

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

REIVINDICACIÓN DEL OBJETO ESCULTÓRICO EN
CERÁMICA A TRAVÉS DE LA INSTALACIÓN.
(PROPUESTA PERSONAL)

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
TOMÁS ISIDRO RIVERA SOTENO

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. PABLO JOAQUÍN ESTEVEZ KUBLI

MÉXICO D.F., AGOSTO 2011





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos



A Carmen Soteno e † Isidro Rivera.

Con el espejo del arte, logras volver la mirada al sentido de tu vida para buscar su voz, su aroma y sabor. Nuevamente haces que ocurra el milagro del goce estético, del sentido vestido de forma, de la caída de una hoja o del instante en que se cierran los párpados. El toque de tus manos sabe crear obras de vida y las lascas o estillas que dejas a tu paso hablan de tu sabiduría.

Aide García

A la Academia de San Carlos. Escuela Nacional de Artes Plásticas

A Pablo Kubli

A los Maestros de la Academia de San Carlos

A Rosa, Francisca, Benito, Lucía Guadalupe, Clara y Carmen Lucía

A familiares

A amigos

Contenido

Introducción	pág. 5
Capítulo 1	
Reivindicación del objeto escultórico en cerámica	
1.1. De la cerámica a la escultura y viceversa	10
1.2. Aspectos y particularidades de la escultura en cerámica	12
1.3. La cerámica como medio, soporte y fin en la escultura	21
1.4. Reivindicación de la escultura en cerámica	50
Capítulo 2	
La instalación como género y tendencia artística	
2.1. De la escultura a la instalación	55
2.2. Apropiación del espacio expositivo: nacimiento de la instalación	63
2.3. Particularidades de la instalación	68
2.4. La instalación en México	75
2.5. Instalaciones en cerámica	78
Capítulo 3	
De la serie <i>Sincretismo Terrenal</i>, propuesta de instalación	
3.1. Asociación entre el pasado y el presente: contexto de la obra de Tomás I. Rivera	96
3.2. El objeto escultórico como elemento de construcción de la instalación	103
3.3. Análisis formal - evocativo de las instalaciones de la serie <i>Sincretismo Terrenal</i>	117
3.3.1. <i>Sincretismo Terrenal I (Movimiento)</i>	
3.3.2. <i>Sincretismo Terrenal II (Manos frías, corazón de un día; manos calientes, corazón para siempre)</i>	
3.3.3. <i>Sincretismo Terrenal III</i>	
Conclusiones	125
Bibliografía	129
Índice de láminas fotográficas	135

Introducción

La presente investigación hace una distinción de los conceptos referidos a la escultura en relación con sus cualidades principales, de ella como objeto volumétrico, de la cerámica como fin artístico y de la instalación como género o tendencia. El objetivo es recuperar el valor de la escultura en cerámica para trasladarlo al terreno de la instalación. De ahí la necesidad de fortalecer la importancia del material arcilloso que ha sido y será un lenguaje propio para la producción plástica. El punto de partida es la fusión de elementos del pasado con los del presente, vinculando lo objetual, lo técnico y lo conceptual.

La escultura es entendida como la disciplina que tiene por finalidad la producción de objetos tridimensionales, es un concepto que involucra aspectos técnicos y formales que hacen referencia a la escultura tradicional, sin embargo, en ocasiones, radicalmente genera la desmaterialización del objeto artístico y su permanencia o durabilidad se fija en razón del uso de materiales no perecederos.

Con el paso del tiempo, la producción escultórica ha sufrido cambios significativos hasta modificar la idea habitual del objeto. Al respecto Osvaldo Sánchez comenta "la escultura como género se ha visto amenazada –y cuando no, relegada- por la espectacular complejidad de los nuevos lenguajes que se ocupan de la tridimensión."¹

Para referirse a la cerámica como disciplina, el vínculo es directo con la idea de escultura; para tal efecto en esta investigación se remitirá con el término escultura en cerámica. Es conveniente en este aspecto hacer la aclaración sobre el uso de este vocablo, ya que no debe de entender como la actividad realizada por el alfarero o artesano donde sus habilidades se limitan al uso del torno o a la producción de objetos utilitarios, sino todo lo contrario; el escultor en cerámica es aquel artista que utiliza como fin cualquier tipo de arcilla, barro o pasta para elaborar sus imágenes tridimensionales con intenciones estéticas y artísticas.

¹ Osvaldo Sánchez, Gestos Huérfanos, periódico Reforma 13 de noviembre de 1996

En el libro *Cuerpos terrenales* se exponen algunos escultores como Gerardo Azcúnaga, Javier Marín y Paloma Torres quienes usan el barro para sus manifestaciones plásticas “en tanto artistas individuales, y como grupo de escultores que comparten una pasión común por un material, [...] se encuentran en la vanguardia que no sólo elevará la estatura de la escultura en México, sino reafirmará al barro como un medio de expresión primario, sutil y refinado.”² Es así que la cerámica como medio de producción escultórica ha tomado un papel importante en la creación artística.

De ahí, la inquietud de reivindicar el objeto escultórico en cerámica para destacar su valor como género, restando importancia a su función meramente ornamental o de uso cotidiano para así demandar, reclamar, elevar y recuperar su lugar en el arte.

La generación de resultados, a partir de la experiencia personal, ha establecido aspectos formales y temáticos en los terrenos del arte actual, dirigidos a la instalación. Por tal razón, el propósito es demostrar que la cerámica puede ser un vehículo para crear o desarrollar proyectos contemporáneos. Para ello es preciso hacer referencia a la familia de la que desciendo, pues pertenece al gremio artesanal de Metepec, Estado de México; es ahí donde se origina mi interés vinculado con la actividad escultórica. Esto motiva mi inquietud de manifestar la reivindicación, considerándola como necesidad fundamental por ser una disciplina con tradición, vigente en nuestros días.

La metodología de esta investigación sobre la reivindicación de la escultura en cerámica hacia la instalación es de tipo histórico y descriptivo. En el primer caso se sustenta a través de un panorama general de los conceptos que fungen como eje rector para comprender el objeto de estudio. En el segundo caso se plantean los elementos que permiten analizar y explicar el contenido y significado de las propuestas.

² *Cuerpos terrenales. Escultura en barro*, México, Boris Hirmas Ediciones, 2003, p. 15

El texto generado es el resultado del emplazamiento de la instalación por confrontación formal y evocativa, abarca la práctica de ésta desde la distribución espacial, los materiales, los procesos y los lenguajes. El análisis de mi propuesta *Sincretismo I, II y III* plantea correspondencias, afinidades e influencias con la obra en cerámica del arte de nuestros días. La demostración de la hipótesis, a través de la metodología citada, se muestra en imágenes y texto; lo decisivo es que, al final se reclamen mutuamente para su correcta interacción.

Partir de elementos ancestrales en un contexto artístico contemporáneo es la parte medular para la creación de un tercer emplazamiento denominado instalación, por tal motivo el esquema de la investigación se divide en tres apartados:

El primer capítulo, aborda sucintamente cuestiones del concepto de escultura en cerámica, que describen las características formales de este proceso de construcción, para ello se hace una revisión de la manera en que se ha utilizado esta técnica. Un primer uso ha sido como medio, partiendo de la idea que la arcilla es sólo un material auxiliar en la construcción de objetos volumétricos para, posteriormente, ser llevada a otros, por ejemplo el bronce; tal es el caso de la obra de Auguste Rodin. Un segundo uso es como soporte; aquí algunos ejemplos de pintores: Pablo Picasso, Georges Braque, Marc Chagal, Joan Miró quienes recurren a la superficie como lienzo para proyectar sus imágenes con pigmentos y esmaltes. Un tercer uso, lo hacen aquellos creadores que conciben su trabajo escultórico en este material para su presentación definitiva; entre los que destacan Javier Marín, Eduardo Chillida, Gustavo Pérez, Paloma Torres; por nombrar algunos.

En el segundo capítulo se hace una reseña histórica donde se describen los cambios formales que sufrió la escultura hasta llegar a la instalación, así se plantean los antecedentes de este tipo de manifestación artística en el mundo y la influencia que tuvo en México, especialmente en aquellos que utilizan la arcilla para la creación de sus instalaciones.

En el tercer capítulo se presentan tres instalaciones que plantean mi propuesta, de ellas se desprende un análisis formal evocativo. El desarrollo de este apartado se basa en su exposición dentro de un espacio museístico, con el fin de destacar la importancia de la cerámica como objeto escultórico. Cada obra se compone de mínimo cuatro y máximo treinta elementos tridimensionales en barro que fueron elaborados manualmente. Las propuestas tienen dimensiones de más de cuatro metros cuadrados que incluye la intervención del piso.

Es primordial fijar el concepto general de instalación que guió la investigación, ya que de éste se retomaron componentes básicos para la elaboración del presente trabajo. Helen Escobedo integra dos aspectos a esta forma de manifestación artística: el temporal y el espectador. La palabra instalación remite a la acción de componer, ordenar, colocar o disponer elementos en un espacio determinado para un fin y éste a su vez, debe cumplir una función estipulada.

Pablo de Arriba del Amo en el libro *Procedimientos y materiales en la obra escultórica* refiere la imprecisión del término:

El concepto de instalación artística se nos presenta, a menudo, ambiguo. Unas veces asociado a la presentación de objetos sin relación previa aparente entre ellos, con mensajes codificados hasta la extenuación; otras veces se relaciona con toda obra imposible de encasillar en otra disciplina, bien porque aporta nuevos medios, bien porque pasa de una disciplina artística a otra o se encuentra elaborada en varias de ellas, y una multitud de veces se relaciona con la acumulación de objetos personales, objetos encontrados, materiales y objetos reciclados.³

Finalmente expongo las conclusiones de la experiencia que me dejó la realización de este trabajo tanto teórico como práctico; defino los logros alcanzados y la importancia social e individual que generó una serie de resultados; los cuales establecieron aspectos formales y temáticos en los terrenos del arte contemporáneo dirigidos a la instalación.

³ Rosa Gallego, *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, España, Akal, 2009, p. 89

Capítulo 1

Reivindicación del objeto escultórico en cerámica

1.1. De la cerámica a la escultura y viceversa

El amplio mundo visual en que vivimos, alimenta nuestros sentidos, conocimientos y creaciones; así, todo tipo de imágenes y objetos artísticos –plásticos- se almacenan en nuestras mentes para que cada imagen por sí misma abra la puerta a nuevas experiencias, la escultura es por excelencia la disciplina que provee sensaciones múltiples.

La escultura en su concepción tradicional es una imagen que ocupa un volumen verdadero en el espacio; a su vez integra cualidades formales, que remiten a la utilización de diversos materiales, a los distintos procedimientos para transformarlos y a la variedad de temas para la representación de la misma. Martín González la define como “[...] el proceso de representación de una figura en tres dimensiones. El objeto escultórico es por tanto sólido, tridimensional y ocupa un espacio”¹.

Las características anteriores, son propias de esta disciplina y son utilizadas desde la antigüedad hasta nuestros días. Ha presentado cambios que parten del rechazo de las reglas tradicionales de manufactura, de la desacralización del pedestal y de la implementación de procesos o materiales no convencionales. “Actualmente, en el término escultura se integran conceptos tan amplios como: arte – objeto, instalación, *performance* e intervenciones en el espacio.”²

La variedad de materias primas y técnicas para la elaboración de la escultura es extensa, ésta permite hacer una clasificación por el material que a su vez determina la técnica. Entre los que podemos mencionar están el barro o cerámica, la piedra, la madera y el bronce -estos ejemplos corresponden a la construcción tradicional del volumen.- En nuestros días, dichos medios se conjuntan con los de origen industrial, tecnológico e incluso los naturales; lo que amplía la posibilidad de producción.

¹ Juan José Martín González, *Las claves de la escultura, cómo identificarla*, España, Planeta, 1990, p. 3

² Elena Blanch González, “Procesos fundamentales de acción sobre la materia” en: *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, España, Akal, 2009, p. 9

A pesar de las modificaciones mencionadas una característica esencial que no altera esta disciplina es lo volumétrico “ En cualquier caso, el término escultura siempre determinará una acción sobre la materia y el espacio.”³ Independientemente de la diversidad de materiales o procesos de construcción utilizados en la escultura actual, es importante reconocer los materiales tradicionales para definir la escultura en cerámica -desde un terreno vigente- lo que plantea un sentido complementario.

Es así, como los conceptos de escultura y cerámica comparten características y cualidades de construcción de la forma, en este caso, el término cerámico debe comprenderse como la producción de objetos tridimensionales hechos de arcilla, que a través del fuego, su estructura molecular es transformada; teniendo como resultado objetos duros y resistentes a la humedad que garantiza cierta durabilidad al transcurrir el tiempo.

Por lo tanto, la escultura en cerámica es la producción en volumen de la realidad visible a través de la interpretación de imágenes; ya sea de bulto redondo o en relieve teniendo como elemento estructural cualquier tipo de arcilla, que por medio de un proceso de cocción es concebida como fin último. Los objetos resultantes dependen directamente de la naturaleza del material y de la técnica para lograr la disposición de formas, así como sus dimensiones. Lo anterior provoca, que la obra sea aprovechada para elaborar propuestas experimentales.

La escultura en cerámica ha retomado un papel importante en la actualidad como soporte y lenguaje de la manifestación artística-visual. Su valor data de épocas antiguas por ser un material resistente a las inclemencias del tiempo, es así como nos da testimonio de su existencia y de su desarrollo en las diferentes etapas de la historia de la escultura como una de las actividades aprovechadas por artistas, “[...]”

³ *Ídem.*

aún cuando constatamos que la escultura en cerámica puede sobrevivir incluso tiempos de letargo, como expresión artística es digna de mayor atención y estudio.”⁴

Los materiales cerámicos extraídos de manera natural o de forma industrial son usados para explotar las posibilidades plásticas y expresivas en un contexto que exige imágenes y conceptos contemporáneos. Gran cantidad de artistas plásticos comparten el gusto de manipularlos prueba de ello es “[...] el trabajo de varios artistas durante los últimos años del siglo XX lo han mantenido vivo. Sobresalen Juan Soriano, Adolfo Riestra y Francisco Toledo.”⁵

1.2. Aspectos y particularidades de la escultura en cerámica

Al concebir una forma tridimensional se toman en cuenta tres aspectos: el concepto, el material y la técnica, que a su vez se complementan entre sí. La escultura en cerámica determina el resultado final del trabajo que tiene que ver con la naturaleza del material. Por consecuencia, se recurre a la pericia del oficio del escultor, quién aplicará con precisión el proceso y la técnica requeridas.

Como ya se ha mencionado la arcilla es la materia prima para la construcción de volúmenes, pues cuenta con características importantes para la elaboración de las esculturas. Las cualidades más valiosas que podemos destacar de ella son la plasticidad y maleabilidad, misma que depende en gran medida de la humedad que contenga.

La arcilla es una materia que proviene de la descomposición, durante millones de años, de las rocas feldespáticas, muy abundantes en la corteza terrestre.

⁴ *Cuerpos terrenales. op. cit.*, p. 14

⁵ *Ídem.*

Esta descomposición se debió, principalmente, a la acción del agua que actuó como un potente abrasivo con las rocas, desmenuzándolas, disolviendo las materias solubles y depositándolas⁶.

El material se consigue, relativamente de una manera sencilla, por lo regular en cualquier zona se detectan yacimientos naturales, una vez identificados se hacen pruebas del tipo de arcilla que alberga, se procede a la selección y limpieza para poder ser aprovechada. Otra forma de adquirirla es a través de la industria, se compra en tiendas especializadas de materiales cerámicos, en condiciones aptas para ser trabajada directamente bajo lineamientos concretos.

En el caso de obtener la materia directamente de la mina, se extrae en pedazos compactos medianos o pequeños en forma de terrón; en este estado tiene contaminantes y humedad. La arcilla se selecciona y sufre un proceso de secado que permitirá la fácil trituración de la tierra para ser tamizada y dejarla en mejores condiciones de pureza, una vez hecha polvo se mezcla con agua para determinar las diversas plasticidades; aprovechadas según las necesidades del artista. El escultor procede a ejecutar la obra, una vez concluida, se da paso a la deshidratación a través del tiempo para poder ser ingresada al horno y finalmente, ser cocida a diversas temperaturas según las cualidades de la arcilla.

Del modelado a la deshidratación, la arcilla pasa por tres estados: el plástico, el corificado o coriáceo y el seco. “El estado plástico de la arcilla es aquel en que es fácil darle forma. En este estado se marca la huella del dedo al apretar ligeramente. [...] En su fase más tierna apenas tiene cohesión para formar una masa que no se pegue a las manos al trabajarla.”⁷

⁶ Joaquim Chavarria, *Manual del ceramista, Vol. 1. Técnicas de modelado*, España, Ediciones Daly S .L., 1998, p. 27

⁷ John Colbeck, *Materiales para el ceramista. Composición, preparación y empleo*, España, Ediciones CEAC, 1989, p. 11

En el coriáceo o también llamado de cuero, la arcilla ya no se puede manipular fácilmente como en el estado anterior, el cuerpo cerámico tiene cierta resistencia pero no es ni blando ni duro, no obstante graba el registro de las uñas pero ya no de los dedos. Colbeck lo define de la siguiente manera: “El estado corificado definitivo es cuando la arcilla tiene firmeza como para oponer resistencia a la hoja de un cuchillo de tal modo que al ponerla contra la pieza y hacer girar el torno, se sacan virutas largas.”⁸

El seco, es la etapa final del trabajo de construcción, se caracteriza porque la arcilla no deja manipular la forma, el volumen y la superficie de la escultura, es decir; “[...] se identifica por sí solo: si se aprieta firmemente la pasta con la uña, se desmorona en vez de marcarse. Pero esta sequedad puede ser engañosa porque la arcilla nunca es más seca que el aire que la rodea, [...] La desecación de la pasta, la eliminación de toda el agua que contiene, sólo se consigue por el calor.”⁹

He aquí una clasificación de arcillas según John Colbeck que realiza en su obra *Materiales para el ceramista*, a saber:

- Arcillas para porcelana (caolín). Consideradas como las más puras, son refractarias, tienen mala plasticidad.
- Arcillas refractarias. Son resistentes a altas temperaturas, es granulosa.
- Arcillas plásticas. Altamente plástica, alto índice de encogimiento.
- Arcillas comunes. La mayoría tienen un grado importante de plasticidad, es la base de las pastas con que se hacen objetos comunes de arcilla.¹⁰

Joaquim Chavarria, escultor y profesor de cerámica establece en *Manual del ceramista* la siguiente clasificación:

⁸ *Ídem.*

⁹ *Ibidem.*, p. 12

¹⁰ *Ibidem.*, pp.9-10

- Caolín o arcilla de China
- Arcillas de bola (ball clay)
- Arcillas para loza
- Arcillas refractarias
- Arcillas para gres
- Arcillas rojas
- Bentonita¹¹

Cabe mencionar, que en las particularidades de la escultura están los enseres de creación. Para manipular la materia prima se hace uso de herramientas propias de la actividad, la mano es la principal así como los dedos, al respecto Javier Sauras recomienda tener prudencia en esta afirmación y dice:

[...] por supuesto que la agregación de materia: barro, [...] debe hacerse utilizando las manos, pero el tratamiento del material conviene realizarlo de inmediato con los instrumentos propios de este oficio, pues así se actúa de un modo mucho más exacto y pulcro, sin perder un ápice de esa espontaneidad digital [...] ¹²

Así, el contacto directo con el material y su manipulación con las manos permite que el modelado resulte de mayor libertad, de una manera controlada, también pueden emplearse artefactos que serán como una extensión de los dedos, para modificar el resultado de la superficie.

De las herramientas que podemos mencionar para la construcción de este tipo de escultura destacan los desbastadores o vaciadores, rasquetas, espátula o estacas de madera, de plástico o metal, cuchara, compás, aspersor, hilo, cinta métrica, flexo metro, caballete para modelar, entre otras. En ocasiones, dichos artefactos pueden ser producidos por el escultor para satisfacer necesidades de trabajos específicos.

¹¹ Chavarria, *op. cit.*, p. 28

¹² Javier Sauras, *La escultura y el oficio de escultor*, España, Ediciones del Serbal, 2003, p. 142

Otra particularidad que la hace *sui generis*, es el horno cerámico que se encarga de completar el proceso de la escultura, su función principal es albergar los objetos para su cocción, es a través de él que se designa la dureza definitiva así como la resistencia del objeto, “[...] el horno ha sido y es un contenedor más o menos grande, en el que se disponen las piezas en su interior y lo que es más importante, es capaz de retener el calor y permite un aumento pausado o rápido de la temperatura para así poder cocer las piezas.”¹³ Las esculturas se estiban en el interior de este, de una manera especial para el cuidado de las mismas, se ejecuta la cocción con la ayuda de algún combustible para generar energía y elevar la temperatura en el interior. Dicha temperatura se concentra de tal forma, que va aumentando gradualmente desde los 100° C hasta los 710° C para trabajos conocidos como cerámica de baja temperatura o también nombrada quema de bizcocho, posteriormente puede aumentar hasta los 960° C, pasando por los 1000° C hasta alcanzar una temperatura máxima de 1280° C, en este caso se le denomina cerámica de alta temperatura.

Para obtener resultados diversos existen variedad de hornos con sus ventajas y desventajas, algunos son sencillos y otros complejos que dependen de su diseño, del material con que están contruidos, así como del tipo de combustible que usan. Algunos ejemplos son los de tipo hoguera, el de serrín, de leña, de cueva y de cámaras independientes. El interior de éstos, tiene formas diferentes, los más comunes son los cilíndricos, los cúbicos y los de bóveda.

Tanto el tipo de horno como el combustible con que se alimenta, generan la esencia que marcan la naturaleza y ser de la obra en cerámica; sin olvidar el origen de las ideas para la creación de este tipo de escultura. Al concebir la idea definitiva es conveniente tener sesiones para bocetar con dibujos o modelados directos que permitirán dar un panorama general de los volúmenes imaginados y materializarlos a través de la hoja de papel o del barro “El escultor piensa dibujando, abocetando y realizando maquetas. Podríamos decir que piensa modelando y modela pensando.

¹³ Chavarria, *op. cit.*, p. 56

Busca una y otra vez el mejor modo de plasmar su idea en una forma tridimensional.”¹⁴

Los bocetos resultantes forman parte del proceso creativo, evidencian tanto los errores como las opciones de abordar la forma, en ocasiones deja al escultor descubrir vertientes para proyectos futuros, también descarta posibilidades de formas y acabados que no sean adecuados según la concepción objetiva del proyecto a ejecutar “A veces la forma definitiva surge como síntesis de varias ideas.”¹⁵

La mayoría de los bocetos son de formato pequeño, tienen riqueza expresiva como producto de la espontaneidad y libertad del momento creativo, los resultados son volúmenes grotescos y superficies donde se graban las huellas de los dedos; una vez terminado este proceso se elige la forma definitiva. Lo recomendable es elaborar una maqueta de manera formal. “Construir la maqueta de una escultura es un ejercicio muy útil que permite apreciar si la forma que se tiene en mente queda realmente bien en tres dimensiones. Una maqueta es la versión en pequeño de una escultura, aunque solo sea una tosca aproximación.”¹⁶

Con estas consideraciones se procede a la ejecución del proyecto, por lo tanto, la maqueta concede detectar la técnica a desarrollar según las características del proyecto.

Una vez dispuesto el material, se inicia la elaboración de la escultura, uno de los pasos importantes es el amasado, el cual tiene como objetivo lograr una arcilla homogénea, a través de él se da uniformidad y se eliminan las burbujas de aire que por naturaleza la arcilla encierra al ser hidratada en su preparación. Básicamente existen dos tipos de amasado: el cortado de la masa y en forma de espiral.

¹⁴ Blanch, *op. cit.*, p. 16

¹⁵ Camí Santamera, *Escultura en piedra*, España, Parramón Ediciones, 2005, p. 68

¹⁶ John Plowman, *Enciclopedia de técnicas escultóricas*, España, Editorial Acanto, 2002, p. 23

Existen dos procesos de construcción, la forma aditiva y la forma sustractiva. En la primera corresponde el modelado, la construcción y el vaciado; en la segunda la talla. A pesar de que estas cuatro técnicas remiten al trabajo en otros materiales como la piedra o el bronce, también son aplicables a este tipo de escultura.

El modelado puede ser directo o en macizo, lo podemos abordar a partir de la manipulación inmediata con las manos hasta ir creando los volúmenes necesarios. Consiste en dar la forma en la arcilla con los dedos apoyándose de otras herramientas secundarias, para posteriormente, realizar un proceso de ahuecado. “El modelado es especialmente apto para el momento creativo, [...] El artista podrá, indistintamente, añadir o quitar de la masa blanda.”¹⁷ Añade “Pero hacen también escultura los que modelan con intensidad definitiva, bien para ofrecernos el material ya endurecido [...]”¹⁸. Es cierto que este tipo de construcción es utilizado en ocasiones en maquetas o bocetos para esculturas de mayor formato, en tal caso se usan otros métodos constructivos, pero finalmente no se desprende del contacto y manipulación inmediata.

Otra forma de modelado directo es la técnica de rollos, churros o cuerdas; consiste en construir la forma a partir de la superposición de cilindros de grosores diversos en proporción a la escala de la escultura. Los rollos al ser unidos crean planos con superficies cóncavas y convexas según la intención del escultor. La ventaja de este tipo de escultura es que la pieza va quedando hueca, en el caso de ser un objeto de dimensiones mayores permite integrar una estructura interna hecha del mismo material como soporte estructural.

También se puede generar el volumen a través de la técnica de planchas o placas, es utilizada para crear formas geométricas que admite la construcción a partir de grandes planos. En todos los casos es conveniente plantear desde un principio el tamaño de la escultura para lograr las proporciones con exactitud; para tal efecto al

¹⁷ Martín González, *op. cit.*, p. 5

¹⁸ *Ídem.*

igual que la técnica de rollos las esculturas resultan huecas dando paso a la generación de trabajos de gran formato.

En lo que corresponde a la reproducción de modelados en arcilla, existen dos métodos básicos; el primero a manera de forja aplicando placas, el segundo es el vaciado utilizando pasta líquida. Ambos se auxilian de moldes hechos de yeso (escaloya). En el primer caso se puede emplear como auxiliar para la elaboración de esculturas de gran formato, consiste en realizar un modelado directo de las dimensiones necesarias para posteriormente obtener un molde y éste aprovecharlo para la reproducción; en tal caso la seriación se hace a partir de placas que son colocadas por presión y así obtener la estructura general de la escultura, finalmente se retoca o se implementan más volúmenes agregando material.

La técnica del vaciado se aplica para obras que requieren de la reproducción de una pieza, consta al igual que la forja, de elaborar un modelado directo, generar su molde y copiarlo; éste será el módulo para la construcción de ritmos y es recomendable para agilizar el trabajo, pero sobre todo para obtener un objeto cerámico perfecto del original. La característica principal es la aplicación de una arcilla o pasta líquida que es vertida en el molde de yeso, éste absorbe la humedad que crea una capa delgada en su interior, finalmente se vacía el líquido restante teniendo como consecuencia una capa homogénea para posteriormente ser desmoldada.

En el momento que se ha terminado el modelado con cualquiera de las técnicas mencionadas es indispensable concluir el proceso de construcción de la escultura en cerámica y elegir el acabado de las superficies. Existen tres tipos de acabados: terracota, engobes y esmaltes de baja o alta temperatura.

El término terracota significa “[...] escultura en arcilla cocida, [...] Hoy, sin embargo, muchas esculturas cerámicas están hechas con arcillas de loza.”¹⁹ Esto indica que en nuestros días casi todos los tipos de barro pueden ser utilizados para el modelado, incluso para hacer combinaciones de éstos, siempre y cuando la naturaleza de los materiales lo consienta. Una vez concluido el proceso de construcción, debe pasar por una fase de quema o cocción. La superficie de los objetos resulta en color natural, es decir, del tono del barro horneado; es un tinte homogéneo que posteriormente resaltará las luces y sombras a través del mismo modelado.

Otra opción de acabado es la aplicación de engobes, en esta técnica se aplica el pigmento sobre la superficie en estado semi-fresco o también conocido como coriáceo. Los engobes son preparados con arcilla líquida, se agrega por medio de la inversión, el rociado o la pulverización, “La aplicación del engobe no es una técnica fácil; el trabajo debe realizarse con diligencia y decisión para evitar que el agua del engobe penetre en la pieza [...]”²⁰. Se procede al secado para después ingresar la escultura al horno y es en ese momento cuando el pigmento se adhiere en el cuerpo cerámico; ya concluida la quema, el resultado de los colores son de tonalidad mate.

El último de los acabados es la generación de patinas a partir de la aplicación de esmaltes, estos son impregnados después del sancocho; término que refiere a la primera quema del objeto escultórico y que posteriormente se pretende cubrir con óxidos y pigmentos que serán fijados en una segunda cocción. Lo anterior, con el objeto de fundirlos en la pieza para obtener superficies con diferentes calidades desde las brillantes hasta las mates que incluyen una variedad de matices y tonalidades de colores. También se requiere de la prudencia del escultor para no correr el riesgo de que la superficie contienda con la forma y exista un desequilibrio entre ambas.

¹⁹ Barry Midgley, *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*, España, Tursen: Herman Blume Ediciones, 1993, p. 30

²⁰ Joaquim Chavarria, *Manual del ceramista, Vol. 3. Técnicas de modelado*, España, Ediciones Daly S .L., 1998, p. 50

Otra característica de este tipo de escultura es la presencia física que está determinada por su masa y volumen, así como la relación con el espacio. La disposición externa de la escultura plantea su condición sólida. La terracota manifiesta una capa externa de arcilla que da como resultado una forma hueca, en caso de depender de una estructura, se recomienda elaborarla del mismo material excluyendo metales o madera.

La variedad de formas de la escultura en cerámica es amplia, existen imágenes de tipo figurativo que plantean un alto grado de mimetismo, hay formas cerradas que generan masas orgánicas y remiten a volúmenes de espacios cóncavos o convexos. Destacan también, las formas geométricas que representan una gama de posibilidades que permiten al escultor hacer planteamientos geométricos y volúmenes creados a partir de planos.

Por otro lado, el grado de expresión como gesto, es un elemento importante que tiene carga emocional. Es cierto que una escultura está planeada y concebida con un acabado específico, pero la textura destacará lo anterior.

1.3. La cerámica como medio, soporte, y fin en la escultura

El uso de materiales cerámicos es tan antiguo como la misma historia del hombre, éstos permiten identificar a través de sus objetos el desarrollo técnico y estético que en su momento fueron aplicados; así como la función para los que fueron construidos “Los cambios en el estilo y tipos de cerámica se producen en respuesta a las demandas sociales, económicas y técnicas, ésta es la razón por la que la cerámica está estrechamente ligada al desarrollo de las distintas civilizaciones, desde los primeros tiempos hasta el día de hoy [...]”²¹.

²¹ Emmanuel Copper, *Historia de la cerámica*, España, Editorial CEAC, 1999, p. 9

Copper en su *Historia de la cerámica* ofrece una visión basada en su uso, así nos damos cuenta que los materiales cerámicos se han utilizado con diversos fines, se han empleado como elemento para la construcción, para la elaboración de vasijas que almacenan semillas o líquidos, en la elaboración de estatuillas con carga mágica, religiosa o funeraria, y finalmente con carácter artístico como el caso de la escultura.

El nacimiento de la cerámica data de la época prehistórica, se manifiesta en las representaciones de animales; para su elaboración fue aprovechado el interior accidentado de las cavernas, principalmente en la parte inferior donde predominaba la humedad que en combinación con la tierra facilitó el modelado de estas figuras. En el Neolítico, con el descubrimiento del fuego surge el aprendizaje de cocción del material para ser completado el proceso.

El uso de la cerámica parece haber sido desarrollado independientemente por distintos pueblos en diferentes partes del mundo. Los pueblos nómadas tuvieron poco tiempo y pocos usos para la cerámica frágil y por ello fue en el comienzo de la vida más sedentaria del neolítico cuando arranca la construcción de vasijas. Antes de este período se modelaron con arcilla imágenes de hombres, mujeres y animales, utilizadas para fines mágicos o religiosos. [...] Cuando las tribus se hicieron sedentarias, las figuras y objetos rituales se endurecieron en el fuego [...]²²

El mundo antiguo muestra gran variedad de objetos que van desde ladrillos para construcción, ladrillos vidriados con relieves, calentadores, vasijas, urnas, cisternas, vasos, cuencos, jarros, jarras, ánforas, entre otros.

²² *Ibidem.*, p. 15



Fotografía 1. *Guerrero de terracota*, Mausoleo de Qin Shi Huang.

La variedad de obras elaboradas en cerámica es amplia, al plantear el objeto de estudio de la escultura en cerámica delimita el abanico que excluye aquellas que no cumplen con cualidades de este tipo. Uno de los ejemplos más importantes de la antigüedad es el ejército de terracota del primer emperador chino Chin Shi Huang Di (Fotografía 1), que se integra de una gran cantidad de guerreros de arcilla de tamaño natural.

Algunas de las características formales de estas muestras expresan un alto grado de reproducción de la realidad de la figura humana, los guerreros son representados con escaso movimiento, la escultura es hierática y su composición corresponde en función del rango militar o cargo político del personaje. Este conjunto escultórico cuenta con “[...] aproximadamente unas 7.000 estatuas de terracota, representando guerreros de diverso tipo (ya sean arqueros, generales, soldados de infantería o de cualquier otro cuerpo y graduación), todos distintos; más de 600 caballos de terracota [...]”²³.

Además de los aspectos formales que se identifican, el conjunto escultórico da un acercamiento al conocimiento del proceso técnico de elaboración de cada una de las figuras humanas y de los caballos, ya que para el número de piezas, sus

²³ Roberto Ciarla, “El primer emperador” en: *Guerreros de terracota. El ejército eterno del primer emperador chino*, España, Libsa Diana, 2006, p. 187

dimensiones requerían de un conocimiento exacto de la técnica para su elaboración así como los cuidados y acabados para obtener el resultado que se conoce.

Las cerámicas de las estatuas, como se sabe tiende a quebrarse por los puntos en que las piezas, modeladas por separado y todavía húmedas, se unieron entre ellas con arcilla muy mojada: eso se observa en las uniones entre el busto y los brazos, las piernas y el tronco, y a lo largo de las suturas que unen láminas de arcilla enrollada con los moldes de las manos y de la cabeza.²⁴

Estos datos reconocen un alto grado de experiencia en el oficio, la maestría con que ejecutaban los modelados como resultado dieron personalidad a cada uno de estos guerreros.

Otro ejemplo de trascendencia para la escultura en cerámica es la elaborada en Mesoamérica, las civilizaciones prehispánicas a través de su cosmovisión generaron la producción de objetos rituales, así como de deidades con el único fin de satisfacer necesidades religiosas.

En el México prehispánico, desde los Olmecas hasta los Aztecas, antes de la llegada de los españoles, la producción de objetos en arcilla fue relevante; destacan los creados para fines rituales como recipientes, urnas, ollas policromadas, incensarios, vasijas trípodes, cajetes de doble curvatura, vasos o las estatuillas de pequeñas dimensiones como las figurillas teotihuacanas; destacan también las figuras zapotecas, las caritas sonrientes totonacas, las “mujeres bonitas”, las bicéfalas, las articuladas, las de felinos sobre ruedas, la escultura zoomorfa y antropomorfa.

Un medio ampliamente utilizado desde los tiempos remotos fue el barro cocido. En él se modelaron y se fabricaron con moldes imágenes del más distinto orden. Desde las muy

²⁴ Alexandra Wetzel, “La reconstrucción de las estatuas de terracota” en: Ciarla, *op. cit.*, p. 256

acuciosas figuras humanas, a las no menos elaboradas imágenes de deidades que, con aspecto sobrenatural o combinado con apariencia animal, abundan en el México antiguo. La escultura del occidente de México fue primordialmente hecha en barro, en ella compiten en maestría los renombrados perros, las calabazas, los peces y las diversas figuras de hombres y de mujeres que exhiben expresiones humanas individuales e inconfundibles. De terracota también son las llamadas urnas “funerarias” de Oaxaca que muestran dentro de su rígida formalidad un cilindro hueco en la parte de atrás y una efigie humana sumamente ornamentada y en relieve proyectado en su frente. De barro son así mismo los cilindros encontrados profusamente en el Templo de la Cruz Foliada de Palenque [...] ²⁵



Fotografía 2. Guerrero águila. Museo del Templo Mayor, Ciudad de México.

La escultura prehispánica, es construida a través de la técnica del modelado directo, y podemos mencionar dos formatos: el pequeño y el mediano con medidas cercanas al tamaño natural, ejemplo de ello es el Guerrero Águila (Fotografía 2) perteneciente a la Cultura Mexica. Este ejemplar se asemeja a las cualidades formales del ejército chino, se trata de una figura humana de cuerpo completo, su posición es vertical y representa a un joven guerrero azteca.

²⁵ Beatriz De la Fuente, “Introducción a la escultura precolombina en Mesoamérica” en: *La escultura prehispánica de Mesoamérica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, pp. 34-36

En lo que corresponde al método constructivo el cuerpo está seccionado en tres partes para su mejor manipulación en el momento de la elaboración que también facilitó su cocción, manifiesta una forma cerrada con tendencia a la composición frontal.

Estos ejemplos clasifican la intención con que se ha manipulado el material, y así determina si fue utilizado como soporte, como medio o como fin, lo que concede definir y diferenciar el resultado según el propósito.



Fotografía 3. Rodin, Auguste. *The Walking Man*. 1900. The Metropolitan Museum of Art, New York.

La utilización de cualquier material arcilloso como medio permite al escultor servirse de él para reproducirlo en otro, es muy común recurrir a éste para la elaboración del modelado, pero el acabado final no será en el mismo, pues la copia se realizará en bronce o en resina poliéster.

El trabajo escultórico de Rodin muestra un especial interés por destacar las características del modelado; que finalmente será reproducido en bronce. Es importante la intención que logra en sus esculturas, ya

que a través de ellas plantea como acabados, las etapas del proceso, dejando el registro de las huellas de los dedos o incluso de la herramienta utilizada. Hace a

propósito cortes bruscos en alguna parte del cuerpo evidenciando aún más el plano cortado así como sus rebordes. (Fotografía 3) “Las figuras de Rodin aparecen también moteadas por las marcas que han dejado sus ritos de paso durante la fase del modelado: la parte inferior de la espalda de *El hombre que camina* fue profundamente tallada en su forma de arcilla maleable y la mella nunca rellenada [...]”²⁶.



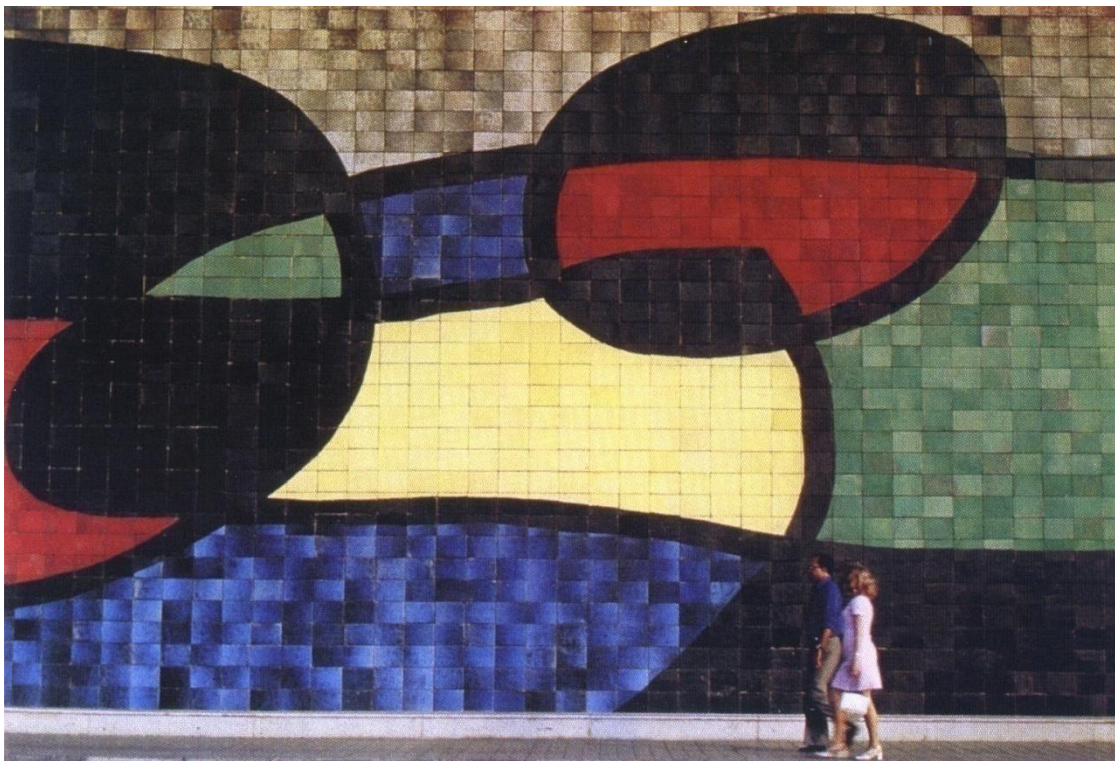
Fotografía 4. Picasso, Pablo. *Jarra Zoomorfa*, 1954. Museo de Cerámica, España.



Fotografía 5. Picasso, Pablo. *Botella Bourrache*, 1952. Museo de Cerámica, España.

²⁶ Krauss, *op. cit.*, pp. 39-40

Algunas de las cerámicas de Picasso son ejemplos de su utilización como soporte (Fotografías 4 y 5) al recurrir a la superficie de las vasijas como lienzo, es aprovechada para la realización de algunos dibujos o pinturas con pigmentos y esmaltes, “En esta cerámica el artista, de una parte, se interesa por la calidad colorística de la pintura esmaltada, sus valores luminosos y su inalterabilidad [...]”.²⁷ En la búsqueda por integrar pintura en un espacio ajeno a la tela, da como resultado la tridimensionalidad virtual a través de sus imágenes.



Fotografía 6. Miró, Joan. Detalle del mural monumental del aeropuerto de Barcelona, 1970. España.

El trabajo de Joan Miró manifiesta su preferencia por el uso del color, la propuesta radica en utilizar placas de cerámica a manera de mosaico como soporte para plasmar sus imágenes (Fotografía 6). Son módulos rectangulares alineados en filas y columnas que dan como resultado un lienzo de arcilla de grandes dimensiones; el

²⁷ Werner Spies, *La escultura de Picasso*, España, Ediciones Polígrafa, 1989, p. 211

área resultante es la superficie donde se dibujará y agregará el pigmento con la paleta y estilo propio de Miró.

En la mayoría de estos casos, la asesoría técnica por parte de expertos en cerámica es de vital importancia.

La cerámica de Miró se halla totalmente vinculada a la de su amigo ceramista Josep Llorens Artigas. La relación con el surrealismo y el interés por traspasar los límites de la pintura, conducen al pintor hacia el mundo volumétrico. Llorens Artigas deja de lado el clasicismo y la serenidad de sus formas para introducirse en el mundo fantástico y alocado de Miró.²⁸

El resultado es una mezcla entre la pintura, la escultura y la cerámica.



Fotografía 7. Braque, George. *Assiette
À La Mandoline*, 1945. Collection
Museum Het Kruithuis.



Fotografía 8. Chagal, Marc. *David y
Betsabé a la Luz de la luna*, 1952.

²⁸ Maria Dolors Ros i Frigola, *Cerámica artística*, España, Parramón, 2005, p. 11

Los artistas que acuden a la cerámica como soporte son los pintores. En esta disciplina logran encontrar una alternativa para manifestar sus imágenes con otro medio de expresión; la experimentación y la calidad formal dan como resultado un toque vanguardista, una propuesta personal y un lenguaje significativo a través de superficies lisas y ovaladas de vasijas, cuencos, floreros o jarrones. (Fotografías 7 y 8)

Con las primeras vanguardias europeas del siglo XX, algunos pintores como Marquet, Duffy, Braque o Gauguin son atraídos por la cerámica oriental y por la novedad plástica que permite este material. Más adelante, también Chagall, Léger, Matisse, Kandinsky, Malevich y Rodin decoran algunas piezas cerámicas.²⁹



Fotografía 9. Orozco, Gabriel. *Mis manos son mi corazón*, 1991.

²⁹ *Ibidem.*, p. 10

Algunas propuestas de Gabriel Orozco son por medio de material arcilloso, él lo aprovecha más allá de las cualidades plásticas, no lo usa para reproducirlo, lo que plantea es un acercamiento hacia el arte conceptual “[...] le interesa atrapar y convertir en referente de un lenguaje plástico en donde la materia es el vehículo de una idea y no un fin en sí misma.”³⁰

La cosmovisión del arte de Gabriel Orozco va desde anécdotas que marcaron su vida en la niñez, pasando por el origen, el ritual, lo primitivo, así como la convivencia del pasado con el presente, “Existe un estrecho vínculo del artista con la naturaleza y con aquellos objetos habitados por una carga cultural, política y social, a partir de la intervención del hombre.”³¹ Involucra en sus trabajos el espacio como elemento indispensable.

Cabe destacar dos trabajos hechos con arcilla, uno es el titulado *Mis manos son mi corazón* (Fotografía 9), y el otro nombrado *Cazuelas (Beginnings)*. En ambos casos es peculiar la forma de elaboración de estos objetos, en el primero sólo se aprovecha un pedazo de barro con la cantidad suficiente para ser apretado con las dos manos juntas y pegadas al pecho. La forma resultante es la abstracción de un corazón, el proceso remite a un tipo de obra procesual, donde la importancia no radica en el resultado del objeto sino en las etapas del mismo, el cual queda registrado a través de imágenes fotográficas.

Para el segundo ejemplo, las cazuelas fueron elaboradas con el apoyo de un ceramista y un torno, une lo experimental con lo lúdico y el concepto principal es el recipiente o contenedor.

Pues sí, volvemos a la idea del recipiente, es importante y está en toda mi obra. No podía hacer las cazuelas de barro yo mismo, trabajo con un ceramista de Francia. Cuando haces

³⁰ Mercedes Iturbe, “Complicidad en el tiempo” en: Bois, *op. cit.*, p. 17

³¹ *Ibidem.*, p. 19

una vasija o una cazuela en el torno de un alfarero tienes tanto el movimiento como la idea de la rueda como una especie de vehículo. Se trató de barro para ladrillos, no para cazuelas. Mientras el ceramista iba poniendo el material yo le iba diciendo qué forma quería, y también iba formando un arsenal de bolas de barro. En cuanto la cazuela tenía el tamaño indicado, le aventaba las bolas para que se aplastaran contra ella y modificara la forma rotativa de la olla, desviando su órbita. Era un juego entre beisbol y basquetbol, trataba de hacer que la bola cayera adentro de la cazuela mientras estaba girando. Era como un meteorito. El ejercicio duró una semana. Todo el tiempo estuve aventando las pelotas contra los moldes hasta que formaron la cazuela. Fue una reflexión sobre la erosión, el movimiento, el espacio de los planetas, etcétera. Todo estaba ahí.³²



Fotografía 10. Orozco, Gabriel. *Try*. 2002.

La intención es alejarse de la carga cultural que conlleva el uso del material y la producción de las cazuelas, se rechaza la técnica del modelado, y de todo lo que implica la terracota, va más allá de eso, a saber:

³² Briony Fer, “Loco por Saturno” en: Bois, *op. cit.*, p. 119

[...] sirven solamente como el soporte o base de una intervención artística; son como una especie de planilla artesanal para la figura que se inscribe en el gracias al doble impacto del azar y el afán. Es tan sólo en el desafío casi juvenil del oficio artesanal y la negación del orden tradicional que se da la actual definición escultórica de la pieza.³³

También destacan aquellos objetos volumétricos con formas convencionales que se generan en el proceso de amasado, grandes churros de arcilla para crear ritmos que plantean un acercamiento a la escultura tradicional. (Fotografía 10)

La cerámica como fin, remite a la escultura en terracota, ofrece al productor emplear el material como principio y fin de la obra. Se usan técnicas así como acabados propios de ésta, y se consume el objetivo constructivo con él mismo.

Picasso en 1947, realiza sus primeras obras en arcilla, la experimentación es el factor principal de este periodo; es uno de los artistas que utilizan la materia prima como fin, sus modelados establecen acabados ricos en las superficies de sus volúmenes. La propuesta escultórica trasciende el proceso común de emplear las manos o los dedos sobre el barro, expande la forma de manejar herramientas en la arcilla que le prevé un gesto potencial en la intervención de sus superficies a través de cortes con objetos puntiagudos.

[...] se aparta del modelado directo una y otra vez, ya sea con el procedimiento de la abreviación, merced al cual obtiene una rica textura superficial con la grabación de huellas estructurales, ya sea con el empleo de punzones y cuchillas que le permiten rasgar la epidermis de las figuras.³⁴

Es de interés para esta disciplina la metamorfosis que logra de algunas vasijas trabajadas en torno de ceramista para convertir un florero o un jarrón en formas

³³ Benjamin H. D. Buchloh, "Gabriel Orozco, La escultura como recolección" en: Bois, *op. cit.*, pp. 194-195

³⁴ Spies, *op. cit.*, p. 210

escultóricas; tiene la capacidad de deformar y modificar estos objetos en resultados extraordinarios (Fotografía 11) “En *Vaso-rostro* dobló simplemente el cuello de la botella hacia abajo y lo transformó en una nariz”.³⁵ Su trabajo, permite a la arcilla fluir en contacto con el ojo de Picasso, se beneficia de la comunicación directa con la técnica que establece un puente entre autor y materia; el resultado visual son formas orgánicas que nuestra percepción reconoce quizá, como una vasija deforme o como una escultura-jarra que trasciende más allá de la estigmatización de la cerámica como fin utilitario.



Fotografía 11. Picasso, Pablo. *Vaso-rostro*, 1948. Vallauris, Colección Particular.

Rodin elaboró bustos de mujeres jóvenes en terracota, ello marcó sus primeros trabajos escultóricos ya que tenía la necesidad de acercarse al oficio modelador para hacer trabajos de ornamentación, con esto lograba obtener ingresos económicos que posteriormente le otorgarían emprender su taller de fundición, “Por las noches, Rodin

³⁵ *Ibidem.*, p. 211

compensaba sus fatigas modelando bustos de su compañera Rose”³⁶ (Fotografía 12) la calidad de estos retratos consigue reconocer el estilo que lo caracteriza, se trata de mujeres adolescentes, una con un sombrero decorado con rosas y la otra con un peinado propio de la época. (Fotografía 13)



Fotografía 12. Rodin, Auguste. *Bust of a Smiling Woman*, 1875. National Gallery of Art, Washington, D. C.



Fotografía 13. Rodin, Auguste. *Muchacha con sombrero de flores*, 1865. Musée Rodin, Paris.

³⁶ Gilles Néret, *Rodin. Esculturas y dibujos*, España, Taschen, 2008, p. 15



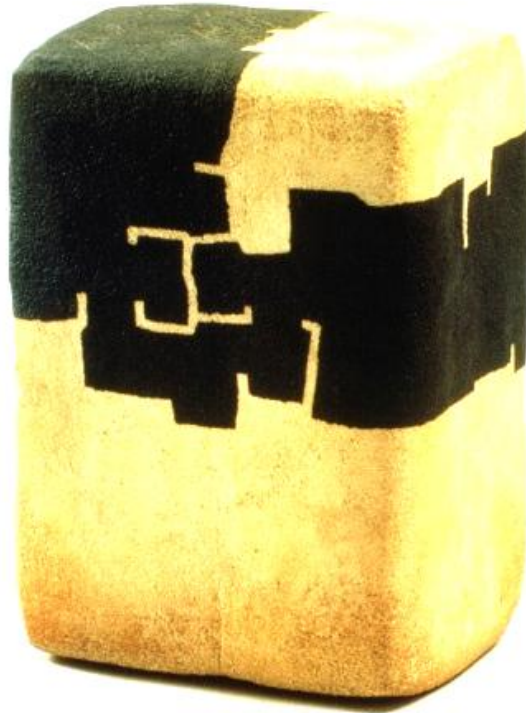
Fotografía 14. Chillida, Eduardo. *La casa del poeta I*, 1980. Colección del artista.

Eduardo Chillida es otro de los escultores que además de materiales como el hierro, la madera o el hormigón, también utiliza la tierra chamota para la creación de sus obras, se caracteriza por realizar homenajes a distintas personalidades a través de series (Fotografías 14 y 15). El bloque es el recurso explotado por el escultor ya que estudia la tridimensionalidad del cubo, así, origina en las superficies de estos espacios bidimensionales algunos cortes, para componer espacios en negativo, también aplica pigmento para generar planos oscuros que contrastan con el color natural de la arcilla.

Así los elementos en forma de “bloque” confieren una suntuosa sensibilidad a los materiales terrenales, que un sólido lazo liga con lo vital. [...] El motivo del “bloque” merece un poco más de atención, porque en Chillida precisamente cumple una doble función. Una aplicación bidimensional y otra en tres dimensiones, en ambos casos se trata de metamorfosis ligadas a la escultura.³⁷

³⁷ A. M. Hammacher, Eduardo Chillida, “Escultor” en: *Chillida*, México, Landucci Editores, CONACULTA, 2002, p. 35

Sus formas orgánicas conviven con el espacio interno y externo, los contornos se acentúan a través de un perfil delimitado por una línea sugerida o virtual, el peso físico se aligera planteando un tipo de escultura dirigido a la abstracción espacial. En hierro, madera o barro, sus cualidades son aprovechadas para destacar la rigidez, su calidez o la textura natural de la materia prima.



Fotografía 15. Chillida, Eduardo. *Oxido 42*, 1979. Colección del artista.

Chillida tiene una experiencia con la arcilla que no le satisface en absoluto y la repudia, hasta que un día, estando en Saint-Paul-de-Vence escucha unos ruidos y se aproxima para ver qué pasa: es Hans Spinner trabajando con tierra. Chillida descubre así un mundo de nuevas posibilidades que, en adelante, plasmaría en sus tierras, en las que practica cortes redondeadas con medias cañas de bambú, oxidaciones, etc.³⁸

³⁸ Pilar Belzunce, “Retazos” en: Kosme de Baraño, *Homenaje a Chillida*, España, Guggenheim Bilbao, 2006, p. 125

Los bloques son creados con arcilla de alta temperatura, no presentan aristas; les proporciona la cualidad orgánica en la que sugieren espacios cóncavos y convexos; representan un dibujo lineal a través de delicadas incisiones marcadas sobre el material o trazadas con pigmento sobre los planos creados para delimitar el espacio.



Fotografía 16. Panduro, Timoteo. *Miguel Hidalgo y Costilla*, s/f. Colección Oscar Ibarra C.

La tradición escultórica en México es trascendente, el empleo de la arcilla fue una manera de construir el volumen como forma definitiva. Existen en el país algunas comunidades donde la tradición alfarera es de gran relevancia -además de elaborar objetos de uso cotidiano también se desarrollan trabajos con calidades artísticas-, tal es el caso de Tlaquepaque Jalisco con el maestro Timoteo Panduro quien mostraba gran habilidad para el modelado en la ejecución de retratos. (Fotografía 16)

En sus trabajos más representativos destaca la producción de bustos, “La escultura [...] en arcilla retuvo lo que la pintura soslayó: todo aquello que la vida diaria tiene de interesante, como las costumbres, los tipos populares, sus fisonomías e

indumentarias, y registró la historia en un recuento puntual de los nuevos héroes.”³⁹ Este trabajo es un tipo de escultura costumbrista que marca el estilo de las expresiones artísticas del siglo XIX, es muestra del registro de la vida diaria y es aprovechada para el enaltecimiento de algunos personajes de importancia nacional.



Fotografía 17. Marín, Javier. *Mujer blanca I*, 2000.

El escultor Javier Marín destaca por elaborar sus esculturas con arcilla, le permite a través del modelado, encontrar posibilidades infinitas de representación de la figura humana, sus formatos escultóricos son diversos, van desde la escultura de escala mediana, tamaño natural o la monumental en sus diferentes presentaciones ya sea un fragmento del cuerpo, escultura con pedestal o instalación.

El trabajo de Marín remite a la obra de Rodin, en relación al tratamiento de las superficies. “Rodin alentaba la observación y comprensión de la naturaleza para su interpretación a partir de lo profundo y lo íntimo, para liberarlo hacia el exterior; Marín posee su particular forma de observar su cotidianidad y contar su historia [...]”⁴⁰ Técnicamente, el artista modela, construye, crea y fragmenta, de tal forma que define su estilo cuando

³⁹ Gutierre Aceves Piña, “Costumbres y tipos en la escultura popular” en: *Escultura mexicana. De la academia a la instalación*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Landucci, 2001, p. 83

⁴⁰ Américo Sánchez, “Auguste Rodin, Expresión del estado interior” en: *Javier Marín. Auguste Rodin. Encuentros y divergencias*, México, Promoción de arte mexicano, 2008, p. 142

regresa a la unión de todas las partes del cuerpo humano, el resultado es un discurso visual y conceptual completamente diferente.

Las texturas creadas en los cuerpos de sus esculturas nos llevan a la representación de la piel humana. Sus cánones de proporción y representación de la figura consignan a las reglas clásicas (Fotografía 17), el modelado directo es su técnica primordial y la terracota es el acabado favorito de Marín:

Regresa de modo cínico al origen de la escultura clásica para de ahí partir, corrompiéndola de inmediato, manieristamente. [...] Retomó la tradición del modelado y lo arcaico de la cerámica para desafiar con su absoluta honestidad de hacer lo que cree. Con su esfuerzo y espíritu volvió a colocar la escultura en su pedestal... y reactivó el péndulo de la historia del arte.⁴¹

Trascendente es la labor que ha realizado Javier Marín con el uso de la arcilla para su obra, independientemente de tener ese referente con una técnica antigua, permite ubicarse como artista contemporáneo “Hoy en gran medida la obra de arte ha dejado de ser el objeto en sí; abarca todo lo que sucede a su alrededor, todo lo que la envuelve: la crítica, la gente que la ve, lo que se dice de ella, lo que se reproduce.”⁴²

Otro ceramista relevante es Gustavo Pérez, con él se pueden establecer límites entre la cerámica tradicional y la artística, se atreve a rebasar las fronteras entre ellas, para convertirla en escultura contemporánea. Esta potencialidad le ha conferido críticas considerándolo un “ceramista que elabora vasijas” aunque desde la visión de otros construye “formas escultóricas”.

En su primera etapa de producción planteó cuencos con tapa de formato pequeño con decorados básicos de la cerámica utilitaria; estos trabajos datan del año 1979.

⁴¹ Agustín Arteaga, “De vuelta al pedestal” en: *Javier Marín. Barro*, México, Landucci, 2001, p. 15

⁴² *Cuerpos Terrenales*, *op. cit.*, p. 89

Otro ejemplo es el juego de cuatro tazones que son elaborados con moldes de vaciado y decorados de la misma manera con el fin de ser usados por el hombre. Es conveniente destacar el dominio de la técnica que admite conocer el comportamiento de las formas y aprovecharla hasta sus últimas consecuencias, al respecto Pérez comenta: “El proceso que he vivido en torno a mi trabajo puede parecer continuo, pero en realidad ha sido accidentado y cambiante, por largo tiempo incierto, [...] Las exigencias y las posibilidades del trabajo se modifican siempre.”⁴³



Fotografía 18. Pérez, Gustavo. *Flor* (detalle), 1999.

Pérez encontró en el torno, su propio lenguaje y su conocimiento es complementado con la asistencia a instituciones como la Sint Joost Akademis, Sint Paulus Abdij y talleres nacionales que mejoraron y ampliaron su experiencia. Toma como base la forma generada por el torno, pero los motivos dibujísticos plantean connotaciones diferentes, al fragmentar

los cuencos logra ritmos y texturas. Ejemplo de ello es la obra titulada *Flor* (Fotografía 18), formada por 10 módulos, cada uno está cortado de la parte superior a la base en seis porciones, sin ser separados totalmente de ella. El primero se cierra hacia el centro y gradualmente se va abriendo hasta llegar a la pieza número doce para proponer otras posibilidades de formas.

⁴³ Gustavo Pérez, “Itinerario de una piel” en: Alberto Roy Sánchez, *Gustavo Pérez, Cerámica contemporánea*, *Revista artes de México*, 2005, p. 68

En general, el trabajo de Pérez, refleja el juego experimental con la forma; dejando a un lado las bases predeterminadas que obtenía. Al respecto comenta: “Fue indispensable pasar a otra cosa, hacer algo nuevo, correr el riesgo del fracaso tan necesario en la creación. [...] Abandoné todo lo demás: el dibujo con las navajas, el efecto de las heridas, todo lo que caracterizó mi obra desde 1990 hasta ese momento.”⁴⁴

Es así como una de sus obras del año 2003 titulada *Pieza plegada* - independientemente que la base de construcción se ha hecho con torno de ceramista-, expone un signo complejo y libre, el objeto ya no remite al cuenco o a la vasija, la forma ya no se contextualiza en lugares propios de la cerámica, ahora el objeto se mueve más hacia los terrenos de la escultura.

Francisco Zuñiga nacido en Costa Rica y naturalizado mexicano, fue seducido por la estética de la gente indígena; encontró en mujeres y hombres cualidades para representar la nacionalidad, interpreta el volumen a través de la masa orgánica de la figura humana en diferentes materiales y formatos.

Zuñiga hereda de su padre el oficio de la talla en piedra y madera, lo que le posibilita tener una educación artística desde temprana edad. Posteriormente, con la formación académica adquiere recursos técnicos como teóricos para desarrollar de una manera profesional su quehacer escultórico. La gama de materiales corresponde a los tradicionales; en algunas ocasiones repite un modelo en tres o cuatro de ellos, siempre teniendo como uno de tantos resultados esculturas en arcilla, De esta manera muestra un particular interés por ella “Tal vez eso explica por qué sus terracotas revisten una importancia particular, e incluso en la etapa final de su vida mantendrá viva la obsesión, casi compulsiva, por el logro técnico más que con otros materiales”⁴⁵. (Fotografía 19)

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 79

⁴⁵ Marcela Zuñiga Laborde, *Catálogo razonado Zuñiga*, México, Albedrío, 1999, p. 28



Fotografía 19. Zuñiga, Francisco. *Piedad*, 1955. Colección Fundación Zuñiga Laborde A. C.

En su última etapa, Zúñiga, realiza una serie de terracotas de pequeño formato, hace una retrospectiva de su trayectoria artística, desarrolla soluciones técnicas y formales, enfatiza la síntesis de la figura humana acercándose a la abstracción. “De *facto* la obra se termina, cierra sus opciones, y todas las terracotas últimas son un resumen directo de sus temas, de su recorrido, de las posturas y las proporciones con que trabajó.”⁴⁶

Francisco Toledo es otro de los artistas contemporáneos importantes de México, se caracteriza por rescatar la cultura de su estado y enaltecerla en el terreno del arte para sustentarla como parte de la identidad nacional a través de símbolos y conceptos. Parte de diferentes medios y soportes, así como materiales poco convencionales, por ejemplo los de origen natural: cáscaras, semillas, cera, ixtle, huevos de avestruz, piedra y arcilla.

Toledo encuentra en éstos una atracción por la naturaleza, por el origen y por la tierra. Característico de su obra, es la construcción de seres fantásticos que remiten, al mito, estas imágenes parecen ser amuletos, o incensarios capaces de completar el ritual.

⁴⁶ *Ibidem.*, p. 40



Fotografía 20. Toledo, Francisco. *Autorretrato (el viejo)*, 1996.
Galería Juan Martín.

Su proceso técnico es muy peculiar, algunos de sus trabajos no ingresan al horno para su cocción, una vez terminado el modelado procede a la aplicación de los pigmentos y aglutinantes; lo que le permite otra posibilidad de acabados en el tratamiento de las superficies. El resultado es una especie de barro bruñido que en primera instancia remite a la actividad alfarera de la zona de Oaxaca (Fotografía 20). Sin embargo este tipo de obras pueden estar condicionadas a tener un corto periodo de vida. Existe otro tipo de producción en la que destacan las vasijas

decoradas con animales fantásticos cargados de sensualidad y erotismo.

La fusión de la tradición autóctona con el arte contemporáneo, constituye la convivencia entre pasado y presente que evidencia el aspecto mestizo como resultado artístico de Toledo, “[...] encontró en el barro de Oaxaca una relación directa con el pasado y un medio que le permitió agregar otro dialecto a su lenguaje expresionista.”⁴⁷

⁴⁷ *Cuerpos Terrenales*, op. cit., p. 14



Fotografía 21. Torres, Paloma. *Bosque HW*, 2003.

Paloma Torres ofrece un trabajo escultórico bajo una mirada urbana de la Ciudad de México, recurre a la cerámica como materia prima donde plantea su discurso como un tipo de ritual que corresponde al mundo y al hombre contemporáneo de la metrópoli.

La obra de Torres convierte la contaminación visual de los paisajes en relieves, es arquitectura llena de ritmos hecha con arcilla y varillas que resulta ser un elemento atractivo por su color y textura.

[...] Paloma parte de la realidad para distanciarse de ella; sus obras se generan de su entender el paisaje urbano, donde interactúan tramas. [...] convive tramas urbanas – horizontales – con volúmenes de edificios – verticales –, texturas artificiales por el ritmo del perfil urbano y las superficies ocupadas por la naturaleza [...]”⁴⁸

La escultura de Torres representa puertas, muros, esferas y columnas (Fotografía 21) dispuestas en el espacio de tal manera que se convierten en otros paisajes urbanos ordenados y limpios visualmente. Este montaje deja al espectador reconocer su espacio vital y circundante. Formalmente cuenta con muchos recursos técnicos y expresivos entre los que destacan variedad de superficies texturizadas y esgrafiados.

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 39

La limpieza de los planos logra sobriedad y elegancia que remarca la geometría de las formas y la paleta se limita a escasos cuatro tonos, que complementa sus propuestas. Otro aspecto es la generación de formatos, de tamaño natural que abdica una identificación con el hombre.



La escultura de Gerardo Azcúnaga es orgánica y expresionista, está fuera de todo convencionalismo tanto en formatos como en acabados, ya que en ocasiones integra otros materiales como cabello, cera, hierro o piel. Para algunos espectadores puede parecer grotesco o monstruoso por la sensación visual y táctil que incita al rechazo. (Fotografía 22).

Fotografía 22. Azcúnaga, Gerardo. *Sólo la puntita*, 1997.

Inserto dentro de la tradición de las rupturas, Gerardo Azcúnaga rompe de una vez con los principios del refinamiento y atracción táctil que usualmente acompañan a la escultura. Su obra dista de ser, en términos coloquiales, bella. Y es aquí donde encontramos la esencia de su quehacer y la clave de su lectura.⁴⁹

⁴⁹ *Ibidem.*, pp. 21-22



Fotografía 23. Kubli, Pablo. *Cresta*, 2008. Colección del artista.

En cambio, Pablo Kubli, en su reciente proceso creativo ha encontrado en la cerámica una forma expresiva, considera el objeto escultórico como un sistema de ensamblaje abierto. Traslada conceptos de su obra hecha en metal al material arcilloso. El reto es de gran importancia al interpretar el volumen cerrado, así como las oquedades espaciales que son ejecutadas a través de un proceso formal, la búsqueda de espacios cóncavos y convexos lo llevan a obtener una forma orgánica (Fotografía 23). La experimentación de la superficie presenta la tersura lisa omitiendo el registro dactilar en la arcilla. Kubli concibe su trabajo como una obra irrepetible y se consolida sin la posibilidad de modificación una vez terminada la cocción.

El relieve es otra opción para desarrollar la escultura en barro, este tipo de manifestación posibilita ejecutar grandes dimensiones volumétricas que toma como base principal el modulo regular o irregular; desarrolla recursos del esgrafiado y crea bajos, medios y altos relieves que admiten generar otro tipo de soluciones determinadas por la temática.



Fotografía 24. Nishizawa, Luis. Detalle del mural *Cosmogonía Náhuatl*, 1987, Biblioteca Pública Central del Estado de México.

El trabajo de Luis Nishizawa, muestra relieves de tipo monumental con temáticas de origen prehispánico u oriental, son representados con motivos figurativos o simbólicos; su obra se caracteriza por usar arcilla de baja temperatura, así como esmaltes para este tipo barro; también tiene preferencia por ejecutar su obra en procesos, técnicas y acabados tradicionales de pueblos alfareros de la región. Desarrolla un medio relieve, que es rico en texturas y de cierto colorido donde predomina cierta gama de azules, verdes y rojos (Fotografía 24). En los trabajos más recientes ha utilizado otro tipo de arcilla comercial.



Fotografía 25. Rivera, Tomás. Composición Dual, 2002. Casa del Artesano de Metepec, Estado de México.

El trabajo de Tomás I. Rivera, es un relieve en cerámica de baja temperatura, la experimentación de volúmenes y de formas, le permite manipular una arcilla local a través de procesos tradicionales de la comunidad artesanal a la que pertenece. La propuesta consiste en transmitir un mensaje conocido por el gremio y revalorar en el material las posibilidades plásticas. La importancia de su obra manifiesta la preocupación por integrar espacio, escultura y arquitectura, en este caso el relieve es el objeto de estudio que lleva a soluciones con un grado de reflexión tanto en el aspecto temático, técnico y espacial (Fotografía 25).

1.4. Reivindicación de la escultura en cerámica

En México, la tradición de producir objetos tridimensionales, data de la época precolombina donde fueron concebidos con fines religiosos, funerarios o rituales. La utilización de la piedra o el metal ha garantizado la permanencia de ejemplares. Aunada a éstos, la escultura en barro, a pesar de estar elaborada con material frágil, garantiza su permanencia y durabilidad gracias a su proceso de cocción y protección de los espacios para los que estaba destinada.

En términos generales los objetos esculpidos están hechos para durar mucho tiempo, en teoría, indefinidamente; de ahí que varios de ellos se realicen en materiales difícilmente perecederos, como las piedras volcánicas, las piedras preciosas y el metal. Otros objetos de materiales más frágiles, como el barro cocido, son a menudo depositados como ofrendas y cubiertos por capas de tierra que los protegen y les otorgan cierta durabilidad. Tal aspiración a la permanencia y casi a la eternidad es la razón por la cual a la escultura, en particular, se le confía la preservación de imágenes que tienen un significado radical: los muertos y los ancestros cuya memoria es sagrada para la familia y la comunidad; las figuras divinas, sagradas o ilustres; las representaciones alegóricas que expresan conceptos o valores ideales aceptados por la comunidad.⁵⁰

La posibilidad de elaborar objetos de cerámica originó un estilo que identifica el arte de este periodo con la ayuda de la técnica de la cuerda, el pastillaje y la placa, complementada con la aplicación de color a base de engobes.

En la época colonial, la forma de percibir la vida fue modificada radicalmente en el terreno de lo ideológico, político, económico y social. En lo que corresponde a la escultura, se prohibió la elaboración de ídolos y la producción se limitó a objetos de uso cotidiano,

De los objetos utilitarios que fueron de uso cotidiano en el periodo anterior a la conquista, como el comal, la olla, el jarro, la cazuela, el molcajete o el xoxocol [...] podemos decir que,

⁵⁰ De la Fuente, *op. cit.*, p. 33

gracias a su carácter utilitario, cruzaron el pantano de la Colonia sin manchar demasiado su plumaje.”⁵¹

Esta época, se distingue por aportaciones como el uso del torno y el recubrimiento con esmalte para cerrar el poro de la arcilla dando como resultado una capa impermeabilizadora con la finalidad de convertirlos en recipientes barnizados. La escultura se limitó a reproducciones de imágenes religiosas de pequeño formato sin un estilo propio, ni cualidades dignas de reconocer. A partir de estos momentos la escultura precolombina elaborada en barro gradualmente quedó en el olvido.

A través del tiempo, muchas comunidades en el territorio nacional se dedicaron a la alfarería como medio de sustento, lo que dio cabida a la creación de centros de producción artesanal, que hoy distingue a las poblaciones donde se han establecido. Posteriormente, la enseñanza del arte, con los ojos occidentales, marcaría un gran abismo y dicotomías entre arte culto y arte popular donde la escultura está directamente implicada.

En 1783 se funda la Academia de San Carlos en México, donde la enseñanza del arte marcó un rumbo distinto para la escultura, así como el uso de los materiales cerámicos.

El establecimiento de la Academia significó para la escultura una gran renovación, tanto en el empleo de nuevos materiales y técnicas como en la temática y en el empeño por cuidar la estricta aplicación de las proporciones anatómicas en las figuras. Las antiguas técnicas de talla en madera, estofados, y policromía, se vieron sustituidas por la utilización de yesos y estucos, así como por los vaciados en bronce.⁵²

⁵¹ Marco Aurelio Chávez Maya, *Historia de la alfarería en Metepec*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1997, p. 26

⁵² Roxana Velásquez Martínez del Campo, “De la Academia al porfiriato” en: *Escultura mexicana, op.cit.*, p.23

Así, la utilización de la arcilla sólo fue el material auxiliar para el modelado de las esculturas las cuales eran concluidas en bronce. Este uso predominó largo tiempo, dejando al barro exento de cualidades estéticas.

En el siglo XX, en un ambiente posterior a la revolución, la iniciativa de algunos dirigentes políticos, se interesaron en el rescate de las culturas precolombinas; mostraron interés por encontrar elementos que dieran identidad a la nueva nación mexicana. Regresar la mirada a las actividades que se desarrollaron en comunidades alejadas del centro del país fue objeto de atención, para entonces, la idea de escultura estaba muy alejada de las imágenes que se elaboraban en arcilla sin una formación oficial por lo que fue nombrada como “arte popular”.

¿Qué es arte popular? Aunque aún cuenta con muchos detractores, principalmente entre los estudiosos especializados en el arte moderno, contemporáneo, posmoderno y lo que ahora denominan *cutting edge*, el arte popular posee una estética implícita inalienable en su estructura creativa. Además ha tenido una existencia paralela al arte “culto” de los siglos XIX y XX. Sus creadores conforman indiscutiblemente un gremio de la estética contemporánea, tanto es así, que los cánones calológicos que aplicamos al arte moderno se pueden utilizar perfectamente para describir los procesos gestales, conceptuales y creacionales desarrollados en ese mismo periodo histórico en el arte popular. [...] Así, algunas piezas del ceramista Herón Martínez de Acatlán, Puebla, especialmente sus candelabros, comenzaron a presentar una zoología novedosa dentro del contexto local y “tradicional” de la cerámica de su pueblo, que dio como resultado un giro estético que se convirtió en una escuela. Otro caso lo tenemos en las obras de alfarería de la familia Aguilar de Ocotlán de Morelos, Oaxaca, quienes en la década de los ochenta del XIX fueron los primeros en reinterpretar las pinturas de Frida Kahlo llevándolas a la escultura.⁵³

⁵³ Juan Coronel Rivera, “De la prohibición al patriotismo. La escultura popular en los siglos XIX y XX” en: *Escultura mexicana*, p. 79

Este contexto dio como resultado revalorar las actividades alfareras o artesanales y apreció los tipos de materiales, principalmente la arcilla, así, la cerámica como medio de producción escultórica no deja de estar estigmatizada por su función meramente ornamental o de uso cotidiano.

De la década de los cincuenta a la actualidad, la reivindicación de la escultura en cerámica ha ido recuperando los terrenos artísticos. Algunos creadores que impulsaron esta forma de hacer arte son Germán Cueto, Alfredo Zalce, Francisco Zuñiga, Jorge Willmont, Humberto Naranjo, Hugo Velásquez, Gerda Gruber, entre otros, quienes abrieron la gama de opciones de expresión tanto tradicional como experimental para insertarse en los terrenos del arte de nuestros días.

En el momento actual, la escultura atraviesa por una etapa particularmente polarizada en la que los artistas demuestran intereses muy diversos, y en tanto que algunos quieren provocar y desafiar al espectador haciéndolo sentir incómodo y a veces culpable –sin saber de qué-, otros pretenden comunicarse a nivel sensorial, sin discurso explícito, apelando a las emociones; [...] ⁵⁴

Desde lo técnico, lo formal y lo conceptual, ahora la escultura en cerámica se manifiesta de manera autónoma y se vuelve un vehículo para la expresión artística. La recuperación del objeto escultórico en cerámica no es un afán por regresar a los cánones clásicos de elaboración de la forma, sino destacar su valor estético y artístico como una vertiente más de las posibilidades de construcción.

⁵⁴ *Cuerpos Terrenales, op. cit.*, p. 23

Capítulo 2

La instalación como género y tendencia artística

2.1. De la escultura a la instalación

La manufactura de objetos escultóricos cerámicos surge para satisfacer necesidades humanas tanto de índole material como espiritual; ejemplo de ello son los de uso cotidiano, así como las imágenes hechas con fines religiosos o estéticos. A través de las evidencias; arqueólogos, antropólogos e historiadores interpretan el estilo de vida del hombre, al respecto Arnold Hauser comenta: “[...] dicen que los más antiguos testimonios de la actividad artística son las representaciones estrictamente formales, que estilizan e idealizan la vida; [...]”¹ lo que da pauta para identificar la forma de pensamiento desde la antigüedad hasta nuestros días; de tal manera que encuentran referentes y registran posturas filosóficas del hombre.

El objeto escultórico ha manifestado cambios radicales, pero también ha mantenido determinadas cualidades con lo que identifica los acontecimientos más significativos que marcaron su evolución, partió de la forma, de los materiales y de los temas utilizados en diferentes periodos de la historia, conservando en todo momento su cualidad volumétrica y su relación con el espacio como ejes trascendentales.

El punto de inicio es la Prehistoria ya que en estos momentos se consideró el nacimiento de la escultura. El hombre de esta época se caracterizó por tener un pensamiento mágico, su expresión mostró pequeñas estatuillas de piedra o de marfil conocidas como *Venus*, éstas representaban imágenes femeninas posiblemente relacionadas con rituales de fertilidad. Se trata de un amuleto de pequeñas dimensiones en forma de mujer con senos, cadera y vientre exagerados. Tom Flynn dice: “Esta propensión de la escultura a mimetizar las características físicas del cuerpo humano y el grado en que lo consigue, si sigue cierta escala y logra una apariencia imitada de realidad, ha sido tema constante a lo largo de la historia de la escultura.”² En esta primera etapa el tratamiento de la figura femenina es idealizado.

¹Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte I Desde la prehistoria hasta el barroco*, España, Editorial Debolsillo, 2005, p. 11

² Tom Flynn, *El cuerpo en la escultura*, España, Akal Ediciones, 2002, p. 7

La relación que establece el objeto con su contexto depende de la comodidad para ponerlo en uso. En el caso de la Venus hace factible su transportación debido a su tamaño y material con que fue hecha.

El hombre de la prehistoria se trasladaba de un lugar a otro en pro de su supervivencia, por esa razón se instaló a orillas de los ríos para aprovechar su afluencia y desarrollar un tipo de agricultura y ganadería, lo que le hizo sedentario. Así fue como se conformaron las primeras civilizaciones y con ellas los cultos religiosos donde la práctica de rituales fue dedicada al cuerpo humano; por lo que crearon reproducciones en materiales no perecederos, al respecto Flynn comenta:

Desde la Antigüedad más temprana, el cuerpo esculpido ha surgido del mito y la leyenda como una entidad ambigua, situado aparentemente en una zona indeterminada entre los vivos y los muertos. Ocupando con frecuencia el mismo volumen que el cuerpo real que pretende representar, el cuerpo esculpido está dotado de una presencia siniestra para el espectador.³

Una de las civilizaciones más significativas por sus aportaciones fue la egipcia, pues diseñó una serie de reglas de proporción de la figura humana; entre ellas la composición frontal, el hieratismo y la simetría; esta última era la que reforzaba el carácter jerárquico de los personajes representados.

El contacto comercial que establecieron con los griegos logró confrontar, tanto la forma de vivir como la de pensar, en una sociedad que desarrolló un tipo de escultura cercana a la realidad, el resultado fue la copia fiel del cuerpo humano en sus manifestaciones escultóricas. Al respecto Flynn explica:

³ *Ibidem.*, p 21

A partir de ahora, el cuerpo no sólo servirá como expresión de la potencialidad humana en general, sino también como vehículo para articular una mayor presencia psicológica. Los elevados niveles de naturalismo facilitados por el aumento del uso del bronce contribuyeron a lograr esos objetivos al permitir a los escultores conseguir detalles corporales con gran precisión y especificidad.⁴

La representación del cuerpo humano tuvo éxito por su cercanía con la realidad y por la dinámica en su composición, la exactitud de las proporciones dio como resultado armonía y equilibrio, así el ideal de belleza llegó a su máximo esplendor. Los nuevos sistemas compositivos establecieron lo que conocemos como escultura clásica, marcando los lineamientos formales y temáticos de representación que posteriormente han sido aplicados con frecuencia.

La materia prima toma relevancia y exclusividad; tal es el caso del barro, el mármol, el bronce, las maderas preciosas, el oro y el marfil. Las técnicas empleadas para la transformación estaban a cargo del modelado y de la talla como técnicas oficiales; la temática principal recaía en la representación de humanos o animales, sustentándolos en las alegorías.

Posteriormente, con los romanos, la escultura tomó una función social y pública, se dejó de lado a la religión y el arte resultó ser pragmático, para quedar al servicio del Estado. Por lo que adquirió mayor presencia en los espacios públicos; al ser colocada en las plazas principales para significar el lugar por medio de figuras que representaban a funcionarios o gobernantes. Esto le imprimió importancia al ser fijada sobre un pedestal o peana. A partir de ese momento la plataforma acompañó a la escultura durante mucho tiempo; como consecuencia sacralizó y legalizó cualquier obra colocada en una base.

⁴*Ibidem.*, p.34- 35

Las alegorías o temas relacionados con el cristianismo, mantuvieron su cualidad principal de representar volúmenes; dando una idea precisa de las superficies externas de los cuerpos, todo conforme a las leyes clasicistas, no es sino hasta el siglo XIX que se presentan cambios en su concepción y percepción.

Así, la escultura de bulto dejó de ser conmemorativa, se siguió ubicando en espacios públicos, y se convirtió en emblema, en símbolo de poder; ya no sólo se destacaba la representación mimética, Rosalind Krauss explica: “[...] su capacidad para imitar la apariencia de la carne viva, sino su poder de encarnar ideas y actitudes. [...] es fundamentalmente ideológica.”⁵ La misma autora en su libro *Pasajes de la Escultura Moderna* hace referencia de la película *Octubre* de Eisenstein que aborda el tema de la Revolución Rusa, alude a la estatua del Zar Nicolás II al ser derribada por un grupo de insurgentes planteando el fin de la dinastía Romanov. En nuestros días se atestigua un acontecimiento semejante pues ante los ojos de todo el mundo fue transmitido por televisión el momento que fue derribada la escultura del dictador Saddam Hussein en Bagdad el 9 de abril de 2003 cuando el ejército norteamericano tomaba el poder en esta ciudad, al ser destruida, el hecho simbolizaba la caída del régimen de Hussein.

Los cánones de construcción se fueron modificando; ejemplo claro es la propuesta de Rodin quien interpreta la figura humana como una masa orgánica, ésta recae en la superficie como resultado del modelado y síntesis de la misma. Es en este momento donde se le deja de representar completa, las opciones consienten sólo fragmentos.

Los acabados de Rodin ya visualizan una dirección diferente. Su trabajo es como una obra en proceso, deja evidentes las huellas de los dedos en la etapa del modelado, en algunas ocasiones tasajea o mutila el cuerpo sin tener las intenciones de borrar las rebabas que ocasionó con la herramienta. Así se procede a la fundición,

⁵ Krauss, *op. cit.*, p. 17

que va más allá de una factura donde las superficies exigen pulcritud de un vaciado en bronce, continua con esta técnica para evidenciarla también, no se corrigen las burbujas ocasionadas en el momento de vaciar el metal en el molde y finalmente, al desmoldar, aun deja a la vista las uniones sin preocuparse de los acabados formales, Krauss explica: “En la superficie de la obra coinciden dos sentidos de proceso: la exteriorización del gesto y la impronta del artista en el acto de conformar la obra.”⁶

Para estos momentos, el pedestal resta importancia; Rodin, en su monumento a Balzac, lo integra a la escultura. Pareciera que la gran figura representada es una sola con una plataforma en los pies, ello asigna un rumbo diferente donde gradualmente va desapareciendo.

Otro de los artistas que determina esta autonomía es Constantin Brancusi quién enfatiza la síntesis y abstracción de la forma, participa evidenciando el pedestal ya que sus trabajos no dependen de una base, estos son colocados a nivel de piso, desencadenando otras posibilidades para percibir la escultura. La cercanía con un mundo industrial permite ocupar otros materiales; así, de forma escalonada, el proceso de liberación de la tradición se va manifestando.

Con los futuristas la concepción del arte parte de otros sistemas estéticos; la máquina y los acontecimientos sociales son la energía que llevan a desarrollar una escultura en movimiento. Su característica principal es el dinamismo, capaz de modificar la estructura de afuera hacia adentro, buscan “[...] los medios para derribar las estructuras ortodoxas y fosilizadas del academicismo y sustituirlas por modalidades dinámicas de una estética de la máquina que celebraba la velocidad, el poder y la modernidad.”⁷

Existe la intención de acercarse a la estructura a partir de la descomposición de la imagen en diferentes capas, se cuestiona su relación con el espacio y el tiempo, “El

⁶ *Ibidem.*, p. 40

⁷ Flynn, *op. cit.*, p.141

objeto en movimiento se convierte en vehículo del tiempo percibido y el tiempo en dimensión visible del espacio una vez lo temporal adopta la forma del movimiento mecánico.”⁸ Lo temporal establece una dirección visual de los volúmenes representados lo que da como resultado varias alternativas de percepción con relación a las partes y la totalidad de la forma “Pues no sólo trata al espectador como una consciencia capaz de abarcar en un único instante el exterior del objeto, sino que también garantiza la unidad y claridad de este conocimiento al darle acceso al núcleo mismo del objeto.”⁹

El collage desarrollado por Pablo Picasso plantea una invasión al espacio pictórico convirtiéndolo también en escultórico, esta mezcla es un binomio pintura-escultura. Cabe destacar, que para hacer recíproco este tipo de trabajos los materiales empleados ya no son los propios de la escultura, para estos efectos se utiliza cartón, papel periódico o madera.

No se trata de la copia de la forma sino de la presentación del objeto real. Aquí, el espacio bidimensional se ve afectado, además de lograr una extensión del mismo “[...] decidió sustituir la representación pictórica de una rejilla por el propio material pegado sobre la superficie [...]”¹⁰.

George Braque coloca un pedazo de madera en la que recorta la silueta de una guitarra para que ésta sea la representación del objeto, el espacio bidimensional se ve modificado drásticamente y la pintura deja de ser sólo pintura para integrarse como relieve y a la vez ser ambas y ninguna. Así,

[...] la intención de remarcar el carácter bidimensional de la superficie del cuadro como lugar en el que se distribuyen diversos signos pictóricos que crean un determinado sistema de relaciones, paradójicamente, estaban alterando la condición plana de la pintura y anunciaban

⁸ Krauss, *op. cit.*, p.52

⁹ *Ibidem.* p 56

¹⁰ Josu Larrañaga, *Arte hoy. Instalaciones*, España, Nerea, 2006, p. 10

la ruptura de la propia bidimensionalidad.¹¹

Los constructivistas plantearon de manera directa el interés por representar el interior de la escultura, la construcción de las superficies deja de ser la preocupación principal, la inquietud radica en recrear el espacio real. Naum Gabo utiliza el cubo estereométrico para el desarrollo de bustos o cabezas que son elaboradas con cartón, metal o madera. La idea se concibe de tal manera que “Sus cuatro paredes laterales se han suprimido y, en su lugar, dos planos diagonales atraviesan el interior de la forma hasta cortarse perpendicularmente en su mismo centro.”¹², con esto logró no depender de la solidez exterior de la forma, sino que a través de los planos perpendiculares, horizontales y verticales se crean los espacios para cimentar paredes internas, que dan como resultado una imagen reconocible a partir de sus estructuras.

Marcel Duchamp es más radical en el cuestionamiento de lo que debería ser el arte, plantea su desmitificación por medio de sus objetos encontrados, elige los elaborados industrialmente, los descontextualiza y los reubica en espacios institucionales elevándolos a la categoría de obra artística. Esta forma de producción donde no hay una manipulación inmediata de la materia prima, revoluciona la idea tradicional de la obra de arte y del productor, “[...] acentúa la voluntad y decisión, la elección del creador, que declara el objeto en obra de arte. De este modo produce una metamorfosis artística del objeto acostumbrado, fundamentando una expresión artística que se identifica con la apropiación más directa y completa de lo real.”¹³

Carl André y el grupo de minimalistas desarrollaron un tipo de escultura denominado estructuras primarias. Consiste en crear módulos de diversos materiales, de tal forma que entre mayor distancia exista entre la creación del objeto con la del artista es

¹¹ *Idem.*

¹², Krauss, *op. cit.*, p. 65

¹³ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad “Postmoderna”*, España, Ediciones Akal, 2009, p. 161

mucho mejor. La producción se hacía de manera industrial, la mano del creador era nula y el momento de ubicarla en el espacio planteaba problemas de percepción. La disposición de estas estructuras se coloca a nivel de piso, en algunas ocasiones sobre los muros y otras en ambos espacios:

A un nivel de soporte físico la obra minimalista acude con frecuencia a un *repertorio material de la industria*, a sus componentes manufacturados. [...] El <<minimalista>> está más interesado por la totalidad de la obra que por las relaciones entre las partes singulares o por su ordenamiento compositivo.¹⁴

La posibilidad de utilizar materiales diferentes a la madera, el bronce o la piedra es amplia, es el momento de aprovechar los de origen industrial, así como los de desecho, como el vidrio, el fieltro, tubos de luz neón, animales vivos, que en la mayoría de los casos suelen ser efímeros.

El proceso de elaboración de las esculturas es diferente, ahora el artista se traslada al espacio expositivo y convierte la galería en taller para la factura y montaje de la obra. Esta cualidad del arte contemporáneo abre otros cuestionamientos que se acercaran al concepto de instalación, “Construir va a ser la nueva tarea de la escultura en estos últimos años. La acción de construir va a desarrollar nuevos procedimientos escultóricos, como armar, ensamblar, fabricar o edificar.”¹⁵

El resultado de estos cambios radicales de la escultura son consecuencia del rechazo de las reglas tradicionales de producción, la pérdida del pedestal y la utilización de materiales no convencionales; sin embargo, el objeto sigue manteniendo relación con lo volumétrico, lo escultórico y espacial.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 100

¹⁵ Javier Maderuelo, *La pérdida del pedestal*, España, Cuaderno del Círculo de Bellas Artes, p. 27

2.2. Apropiación del espacio expositivo: nacimiento de la instalación

El arte del siglo XX fue influenciado por algunos protagonistas quienes establecieron cambios trascendentes en el sistema de producción, distribución y consumo. Los acontecimientos políticos, sociales y culturales de la primera mitad señalaron una complicada época, cuya consecuencia fue la hibridación de términos contrapuestos o complementarios. Los antecedentes de la instalación son períodos artísticos como el futurismo, el dadá, el surrealismo, el arte mínimo, el objeto encontrado, el ensamblado, las ambientaciones, el arte povera, el land art, el arte procesual, etcétera.

A continuación se exponen algunos de los datos más importantes para la conformación de lo que conocemos como instalación haciendo referencia a ejemplos representativos.

Un precedente es la relación de la pintura y la escultura con los espacios bidimensionales y tridimensionales, respectivamente. La primera se encarga de representar zonas virtuales, en ocasiones llega a un nivel de realismo que puede generar diversidad de sensaciones y significados; su lugar expositivo es el muro y está legalizada a través del marco. La segunda, presenta volúmenes reales, sus materiales son empleados para copiar determinados motivos, su área expositiva es el piso, sacralizado a través de un pedestal. El primer cambio significativo en estas dos disciplinas es la liberación tanto del marco como del pedestal.

Pablo Picasso en 1912 inicia este cambio con sus collages donde sugiere una apropiación y extensión del espacio pictórico al colocar en sus cuadros fragmentos u objetos completos sobre el lienzo, no se trata solamente de la representación de la forma sino del objeto mismo.

Lucio Fontana con sus acciones de cuadros rotos afecta también el espacio al tasajear la tela y crea un espacio verdadero sobre el plano pictórico. “Así que, tanto

en el sentido literal como en el metafórico, el plano del cuadro se estaba rompiendo hacia delante, hacia el espacio del espectador y hacia los lados, apropiándose del espacio expositivo.”¹⁶

La forma diferente de producción revolucionó la idea tradicional de la obra de arte y del productor. El consumo se vio afectado seriamente, además, el objeto y el espacio se modificaron gradualmente.

Vladimir Tatlin propuso contrarrelieves; en sus trabajos integró el uso de materiales industriales como hierro y aluminio. Destaca la manera de disponerlos en el lugar expositivo; dónde estaban suspendidos; aprovecha las esquinas de la galería, así como los planos derecho e izquierdo y del piso.

La radicalidad de los relieves en esquina de Tatlin deriva de su rechazo a este espacio trascendental de dos modos diferentes: primero, por el antiilusionismo de su situación y, segundo, por la actitud que manifiestan hacia los materiales de que están hechos. Cada relieve en esquina se organiza abiertamente en relación con la unión de dos muros planos de los que Tatlin se sirve para sostener físicamente la obra.”¹⁷

El arte mínimo, da pauta al desarrollo en la construcción de la instalación. Su importancia radica en la significación del espacio, la obra deja de ser pasiva, el espectador se convierte en personaje móvil que es obligado a deslizarse alrededor y dentro de ella. “El carácter procesual y temporal que se fue apoderando de la práctica minimalista no sólo afectó a la relación entre creador y la obra, sino a las relaciones obra/espectador/espacio circundante.”¹⁸ Plantea una complicidad con el espacio “Ello suponía que, por primera vez, el espacio expositivo era concebido

¹⁶ Larrañaga, *op. cit.*, p. 12

¹⁷ Krauss, *op. cit.*, pp. 63-64

¹⁸ Anna Maria Guasch, *El Arte Último del siglo XX del Posminimalismo a lo multicultural*, España, Alianza Editorial, 2000, p. 29

como un volumen globalizador en cuyo seno se producían constantes interferencias entre las obras y los observadores o espectadores de éstas.”¹⁹

Un cambio más, fue el lugar de elaboración, la producción que se realizaba en un área personal, se convierte ahora en un acto público, trasladándose al sitio dónde ha de presentarse. “Así, este nuevo arte tridimensional no era algo más, una nueva práctica a añadir a las posibilidades expresivas existentes, sino una alternativa que venía a sustituir tanto a las formas de producción artística como a la comprensión del propio arte y su relación con la sociedad y la vida.”²⁰

La relación entre arte y vida se veía más cercana, por su parte Kurt Schwitters emplea materiales de desecho, mismos que a su vez reflejan una historia individual, por lo tanto hacen la conexión entre la vida, el proceso de elaboración y el arte, “De manera que, cuando el arte pretende coincidir con la vida, los espacios de la representación comienzan a ser lugares que se recorren, formas que pueden tocarse, objetos con los que podemos relacionar o usar de diferentes maneras.”²¹ Las obras de Schwitters conocidas como “estructuras merz”, son elaboradas con material recolectado que se vincula con la sociedad de consumo.

Otro personaje que enlaza arte y vida es Joseph Beuys, quien realiza intervenciones en el espacio a través de materiales que son significativos en su vida. El fieltro, la grasa, la miel o el cobre los usa para construir diálogos y narraciones que enfatizan dicha asociación.

En tal sentido su obra ha supuesto una aportación notable al cambio radical de actitud hacia las formas, los materiales, el sentido espacial y la propia función de la escultura, entendiendo la escultura como una compleja superposición y encadenamiento de campos

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Larrañaga, *op. cit.*, p. 16

²¹ *Ibidem.* p. 17

autobiográficos, sociales, históricos, míticos y artísticos.²²

Así, la experiencia personal del artista se ve reflejada en sus obras, donde mezcla el mito, la creencia y lo espiritual. Lo anterior, concede al productor hacer de la autobiografía, un acontecimiento público que comunica la importancia de la vida. Influenciando en muchas ocasiones el quehacer social y político.

Salvador Dalí presenta una atmósfera surrealista, retoma el escenario de un teatro y crea un rostro; el telón lo aprovecha para sugerir el cabello, al fondo dos cuadros como ojos, la chimenea es la nariz, y una mesa de centro los labios. Pensar en este lugar para ser habitado remite al movimiento del hombre que activará y modificará este espacio, “La confluencia de espacio de la representación y espacio de la presentación es aquí una metáfora del camino emprendido por la pintura años antes y su transformación en una forma diferente de comprender el hecho artístico.”²³

En obras de Robert Morris utiliza el fieltro como medio de expresión, con este material construye formas a partir de módulos. Son transformadas de acuerdo a la posición y disposición de las áreas ocupadas, ya sea recargadas en la pared o suspendidas en el techo, la forma se modifica constantemente al no ser un material rígido, el resultado es diverso, así como el espacio expositivo.

En 1965 construye en madera tres *eles* mayúsculas con dimensiones de más de dos metros de altura. Éstas fueron colocadas en distintas posiciones dentro de la galería, donde invadían todo el espacio, a la vez, creaban senderos por la disposición de los objetos.

Las vigas en forma de L de Morris revelan en cierto modo esta absoluta dependencia de la intención y el significado con respecto al cuerpo en el momento en que éste emerge al

²² Guasch, *op. cit.*, p. 160

²³ Larrañaga, *op. cit.*, p. 17

mundo en cada uno de sus movimientos y gestos externos y particulares; es decir, del yo entendido únicamente dentro de la experiencia.²⁴

Dan Flavin, utiliza tubos de luz neón y los distribuye en el espacio circundante del museo o sala de exposición, plantea la percepción visual en contextos que afectarán la sensibilidad del espectador para sugerir connotaciones diversas.

Otro detonante para experimentar el espacio con el objeto es el minimal art, con la concepción de módulos o estructuras realizadas de manera industrial, crea sistemas a partir de series que son ubicadas en el espacio. El cuestionamiento radica en establecer los límites de la escultura, así como los del espectador, “La intrusión de las formas en el espacio circundante, la relación objeto-sujeto, obra de arte–espectador a través del espacio que los separa, obligan a plantear la cuestión del *contexto* en donde se sitúa la obra y el espectador.”²⁵

En la década de los sesenta, se define con mayor precisión a la instalación exponiendo problemas de límites entre corrientes y géneros; de los que podemos destacar el Land art o arte de la tierra, los assemblages, el arte procesual, el arte conceptual, las ambientaciones, etcétera, que van a estar determinadas por características particulares en las que se correlacionan o rechazan a la vez.

Estos acontecimientos nutren lo que en la actualidad concebimos como instalación “En términos generales, podríamos decir que se había pasado de la concepción de un espacio dónde se *incluyen* las cosas y las personas, a un espacio donde se *exponen* esos mismos sujetos y sus objetos, y después a un espacio que se *activa* o se *construye*, un espacio como *relación*.”²⁶

²⁴ Krauss, *op. cit.*, p. 261

²⁵ Marchán, *op. cit.*, p. 104

²⁶ Larrañaga, *op. cit.*, p. 27

2.3. Particularidades de la Instalación

En la década de los sesenta aparecen diversas manifestaciones que en principio no se podían definir en un concepto concreto, por presentar características heterogéneas; una de estas fue la instalación. Se interpretaba como una categoría artística, en otras remitía a elementos escenográficos, o se relacionaba con el montaje de exposiciones, se entendía como una extraña correspondencia entre arquitectura, pintura y escultura. La idea más cercana era la invasión de un espacio por un objeto determinado, “[...] su gran flexibilidad y la inmensa variedad de la obra que engloba ha convertido el termino en un concepto de carácter más general que específico.”²⁷

En los primeros acercamientos para definirla fue concebida como una extensión de la pintura o de la escultura toda vez que se apropiaba del espacio de estas disciplinas incluso de la arquitectura: “[...] considerado como un híbrido entre arquitectura, escultura y pintura, además de un intento de aunar las diversas artes; también una determinada forma de escultura que se caracteriza fundamentalmente por invadir un espacio mayor [...]”²⁸. La instalación aborda éstas tres, incluso podemos mencionar otras, que por su naturaleza pierden autonomía al ser integradas en un conjunto. Cualquier objeto artístico puede ser un elemento que se activará al momento del consumo de la manifestación a través del partcipe.

El término proviene de la palabra inglesa *installati3n* que se traduce al castellano de dos maneras “Por un lado, como *instalaci3n* (la más usual), y por otro como *investidura*, tal como se utiliza el término *invertir* en sentido oficial, es decir, como una forma de conferir dignidad o importancia a algo o alguien en un momento muy especial.”²⁹ El significado literal de la palabra es la acci3n de componer, ordenar,

²⁷ Amy Dempsey, *Estilos, escuelas y movimientos. Guía enciclopédica del arte moderno*, España, Blume, 2002, p. 250

²⁸ Larrañaga, *op. cit.*, p. 7

²⁹ *Ibíd.*, p. 31

colocar o disponer elementos en un espacio preciso para un fin específico y este a su vez cumplir una función determinada.

Cuando alguien se muda es común decir “voy a instalarme” esto genera la acción de situar todos los muebles del hogar en el lugar indicado. Instalarse en una oficina indica adecuar todos los elementos y herramientas necesarias para que funcione el espacio. Por lo tanto, sugiere valorar el fenómeno constructivo en un nivel de trascendencia parcial o permanente tanto del objeto como del sitio.

Ante esta nueva forma, la manera tradicional de construir dentro del taller, queda obsoleta. El artista sale y crea su obra en el espacio; el museo o la galería, así, estos lugares se convierten en el laboratorio; dónde se va gestando, desarrollando y culminando la obra. El proceso de ordenación marca el tiempo de fabricación. El momento de ubicar los elementos es clave para definir la esencia de la nueva creación.

El espacio es uno de los elementos primarios de la instalación, éste es vivencial, es conocimiento que da significado personal o social. Este componente ha sido tema de interés para la humanidad, incluso ha generado problemas de tipo social y legal por la lucha de extensiones territoriales, también indica orden y dirección como los sentidos de carreteras, las dimensiones de las calles, la ergonomía, por mencionar algunas.

La relación del hombre con él es inherente desde su nacimiento, al principio empieza a conocer su entorno, después lo apropia, lo modifica y manipula según su conveniencia, lo transforma constantemente, “El espacio se concibe como un elemento positivo en tres dimensiones que despierta en nuestra imaginación lo que experimentamos en la vida real, la gloria de la atmósfera circundante y la sensación de lo infinito.”³⁰

³⁰ Luis Monreal y Tejeda y R.G., *Diccionario de términos de arte*, Barcelona, Juventud, 1999, p. 153

En la actualidad, el espacio desempeña un papel importante en la vida cotidiana, ya que se pretende ganar espacio por medio de acondicionamientos de áreas pequeñas para ser habitables, del invento de artefactos compactos, etcétera; estos aspectos son el resultado del cambio cultural influenciado principalmente por la economía.

Toda sociedad transforma materialmente el espacio y lo significa culturalmente su época. Al significar los espacios la sociedad crea una comunicación cultural y es el contexto espacial quien condiciona la lectura de los objetos que lo contiene, es decir, todo objeto y espacio social posee significados que son sociales e ideológicos y ellos se materializan cada vez que transformamos nuestro espacio circundante.³¹

La instalación y el espacio manifiestan una dualidad de correspondencia y complicidad, que permite la reflexión de la organización de objetos lo que resulta en una lectura diferente. Según la escultora e instaladora Helen Escobedo, la define como “[...] la extensión temporal y espacial de una idea que debe involucrar al espectador, haciéndolo copartícipe al desplazarlo física y mentalmente a través de la obra en una estética de interdependencia.”³²

El concepto de Escobedo integra dos elementos, por un lado, el temporal y por otro, el espectador, los cuales están determinados por el espacio-tiempo en el que será consumida y recorrida la obra por medio del público, así, cambian los sistemas de percepción de la manifestación artística desde el punto visual y kinestésico. La trasgresión del espacio forma parte esencial, éste es transitable, acercándose a los límites de la escenografía o de la ambientación, deja de ser pasiva-contemplativa e involucra al espectador-participante como integrante de la misma, “[...] *pone a*

³¹ Virginia Ayala Almanza et al., *Integración escultórica al espacio urbano. Línea 9 del metro de la Ciudad de México*, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, 1991, p. 5 (Proyecto para optar por el título de escultor)

³² Helen Escobedo, “Un diálogo en torno al espacio” en: Oscar Olea, *Arte y espacio XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 327

disposición del usuario una serie de elementos y mecanismos para que éste los utilice, los ponga en funcionamiento.”³³

La instalación, al igual que otros géneros surgidos en estos periodos tiene una estrecha relación con lo cotidiano, con la experiencia personal, con los acontecimientos sociales; con la vida. Su temática es amplia remitiendo a la autocrítica y a los actos cotidianos. Esta introspección dirige a un ir y venir del pensamiento así, como del comportamiento a través del cual crea otra característica predominante: el trabajo efímero. Ubicar objetos en distintos espacios y recurrir a materiales diversos, dan como consecuencia un periodo de vida limitado mientras permanece expuesta.

La posibilidad de elementos para la construcción de instalaciones es amplia ya que se involucran objetos escultóricos, pictóricos, gráficos y digitales que pueden ser realizados por el productor sin que reste importancia a la misma. Los materiales comparten de igual manera la oportunidad de manifestarse, van desde de lo más sencillos encontrados en la naturaleza hasta los complejos y sofisticados conseguidos en la industria.

Esta propuesta admite un extenso abanico de posibilidades de construcción, de manera lúdica ofrece a los objetos y materia prima, un significado particular. Los elementos se enfrentan en el sitio, éste los adopta y a la vez los rechaza, plantea líneas de tensión y oposición, de aceptación e integración. Existe un tiempo de contrastes entre mecanismos, así, el lugar intervenido cede en la lucha constante entre ellos.

[...] el juego sutil de la diferencia y de la oposición (pigmento/mármol, nombre del río de la Amazonia/caracteres de la Enciclopedia, Laguna de Venecia/Amazonia, etc.) que dirige la invención de un lugar que existe únicamente en la relación conflictiva entre dos culturas y

³³ Larrañaga, *op. cit.*, p. 34

dos historias. Se trata de una sutil dialéctica de presencia y ausencia y, sin duda, de un bello ejemplo de lo que podría ser un (anti)monumento contemporáneo.³⁴

Ilya Kabakob realiza una tipología de la instalación de acuerdo a las condiciones del espacio a través del término “instalación total”, a saber:

1. Las pequeñas instalaciones donde se reúnen algunos objetos, como los rayonnages (estanterías) de Haïm Steinbach.
2. Aquellas que están adosadas a la pared, que cubren toda la pared o una parte del suelo, como por ejemplo en algunas obras de Mario Merz.
3. Aquéllas que llenan casi por completo la sala que les ha sido concedida (Mc Collum).³⁵

En esta clasificación, nos hace mención del papel que debe desempeñar el usuario/espectador/participe dentro del área cerrada, llámese sala de galería, sala de exposición o zona delimitada por cuatro muros.

Al respecto, Escobedo propone el espacio y la instalación como “[...] un vacío dentro de otro vacío, el transparente que voy a ocupar dentro del envoltente que ya está, el que es mental hasta que lo haga yo físico, ordenando en él mis materiales para que la forma final coexista en la acción espiritual del público.”³⁶

Así mismo, Villalobos Herrera plantea otra clasificación según los espacios e elementos empleados:

- Sitios
- Medios

³⁴ Larrañaga, *op. cit.*, Catherine David, “Sobre la Instalación”, p. 90

³⁵ Larrañaga, *op. cit.*, Ilya Kabakob, “La Instalación Total”, p. 91

³⁶ Oscar Olea, *op. cit.*, “Un diálogo en torno al espacio”, p. 332

- Espacios museográficos
- arquitectural³⁷

De esta manera, los lugares están relacionados con las ambientaciones de los años sesenta y se vinculan con la intervención de sitios alejados de la ciudad con el fin de ocupar escenarios naturales como soporte de la obra plástica. Estas manifestaciones son conocidas como land art, arte ecológico o arte povera; la disposición de elementos y la transformación del lugar plantean una carga emotiva para el consumidor. El mensaje va dirigido a la preservación de la naturaleza a través de la denuncia social, por lo regular este tipo de manifestaciones son de carácter efímero por ser localizadas en contextos naturales que en algunos casos son imposibles de acceder. Las grandes dimensiones espaciales son características de la instalación en sitios.

[...] la infraestructura colosal, los materiales son los protagonistas principales de las obras. Estos son de las más diversas procedencias: plantas, tierra, troncos, sacos de lona, cuerdas, grasa, papeles de desperdicio, cera, etc. [...] aquí se reduce a un acto de elección de *materiales encontrados* sin una voluntad rígida de configuración, presentados como *antiforma*.³⁸

La mayoría de estas expresiones son obras momentáneas y sólo podemos tener memoria a través del registro fotográfico o fílmico.

La instalación de medios, propone el uso de tecnología para su elaboración, entre ellos destacan, los ordenadores, la televisión y el video. Así, la instauración de estos soportes a través de la imagen en movimiento se sitúa en lugares convencionales del

³⁷ Álvaro Villalobos Herrera, *Presentación y Representación en el Arte Contemporáneo. Ambientaciones, Instalaciones, Happening y Performance*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000, pp. 59-64

³⁸ Marchán, *op. cit.*, pp. 211- 212

espacio expositivo, lo atractivo son los efectos que la tecnología puede generar en el consumidor-participe a través de la percepción visual y auditiva.

Los espacios museográficos remiten a la clasificación de Ilya Kabakob. Este tipo de manifestación tiene mayor cercanía con los elementos, ya que funciona en el mismo sentido, si es ubicada en una galería, museo u otro espacio. Aquí no hay problema del contexto, la concepción original de la puesta permite moverla sin que modifique su significado temático.

Finalmente, las obras de tipo arquitectural sugieren el análisis del espacio a intervenir, ya que por la función que desempeñan pueden ser afectadas y esbozar diferentes connotaciones sociales. Por ende, son exclusivas dentro de este formato, “Esta modalidad incluye todas las intervenciones artísticas realizadas en casas particulares, museos, galerías y fachadas de edificios, realizadas con el propósito de hacer ver la importancia del valor artístico del lugar afectado, la importancia de la arquitectura del lugar.”³⁹

La instalación es un término que involucra varias tendencias del arte contemporáneo, en las que refleja situaciones reales o fantásticos en un ambiente alternativo. Es un género artístico donde se involucra espacio, tiempo, materia, espectador y sensibilidad en el cual el productor plástico ubica y acomoda los elementos para una nueva significación. La interpretación del mensaje sufre constantes alteraciones por el sujeto que está consumiendo dicha propuesta.

Esta forma de producción, plantea un soporte alternativo de la multidisciplinareidad del arte, no se limita en cuestiones formales y temáticas de la escultura o de la pintura, sino que establece interrelaciones que causan nuevos discursos plásticos y “Está sujeta a una determinada factura que incluye espacios, materiales, referencias

³⁹ Villalobos, *op. cit.*, p. 63

y elementos al servicio de una experiencia imposible de reproducir en otro soporte o a otra escala que no sea la tridimensional de la propia instalación.”⁴⁰

2.4. La instalación en México

El antecedente de la instalación en México se manifiesta a finales de la década de los sesenta en un contexto hostil político y social. El movimiento estudiantil y las olimpiadas marcan la pauta para el desarrollo de las nuevas manifestaciones artísticas en el país.

Como una de las consecuencias de la inconformidad generalizada, el Salón Independiente nació como rechazo a la política cultural del momento y en concreto a los estatutos marcados por los organizadores del Salón Solar celebrado en 1968 en torno a las actividades de la Olimpiada Cultural.”⁴¹

La débil economía, la injusticia social, la pobreza, los intentos de vivir en la modernidad, y los problemas sociales fueron el detonante para la explosión artística de aquellos tiempos. Un movimiento que desarrolló esta forma de manifestación fueron los llamados *grupos* que eran un conjunto de productores plásticos que utilizaban lenguajes no convencionales; motivados por los problemas del país encontraron una forma de exteriorizarse y plantearon la visión del México de aquellos tiempos a través de la gráfica, de acciones y de instalaciones, ésta “[...] fue percibida, recreada y proyectada por los artistas, a partir de una selección de símbolos, mitos y ritos producidos por los protagonistas colectivos e individuales respecto a su propio territorio y su memoria.”⁴²

⁴⁰ Larrañaga, *op. cit.*, p. 52

⁴¹ Magdalena Zavala, *op. cit.*, Itzel Vargas, “Disertaciones sobre el sentido de la práctica escultórica del geometrismo a los discursos actuales”, p. 339

⁴² Alma B. Sánchez, *La Intervención Artística de la Ciudad de México*, México, CONACULTA, 2003, p. 12

Entre las agrupaciones más destacadas están: “*Tepito Arte acá, Proceso Pentágono, Março, Suma, Taller de Arte e Ideología, Peyote y la Compañía, Taller de Investigación Plástica y Germinal*”.⁴³

Las primeras expresiones de instalación destacan los trabajos del grupo *Proceso Pentágono* con la participación de Carlos Aguirre en los que fusionan elementos naturales e industriales

Política y ecología son los contenidos que han prevalecido en el trabajo plástico de Aguirre; la muerte de la madera al ser traspasada por el filo de la navaja trasciende simbólicamente a la humanidad devastadora y devastada. Instrumentos de ferretería y materiales naturales encontrados son dotados de significaciones del espacio-cuerpo, del espacio-mundo natural y del espacio-social.⁴⁴

Uno de los emplazamientos elaborados por este grupo es el titulado “Pentágono” en el que manifiestan una propuesta plástica de objetos cotidianos ubicados en el espacio para que el espectador resignifique cada uno de ellos: los elementos se encontraban delimitados por muros en forma de pentágono, haciendo alusión al poder militar estadounidense sobre América Latina “Su temática remite a las circunstancias económicas y políticas de los países latinoamericanos; los actores sociales en conflicto (soldados, campesinos, presos políticos) y la tortura a los disidentes sociales.”⁴⁵

La mayoría de los grupos manifestaban sus propuestas plásticas a partir de la preocupación político social a través de la intervención de lugares públicos. Todos, tomando en consideración una nueva forma del manejo del espacio, incluso

⁴³ Magdalena Zavala, *op. cit.* Itzel Vargas, “Disertaciones sobre el sentido de la práctica escultórica. Del geometrismo a los discursos actuales” p. 340

⁴⁴ *Ídem.*

⁴⁵ Sánchez, *op. cit.*, p. 32

escultores como Hersúa, Sebastián, Luis Aguilar Ponce y Eduardo Garduño realizaron un proyecto de escultura grupal donde el sitio es el factor más importante:

[...] se planteó como un espacio diseñado a partir de piezas efímeras geométricas elaboradas con cartón y dispuestas para el recorrido público. *Haps-4* representó la transformación del objeto escultórico hacia la creación de un ambiente: de un espacio transitable, mediante una gramática geométrica.⁴⁶

Estas expresiones artísticas multidisciplinarias e híbridas manifiestan la influencia de lo que pretendía ser la instalación fuera de México. Referentes inmediatos del arte mínimo, la influencia del constructivismo y el arte conceptual son materia prima de la producción artística de principios de la segunda mitad del siglo XX.

Helen Escobedo participa directamente en el desarrollo artístico del arte contemporáneo en nuestro país, expone problemáticas de la escultura transformada en instalación.

Toma otra medida decisiva en 1971: no transportar obra de un lugar a otro: Lo que haga en adelante será hecho en el sitio mismo, sea museo, galería, espacio público. Perder peso, desplazarse libremente, comprometerse con cada lugar y adaptarse a sus posibilidades, será su regla de oro. Esto tiene profundas repercusiones tanto en la obra permanente como en la efímera.⁴⁷

Escobedo propone su forma particular de la producción plástica a través del proceso creativo en el sitio específico, la importancia de crear la obra *in situ* sugiere ya un acto mismo. La integración entre objeto escultórico, naturaleza, ciudad y la relación

⁴⁶ Zavala, *op. cit.*, Itzel Vargas, “Disertaciones sobre el sentido de la práctica escultórica. Del geometrismo a los discursos actuales”. p. 341

⁴⁷ Graciela Schmilchuk, *Helen Escobedo: Pasos en la arena*, México, Universidad Nacional Autónoma del México, 2001, p. 35

que el hombre tendrá con ellos será lo que establezca el diálogo que se busca entre el espacio y el espectador.

Después de los contenidos de la mayoría de las agrupaciones de los setenta, paulatinamente las propuestas contemporáneas han decrecido en cuanto a su participación en el proceso sociopolítico mexicano. Si bien la expansión del espacio ha contribuido a una práctica escultórica no limitada, esto también ha implicado la posibilidad de nuevos contenidos en la producción artística.⁴⁸

2.5. Instalaciones en cerámica

Es momento de revisar algunos de los trabajos de instaladores que han utilizado la arcilla para sus propuestas. El valor de estos ejemplos radica en la variedad de opciones con las que cuenta el instalador, ya sea tierra natural, barro fresco, terracota o pastas esmaltadas son aprovechadas para ejecutar sus trabajos.

El producto depende del proceso de elaboración según el tipo de instalación; puede tratarse de un emplazamiento de sitio o museográfico, esto determinará su periodo de vida, pues algunas resultarán ser efímeras; pensadas para un lugar concreto y otras se podrán trasladar de uno a otro sin mayor cambio tanto en forma como en concepto.

Nuevamente como ejemplo tenemos a Helen Escobedo, quien en sus obras ocupa la arcilla en diferentes estados según su intensidad: fresco, cocido o material de desecho. La instalación *Crossing* (Fotografía 26) realizada para una exposición en Israel, fue manufacturada con barro fresco extraído de Holanda: La propuesta consta de varios módulos cuadrangulares irregulares a manera de placa, son colocados yuxtapuestos por sus lados sobre el piso con el propósito de crear un camino

⁴⁸ Zavala, *op. cit.*, “Disertaciones sobre el sentido de la práctica escultórica. Del geometrismo a los discursos actuales” p. 351



Fotografía 26. Escobedo, Helen. *Crossings*, 1989. Israel.

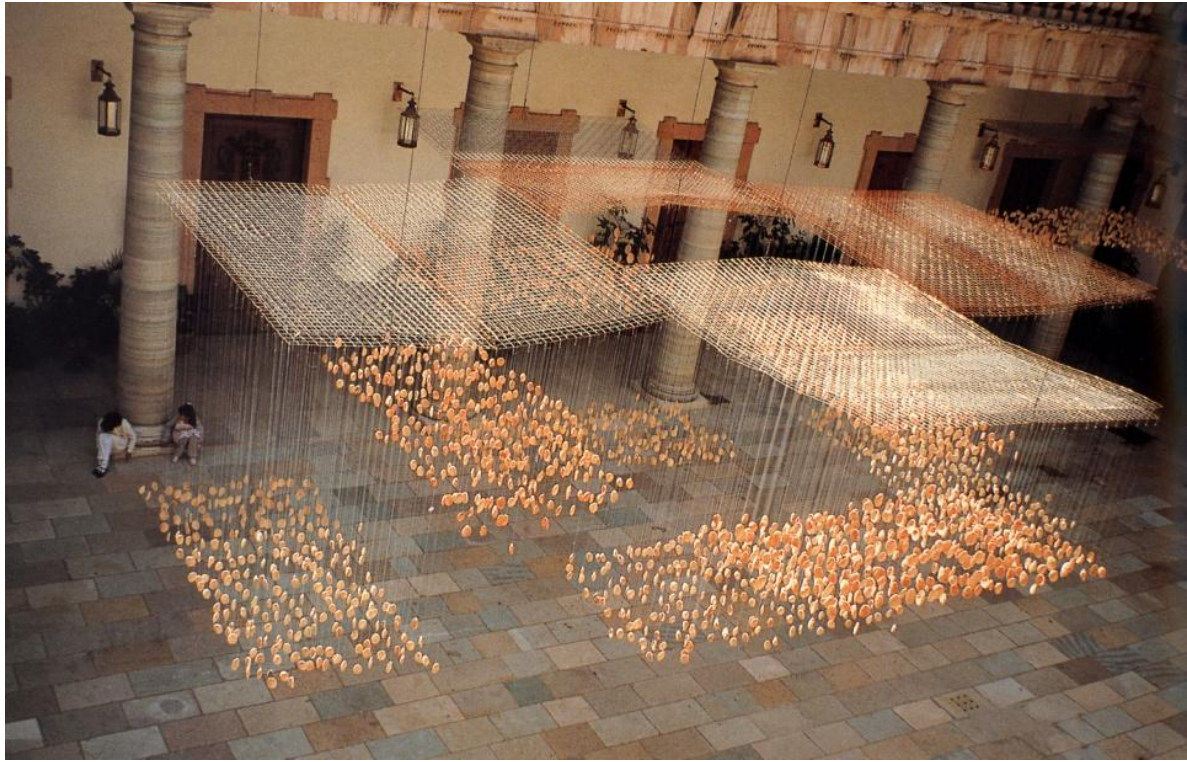
ondulatorio. La arcilla fue llevada al lugar de la exposición, el estado de la tierra fresca fue aprovechado para rodar objetos diversos que se encontraban en el lugar y así generar variedad de texturas, posteriormente las placas se secaron y la obra quedó concluida.

Este trabajo es de tipo pasajero, una vez terminado el periodo de exposición, ésta se retiró del piso y fue destruida.

Dadaísmo y neodadaísmo han sido fuente inagotable de obras efímeras, pero el carácter sistemáticamente fugaz de las instalaciones de Escobedo es original de y en México y, en buena medida, en la escena internacional, ya que, por ejemplo, a diferencia de los que hacen arte póvera, no vende obra efímera, no permite que se exhiba más allá de lo previsto, ni que se restaure.⁴⁹

Otra instalación de la misma autora es *Lluvia de Grano* (Fotografía 27), a diferencia de la anterior, los objetos empleados fueron fabricados en un taller cerámico, posteriormente se trasladaron al espacio expositivo y ahí se ubicaron para crearla. Se trata de diez mil cuencos de arcilla cocida que están suspendidos en el espacio a través de varias rejillas metálicas que generaron grupos de estos objetos.

⁴⁹ Schmilchuk, *op. cit.*, p. 118



Fotografía 27. Escobedo, Helen. *Lluvia de Grano*, 1988, México.

La obra fue hecha para el patio del edificio de la Alhóndiga de Granaditas de la Ciudad de Guanajuato, México. Cabe destacar que en este ejemplo se hace uso de otros materiales ajenos a la arcilla como el metal o los hilos de los que penden los objetos. Esta propuesta fue concebida específicamente para este espacio. Al respecto Schmilchuk comenta:

La idea visual de la lluvia quedó asociada a la imagen de los granos, a maná nutriente; un juego con el esplendor de la luz y con la música del entrechocar de los cuencos de barro hechos a mano cuando la brisa los mece. Es una obra concebida para la Alhóndiga, específicamente, para el patio de ese edificio que antaño fuera el granero de la ciudad.⁵⁰

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 164



Fotografía 28. Escobedo, Helen. Excavación D. C., 1998-2000. Ciudad de México.

Una tercera instalación de Escobedo es la titulada *Excavación* (Fotografía 28) concebida para el Museo de Antropología de la Ciudad de México. Los materiales explotados fueron tierra, arcilla, resina y madera. La temática desarrollada fue la muerte. Se trata de la construcción de cuatro cuerpos humanos que yacen sobre plataformas de madera, estos personajes fueron creados de resina y cubiertos con pedacería de vasijas de arcilla. Este ejemplar hace alusión a los rituales funerarios del México precolombino y al amplio terreno arqueológico que en el territorio nacional se ha descubierto.

Cuatro figuras yacentes hechas de resina, barro y pedacería de cerámica rompen el silencio a través de ricas texturas y asocian la muerte a las culturas locales. La obra fue encargada para una exposición sobre la muerte que debía realizarse en el Museo de Antropología, de modo que se concibió en relación con un tema y un contexto (la colección del museo), no así con un espacio particular. Es notable el peso, ese enorme peso de la tierra que responde al llamado de la tierra, en contraste con la intención de casi todos los efímeros de Escobedo.⁵¹

⁵¹ *Ibidem.*, p. 226



Fotografía 29. Orozco, Gabriel. *Cazuelas (beginnings)*, 2002. Instalación en Documenta 11, Kassel, Alemania.

Otro expositor representativo es Gabriel Orozco; quien también ha empleado la arcilla en sus propuestas teniendo en cuenta la carga histórica y cultural del material; además de darle una connotación ajena a la tradicional, parece confrontar ideas, con lo que al final el trabajo resulta ser de gran reflexión. “Una vez más, encontramos una muy peculiar hibridación entre un proceso y un material altamente artesanal y una morfología extremadamente extraña que no es artesanal en modo alguno.”⁵² Su obra titulada *Cazuelas* (Fotografía 29) es muestra de ello; su eje conceptual es el recipiente, se trata de un conjunto de vasijas, en el que éstas no son el fin principal de la propuesta, sino las situación en la que fueron elaboradas; se apoyó de un ceramista donde Orozco intervino al arrojar bolitas de barro a estos cuencos en movimiento, obteniendo como resultado “vasijas deformes” producto del azar, finalmente fueron cocidas y expuestas. Al respecto Gabriel Orozco comenta: “El barro no es sólo “barro”; [...] Tenemos un reencuentro frecuente con esos materiales tradicionales a través de la conciencia de lo que significan hoy en día.”⁵³

⁵² Benjamín H. D. Buchloh, “Benjamin H. D. Buchloh conversa con Gabriel Orozco en Londres” en: Pablo Soler, *Texto sobre la obra de Gabriel Orozco*, España, Turner/Conaculta, 2005, p. 221

⁵³ Orozco, “Conferencia” en: Soler, *op. cit.*, p. 190



Fotografía 30. Torres, Paloma. *Espigas*, 2002.

Otra artista visual que utiliza la cerámica como técnica y la pasta como materia prima de su lenguaje es Paloma Torres. Ella crea contextos urbanos con especial interés para destacar la estética citadina, trata de hacer una limpieza de la contaminación visual que se aprecia en la ciudad, su trabajo hace referencia a elementos propios como edificios, cables de luz, puentes, etc.

Toma como modelo su paisaje urbano, la idea de lo caótico para trasladarlo a objetos

ordenados y armónicos en sus instalaciones. Su propuesta radica en la creación de ciudades conformadas de columnas monocromas hechas de cerámica de alta temperatura que emergen del asfalto (Fotografía 30), “Mi obsesión de hacer paisajes urbanos se debe a que vivo en la ciudad, a que vengo de una familia de arquitectos; el espacio, el urbanismo, la ciudad tiene una connotación muy especial en mi vida diaria, representan mi entorno. La ciudad es mi jardín.”⁵⁴

La instalación titula *Field* de Antony Gormley (Fotografía 31) consta de cuarenta mil figuritas humanas de terracota de medidas entre los ocho y veintiséis centímetros de altura; ésta se inició con 150 figuritas y poco a poco, dependiendo del lugar donde se exponían iba creciendo la cantidad.

⁵⁴ *Cuerpos Terrenales, op. cit.*, p. 155



Fotografía 31. Gormley, Antony. *European Field*, 1993. Galería Nordenhake, Berlín.

Constituye una instalación monumental y es de interés la manera en cómo fueron elaboradas; en cada lugar que se exponía solicitaba a un grupo de personas de la localidad entre mujeres, hombres y niños que elaboraran más esculturillas hasta llegar a las cuarenta mil. El artista les entregó una bola de barro y les pidió que modelaran una figura humana con la característica particular de que la cabeza estuviera mirando hacia arriba destacando la expresión de los ojos.

Todo el espacio expositivo fue cubierto con las figurillas, no hubo lugar para caminar dentro de la galería ocasionando que sólo tuviera un punto de vista; el espectador está frente a una multitud que lo observa. Esta instalación es de tipo museístico, ya que se ha presentado en diferentes ciudades sin que se alterare su significado.

Uno de los datos interpretativos de esta instalación hace referencia a los pastizales, ya que en ellos se aprecia la textura y la gama de colores ocasionados por la agrupación de elementos, en *Field* también se recrea este fenómeno óptico al

agrupar las esculturillas de color terracota con diferentes matices obtenidos de la quema.

Las figuras son hechas a mano; tienen dos agujeros para los ojos y son cocidas en un horno para hornear ladrillo. *El Campo* empezó de manera sencilla en 1989 con ciento cincuenta figuras, las cuales fueron exhibidas en la Galería Salvatore Ala de Nueva York. En octubre de 1989, una versión australiana del modelo contabilizando mil figuras. En 1991, una versión mexicana del *Campo* fue hecha con la participación de la familia de ladrilleros Tekca en San Matías, Cholula, de la cual seis integrantes usaron veinticinco toneladas de arcilla de la región para fabricar treinta cinco mil figuras [...] ⁵⁵



Fotografía 32. Goldsworthy, Andy. *Clay wall*, 2004. Galería Lelong.

⁵⁵ Judith Collins, *Sculpture Today*, (trad. Héctor Rivas), New York, Phaidon, 2007, p. 189

Andy Goldsworthy, es un artista británico que se caracteriza por utilizar materiales de origen natural. En este caso la obra titulada Clay wall (Fotografía 32) es un muro de arcilla instalado en una de las paredes de la galería, el proceso de elaboración consistió en preparar la tierra con un alto grado de humedad de tal manera, que generó lodo, éste lo aplicó en la pared y con el transcurso del tiempo al perder humedad la arcilla sufrió el proceso de deshidratación ocasionando cuarteaduras. En ocasiones hace un esgrafiado sobre el barro fresco para dirigir el craquelado. Ilustra el aspecto temporal de la naturaleza con relación a la presencia humana, pero sobre todo la mano y el supuesto control sobre ella.



Fotografía 33. Christine O'Loughlin. *La Colina*, 1993. Situada en el Parc de la Courneuve, en Seine-Saint-Denis

Christine O'Loughlin sitúa su obra en espacios abiertos, *La colina* (Fotografía 33) es una instalación compuesta por una cantidad masiva de macetas colocadas una después de la otra para crear filas y columnas a lo largo del cerro natural, con el

relieve original, hace de estos objetos el dinamismo de la superficie destacando ritmos y sombras. “[...] parecen avanzar como una masa imparable y que componen de este modo un paisaje distinto, nuevo e inquietante”.⁵⁶ La decisión de instalar objetos en espacios naturales da una interpretación particular, “De estas instalaciones de carácter efímero se deduce sin embargo una impresión de evidencia calma: sin violencia aparente, <<el espíritu recompone de distinta manera el paisaje del mundo>> (C. Francklin).⁵⁷”



Fotografía 34. Maiolino, Ana María. *More than One Thousand*, 1995.

Las obras de Maiolino toman como referente principal la etapa de la preparación de la arcilla, destaca y hace evidente el amasado y la construcción de cuerdas o churros (Fotografía 34), que son aprovechados como módulos de sus instalaciones.

⁵⁶ Katalin Neray, en Rosa Martínez, *Historia del arte. Últimas Tendencias*, México, Océano, Tomo 16, 1997, p. 2921

⁵⁷ Gerard Durozoi, *Diccionario Akal de arte del siglo XX*, Ediciones Akal, España, 1997, p. 483

Hace destacar las cuerdas que los ceramistas utilizan para modelar, su fundamento tiene un referente escatológico con la cuestión del consumo del arte y el desecho del mismo, en una fuerte crítica sobre la ingestión del arte.

La mayoría de sus instalaciones son de carácter efímero, su proceso de producción es básico, lleva al lugar de la exposición el material arcilloso e inicia a amasar y elaborar las cuerdas para así generar un tipo de nudo que va encimando ya sea de manera horizontal o vertical hasta acumular una gran cantidad de elementos.

[...] Maiolino está interesada en los resultados de repetir gestos, su trabajo se basa en formas simples: bolas y lazos de arcilla; figuras como las que usan los ceramistas al inicio de sus vasijas. Dado que los trabajos de ella no están cocidos, ellos permanecen secos durante la exhibición; y después pueden ser reciclados al combinarse con agua o ser barridos como polvo.⁵⁸



Fotografía 35. Geelen, Guido. *Untitled*, 1992. De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg, The Netherlands.

⁵⁸ Collins, *op. cit.*, p. 190

La propuesta de Guido Geelen la hace a partir de figuras obtenidas a través de un molde (Fotografía 35). Una vez que tiene cierta cantidad, procede a crear un muro colocándolas una encima de la otra, el carácter expresivo es muy interesante ya que los elementos que conforman este panel son utilizados en estado semifresco de tal manera que se van presionando por el peso natural sobre la gravedad del piso. La intención es concebir un gran bloque con estas imágenes de arcilla pero lo más importante es generar la sensación de que todos estos componentes están dentro de una caja de cristal.

[...] él creó una obra llamada *sin título*, un muro alto compuesto por decenas de elementos discretos de arcilla. Un examen atento revela las formas que, aunque un poco aplastada, son reconocibles como: televisiones, teclados, aspiradoras, zuecos, llantas, cestos de paja y animales chinos de porcelana. Estas configuraciones se realizaron mediante la copia de los modelos de los objetos originales por medio de un molde, presionando arcilla blanda en ellos para luego cocerla.⁵⁹



Fotografía 36. Botero, Germán. *Guerreros y tumbas*, 1990 Museo de Barro de América, Caracas.

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 191

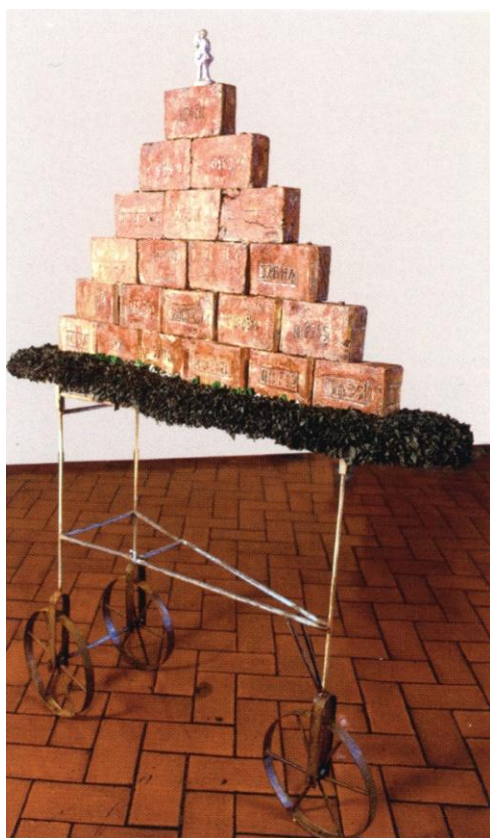
Germán Botero es arquitecto de formación lo que determinó su producción artística, sus instalaciones fueron constituidas por elementos lineales conformados por poliedros de terracota, destaca por usar sistemas modulares. En la instalación *Guerreros y tumbas* (Fotografía 36) se aprecia el interés por utilizar piezas de origen artesanal, con los cubos de arcilla se forman dos plataformas las cuales delimitan la obra. En una de las esquinas se erige un volumen geométrico quizá haciendo referencia a lo ancestral, lo sagrado y su relación con la máquina. “Germán Botero, [...], centra su interés en la maquinaria y la integración en la obra de distintos materiales, como en la instalación de 1990 *Guerreros y tumbas*, toda una reflexión en clave conceptual sobre el universo de la máquina.”⁶⁰



Fotografía 37. Gómez del Valle, Ana Lucía. *Banquete*, 2009. Colección de la Universidad Autónoma del Estado de México.

⁶⁰ Edwaerd Sullivan, *Arte Latinoamericano del Siglo XX*, España, Editorial Nerea, 1996, p. 174

La instalación de Gómez del Valle titulada *Banquete* (Fotografía 37) hace referencia a la talavera originaria de Puebla, elaborada recipientes de comida rápida que son decorados a mano con la técnica tradicional conocida como mayólica. Reproduce el vaso de soda, el recipiente para las papas a la francesa y el empaque de la hamburguesa. Su propuesta representa un comedor haciendo una analogía a la vajilla tradicional. Quizá es una crítica al fenómeno capitalista de la globalización; a partir de los ritmos acelerados de vida, donde el consumo de este tipo de comida es una opción inmediata.



Fotografía 38. Rodríguez, Ernesto. *Canción de cuna para dormir niño malcriado*. 2001.

Ernesto Rodríguez, cuya formación como escultor fue complementada con conocimientos de la cerámica, logró vincular disciplinas como la pintura, la escultura y la técnica del rakú, así como la cerámica de baja temperatura. La obra titulada *Canción de cuna para dormir niño malcriado* (Fotografía 38), se conforma de veintiún bloques de arcilla colocados sobre una plataforma metálica trípode con ruedas, los bloques forman una pirámide y en la cima se aprecian dos figuras humanas. El elemento

conceptual hace una crítica a los roles sociales del hombre y de la mujer en convivencia en el matrimonio. Al respecto Ricardo Ramón Jarne comenta lo siguiente acerca de su trabajo:

Los roles que se establecen en el hogar son temática habitual en sus piezas, en *Canción de cuna para dormir niño malcriado*, introduce objetos cotidianos del hogar como la tabla de planchar, que representa a la mujer como parte fundamental de la familia dominicana, machista hacia fuera y profundamente matriarcal hacia dentro, mezclados con metáforas como los lingotes de oro falsos de cerámica en representación del aporte masculino a la familia que a veces se materializa y en la mayoría de las ocasiones no. Un elemento tradicional de esta tarta familiar es la pareja de novios de plástico, que corona la pieza, clásico *souvenir* de boda esperanzada.⁶¹



Fotografía 39. Pérez Ibarguen, Angelina. *Hombres grises y de gris*, 2003. Colección de la Universidad Autónoma del estado de México.

La obra de Angelina Pérez destaca por crear personajes que remiten a los roles sociales del sistema capitalista según la jerarquía marcada por ésta. En su instalación *Hombres grises y de gris* (Fotografía 39) propone la imagen del ser humano vestido de traje, haciendo alusión al significado del ropaje que en algunos círculos sociales se exige. La proyección del estado de ánimo de estos protagonistas se evidencia al representar en ellos un lenguaje corporal sometido por la sociedad

⁶¹ Ricardo Ramón Jarne, “Feliz Navidad y próspero año nuevo” en: *Arte Contemporáneo Dominicano*, España, Casa de América, 2002, pp. 158-159

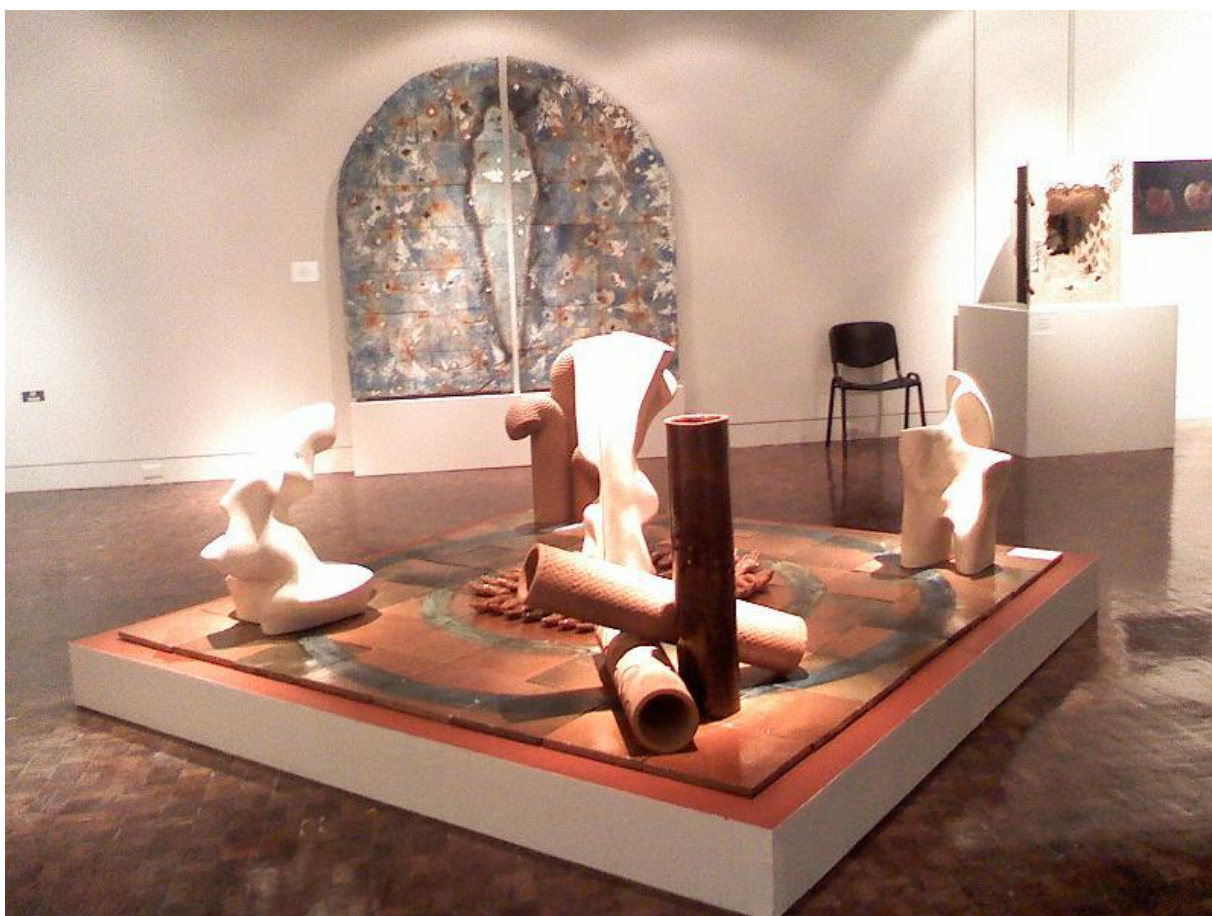
actual. La idea se complementa por la manera en como son acomodados en el espacio; ya que penden del techo por medio de varillas e hilos; así, alude a la imagen de los títeres y por consiguiente se ubica al ser humano como víctima de la manipulación de otros. La idea es complementada con la monocromía del pigmento aplicado. Al respecto José Luis Vera afirma:

[...] la representación escultórica de personajes urbanos apurados, somnolientos y ensimismados en su deambular cotidiano propone un ejercicio de inmediatez, elaborado a partir de la idea de que toda escena o situación figurativa es un mecanismo de reflexión sobre la realidad, que puede, en última instancia, restituir en el objeto artístico capacidad como ente vivo, perdurable y, por lo tanto, accesible como medio eficaz para la evocación de sentidos que se aproximan deliberadamente al campo de la conciencia humana; conciencia de la enajenación vista como el disparate contemporáneo donde el traje, la corbata y los accesorios del hombre gris son la metáfora de vacía de la transgresión al mundo natural, nostálgicamente perdido que, en su añoranza, estimula la simulación del mundo confortable y preciso, que, por otra parte, es el único posible.⁶²

La interpretación escultórica de Pablo Kubli y Tomás Rivera llevada a la instalación en cerámica plantea la unificación de dos procesos creativos a través del material arcilloso. Es de particular interés la manera en como establecieron tanto similitudes como diferencias en formas, materiales y conceptos. Su trabajo consta de ciento cinco objetos entre los que destacan esculturas orgánicas lisas y texturizadas, manos y placas (Fotografía 40). Los acabados se decidieron en terracota y esmalte, con ello logran una integración de oposición de formas, colores, ritmos y movimientos de todo el conjunto escultórico.

⁶² José Luis Vera en: *Catálogo Primera Bienal Nacional de Arte Visual Universitario*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2003, p. 35

La integración entre nosotros se logró por la utilización de la cerámica como fin, medio y soporte, lo que permitió acordar el concepto aglutinante. La mandala es un espacio místico-ritual para la meditación en el que trabajamos formas escultóricas. Transformamos el espacio contenido en un panel cuadrado sobre el piso en el que unificamos la forma, el color, el ritmo y el movimiento de diversos elementos tridimensionales.⁶³



Fotografía 40. Kubli, Pablo y Rivera, Tomás. *Mandala Tierra*, 2009.

⁶³ Pablo Kubli y Tomás Rivera en: *Catálogo Artesano entre artista*, Museo de Arte Popular, México, 2010, p. 218

Capítulo 3

De la serie *Sincretismo Terrenal*, propuesta de instalación

3.1. Asociación entre el pasado y el presente: contexto de la obra de Tomás I. Rivera

Constituir una reflexión y un análisis del trabajo, es el resultado de la motivación que, en la trayectoria personal, parte de la actividad ancestral del oficio de la cerámica y que se complementa en función de mi formación profesional. La propuesta personal radica en la asociación de la escultura en cerámica con la instalación; a través de las obras que fueron elaboradas para la presente investigación.

Es necesario referir a mi ascendencia, por la que desde la niñez he desarrollado el trabajo en arcilla, aprendiéndolo de la praxis y complementándolo con los elementos teóricos y experimentales; obtenidos de mi proceso de profesionalización. Mi lugar natal es el municipio de Metepec, Estado de México, que se destaca por su actividad artesanal en barro. Mis abuelos y padres dieron inicio a esta importante actividad, que ha significado la relevancia e identidad cultural de la localidad.

Mayor notabilidad ha dado a Metepec su alfarería artística, rara mezcla de imaginación e interpretación, a medio camino entre lo decorativo y lo ritual o religioso. Formas y policromías que transitan por un desmesurado territorio que aún no sólo una concepción sincrética, sino un realismo que trasciende hasta el ámbito de la ensoñación. Origen y procedencia de elementos ajenos que han llegado a Metepec pero que allí, por las manos y por la invención, por la inspiración de su gente, se metamorfosearon y dividieron en fantástica originalidad.¹

Se produce un fenómeno en el ámbito tanto artesanal como artístico a nivel nacional en los hijos de alfareros o artesanos, ya que muchos de nosotros nos apropiamos del oficio de manera empírica; de nuestros padres aprendimos y perfeccionamos la técnica, pero algunos hemos complementado nuestros conocimientos a partir de una

¹ Luis Mario Schneider “Tradición y fantasía del barro” en *Revista artes de México. Edición especial*, p. 39

formación profesional; sin dejar de lado toda la carga cultural que nos ha conformado. Tomando como base el conocimiento y experiencia adquiridos a través de los años, surge la necesidad de encontrar un lenguaje propio a partir de los materiales con los que hemos convivido desde la infancia por lo algunos de nosotros ahora generamos alternativas de expresión.

El oficio es acción mecánica, sin embargo, va más allá del ejercicio repetitivo e inconsciente de la actividad, está concebido como la práctica, para Richard Sennet, este trabajo está determinado hacia la praxis en dos aspectos primordiales, el primero dirigido a lo vivencial y el segundo hacia la experiencia:

Desde el punto de vista filosófico, el pragmatismo ha sostenido que, para trabajar bien, la gente necesita libertad respecto de las relaciones entre medios y fines. Bajo esta convicción filosófica subyace un concepto que, creo, unifica todo el pragmatismo. Se trata del concepto de <<experiencia>>, término más ambiguo en inglés (*experience*) que en alemán, que lo separa en dos: *Erlebnis* y *Erfahrung*. El primero (<<vivencia>>) designa un acontecimiento o relación que produce una impresión emocional interior, mientras que el segundo (<<experiencia>>) se refiere a un acontecimiento, acción o relación que vuelca el sujeto al exterior y que requiere más habilidad que sensibilidad.²

Los casos de la complementación de lo aprendido en el ambiente familiar, a través del desarrollo de la habilidad, la experiencia y la práctica son significativos, puesto que manifiestan que el trabajo predispone un camino singular; el fenómeno lo determinan los antecedentes históricos personales que como consecuencia es de interés por el producto que ofrece. Al respecto Jorge Alberto Manrique hace referencia de la vida y obra de Francisco Toledo como el resultado de dos culturas:

² Richard Sennett, *El artesano*, España, Anagrama, 2009, pp. 353-354

[...] inmerso en su niñez el mundo peculiar de su comunidad; que recibió desde lo más temprano la presencia de modos y ritos, de actitudes frente a animales, plantas y cosas. Por su estrecha relación con su abuelo Benjamín, con quien vivió de niño en el cercano pueblo de Ixtepec, abuelo que era narrador empedernido de cuentos e historias, estuvo más expuesto quizá que otros al mundo de los viejos mitos zapotecas de la región [...] sentirse gratificado y satisfecho suficientemente, reducir al mínimo su otra parte cultural: hubiera sido quizá un magnifico artesano local.

Pero las cosas no fueron así. Las circunstancias y su otredad cultural constitutiva decidieron otra cosa.³

Tal como sucedió con Francisco Toledo, mi formación con relación a mis orígenes y la cercanía con los objetos producidos en arcilla peculiares de mi comunidad (vasijas, arboles de la vida, animales fantásticos, etc.) constituyen la primera etapa de formación.

Es así como la tradición heredada de abuelos y padres marca el entorno en el que se desarrolla el inicio del arte, que se manifiesta a través del aprendizaje de esta labor así como su perfeccionamiento, Lacan plantea esta idea:

[...] la herencia psicológica entre todos los grupos humanos, la familia desempeña un papel primordial en la transmisión de la cultura. También otros grupos contribuyen a las tradiciones espirituales, al mantenimiento de los ritos y de las costumbres, a la conservación de las técnicas y del patrimonio; sin embargo, la familia predomina en la educación inicial⁴.

La actividad que desde el inicio se desarrolla de una manera libre, posteriormente se convierte en la forma de vida, en un estilo, en una inquietud de manifestar a través

³ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas*, México, CONACULTA, 2000, p. 123

⁴ Jacques Lacan, *La familia*, España Argonauta, p. 16

de la escultura – instalación la visión que se tiene del mundo; siendo necesidad primordial. El conocimiento experimental del oficio complementado con la educación formal a través de una Academia, logra unir ambas perspectivas. Al respecto Richard Sennett comenta:

[...] En efecto, los artistas profesionales constituyen una parte pequeñísima de la población, mientras que los artesanos se extienden por toda clase de trabajos. En términos prácticos, no hay arte sin artesanía [...] la línea divisoria entre artesanía y arte parecería establecer una separación entre técnica y expresión, pero, como me dijo una vez el poeta James Merrill: <<Si esta línea existe, no es el poeta quien tiene que trazarla; el poeta sólo ha de centrarse en hacer real el poema.>> Aunque la pregunta <<¿qué es el arte?>> plantea una cuestión seria e inagotable, es posible que esta particular preocupación por encontrar la definición del arte esconda algo más: tratamos de hacernos una idea de qué significa la autonomía, entendida como impulso que nos impele desde dentro a trabajar de una manera expresiva, por nosotros mismos.⁵

Mi formación profesional se desarrolla en la Escuela de Artes, infaliblemente la carga cultural acumulada forma parte inherente de mi discurso, teniendo como medio idóneo la arcilla, a través de ella se estrecha la distancia entre sus fuentes conceptuales y formales de origen, con las propiamente académicas. Otro caso semejante es el de Javier Marín, quien estuvo involucrado desde su infancia con el trabajo de su padre en la elaboración de teja de arcilla, el convivir cotidianamente con este elemento le dio la oportunidad de sensibilizarse respecto de él; misma que se fue nutriendo con el paso de los años, hasta que su instrucción fue complementada profesionalmente al asistir a un Instituto educativo.

⁵ Sennett, *op. cit.*, p. 86

El padre de Marín, arquitecto de profesión, elaboraba tejas de cerámica en la casa familiar. El artista creció familiarizado con las propiedades naturales de la arcilla, y de adulto la abordó con una sensibilidad y una facilidad predispuesta. Su afirmación como un joven artista la atestigua el hecho de haber sido seleccionado, sólo tres años después de terminar sus estudios formales de arte, como representante de México en el Encuentro de ceramistas contemporáneos de América Latina [...]⁶.

En el contexto actual, los mecanismos de producción artística dan pauta a generar recetas propias que pueden ir desde sistemas completamente ortodoxos; hasta los más experimentales, sin que la predilección de alguno de ellos repercuta en el resultado final tanto formal, como conceptual.

En el amplio sentido de la palabra el creador visual hace uso a su libre albedrío de los lineamientos sin mayor preocupación, existe la conciencia del pasado, sólo como un repertorio disponible para apropiarlo, modificarlo o pedirlo prestado para su beneficio personal, transfiriéndolo presente.

Habiendo removido todo estándar con el que podemos medirnos a nosotros mismos ya no sabemos qué reglas debemos seguir y menos todavía por qué debemos seguirlas. Solamente con una mirada hacia atrás podemos darnos cuenta de que la tradición y la autoridad son necesarias. Los artistas encuentran que el único camino para hacer algo nuevo es pedirlo prestado del pasado. La posmodernidad en el mundo del arte ha conducido así, en los años más recientes, a un rechazo de los términos y condiciones del modernismo, a un repudio de la ideología del progreso y la originalidad. El postmodernismo mezcla así el lenguaje moderno con el clásico, deja atrás su período experimental y se deja absorber por la fuerza del mercado.⁷

⁶ Coronel, *op. cit.*, p. 39

⁷ Josep Picó, *Modernidad y posmodernidad*. España, Alianza Editores, p. 35

El arte de nuestros días establece semejanzas y diferencias; sincronías y asincronías con relación al pasado y el presente; dentro de este panorama general de la posmodernidad, la recuperación de los antecedentes es parte esencial en las instalaciones aquí revisadas.

El elemento principal de la relación con lo precedente está determinado por el aspecto de la recuperación de la cultura popular, haciendo mayor énfasis en la multiculturalidad. Es cierto que en un escenario capitalista se relaciona inmediatamente con la sociedad del consumo, al abordarla desde un terreno local - en el caso de América Latina- es entendida como el reclamo de la identidad étnica y social.

La posmodernidad, también llamada “la era neobarroca” en el contexto latino y latinoamericano, no es una forma de subversión. Tampoco es una forma de neoconservadurismos. Es, si acaso, ambas cosas a la vez, y es también una crítica a los conceptos de continuidad y ruptura. Es una forma de escepticismo, simultáneamente desencantado y lúdico, orientado hacia nuevas formas de investigación y desaprendizaje.⁸

Tomando como base la realidad latinoamericana, de no llegar ni siquiera a los preceptos de la modernidad, se forja la postura particular de un momento cultural, que hace referencia a un nuevo resultado sin una revuelta de impacto, sin siquiera aferrarse a un pasado y en contraste, ambas pueden establecer una relación y una nueva dirección.

Puede ser que no se trate de una propuesta nueva y de progreso como la que planteaba la modernidad, sino que se trate de un simple retroceso para la reflexión, aunque a veces se convierte en autorreferencia. De todas maneras teóricamente la condición posmoderna ha

⁸. Lauro Zavala *La precisión de la incertidumbre: Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, p. 79

penetrado en la pintura, la escultura, toda la plástica, la poesía, la música, la planificación urbana, la arquitectura, la televisión, las comunicaciones y muchísimos más campos de la vida humana de nuestros tiempos, produciendo efectos sociales y culturales de gran escala [...]⁹

La preocupación que se fue generando con la conexión de ambos espacios culturales y temporales, el cuestionamiento se enfoca en la diferencia con relación a los criterios del arte en general, aceptando un nuevo discurso plástico que lo sustenta desde la experiencia personal.

Es así, como en la retrospectiva del trabajo de mi obra, se identifica en la primera etapa de producción escultórica, lo cercano con la artesanía de mi localidad; la decisión de utilizar los materiales autóctonos no implicó límites de expresión, más bien aproveché al máximo la posibilidad que me ofrece mi riqueza cultural y pude llevar esos elementos más allá de la cualidad meramente expresiva.

Las reflexiones giran en torno a la experimentación por un lado, en un carácter formal propio de lo volumétrico y por otro, en la propuesta de instalación. A partir de los trabajos elaborados en la primera instancia, se identifica la referencia de los elementos populares de la localidad para también ser interpretados con el firme propósito de generar conceptos contemporáneos para revalorar las posibilidades artísticas de estos materiales.

La crítica siempre se hizo presente, el reto se mantuvo firme y los intereses se modificaron una vez que la etapa expresiva quedó ejecutada y cuestionada, al respecto, Sennet comenta:

La recompensa emocional que la artesanía brinda con el logro de la habilidad es doble: el

⁹ Villalobos, *op, cit.*, p. 26

artesano se basa en la realidad tangible y puede sentirse orgulloso de su trabajo. Pero la sociedad ha obstaculizado estas recompensas en el pasado y sigue haciéndolo hoy. En diferentes momentos de la historia occidental, la actividad práctica ha sido degradada, se le ha divorciado de objetivos supuestamente superiores. La habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación; la realidad tangible, cuestionada por la religión, y el orgullo del trabajo propio considerado como un lujo.¹⁰

Ahora el planteamiento va dirigido a un perfeccionamiento de las formas, de los acabados y de las esculturas.

En esta propuesta, todos los elementos están encausados, nada está determinado por el factor azar, se mantiene el control e intención de acabados, se originaron soluciones diferentes a las naturales. La recuperación de estos valores se refleja en la apariencia del barro, en el grado de calidad del modelado, en proponer varias connotaciones y en el cuestionamiento de la materialidad.

3.2. El objeto escultórico como elemento de construcción de la instalación

La creación del objeto para la conformación de las instalaciones aquí presentadas, parte del estudio y meditación de la escultura en cerámica; retomando las características que se examinaron en el primer capítulo. Para validar y proponer una definición de ésta como género su justificación expone un argumento en función a su material básico (barro) y a las técnicas de la cerámica en tanto a su volumen, espacio y entorno.

A través de los años, el escultor en cerámica ejecuta objetos reales, corpóreos, mediante perspectivas personales en un constante devenir que reflexiona sobre sus resultados artísticos; la mancuerna materia e idea son la base principal de esta disciplina, al respecto Javier Sauras comenta:

¹⁰ Sennet, *op. cit.*, p. 33

En escultura la presencia y el protagonismo del material que sirve de base física a la obra es de absoluta importancia, la dialéctica entre materia e idea es continua, al menos desde que el arte se intelectualizó en el Renacimiento, y en el arte anterior hay rastros muy significativos de que ese diálogo se produjo, de manera intuitiva, en muchos escultores.¹¹

Es imprescindible destacar la importancia de la técnica con relación al material, Sennet remite a la habilidad de transformarla con la mano que es adiestrada para generar en el objeto una carga expresiva, “Este tipo de técnica manual avanzada es una especialización, pero tiene también explicaciones para la experiencia más ordinaria.”¹² Y los posibles resultados que de ella emane por medio de la arcilla, diseños, escalas y acabados. La recuperación, valoración e interpretación se toman como referencia en lo que corresponde a la emancipación de lo volumétrico como elemento principal en la disposición de las instalaciones.

El propósito de seleccionar algunos ejemplos de escultura en cerámica, está determinado por su tridimensionalidad, proyectada en de infinidad de formas. La solidez genera su presencia física; la rigidez está relacionada por la calidad del material no perecedero, aunque si frágil; el color y la textura son el resultado que el barro propone como acabados, complementados con otros que no son propios de él. Todas estas características tangibles se complementan con el factor espacial que de por sí las constituye y circunda.

Hay muchos de estos ejemplos que han sido excluidos de este texto debido a que no cumplen con las cualidades antes mencionadas, puesto que únicamente se consideraron como elemento de estudio aquellos ejemplares que cubrieran las expectativas de esta investigación, en la que se toman como guía principal las características formales de la escultura.

¹¹ Sauras, *op. cit.*, p. 19

¹² *Ibidem.*, p. 185

Otro aspecto para la selección de los ejemplos es establecido con base en el fin para el que fueron elaborados: vehículo, soporte o fin. Los modelos datan de la época prehistórica, donde se ubica gran variedad de objetos de arcilla perpetuados hasta nuestros días, sin olvidar las culturas antiguas de occidente y de Mesoamérica.

En lo que corresponde al uso de la cerámica como medio, sólo se abordó de manera general, se enfatiza el empleo de la arcilla como recurso para hacer el modelado de la escultura que posteriormente será reproducida en otro material. En este caso queda nula la noción de objeto escultórico en barro y sólo recalca su carácter expresivo a través del modelado.

Al hablar de otras posibilidades de tratamiento de la forma y acabados es necesario mencionar aquellos tipos en los que la cerámica es utilizada como soporte, la superficie del objeto cerámico sirve como tela para la ejecución de una imagen - como si fuese una pintura-. Para efectos de este apartado no implica mayor importancia, ya que el carácter objetual es nulo y este tipo de propuestas se dirige a representaciones de imágenes bidimensionales en un espacio tridimensional.

En el caso de la escultura como fin, destacan la mayoría de los ejemplos presentados, seleccionados por su calidad interpretativa, por los acabados de las superficies, por la construcción de volúmenes para generar espacios positivos y negativos, espacios cóncavos y convexos; por la síntesis de la forma, por el vínculo con lo ancestral, por el material con la técnica y lo contemporáneo en la reivindicación del objeto escultórico.

Algunas obras de Rodin reflejan una construcción naturalista, los bustos de mujeres manifiestan destreza de ejecución del modelado con los cánones de proporción del rostro. Timoteo Panduro no es la excepción, con su retrato de Hidalgo personifica el carácter y fuerza del héroe nacional, respetando de igual manera el realismo y reglas de representación.

Pero en la figura humana las manifestaciones no solo se limitan a la figuración mimética del cuerpo, es necesario mencionar las cualidades expresivas que algunos escultores impregnan, tal es el caso de Zuñiga o de Marín. El primero elabora escultura de pequeño formato, el segundo crea cuerpos de tamaño natural o monumental, sin embargo, Zúñiga plantea en sus planos cierto grado de expresividad al dejar evidentes las cualidades del modelado con las manos y la herramienta. Marín identifica la generación de una epidermis que es generada por herramientas como si fuesen códigos establecidos que descifran la historia del personaje o de la misma humanidad.

Finalmente la escultura en cerámica caminó a la par en tiempo y espacio, así se muestra en los ejemplos de Francisco Toledo, Paloma Torres entre otros; en los que desde el contexto contemporáneo plantean formas y temáticas propias de su época. De tal manera que exponen con sus trabajos la recuperación del objeto escultórico ubicado en otras plataformas.

También esta Picasso con su *Vaso-Rostro*, donde el tratamiento de las superficies y los espacios cóncavos se generan con pulcritud. Esta serie de ejemplos se complementa con la abstracción escultórica de Eduardo Chillida con *La casa del poeta I*, en la que al generar volúmenes anticipa sus cortes redondeados, que establecen un acercamiento a lo orgánico y cálido de la propuesta de este autor.

Una de las influencias en la concepción del objeto escultórico para la instalación es dada por los trabajos de Gabriel Orozco, independientemente de que él utiliza la arcilla como base para sus intervenciones artísticas, destaca su obra por lo metafísico; en donde rechaza el orden tradicional del material y la técnica, pero en realidad el resultado es sustancioso por la propuesta contemporánea con un material antiguo, tradicional, autóctono para generar un nuevo emplazamiento.

De él se retoma el aspecto conceptual, destacado por el material en su carga histórica y cultural, es ejemplo claro que evidencia la mezcla de un proceso ancestral

con una actividad artística compleja enlazado al arte conceptual, muestra de ello es *Beginnings* que resulta de varios acontecimientos.

Para comprender de una mejor manera la reivindicación del objeto escultórico fue necesario abordar una remembranza de cómo ha perdido su presencia física. El momento de referirse a la posibilidad de recurrir a materiales diferentes al barro, bronce o piedra, ocasionó que las técnicas se modificaran radicalmente según sus necesidades, paralelamente las temáticas también cambiaron por la época, todo esto encaminado a la instalación, Rosalind Krauss en su libro *Pasajes de la escultura moderna* plantea estos cambios tanto formales como conceptuales, al respecto comenta:

[...] la historia de la escultura moderna coincide con el desarrollo de dos tendencias del pensamiento, la fenomenología y la lingüística estructural, en las que se considera que el significado depende del modo en que cualquier forma de ser contiene la experiencia latente de su opuesto: la simultaneidad siempre contiene una experiencia implícita de secuencia. Uno de los aspectos más sorprendentes de la escultura moderna es la manera en que manifiesta en sus artífices la creciente consciencia de que la escultura es un medio peculiarmente localizado en el punto de unión entre el reposo y el movimiento, el tiempo detenido y el tiempo que pasa. Esta tensión que define la auténtica naturaleza de la escultura, explica su enorme poder expresivo.¹³

También repercutió en el tratamiento de las características propias de la escultura. Por ejemplo, la cuestión de la representación de los volúmenes al desprenderse de la cáscara para presentar el interior; consecutivamente lo volumétrico dejó de tener importancia. Con los materiales no rígidos, las formas con cierta referencia escultórica se fueron transformando hasta el grado en que algunos ejemplares tenían

¹³ Krauss, *op. cit.*, p. 12

la finalidad de ser momentáneos, así, la desmaterialización fue más evidente, Marchán Fiz comenta al respecto:

[...] las nuevas gramáticas visuales y convenciones iconográficas de la civilización de la imagen inciden sobre las artes plásticas, provocando un florecimiento de las tendencias representativas, desplazadas de la <<vanguardia>> durante la década anterior. Así, pues, se *insinúan dos alternativas iniciales: mientras unos movimientos profundizan en la renovación sintáctico-formal* -de un modo con frecuencia unidimensional-, *otros articulan las dimensiones semánticas y pragmáticas*, dedicando menor atención a la sintáctica de las formas. En ambos casos se impugnan numerosas convenciones estilísticas, tanto de la <<abstracción>> como de la representación tradicional.¹⁴

A raíz de todos estos acontecimientos, la escultura remite actualmente a la comprensión de un concepto que permite englobar una amplia gama de referencias en un conocimiento expandido, que vislumbre todas las posibilidades de producción desde lo tradicional-permanente, hasta lo más experimental-efímero

La concepción de las propuestas se basa en el acercamiento a la evocación tridimensional o simulación volumétrica, regresando en cierta medida a lo céntrico o punto de atención a que la escultura estaba destinada en un principio. Dicho rescate no tiene la finalidad de colocarla en retorno sobre el pedestal, se trata de la recuperación de sus materiales cerámicos para considerarla con los valores artísticos que tiene por sí misma.

Fue esencial contextualizar su evolución en nuestro país y revalorar su vigencia en un espacio tanto local como nacional. De tal forma, que es una expresión abierta que permite posibilidades de solución y propuestas esenciales, ya sea como género o como tendencia artística.

¹⁴ Marchán, *op. cit.*, p. 11

De los elementos de la instalación se tomó como referencia su conceptualización como una actividad donde se trata de dignificar el objeto escultórico en cerámica dentro de un espacio y tiempo particular.

La ubicación de los volúmenes cerámicos está regida por la composición en el espacio, éste va a ser impulsado y manipulado por la presencia del hombre como espectador, participe e integrante de la propia instalación. En el binomio espacio-espectador, el individuo será el botón que acciona la percepción y consumo de la misma; por lo tanto, genera la extensión en el tiempo y espacio tanto de la forma como del concepto. En esta unión dual, ambos son cómplices de la obra que se complementa con el transitar del concurrente y activada por el factor tiempo.

Se dispusieron los tipos de instalación por el sitio en el que se ubican. Esta investigación retoma la de tipo museística propuesta por Ilya Kabakob, al seleccionar las propuestas se pensó en la ubicación de espacios diversos dentro o fuera de la arquitectura sin que esto altere su sentido o significado.

Para consolidar y definir las proposiciones, como principal influencia se presentan los trabajos de Helen Escobedo, inicialmente por el estilo de transformar y trabajar con el espacio, después por la utilización de módulos de arcilla para la conformación de sus instalaciones.

De Antony Gormley y Ana María Maiolino sobresale la repetición del módulo elaborado en arcilla, reproducido en grandes cantidades. Gormley acentúa el tratamiento del espacio que es saturado y cuestionado por la inaccesibilidad física del espectador a la obra. Por otro lado, resalta la estrategia en cómo fue elaborada. Mientras tanto Maiolino establece una relación con el espacio, no hacia la invasión, sino hacia los dominios de la escultura y pintura, manifiesta en sus módulos recargados sobre el muro, para crear amontonamientos de cuerpos escatológicos, para ella es parte primaria el proceso al crearla *in situ*.

La obra de Germán Botero en sus aspectos formales plantea una distancia más corta con las propuestas de instalación de esta investigación, por ejemplo: el aspecto funcional de los elementos en el espacio, la utilización de una plataforma y la ubicación de los objetos volumétricos sobre ésta.

Un último antecedente que conforma la influencia para las propuestas aquí presentadas es la instalación de Pablo Kubli y Tomás I. Rivera, a partir de esta obra se desencadenó la preocupación e interés por utilizar la arcilla como medio de expresión para la reivindicación del objeto escultórico y trasladarlo al terreno de la instalación.

De todo ello, el proceso para la elaboración de objetos tridimensionales corresponde a la generación de ideas, al bocetaje, a la ejecución de la escultura, a los cuidados técnicos y a los acabados que evitan cualquier resultado circunstancial. Todo fue realizado con especial control de los pasos, que en gran medida sustenta la formalidad y profesionalismo del procedimiento, además establece esta opción como un género más del arte; al respecto Consuelo de la Cuadra comenta:

Desde la óptica que tengo, la vida formal proyectual es sólo un término para el diálogo (arte), que se establecerá con el otro extremo o materia. Antes de separarse del pensamiento y de entrar en la extensión, la materia y la técnica son ya extensión, materia y técnica. Su esbozo interior sólo puede concretarse, estabilizarse a partir del juego de las afirmaciones y los arrepentimientos que le irán conduciendo hacia el formato que otorga el choque con la materia.¹⁵

Se estableció utilizar el módulo como objeto escultórico, en general para todas las instalaciones *Sincretismo terrenal*, el elemento constante es la columna, la placa, y la mano.

¹⁵ Rosa Gallego. *Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico*, España, Akal, p. 50



Fotografía 41. Módulo columna austera.



Fotografía 42. Módulo columna helicoidal.



Fotografía 43. Módulo columna orgánica.

La Columna remite a partes esenciales del hombre, al soporte principal de un cuerpo o masa. Dicho elemento vertical sirve para sustentar una estructura horizontal de un volumen determinado. Las columnas pueden ser de planta circular o poligonal y su altura debe superar al menos cuatro veces la anchura y se pueden identificar de diferentes escalas, decorados y materiales.

La tipología de columnas constantes, es:

- Columna exenta: Es la columna independiente, el pretexto del concepto y de la forma, por lo regular cumple una función simbólica o estética, a menudo relacionada con la escultura urbana o contemporánea.
- Columna adosada: Se encuentra en la arquitectura antigua. Es aquella que depende de un muro o plano, por lo regular es decorativa y no estructural.

- Columna estructural: Es la columna que tiene como función principal soportar peso en su parte superior. A menudo utilizada para construcciones de más de dos niveles.

La columna tiene referente inmediato con el hombre, puede significar un ser ontológico, el cual está sometido a diferentes compresiones. Lo podemos relacionar con su verticalidad-esbeltez respecto a su longitud, para el caso del presente trabajo se ejecutaron tres tipos:

1. Columna Austeria (Fotografía 41)
2. Columna Orgánica (Fotografía 42)
3. Columna Helicoide (Fotografía 43)

El módulo formado por la placa cuadrangular fue elaborado con un sistema de reproducción a través de un molde para establecer la misma medida de los patrones, se optó por el acabado terracota y el acabado esmalte que sirvió como base para dibujar un gráfico que complementara la obra. En general, el elemento cuadro forma una retícula de formato regular e irregular para establecer las dimensiones de los trabajos. (Fotografía 44)



Fotografía 44. Módulo placa cuadrada.

Una de las principales funciones de estos elementos es delimitar el lugar de las propuestas, “El cuadrado es la figura básica del espacio [...]”¹⁶ de ahí se pueden generar varias relaciones con las direcciones verticales y horizontales, la separación o

¹⁶ Jean Chevalier. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, p. 371

unión del cielo y la tierra, “Es el símbolo de la tierra, por oposición al cielo, pero también, en otro nivel, es el símbolo del universo creado, tierra y cielo, por oposición a lo no creado y al creador; es la antítesis de lo trascendente.”¹⁷ Por su forma es considerado estático, fijo; no permite apertura e incluso sus ángulos pueden generar cierta agresividad, cuatro líneas rectas que determinan un contorno, cuatro puntos cardinales, cuatro cuadrantes, cuatro elementos: “Simbólico de la Tierra, en oposición al círculo de los cielos; existencia terrenal; perfección estática; inmutabilidad; integración; cuaternario bajo su aspecto estático; Dios manifiesto en la creación; la totalidad de la Unidad divina, tres de cuyos lados son su aspecto triple y el cuarto representa la totalidad.”¹⁸

La referencia con la tierra es primordial, símbolo materno, donde se procrea la vida, la agricultura como actividad principal de ella provee a los seres humanos el alimento diario “En todas las tradiciones astrológicas el cuadrado representa a la tierra, la materia, la limitación [...]”.¹⁹



Fotografía 45. Módulo mano.

Finalmente el módulo mano, se trata de 15 pares que fueron elaborados de manera individual, (Fotografía 45) para posteriormente ser reproducidos varias veces a través de un molde. El acabado corresponde a un barniz cerámico utilizando como fondo el color natural del barro.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 370

¹⁸ J. C. Cooper *Diccionario de símbolos*. México, Ed. Gustavo Gilli, 1999, p. 62

¹⁹ Chevalier, *op. cit.* , p. 378

La mano es una de las extremidades del cuerpo que nos distingue del resto de los animales por la destreza de poder tomar o sostener objetos, así como de transformar la materia “[...] ella diferencia a los hombres de cualquier animal y sirve para diferenciar también los objetos que toca y modela.”²⁰

Es la herramienta de transformación por excelencia, desde que el hombre desarrolló la habilidad del movimiento de las manos, permitió modificar el espacio natural de su entorno, su principal función es la de agarrar, “Asir es una acción voluntaria; deriva de una decisión, contrariamente a lo que ocurre con los movimientos voluntarios, como el parpadeo.”²¹ Este control del movimiento así como la presión ejercida, causó controlar su fuerza, transformar materiales, construir y manipular utensilios, crear objetos, experimentar sensaciones e inventar una gama de posibilidades para beneficio y placer del hombre, “Una vez que un animal como nosotros puede asir bien, [...] la evolución cultural se encarga del resto.”²²

El control de su fuerza da apertura a manifestar emociones con sus semejantes: las caricias hacia sus seres amados, la sensación de un apretón de manos entre amigos o al efecto que genera un puño cerrado ante un ambiente de peligro o defensa. La manera con que se presentan las manos depende del estado de ánimo y la situación en la que se encuentren los sujetos. Estas actitudes son encaminadas a generar confianza, seguridad o incertidumbre, por ejemplo, el roce la piel de la pareja manifiesta intimidad o placer, así como otras sensaciones agradables, sin embargo otras ocasiones el contacto no es del todo grato sí la persona a la que se le toca o acerca no da posibilidad de apertura, lo cual genera un acto de falta de respeto tanto del espacio como de confianza.

El tacto tiene como fuente principal estas extremidades, la sensación física de todo lo que se toca da apertura a clasificar distintas superficies para diferenciar lo liso de lo

²⁰ *Ibidem.*, p. 685

²¹ Sennette, *op.cit.*, p. 187

²² *Ídem.*

áspero, lo duro de lo blando, lo frío de lo caliente; esta impresión se experimenta desde temprana edad. Una de las actividades que los niños ejecutan es precisamente la de asir, pero también la de tocar, lo fascinante está determinado por esa invitación a sentir cómo son los objetos, las formas, los estados de la materia; a partir de esos momentos se abre otra posibilidad de aprehender el mundo que les rodea.

Las percepciones táctiles proveen conocimiento, lo que permite modificar materiales para construir objetos, al respecto Sennet comenta: “La Materia y la Mano deben estar unidas para dar el propio nudo de dualismo energético, dualismo activo éste que tiene una tonalidad muy distinta que el dualismo clásico del sujeto y del objeto, debilitados uno y otro por la contemplación, uno en su inercia, el otro en su ociosidad.”²³ Aquí se presentan coacciones de suma importancia, mientras la mano plantea la actitud transformadora, de movimiento, de fuerza; la otra parte permite la manipulación, gracias a esto los primeros objetos que se elaboró fueron herramientas, armas y otros objetos utilitarios.

Para tener asegurado el éxito de la transformación de los diversos materiales se concibió el cómo hacerlo correctamente. A través de procesos, recomendaciones, sugerencias y eficacia, la técnica dio origen a una sistematización del uso de cada uno según la intención del objeto a crear, gracias a ellos ahora tenemos herramienta especializada en el arte, en la cocina, en la industria y en todo lo que usamos en nuestra vida diaria. “Las manos, en consecuencia, establecen un repertorio de gestos aprendidos. En el seno del proceso rítmico que se produce y se mantiene con las prácticas, es posible refinar más aún los gestos o modificarlos. La aprehensión preside todo paso técnico, y cada paso está saturado de implicación ética.”²⁴ Esta última se olvida muy a menudo, si bien hay innovaciones en los inventos del hombre para beneficio de él, desgraciadamente también los hay para la destrucción de su entorno y de sí mismo.

²³ Gaston Bachelard. *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 35

²⁴ Sennette, *op. cit.* p. 220

La mano es perfecta y presenta cualidades estéticas, pero también genera una serie de connotaciones que varían dependiendo de la actitud y de las culturas, “[...]expresa la idea de actividad al mismo tiempo que la de potencia y dominio.”²⁵ Por ejemplo, un saludo emblemático remite a la cultura romana, ya que los habitantes de esta época levantaban el brazo recto hacia delante con cierto ángulo de inclinación con la palma hacia abajo practicado con los militares y con la población civil. Posteriormente, el régimen fascista retoma esta aplicación, ya que los seguidores de Adolfo Hitler lo consideraban como símbolo de lealtad hacia el sistema político y a hacia su dirigente.

El gesto de las manos sigue teniendo importancia, se ha convertido en un medio de comunicación para aquellas personas que carecen del sentido del oído y también para los ciegos; logrando desarrollar otra opción de comunicación y aprendizaje para personas con capacidades diferentes.

Este elemento también tiene significados distintos dependiendo de la cultura. En la religión católica se relaciona con la bondad o la maldad, “En el antiguo Testamento, cuando se menciona la mano de Dios, el símbolo significa <<Dios en la totalidad de su poderío>> y eficacia. La mano de Dios crea, protege; destruye si se opone. Es importante distinguir la mano derecha, la de las bendiciones, de la mano izquierda, la de las maldiciones.”²⁶ Es por ello que durante mucho tiempo, aquellas personas que escribían con la mano izquierda se les sometía a tratamientos crueles para obligarlos a usar la diestra.

Los estudios científicos evitaron continuar con estas insistencias basadas en los dogmas religiosos dando apertura a la explicación basada en la comprensión. Betty Edwards en su libro *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro* explica su funcionamiento, al respecto dice:

²⁵Chevalier, *op. cit.* p. 682

²⁶*Ibidem.*, p. 684

Ahora bien, los hemisferios cerebrales del ser humano se desarrollan de forma asimétrica respecto a su función. El efecto externo más visible de esa asimetría es el predominio del uso de una mano sobre el de la otra, que parece ser exclusiva de los seres humanos y posiblemente de los chimpancés.²⁷

También, por la gran versatilidad de movimiento, las herramientas se convierten en una extensión de las manos a pesar de haber sido hechas por ella misma; así logra de mejor manera modelar, construir, tocar algún instrumento musical, escribir, dibujar, pintar, presionar, y un sin fin de acciones que podemos mencionar pero sobre todo que podemos sentir.

3.3. Análisis formal – evocativo de las instalaciones de la serie *Sincretismo Terrenal*

El proceso de análisis es el formal-evocativo del emplazamiento de la instalación en cerámica; engarzado con las influencias en la obra de los escultores que a lo largo del trabajo han sido ejemplo. Se trata de aislar factores artísticos, de mostrarlos, de contrastarlos y de clasificarlos. Pueden ser elementos formales del lenguaje visual, materiales, temáticos y de procedimiento. Se basa principalmente en los modelos propuestos por Edwin Panofsky, Rudolf Arnheim y Rosalind Krauss.

En lo que corresponde a lo planteado por Edwin Panofsky se consideran tres niveles de análisis; en el primero se identifica un contenido temático natural o primario, dividido en factivo y expresivo “el mundo de las formas puras, reconocidas así como portadoras de significados [...], puede ser llamado el mundo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos sería una descripción pre-iconográfica de la obra de arte”²⁸. El segundo, es el denominado contenido secundario o convencional donde se identifican los objetos en un contexto cultural “relacionamos los *motivos* artísticos

²⁷ Betty Edwards. *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. España, Urano, p. 58

²⁸ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, España, Alianza Editorial, 1996, p. 15.

y las combinaciones de *motivos* artísticos (*composiciones*) con *temas* o *conceptos*.”²⁹ Finalmente el tercero es el significado intrínseco o contenido donde se hace la referencia a partir de una forma de pensamiento y así generar la razón de ser de la obra lo “percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica – cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra”³⁰

De Rudolf Arnheim se tomó el vocabulario con relación a la organización de los elementos que conforman el todo “por composición visual entendemos la manera en la que forma, color y movimiento se combinan en una obra de arte”³¹.

Se complementa el análisis con el modelo de Rosalind Krauss partiendo de “un proceso de estudio de casos concretos [...] estos estudios pretenden desarrollar una serie de conceptos que no sólo revelen los temas escultóricos implícitos [...] sino que también pueden generalizarse a fin de aplicarlos al conjunto más amplio de objetos”³²

En las cosas simples del mundo que nos rodea está la fuente del verdadero disfrute de la vida; este es el pretexto, síntoma y motor en el trabajo escultórico – instalación que se muestra en esta propuesta reivindicadora. Esta obra desde su génesis, manifiesta un vínculo entre pasado y presente, entre la tradición y lo contemporáneo, un puente que comunica el conocimiento empírico con el académico y como resultado es un híbrido, un mestizaje, un sincretismo.

Este análisis formal-evocativo de tres obras, se estudia desde los signos y el pensamiento posmoderno.

²⁹ *Ibidem.*, p. 16.

³⁰ *Ibidem.*, p. 17.

³¹ Rudolf, Arnheim, *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, España, Ediciones Akal, 2001, p. 9.

³² Krauss, *op. cit.*, p. 13

La instalación *Sincretismo terrenal I (Movimiento)* (Fotografía 46) consta de veintidós módulos cuadrangulares en forma de placa y dos elementos volumétricos de tamaños diferentes de manera creciente. El cien por ciento del material utilizado es arcilla cocida. Los cuadrados son planos extendidos por el piso, el tamaño de cada uno es de 30 X 30 X 3 centímetros; el primer objeto volumétrico mantiene una masa orgánica que parte de dos espirales, mientras que la de mayor tamaño se logra a partir de un bloque geométrico de base cuadrangular, a su vez dividida en cuadrantes, cada una de las partes cae por gravedad en diferentes niveles que resultan en curvas de manera decreciente, se puede decir que es un trabajo que se plantea de lo bidimensional para llegar a lo tridimensional.



Fotografía 46. Instalación *Sincretismo Terrenal I (Movimiento)*, 2010-2011. Terracota, 150 X 300 X 60 cm.



Fotografía 47. Detalle de la instalación
Sincretismo Terrenal I



Fotografía 48. Detalle de la instalación
Sincretismo Terrenal I

La plataforma que delimita la propuesta plástica tiene forma regular, las placas son ubicadas por yuxtaposición; generan una retícula que visualmente se compone de líneas horizontales y verticales.

El conjunto visual se encuentra conformado de izquierda a derecha, concibe tres niveles perceptivos; el primero a través del plano de las placas de arcilla. El segundo es un nivel medio entre la plataforma y el volumen más grande. El tercero retoma el volumen mayor que en conjunto visual expone la evolución de la forma.

Se trata de las representaciones de círculos, curvas y espirales que se relacionan con el movimiento y el dinamismo, que alude directamente al traslado de la curva plana a lo volumétrico como una conciliación. Aparentemente lo bidimensional y lo tridimensional parecieran ser ajenos, en este caso se conduce a la convergencia de estos espacios que gradualmente se manifiesta en una fusión armónica.

Se muestra como un proceso por convicción, una transformación gradual para generar una nueva identidad complementándose con lo terrenal por el material y el concepto que alude a lo humano, lo mundano, lo temporal, lo transitorio, lo perenne. Dando idea de un ciclo, un proceso de vida.

La instalación se va construyendo desde las formas tridimensionales en la dirección horizontal y vertical. Es una instalación donde interactúa la escultura de bulto con la plataforma creándose un diálogo entre línea y forma.

La textura de chamota con barro de Metepec genera una superficie que confluye entre la plataforma y la obra tridimensional planimétrica del suelo en tres dimensiones. Con esta correlación se busca una redefinición del discurso cultural, por lo que en cada pieza existe una fragmentación respecto a todos los discursos totalizadores.



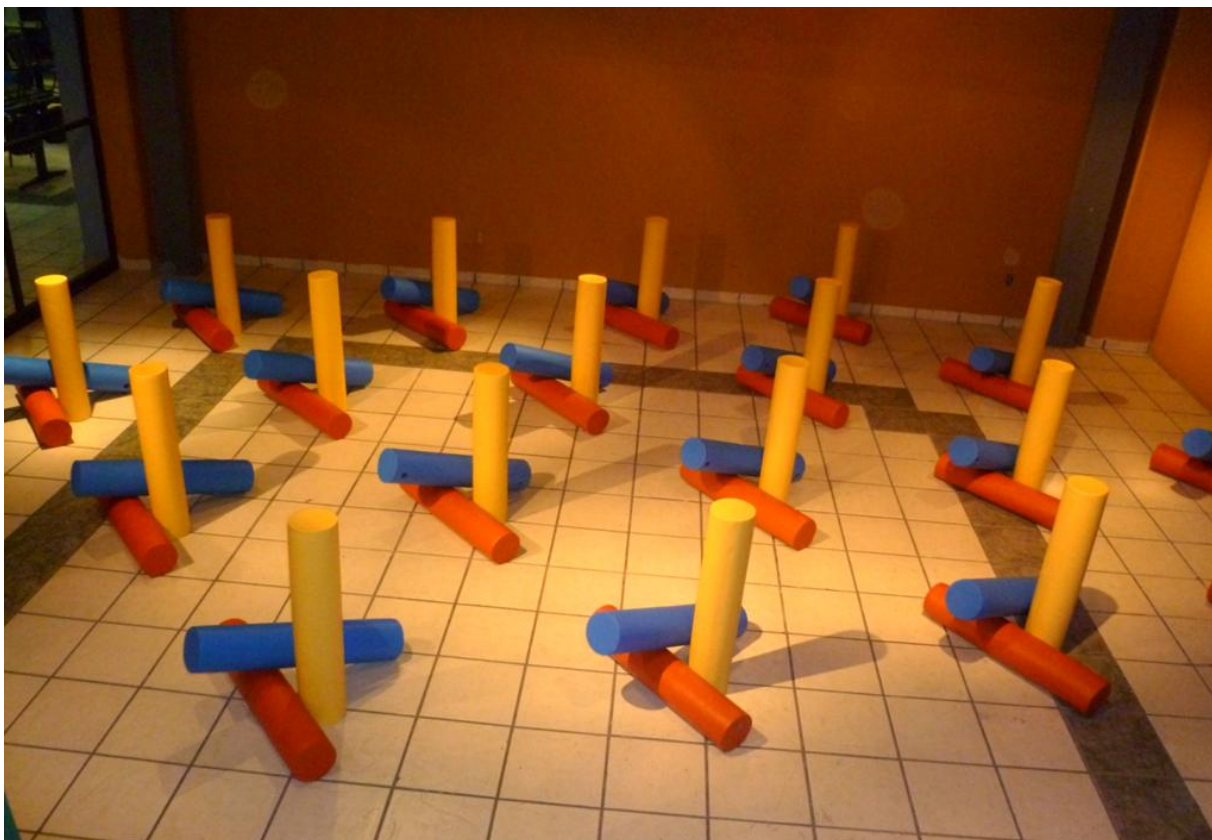
Fotografía 49. Instalación *Sincretismo Terrenal II* (*Manos frías, corazón de un día; manos calientes, corazón para siempre*), 2010-2011. Terracota y barro esmaltado, 52 X 120 X 120 cm.

La obra *Sincretismo Terrenal II* (*Manos frías, corazón de un día; manos calientes, corazón para siempre*) se compone de dieciséis módulos cuadrangulares en forma

de placa, un objeto volumétrico vertical y veintiséis manos tamaño natural (Fotografía 49). Todos de arcilla cocida y esmaltada. Los cuadrados son planos extendidos por el piso cada uno de 30 X 30 X 3 centímetros; el objeto volumétrico mantiene una masa orgánica y predomina su verticalidad, pero además se manifiesta en forma helicoidal, en lo que corresponde a las manos son trece pares de manos derechas e izquierdas de tamaño natural.

Los módulos cuadrados son colocados por yuxtaposición en el piso; en conjunto forman un cuadrado perfecto que a la vez genera una retícula de líneas horizontales y verticales. En el centro se ubica el elemento vertical helicoidal y alrededor de él, los pares de manos que son formados por un círculo exactamente a la mitad de la superficie entre la columna y el límite de la plataforma cuadrada, las manos son colocadas con la palma hacia arriba en una actitud de plegaria. Es una instalación con un referente a la mandala que cubre un sistema de números y formas.

El círculo de manos da la idea de un cuenco; un convexo que detiene el espacio, el aire y es depositario de sincretismos primigenios. El contrapunto se logra por la epidermis del material. Del punto central emerge una escultura con chamota blanca, siendo este el elemento adoratorio y sincretista de la instalación. Por otro lado el esmalte de las manos se contrasta con la plataforma cuadrangular sin acabado alguno. La numerología de esta instalación converge en un sistema críptico entre formas orgánicas y cuadradas.



Fotografía 50. Instalación *Sincretismo Terrenal III*, 2010-2011. Barro patinado, 70 X 540 X 180 cm.

La instalación *Sincretismo Terrenal III* (Fotografía 50) es un trabajo modular con dieciocho conjuntos de tres elementos. Cada montículo consiste en tres cilindros, uno vertical, uno diagonal y uno horizontal. Tiene una lectura lineal de izquierda a derecha como si fuese una barda o perímetro en la que convergen los sistemas modulares.

Es una obra minimalista en la que se repite un grupo tras otro. La textura de la instalación corresponde a que cada bloque cilíndrico tiene una epidermis con colores primarios. El espacio entre cada montículo es sustancial para observar y penetrar físicamente entre ellos. El sincretismo lo conforman las dieciocho tríadas que pueden aludirse a diversas culturas donde se refieren a la trilogía de elementos como el génesis, por ejemplo en el cristianismo, con el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.

La numerología correspondiente a cincuenta y cuatro elementos cilíndricos divididos en tres hace un juego de números y de sincretismo personal con relación a cada montículo.

Tal vez, la idea posmoderna está encaminada a describir la ruptura ideológica de inicio, desarrollo y fin del aspecto humano con elementos que denotan lo que viene después. En este sentido constituye el agotamiento de los supuestos del pasado y reconstruye la concepción del mundo como un universo teocéntrico.



Fotografía 51. Detalle de la instalación
Sincretismo Terrena III



Fotografía 52. Detalle de la instalación
Sincretismo Terrenal III

Conclusiones

En nuestros días, la referencia conceptual de la escultura está vinculada en dos puntos de partida; el primero con los aspectos tradicionales que desde la antigüedad la ha acompañado y el segundo encausado por los materiales amplios y alternativos del mundo actual. Esto tiene consecuencias importantes, por lo que se le denomina con otros términos, por ejemplo: ensamblaje, minimalismo, ambientaciones e instalación; sin perder la referencia inmediata hacia lo escultórico.

Independientemente de las posibilidades de materiales y soluciones que la escultura plantea en este tiempo es de especial interés la búsqueda y recuperación desde el punto de vista tradicional -en cuanto a materia prima y técnicas- sin que ello implique, necesariamente, los resultados habituales, facilitando el trance a lo contemporáneo. Por este motivo se designa el concepto escultura en cerámica que manifiesta su reivindicación a través de las propiedades formales y conceptuales que este tipo de ejemplos presentan como disciplina o como género.

La reivindicación consiste en recuperar, reclamar, buscar, pero sobre todo demandar el lugar que ocupa dentro de esta disciplina; se demostró que muchos artistas plásticos en determinado momento de su trayectoria creativa, recurrieron a algún material arcilloso como parte de sus propuestas, es cierto que la producción de éstos se limita a un número mínimo, sin embargo, los resultados muestran el rescate de los valores plásticos y estéticos conferidos al área.

Otros artistas, se han valido de la arcilla como materia principal aplicada de diferentes maneras, consiguiendo una considerable producción donde se puede apreciar su proceso creativo y su propuesta artística. Han constatado sus cualidades

por razón del lenguaje personal que la materia les ha permitido plasmar y la calidad técnica o experimental con la que han enriquecido este concepto como un género.

En el terreno personal, la decisión de usar la arcilla como lenguaje artístico estuvo determinada por la herencia artesanal de la región de la que provengo, se tiene influencia directa con el material, a pesar de que esta disposición también se sustenta por la tradición escultórica que desde el México antiguo se ha mantenido vigente.

Algunos artistas o críticos nacionales, no admiten la posibilidad de utilizar algún medio tradicional, en el caso de la cerámica mexicana, la remiten únicamente a los objetos de uso cotidiano. Probablemente la idea de arte desde el punto de vista occidental tiene mucho peso para un contexto como el nuestro, sin embargo, en esta tesis, con la selección de esculturas en cerámica se manifestó el respaldo y separación entre de los utensilios y las figuras con cualidades escultóricas.

Se establecieron una serie de procesos para que la escultura en cerámica cumpliera con características propias de la materia, ya que el principal error que se debe evitar es dar acabados inmediatos, modelados directos o gestuales; por lo tanto, la prudencia en éstos fue determinada por la propuesta del volumen y los elementos compositivos que la conforman. Se sugiere que para su creación se realice un estudio detallado de la forma a representar a través de un proyecto profesional en el que se establezcan escalas, bocetos, maquetas, y la concepción de los acabados finales. Se concluye que el resultado no se debe dejar a lo experimental, debe ser debidamente planeado y controlado lo que conlleva a la profesionalización de la actividad.

Se comprobó que usar una técnica ancestral no implica poder aplicarla para generar arte contemporáneo; el objeto escultórico en cerámica se inserta en una modalidad actual conocida como instalación, esta tendencia ha sido utilizada por varios artistas plásticos donde el material principal es la arcilla para la generación de sus propuestas, de ahí se retomaron varios elementos para la conformación y demostración de la hipótesis.

A pesar de que la variedad de recursos expresivos del barro ha sido aplicada para la creación de instalaciones, aquí se retoma la relevancia en la integración del objeto escultórico. En algunos casos presentados, las opciones son contrarias a la idea de su reivindicación sin que ello resulte problemático para la investigación, una vez recuperadas sus cualidades la opción puede ser hacia lo meramente “experimental controlado”.

Los rasgos ancestrales y actuales que revisten a la escultura en cerámica en un contexto tanto nacional como internacional admiten concebirla como un óptimo recurso de expresión artística. Por ello las instalaciones presentadas, remiten a ese emplazamiento que da la posibilidad de establecer una conciliación entre el pasado y el presente, que complementa el oficio con la profesionalización, que ajusta la idea occidental del arte con una propuesta propiamente autóctona y que establece la armonía entre lo simple y complejo.

Mediante la serie de instalaciones titulada *Sincretismo terrenal* 2010-2011 se demuestra que la cerámica es adecuada para crear o desarrollar propuestas contemporáneas que parten de las técnicas ancestrales, pues para su elaboración se usó barro de Metepec y se respetaron los procesos; considerando las recomendaciones en lo que corresponde a los aspectos y particularidades de la escultura en este material.

El Sincretismo se generó, desde el punto de vista tanto material, como conceptual, el resultado es la unión de dos opuestos temporales que conviven y se complementan perfectamente para concebir este híbrido, de tal modo se manifiesta la comunión entre ayer y hoy.

Se dejan varios caminos abiertos para continuar con la investigación. Por un lado una compilación amplia de ejemplos de escultura en cerámica clasificada en su manejo como soporte o como fin; al respecto cabe hacer hincapié que la información se tuvo que buscar en una amplia variedad de fuentes, de las que sólo pequeños apartados están dedicados a nuestro tema en cuestión. Respecto de la instalación sucedió algo semejante, sin embargo es comprensible por la apertura de materiales u objetos que pueden participar de y con ella.

Bibliografía

ARNHEIM, Rudolf: *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Ediciones Akal, España, 2001, 256 pp.

BACHELARD, Gastón: Trad. Ernestina de Champourcin, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, 281 pp.

----- *La tierra y los ensueños de la voluntad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, 454 pp.

BIRNBAUM, Daniel y [et. al.] trad. Francisco Fenton y [et. al.], *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Turner, España, 1999, 255 pp.

BOIS, Yve – Alain; *Gabriel Orozco*, Turner, México, 2006, 358 pp.

CAMI, Santamera; *Escultura en piedra*, Parramón, España, 2000, 192 pp.

CHAVARRIA, Joaquim; *Manual del ceramista*. Tomo “Técnicas del modelado”, Ediciones Daly, España, 1998, 88 pp.

----- *Manual del ceramista*. Tomo “Técnicas del ceramista”, Ediciones Daly, España, 1998, 70 pp.

CHÁVEZ Maya, Marco Aurelio y [et. al.], *Historia de la alfarería en Metepec*, Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1997, 93 pp.

CHEVALIER, Jean y [et. al.], Trad. Manuel Silvar y [et. al.], *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1999, 1092 pp.

CIARLA, Roberto; *Guerreros de terracota, el ejército eterno del primer emperador*, Editorial Diana, México, 2006, 287 pp.

COLBECK, John; *Materiales para el ceramista. Composición, preparación y empleo*, Ed. Ceac, Barcelona, 1989, 236 pp.

COLLINS, Judith; *Sculpture Today*, Phaidon, London, 2007, 483 pp.

COOPER, Emmanuel; *Historia de la cerámica*, Ediciones Ceac, España, 1999, 224 pp.

COOPER, J.C., Trad. Enrique Góngora Padilla, *Diccionario de símbolos*, Gustavo Gilli, México, 2000, 203 pp.

CORONEL Rivera Juan y [et. al.], *Javier Marín. Barro*, Landucci editores, México, 2001, 185 pp.

CUERPOS TERRENALES. *Escultura en barro*, S/A, Boris Hirmas Ediciones, México, 2003, 207pp.

DE BARAÑO, Kosme; *Homenaje a Chillida*, Guggenheimbilbop, España, 2006, 414 pp.

DE LA FUENTE Beatriz y [et al.], *La escultura prehispánica de Mesoamérica*, Editoriale Jaka book SpA y CONACULTA, México, 2003, 295 pp.

DEMPSEY, Amy; *Estilos, escuelas y movimientos. Guía enciclopédica de arte moderno*, Blume, 2002, 304 pp.

DUROZOI, Gérard; Trad. Flavia Puppo; *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, Akal, España, 1997, 698 pp.

EDWARDS, Betty; Trad. Carles Andreu y [et. al.], *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, España, 2000, 318 pp.

ESCULTURA Mexicana. *De la academia a la instalación*. **SIA**, Instituto Nacional de Bellas Artes, Laducci editores, México, 2001, 453 pp.

FAERNA, García- Bermejo José María; Trad. Rafael Jackson Martín, *Arte Latinoamericano del Siglo XX*, Nerea, España, 1996, 352 pp.

FLYNN, Tom; Trad. Isabel Balsinde; *El cuerpo en la escultura*, Akal, España, 2002, 176 pp.

GALLEGO Rosa y [et al.], *Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico*, Akal, España, 2006, 214 pp.

----- *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*.
España, Akal, 2009, 207 pp.

GARCÍA Canclini, Néstor; *La globalización imaginada*, Paidós, México, 2000, 235 pp.

GUASCH, Anna María; *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, España, 2000, 597 pp.

HAUSER, Arnold; *Historia social de la literatura y el arte I*, Debolsillo, España, 2005, 567 pp.

KOPLOS, Janet; *The unexpected. Artist´ Ceramics of the 20 th Century*, The Kruithuis Museums Collection, New York, 1998, 169 pp.

KORN, Irene; *Auguste Rodin. Master of sculpture*, Todtri, New York, 1997, 128 pp.

KRAUSS, Rosalind; E. Trad. Alfredo Brontons Muñoz; *Pasajes de la escultura moderna*, Ediciones Akal, Madrid, 2002, 285 pp.

LANDUCCI Lerdo de Tejada, Sandro; *Chillida*, INBA Landucci, México, 2002, 335 pp.

LARA Elizondo, Lupina; *Encuentros y divergencias. Auguste Rodin. Javier Marín*, Quálitas Promoción de arte mexicano, México, 2008, 274 pp.

LARRAÑAGA, Josu; *Arte hoy. Instalaciones*, Nerea, España, 2006, 103 pp.

MANRIQUE, Jorge Alberto; *Arte y Artistas Mexicanos del S. XX*, CONACULTA, México, 2000, 168pp.

MARCHÁN Fiz, Simón; *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, España, 2009, 483 pp.

MARTÍN González, José Juan; *Las claves de la escultura. Cómo identificarla*, Editorial Planeta, España, 1990, 80 pp.

MARTÍNEZ, Rosa; *Historia del Arte*. Enciclopedia Tomo 16, Instituto Gallach y Océano Editores, México, [S. A.] 3024 pp.

MIDGLEY, Barry; *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*, Tursen, Herman Blume, España, 1993, 223 pp.

NÉRET, Gilles; *Rodin Esculturas y Dibujos*, Toschen, Singapur, 2008, 92 pp.

OLEA, Óscar; *Arte y espacio. XIX coloquio internacional de historia del arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1997, 694 pp.

PANOFSKY, Erwin; Trad. Bernardo Fernández, *Estudios sobre iconología*, , Alianza Editorial, España, 1996, 348 pp.

PICÓ, Josep; *Modernidad y posmodernidad*, Alianza Editorial, España, 1998, 385 pp.

PLOWMAN, John; *Enciclopedia de técnicas escultóricas. Una guía de la A a la Z de las técnicas escultóricas, con instrucciones paso a paso y una amplia muestra de esculturas acabadas*, Editorial Acanto, Barcelona, 1995, 176 pp.

ROS I FRIGOLA, Maria Dolors; *Cerámica artística*, Parramón, España, 2008, 160 pp.

SAGRADA Biblia. Trad. P. José Miguel Petisco, Libreros Mexicanos Unidos, México, 1955, 1437 pp.

SÁNCHEZ, Sánchez Suset; *Arte contemporáneo dominicano*, Turner, España, 2002, 162 pp.

SAURAS, Javier; *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, 363 pp.

SCHMILCHUK, Graciela; *Helen Escobedo: Pasos en la Arena*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, 271 pp.

SENNETT, Richard; Trad. Marco Aurelio Galmarini, *El artesano*, Anagrama, España, 2009, 406 pp.

SPIES, Werner; *La escultura de Picasso*, Ediciones Polígrafa, España, 1989, 418 pp.

VILLALOBOS Herrera, Álvaro; *Presentación y representación en el arte contemporáneo. Ambientaciones, Instalaciones, Happening y Performance*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2000, 90 pp.

ZAVALA, Lauro; *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1999, 157 pp.

Hemerografía

SÁNCHEZ, Alberto Ruy; *Artes de México. Edición Especial*. Núm. 30, México, 1995, 80 pp.

----- *Artes de México. Gustavo Pérez*. Núm. 74. México, 2005, 94 pp.

SÁNCHEZ, Osvaldo; “Gestos huérfanos” en Catalina Cárdenas y [et. al.] *Urgando en el archivo*, Tomo 2, México, 2005, 590 pp.

Catálogos

Artesano entre artistas, CONACULTA, México, 2010, 269 pp.

Primera Bienal de Arte Visual Universitario, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2003, 161 pp.

Cuarta Bienal de Arte Visual Universitario, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2009, 32 pp.

TOLEDO Francisco; CONACULTA, México, 2000, 160 pp.

ZUÑIGA Laborde, Marcela, *Francisco Zuñiga. Catálogo razonado*, Albedrío, Francia, 1999 636 pp.

Índice de láminas fotográficas

1. *Guerrero de Terracota*. Mausoleo de Qin Shi Huang. Por Roberto Ciarla en *Guerreros de terracota. El ejército eterno del primer emperador chino*. España, Diana, 2006.
2. *Guerrero Águila*. Museo del Templo Mayor, Ciudad de México. Por Beatriz De la Fuente en *La escultura Prehispánica de Mesoamérica*. México, Jaca Book y Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2003.
3. Rodin, Auguste. *The Walking Man*. The Metropolitan Museum of Art, New York. Por Irene Korn en *Auguste Rodin. Master of Sculpture*, New York, Todtri, 1997.
4. Picasso, Pablo. *Jarra Zoomorfa*. Museo de Cerámica, España. Por Maria Dolors Ros i Frigola en *Cerámica Artística*. España, Parramón Ediciones, 2005.
5. Picasso, Pablo. Botella *Bourrache*. Museo de Cerámica, España. Por Maria Dolors Ros i Frigola en *Cerámica Artística*. España, Parramón Ediciones, 2005.
6. Miró, Joan. *Detalle del mural monumental del aeropuerto de Barcelona*. España. Por Maria Dolors Ros i Frigola en *Cerámica Artística*. España, Parramón Ediciones, 2005.
7. Braque, George. *Assiette Á La Mandoline*. Collection Museum Het Kruithuis. Por Janeth Koplos *The unexpected. Artists´ Ceramics of the 20th Century*, The Kruithuis Museums Collection, 1998.
8. Chagal, Marc. *David y Betsabé a la Luz de la luna*. Por Maria Dolors Ros i Frigola en *Cerámica Artística*. España, Parramón Ediciones, 2005.

9. Orozco, Gabriel. *Mis manos son mi corazón*. Por Daniel Birnbaum en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. España, CONACULTA/Turner, 1993.
10. Orozco, Gabriel. *Try*. Por Yve-Alain Bois en *Gabriel Orozco*. México, INBA/Turner, 2006.
11. Picasso, Pablo. *Vaso-rostro*. Vallauris, Colección Particular. Por Werner Spies en *La Escultura de Picasso*. España, Ediciones Polígrafa, 1989.
12. Rodin, Auguste. *Bust of a Smiling Woman*. National Gallery of Art, Washington, D. C. Por Irene Korn en *Auguste Rodin Master of the Sculpture*, New York, Todtri, 1997.
13. Rodin, Auguste. *Muchacha con sombrero de flores*. Musée Rodin, Paris. Por Irene Korn en *Auguste Rodin Master of the Sculpture*, New York, Todtri, 1997.
14. Chillida, Eduardo. *La casa del poeta I*. Colección del artista. Por Sandro Landucci Lerdo de Tejada en *Chillida*. México, INBA, 2002.
15. Chillida, Eduardo. *Oxido 42*. Colección del artista. Por Sandro Landucci Lerdo de Tejada en *Chillida*. México, INBA, 2002.
16. Panduro, Timoteo. *Miguel Hidalgo y Costilla*. Colección Oscar Ibarra C. en *Escultura Mexicana. De la Academia a la instalación*. México, INBA, 2001.
17. Marín, Javier. *Mujer Blanca*. En *Cuerpos Terrenales. Escultura en barro*. México, Boris Hirmas Ediciones, 2003.
18. Pérez, Gustavo. *Flor*. México. Por Alberto Ruiz Sánchez en *Revista Artes de México. Gustavo Pérez. Cerámica Contemporánea*. Núm. 74. México, Transcontinental, 2005.

19. Zuñiga, Francisco. *Piedad*. Colección Fundación Zuñiga Laborde A. C., En *Escultura Mexicana: De la Academia a la Instalación*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.
20. Toledo, Francisco. *Autorretrato (el viejo)*. Galería Juan Marín, Por Stefania Borelli en *Francisco Toledo*. México, CONACULTA, 2000.
21. Torres, Paloma. *Bosque HW*. En *Cuerpos terrenales. Escultura en barro*. México, Boris Hirmas Ediciones, 2003.
22. Azcúnaga, Gerardo. *Sólo la puntita*. En *Cuerpos terrenales. Escultura en barro*. México, Boris Hirmas Ediciones, 2003.
23. Kubli, Pablo. *Cresta*. Colección del artista, México D. F. Fotografía tomada por Tomás I. Rivera, 2011.
24. Nishizawa, Luis. *Cosmogonía Náhuatl*. Biblioteca Pública Central del Estado de México, México. Fotografía tomada por Tomás I. Rivera. 2004.
25. Rivera, Tomás I. *Composición Dual*. Casa del Artesano de Metepec, Estado de México, México. Fotografía tomada por Tomás I. Rivera. 2004.
26. Escobedo, Helen. *Crossing*. Instalación de la exposición *Lost and Found, A Hybrid Installations*, Israel. Por Graciela Schmilchuk en *Helen Escobedo: Pasos en la arena*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2001.
27. Escobedo, Helen. *Lluvia de grano*. Instalación en el Patio de la Alhóndiga de Granaditas; Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, México. Por Graciela Schmilchuk en *Helen Escobedo: Pasos en la arena*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2001.

28. Escobedo, Helen. *Excavación, D. C. 2001*. Instalación en el Museo de Antropología de la Ciudad de México, México D. F. Por Graciela Schmilchuk en *Helen Escobedo: Pasos en la arena*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2001.
29. Orozco, Gabriel, *Cazuelas (beginnings)*, Instalación en Documenta 11, Alemania. Por Judith Collins en *Sculpture Today*. London, Phaidon, 2007.
30. Torres, Paloma. *Espigas*. En *Cuerpos terrenales. Escultura en barro*. México, Boris Hirmas Ediciones, 2003.
31. Gormley, Antony, *European Fiel*, Instalación en la Galería Nordenhake, Berlín. Por Judith Collins en *Sculpture Today*. London, Phaidon, 2007.
32. Goldsworthy, Andy. *Clay wall*. Por Maria Dolors Ros i Frigola en *Cerámica Artística*, España, Parramón Ediciones, 2005.
33. O' Loughlin, Christi. *La Colina*. Instalación en el Parc de la Courneuve, en Seine-Saint-Denis. Por Rosa Martínez en *Historia del Arte Tomo 16*. España, Océano-Instituto Gallach.
34. Maiolino, Ana Maria, *More than One Thousand*. Por Judith Collins en *Sculpture Today*. London, Phaidon, 2007.
35. Geelen, Guido. *Untitled*. De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg, The Netherlands. Por Judith Collins en *Sculpture Today*. London, Phaidon, 2007.
36. Botero, Germán. *Guerreros y Tumbas*. Museo de barro de América, Caracas. Por José María Faerna García en *Arte Latinoamericano del Siglo XX*. España, Nerea, 1996.
37. Gómez del Valle, Ana Lucía. *Banquete*. Colección de la Universidad Autónoma del Estado de México. Por José Luis Vera Jiménez en Catálogo 4ª

Bienal Nacional de Arte Visual Universitario. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2009.

38. Rodríguez, Ernesto. *Canción de cuna para dormir niño malcriado*. Por Suset Sánchez Sánchez en *Arte contemporáneo dominicano*, España, Turner, 2002.
39. Pérez, Ibarguen, Angelina. *Hombres de grises y de gris*. Universidad Autónoma del Estado de México, México. Por Javier López Castañares en *Catálogo Primera Bienal nacional de arte visual universitario*. México, Universidad Autónoma del Estado de México. 2003.
40. Kubli, Pablo y Tomás I. Rivera. *Mandala Tierra*. Instalación para la exposición *Artesano entre artistas en el Museo de Arte popular de la Ciudad de México*, México D. F. Fotografía tomada por Pablo Kubli, 2009.
41. Rivera, Tomás I. Módulo Columna Austera para instalación *Sincretismo terrenal III*. Colección del artista, México. Fotografía tomada por Tomás I. Rivera, 2011.
42. Rivera, Tomás I. Módulo Columna Helicoide para instalación *Sincretismo terrenal II*. Colección del artista, México. Fotografía tomada por Tomás I. Rivera, 2011.
43. Rivera, Tomás I. Módulo Columna Orgánica para instalación *Sincretismo terrenal I*. Colección del artista, México. Fotografía tomada por Tomás I. Rivera, 2011.
44. Rivera, Tomás I. Módulo Placa Cuadrangular para instalación *Sincretismo terrenal I y II*. Colección del artista, México. Fotografía tomada por Tomás I. Rivera, 2011.
45. Rivera, Tomás I. Módulo Mano para instalación *Sincretismo terrenal II*. Colección del artista, México. Fotografía tomada por Tomás I. Rivera, 2011.

46. Rivera, Tomás I. Instalación *Sincretismo terrenal I*. Colección del artista, México. Fotografía tomada por Tomás I. Rivera, 2011.
47. Rivera, Tomás I. Detalle de la Instalación *Sincretismo terrenal I (Movimiento)*. Colección del artista, México. Fotografía tomada por Tomás I. Rivera, 2011.
48. Rivera, Tomás I. Detalle de la Instalación *Sincretismo terrenal I*. Colección del artista, México. Fotografía tomada por Tomás I. Rivera, 2011.
49. Rivera, Tomás I. Instalación *Sincretismo terrenal II (Manos frías, corazón de un día; manos calientes, corazón para siempre)*. Colección del artista, México. Fotografía tomada por Tomás I. Rivera, 2011.
50. Rivera, Tomás I. Instalación *Sincretismo terrenal III*. Colección del artista, México. Fotografía tomada por Tomás I. Rivera, 2011.
51. Rivera, Tomás I. Detalle de la Instalación *Sincretismo terrenal III*. Colección del artista, México. Fotografía tomada por Tomás I. Rivera, 2011.
52. Rivera, Tomás I. Detalle de la Instalación *Sincretismo terrenal III*. Colección del artista, México. Fotografía tomada por Tomás I. Rivera, 2011.