



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LA ESCULTURA DE JORGE MARÍN.

Una revisión de su obra, producida entre los ochenta y la primera década del dos mil, donde rescata técnicas, materiales, procesos e iconografía del pasado adquiridas durante su formación como restaurador, para emplearlas en una expresión plástica posmoderna contemporánea

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES CON ORIENTACIÓN EN ESCULTURA

PRESENTA:
FRIDA MONTES DE OCA FIOI

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. JUAN MANUEL MARENTES CRUZ
(FAD)

SINODALES
DRA. ALFIA LEIVA DEL VALLE
(FAD)
DR. FRANCISCO JAVIER TOUS OLAGORTA
(FAD)
MTRO. HORACIO CASTREJÓN GALVÁN
(FAD)
LIC. OCTAVIO GÓMEZ HERRERA
(FAD)

MÉXICO, D.F. OCTUBRE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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

Al Instituto Nacional de Antropología e Historia y a la Universidad Nacional Autónoma de México, nobles instituciones que me proporcionaron los estudios de Licenciatura y de Maestría, instituciones que quiero, y sé que están formadas por personas, entre otras, mis maestros y yo misma, pues formo parte de sus filas desde hace ya, varios años.

A mi director de tesis Juan Manuel Marentes por su guía, y a mis sinodales Alfia Leiva (quien también fue mi maestra del taller de escultura durante la maestría), a Francisco Javier Tous, Horacio Castrejón y Octavio Gómez, por la amable atención que tuve de ellos en todo momento, y por sus adecuados comentarios, que hicieron que este trabajo se enriqueciera y redondeara. Profesores de la Academia, que merecen todos mis respetos.

A Luis Torres, Jaime Abundis y Agustín Espinosa, maestros a los que admiro y les tengo un gran afecto, por la valiosa información que compartieron conmigo generosamente, acerca de la historia de la profesión de restauración, contenida en este trabajo.

A mis compañeros de generación: Mireya Olvera, Oscar Bächtold, Ana Paulina Gámez “Poli”, Lucía Macías, Ricardo Pérez, Verónica Fernández, Eugenia Militello, Rebeca Sieguel, Marimar Santana, Miguel Ángel Castaño, y Jorge Marín, por haber compartido esa parte de mi formación durante la carrera de restauración, primero como persona, y después como profesional.

A María Olvido Moreno, Magdalena Zavala “Mac” y José Santiago, por leerme y orientarme, por su apoyo con libros, comentarios y porras; su amistad es uno de mis orgullos.

A Manuel Gil, Cristina Armenta, Elena Catalán y en general al personal del Estudio de Jorge Marín, que me apoyaron atentamente con todo lo que llegué a solicitar para elaborar este trabajo.

A las personas que nos atienden en la Sección Escolar de la Academia de San Carlos, especialmente a Alejandra Marín, que ha sido mi contacto con la Escuela desde los primeros días de clase hasta la fecha.

Por supuesto, a Jorge Marín, columna de esta investigación en todos los sentidos.

A mis tres grandes:

Leonel

Frida

Esteban

INDICE

Introducción	1
I.- Del Modernismo al Posmodernismo	5
1.1.- Modernismo	5
1.2.- Posmodernismo	11
a) El uso del término en la filosofía del lenguaje	12
b) El uso del término en el ámbito social, económico, político e histórico	15
1.3.- El uso del término posmoderno en el arte	18
II.- Las artes visuales en México, panorama histórico de los cincuenta a los noventa	21
2.1- Breve revisión histórica	21
a) Los años cincuenta	21
b) Los años sesenta	23
c) Los años setenta	25
d) Los años ochenta	28
e) Los años noventa a la fecha	30
2.2- Posmodernismo en México	32
2.3- Principales escultores representantes del arte posmoderno en México	34
III.- Restauración	36
3.1.- Antecedentes	36
3.2.- Historia de la Restauración en México, y la Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía	40
IV.- Análisis la obra de Jorge Marín	50
4.1.- El autor	50
4.2.- Su estadía en la Escuela de Restauración	51
4.3.- Análisis de su obra	63
1.- Temas	63
a) Vejez	63

b) Infancia	65
c) Equilibrio	66
d) Maternidad y paternidad	67
e) Acerca de sus temas	68
2.- Iconografía	69
3.- Técnicas, procesos y materiales (acabados en la obra del escultor)	79
4.4.- Análisis de seis de sus obras	91
1.- Niño muerto 5	92
2.- La paternidad de Espinterra	99
3.- Niño con armadillos	107
4.- Busto de mujer con piedra roja	115
5.- Del uno al cien	123
6.- La niña de San Francisco	129
V.- Conclusiones	135
Índice de imágenes	140
Bibliografía	

INTRODUCCIÓN

En la actualidad Jorge Marín es uno de los escultores mexicanos jóvenes con más prestigio. Tenemos la posibilidad de apreciar su obra no sólo en recintos dedicados expresamente a ello: galerías, museos, muestras, etcétera, sino que además, las podemos observar de manera cotidiana y de formas diversas a las convencionales, por ejemplo, hasta hace unos meses, sobre Avenida Reforma en la Ciudad de México, a la altura del Bosque de Chapultepec logramos ver sus “ángeles”; o bien, sabemos que produjo una serie de obras de pequeño formato, exclusivamente, para que personas con debilidad visual las pudiesen apreciar en una muestra que se llevó a cabo en la Secretaría de Hacienda.

Pero esta circunstancia no fue producto de la casualidad, sino que ha sido fruto de un trabajo constante en el que convergen diferentes condiciones de aprendizaje, empleo de técnicas, procesos, intuiciones, y de un acervo iconográfico vasto. Una de estas condiciones es, justamente, su formación como restaurador, misma que lo distingue de otros creadores que son sus contemporáneos. Y es por eso que afirmo, que las características artísticas de Jorge Marín de su primera etapa creativa son producto de sus estudios en la Escuela de Restauración y que gracias a éstos, se integra de manera sencilla en la corriente posmodernista vigente en la época de sus inicios.

Cabe señalar, además, que la obra a estudiar en este texto, se diferencia de muchas de las de sus contemporáneos por un uso más “académico” de la figura humana, y más si lo contrastamos con quienes son figurativos, abstractos, geométricos, etcétera, o en casos más radicales como son los hiperrealistas, ambientalistas, performanceros, o artistas de lo abyecto.

Es así, que el presente trabajo pretende el estudio de sus obras donde dicha formación académica, es más evidente por sus técnicas, procesos y usos iconográficos, y concretamente en su producción escultórica de los años ochenta a principios del dos mil. Este artista plástico emplea barro y engobes, tal como los veríamos en bienes prehispánicos, utiliza policromías y veladuras propias de las obras de la época Colonial (escultura estofada y policromada, talla en madera, pintura de caballete, pintura mural); asimismo, emplea iconografía de diferentes culturas y épocas; todo ello, mezclado con los procesos de deterioro, alteraciones y estabilizaciones físico-químicas de las materias

constitutivas, gracias a los procesos de restauración aprendidos en la Escuela Nacional de Restauración, Conservación y Museografía, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM-INAH). Todo esto, dio como resultado un lenguaje muy propio de este artista.

A diferencia de muchos de los estudiantes del Posgrado en la Academia de San Carlos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM, la formación profesional de la que suscribe no es de artista plástico, los estudios anteriores son en restauración. Y una de las finalidades, al ingresar a la Maestría en Artes Visuales (con orientación en escultura), fue adquirir conocimientos de materiales para emplearlos en mi práctica como restauradora, lo mismo que contar con otra visión académica del arte distinta a la aprendida, pues los enfoques en las dos carreras son radicalmente distintos. De la misma manera, el artista Jorge Marín comparte estas dos disciplinas en su formación: la ENAP-UNAM y la ENCRyM-INAH.

Por ello, esta propuesta pretende determinar cuáles son las características que determinan su obra, derivadas de las técnicas, procesos, materiales y símbolos que emplea en su escultura gracias a su formación en restauración, y que dotan a su obra de un carácter posmoderno. Como ejemplo, mencionaré a su escultura *Busto de mujer con corona*, realizada en cerámica policromada, que tiene un corte horizontal en la cabeza a manera de “tapa” por donde, en las obras de la Época Colonial (realizadas en madera), introducían los ojos de vidrio. Otro ejemplo son sus “vírgenes” cargando bebés regordetes que están rodeadas de monos (que simbolizan al demonio), de peces (a lo divino) y aves (a la pureza), lo mismo que armadillos, y una serie de elementos iconográficos de las más diversas culturas y significados. De esta manera, podemos decir que al enfrentamos a su obra como profesionales de la restauración, recordamos las prácticas escolares, donde interveníamos, entre otras, esculturas en madera policromada de los siglos XVII, XVIII y XIX, pertenecientes a retablos de iglesias.

Por esta razón, considero que la información visual y académica que recibió en las aulas de la ENCRyM-INAH fue determinante para su quehacer artístico, y que gracias a mi formación en la misma disciplina podré, en este trabajo, desarticular algunas de sus técnicas para un análisis desde esta perspectiva, muy diferente a la que comúnmente se aborda. Por otro lado, tenemos la capacidad de decir que el sincretismo que realiza Marín

con diferentes significados iconográficos, entre temas del pasado con los actuales, materiales tradicionales y modernos, junto con la carga y expresión emotiva en su labor artística, así como la cuidadosa y depurada técnica en sus acabados, logra que sus obras tengan cabida en un estilo posmoderno muy personal.

Una aportación importante de esta tesis, es mi visión como profesional de la restauración, ya que mi preparación y experiencia me permiten enfocar al quehacer artístico bajo otro de sus componentes, que es justamente, la conservación y restauración de los bienes culturales. Mi formación de restauradora especializada en obra del siglo XIX y anterior, junto con la Maestría en Artes Visuales, cuyo enfoque tiene un carácter contemporáneo, me permitió abordar el análisis de la obra de un autor vigente, porque así pude conjuntar ambas disciplinas. Por esto estamos seguros de que el presente análisis es igual de válido que el de historiadores, críticos del arte, galeristas, académicos, etcétera.

En éste escrito acerca de la escultura de Jorge Marín, haremos una revisión de su obra producida entre los ochenta y la primera década del dos mil, en la que rescata técnicas, materiales, procesos e iconografía del pasado adquiridas durante su formación como restaurador, para emplearlas en una expresión plástica posmoderna contemporánea.

Por ello, aproximarse al posmodernismo en el arte es importante para la actual investigación, debido a que es en esta corriente artística en donde se puede ubicar de mejor manera la obra escultórica de Marín. Así, en el *Capítulo I*, se establece el marco de referencia conceptual acerca del posmodernismo en el arte. Y para ello se tomarán como referencia a pensadores, principalmente franceses, que han abordado estos conceptos, desde la lingüística.

Continuaremos en el *Capítulo II* con una breve reseña de las tendencias plásticas mexicanas de los cincuenta a los noventa, época, esta última, en la que se producen las obras del actual estudio. Se redactará una breve descripción de los estilos de la época, para así observar cómo las corrientes artísticas crecen a partir de las anteriores, y a su vez tratan (consciente o inconscientemente) de no parecerse a ellas, hasta llegar al posmodernismo. De la misma manera hablaremos de algunos de los artistas plásticos que lo representan, preferentemente los escultores. Esto porque en la época en la que Marín sale de la Escuela de Restauración y empieza a trabajar como artista plástico, la corriente posmodernista es la que está en boga, y gracias a las características de su obra, él puede integrarse a ésta de una

forma relativamente sencilla. Posiblemente si hubiera intentado ingresar al medio en otra época en la que existiese una corriente artística distinta, no habría embonado tan bien, o le hubiera costado más trabajo abrirse camino en el ambiente artístico. Para este capítulo se tomarán como base primordial las referencias históricas, más conocidas, que existen al respecto.

Como ya mencioné, parte de su expresión artística se debe a los estudios de restauración que tiene, por lo que en el *Capítulo III* se hablará acerca de la Restauración, sus bases teóricas, los documentos internacionales que le dan sustento, su historia en México, así como de la Escuela de Restauración, para poder ver cuáles características de su obra tienen relación con sus estudios. En este apartado, y dado que éste análisis académico no es muy abundante, se tomarán como fuentes principales entrevistas, apuntes personales, documentos de tipo testimonial tales como el discurso inaugural de la nueva sede de la ENCRyM, y documentos oficiales, como los Anales del INAH, Cartas de Restauración (Atenas, Venecia) etcétera; y por último se acudió a los trabajos académicos de alumnos, sobre todo tesis de la ENCRyM. Cabe destacar que los profesores se mencionan, en este capítulo en específico, a manera de un modesto reconocimiento hacia ellos, porque Jorge Marín y yo, consideramos que su labor fue fundamental para entender algunos procesos, que se plasmarían en su obra.

Para el *Capítulo IV* se seleccionaron seis de sus obras escultóricas para realizar el análisis y mostrar que cumplen con la hipótesis inicial, es decir, que las características artísticas de Jorge Marín de la primera etapa creativa son producto de sus estudios en la Escuela de Restauración y que gracias a éstos, se integra de manera sencilla como creador, en la corriente posmodernista. Para este último capítulo se acudió básicamente, a fuentes directas con el autor: entrevistas, archivo fotográfico personal, y colección personal de obra; lo mismo que a catálogos de exposiciones, y artículos de revistas y periódicos al respecto.

Finalmente, en las *Conclusiones* retomaré los conceptos vertidos en todos los capítulos para enfatizar que el carácter de las obras de Jorge Marín, es consecuencia de su formación como restaurador.

CAPÍTULO UNO

Del modernismo al posmodernismo

Todos quieren comprender el arte.
¿Por qué no tratan de comprender el canto de un pájaro?

Picasso

1.1.- Modernismo

A diferencia de los períodos del arte, como el Renacimiento, Barroco o Romanticismo, el Modernismo tiene la particularidad de no estar del todo definido, porque lo “moderno”¹ resulta un término volátil, e incluso puede ser empleado para designar una moda. En este sentido podemos decir que el arte moderno siempre está en disputa con lo que le antecede, y como consecuencia es post-algo, luego entonces lo moderno acaba en guerra consigo mismo, por lo que inevitablemente se convierte en post-moderno, es decir “después de ahora mismo”. Como se puede apreciar el término moderno para designar es problemático.

Podríamos decir que la señal distintiva de las obras “nuevas”, modernas, tendrá lugar cuando aparezca la novedad del estilo siguiente, en consecuencia serán superadas y obsoletas. Pero hay que recordar que en arte, lo moderno, a diferencia de la “moda”, conserva un vínculo con lo clásico. En palabras de Jürgen Habermas:

Naturalmente, todo cuanto puede sobrevivir en el tiempo siempre ha sido considerado clásico, pero lo enfáticamente moderno ya no toma prestada la fuerza de ser un clásico de la autoridad de una época pasada, sino que una obra moderna llega a ser clásica porque una vez fue auténticamente moderna.²

¹ La palabra “moderno” viene del latín y significa “ahora mismo”. Moderno, na. (Del lat. modernus, de hace poco, reciente). 1. adj. Perteneciente o relativo al tiempo de quien habla o a una época reciente. 2. adj. Que en cualquier tiempo se ha considerado contrapuesto a lo clásico. (Según la RAE)

² Jürgen Habermas, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Trad. Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco, Compilado por Horacio Tarcus, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991, p. 21

Por lo que no se trata de un arte pasado de moda o que caduca, sino que se trata de un estilo que culminó con su impulso creador por la irrupción de uno nuevo y que el primero conserva su estatus de arte debido a que conserva algo de “clásico”.

Esta fue la característica que distinguió a las Vanguardias de principios del siglo XX y finales del XIX en Europa. Y fue en París, justamente en esta última época, que el término (moderno) adquirió su concepción más cercana a la definición de Modernismo como corriente estética. A este respecto nos dice el historiador E. H. Gombrich:

[París fue] la capital artística de la Europa del siglo XIX, tal como lo fueran Florencia y Roma en los siglos XV y XVII respectivamente. Artistas de todo el mundo afluyeron a París, para estudiar con renombrados maestros, y, sobre todo, para intervenir en las interminables discusiones acerca de la naturaleza del arte que se desarrollaban en los cafés de Monmartre, donde se estaba forjando penosamente una concepción nueva.³

Así, cuando hablamos de arte moderno, siguiendo a Gombrich, “se suele pensar en un tipo de arte que ha roto con las tradiciones del pasado y trata de realizar cosas que jamás hubiera imaginado un artista de otras épocas.”⁴ Esto es lo que dio origen a las Vanguardias Artísticas.

Para el historiador austriaco, con la irrupción de Edouard Manet en los Salones de pintura hacia la década de 1870 comienza una era en la que, la caída de viejas concepciones académicas relacionada a los cánones del arte, tuvieron una nueva revitalización. La propuesta vanguardista de los impresionistas fue el empleo de una técnica que intentaba capturar el momento preciso, empleando para ello una técnica sintética, con colores fuertes y buscando un manejo de luces.⁵

Después de los impresionistas, para el historiador de arte, tres nombres son los importantes en el inicio del arte moderno, por cuanto que sus obras encierran el nuevo espíritu: Paul Cézanne, Vincent Van Gogh y Paul Gauguin, puesto que las propuestas de estos “tres desesperados” y las soluciones que persiguieron se convirtieron en los

³ Ernst Hans Gombrich, *Historia del arte*, Nueva York, Phaidon Press, Decimosexta edición, 2011, p. 386

⁴ Ídem, p. 429

⁵ Cfr. Monica Bohm-Duchen and Janet Cook, *Understandig modern art*, London, Usborne Publishing Ltd., 1991, p. 53

fundamentos de otras tres vanguardias del movimientos del arte moderno. Así, la solución a los planteamientos de Cézanne condujo al Cubismo, surgido en Francia; las de Van Gogh, al Expresionismo, teniendo como principales representantes a los alemanes; y la propuesta de Gauguin, dio origen a varias formas de primitivismo.⁶ Inaugurando así la nueva era del arte: el Modernismo, donde la experimentación con nuevas maneras de combinar formas y modelos fue la consigna a seguir.

El arte Moderno no sólo se consolidó en pintura sino que, más allá de ésta, nos dice Gombrich:

[...] los principios esenciales del nuevo movimiento sólo podían hallar expresión completa en el campo de la pintura; pero también la escultura se lanzó rápidamente a la lucha por o contra el modernismo. El gran escultor francés Auguste Rodin, (1840-1917) nació el mismo año que Monet y como había estudiado apasionadamente la escultura clásica y la de Miguel Ángel, supo ser nuevo sin provocar un conflicto fundamental entre él y el arte tradicional. Rodin desdeñó la apariencia superficial del acabado; como ellos prefirió dejar algo a la imaginación del espectador. En ocasiones incluso dejó parte de la piedra sin tocar para ofrecer la impresión de que su figura estaba surgiendo del caos y tomando forma.⁷

Es quizás, aquí, que podamos ver los rasgos de lo que vendría después: el post-modernismo.

En este sentido el modernismo ocupa el periodo de finales de siglo XIX y hasta mediados del siglo XX; esto es, la primera parte de experimentación modernista que también ocurrió en literatura, música, artes visuales, arquitectura, etcétera, ya que como lo menciona Lyotard:

La modernidad ha pretendido dar una respuesta filosófica y política al romanticismo y al dandismo. Ha intentado producir lo que podríamos llamar «gran relato», ya sea el de la emancipación, a partir de la Revolución francesa, o el discurso del pensamiento alemán sobre la realización de la razón. También el relato de la riqueza, el de la economía política del capitalismo.⁸

⁶ Cfr. Gombrich, E. H., Op. Cit. p 427

⁷ Idem, pp. 406-407

⁸ Jean Fracois Lyotard, “¿Qué es lo posmoderno”, *Zona Erogena* No. 12, 1992, tomado de <http://www.educ.ar>, [14 de febrero de 2011]

Lo mismo que una respuesta filosófica, el modernismo produjo una estética de lo sublime pero nostálgica, en palabras de mismo Lyotard. Una estética que permitió que lo impresentable fuese alegado tan solo cómo contenido ausente, pero la forma continuó ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, material de consuelo y de placer.⁹

Así, para especificar qué es el modernismo, desde la perspectiva del arte, diremos que consiste en una serie de movimientos que tomaron diversos rumbos en sus concepciones artísticas, una especie de contra-proyecto que explotó en múltiples formas y maneras: las vanguardias artísticas. Esto es, un periodo artístico con múltiples características y no como un movimiento unificado, ni como concepto filosófico, histórico, epistemológico, etcétera.

En términos generales llamaremos a dichas vanguardias arte moderno. Para dar una idea de esta concepción, damos un ejemplo:

Picasso niega que experimente. Dice que no busca, sino que encuentra “Todos quieren comprender el arte. ¿Por qué no tratan de comprender el canto de un pájaro?” naturalmente, tiene razón. La pintura no se puede explicar por entero con palabras. Pero las palabras constituyen, a veces, indicaciones útiles, ayudan a esclarecer incomprensiones y pueden darnos, al menos un vislumbre de la situación en que los propios artistas se encuentran. Yo creo que la situación que condujo a Picasso a sus diversos hallazgos es muy típica del arte moderno.¹⁰

El arte moderno encarnado en las vanguardias produjo numerosos movimientos con las más disímbolas características y en diferentes países, europeos principalmente, entre los que podemos destacar: Impresionismo (1874-86, Francia), Fauvismo (1905-1910 Francia), Expresionismo (1905-1920, Alemania y Austria), Cubismo (1907-1920, Francia), Suprematismo (1913-1920, Rusia), Dadaísmo (1914-1920, principalmente Alemania, Francia, España y Estados Unidos), Constructivismo (1917-1920, Rusia), De Stijl (1917-1930, Holanda), Surrealismo (1924-1940, principalmente Francia), Realismo Socialista (1930-1950, Rusia y países del bloque comunista).¹¹ Para la década de los 50 estos

⁹ Cfr. Jean Francois Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños.)*, Barcelona, Gedisa, S.A., novena edición, 2008, p.25

¹⁰ Gombrich, E. H., Op. Cit. p. 447

¹¹ Cfr. Bohm-Duchen, M., Op. Cit. p. 52-55

movimientos se dispersaron todavía más y se produjo una especie de agotamiento que hasta entonces había sido la norma.

Como últimos impulsos de las vanguardias podemos mencionar al Expresionismo Abstracto (1930-1950, Estados Unidos), el Pop Art (1950-1960, principalmente Estados Unidos y Gran Bretaña), el Minimalismo (1960-1970, sobre todo en Estados Unidos), el Arte Conceptual (finales de 1960-1970, básicamente en Estados Unidos, Gran Bretaña e Italia), el Land Art (60`s-80`s, especialmente en Estados Unidos y Gran Bretaña), el Performance (60`s al presente, Internacional) y el Neo Expresionismo (70`s- 80`s, internacional, particularmente Alemania e Italia)¹², entre los más importantes.

A la par de estas últimas vanguardias, los pensadores y críticos comenzaron a cuestionar su legitimación como arte moderno e inició una nueva etapa que todavía no está definida del todo a la que se le nombra: atimodernismo, en contra del modernismo, fin del modernismo, ultramodernismo, después del modernismo, posmodernismo, etcétera. Al llegar a este punto, el estudioso Fredric Jameson refiere que se trata de un corte relacionado con ideas acerca del debilitamiento o la extinción del movimiento modernista, o con un repudio estético o ideológico a éste. Así, por ejemplo, el expresionismo abstracto en la pintura, el existencialismo en filosofía, las formas finales de representación en las novelas, las películas de los grandes autores o la escuela modernista en poesía son consideradas como el florecimiento extraordinario y último de un impulso del auge modernista que terminó y se consumió en ellas.¹³ Por su parte, el pensador francés Lyotard asegura que en el terreno de las artes, y más precisamente de las artes visuales o plásticas, la idea dominante es que se ha terminado el gran movimiento de las vanguardias.¹⁴

Cabe recordar que todo movimiento tiene un momento “moderno”. Los movimientos creados en el siglo XX, decayeron hacia los 50`s, con el advenimiento sobre todo del arte conceptual. Porque, como nos comenta Gombrich: “evidentemente, la tradición de lo nuevo, que había mantenido una influencia tan firme sobre el arte del siglo XX, no se había debilitado aún a mediados de siglo”.¹⁵

¹² Cfr. Íbidem

¹³ Cfr. Fredric Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Trad. Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco, Compilado por Horacio Tarcus, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991. p. 15

¹⁴ Cfr. Lyotard, J. F., *La posmodernidad explicada...* p. 93

¹⁵ Gombrich E. H., Op. Cit. p. 487

Lo que vino después, es decir el arte post-moderno, como consecuencia histórica lineal del modernismo, no es suficiente para determinarlo y/o delimitarlo, mucho menos para caracterizarlo. Por mencionar algunas de sus complejidades, Hal Foster nos dice al respecto:

[...] incluso ahora existen posiciones estandarizadas acerca del posmodernismo; es posible apoyar a éste como populista y atacar al modernismo como elitista o por el contrario, apoyar al modernismo como elitista —considerándolo cultura propiamente dicha— y atacar el posmodernismo como mero *kitsch*. Lo que tales opiniones reflejan es que el posmodernismo se considera públicamente como un giro necesario hacia la ‘tradicición’.¹⁶

El Modernismo se definió, entonces, por la aparición de un conjunto de prácticas artísticas innovadoras que se confundieron con las implicaciones históricas y culturales de la modernidad y porque no tuvo un desarrollo lineal como las corrientes que le antecedieron, Romanticismo, Barroco, Clasicismo, etcétera, no así lo que llegó después, el Post-modernismo.

De esta manera podemos concluir que el arte que vino después, es decir lo post-moderno, constituiría el fin del arte moderno, encarnado en las vanguardias y en la tradición de la ruptura. En otras palabras, el arte post-moderno constituiría la clausura del arte moderno. No obstante, este arte post-moderno, a diferencia del moderno, no tiene características bien definidas, ni está agotado, en su construcción, tanto teórica como conceptual. En palabras de Octavio Paz:

Asistimos ahora a la quiebra de las dos ideas que han constituido a la modernidad desde su nacimiento: la visión del tiempo como sucesión lineal y progresiva orientada hacia un futuro cada vez mejor y la noción de cambio como la forma privilegiada de la sucesión temporal. Ambas ideas se conjugan en nuestra concepción de la historia como marcha hacia el progreso: las sociedades cambian sin cesar, a veces de manera violenta, y cada uno de esos cambios es un avance.¹⁷

¹⁶ Hal Foster, *La posmodernidad*, México, Kairos, 1985, p. 11

¹⁷ Octavio Paz, *Los hijos del Limo*, México, Seix Barral, 1989, p. 194

Siguiendo a Paz, sabemos que la modernidad no se da únicamente en el plano estético sino que se trata de un aspecto más amplio y complejo que abarca a la sociedad contemporánea:

[...] vivimos el crepúsculo de muchos supuestos que fundaron hace dos siglos a la modernidad. Entre ellos dos básicos: el culto al futuro y la idea de progreso, en sus dos vertientes, la evolucionista y la revolucionaria.¹⁸

En la era del post-modernismo, como veremos, estas dos concepciones tendrán cabida, al menos en el arte. Porque, como señala Gombrich: “hay que tener presente que esa idea de que los artistas deben estar en la vanguardia del progreso no es compartida en absoluto por todas las culturas.”¹⁹ Yo agregaría, que ni en todos los momentos.

Para el presente trabajo se tomará como referencia este periodo artístico: el modernismo; mismo que abarca desde los comienzos del siglo XIX con los impresionistas y culmina hacia la mitad del siglo XX con las vanguardias como Expresionismo Abstracto, el Pop Art, el Minimalismo y el Arte Conceptual. Creemos que en algunos casos, ya podemos hablar de un rasgo, una actitud, un elemento, post-moderno en algunas de las obras que produjeron dichos movimientos.

1.2.- Posmodernismo

Para abordar la post-modernidad en el arte será necesario hacer algunas consideraciones, por ejemplo, que dicho término ha generado mucha confusión porque debido a la terminación “post” fijada después de “moderno”, puede identificarse como resultado, consecuencia, derivado, negación o rechazo del modernismo, y esto ha generado poca claridad en su utilización, aunque en efecto, la palabra se ha usado con una mezcla de algunos o de todos estos sentidos. Así por ejemplo para Lyotard, bajo el estandarte del post-modernismo, algunos pensadores han pretendido desembarazarse del proyecto

¹⁸ Ídem, p. 09

¹⁹ Gombrich, E. H. Op. Cit. p. 485

moderno, porque éste último ha quedado inconcluso²⁰ es decir el proyecto de la modernidad no ha terminado.

Por otra parte, podemos decir que uno de los aspectos que marcan la diferencia entre ambas épocas, la moderna y su continuación, es que las sociedades en general han entrado en una etapa que algunos llaman post-capitalista, cuyo enfrentamiento entre propietario y proletario, explotador y explotado en palabras de Marx, se sustituye por una oposición que enfrenta a una mayoría dominante frente a un conjunto de minorías: de género, de edad, de origen étnico, de creencias religiosas y de preferencias sexuales, etcétera.

Hasta este momento hemos empleado la denominación “post-modernismo” únicamente en el sentido de continuidad del modernismo, pero para diferenciarlo de las características que definen a esta nueva concepción artística, a partir de este momento emplearemos el término: “posmoderno”. Así, lo post-moderno es la concepción histórica y lo posmoderno es la concepción que abordaremos para definir una serie de características que acotan dicho termino relacionadas al arte.

Por ello, daremos una breve reseña del término “posmoderno” y el uso que se pretende en este trabajo. Es así que diferenciaremos tres puntos: el origen del término en tanto corriente teórica del estudio del lenguaje, el uso histórico-socioeconómico y político, y por último el término en el arte.

a).- El uso del término en la filosofía del lenguaje.

Para el origen del término posmodernismo en la filosofía del lenguaje mencionaremos que el post-modernismo sería la secuencia lógica, como lo menciona Lyotar:

El “post” de “postmodernismo” se comprende aquí en el sentido de una simple sucesión, de una secuencia diacrónica de períodos, cada uno de los cuales es plenamente identificable. El “post” indica algo así como una conversión: una nueva dirección después de la precedente. Y es necesario romper con la tradición e instaurar una manera de vivir y de pensar absolutamente nueva.²¹

²⁰ Lyotard, J. F., *La posmodernidad (explicada ...)*, p.12.

²¹ Ídem, p. 90.

Hay que recordar que la teoría posmoderna en lingüística tiene sus raíces en los cincuenta, concretamente con el Estructuralismo, que es una teoría y método científico que considera un conjunto de datos como una estructura o un sistema de interrelaciones, y que pretende manejarse por las reglas de la razón para alcanzar el conocimiento general del mundo, según Ferdinand de Saussure, esto es que: “el lenguaje no es ni una forma ni una sustancia” sino las relaciones que se establecen entre ellas. Si bien Saussure no empleó el término estructuralismo, se le considera su iniciador.²²

El posmodernismo es difícil de concebir sin las teorías de los estructuralistas y posestructuralistas, ya que ambas nos llevan a reflexionar en la cultura como un corpus de códigos o mitos (Barthes) y/o como un conjunto de resoluciones imaginarias de contradicciones reales (Claude Lévi-Strauss)²³

Para algunos otros, las teorías desarrolladas por los pensadores franceses son consecuencia de los trabajos de Nietzsche y de Heidegger quienes, podemos decir, auguran la complejidad “posmoderna”. No es objetivo del presente trabajo abordar estos orígenes, baste decir que son plataforma o inicio filosófico del concepto de “posmodernismo”.

Podríamos decir entonces que los pensadores más importantes entre ellos Jacques Derrida, Jean Baudrillard y Jean-Françoise Lyotard se concentraron en el análisis del lenguaje con el que se expresa el pensamiento. Es así que Lyotard asevera que la posmodernidad se instala en una nueva estética de lo ‘sublime’ en la que destaca un denodado esfuerzo por unificar, en sus variadas maneras de expresión, los elementos cognitivos, éticos, políticos y estéticos del discurso.²⁴

De la misma manera podemos mencionar que un aspecto relevante y que marca diferencia con respecto a la modernidad es que, con ésta última, la investigación tenía un fundamento filosófico que servía de legitimación al saber, según Lyotard, y con la

²² El Estructuralismo está definido como un conjunto de tendencias lingüísticas que consideran la lengua un todo o estructura, cuyos elementos mantienen unas relaciones determinadas y son solidarios entre sí. Aunque Ferdinand de Saussure (Curso de lingüística general, 1916) no utilizó el término estructuralismo, se le considera su iniciador. Saussure describió un estado de lengua como un sistema autónomo, sin consideraciones históricas. La lengua es un sistema de signos, y como tal tiene un carácter abstracto que está por encima de sus manifestaciones concretas. The Free Dictionary (<http://es.thefreedictionary.com/estructuralismo>, [05 mayo de 2012])

²³ Cfr. Foster, H., Op. Cit. p. 09

²⁴ Cfr. Roxana Popelka Sosa Sánchez, “La posmodernidad y su reflejo en las artes plásticas”, *Revistas Científicas Complutenses*, Universidad Complutense de Madrid, 1999, tomado de: <http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS0909110089A.PDF> [23 junio 2012]

posmodernidad tenemos una multiplicidad de saberes y de lenguajes diferentes que no se pueden legitimar desde una sola concepción, sea cual fuere. En otras palabras el “gran relato” ha perdido su credibilidad, es decir, los sistemas de unidad no tienen cabida en la cultura de la posmodernidad. Una de las posibles salidas a esto es la fragmentación de los discursos. Elemento que emplearemos para realizar la fragmentación del discurso en la obra de Jorge Marín, nuestro caso de estudio, y poder analizarla.

En otras palabras podríamos decir que Lyotard ha definido la condición posmoderna como de “escepticismo ante las metanarrativas” que son las verdades supuestamente universales, absolutas, o últimas, utilizadas para legitimar diversos proyectos políticos o científicos (nuevamente nos encontramos ante el “gran relato”), y que, al contrario, la declinación y caída de las grandes narrativas resultaba inevitable.

Así, desde el punto de vista de las ciencias del lenguaje (filosofía, lingüística, ontología, etcétera), el término nacido en el seno de las teorías estructuralistas y posestructuralistas permea a otros ámbitos: social, económico, político, y otros, sin dejar de lado dichas ciencias e incluso esta misma actividad se vuelve posmoderna al estudiarse desde estos preceptos, tal como lo señala Lyotard: “Si la supuesta filosofía francesa de los últimos años ha sido de algún modo posmoderna es por haber centrado su interés con las inconmensurabilidades, al reflexionar sobre la desconstrucción de la escritura (Derrida), el desorden del discurso (Foucault), la paradoja epistemológica (Serres), la alteridad (Levinas), el efecto de sentido por coincidencia nomádica (Deleuze)”.²⁵

El término posmodernidad, si bien surge de los teóricos del lenguaje y está encaminado a interrogantes de diferente orden, también fue empleado en otros ámbitos, sobre todo para cuestionar el orden sociopolítico y socioeconómico, por una parte, y por la otra el terreno del arte. Mismos que se abordarán a continuación.

Para seguir hablando de la posmodernidad, citaremos a Terry Eagleton, quien afirma:

[...] la posmodernidad es un estilo de pensamiento que desconfía de las cuestiones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. [...] Contra esas normas iluministas, considera el mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un

²⁵ Lyotard, J. F., “¿Qué es lo posmoderno... Op, Cit.

conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, [...] el consumismo y la industria cultural, en el cual las industrias de servicios, finanzas e información triunfan sobre las manufacturas.²⁶

b).- El uso del término posmoderno en el ámbito social, económico, político e histórico

La palabra *posmodernismo* remite generalmente a una forma de la cultura contemporánea, mientras que el término *posmodernidad* alude a un periodo histórico específico.²⁷ Hal Foster refiere que, tal vez la mejor manera de concebir el posmodernismo sea considerarlo como un conflicto de modos nuevos y antiguos, culturales y económicos, sociales y políticos, el uno enteramente autónomo, el otro no del todo determinativo, y de intereses contrapuestos.²⁸ De la misma manera Lyotard asevera que "...la idea de interdisciplinariedad pertenece en propiedad a la época en la deslegitimación y a su urgente empirismo. La relación con el saber no es la de realización de la vida del espíritu o la de emancipación de la humanidad."²⁹ En este sentido la posmodernidad constituye un nuevo momento histórico caracterizado por lo heterogéneo, lo diferente y también por lo complementario.

El posmodernismo es característico de las sociedades anglo-americanas occidentales y tecnológicas, en las cuales podemos observar una transformación cultural, política y económica, y aunque la profundidad de la transformación pueda ser cuestionable, nadie puede discutir la existencia de estos cambios asociados al ocaso de las ideologías dominantes: la muerte del sujeto artístico, la contaminación de la cultura superior por la inferior, discurso indiscutible de los otros (las minorías), el "Gran Relato" de Lyotard, el "fin de la historia" planteado por Gianni Vattimo y Francis Fukuyama, "el fin de la ideología" de Daniel Bell; la fragmentación y desintegración social, así como la crisis de

²⁶ Eagleton Terry, 11 *Las ilusiones del posmodernismo*, Trad. Marcos Meyer, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 11

²⁷ *Ibidem*

²⁸ Cfr. Foster, H., Op. Cit. p 10.

²⁹ Jean Francois, Lyotard, *La condición postmoderna, Informe sobre el saber*, Traducción de Mariano Antolín Rato, Madrid, Cátedra-Fuenlabrada, 2008, p. 96

orientación y la pérdida de sentido global de Peter L. Berger y Thomas Luckmann, entre otras nuevas perspectivas.³⁰

Desde un punto de vista ideológico, diversos teóricos, entre ellos el norteamericano Craig Owens, planteaban como el fenómeno de la posmodernidad suponía la llegada de una crisis en relación a unos valores sociales de representación, que permitían romper las cadenas que habían encorsetado a numerosos agentes, que no pertenecían o se relacionaban con la perspectiva dominante del hombre blanco, occidental y heterosexual. Y que gracias a este cambio ideológico se fomentó el mercado artístico con propuestas generadas por mujeres, minorías étnicas y raciales, y aquellas provenientes del Tercer Mundo.³¹

Respecto al uso del término en el aspecto socioeconómico, podemos mencionar que la transformación que genera el cambio de una sociedad industrial (moderna) a otra posmoderna es una transformación que se produce dentro de un orden político y económico “intacto”, y que abre vías a una “modernidad” distinta. Lo intacto implica, en este caso, que éste (el cambio socioeconómico) no es un periodo de crisis y/o de convulsiones sociales, como los acaecidos en épocas anteriores y que abrieron paso a nuevas formas sociopolíticas, sino que ahora se trata de un triunfo y la extensión del modelo socioeconómico vigente: el capitalismo, es decir, la sociedad se ha convertido en postcapitalista. Así, el pensamiento Occidental actual se complementa sin dificultad con el más agresivo neoliberalismo economicista.³²

En esta era postcapitalista se produce entonces, un tipo completamente nuevo de conocedor, ya que su conocimiento es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorizado en una nueva producción; el conocimiento, lo mismo que los productos, cesan de ser un fin en sí mismos. El cambio histórico que legitima a la posmodernidad, es el cambio irreversible de conocedor a consumidor del conocimiento. Donde: “[e]stá permitido representar el mundo del saber postmoderno como regido por un juego de información completa, y en ese sentido los datos son, en principio, accesibles a todos los expertos: no hay secretos científicos.”³³

³⁰ Cfr. Iñigo Sarriguarte Gómez, “De la vanguardia a la Posmodernidad, Cambios conceptuales en torno al arte primitivo”, *Razón y palabra, primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, tomado de, http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70/vanguardia_posmodernidad.pdf, [18 septiembre 2012]

³¹ *Ibidem*

³² Cfr. Popelka Roxana

³³ Lyotard, J. F., *La Condición Postmoderna*. Op. Cit. p. 96

En consecuencia, ha de entenderse el posmodernismo, también, como producto cultural surgido de una nueva etapa del desarrollo del capitalismo tardío, impregnándose de un carácter histórico más que formalista al concebirse no como un estilo más entre otros, sino como la dominante cultural de la lógica del poscapitalismo.

Para los años setenta, el posmodernismo que hasta entonces habría sido un cuestionamiento mayoritariamente en el ámbito académico, social y político, se transformó gracias a algunas apariciones que le dieron nuevos impulsos de reflexión teórica y nueva materia a analizar, dichas apariciones fueron, por un lado, en ciencia: la nueva tecnología informática (el ciberespacio) y un nuevo progreso en genética (el proyecto Genoma Humano), y por otro lado, en política con la popularidad del neoconservadurismo (sobre todo en Estados Unidos) y el surgimiento de una derecha respetable (por ejemplo Margaret Thatcher en Inglaterra); el triunfo de la economía de mercado sobre la economía planificada socialista (caída del Muro de Berlín), y para los ochentas la Perestroika y La Glasnost que culminaron con la caída del bloque socialista.

El pensador francés asevera que: “De algún modo todos estos discursos han sido intensificados y reorganizados por el marxismo, [...] para una gran parte de las sociedades contemporáneas, estos discursos ya no son creíbles ni bastan para asegurar como pretendían un compromiso político, social y cultural.”³⁴

Esto nos lleva a nuevos planteamientos en diversos terrenos, mismos que nos dificultan hablar de un posmodernismo acabado y/o concluido y por lo tanto su discusión es aún vigente para la década de los 90, período último en que se ocupará este trabajo.

Uno de los nuevos planteamientos es el histórico. Lyotard nos dice que esta “idea de una cronología lineal es perfectamente “moderna”. [Porque] La idea misma de modernidad está estrechamente atada al principio de que es posible.”³⁵ Desde esta perspectiva, estrictamente, histórica no podríamos hablar de una “historia posmoderna” puesto que la teoría posmoderna cuestiona la idea de una historia unilineal, condición que es base de la historia “tradicional”, por lo tanto la posmodernidad no pudo suceder, exclusivamente, a la modernidad porque sería admitir una progresión histórica lineal y porque, además, no está terminada su discusión como se menciona líneas arriba.

³⁴ Lyotard, J. F., *¿Qué es lo posmoderno...* Op. Cit.

³⁵ Lyotard J. F., *La posmodernidad (explicada...* Op. Cit. p. 90.

El término “Posmodernidad” o “Posmodernismo” se comenzó a emplear a mediados del siglo XX, después de la Segunda Guerra Mundial con los pensadores del lenguaje y se le relaciona, históricamente, con la etapa del capitalismo tardío y postindustrial, coincide, también, con los últimos años de la reconstrucción europea y un poco más reciente (década de los ochentas y noventas), la caída del bloque socialista y el uso de nuevas tecnologías así como el empleo del espacio virtual o ciberespacio, como ya se anotó.

Uno de los méritos del término y concepto (posmodernidad) es que sugiere que hemos dejado atrás la imagen moderna del mundo porque quizás resulta ya inadecuada, aunque el uso del término posmodernidad no abarca ni especifica hacia dónde vamos, tal como lo postula el arquitecto Charles Jencks; además la construcción de dicho término no está del todo agotada.

Hasta aquí hemos visto como el uso del concepto posmodernidad se ha empleado en un sinnúmero de ámbitos y momentos, y también en cuestiones estéticas y del arte en general pero no de manera específica en este último, a excepción tal vez de la arquitectura. Razón por la cual abordaremos a continuación algunas de las características de lo que se entiende como posmodernismo en el arte.

1.3.- El uso del término posmoderno en el arte.

El término posmoderno en el arte lo introdujo Charles Jencks, un joven arquitecto cansado de la doctrina del funcionalismo, que se identificaba con la arquitectura moderna, hacia el año 1975.³⁶ Hablando de Arquitectura (área donde se ha trabajado más el término) podemos decir que:

Los síntomas de un período posmoderno no son difíciles de distinguir. Los cubos amenazantes de los modernos bloques de apartamentos suburbiales se han transformado en construcciones que quizá sigan siendo cubos, pero han sido cubiertos con ornamentos estilizados [...] En escultura, los objetos compuestos de “alta tecnología” o burlones, han sustituido a las obras que se cuestionaban la autenticidad del

³⁶ Cfr. Gombrich, E. H., Op. Cit. p. 489

material o la tridimensionalidad. Los artistas ya no se abstienen de narrar, discursar o moralizar.³⁷

Por su parte John Russell, aclara: “Pero ahora, claro está vivimos en un mundo pluralista en el que con frecuencia lo más avanzado, probablemente posmoderno, puede parecer lo más tradicional y retrógrado,”³⁸ aunque con ciertas reservas porque “[n]adie afirma que éste sea un buen término. Después de todo, lo único que dice es que los seguidores de esta tendencia consideran la modernidad como algo del pasado.”³⁹ Aunque por otro lado: el “posmodernismo” no significa exactamente que se haya dejado atrás el “modernismo” sino que desde éste se ha llegado a una posición profundamente marcada por él”.⁴⁰

Recordemos ahora que establecimos los términos de posmodernidad y posmodernismo apoyados en el pensador Terry Eagleton, distinguiremos entonces, el uso que se le dará en lo subsecuente: “la palabra *posmodernismo* remite generalmente a una forma de la cultura contemporánea, mientras que el término *posmodernidad* alude a un periodo histórico específico,”⁴¹ insistiendo que dicho uso sólo se contempla para el presente trabajo de análisis. En otras palabras, designaremos como *posmodernidad* al concepto teórico-histórico y *posmodernismo* a la corriente artística o corrientes en general que siguieron a las vanguardias de principios del siglo XX.

Como hemos visto en los apartados anteriores, es así que la posmodernidad se presenta como un concepto de múltiples interpretaciones, como término, noción, modelo, o categoría historiográfica susceptible de ser abordada desde diferentes ángulos, lo mismo que una actitud, atmósfera, estilo, representación, tiempo, sensibilidad, espíritu, tendencia, corriente, moda y hasta como “pose”. Y todo ello nos dificulta establecer el significado de posmodernidad en el arte. El concepto de posmodernismo al no ser un elemento aislado ni desvinculado con las demás ramas de análisis (economía, política, sociología, etcétera) necesariamente toma algunas características de éstas. No obstante, y para el presente

³⁷ Yves Michaud (director del periódico del Museo Nacional de Arte Moderno de París), en Gombrich, Op. Cit. p. 487-488

³⁸ Russell, John, en Gombrich, E. H., Op. Cit. p. 488

³⁹ Gombrich, E. H., Op.Cit. p. 487

⁴⁰ Eagleton T. Op.Cit. p. 13

⁴¹ Íbidem

trabajo, delimitaremos como posmodernismo a una serie de características bien definidas y que algunos teóricos ya han determinado.

Así también, en la creación posmoderna se permite nuevos juegos y exploraciones, se observa la falta de temor al dogma, logrando con esto la pérdida de monotonía y rutina; se retoman pasajes históricos; hay mayor libertad en la experimentación en el uso de materiales y técnicas, lo mismo que explora una variedad de nuevos códigos expresivos. Esto mismo hacía el modernismo pero a diferencia de éste, “El posmodernismo es un estilo de cultura que refleja algo de este cambio de época, en un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autoreflexivo, jugueteón, derivado, ecléctico, pluralista que rompe las fronteras entre cultura ‘alta’ y ‘popular’ ”⁴² en palabras de Terry Eagleton:

La posmodernidad también abrió canales hacia la comercialización del arte y esto nos llevó a cierta igualdad entre artistas de diferentes partes del planeta, lo que generó un cambio cualitativo, a partir de la apreciación de las obras de arte procedentes del Tercer Mundo, así como al reconocimiento de la figura del artista de estas zonas, todo ello motivado por el propio proceso de la posmodernidad.⁴³

Muchas de las obras “posmodernas” conducen a nuevas reflexiones y propuestas, ya que son obras que captan las desigualdades y los condicionantes sociales. El posmodernismo permite además su uso para describir rasgos de la creación plástica, por un lado, características sociales y existenciales, por otro, de las y los creadores, haciendo así posible su amplitud semántica en el uso de este concepto como noción puente que permite vincular diversos ámbitos de reflexión desde la historia, el proceso socioeconómico, la política, etcétera, “[e]l posmodernismo es un fenómeno tan variado que todo lo que se asegure de una obra está casi destinado a ser falso en otra”⁴⁴. Por ello es necesario acotar que se trata de una serie de características, y no sólo una, las que determinan que una obra sea posmoderna. Para ello los artistas posmodernos utilizarán distintos códigos, diversos materiales y soportes, diferentes formas de abordar los espacios y su intervención: instalaciones, así como la nueva tecnología, incluido el vídeo, la fotografía digital, los sistemas digitales en general, y otros, pero sin abandonar lo tradicional.

⁴² Ídem, p. 12

⁴³ Cfr. Sarriguarte, I., Op. Cit.

⁴⁴ Íbidem

CAPITULO II

Las artes visuales en México, panorama histórico de los cincuenta a los noventa

“...ni las formas de realismo, ni los medios de
materialización práctica son fijos.”

Siqueiros

2.1 Breve revisión histórica

A partir de que surge el realismo a mediados del siglo XIX, las artes plásticas ya no son únicamente decorativas sino que sirven de herramienta cultural para expresar ideologías, haciendo que el valor de esos objetos creativos crezca. Se empieza a dar el agrupamiento de creadores que encabezan movimientos artísticos diversos, los cuales están siempre relacionados con el entorno cultural y político tanto nacional como internacional, no obstante, la cultura de México tiene épocas de apertura y épocas de cerrazón; que nos da una sucesión de momentos contradictorios, debidos a complejas situaciones históricas, tal como menciona el estudioso Jorge Alberto Manrique:

[...] nos hemos postulado alternativamente como iguales o como diferentes a Europa, al Occidente; saltamos del regodeo en lo propio, la búsqueda y la complacencia en lo que nos hace diferentes, que se presenta como un valor precisamente por diferente y exclusivo nuestro, a –en el momento histórico siguiente– el susto por quedarnos atrás, por perder el paso con respecto al mundo.¹

Así, comenzaremos por los cincuenta porque justamente, en México ocurre lo mismo, sobre todo con lo que se conoce como Ruptura. Para ello, daremos primeramente un esbozo de lo que ocurre a nivel internacional, para luego apuntar qué ocurría en el contexto nacional.

a) Los años cincuenta

¹ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. México, CONACULTA, 2000, p 24

En el contexto internacional, la entonces URSS y otros países del bloque socialista estaban en la última parte del Realismo Socialista que empleaba al arte como herramienta de propaganda. En los Estados Unidos de América tenemos, al final de la década, el Expresionismo Abstracto, corriente en donde los artistas producen dramáticas pinturas abstractas a gran escala.²

En México la producción de los artistas se ocupaba totalmente en destacar los valores de la revolución, desvinculándose de las modas y movimientos mundiales, como refiere Teresa del Conde: "...el nacionalismo triunfante marcaba pauta y existía cierto rechazo si no de facto si psicológico y social hacia todo lo que tuviera aroma extranjero"³. Al inicio de los años cincuenta, el "renacimiento mexicano"⁴ era muy apreciado internacionalmente, además de contar con todo el apoyo y reconocimiento oficial, pero muchos de los artistas jóvenes se sentían coartados porque aparentemente, este era el único camino a seguir. "La época de cerrazón", tal como la denomina Manrique, había alcanzado su ápice y entraba en crisis: se anunciaba el sucesivo momento de "apertura". El "regodeo" en lo propio se había exacerbado, la "tan cantada vuelta a lo propio", aventura indudablemente provechosa en su momento, que en más de un sentido había abierto los ojos de los mexicanos a un México nunca antes mirado por ellos, había desembocado en un estrecho callejón sin salida. La "cerrazón" se propiciaba por el gran éxito del arte nacionalista mexicano, especialmente por su pintura: el Muralismo mexicano y por la fuerte personalidad de los "tres grandes": David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, y asimismo, el Muralismo, se había beneficiado del aislamiento de Europa, que era consecuencia de la guerra, en un momento en el que Estados Unidos no tenía aún nada importante que ofrecer en materia de arte, hasta la aparición del Expresionismo Abstracto.⁵

Aunque en forma esporádica, algunos grupos o artistas habían mostrado repercusiones de las corrientes europeas importantes, en este sentido se reconoce actualmente que "la obra de Rufino Tamayo indica la ruptura entre un arte enraizado en problemas nacionales que tratan de universalizarse y un arte basado en conceptos internacionales".⁶

² Bohm, M. Op. Cit., p 52-55

³ Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, Museo de Arte Moderno, 1994, p. 25

⁴ Término que empezó a utilizarse como analogía, en un sentido similar al que los tratadistas, pintores y escultores del Renacimiento florentino dieron a la palabra *Rinascita*. Es decir: existía una poderosa herencia artística que correspondió a "una época de oro". Consultar en: <http://www.arts-history.mx/artmex/tema6.html> [13 octubre 2012]

⁵ Cfr. Manrique, J. A., Op. Cit, p. 24

⁶ Ida Rodríguez Prampolini, "Las Expresiones Plásticas Contemporáneas de México", *40 siglos de arte mexicano. Arte moderno*, México, Herrero, 1981, tomo II, p. 208

Podemos decir, en consonancia con Teresa del Conde que “... ya avanzada la quinta década, la preferencia oficial por el realismo mexicanista había terminado por agotar lo que en sus inicios fue una vanguardia compatible con las expectativas del desarrollo de un gran arte nacional.”⁷

b) Los años sesenta

Después de la austeridad y racionamiento de los años de la guerra, en el medio internacional, los artistas en su trabajo evocan el consumismo occidental, el impetuoso mundo lleno de color y lejano a la adversidad que existe en las tiras cómicas y en el entretenimiento popular. En esta misma década nos encontramos con el Arte Kinético, corriente que crea esculturas en movimiento, empleando a menudo tecnología moderna como la electricidad.⁸

En el contexto nacional después del Renacimiento Mexicano vino una “Ruptura” y emergieron nuevas corrientes que impulsan el internacionalismo tanto en pintura, escultura como en gráfica. Sus formas de expresión fueron tan diversas como los individuos que las practicaban, al respecto la investigadora Teresa del Conde señala:

En 1958 José Luis Cuevas acuñó una frase célebre que operó como lema de las generaciones futuras. Se refirió al encerramiento del arte mexicano dentro de la fronteras del propio país conceptualizando se le conoce como “La cortina del nopal” [...] Por un lado los pintores adeptos al nacionalismo se oponían a la internacionalización de los lenguajes artísticos. Por otro lado los “internacionalistas” después llamados los artistas de la “Ruptura” [...] veían la necesidad de estar al día y de plantear soluciones formales contemporáneas inscritas en las llamadas “vanguardias”.⁹

Siguiendo a Del Conde, podemos decir que no todos los integrantes de la ruptura eran ajenos a lo que acontecía en materia del arte en otros países, pues algunos estaban más familiarizados con el arte europeo que con el norteamericano, y no es que le faltaran el respeto por los muralistas, sino que, a Siqueiros no le perdonaban aquella opinión de: “No hay más ruta que la nuestra”.¹⁰

Por su parte Manrique apunta que:

Lo que puede verse es un puñado de muy buenos artistas, que van desde la búsqueda de la exacerbada tensión espiritual de un Goeritz o

⁷ Teresa Del Conde et al. *Mexican Painting, Pintura Mexicana 1950-1980*, México, CONACULTA, 1990, p. 22

⁸ Cfr. Bohm, M., Op. Cit., p. 52-55.

⁹ Del Conde, *Mexican Painting...*, p. 24

¹⁰ Cfr. Teresa del Conde, et al, *1900- 2000 Un siglo de arte mexicano*, México, CONACULTA-INBA, 1999, p. 192

un Gerszo, al geometrismo “tamizado” de Rojo o de Sakai, o de la investigación gestáltica de un Felguérez hasta el lirismo contenido de Fernando García Ponce, la afectada monumentalidad de Ricardo Martínez, el expresionismo iconoclasta de Gironella, la mítica imaginación de Toledo, etc.¹¹

Así tenemos que José Luis Cuevas defiende a los abstractos, Manuel Gironella crea una vena Pop del Surrealismo, Gilberto Aceves Navarro se expresa con la figuración, y aunque la mayor parte de esta década la vivieron en París, Francisco Toledo y Emilio Ortiz pertenecen a esta generación como practicantes del realismo mágico, mítico o fetichista, a través de un acercamiento casi religioso a los oficios que manejan.

La contrapartida de “La Ruptura” fue el movimiento Neohumanista denominado “Nueva Presencia”, con Arnol Belkin, y existen otros pintores figurativos como Francisco Corzas y Rafael Coronel que no tenían nada que ver con el mexicanismo, más bien, estaban relacionados con el neo romanticismo que en esas fechas tenía gran impacto en Europa.

Para Del Conde, los artistas de la Ruptura trasgredieron el orden establecido a través de sus respectivas posturas, porque involucraban tanto aspectos plásticos, como teóricos, lo que volvió más respirable el aire artístico de México en la década de los cincuenta.¹² Porque, siguiendo a la crítica de arte, los “legítimos” integrantes de la Ruptura, como José Luis Cuevas, Manuel Felguérez y Fernando García Ponce, además de andar en titubeos porque eran bastante jóvenes y estaban a la espera de que les llegase su tiempo, las mayores ambiciones se centraban en los viajes formativos y en las posibilidades de trabajo, lo cual provocó el rompimiento con La Escuela Mexicana de Pintura y sus cánones de color, figuras masivas, temas etnológicos y tradiciones populares; como por ejemplo Gironella, quien habría de ser una figura artísticamente importante y polémica de esa generación.¹³

A finales de los sesentas hubo un acontecimiento importante que tuvo repercusiones muy notorias en el campo de la plástica, fue el movimiento estudiantil del 68, que terminó con la trágica matanza del 2 de octubre.

[...] A fines del 68 se creó el Salón Independiente, como contrapartida a la imposición oficialista que implicó la convocatoria difundida para la Exposición Solar, organizada con motivo de las Olimpiadas [El Salón Independiente] Se disolvió en 1971.¹⁴

¹¹ Manrique, J. A., Op. Cit, p. 26

¹² Cfr. Del Conde, *Mexican Painting...*, p. 27

¹³ Cfr. Del Conde, *1900- 2000 Un siglo de arte...* p. 195-201

¹⁴ Del Conde, *Mexican Painting...*, p. 29

Como en su concepto general la plástica tiene un cambio muy fuerte, también hay una gran búsqueda de los artistas en cuanto a los materiales y “no es de extrañar, que precisamente los más inquietos entre los pintores y escultores sean los que se lanzan a aprovechar los medios de la cerámica, de la orfebrería, del vitral o del mosaico para alcanzar nuevas formas de expresión,”¹⁵ incluso incursionando en la escenografía o el diseño, con artistas como Juan Soriano. Técnicas que podemos considerar como posmodernistas por cuanto que emplean una mezcla de diferentes recursos, tanto técnicos como de materiales, mismas que empleará Jorge Marín en algunas de sus obras.

c) Los años setenta

Para los setenta en el ámbito internacional, los artistas de Estados Unidos desarrollan el Minimalismo, que es un arte “intelectual” que se basa en algo mínimo, y que el observador es forzado a apreciarlo muy cuidadosamente, usualmente el trabajo es rigurosamente geométrico y envuelve la repetición de objetos idénticos. Por su parte, el Arte Conceptual se desarrolló en Estados Unidos, Gran Bretaña e Italia (donde se le conoció como Arte Povera), los artistas conceptuales enfatizaban sus ideas exponiendo a menudo las mentiras de las obras de arte, esto lo hacían como protesta contra el comercialismo en el mundo; empleaban fotos, textos, etc., para documentar una acción o evento, o para expresar dichas ideas.¹⁶

Por su parte, los artistas en México buscan espacios alternativos o modos de divulgación independientes, sustituyendo el trabajo individual por movimientos de grupo con una fuerte carga política e ideológica, en contra del autoritarismo exacerbado y la censura; uno de sus principales precursores fue Felipe Ehrenberg. Se integraron grupos de trabajo colectivo como el MIRA, SUMA o el Proceso Pentágono, que por medio de un arte público expresaban ideas políticas, e iniciaron con el término de Arte Conceptual, a la par se desarrollan los happenings, performances e instalaciones, junto con otros diversos modos de arte alternativo.¹⁷

En el caso de la escultura, y desde los cincuentas, hay que notar que ésta fue parte importante de lo que se conoce como “integración plástica” en la arquitectura. Concepto que surgió a mediados del siglo XX “y que se refería a la creación de edificaciones que

¹⁵ Rodríguez P. I., Op. Cit., p. 268

¹⁶ Cfr. Bohm M., Op. Cit., p. 52-55

¹⁷ Teresa Del Conde, “Presencias: la historia de una controversia”, *Pintura mexicana, 1950-1980*, México, CONACULTA-INBA, 1990, p.29

conjugaran en su diseño los recursos de arquitectura, pintura y escultura, con la intención manifiesta de buscar una mayor fuerza expresiva.”¹⁸

Muestra de este concepto, afirma Jorge A. Manrique, fue la construcción de Ciudad Universitaria (1950-1953) porque estuvo destinada a ser un hito en la historia de la arquitectura mexicana, por haber sido el proyecto más ambicioso que se había intentado, por lo menos desde el advenimiento del movimiento moderno.¹⁹ Otro ejemplo fue el Poliforum Cultural Siqueiros (1970), es por esto que los escultores diseñaron obras específicamente para proyectos arquitectónicos en el exterior, bajorrelieves, altorrelieves, o bien esculturas libres de gran formato relacionadas con la función del inmueble. Podemos decir, siguiendo a estos dos autores, que la escultura exterior a partir de los cincuenta se convierte en proyecto escultórico arquitectónico, escultura arquitectónica, escultura monumental, escultura urbana, y fuera de la ciudad escultura de los caminos, como la obra de Federico Silva, entre otros. Y que quizás el mayor logro en este periodo fue la Primera Bienal Nacional de Escultura, organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1962, que entre sus objetivos principales estuvo el impulsar la escultura de gran tamaño; destacados ejemplos de este fenómeno son las Torres de Satélite, La Ruta de la Amistad, el Espacio Escultórico, etcétera.²⁰ Con estas obras se da por iniciada la llamada Escultura Urbana, lo que constituye un hecho importante de la plástica mexicana que considera a la Ciudad de México el centro creativo más importante del país.

En general, podemos decir que en esta década, como propone Manrique, en el ambiente de todo el mundo imperaba la crítica al objeto artístico sobrevalorado, la desconfianza respecto a los “grandes artistas” endiosados, el ataque a los grandes concursos y a las bienales internacionales. Y que en México, también, hubo una naturalización de tales actitudes, aunada al desgaste político, el avance del marxismo como verdad única, la situación de creciente pobreza y las represiones, encabezadas por la matanza de Tlatelolco en 1968 y continuadas con el “halconazo del 71”, así como los sucesos de América Latina, justificaron que, a menudo, los grupos y las alternativas de estos años, setenta, resultaran fuertemente ideologizados y politizados.²¹ En 1977 empezó a tener vigencia, ininterrumpida, las muestras en los “Salones Nacionales de

¹⁸ Alejandro Aguilera, en Gutierre Aceves et al, “Integración plástica”, *Escultura Mexicana De la Academia a la instalación*, México, CONACULTA-INBA, 2000, p. 245

¹⁹ Cfr. Ídem, *Passim*.

²⁰ Cfr. Alejandra Escudero y Ricardo Pedroza, “La integración plástica”, en Gutierre Aceves et al, *Escultura Mexicana De la Academia a la instalación*, CONACULTA-INBA, México, 2000, p. 261-262

²¹ Manrique, J. A., *Op. Cit.*, p. 64

Artes Plásticas”, amalgamando artistas de todas las tendencias existentes y el artista también se convierte en crítico.

Margarita Nelken en su libro *Escultura Mexicana contemporánea*, incluye a tres artistas que tienen influjo directo sobre los escultores de la Ruptura: Francisco Zúñiga fue maestro de Pedro Coronel, de igual modo Zúñiga y Germán Cueto, abren las posibilidades estéticas de Manuel Felguérez, y por último, Luis Ortiz Monasterio le da vena a las esculturas en cerámica de Juan Soriano. Cabe aclarar que lo que fue para la pintura un detonante, la Ruptura, no lo fue para la escultura, ya que, aunque fenómenos paralelos, las circunstancias de desarrollo de las disciplinas fueron muy diferentes, incluso desde su enseñanza, recordemos que por ejemplo, La Esmeralda se llamaba Escuela de Pintura y Escultura, de igual modo, en San Carlos la escultura se consideraba una carrera independiente en sí misma. Una posición importante de la estética de la Ruptura, a decir de Juan Coronel Rivera, fue la recuperación de la “ludicidad” frente a tanta seriedad nacionalista y es así que comenzaron a aparecer las cerámicas de Juan Soriano, los cráneos de Pedro Coronel, las tallas abstractas de Jorge du Bon.²² A partir de 1977 la Ruptura se institucionaliza con la absorción de los artistas por las instancias gubernamentales, dando paso a una nueva etapa en el arte en México.

Regresando al final de los sesenta

[...] y a las transformaciones del pop-art y sus versiones nacionales, así como a la aparición de los “colectivos creativos”, durante los setentas se vio que las alternativas no bidimensionales eran posibles a pesar de la hegemonía de la pintura [...] performances, happenings y “pintas”, buscando “establecer sistemas alternativos de creación y de difusión que se adapten a la realidad del país [...] Esta toma de conciencia social, este movimiento de rebeldía frente a estructuras establecidas es resultado de un complejo cambio tanto en los lineamientos teóricos de arte como en la situación económico-social internacional.”²³

Después del último salón independiente (1970), en el marco de la séptima década del siglo XX surgieron agrupaciones de artistas con objetivos comunes: producir de manera colectiva, sacar el arte a la calle, realizar obras artísticas reflexivas recurriendo a formas heterodoxas de producción y ampliar el limitado sistema artístico, que giraba alrededor de los espacios oficiales y el circuito de galerías comerciales. Algunas de las principales agrupaciones fueron Tepito Arte Acá. Proceso Pentágono, Marco, Suma,

²² Juan Coronel Rivera, “Santo y Cisma La escultura durante el periodo de la Ruptura”, en Gutierrez Aceves et al, *Escultura Mexicana...* p. 275-279

²³ Del Conde, T., *1900- 2000 Un siglo de...*, p. 258

Taller de Arte e Ideología, Peyote y la Compañía, Taller de Investigaciones Plásticas y Germinal.

A finales de los sesenta y principios de los setenta, la tendencia mexicana de reunión de artistas también alcanzó a jóvenes escultores, pero la preocupación por un arte concientizador que saliera a las calles, raramente incluyó la producción escultórica grupal. Si bien las asociaciones de escultores compartieron el énfasis en la experimentación y en la necesidad de plantearse cuestionamientos sobre la funcionalidad del sistema artístico, el léxico formal de sus propuestas –muchas veces geométricas– dificultó contenidos específicos sobre su circunstancia político-social.²⁴

d) Los años ochenta

En el ámbito internacional se tiene al Land Art, que es un movimiento que empieza desde los sesentas; éste se origina en los Estados Unidos de América y en la Gran Bretaña, y es un movimiento en donde el artista envuelve y forma un marco a la naturaleza en el exterior, normalmente en un área muy remota, su único testimonio es la fotografía, algunas veces combinado con mapas y texto. Más recientemente, algunos artistas han exhibido dentro de las galerías, esculturas hechas de objetos naturales encontrados en el lugar del evento. En la misma década se maneja el Performance Art, que se desarrolla internacionalmente desde los 60's a la fecha. Este tipo de arte está relacionado con las representaciones teatrales, pero generalmente no existe trama ni sentido del drama. A menudo se emplea para tratar un tema político, explotando la idea de resistencia y/o aburrimiento, o simplemente como entretenimiento; el evento permanece posteriormente gracias a las fotografías tomadas. Desde finales de los setenta surge el Neo Expresionismo Alemán, la Figuración Neoexpresionista francesa que es una forma extendida y muy difundida del arte de los años ochenta, en el que se rinde homenaje al Expresionismo de principios del siglo XX; la Transvanguardia italiana, y la Reivindicación del arte español. En esta misma época en los Estados Unidos de América se da el Apropiacionismo, el Neoexpresionismo y el arte del Graffiti. De 1985 a 1990 en Estados Unidos se trabaja en la Simulación y el Posapropiacionismo, mientras que en Europa se da el fenómeno de los neos con el Neogeo, Neoconceptual,

²⁴ Itzel Vargas, “Disertaciones de la práctica escultórica Del geometrismo a los discursos actuales”, en Gutierrez Aceves et al, *Escultura Mexicana...* p. 341

Neobarroco; y en todo el mundo se extienden las nuevas tecnologías con el Videoarte y la Tecnología Digital.²⁵

A esta generación en México, Manrique la llama la de los “artistas en tránsito” y considera que está marcada por la recuperación de la imagen y del objeto artístico. Muchos de sus representantes también coinciden en recuperar técnicas y medios que se consideraban sólo para las “artesanías”, tales como la cerámica, los textiles o la orfebrería.²⁶

La actitud que en los años setenta fue de rebeldía, en los años ochenta se asimiló en conductas artísticas que partían de una herencia académica y se ramificaban en múltiples tendencias en las que prevaleció la heterogeneidad y el individualismo, extinguiéndose así los grupos.

Dentro de dichas tendencias estuvieron la abstracción y sus derivados, los realismos e hiperrealismos (introspectivo, ilusionismo posmoderno), la abstracción lírica o geométrica, la figuración que glosa formas y obras del pasado, la figuración libre; en general todo se permite, alentando la posibilidad de que los artistas se muevan en cualquier dirección, y siguen trabajando con los happenings, performances, instalaciones, ensamblajes, arte efímero, libros objeto, acciones callejeras, etc.²⁷

Los artistas valoran y aprovechan en su beneficio las becas y los concursos (Salones Nacionales, Encuentro de Arte Joven de Aguascalientes, Bienales), estímulos y acciones conjuntas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y sus contrapartes en los estados. Estos se vuelven una posibilidad de estímulo o aún de supervivencia, pero sobre todo son los sitios que permiten que los artistas sean vistos y conocidos por el público, los críticos, las galerías, los proyectos y los museos. La actividad artística se daba desde el lugar de origen del creador y el centro artístico más importante del país ya no era la Ciudad de México como en la década pasada.

Se recurre iconográficamente a ciertas fuentes de la cultura mexicana reciente, no buscan resucitar un pasado glorioso, sino encontrar los rasgos de una cultura muchas veces marginada y menospreciada, pero que es parte de la realidad popular del país. En general los artistas emplean el sentido del humor para hacer reír, rompiendo con la solemnidad de los discursos estereotipados.

Su obra tiene rasgos de la imaginería popular de atrio e iglesia, de la feria y de la carpa, o bien, exaltan la sabiduría popular a partir de los medios masivos de

²⁵ Cfr. Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 403-432

²⁶ Manrique J. A., Op. Cit., p. 65

²⁷ Ídem, p. 66

comunicación como el radio, la prensa, la televisión o el cine. Además, después del terremoto de 1985, se reafirma la iconografía catastrofista.

En la segunda mitad de los ochenta se da el Neomexicanismo. Esta corriente estampa una pintura neoexpresionista nutrida de kitsch urbano, de iconos populares, fantasías oníricas, nostalgia retro y emblemas nacionalistas; a veces con añadiduras de objetos y símbolos a medio terreno entre el artefacto y el collage. Desgraciadamente su irrupción sirvió para acallar la actitud crítica de los grupos de creación que abanderaban un movimiento de contracultura poco usual en México.

En el campo escultórico se consolida el geometrismo, incluso con impacto internacional dando la idea de modernidad y vanguardia, cuando la idea del fin del milenio aún se vinculaba con el futuro.

La presencia de artistas mujeres es muy significativa entre la generación que se hace notar a partir de los ochenta; además abundan las pintoras, escultoras o ceramistas, y a menudo éstas aluden de una u otra manera a su propio género como una exaltación personal en su trabajo.

En esta época y como una discusión que provino de Europa, se comenzaron a discutir en México las ideas de la posmodernidad. Los finales de los ochenta son el sustento de la época post vanguardista, posmoderna.²⁸

e) Los años noventa a la fecha

En general en todo el mundo y de 1985 a 1995, existe el Arte Posmoderno Activista y Alternativo, el cuerpo como lugar de prácticas artísticas que marca la diferencia sexual, el transgénero, y el multiculturalismo, tendencias que se llevan a cabo hasta la fecha.²⁹

Los años noventa en México se distinguen por la aparición de "espacios alternativos", que son los sucesores del trabajo de equipo que hicieron los grupos de los setentas, y son también los herederos de la apertura oficial para exponer el arte experimental en los salones.

Los espacios alternativos abrieron en orden cronológico de la siguiente manera: El Archivero (1984), La Agencia (1987), La Quiñonera (1988), El Getho (1989), El Foco, El Departamento, El

²⁸ Carlos Blas Galindo, Cátedra de Artes Visuales en México S XX y XXI, Academia de San Carlos, UNAM

²⁹ Guasch, A. M., Op. Cit. p. 529-575

Observatorio y Pinto mi Raya (1990), Curare (1991) y X Teresa (1993).³⁰

Las ideas que caracterizan la década de los noventa apuntan hacia una postura en la que no hay que cuestionar la existencia de prototipos y categorías, existe una actitud crítica y contestataria que lleva a los artistas a la búsqueda de instituciones democráticas.

Durante esta década, los artistas mexicanos jóvenes actúan de una manera más libre o bien autónoma en cuanto a la tradición historicista, porque se dan cuenta que la intención del gobierno por alcanzar la integración económica con el primer mundo, y esto acelera cuestionamientos y diferencias económicas y sociales. Al mismo tiempo creen que el mundo es uno y de todos, y no buscan la difusión para que los autentifiquen desde el exterior.

En este período, impera la diversidad y la inclinación de los artistas hacia la experimentación ilimitada en sus creaciones, por ejemplo la instalación o el performance. En ellos se distingue una fuerte tendencia a romper con los cánones académicos y métodos tradicionales, lo que comparten con los artistas jóvenes de otros países. Las técnicas y temáticas abordadas por escultores son tan diversas; unos recurren a lenguajes abstractos, otros a la combinación de elementos antagónicos, otros más al cuerpo humano como motivo de creación y de reflexión, etcétera.

Durante esta época, podemos ubicar, de entre las alternativas de búsqueda plástica de los artistas mexicanos, a una que trata de retomar los elementos básicos de nuestra cultura como son el humor, la ironía, la escatología, el erotismo y la necrofilia, como Javier de la Garza, Martha Pacheco, César Martínez, y otra alternativa en que se dedica a transgredir con ello Betsabé Romero, Reynaldo Velázquez. En conjunto, la producción artística tiene un alto contenido introspectivo, abordando de manera fresca el misticismo, la identidad individual, y el cuestionamiento sobre la obligatoriedad de lo nacional; pero sin mostrar mayor interés por replantear la creación de un arte nacionalista.³¹

Así, surge el orientalismo que se considera como una reacción a los peores excesos de la pintura neomexicanista de los años ochenta. El arte orientalista, ve en la identidad un juego de máscaras en donde no hay esencias, sino tan solo apariencias, a diferencia del neomexicanismo que quiso ser la expresión privilegiada de una esencia nacional y cultural.

³⁰ Vargas, I., "Disertaciones de la práctica escultórica... Op Cit., p. 345

³¹ Cfr. Agustín Arteaga, "Rediseñando el pasado construyendo el futuro", *1900 2000 Un siglo de...* Op. Cit., passim

Entre sus discrepancias se tiene que mientras el orientalismo se identifica con el nacionalismo, es figurativa, propone el regreso al catolicismo, es comercial, reproduce clichés y lugares comunes; el neomexicanismo implica abstracción, nueva espiritualidad, es invendible y desenmascara los mecanismos mediante los cuales se producen los estereotipos culturales.³²

En cuanto a la escultura en la década de los noventa, el maestro Manrique apunta que se le considera como el arte de un artesano. En comparación con el pintor, el escultor es un instaurador de formas en un sentido más amplio y más material. Dado que el arte siempre ha estado en una permanente búsqueda de formas, se da una gran liberación en el arte en general y en la escultura en particular. El interés de encontrar formas nuevas estuvo siempre limitado por las convenciones más o menos estrechas que dominaban en cada momento histórico y artístico, pero ahora, la situación ha cambiado totalmente: fuera de un canon de belleza determinado, el arte y la escultura en la medida en que han dejado de obedecer a convenciones, se han lanzado con bríos renovados a esa búsqueda. Ante lo anterior, la escultura en los noventa es un mosaico de ensayos en los más diversos rumbos.

Aunque no es nada nuevo, dado que data de inicios del siglo XX

[...] se comienza a observar con mayor frecuencia una tipología intermedia tal como la esculto-pintura y la utilización de materiales empíricos, consistentes, pesados, ligeros, efímeros, papel y el uso del color como un recurso intrínseco a la consistencia del material.³³

De las modalidades operativas de la nueva escultura, se desprende que ésta ha adquirido una importancia determinante en la relación directa con el espacio en el que cotidianamente se vive y con la espacialidad urbana. Por otra parte, ha madurado una mayor disposición a la penetrabilidad y al recorrido interno del evento plástico, efectivo o virtual.

2.2 El posmodernismo en México

Con el fin de concretar la ambigüedad del tema de posmodernismo, en 1988 se organizó una exposición y coloquio de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, llamado “En tiempos de la posmodernidad”. Derivado de ello, se dijo que:

³² Ídem

³³ Enrico Crispolti, *Cómo estudiar el arte contemporáneo*, Madrid, Celeste, 2000, p. 52

[...] la posmodernidad se origina de la misma manera que la modernidad, implantada de manera artificial, autoritaria si no dictatorial, yuxtaponiéndose a una naturaleza y una geografía imposible y a una población maleable, que solo en contadas excepciones cobró conciencia de capacidad de oposición, de freno, pero se adaptó de modo surreal a estas modernidades.³⁴

De la diversidad que encierra el concepto de posmodernismo cabe señalar algunas opiniones por ejemplo en 1981 Juan Acha, hace uso del término posmodernista como un sinónimo de posminimalismo; más adelante, en 1982 Rita Eder al referirse a los Grupos afirma que la mayoría no se preocupó por seguir la moda del posmodernismo; durante la misma época, en 1985 Felipe Ehrenber afirma que se puede encontrar aportes del arte contemporáneo en el posmodernismo; en 1987 Guillermo Santamarina relaciona a los jóvenes abstractos con el posmodernismo.

Sin pretender caer en los peligros que encierra tratar de clasificar y de utilizar un término que hasta ahora no ha sido completamente definido, en la obra de los artistas plásticos mexicanos conocidos como posmodernos, se observa que en la posmodernidad:

[...] se retoman las enseñanzas del pasado; se demuestra una revalorización del oficio, reconociendo su quehacer como una forma más de trabajo humano; se muestra un desencanto ante propuestas comprometidas socialmente que van más allá del nacionalismo; se buscan la utilización de elementos tradicionales y de carácter local; se tiene un retorno a lo narrativo y un interés por la figura como un mundo inagotable de experimentación; se siente un rechazo a la innovación, se recrean y burlan de una manera irreverente de las obras del pasado intensificando sus posibilidades de expresión.³⁵

A manera de ejemplo podemos mencionar el uso de elementos religiosos, en algunos de los artistas jóvenes, y que los involucran entre otras razones, a manera de crítica irónica, otros más los empujan para auxiliarse y poder transmitir de forma más explícita su mensaje, y otra, podría ser porque simplemente es un elemento colocado al azar.

Con todo, el posmodernismo es una serie de reflexiones sobre ciertos aspectos puntuales de la modernidad, tales como: la razón a manera de paradigma del conocimiento, la utopía del progreso, la utopía del arte como factor social del cambio, la linealidad y univocidad de la historia y la homogeneidad social.

³⁴ Oliver Debrois, "Posmodernismo: parodia mexicana", *La Jornada*, 2 de julio 1988, México, p 12

³⁵ María Estela Eguarte, Blanca González y Eloísa Uribe, "Un modelo para armar", *En tiempos de la posmodernidad*. México, INAH-UIA-CONACULTA-UAM, 1989, p. 25

2.3 Principales escultores representantes del posmodernismo en México

Como ya vimos, si el concepto de posmodernismo es bastante amplio y complejo, lo es también el intentar hacer una clasificación en el arte, y por la misma razón hacer una clasificación de artistas mexicanos posmodernos, porque al tratarse de artistas vivos, en la mayoría de los casos, su obra todavía no puede catalogarse como un todo, ya que ésta cambia en el transcurso del tiempo y de la evolución propia de cada autor. Sin embargo algunos críticos y estudiosos, como Teresa del Conde o Agustín Arteaga, entre otros, proponen que existen artistas cuya obra bien se puede considerar como posmoderna.

Sin pretender hacer una lista exhaustiva ni determinante, pero sí representativa de quienes son considerados creadores posmodernistas en México, se presenta el siguiente recuento de artistas, cuya obra encaja en los conceptos posmodernistas, ya sea parcial o totalmente, entre quienes destacan:

Laura Anderson (*Dedos de flor*), Gerardo Azcúnaga (*Claustro 9729*), Jorge Elizondo (*Visitante*), Ángela Gurría (*Rana croando*), Marina Láscaris (*Las hullas de Dios, Talismán guardado*), Ricardo Regazzoni, (*Palma*), Mariano Rivera Velázquez, (*La canción de Nara*), Paula Santiago, (*San Antonio*) y Paloma Torres, (*Muros*).³⁶

Por su parte Abraham Cruzvillegas destaca a: Betsabeé Romero (*Extinguidor*), Eduardo Tamariz, (*Fortaleza*), Mathías Goeritz, (*Moisés*), Yvonne Domenge, (*Cuenco II*), Edna Pallares, (*Platón*), Pablo Kubli, (*Divisiones*), Manuel Marín (*De la Torre a la Luna*), Perla Krauze (*Equilibrio*), Inmaculada Abarca, (*Fruto*), Teresa Margolles (*Lengua*), Antonio Nava Tirado (*Nuestro Origen*), Diego Toledo (*Será*), Eloy Tarcisio (*Vista de Sahagún*), Maribel Portela (*Somos Fragmentos*), SEMEFO (*Catafalco*), Teresa Serrano (*Diosa de la fertilidad*) Elizabeth Catlett (*Mujer*), Mahia Biblos (*Fardo de silencios*), Miriam Medrez (*Trayectos*), Yolanda Paulsen (*Hojas de Encino*), Reynaldo Velázquez Zebadua (*San Miguel Arcángel*), Héctor Velázquez (*Cabina 6*), Germán Venegas (*Relieve*), Gabriel Kuri (*Doy fe*), Yolanda Gutiérrez (*Los frutos del árbol de corazones*), Abaroa Eduardo (*Obelisco roto para mercados ambulantes*), Adolfo Patiño (*Cruz i ficción*), Federico Silva (*Cruz de Chaneque*), Damián Ortega (*América Letrina*), Mónica Castillo (*Modelo para autorretrato III*), Thomas Glassford (*Invitación to portage 3*), Gustavo Pérez (*Composición Aleatoria*), Abraham Cruzvillegas (*Indio*).³⁷

³⁶ Luis-Martín Lozano (introducción y notas) 97, *Salón de Arte Bancomer, Pintura Escultura Arte Objeto*, Fundación Cultural Bancomer, México, 1997

³⁷ Abraham Cruzvillegas, "Sonrisas en el tiempo", *Escultura Mexicana de...*, Op. Cit., passim

De la misma manera Lupina Lara menciona a Pedro Martínez, (*Tzompantli giratorio*), Marco Vargas, (*Pareja*), Alejandro Colunga, (*Mago con Bonete*) y Teresa Olabuenaga (*Mi corazón construyó tu nido*).³⁸

Cabe mencionar que las obras referidas, a mi consideración, son obras posmodernas, porque cumplen con alguna característica, de las que ya hemos mencionado.

Por ejemplo, Adolfo Patiño, Germán Venegas, Reinaldo Vázquez, Betsabé Romero y Carmen Parra, en sus respectivas obras, juegan con elementos religiosos y emplean técnicas populares, para darle una intención personal, novedosa y diferente.

Como no es el objetivo de este trabajo realizar un análisis profundo de dichos rasgos, mencionaremos, de manera muy general, que los artistas aludidos proponen rasgos de carácter tanto históricos y de referencias a elementos mexicanos como el nopal, el maíz, pasando por homenajes a héroes, como el caso de Saúl Villa con sus esculturas en barro, y Adolfo Riestra a la plástica de épocas arcaicas con sus esculturas influenciadas por las figuras prehispánicas del Occidente de México; hasta llegar a otros artistas que se interesan por reflexionar sobre el cuerpo humano, o que contrastan las formas naturales con su intervención geometrizable; y otros más que se sienten en la obligatoriedad de proteger el medio ambiente con esculturas vivas como Helen Escobedo, Benjamín, Lourdes Cué y Enrique Hernández.

Caso aparte, es el de la Escultura objetual de Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathías Goeritz, Federico Silva, Ernesto Tamariz, Antonio Nava y Francisco Moyao, y el de la recuperación del objeto escultórico de Jorge Marín, Germán Venegas, Francisco Toledo, Reynaldo Velázquez, y Javier Marín, entre otros.

Como hemos revisado, la tradición del arte mexicano se caracteriza por su pluralidad cultural y por la diversidad de sus propuestas, de esta manera la expresión artística contemporánea es un conjunto de esfuerzos individuales que están continuamente en transformación.

³⁸ Lupina Lara Elizondo, *Visión de México y sus artistas Encuentros Plásticos, Umbrales del Siglo XXI, tomo III*, Quálitas, México, 2002, passim

CAPÍTULO III

Restauración

El *tlapiahualiztli*, era similar al ‘curador’ de museo, que como los mayordomos de comunidades indígenas, era responsable de salvaguardar lo valioso que poseen como fiestas, tradiciones, códices, imágenes religiosas, etcétera.

Luis Torres Montes, adaptado de
Fernando de Alva Ixtlixóchitl

3.1 Antecedentes

En este capítulo, antes que hablar de los orígenes de la restauración como actividad profesional, me referiré a su sentido actual. No obstante, mencionaré los documentos que la originan, porque considero que es a partir de éstos que se concibe la restauración como una disciplina científica e interdisciplinaria. El investigador Luis Torres se refiere a esta actividad en estos términos:

El hombre practica la conservación de lo que es valioso para su existencia y cultura, preserva objetos que proporcionan bienestar emocional, goce estético y le ayudan a identificarse a si mismo, a su comunidad y a saber su misión sobre la tierra. Pinturas, documentos, artefactos arqueológicos, escultura, inmuebles, estatuaria, artes gráficas, colecciones biológicas, minerales, instrumental científico, ruinas, instalaciones industriales, etc.¹

Desde sus inicios, la restauración fue entendida como un mecanismo para lograr que los bienes culturales tuviesen una vida útil más prolongada. Y fue principalmente en la arquitectura que comenzó a tomar consistencia de una disciplina autónoma, gracias a su carácter teórico, labor que la hizo extensiva a otras manifestaciones artísticas y culturales, tales como la pintura, la escultura, el material

¹ Luis Torres Montes, entrevista personal.

arqueológico y etnográfico, los documentos gráficos, la cerámica, la lítica y otras diversas.

A este respecto, el teórico de la restauración Paul Philippot, comenta que la noción de restauración nace en el curso del siglo XIX como un aspecto de la toma de conciencia histórica que caracteriza a este período,² y cita como el mejor ejemplo al arquitecto francés Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, uno de los primeros restauradores y de quien se puede decir, que es un profesional de la restauración, por haber sentado las bases de sus fundamentos teóricos.³

Según el texto de Agustín Espinosa², otro teórico fue John Ruskin, con su *The seven lamps of Architecture* donde aborda algunos puntos de vista acerca de la restauración. Pero será Camilo Boito quien plantee, por primera vez, la importancia del valor histórico-artístico que encierran los monumentos y la necesidad de evidenciar las intervenciones de restauración a fin de distinguirlas del original; esto acaeció en el Tercer Congreso de Ingenieros y Arquitectos, celebrado en Roma, en 1883, donde el mismo Boito abordaría el tema, preocupado por el destino de muchas muestras del pasado. Posteriormente en 1931 vendría la carta de Atenas, luego la de Venecia en 1964, las Normas de Quito en 1967, la Carta de Restauo de 1972, la Declaración de Nairobi de 1976, y el Documento de Nara de 1994 entre otros.

De estos documentos, el que aporta una definición más acabada es la Carta de Venecia, donde se dice que:

La restauración es una operación que debe tener un carácter excepcional. Tiene como fin conservar y revelar los valores estéticos e históricos del monumento y se fundamenta en el respeto a la esencia antigua y a los documentos auténticos. Su límite está allí donde comienza la hipótesis: en el plano de las reconstituciones basadas en conjeturas, todo trabajo de complemento reconocido como indispensable por razones estéticas o técnicas aflora de la composición arquitectónica y llevará la marca de nuestro tiempo. La restauración estará siempre precedida y acompañada de un estudio arqueológico e histórico del

² Cfr. Agustín Espinosa, *Tesis para optar por el grado de Licenciado en Restauración de Bienes Muebles*, ENCRM-INAH, México, 1981

³ Paul Philippot, *Restauración: filosofía, criterios, pautas, Primer Seminario regional latinoamericano de conservación y restauración*, Serlacor, México, 1973

monumento.⁴

Podemos decir entonces que los especialistas como Viollet-le-Duc, John Ruskin y Camilo Boito del siglo XIX, y Cesare Brandi, Paul Philippot, Carlo Ceschi, Piero Gazzola, del XX, comienzan a establecer las bases teóricas, técnicas y metodológicas de la restauración como disciplina. Es así que el teórico Cesare Brandi afirmará que “la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro”.⁵

En esta materia, y de manera local podemos mencionar que en el año de 1976 se firma la Carta de México en Defensa del Patrimonio Cultural, donde se aclara que:

Identificamos al patrimonio cultural de un país en el conjunto de los productos artísticos, artesanales y técnicos; de las expresiones literarias lingüísticas y musicales; de los usos y costumbres de todos los pueblos y grupos étnicos, del pasado y del presente y reivindicamos la necesidad y la urgencia de aplicar una política social y cultural que tienda a reconocer y salvaguardar dicho patrimonio en todos sus aspectos.⁶

Más recientemente, el restaurador Jaime Cama Villafranca afirmaría que “[l]a aparición del restaurador como profesionista, establece una profesión que se produce en íntimo contacto con los talleres de los artistas de cada época.”⁷ Será ésta una de las razones que se tomarán en consideración para afirmar que el quehacer artístico de Marín tuvo una fuerte influencia de su preparación como restaurador. Ya que, siguiendo a Cama, “...el restaurador ejecuta una serie de tratamientos que están encaminados a devolverle la eficiencia a un bien cultural, con la intención de prolongar su existencia al servicio de la sociedad que lo usufructúa y no a efectuar una acción de reparación.”⁸

⁴ Carta de Venecia, Tomado de http://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf [11 enero de 2012]

⁵ María José Martínez Justicia, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Janos, Tecnos, 2009, P.303

⁶ Jorge Alberto Berreca Angulo, *Conservación y preservación de objetos cerámicos*, México, 2009, Tomado de: http://148.202.167.133/drupal/sites/default/files/Libro_ceramico_reducido.pdf [03 marzo de 2011]

⁷ Jaime Cama Villafranca, *¿Qué es restaurar?*, discurso impartido en la ENCRM-INAH Churubusco, México, 2002

⁸ *Idem.*

La labor del restaurador surge, entonces como una necesidad, no sólo de “reparación” de las obras muebles patrimoniales de la humanidad, sino que también abarca otros dos conceptos: la conservación y la preservación. El presente trabajo no tiene el alcance de abordar a profundidad estos dos últimos conceptos. No obstante diremos, brevemente, que la conservación se refiere a los métodos y procesos necesarios para prolongar la vida de los bienes culturales. De acuerdo con algunos estudiosos, la labor de la conservación es parte de la restauración, pero a partir de los años setenta la mayoría de los teóricos indican lo contrario, esto es, que la restauración es parte de la conservación, pero como ya se señaló no es el propósito de este trabajo ahondar en ello. Por su parte la preservación se refiere a los procesos y cuidados que se necesitan para la prevención del deterioro no sólo de una obra, sino de las colecciones, ya se trate en un área de almacenamiento, en exhibición, en un medio de transporte, etcétera.

De esta manera podemos decir que una definición más completa de esta labor es la que propone Agustín Espinosa, y que a su vez retoma de los postulados de Brandi y Philippot:

La restauración está constituida por todos aquellos procesos técnicos que favorecen la conservación de la estructura e imagen de un bien cultural, ayudando a restablecer su unidad formal y estética, sin falsear con esta acción su contenido histórico-artístico, ni borrar las alteraciones o adiciones materiales adquiridas con el tiempo que le proporcionen, un valor adicional significativo. Y todo ello se realiza con el fin de que continúen con su función social de enseñanza.⁹

Por último, podemos decir que para alcanzar los objetivos de la labor de restauración, es necesario, por un lado, partir de conocimientos teóricos y científicos de otras disciplinas afines, como son Historia del Arte, Física, Química, Biología, Etnología, Arqueología, Antropología, etcétera, y por otro lado, la preparación de especialistas en la materia, asunto que abordaremos a continuación y que en palabras de Cama Villafranca, una definición más completa y complementaria sería:

⁹ Espinosa, A., *op. cit.*

La restauración es una de las ciencias de la antropología, que permite intervenir físicamente en las obras de arte y en los bienes culturales, para conservarlos, devolviéndoles su eficiencia a partir del conocimiento que surge del estudio científico de su materialidad, de su historia, de sus valores estéticos y de los intangibles que les dieron origen, así como de la función para la cual fueron creados para que una vez restaurados, documentados, investigados, catalogados y disfrutados, puedan ser transmitidos a las futuras generaciones en la más plena integridad y autenticidad alcanzables en nuestro tiempo.¹⁰

Estas palabras fueron pronunciadas en el 2002, con motivo de la entrada en función de las nuevas instalaciones de la Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

3.2 Historia de la restauración en México y la Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía

Como ya se dijo, la necesidad de contar con especialistas en restauración llevó a la creación de centros de entrenamiento, derivados, en parte de los documentos que avalan la importancia de dicha actividad: las cartas de Atenas, Venecia, Nara, etcétera, y en parte por la importancia que adquirió el reconocimiento del valor patrimonial y la riqueza de los bienes culturales en México.

Quizás podríamos remontarnos hacia 1824, año en que “Bullock logra desenterrar a la Coatlicue e interesar al Museo Británico en iniciar una colección de antigüedades mexicanas y se rescatan piezas prehispánicas.”¹¹ Posteriormente con el reenterramiento de la Coatlicue inicia una práctica de conservación,¹² pues se acepta que si una pieza enterrada sobrevive siglos, bajo tierra se asegura su existencia.

Al inicio de la independencia, la conservación de objetos arqueológicos se logra por su incorporación a gabinetes y se promulgan las primeras leyes de protección de monumentos y antigüedades, pero no hay informes de tratamientos. La historia de la conservación de artefactos es la misma que la de la

¹⁰ Cama Villafranca, J., *op. cit.*

¹¹ Miguel Ángel Fernández, *Historia de los Museos de México*, México, Promotora de Comercialización Directa, 1988.

¹² Jesús Nares, "La conservación arqueológica", *La antropología en México. Panorama histórico. 6 el desarrollo técnico*, Carlos García Mora y María de la Luz del Valle Berrocal, coordinadores, México, 1988.

arqueología y los museos, pues arqueólogos y museógrafos aplican tratamientos como parte de su disciplina, o contratan artistas o artesanos que reparan las piezas.¹³

Es así que durante los gobiernos de Benito Juárez y Porfirio Díaz se emitieron leyes en las que podemos observar una preocupación por la salvaguarda del patrimonio. Por ejemplo, en 1885 Porfirio Díaz nombró como primer encargado de la inspección y conservación de los monumentos arqueológicos de la República a Leopoldo Batres, dependiente de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Este nombramiento le permitió desarrollar trabajos teóricos y prácticos en las zonas arqueológicas de Teotihuacán y Mitla, entre otras.¹⁴

Ya en el siglo XX, durante el gobierno de Victoriano Huerta en 1914, se emitió la *Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos Artísticos y Bellezas Naturales*. Para 1930, el presidente Emilio Portes Gil fundó el Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos.¹⁵ Hacia 1934, Abelardo Rodríguez, modifica la ley ya existente. Cabe mencionar que durante estos periodos ya se había emitido la Carta de Atenas en 1931.

Sería hasta 1939 que la restauración en México se hace institucional, con la creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), organismo que dependerá de la Secretaría de Educación Pública (SEP). La creación del INAH se da gracias a la Ley Orgánica del 31 de diciembre de 1938, en donde su artículo 2 contempla:

Son objetivos generales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, la investigación científica sobre antropología e historia, relacionada principalmente con la población del país y con la conservación y restauración del patrimonio cultural arqueológico e histórico, así como el paleontológico; la protección, conservación, restauración y recuperación de ese patrimonio y la promoción y difusión de las materias y actividades que son de la competencia del Instituto.¹⁶

¹³ Luis Torres, entrevista personal.

¹⁴ Espinosa, A. *op. cit.*

¹⁵ Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH, Núm 31, p. 69-70

¹⁶ Ley Orgánica del INAH del 31 de diciembre de 1938, Artículo 2º

Quizás los primeros intentos serios en restauración con colecciones de museos se llevaron a cabo en el antiguo museo de la calle de Moneda, que después se convertirá en el Museo Nacional de Antropología, en donde el maestro Ángel Chores y después Carlos Sigüenza restauran artefactos arqueológicos, particularmente cerámica y lítica, y Faustino Rodríguez, que interviene textiles y algunos materiales orgánicos del área de Etnografía. Por su parte, Agustín Villagra Caletí en los años cincuenta restaura pinturas murales teotihuacanas e investiga materiales y técnicas de pintura.¹⁷

En 1960, el Departamento de Prehistoria del INAH creó su propia sección de restauración, para resolver los problemas más apremiantes de las obras provenientes de exploraciones arqueológicas emprendidas por el propio departamento: el Laboratorio de Conservación de Materiales Arqueológicos. El arqueólogo Jorge Angulo Villaseñor fue el primero en responsabilizarse de dicho laboratorio. Según Luis Torres, Angulo impulsó su creación como consecuencia de un incidente; cuando unos trabajadores de Obras Públicas del Departamento del Distrito Federal llevaron al Museo Nacional de Antropología, entonces situado en la vieja sede de Moneda 13, una máscara de madera húmeda que encontraron al reparar un tubo de drenaje; el regocijo inicial del entonces director y de quienes laboraban en el museo, se convirtió en angustia y desesperación, al ver que, durante las primeras horas de la misma mañana, la máscara se partía conforme perdía la humedad que por más de cuatro siglos la había mantenido en buen estado.¹⁸

Posteriormente, ocurrió el hallazgo de una canoa prehispánica en el paso a desnivel de la calzada de Tlalpan y Emiliano Zapata, bajo el nivel freático,¹⁹ y que como la máscara, su secado produciría serios daños, porque no había en México forma de tratarla, se colocó en agua en la fuente del jardín del ex convento de Churubusco, donde permaneció hasta su tratamiento. Por ese entonces Angulo, después de haber estudiado museografía y arqueología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), se capacitó en el Instituto de Arqueología de Londres y a su regreso trajo un plan para crear un laboratorio de conservación de

¹⁷ Luis Torres, entrevista personal

¹⁸ Luis Torres, entrevista personal

¹⁹ Cfr. Luis Torres, "Tratamiento empleado para la conservación de una canoa prehispánica" *Boletín INAH*, No 18, Diciembre, 1964, México, p. 10-13

madera, textiles, piedra, hueso, cerámica, concha, metales etcétera, y resolver el problema de la canoa prehispánica. El doctor Eusebio Dávalos Hurtado, director general del INAH, autoriza el laboratorio, en donde entre otras cosas, se restauran los objetos rescatados del Cenote Sagrado de Chichén Itzá.

El químico Torres relata los inicios de dicho laboratorio:

Se compraron resinas empleadas en Inglaterra: Alvar, (acetal polivinílico), Bedacril 122X y Bedacril L (acrílicos) Corbowax, flock de yute, caolín, reactivos y solventes equipo de laboratorio. Con ayuda de A. Muños contamos con fotografía. Se llevó el registro y bitácora de tratamientos y se hacían exámenes megascópicos y mesoscópicos (hasta 40 X). Se trabajaba con muestras y donativos de reactivos y resinas de proveedores y colegas químicos, de compañías como ICI, Polaquimia, Dow Johnes, Resistol, entre otras, y Hoescht suministró resinas como Mowithal y Mowilith sin costo, que con fibra cerámica en sustitución del flock de yute, modificamos la pasta AJK inglesa, creando una fórmula usada ahora en toda América. Se empezó a trabajar con artefactos de madera húmeda del Cenote Sagrado. Se trataron textiles frágiles y húmedos, cerámica policromada poscocción, hueso, piedra y concha, metales corroídos, etcétera. Podemos decir que cualquier tratamiento en materia de restauración en Latinoamérica se realizó por primera vez en este Laboratorio.²⁰

Hacia 1960, por el laboratorio referido pasan alumnos y voluntarios de la ENAH, porque en ese entonces ocurrieron cambios en el plan de estudios de arqueología de esa escuela, aumentan tres cursos: “métodos y técnicas” y el último, técnicas de campo, con el arqueólogo José Luis Lorenzo como maestro. Estos alumnos después se incorporarían al INAH y cambiarían la arqueología de México, entre otros Noemí Castillo, Lorena Mirambell, Jaime Litvak, Guadalupe Mastache, Carlos Navarrete, Ángel García Cook, Eduardo Matos, N. González, Ariel Valencia, Roberto García Moll, Raúl Arana. En este ambiente, e impulsados por José Luis Lorenzo, se discute y critica la arqueología de México y del mundo; sus discusiones se convirtieron en un verdadero seminario donde alumnos, arqueólogos, biólogos, químicos y especialistas en conservación debaten con sus personajes ilustres: Scott MacNeish, Santiago Genovés, Pedro Armillas, Gareth Lowe y otros más.

²⁰ Luis Torres, entrevista personal

En 1961 Angulo fue relevado por el ingeniero químico Luis Torres Montes quien comienza sus prácticas de especialización en Estados Unidos, visitando varios laboratorios de investigación de materiales de museos en Estados Unidos.²¹ Gracias a esta preparación y a otros estudios, es considerado como el primer investigador en restauración latinoamericano en el área de la química de los materiales.

En 1961, después de años de esfuerzo de Manuel del Castillo Negrete, se crea el Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Cultural del INAH; es entonces cuando se empiezan a unificar las normas y criterios de intervención del patrimonio mexicano. El primer edificio que ocupó la citada dependencia fue el ex convento agustino de Culhuacán, y en 1962 toma como sede el ex Convento del Carmen en San Ángel de la ciudad de México.²²

En 1963 con los descubrimientos de las pinturas murales mayas de Bonampak, Chiapas, el científico belga Paul Coremans, quien estaba a cargo del Instituto Real del Patrimonio Artístico de Bélgica (IRPA) con sede en Bruselas, junto con Manuel del Castillo Negrete, promueven ante la UNESCO la creación del Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales.²³ Para ello la UNESCO envía expertos de varias partes del mundo, quienes impartieron cursos de capacitación a candidatos mexicanos, y a partir de 1968 a becarios latinoamericanos. Igualmente, sentaron las bases del desarrollo de la restauración en nuestro país; entre los especialistas que podemos destacar están Paolo y Laura Mora de Italia; George Messens y Paul Philippot de Bélgica; Johannes Taubert y Agnes Ballestrem de Alemania; Sheldon y Caroline Keck, de Estados Unidos; Françoise Flieder de Francia; Harold Barquer de Inglaterra y Nathan Stollow de Canadá.²⁴

Para septiembre de 1963, el Laboratorio cuenta con cuatro conservadores: Jorge Angulo, G. Joysmith, Sergio Montero, y Luis Torres. Se trabaja en la creación del nuevo Museo Nacional de Antropología, del Museo Nacional del Virreinato, en la canoa prehispánica (Torres; 1964:1013) y en el panel de la Cruz Foliada de Palenque que se exhibe en la inauguración del nuevo museo en 1964. Por su parte Noemí Castillo, Jaime

²¹ Luis Torres, entrevista personal

²² Cfr. Espinosa, A., *op. cit.*

²³ Cfr. Cama Villafranca, *op. cit.*

²⁴ Cfr. Espinosa, A. *op. cit.*

Litvak y E. Arechevaleta, después de su aprendizaje en conservación, crean en la ENAH el curso panel “Materiales arqueológicos” impartido por personal del Departamento de Prehistoria.²⁵

En 1965, Sergio Montero asume la jefatura del Departamento de Restauración y Catálogo del Patrimonio Cultural y Jorge Angulo deja el laboratorio a fines de ese año para seguir su carrera de arqueólogo. Se incorporan Yoshico Shirata, Toru Inomata y Guillermo Serret. Al laboratorio asisten regularmente alumnos del Centro de Nacional de Conservación de Obras Artísticas del INBA, entre ellos Rosa Díez y Alejandro Rojas, quienes posteriormente serán restauradores del Museo Nacional del Virreinato.²⁶

En 1968 el arquitecto Luis Ortiz Macedo, secretario general del INAH, autoriza la invitación al grupo Americano del Instituto Internacional de Conservación (IIC) a realizar su reunión anual en México en 1975, formándose el efímero Grupo Mexicano del IIC. Él planea crear una institución de conservación que unifique esfuerzos mexicanos con las dependencias de conservación del INAH e INBA y solicita un proyecto sobre el funcionamiento de talleres, laboratorios y escuela. Es así que se propone la creación de un consejo técnico, la división del gran taller en secciones especializadas, y la separación de la enseñanza de la producción de objetos restaurados.²⁷

También en 1968 las gestiones de Castillo Negrete por crear una escuela de restauración, alcanzan éxito, y se funda la Escuela de Restauración y Museografía, a la que nombran "Paul Coremans" en homenaje al técnico belga. Se inician así las labores docentes de esta institución.²⁸ Para entonces Manuel del Castillo Negrete había formado un cuerpo de especialistas entre los que estaban Jaime Cama, Sergio Arturo Montero, Yolanda Santaella, Esperanza Teissier, Alfredo Pineda, Rolando Araujo, Alejandro Rojas, Rosa Díez, Manuel Gaytán y Manuel Serrano entre otros, algunos de ellos se habían formado en la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda.²⁹

A principios de la década de los setenta y con el cambio de administración en el INAH, Manuel del Castillo Negrete es sustituido por el arqueólogo José Luis Lorenzo,

²⁵ Luis Torres, entrevista personal

²⁶ *Idem*

²⁷ *Ibidem*

²⁸ Espinosa, A. Op. Cit.

²⁹ Jaime Abundis, entrevista personal

quien introduce cambios tanto en la organización de la escuela como en la estructura de Departamento de Restauración. Modifica el plan de estudios, de cuatro a cinco años, divide las instalaciones y cambia formalmente las jefaturas de talleres en coordinaciones: caballete, textiles, pintura mural, cerámica, material etnográfico, documentos gráficos y escultura policromada. Además, logra un acuerdo con la Organización de Estados Americanos (OEA) para la instalación de un Centro Interamericano de Capacitación Museográfica, ampliando así el área de acción del Centro Churubusco que es como se le conocía.³⁰ Las cosas se sucedieron de esa forma porque, tal como lo menciona Jaime Abundis Canales, no había escuela de restauración o de museografía con reconocimiento oficial ni del INAH ni de la SEP.³¹

En 1969 Charles Hett sucede a Luis Torres para hacerse cargo del Laboratorio de Conservación. Por su parte, Ortiz Macedo es nombrado director general del INAH en 1971. El Laboratorio de Conservación de Materiales se incorpora al Departamento de Restauración, con José Luis Lorenzo como jefe. Con tres conservadores, Jaime Cama, Sergio Arturo Montero y Luis Torres, y la incorporación de Charles Hett y L. Bacon; el Departamento de Restauración adquiere reconocimiento mundial. Un producto final del laboratorio es la Primera Reunión Técnico Consultiva sobre Conservación de Monumentos y Zonas Arqueológicas en 1974, organizada por Noemí Castillo, Jaime Litvak y Eduardo Matos Moctezuma, donde se resuelven problemas de la conservación, restauración e investigación arqueológica del país y da origen, indirectamente, al Consejo de Arqueología.

Hacia finales de 1973 se separa, administrativamente, el Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural y la Escuela de Conservación, Restauración y Museografía, quedando el profesor Jaime Cama Villafranca al frente del primero y de la segunda el arquitecto Carlos Chanfón Olmos. Cabe mencionar, que en mayo de ese mismo año, se promulgó la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas Artísticas e Históricas, que avala jurídicamente, las intervenciones en materia de conservación y restauración del patrimonio cultural tanto para el INAH como para el Instituto Nacional de

³⁰ Cfr. Espinosa, A. Op. Cit.

³¹ Jaime Abundis, entrevista personal

Bellas Artes (INBA)³². Para septiembre de 1973 la escuela contaba ya con estudios de maestría.³³

Con la nueva administración del INAH para el año de 1977, la Escuela y el Departamento se unifican nuevamente, bajo la responsabilidad del Carlos Chanfón.³⁴ Éste consolida la escuela, obteniendo el registro ante la SEP y quedando bajo responsabilidad del INAH.³⁵ En este mismo año, la dirección general del INAH elevó el Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural a rango de dirección, y asignó el nombre su fundador a la escuela: Manuel del Castillo Negrete, que es el nombre actual de la ENCRyM.

Para ese entonces no había plazas para los egresados, así como maestros en otras materias, existía también, una falta de criterios para seleccionar a los alumnos de nuevo ingreso. Será el mismo Chanfón quien al detectar esta problemática, acuda a un profesor experto en didáctica, el arquitecto Mario García Lago, quien colaboró con los primeros planes de estudio. De igual manera contrata a la especialista en pedagogía Elsa Mendoza, quien asesora los primeros exámenes de ingreso.³⁶ Lo mismo que reestructuró algunas materias a objetivos operacionales.³⁷

Para 1982 se separan nuevamente ambas instancias: escuela y Dirección de Restauración, y posteriormente se dan por finalizados los convenios con la UNESCO y la OEA, y se pierde también, la participación de los especialistas extranjeros en el campo de la docencia.

En ese período Marín ingresa a la Escuela de Restauración, procesos educativos que se verán en el siguiente capítulo de este trabajo.

Actualmente, la ENCRyM sigue siendo una escuela prestigiosa a nivel mundial y tiene como objetivos el formar profesionales en el campo de la restauración de bienes culturales muebles, que sean capaces de:

³² Cfr. Espinosa, A. *op. cit.*

³³ Jaime Abundis, entrevista personal

³⁴ Cfr. Espinosa, A. *op. cit.*

³⁵ Jaime Abundis, entrevista personal

³⁶ *Ibidem*

³⁷ Antonio Loyola Vera, *Carlos Chanfón Olmos, El oficio del restaurador*, México, Gobierno del estado de Querétaro, 2003.

- Diseñar y desarrollar metodologías de evaluación, investigación e intervención con responsabilidad y actitud ética, científica, reflexiva y crítica.
- Abordar la conservación y restauración de los bienes culturales con apego a criterios teóricos y con el más alto nivel de conocimientos técnicos y científicos.
- Las materias están organizadas en ejes de formación específicos para la restauración, mismos que integran el plan de estudios actual, y son los siguientes:
- Eje teórico-metodológico: es el eje articulador del plan de estudios. Define a la propia disciplina de la restauración en sus aspectos éticos, de prevención, de preservación, de intervención y de protección legal; así como de la integración de conocimientos, habilidades, destrezas y actitudes para aplicar criterios y metodologías de intervención en los bienes culturales tangibles. Es el eje sustantivo alrededor del cual se coordina y ajusta la carga académica de los otros ejes.
- Fundamentos científico-experimentales: contribuye con los fundamentos que brindan conocimientos teóricos y prácticos relativos a la naturaleza y comportamiento de los compuestos constitutivos de los bienes culturales tangibles de diversa composición y de los materiales y métodos empleados para su restauración.
- Fundamentos antropológicos, históricos y estéticos: brinda fundamentos para describir y explicar los bienes culturales tangibles como expresiones sociales de determinadas culturas, en distintas épocas históricas y que aportan elementos para recuperar las cualidades testimoniales de dichos bienes.
- Fundamentos técnicos y formales: aporta los elementos para comprender los aspectos formales y los procedimientos de factura de diferentes bienes culturales tangibles.
- Apoyo: sustenta los saberes prácticos del restaurador en el desarrollo de sus funciones.³⁸

Finalmente, en 2002 la ENCRyM se separa físicamente de la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural ubicada en el ex Convento de Churubusco; logró

³⁸ ENCRyM, Objetivos de la Licenciatura, Tomado de <http://www.encrym.edu.mx/index.php/licenciatura-en-restauracion.html>, [18 octubre de 2011]

obtener instalaciones propias donde los alumnos tienen la atención exclusiva para su formación, distantes de instancias ajenas a la docencia.

CAPÍTULO IV

Análisis de la obra de Jorge Marín

De vuelta, así, del viaje a la vejez y la muerte, al origen de todo,
Jorge Marín les da alas a los ancianos, balsas a los navegantes,
flechas al cazador, piedad al triunfo, cabalgadura al ángel,
alegría de vivir a todos –a sabiendas de la muerte.

Carlos Fuentes

4.1. El autor

A pesar de que sus habilidades y estudios en artes plásticas (Diseño Gráfico en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM) eran notorias, Jorge Marín considera que una de las razones que lo llevaron a estudiar restauración fue que al no tener un objetivo claro, se dejó “prejuiciar” por ciertos conceptos: tenía la “estúpida” teoría de que el cursar una carrera con libertad creativa y con manejo de materiales, representaría una educación formal que además le daría cierta estabilidad económica y respetabilidad social, por eso el título de “Licenciado en Restauración” le sonaba bien, finalmente, para él esta carrera fue disfrutable y frustrante al mismo tiempo.¹

Para este trabajo se hablará de los estudios del artista, en tanto que éstos determinaron algunas características de su obra, porque como menciona Crispolti:

[...] el estudio del arte contemporáneo y el estudio del arte del pasado tienen en común una gama de intereses antropológico-culturales y sociológicos, éstos, en ambos casos son [o pueden ser] colaterales, y solo aparecen como preliminares en el trabajo historiográfico representado por el estudio analítico y contextualizado de la personalidad del artista, como actor (protagonista, copartícipe, o secuaz sintomático) de un contexto histórico entendido tanto en sentido temporal como en sentido local.²

En el caso de Marín, considero que un estudio acerca de su preparación académica es

¹ Las citas directas del artista, cuando no se señale lo contrario, son resultado de las entrevistas personales de la autora.

² Enrico Crispolti, *Cómo estudiar el arte contemporáneo*, Madrid, Celeste Ediciones, 2001, p. 42

relevante en tanto que determinó parte de su universo creativo. Y por ello haré referencia, concretamente, a sus estudios en restauración.

4.2.- Su estadía en la Escuela de Restauración

Jorge Marín estudió restauración en la Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM-INAH); parte de la empatía que siento por su obra, es que estudiamos en la misma generación, y además, sus creaciones plásticas están cargadas de elementos aprendidos en esta época muy fácilmente reconocibles para mí, para las personas de la misma generación, y posiblemente para quienes, de alguna manera, han compartido a los mismos maestros o materias al haber estudiado en la ENCRyM. Una de las características que más valora Marín de sus estudios en esta escuela, a decir de él, son las materias-talleres en las que practicábamos directamente con la técnica, de manera que nos involucramos en el proceso, tanto de materiales como en su aplicación, para que, a la hora de restaurar, tuviésemos los conocimientos del proceso y materiales, así como el uso adecuado de éstos. Las materias que él recuerda, y que se ven plasmadas en su obra, son las que nos enseñaron las formas tradicionales de emplear dichas técnicas, realizando creaciones propias. Para este estudio, sólo mencionaré las que tuvieron estos dos componentes, así como las que según él, manifiesta como las que más lo lograron influenciar.

En el taller de *Artes Plásticas*, impartido por el artista visual Enrique Rosquillas, tuvimos una introducción a las técnicas de dibujo y pintura, entendimos y practicamos la técnica pura del *rigatino*, misma que aplicamos en una obra de creación personal. El *rigatino* es la técnica de re-integración de color, que consiste en realizar líneas verticales con los colores primarios, únicamente sobre las lagunas de capa pictórica, para igualar el tono del faltante al tono aledaño, esto se logra gracias a la vibración del color de las líneas; por lo general se usa en pintura de caballete.

Otra cátedra fue la de *Dorado*, impartida por el restaurador Eduardo Silva, en ésta aprendimos a usar la hoja de oro en la misma forma en la que se hizo durante la Colonia, a tratar la madera del soporte con hiel de toro y sellarla con cola de conejo previamente hinchada, a realizar la base de preparación con carbonato de calcio y cola calentada a la

temperatura justa. También nos enseñó los apliques de hoja de oro y plata, así como sus distintos acabados, corladuras, brocados, realces, con pintura al óleo o al temple y con polvos de bronce.

En el taller de *Cerámica*, con Moisés Gutiérrez y en la teoría, el profesor Sergio Arturo Montero nos explicó cómo se manejaba, técnicamente, la arcilla: el podrido del material, el amasado, enrollado, secado al sol, acabado de baqueta, bruñido y finalmente, cocido en horno; nos enseñó, también, la clasificación de las arcillas, los tipos de carga requerida de acuerdo a los resultados deseados, a los colores, a la plasticidad, a la dureza, etcétera. Esta materia también nos ayudó a entender las técnicas de los artesanos, y de los artistas prehispánicos, coloniales, y contemporáneos.

Otra de las cátedras que marcaron, decisivamente, la creatividad de Marín, según sus propias palabras, fue el *Taller de restauración de mural*, en donde aprendimos, del profesor Sergio Arturo Montero y del profesor adjunto Armando Soto, a realizar un mural, comenzando desde el lavado y cernido de arena, la quema y el podrido de la cal, hasta la elaboración de un pequeño mural, manejando, para ello, las cucharas de albañil para lograr un soporte, donde el enlucido grueso y luego el fino semejaran las técnicas de la época prehispánica, la colonial, así como la forma en que la emplearon los muralistas del Nacionalismo Mexicano. Al ese mural de creación propia lo pintamos, en algunos casos al fresco y en otros al temple con baba de nopal, caseína o huevo. El proceso también tuvo, como parte integral, su posterior desprendimiento del muro con técnicas propias de esta técnica llamadas *estappo* o *estacco* (desprender el fragmento del mural con ayuda de herramientas) para colocarle un soporte nuevo y ligero, y en su caso, realizar las intervenciones necesarias para que se conservara completo y en buenas condiciones.

Los talleres de *Restauración de papel* con Eva Rodríguez y Rafaela Luft y de *Restauración de textil* con Martha Guajardo y Blanca Noval, nos dejaron sobre todo los conocimientos acerca de las alteraciones debidas a microorganismos e insectos en material altamente sensible.

De capital importancia para el universo creativo de Marín fueron los talleres de *Restauración de pintura de caballete*, (pintura con soporte de tela y madera) porque fue en éstos en donde tuvimos una comunicación más directa con obra que presenta una antigüedad obvia a través de sus pátinas. También fue en estas clases que nos acercamos a la riqueza iconográfica colonial. Tanto el taller como las clases teóricas

nos las impartieron los restauradores Liliana Guiorgulli y Javier Padilla.

Algo parecido ocurrió con el taller de *Restauración de escultura policromada*, a cargo de las restauradoras Diana Molatore y Gabriela Patterson, porque enfrentarse a esculturas religiosas sin “elementos” (peluca, vestido, coronas, dagas, ojos) era perturbador y fascinante. Por ejemplo, mirar el cráneo cortado en la parte superior (por donde se insertaban los ojos de vidrio), era contemplar figuras religiosas de una manera en que muy pocos contemplan, lo que provocaba un choque emocional conceptual y visual, al que los feligreses, visitantes, religiosos, etcétera, no tienen acceso. Nosotros, en ese momento, teníamos completa conciencia de nuestra postura privilegiada. Al respecto, el crítico Agustín Arteaga considera que:

[...] esta primera formación [como restaurador] acercó al artista al estudio del ‘hacer’ de la obra de arte, trabajando con frecuencia una escultura de los siglos XVI al XVIII y descubriendo los secretos de la talla en madera estofada o de la realización de imágenes con pasta de caña, por ejemplificar algunas técnicas que habrán de repercutir en su propia producción.³

De la misma manera podemos comentar que en el taller de *Material arqueológico* con María Luisa Franco y Gabriela Páterson



y en las cátedras del arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma, tuvimos los primeros acercamientos a la *Arqueología mexicana*, con el arqueólogo de manera muy lúdica; lo mismo que las clases de *Iconografía prehispánica* con el arqueólogo Felipe Solís Olguín, en cuyas clases aprendimos la indumentaria de los habitantes del México prehispánico, de sus dioses, y lo mismo que a ubicarlos e interpretar sus significados. Aprendizajes que

³ Agustín Arteaga, “El Cuerpo como paisaje, La escultura de Jorge Marín”, *Catálogo Jorge Marín, Bronces*, México, Grupo Gráfico Romo, 2004

Nota: La información de las imágenes mostradas en este capítulo, créditos, dimensiones y otras, se encuentra en el índice de figuras.

enriquecieron la visión del escultor, así como sus propuestas de “imitar” piezas prehispánicas, básicamente en su producción de cerámica. Al respecto pongo a continuación la opinión de un arqueólogo refiriéndose a estas series:

Considero que los artistas contemporáneos no deben copiar lo prehispánico porque no es una labor creativa, pero en lo que respecta a Marín, las referencias a lo prehispánico son un acierto porque la sensación es muy similar a contemplar una pieza original pero más de hoy. En el caso de la escultura del *bulto mortuario* da la idea de un bulto mortuario de verdad, no como se encuentra al excavarlo, sino, como luciría al momento de depositarlo, nos remiten al mundo prehispánico pero de una manera contemporánea, es como haber traído a un alfarero prehispánico al mundo moderno, o más, es como por un momento, visitar el pasado.⁴



Durante la estancia en la ENCRyM asistimos a la clase de *Iconografía colonial* con el historiador Mariano Monterrosa, y creo que gran parte de los símbolos y temas manejados por Jorge Marín en su obra provienen de esta época. En dicha materia, nos enseñaron a distinguir a Dios padre, Hijo y Espíritu Santo, a las vírgenes, santos, ángeles, arcángeles, etcétera, de acuerdo a los atributos que los caracterizan y a su significado según la ubicación y el contexto dentro de la pintura o escultura colonial, ya que dependiendo de esta ubicación, pueden significar cosas muy distintas. El mismo Marín comenta que uno de los aprendizajes más grandes en su estadía en la ENCRyM es el de la *Historia del Arte*, y porque las tiene presentes de manera consciente o inconsciente, las cátedras que más lo

⁴ David Morales Gómez, arqueólogo del INAH, comunicación personal

marcaron fueron las de las historiadoras en arte Nelly Sigaut, María Elena Altamirano y Marcela Salas. También cursamos *Técnicas de restauración* con Agustín Espinosa. En la clase de *Teoría de la restauración* con Jaime Cama Villafranca, aprendimos desde el primer semestre, acerca de la existencia de teorías y teóricos de nuestra profesión y aunque no lo teníamos muy consiente en esa etapa, por supuesto que la importancia y el significado de la pátina nos ha marcado.

Cada uno de los talleres (cerámica, mural, caballete, escultura policromada, papel, material etnográfico, etcétera), tuvo como respaldo la clase de *Química aplicada*, que nos la impartieron Alejandro Huerta y la mayoría de las veces el ingeniero químico Luis Torres Montes, esta clase nos dejó conocimientos muy profundos acerca del comportamiento de la materia, conocimientos que a la fecha, llevan al artista a experimentar con su material de trabajo de manera consciente. Al final, sin duda alguna, podemos notar que las materias mencionadas, influyeron de manera determinante en el quehacer artístico del escultor.

Durante su paso por la Escuela de Restauración, Marín se da cuenta de que lejos de conservar y restaurar, tiene una inquietud creativa y expresiva. Encuentra que para él, la labor del restaurador es frustrante en el sentido de estar conservando la obra de otros y dejando de manifestar las expresiones propias.⁵ Sin embargo, el artista afirma, que estos conocimientos, le permitieron tener mucho más intimidad con las obras en general pero especialmente con la suya, y que la experiencia de haber tocado e intervenido los objetos de arte le permitieron aprender a “desaprender”, ya que él tenía la idea de que un objeto de arte jamás se toca, contrariamente, “en la Escuela lo tocas, lo analizas, le haces pruebas, lo manipulas, lo intervienes, por eso creo que fue fantástica esa parte, mi formación en restauración”. Sin duda, gracias a dichos estudios, su obra tiene en general, un manejo en extremo cuidadoso de los símbolos, elementos, acabados, etcétera, y sobre todo un conocimiento absoluto de los materiales, ya que de lo contrario, la obra se podría destruir en el proceso mismo de su creación, por el carácter de obra “deteriorada” o “vieja”, que él imprime a sus piezas.

A este respecto, Gregorio Luke señala, en una presentación de la obra del artista: “el restaurador, no sólo analiza intensamente un objeto sino que establece una relación física

⁵ Samuel Mesinas, “Jorge Marín hace escultura a contracorriente”, *Milenio Diario*, 3 oct 2010, México, tomado de: http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/c9bf3233bdc19a11f955b9c8512a6ecc?quicktabs_1=1 [11 nov 2011]

con el mismo; lo toca, lo barniza, lo rehabilita. El objeto restaurado se convierte en maestro que le permite reconstruir el camino de su creador y descubrir sus secretos.”⁶ Opinión que comparto dada mi formación como restauradora y artista visual.

Antes de que el artista trabajara con el volumen, incursionó en la pintura, pero esta es una labor de la que no nos ocuparemos en el presente trabajo, baste mencionar que en el uso del color en sus primeras obras se encuentra un esbozo, que podría considerarse como reminiscencia de artesanía popular, y que sus temas en esta técnica son el inicio de los desarrollados de forma tridimensional.

Sus primeras producciones en escultura fueron en cerámica, según el escultor, realizaba figuras con pretensiones surrealistas pero siempre respetando la anatomía humana. Este rasgo lo mantendrá en su producción subsecuente, la figura humana; pero no como un tema o eje, sino como un elemento formal que le sirve para llegar al discurso que pretende. A decir de él:

Quiero, a través de mi trabajo escultórico, establecer un diálogo íntimo con el espectador, y considero que es mediante el silencio y la observación que paso a paso, se pueden ir descubriendo emociones contenidas en las esculturas; miedos, anhelos, angustias, ideales, inquietudes, pasiones, impulsos o ideas.

Hacia el inicio de su producción artística, la investigadora Lily Kassner expresa acerca de la obra del escultor: “en escultura el uso de la cerámica no es tarea fácil, ya que la complejidad de esta técnica implica dificultades e impedimentos. Sin embargo, Marín ha conseguido piezas de imponente perfección formal y de gran belleza plástica”.⁷

A finales de los noventa Marín empezó a trabajar con el bronce, él nos explica que hubo un momento en que, creativamente, no podía hablar más con la cerámica, entonces tuvo que buscar una técnica con la que pudiera desarrollar otras posibilidades que el barro no tiene. Al empezar a usar el bronce descubrió que, temáticamente, tenía muchísimas cosas retenidas. Había que expresarse de una manera más elaborada, más fuerte, más madura, es la misma sensación, continúa comentando,

⁶ Gregorio Luke, *Catálogo de exposición Jorge Marín*, California, Museum of Latin American Art Long Beach, 2002

⁷ Lily Kassner, *Diccionario de Escultores Mexicanos del siglo XX, Tomo II*, México, CONACULTA, 1997, p. 250

que tuvo al estar trabajando imágenes por computadora:

El concepto del arte cambia a través del tiempo, ahora las piezas se pueden reproducir en serie y no pierden su valor artístico. Se vale explorar todas las posibilidades, equivale a la reproducción de grabados, pueden ser series muy extensas y siguen teniendo valor, siempre y cuando sea una reproducción supervisada por el artista con un número finito de copias. Creo que no se debe caer en los excesos, se debe ser fiel al discurso que tienes como creador y como persona; las reproducciones deben de ser controladas por el artista para conservar su valor.⁸

Jorge Marín, a diferencia de otros artistas que manejan propuestas más contemporáneas, como Verena Grimm en videoarte o Laura Anderson, en instalación, tiene una producción que mantiene continuidad con las formas tradicionales y clásicas; esto no quiere decir, que se mantenga alejado de nuevas exploraciones y empleo de distintos medios expresivos, igual que la mayoría de los artistas en la actualidad, como es el caso del performance, por ejemplo. Acerca de estas expresiones contemporáneas él comenta que:

[...] la corriente conceptual que hoy domina las ferias de artes y galerías me parece elitista, porque si no tienes una educación y conocimiento intelectual para valorarlo no puedes hacerlo, entonces ¿dónde quedó el resto del público? Me parece elitista hacer arte para unos cuantos, se pierde la idea de la universalidad.⁹

A pesar de que Marín explora nuevas formas y nuevos medios de creación mantiene rasgos congruentes con su propuesta, tanto plástica como de crítica acerca de su producción.

De su técnica.- La experimentación es una constante en la obra de Jorge Marín porque a decir de él mismo: “mi técnica es ecléctica, a lo largo de mi creación artística he ido cambiando de la acuarela a óleo, al mural, a la escultura en barro o bronce, pero esto más que a una inquietud técnica se debe a una necesidad expresiva”. A la luz de lo anteriormente dicho, puedo distinguir que los rasgos generales de su técnica, ya sea en dibujo, pintura o escultura, tiene tres características básicas: la primera es que los acabados son extremadamente bien cuidados, la segunda es que los detalles están perfectamente

⁸ Mónica Vázquez Ruiz, “Deseo de libertad”, *Revista Elite People*, México, abril, 2002

⁹ Mesinas, S., “*Jorge Marín hace...* Op. Cit.

logrados y la tercera es el empleo de pátinas, craqueladuras, deterioros, etcétera, que logran un aparente paso del tiempo en sus obras. El empleo de la pátina es un sello muy importante en la obra plástica de este creador, le saca mucho provecho y logra darle una carga de tiempo muy personal.

De sus formas.- En cuanto a los rasgos generales en sus formas, cuando hablamos de la producción en sus signos clásicos, es el uso constante de elementos geométricos puros, dentro de sus composiciones o en los elementos agregados a las piezas, tales como esferas, triángulos, líneas rectas y curvas, al respecto el artista comenta:

Sí, creo tener esos conceptos de escalas y medidas clásicas y las aplico para hacer mis obras pero cuando compongo no me siento con el compás áureo y la calculadora. Tengo los conocimientos sobre cómo diseñar o dividir un espacio, cómo seccionar, dar escalas o volumen, pero estas normas están en el inconsciente.

En efecto, su obra tiene esta otra constante: el no tener una intelectualización demasiado elaborada en su trabajo, y él mismo nos comenta: “lo mío es mucho más emocional que técnico, lo que me mueve es mi sentir como humano”.

Su producción, al mantener continuidad con formas tradicionales y clásicas se ciñe a reglas que han sido previamente valoradas como condiciones estéticas. Esto es que:

En la elaboración del objeto artístico siempre han existido conceptos de los contenidos formales: teorías del color, la composición, la textura, la materia, la perspectiva, la armonía y el contraste, la simetría, la regla de oro. Sin embargo no es la aplicación sabia de estas reglas lo que hace que un objeto se haga una obra de arte. El arte es la creación y por lo tanto ninguna teoría es suficiente para lograrlo. El artista debe aventurarse por senderos desconocidos. Tiene que inventar sus propias reglas una y otra vez, y una y otra vez romperlas, arriesgar en su búsqueda para llegar a la verdadera creación, apoyándose solo en el dominio del oficio.¹⁰

De sus temas.- Otra de las características es que en su producción desarrolla absolutamente una propuesta temática antes de pasar a otra, siempre siguiendo un hilo

¹⁰ Elizabeth Sánchez Garay, (coord.) *Vanguardias y neovanguardias artísticas: un balance de fin de siglo*. México, Universidad Autónoma de Zacatecas-Plaza y Valdés-LVII Legislatura del Estado de Zacatecas, 2003, p. 183

conductor entre éstas, y conservando en toda su obra el mismo sello, sobre todo en sus series, a este respecto, Agustín Arteaga afirma:

[e]l trabajo por series ha sido el sello de su producir: Figuras alegóricas y seres fantásticos en una primera instancia; el cuerpo masculino con sus connotaciones eróticas y el cuerpo degradado y agredido por el tiempo y las variantes que de sus combinaciones han surgido.¹¹

La expresión artística de Jorge Marín mantiene ciertas características comunes, una de ellas se da en el uso de materiales, técnicas, acabados y procesos, podríamos decir que hace un uso ecléctico de éstos porque integra a su obra lo tradicional, costumbrista y popular con lo vanguardista y contemporáneo, y esto es una característica del arte posmoderno. Así, por ejemplo, podemos ver que emplea el metal “frío” y pulido, en contraste, armoniza con acabados intencionalmente oxidados en tonos rojos, verdes o negros, que le dan sensaciones “cálidas”. Este rasgo también lo observamos en el juego de elementos iconográficos de diversas épocas y tiempos, es por ello que afirmamos que su obra es posmoderna, porque estas cualidades, tanto de materiales como de técnicas, así como de nuevas representaciones y reinterpretaciones, son las que lo ubican en dicha corriente artística.

Desde un sentido posmodernista y como ya apuntamos arriba, no hay temas aislados, por el contrario, éstos se entrecruzan, mezclan y se complementan. Así, en su obra, al respetar las formas clásicas, podemos observar que dichas reglas no necesariamente han de romperse y que por el contrario, en su quehacer, el mantenerlas, se vuelve una constante. El escultor argumenta que las dos propuestas (la clásica y la contemporánea), desde las más tradicionales hasta las más radicales, no se juntan ni desaparecen, son reales, independientes e importantes pues logran la comunicación de distintas inquietudes, una es la vanguardia, lo mas fresco, y la otra lo que va dejando de serlo.

La figura de Jorge Marín surge en este efervescente campo de cultivo [la década de los ochenta], tomando un camino propio que converge y se toca con el de sus coetáneos y de sus predecesores, pero que siempre se mantiene en una esfera particular, en la que la búsqueda de

¹¹ Arteaga, A. “El cuerpo como paisaje... Op. Cit.

la belleza no teme ser criticada por inusual o arcaizante, tanto como el espíritu lúdico se permite desplazarse en el péndulo que va de lo apolíneo a lo dionisiaco, sin miedo al comentario descarnado. Podemos afirmar que el escultor es un ecléctico postmoderno que abreva tanto de la historia del arte como del imaginario colectivo generado por ella.¹²

Por este manejo de elementos contrarios es que afirmo que, en realidad, su obra pertenece al posmodernismo y no a una corriente específica o a una amalgama de algunas de éstas; además, justamente, otro de los rasgos de la condición posmoderna es el autor como autocrítico de su obra, es así que Marín, reflexionando acerca de quehacer creativo, señala que al artista plástico en la actualidad no se le puede analizar como a un artista del Siglo XIX, porque cambiamos según la sociedad y la tecnología. Esto no quiere decir que se trate de una moda, y como señala Gombrich: “cuanto más nos acercamos a nuestra propia época, se hace cada vez más difícil distinguir entre las modas pasajeras y los logros duraderos”,¹³ en este caso, la obra de Marín ya adquirió rasgos muy concretos que lo alejan de una moda, con todo y que este componente, la moda, bien podría ser parte de los rasgos de un arte posmoderno.



En su obra tenemos el uso contemporáneo de materiales, de estilos, técnicas, motivos, etcétera, así como un uso multicultural o globalizado en sus representaciones, al respecto, Darrel Couturier comenta que:

Él también es un hombre de siglo XXI influenciado por los efectos de la globalización y de los sucesos actuales del mundo [...] Veo en este grupo de “cabezas” una expresión multicultural de distintas etnias, estéticas y culturas. Uno puede ver indígenas americanos, orientales, hindús, africanos, australianos o aborígenes de Oceanía [...] Esta influencia de diferentes culturas es la coincidencia de muchas expresiones humanas que esencialmente hablan de lo mismo: estamos

¹² Ibidem

¹³ Gombrich, E. H., Op. Cit. p. 466

en tiempo de plegaria por el mundo, para nosotros y para nuestros familiares.¹⁴

La condición posmoderna, además, la podemos observar en la parte conceptual de su obra, ya que por un lado hay un buen manejo de los cánones clásicos, y por otro existe un uso contemporáneo de materiales y símbolos. Criterios, tanto de carácter estético como formales y de teoría posmoderna que nos guiarán en el análisis de sus obras.

A decir de él y de algunos de sus críticos, su obra bien pudiera considerarse como ecléctica, pero creo que esto, es reducir mucho las propuestas estéticas del artista, ya que no sólo integra elementos dispares, característica ecléctica por antonomasia, sino que va más allá en la conjugación de elementos, puesto que emplea signos de distintas épocas, culturas, y regiones, lo mismo que estilos, materiales y técnicas, todo ello armonizado en toda su producción y que busca determinados efectos estéticos. Cabe mencionar que el término "ecléctico", fue usado para clasificar la obra de Annibale Carracci porque, a decir de algunos críticos de este autor, su obra



tenía la intención de imitar lo mejor de todos los grandes pintores del pasado.¹⁵

Así, dudo mucho que una obra como *Mujer con puerco* por ejemplo, pueda “simplemente” catalogarse como ecléctica, porque en este sentido, no nos garantiza que el escultor esté copiando grandes obras, puesto que una representación religiosa no necesariamente es una obra de arte; además sus obras, tienen un componente “popular”, lo mismo que rasgos formales y académicos, es por todo ello que yo asevero que su obra encaja mejor en la corriente posmoderna.

¹⁴ He is also a man of the 21st century influenced by the effects of globalization and current world events...I see in this group of "heads" a multicultural expression of distinct ethnicities, aesthetics and cultures. One can see indigenous Americans, Orientals, Hindus, Africans, Australian or Oceanic Aborigines ... This influence of various cultures is the confluence of many human expressions which essentially speak of the same thing: we are in a time of prayer for the world, for ourselves and our kin. Darrel Couturier, Catálogo de la exposición “Orantes”, México, May 2006, (figures in prayer).

¹⁵ Cfr. Gombrich, E. H., Op. Cit. p. 298-299

En otro ejemplo, *Personaje con ojos cerrados*, observamos un faltante en el engobe a la altura del pecho, el escultor al trabajar el barro, material, tal vez, más propio de artesanos, le dota de la misma calidad que a sus bronce, y ello gracias a su manejo magistral en los detalles y los acabados. Por lo tanto, esto lo aleja de la artesanía. Se trata de obras completamente “modernas” pero que al imprimirles determinadas pátinas, las piezas adquieren cierta “presencia o visos de antigüedad”. Al armonizar estos contrastes podemos decir que su obra, así configurada, adquiere rasgos posmodernos.



Este manejo de aparentes contradicciones es lo que define su quehacer artístico, porque, por un lado, respeta los cánones de ciertos estilos (clasicismo o neoclasicismo), y por otro, crea sus propias reglas, puesto que para él es tan válido tomar un elemento del estilo barroco como uno de la cultura maya, por ejemplo, o uno religioso. Es por esta última característica, también, que podemos afirmar que su técnica obedece a valores posmodernos derivados de su visión como restaurador.

Él se ubica en la década de los ochenta porque menciona que:

[...] tuve la gran suerte de debutar en las artes plásticas en los años ochenta, cuando comienza la idea de la posmodernidad, fue un momento en el que apenas tuvimos cabida algunos figurativos, entre ellos Rafael Cauduro y Roberto Cortázar [por eso] me siento metido en la contemporaneidad, mucha gente me puede poner como anticuado, académico, kitsch, elitista, etcétera.¹⁶

Es quizá, que por esto, algunos críticos, lo ubican en la corriente posmodernista, sobre todo por el uso de técnicas empleadas por los artesanos, entre ellos la estudiosa Teresa Del Conde.

Creo que su labor responde a una búsqueda estética y creativa, más personal que a una condición de mercado o imitación de alguna corriente artística. “La obra de Jorge

¹⁶ Mesinas, S. *Milenio Diario*... Op. Cit.

Marín es muy diferente a la mayor parte del arte contemporáneo porque responde a una tradición propia y no a la adopción de tendencias estéticas internacionales.¹⁷

En consecuencia, podemos decir, junto a lo que afirma el artista, que todas las etapas de su vida creativa son fundamentales en su carrera, porque, él mismo comenta, que el explorar nuevos estilos, técnicas, temas, etcétera, hace evidente que estamos ante un artista vivo que va cambiando y que hace que no terminemos de conocerlo mientras continúe produciendo, y siga siendo receptor social, por ello, sólo analizaremos obras de un periodo determinado, que va de los ochentas a la primera década del dos mil, y particularmente las más influenciadas por su formación como restaurador.

4.3 Análisis de su obra

1.- Temas

El escultor afirma que algunas de sus obsesiones son la paternidad, la maternidad, la vejez, la infancia, la muerte, así como la búsqueda del equilibrio en la figura humana, de las cuales él está plenamente consciente porque son, precisamente, las que plasma en sus obras. Algunos investigadores que han analizado y comentado su obra, como Teresa del Conde, Arteaga y el propio Carlos Fuentes, hablan de los ángeles o de las máscaras como si se trataran de temas, pero según el artista, éstos son elementos iconográficos. Concepción con las que estoy totalmente de acuerdo; lo mismo ocurre cuando se habla del cuerpo humano, porque aquí, también acota el artista, no se trata de un tema, sino que es un elemento que permea de manera constante en su quehacer artístico. Así, para hacer una distinción entre elementos iconográficos y temas, diremos que estos últimos, en palabras del propio escultor, son los siguientes: vejez, infancia, maternidad-paternidad y equilibrio.

a) Vejez

Como primer acercamiento al tema de la vejez citaremos un comentario de Gregorio Luke, quien afirma que:

¹⁷ Luke, G., *Catálogo Jorge Marín...* Op. Cit.

es raro ver esculturas de la vejez, él [Jorge Marín] las hace con gran maestría, siempre ve algo diferente y ve una presencia, una persona. [...] Hay una dicotomía en el balance de polos opuestos, contradicción, anciana, fin de la vida, decrepitud. Lo presenta como fin de un ciclo, pero inicio de otro, cada arruga es marca de experiencia, muestra dónde vuelve a empezar la vida, muestra su sentido del humor y es asexuado cuando se nace o muere no hay hombre o mujer.¹⁸

Luis Martín Lozano, estudioso de la obra, señala que el escultor utiliza temas de reflexión fundamental tales como el hombre, su lugar en el tiempo y en el espacio,



además de que en su energía interna, como en la serie escultórica de equilibristas, o del cuerpo en transición, asume los estragos del tiempo sobre la gravidez de su anatomía.¹⁹ Es decir, la vejez y sus estragos, en palabras del creador: “empecé a hacer ancianos, pero desde el inicio de mi carrera ya hacía niños con caras de ancianos”. Como podemos apreciar, la vejez ha estado presente en la concepción del creador desde sus inicios.

Siguiendo esta línea, y desde la crítica, Sandra Benito habla de la vejez: “el escultor realiza una serie de ancianas que son la contraparte de sus acróbatas. Con estas figuras de cuerpos deteriorados, Jorge Marín explora otra veta de la fisonomía humana.”²⁰ En este sentido, podemos afirmar que el escultor busca, también, un cierto equilibrio en su producción; afirma, también que: "al trabajar una serie con ancianos, quise pasar el cuerpo de la vejez por el tamiz de un artista y ver cómo florecía en una pieza [...] uno envejece físicamente,

¹⁸ Gregorio Luke, Programa de televisión transmitido en el Canal 22 el día 14 de junio 2004, con motivo de la exposición realizada en el Museum of Latin American Art in Long Beach, California, USA, donde, para la apreciación del público, separaron la muestra, museográficamente, en los temas de infancia, equilibrio, y vejez.

¹⁹ Luis Martín Lozano, “Revelando el Hermetismo del Equilibrio”, *Catálogo para la exposición Reflexiones en torno a la obra de Jorge Marín*, México, Museo de Arte Moderno, 2002, p. 10

²⁰ Ana Paulina Gámez, “Jorge Marín, en busca del equilibrio”, *Revista Viceversa*, Num. 48, México, mayo 1997, p. 21

pero el drama del hombre es que su corazón y su ego aún son jóvenes”. En sus ancianas, él hace una representación de esta condición: el cuerpo en declive o en decadencia física.

Podemos asegurar que lejos de hablar de la muerte directamente, Jorge la plantea en términos de la vida misma, al mirarla desde un paso previo, que es la vejez. En este sentido, el escultor apunta que: “es una necesidad el querer prolongar todo, es parte de nuestra naturaleza humana, porque el dolor terrible de enfrentarse a la muerte es un mar, que nadie cruza sin perder el rumbo”.

La representación de la vejez no sólo queda manifiesta en sus obras por la representación misma, sino que al deteriorarlas merced a su formación como restaurador, logra que adquieran un sentido de vejez, esto por los acabados que logra imprimirle a sus obras, es decir asistimos a una obra aparentemente “vieja”, deteriorada por el paso del tiempo, la manipulación, las condiciones ambientales, etcétera, pero en realidad, lo que estamos presenciando es una obra nueva y contemporánea. *Anciana con pico* es un claro ejemplo de esta convergencia de conceptos: representación y manejo de acabados que simulan vejez.

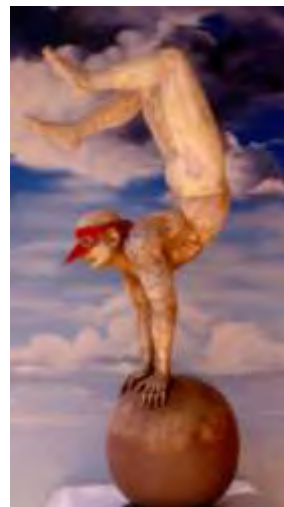
b) Infancia

Jorge Marín representa una gran cantidad de niños: niños sirena, niños con máscaras de picos de pájaro, niños jugando con esferas, niños protegidos en los brazos de sus madres-padres, niños vestidos como adultos de épocas pasadas, niños con expresiones de ancianos, niños con sonrisas mordaces, burlonas o macabras, niños que refieren elementos relacionados con la muerte. Podemos asegurar que, desde su propia perspectiva, acudimos a la simulación de una ceremonia colectiva (acción o rasgo propio de la posmodernidad), cuando aborda a “La muerte niña”, porque al presentar una gran cantidad de niños descansando en soportes de madera, exhibidos museográficamente con una o varias flores naturales, “asistimos a verdaderos” velorios, porque nos enfrentamos a “verdaderos” ataúdes.



c) Equilibrio

El equilibrio no sólo es uno de sus temas sino que además está presente como característica en su obra. En palabras del escultor: “lo que intento es causarle al público una inquietud: la inquietud por la búsqueda del equilibrio, tanto físico, mental, espiritual y emocional, para que el espectador analice en qué punto se encuentra”. Esto es lo que he llamado *percepción estética en conflicto*. Con motivo de una exposición en Nueva York, Gregorio Luke, Director del Museum of Latin American Art en Long Beach, California, USA, expresa que: “la segunda parte de la muestra se llama equilibrio y es la plenitud del cuerpo donde se capta el potencial máximo, algunas de estas esculturas las hizo sin modelo, entonces nos damos cuenta de su virtuosismo”.²¹ Por su parte, Orsy Campos, indica que el artista plástico, incluso, detalla hasta las venas justo en el lugar donde la estatua tiene su sitio de apoyo, su punto de fuerza, ya sea la mano, el brazo o las piernas²². Como si el equilibrio lo percibiéramos en la tensión que se genera en estas partes del cuerpo por estar en determinadas poses.



El sentido del equilibrio, además, está dado por la temática, tal como la refiere el escultor, pero también podemos observar que sus figuras en equilibrio entrañan cierta tensión y por lo tanto dan la sensación de movimiento; es quizás un movimiento

²¹ Luke, G., Programa de televisión transmitido en el Canal 22... Op. Cit.

²² Orsy Campos, “Bronce, el sentir humano”, *El diario de hoy*, El Salvador, 10 de octubre de 2004

contenido, como a punto de, y al respecto la investigadora Lily Kassner señala que, Marín intenta capturar un instante preciso, un movimiento perpetuo.²³ Como ejemplo de ello podemos mencionar la figura *Split en un Brazo*. El equilibrio también manifiesta un uso riguroso de las proporciones y de las escalas; es por esto que Gregorio Luke dice que “hay un dominio de las matemáticas con las proporciones perfectas y el balance. En su obra las esferas recuerdan a Da Vinci y a Miguel Ángel, son esculturas que pueden moverse”.

En *Tres ángeles en circunferencia* (obra en bronce) podemos apreciar que los



rasgos, tanto formales como de propuesta estética están en perfecto equilibrio y a punto de, porque manifiesta el mismo cuidado en los acabados. Se trata de tres personajes en un “preciso” equilibrio que parece estar a punto de romperse, lo cual podría provocar cierta “inestabilidad” en el espectador, a decir del propio artista.

En contraparte al equilibrio, o justamente como complemento a éste, Podemos apreciar que el movimiento físico representado, así como su obra en general, logra transmitir cierta sensación de movimiento al interior del espectador (ya sea por el tema, la iconografía, la

técnica o el material). El espectador no se puede quedar incólume ante su obra siempre provoca cierta inestabilidad al contemplarla. De nueva cuenta nos encontramos con una aparente contradicción: movimiento perpetuado en equilibrio, contemplación estética en conflicto.

d) Maternidad y paternidad

Este tema lo podemos apreciar en varias obras, sobre todo donde aparecen

²³ Cfr. Kassner, L., *Diccionario de Escultores...* Op. Cit. p. 250

directamente los dos elementos madre-niño, sirena con bebé, mujer con niño-pájaro, mujer con puerco, etcétera. En el caso de padre-niño, tenemos la serie “La paternidad de Espinterra”, donde se observa a un hombre cargando un bebé, a la manera de las vírgenes con niño de la época colonial. Al respecto Teresa del Conde menciona que:

En vez de la Virgen y el Niño hay aquí un hombre con un infante. Pero esa convención entraña al mismo tiempo una inquietante extrañeza que algo tiene de ominoso y en ciertos casos, incluso de siniestro. Sobrecoge el niño del gesto señalador con sus ojos "reales" de mirada adulta, sobrecoge su expresión de anciano que de pronto encarnó en un cuerpo infantil, inquietan sus proporciones obesas (como las de aquellas creaturas que sufren de síndrome adiposo-genital), disturba la aparición de la misma figura en tres diferentes actitudes o el gesto ¿amoroso? del hombre que hace las veces de madre, pero que no parece encarnar el espíritu del padre.²⁴

Para este caso en particular, Paternidad de Espinterra, se hablará más profundamente en la segunda parte del presente capítulo.



e) Acerca de sus temas

Como podemos observar, los temas en la obra de Marín, no siempre son aislados, ya

²⁴ Teresa del Conde, “La inquietante extrañeza”, *Catálogo del museo de arte moderno*, marzo 1993

que en una misma obra podemos apreciar varios temas, ya sea de manera contrapunteada o bien, integradora, principalmente, maternidad-paternidad, infancia-vejez, equilibrio-tensión, infancia-muerte. Aunque estos son temas que están más acordes con las obsesiones del artista, él mismo comenta que

en el fondo el tema básico en mi obra es la angustia, porque definitivamente, soy un ser atormentado y mi trabajo refleja esta condición, y aunque puede ser estéticamente bien aceptado, no deja de tener cierto componente torturante, sobre todo en las figuras de niños-ancianos.

Podemos decir entonces, que los temas que aborda el artista plástico se pueden resumir en uno: la angustia. Angustia que se percibe al mirar los ataúdes de los niños en cerámica, angustia al mirar al hombre que porta un infante con cara de anciano, angustia al mirar a un niño obeso con armadillos por adorno, o a una madre con un hijo pájaro, cerdo o borrego.

2.- Iconografía

De acuerdo a María Carla Prette, iconografía es la: “ciencia que estudia las diferentes representaciones de un tema o las distintas figuraciones de una imagen”.²⁵ En otras palabras, es el significado que se le puede dar a las imágenes, es la carga ideológica que se puede percibir de los símbolos, y tiene la finalidad de reflejar en el receptor de la imagen, una realidad trascendente en la que se puede meditar. Así, para hablar de la iconografía en la obra del escultor, referiremos el comentario de Teresa del Conde, con motivo de la Bienal organizada por el Museo de Monterrey en la Galería Florencia Riestra, titulada *Terra incógnita*:

La recuperación del icono, por lo tanto, ha partido de quienes trabajan cerámica escultórica, situación constatable a través de no pocas exposiciones en las que Jorge Marín realiza unas piezas con alto grado de iconicidad. Conviene explicar que no se trata del ícono en el sentido bizantino, aunque algo pudiera haber de eso, sino de que el

²⁵ María Carla Prette y Alfonso De Giorgis, *Leer el arte y entender su lenguaje*, Madrid, Susaeta, s/a

producto es identificable con modelos de la naturaleza. Un animal parece un animal, las manos del hombre que sostiene al niño son manos no sólo realistas, sino naturalistas, el vientre del infante es perfectamente plausible, las orejas del personaje que inclina la cabeza son orejas como las que poseemos los seres humanos, etcétera.²⁶

El mismo Jorge Marín aclara que algunos analistas hablan de sus representaciones del cuerpo humano, de ángeles, o de las máscaras como si se trataran de temas, pero según el artista, estos son elementos iconográficos y no temas. Por esa razón los analizaremos en esta parte.

Acerca de los elementos iconográficos que maneja en su obra, el escultor expresa:



[...] yo creo que todo artista es un retransmisor de un pulso social, por eso es que manejo iconografías y temas muy convencionales, como humanos, por ejemplo, el tema de las alas o el tema de disfraz de hombre pájaro, son de temas muy recurrentes, yo como historiador del arte que soy también, digo que ante todas las culturas de la humanidad encuentras alguna referencia en algún momento del hombre que decide transformarse en pájaro y para mí, eso es una interpretación y concepto.²⁷

A simple vista, podemos apreciarlo en sus obras. Más adelante, sigue comentando, “el pico es un elemento de defensa, el chango significa lujuria y demencia, el caballo es conquista y fuerza, el niño cargando esferas es un dios con el mundo,²⁸ y la balsa es un viaje de introspección; elementos que veremos en algunas de sus obras. En la

misma línea, Jorge Marín comenta que,

²⁶ Del Conde, T. “La Inquietante extrañeza... Op. Cit.

²⁷ Antonio Olvera, “En la mira. Jorge Marín”, *El nuevo mexicano*, miércoles 27 octubre 2010, México

²⁸ San Cristóbal era hijo de un rey cananeo se llamaba Relicto. Era una persona de una gran estatura, se podría decir que era un gigante. Debido a su fuerza siempre quiso servir al hombre más importante de la tierra. De joven fue guardia de un importante emperador romano, pero renunció cuando vio que había personajes más poderosos que él. Un día un ermitaño le dijo que la persona más importante en la tierra era Jesucristo y le dijo que usara su estatura para servir a Dios y a los demás. Así es que empezó a cruzar viajeros por el río, hasta que un día vio a un niño en la orilla jugando con una esfera; le preguntó qué quería, y el niño le respondió que le pasase a la otra orilla. Al cargarlo en su hombro sintió un gran peso y le preguntó que por qué era tan pesado, el niño le contestó que porque estaba cargando a Cristo con el Mundo. Desde entonces el gigante se llamó Cristóbal que significa portador de Cristo, y se dedicó a servir al hombre más poderoso. Apuntes de la clase de Iconografía Colonial con Mariano Monterrosa 1985.

La iconografía que uso es totalmente universal, por ejemplo, la máscara es un elemento muy común y muy popular, además, yo creo que hay un desarrollo en mi obra que no cambia: ni en la iconografía ni en los temas, pero sobre todo en la iconografía, pues ésta es como las palabras de cada lenguaje, son las claves para comunicar los sentimientos de cada artista.

Respecto a su producción en general, el escultor manifiesta que: tiene una suerte de espejo, que hace que los espectadores se reflejen a sí mismos a través de su trabajo, porque ha utilizado elementos iconográficos que tocan las emociones de los seres humanos y que son afines a muchas personas de distintas religiones, sociedades, culturas, etcétera, y refiere que llegó a esta conclusión después de ver y escuchar a los observadores de su obra, porque se dio cuenta de que cada uno reacciona de diferente manera ante su trabajo, y que cada persona ve lo que quiere ver, hay quienes ven ángeles y hay quienes ven demonios, por eso, porque su obra no es más que una suerte de espejo.

Para el caso concreto de las aves, podemos mencionar que las constantes en su obra son: pico y alas. Pero aclarando que los picos, si bien se refieren a un elemento de las aves, se trata en realidad de máscaras con picos de ave, ya que él mismo refiere:

Me di cuenta de que la máscara oculta las verdaderas emociones y que el pico es un elemento de defensa, al usar estos elementos en mi obra, me protegí y descubrí el efecto que tiene en la gente que los ve [...] El disfraz desnuda, nos descubre y nos inventa. El que se disfraza se construye en otro. Y es que sólo el otro nos ofrece esta posibilidad. Amamos no lo que somos, sino lo que deseamos ser.

Es decir, es un elemento con el que se pueden proteger las emociones, tanto del creador como del espectador. Y de la misma manera en que protegen, también ocultan, transforman e identifican, cabe recordar que el antiguo simbolismo primario, la máscara encarnaba una fuerza sobrenatural. En el arte, la máscara, también funciona como atributo del fraude personificado, del vicio y de la noche: lo oculto. En palabras de Ana Paulina Gámez: “otro elemento constante son



las máscaras sobre los rostros de los niños tal vez, para ocultar sus sentimientos, equivalentes a los del propio autor”.²⁹

Las alas tienen diversos ecos iconográficos: pueden referirse directamente al elemento pájaro, que para el arte primitivo cristiano simbolizaba el alma con alas o el espíritu del hombre,³⁰ es decir son personificaciones del espíritu humano y el cósmico, y también son mediación entre la tierra y el cielo, además de que representan la bondad augurando inmortalidad y alegría; el lado espiritual de la naturaleza humana y la promesa de inmortalidad.³¹

Algunos críticos señalan que las alas son elementos que tiene que ver con ángeles, así, Luis Martín Lozano asegura que:

Jorge representa frecuentemente a los ángeles, actualizándolos en la época, dependiendo si los plasma a través de la pintura o la escultura. En su pintura aparecen como jóvenes de cuerpos atléticos. [...] En su escultura, [...] aparecen como infantes gordos, mitad místicos y mitad profanos, con el rostro enmascarado que representa la lujuria y el pecado.³²

Para Teresa del Conde las representaciones de figuras aladas en la obra de Marín hacen referencia a los ángeles de la tradición judeo-cristiana. Y no solamente cabe esta interpretación, sino que puede ir más allá; es decir, dado que las alas simbolizan velocidad, movilidad, ascensión, libertad e inspiración, emblemas de elevación, de mediación entre la tierra y el cielo, también pueden simbolizar protección y por lo tanto hablaríamos de ángeles y arcángeles principalmente protectores. Pero Marín afirma que:



²⁹ Gámez, Ana Paulina, “Jorge Marín, en busca... Op. Cit.

³⁰ Sara Carr-Gomm, *Diccionario de arte a partir de sus símbolos*, México, Tomo, 2000

³¹ Jack Tresidder, *Diccionario de los símbolos*, México, Tomo, 1999

³² Lozano, L. M., “Revelando el Hermetismo del Equilibrio... Op. Cit.

La necesidad que sigue existiendo en el hombre contemporáneo de ser un pájaro, no es otra cosa sino el deseo de ser libre, de volar; son temas muy elementales, impulsos muy básicos del ser humano. No hay una propuesta intelectualizada hasta lo profundo que requiera un instructivo para comprender la idea.³³

El manejo iconográfico de las alas, lo podemos apreciar sobre todo en las piezas aladas de bronce, que se exhibieron sobre el camellón central de Paseo de la Reforma en la Ciudad de México, y al respecto Carlos Fuentes comenta:



Al bronce, Marín le da alas: Alas de ángel. Sus ángeles de bronce no escapan a la tradición religiosa. Aparecen ángeles en todas las creencias. Hay ángeles judíos, cristianos e islámicos. Su número puede derivar de la Astrología o de las monarquías orientales: ¿cuatro, siete, doce? Y su nombre, del griego que significa ‘mensajero’. ‘Compañeros del Cielo’, el cristianismo nos habla de ángeles, arcángeles, serafines, querubines y más tarde, de tronos, virtudes, poderes, principados y dominios. Los arcángeles Gabriel, Rafael y Miguel son los más conocidos y bautizados en la tradición judeocristiana³⁴.



la

Otra variante de significado iconográfico que tienen las máscaras con pico, es que nos remiten a Quetzalcóatl, en su advocación de Ehecatl Dios del viento, personaje que lleva una máscara bucal en forma de pico con la que hace el sonido del aire y viento al correr. Posiblemente, el uso de este elemento, el pico de ave, que se encuentra reiteradamente en obra del escultor, se deba en parte a los conocimientos adquiridos en la materia de

³³ Olvera, A. “En la mira Jorge Marín... Op. Cit.

³⁴ Carlos Fuentes, *Jorge Marín Alas de la Ciudad, México*, México, Romo, 2011, p. 7

iconografía prehispánica en la ENCRyM.

En *Niño con pescado*, obra realizada en cerámica que representa un infante con vestimenta estilo barroco, podemos apreciar diversos elementos: una canica roja, un pescado, un par de alas, y que está parado sobre una esfera, todos éstos bien pueden asociarse, iconográficamente, con representaciones religiosas de la época colonial, puesto que el pez remite a Cristo pescador de almas, la esfera al mundo (rasgo de San Cristóbal), las alas son propias de ángeles y arcángeles, además de que remiten a un vuelo espiritual. En este sentido, Gregorio Luke comenta,

[...] lo que aprendió de la escultura religiosa tiene que ver con la presencia de la obra como ser vivo. Los santos y las imágenes en las iglesias mexicanas son mucho más que obras de arte, son objetos adorados y temidos a quienes se les implora, se les solicita [...] tiene que ver con la presencia de la obra como ser vivo. Los santos y las imágenes en las iglesias mexicanas son mucho más que obras de arte, son objetos adorados y temidos a quienes se les ruega, se les pide favores. El arte religioso transforma el objeto artístico en algo sagrado. Marín va todavía más allá, creando una nueva sintaxis que fusiona extremos opuestos: lo sagrado con lo profano, lo terrenal con lo etéreo.³⁵

Acerca de la iconografía que expresa temas relativos a la acrobacia, el Sociólogo Jesús Álvarez Romero nos comenta, “el trabajo en los equilibristas, versa mas sobre el cuerpo y específicamente el cuerpo del hombre que recibe un tratamiento mucho más acabado. Como señala Piere Bourdieu, el autor descarga todo su bagaje cultural adquirido y heredado, en sus obras.”³⁶ Por su parte Arteaga expresa:

La idea del equilibrio que manifiesto, esta claramente relacionada con el sentido del espectáculo, ya sea el circense –como lo indica el uso de mallas y torsos– o el del carnaval explícitamente manifiesto por la máscara. Si bien es cierto que toda esta serie de cuerpos tiende a basarse en la efectividad de sus acrobáticas poses y de sus torneadas proporciones, también lo es que metafóricamente se habla de someterse a la tentación del riesgo y la bíblica profecía de fallar y caer de este dudoso paraíso en el que vivimos.³⁷

³⁵ Luke, G. *Catálogo Jorge Marín...* Op. Cit.

³⁶ Jesús Álvarez Romero, Sociólogo del INAH, entrevista personal, mayo del 2012

³⁷ Arteaga, A., “El cuerpo como paisaje...” Op. Cit.

Una variante respecto del elemento máscara, en cuanto a iconografía, es el que propone Agustín Arteaga, quien asevera que dicho elemento obedece a una cuestión carnavalesca: "...el rostro enmascarado, en la versión carnavalesca propia de Marín, [que] también coincide con el artífice de la lujuria y "el pecado"³⁸

Jorge Marín mezcla pasado con presente en el manejo iconográfico de algunas de sus obras. Emplea elementos prehispánicos de diversas culturas mexicanas, tales como el chango, el xoloizcuintle y los armadillos, junto con barcas, esferas, coronas y otros elementos o animales que pertenecen a una iconografía cristiana. Este juego iconográfico donde convergen múltiples culturas y tiempos, si bien pudiera parecer anárquico y/o arbitrario, obedece a un cálculo del artista, en el que busca una mayor expresividad en sus obras, sin importar de dónde provengan dichos símbolos, él los armoniza y les da coherencia. Las contradicciones son muchas, pero lejos de ser tales, lo que podemos asegurar es que son juegos que el artista propone conscientemente, merced a los conceptos posmodernistas por un lado, y por otro, acordes a su formación como restaurador.



Según nos dice Gámez, acerca de este juego iconográfico:

³⁸ *Ibidem*

[...] se trata de un artista que ha sabido crear su propio mundo iconográfico pero el rasgo más fuerte de su obra es un mundo mitológico propio tan individual como universal, donde los símbolos no son productos de una teoría o una necesidad ideológica sino de la vida y los sueños.³⁹



Al respecto, Agustín Arteaga afirma: el artista nos deja penetrar a una intrincada máquina del ser, señalando que los motivos iconográficos de su obra, transmiten un mensaje de espiritualidad y de sublimación.⁴⁰ Todo ello nos remite a una dualidad: tierra-cielo, materia-espiritualidad, que con la inserción de otros elementos iconográficos, nos hace modificar dichas concepciones. Por ejemplo un niño obeso con máscara, una anciana con alas, una sirena con su hijo pájaro, etcétera Combinaciones que podrían

parecer faltas de congruencia iconográfica, por cuanto que no se respetan las formas y elementos tradicionales, pero que en una “trasgresión” posmoderna, tienen sentido y buscan determinadas posibilidades plásticas y artísticas.

Baste un ejemplo para señalar la complejidad iconológica en la obra de Marín: respecto al elemento pez, sabemos que tiene referencia al cristianismo porque este vocablo tiene un origen etimológico que refiere a las primeras letras de cristo: *ixtius* conformado por las iniciales en griego de la frase “Jesucristo hijo de dios salvador” y también podemos recordar el famoso pasaje bíblico de la multiplicación de los peces, “la sanación de Tobías”. Elemento que podemos observar en la mano del *Niño con pez*. Cabe mencionar que, en su prolija iconografía, maneja dichos elementos y además realiza nuevas interpretaciones o juegos iconográficos. A propósito de sus centauros, podemos referir que representa las pasiones y los excesos humanos, y que, además, al colocarle alas, nos indica “vuelo y ascensión espiritual, los cuatro animales del Tetramorfos llevan alas, en general ponerle alas a una cosa o personaje, es espiritualizarlo y elevarlo a otra región

³⁹ Gámez, A. P., “Jorge Marín, en busca del equilibrio... Op. Cit.

⁴⁰ Agustín Arteaga, “Ojos que da pánico soñar”, *Mundo Celular*, número 35, agosto 1993, México, p. 48-51

fuera del alcance humano”.⁴¹

El cuerpo humano, en la obra del autor, más que un tema o un elemento iconográfico es un componente por medio del cual comunica sus temas, pero es tan notorio que llega a ser un elemento central. Es por ello que para el presente análisis sólo se han elegido piezas donde el cuerpo humano es base y centro de sus propuestas. Podemos decir que las obras de Marín, donde la figura humana no predomina, son escasas, por ejemplo *Caballo en esfera* o *El perro de Almeida*.



En la revista *Resumen*, Lupina Lara nos dice que este artista

[...] proyecta la presencia volumétrica de los cuerpos en el espacio, lo que utiliza tanto en su pintura como en la escultura, revelando su reto creativo con la dualidad expresiva, tanto de la tela como en el barro, haciéndolos un instrumento para explorar el potencial expresivo del cuerpo humano.⁴²

Esto es, el cuerpo humano predomina en el quehacer artístico del escultor. Agustín Arteaga, respalda que la admiración de Marín por la anatomía del hombre

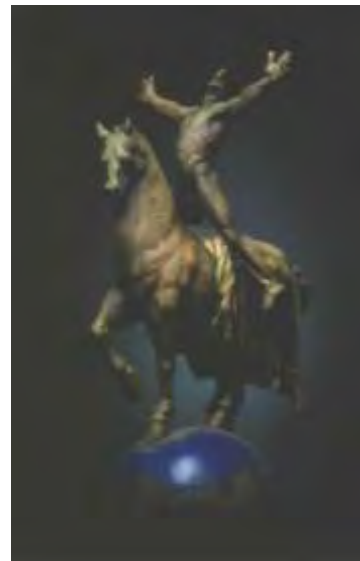
[...] se observa en rasgos marcados de pasión, belleza, éxtasis y búsqueda de materialización de lo divino, lo terrenal, lo concreto y lo mórbido del cuerpo humano. Jorge Marín también produce figuras alegóricas y seres fantásticos basados en el cuerpo

⁴¹ Cfr. Ignacio Cabral Pérez, *Los símbolos cristianos*, Trillas, México, 1995, p. 106

⁴² Lupina Lara. “Pedro Coronel y Javier Marín”, *Resumen de pintura mexicana, promoción de arte mexicano en la AT&T*, México, 1995, p. 24

masculino con sus connotaciones eróticas y el cuerpo en decadencia, agredido por el tiempo.⁴³

Como complemento a la idea de Arteaga, puedo afirmar que dicho potencial expresivo, no sólo ocurre en el cuerpo humano, sino que también lo logra en los distintos animales y seres fantásticos con que trabaja: toros, caballos, aves, sirenas, centauros, etcétera. Dos ejemplos claros son *La alegría de vivir* y *Esfera-toro-mujer*, en los que involucra formas de animales, pero siempre teniendo el cuerpo humano como eje central de su producción.



Uno de los juegos preferidos de Marín, es la simulación, manifiesta en forma de una nueva propuesta, en la que el escultor conjuga diferentes elementos en los que rescata algunos usos académicos y de materiales. Siguiendo a Arteaga, éste nos dice que:

No se trata, como afirmaba antes, de copiar sino de citar y descubrir a cierta "genealogía" del cuerpo rescatado; resulta claro que en todos estos artistas existe una constante, que es el del cuerpo como entidad de contención del espíritu, pero siempre mostrándose en el esplendor de su estado físico; podríamos trazar dos ramas dentro de este conjunto: una es plena en la carne y sus

⁴³ Arteaga, A., "Ojos que da pánico soñar... Op. Cit.

atributos, la otra lo es un su psique, es el significante que se explica en su sentido. Así, encontramos que en la obra de Jorge Marín es siempre el ser que se explica en lo que lo contiene, el cuerpo.⁴⁴

En simulación y de manera evidente, trabaja con la figura del cuerpo humano, preferentemente en casi la totalidad de sus obras. Como complemento o contraparte, simula obras “viejas” o en “deterioro” y para ello emplea entre otras, una “técnica” aprendida en la Escuela de Restauración, la pátina.

Según nos comenta Jorge, “las alteraciones tienen un sentido de rescate por cuanto que revelan su sentido de valía y de una segunda historicidad. Por ello adquieren una nueva “imagen” iconográfica”; por este motivo, considero que estas alteraciones y pátinas que el artista le agrega a los acabados de su obra, pueden considerarse como elementos iconográficos pues al existir o no, nos dan una lectura distinta de la obra.



Los elementos iconográficos de una obra son fundamentales para cualquier intervención, hablando estrictamente desde el punto de vista de un restaurador, y el deterioro, lejos de verse como elemento iconográfico es un proceso que hay que detener, intervenir o restaurar y por lo tanto carecen de valor iconográfico, porque de lo contrario la labor del restaurador no tendría sentido, en tanto que se le está “quitando” (al momento de “reparar” la obra) este valor de pieza antigua. Por ejemplo, si yo observo una obra contemporánea con alteraciones y pátinas, como si fuera antigua, la lectura que tengo cambia, no es la misma que si estuviera con acabados de “nueva”. Razón por la cual, y para efectos del presente trabajo, los acabados en la obra de Marín los consideraré como elementos iconográficos, porque proyectan esta lectura. Además, nos lleva a ligarlo con el posmodernismo.

3.- Técnicas, procesos y materiales (acabados en la obra del escultor)

Las técnicas, procesos y materiales que el escultor emplea, en su mayoría, son a las

⁴⁴ Arteaga, A., *El cuerpo como paisaje...* Op. Cit.

que recurre cualquier otro artista, podríamos decir en este sentido, que son convencionales, pero el sello que caracteriza y diferencia la obra de Jorge Marín es el de los acabados en sus obras.

Respecto a esto, el escultor nos comenta:

Construyo las piezas por medio de pastillaje, es decir, agregando material con mis manos y uniendo. Las formas siempre son huecas, esto por razones técnicas. Una vez terminado el modelaje, dejo la pieza secar. A veces la secciono por razones técnicas, pero también suelo hacerla por razones estéticas. El seccionamiento se realiza antes de que la pieza esté totalmente seca, en una fase llamada "baqueta" o "biscuit".



En el ejemplo anterior, Jorge Marín platica acerca de la técnica convencional de trabajar el barro, pero en los acabados, es en donde hace un trabajo personal y distinto, el escultor refiere que:

El paso siguiente es la aplicación de colores y texturas por medio de engobes (barros coloreados), esmaltes, óxidos, pigmento, etcétera. Aplico esto con brocha, pincel, cernidor, aspersor de aire. Se logran efectos de descarapelados o de desgaste frotando la superficie de las piezas, a fin de que se desprenda parte de estos materiales. Horneo a una temperatura de 1050 a 1100 grados centígrados (cono 4) por unas ocho o diez horas. Después suelo hacer patinas sobre las piezas ya horneadas, para lo que utilizo ceras, barros, residuos vegetales, etcétera.

En palabras de la historiadora del arte Ana Paulina Gámez: “[u]n aspecto interesante de su técnica es el uso de vidriados sobre algunas zonas, los cuales nos recuerdan la alfarería popular de Michoacán, finalmente los ojos de vidrio de sus personajes son una remembranza de la escultura estofada del siglo XVIII”.

Además trabaja la obra con acabados antes y después de la cocción lo que le da un carácter distinto a su obra.⁴⁵ Un buen ejemplo de ello son las obras: *Mujer con alas en esfera*, *Mujer futbolista II* y *Mujer de negro y bandera*.



El artista también tiene obra de caballete en donde utiliza técnicas que son más propias de la pintura mural, pues emplea estuco con enlucido grueso y fino, pintando con la técnica del temple o del fresco. Lo mismo que en la obra pictórica y escultórica de la época Colonial, el artista usa la hoja de oro y plata con apliques y/o con corladuras, (capas translúcidas de color que permiten que el metal brille en distintos tonos). Respecto a los dorados, nos comenta que los emplea pero no con la técnica que le enseñaron en la Escuela de Restauración, porque, asegura, no es ortodoxo, ya que el haber estudiado y practicado dicha técnica le da la seguridad de emplearla con la certeza de que la obra no será destruida en el proceso, porque le respalda su formación como restaurador y sabe hasta dónde puede ir y en que punto la obra puede quedar desecha.

De otra manera, sin las técnicas y recursos de la restauración, es probable que, a decir de él, dichas obras fueran destruidas, o tal vez, ni siquiera hubiesen sido concebidas mediante esa técnica ni con esos acabados, pero él cuenta con todo el *background* necesario para aplicar dichas técnicas, de manera que las piezas se puedan conservar. Desde el inicio de su carrera, Jorge Marín ha producido imágenes tan diversas como técnicas ha empleado,

⁴⁵ Teresa del Conde “La inquietante extrañeza... Op. Cit.

lo cual se explica a partir de su formación de restaurador de obras de arte.⁴⁶

En la escultura, Marín emplea la “simulación” de encarnados, pero a diferencia de las obras producidas durante la época colonial (puesto que el encarnado es una técnica de esa época), no los aplica sobre piezas de madera con base de preparación de carbonato de calcio y cola, sino que crea obras de cerámica a las que posteriormente les coloca, al igual que en las piezas de culto católico, coronas de plata, ojos de vidrio o bien vestuarios, pero no de telas, sino que los integra en el mismo barro de la escultura; en sus propias palabras:



La expresión tiene que ir mucho más allá de los momentos o modas estéticas. Me gustaría pensar que mi obra pudiera parecer del siglo XVII o XXI, porque lo que pretendo es arrancarlas de las épocas en que fueron hechas.



Para el escultor, entonces, lo trascendente es que sus piezas se extraigan de la temporalidad en las que fueron creadas, y un ejemplo claro de la combinación de diversas técnicas es una serie de esculturas de infantes en pequeño formato, vaciadas en moldes y elaboradas en resina sintética con fibra de vidrio. Una cualidad de estas esculturas es que, aunque estén hechas en serie, el acabado que le da a cada una es único. el artista plástico agrega que el material aparenta ser barro cocido con decoración de esmalte vidriado, pero en realidad se trata de materiales elaborados con resinas epóxicas y poliéster que dan una apariencia pesada y vieja, aunque son todo lo contrario, ligeras y actuales. La gran capacidad y destreza técnica del escultor se ejemplifica bien con la descripción de esta serie creativa. En palabras de Gámez: “El caso de Jorge Marín es un claro ejemplo de como un artista recupera la riqueza visual

⁴⁶ Cfr. Arteaga, A., *El cuerpo como paisaje...* Op. Cit.

de su entorno y la reinterpreta bajo las reglas de su propia fantasía.”⁴⁷ Una parte que me parece de trascendencia en su práctica es la aplicación que hace del pigmento “azul maya”; el pigmento era empleado por los mayas principalmente, y hasta hace relativamente pocos años, se pudo saber a conciencia su composición química y su forma de elaboración por los mayas. Una característica de esta técnica es que es muy resistente, químicamente, a los ácidos y a las bases. Hay que destacar que, quizás fue el profesor de la Escuela de Restauración, el Químico Luis Torres Montes, quién dejó la inquietud en Marín para valorar la existencia de esta técnica, porque el profesor fue de los pioneros en analizar a fondo el pigmento. Por información del mismo Jorge Marín, sabemos que el restaurador Luciano Cedillo Álvarez, fue quien le proporcionó el azul que actualmente emplea en su obra. Cedillo ha estado investigando y realizando pruebas para poder elaborar el pigmento de la manera más similar a la usada por los antiguos mayas⁴⁸. En este sentido, podemos decir que el artista recupera el uso de esta técnica y que al emplearla con nuevas representaciones dota a la obra de componentes que impactan en una visión diferente. Cabe señalar, que el haber obtenido la información en la escuela, acerca del azul maya y su importancia en nuestra cultura, lo ha llevado quizás a valorar el “regalo” que le hicieron. El restaurador Cedillo, estudió la Maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos de la UNAM, y aplica este pigmento en su creación plástica contemporánea.

En la obra *Escriba* podemos observar un trabajo en cerámica, que simula ser de la cultura maya, concretamente de la Isla funeraria de Jaina, sobre todo por el pigmento azul maya, realizado y aplicado de la misma manera en que lo hacían en esa cultura.

⁴⁷ Gámez, A. P., “Jorge Marín, en busca del equilibrio... Op. Cit.

⁴⁸ El azul maya es un pigmento de color azul turquesa, relacionado con Chac el Dios de la lluvia, que es fundamental para la vida. Inicialmente se creyó que este azul sólo lo empleaban los mayas de ahí su nombre, pero se conocen aplicaciones en todo Mesoamérica, en obra diversa, incluso hay estudios que corroboran su presencia en murales coloniales de la Habana, Cuba, en Alberto de Tagle, Hubert Paschinger, Helmut Richard y Guillermo Infante, “Maya Blue: its Presence in Cuban Colonial Wall Paintings”, *Studies in Conservation*, vol. 35, núm. 3, agosto de 1990, pp. 156-159. Por otra parte, a este material se le considera el primer pigmento orgánico estable, que es resistente a la luz, a la biocorrosión y al calor moderado, no se decolora con álcalis ni con solventes orgánicos, ni con ácido nítrico concentrado. En 1966, H. Van Olphen inicia los análisis acerca de la composición química y la forma de elaborar el pigmento, y es él quien determina que el pigmento no se afecta por ácidos concentrados como el nítrico y el clorhídrico en caliente, tampoco por el agua regia, la sosa cáustica ni el hipoclorito de sodio. Sin embargo, ni el índigo ni la palygorskita que son sus componentes principales, tienen esta resistencia; ésta depende de la manera en que los ingredientes se combinan entre sí durante la elaboración del pigmento. Con respecto a la manera en que se produce esta combinación, la teoría más aceptada propone que durante la producción del azul maya las moléculas de índigo se introducen en los canales de la superficie cristalina de la palygorskita, desalojando al agua allí presente y formando enlaces de hidrógeno con la estructura del mineral, creando así un compuesto orgánico/inorgánico extremadamente estable, en Constantino Reyes-Valerio, *De Bonampak al Templo Mayor: el Azul maya en Mesoamérica*, México, Siglo XXI, 1993

En el cuidadoso acabado y movimiento de las manos y dedos, podemos apreciar que ésta clara definición es más propia de una creación actual, porque las figurillas que se conocen de esta cultura no manifiestan este rasgo.

Con las técnicas que utiliza Marín para darle los acabados a sus obras, hace pensar que las esculturas han existido por muchos años, o han pasado por condiciones de intemperización, climáticas o de manipulación extrema, que las han alterado. Pero Marín emplea, justamente, dichas alteraciones para producir determinados efectos, y además, genera la apariencia de “fallas”, usando materiales “nuevos”, lo que demuestra que el artista tiene un gran conocimiento acerca de las técnicas y de los materiales, ya sea nuevos o viejos, así como de los deterioros, mismos que emplea para darle un sello particular a su trabajo.



Mediante distintos procesos, el artista simula un “desgaste natural” en sus piezas, lleva al material a un “calculado desgaste”, controlado e intencionalmente hecho para que no lo parezca. Por ejemplo, en los metales, una vez elaborada la pieza, comienza con un proceso de desgaste, creando puntos de oxidación, pero detiene dicho proceso mediante estabilizadores químicos para que el desgaste no

sea completo.

Otros procesos que emplea en los acabados son las craqueladuras, fisuras y grietas, dichas alteraciones consisten en que el material constitutivo se rompe por movimientos distintos muy fuertes, por ejemplo con cambios drásticos de humedad y temperatura, el material prácticamente “truenan” en sus capas, desde las más superficiales hasta las más profundas, este daño, que ocurre naturalmente en toda obra de arte por el paso del tiempo, en el caso de Marín es provocado expofeso para “simular” envejecimiento. El escultor también genera roturas, desportilladuras, faltantes pequeños y grandes, manchas y desgastes; todos esos daños, al ser intencionales, son controlados para que la alteración no continúe y pueda llegar a una pérdida “peligrosa” del material, por el contrario, el artista las

interrumpe buscando determinadas cualidades estéticas que dotan de personalidad a su producción. A este respecto, el propio Marín comenta:

Sí, por supuesto, detengo la alteración, si una pieza está destinada para ser coleccionada tal como fue creada, lo que pretendo es que la pieza se quede así; entonces no puedo dejar que se siga deteriorando porque cambiaría el concepto que yo construí [...] Por ejemplo en algunas piezas de bronce con baño de plata, primero oxido el material y luego limpio la pieza parcialmente, la dejo trabajar un poco para que le afloren los puntos que se han hecho en el material, ya que el bronce es un metal poroso y éste se recubre de plata por hidrólisis con una sustancia química, el ácido se mete en algunos de los poros que están abiertos y se queda ahí, entonces emerge el óxido sobre la plata, luego estabilizo la oxidación final, y posteriormente barnizo para encapsularla y evitar una futura alteración.

Como podemos notar, el trabajo de envejecimiento por alteraciones es totalmente consciente y controlado, buscando determinados efectos estéticos, y, además, responsable, pues protege la obra, tal como lo haría un conservador de bienes muebles, para que la alteración no continúe.

Una mención aparte es la pátina, ya que dicha condición de la obra, que ocurre de manera “natural”, en el caso de Marín es un proceso buscado y hasta cierto punto controlado. La Pátina es una de las formas en que se reconoce a una obra como antigua, consiste en una alteración química-física que sufren los materiales constitutivos de una obra y que al formar parte de ésta, le otorga una imagen distinta a la que inicialmente tenía: esto es lo que hemos llamado como su “segunda historicidad”. En palabras de Cesare Brandi uno de los principales teóricos de la restauración, eliminar la pátina sería un modo de falsear la historia, pues sería intentar que la materia volviese a adquirir un aspecto que contradice su antigüedad y que por el



contrario, hay que conservarla como testimonio del paso del tiempo, pues la pátina es justamente eso, una “sedimentación del tiempo”.

Como restauradores, aprendimos de los teóricos y de los profesores que la pátina no se debe eliminar, ya que otorga el valor de antigüedad a la obra de arte, en este caso, Jorge Marín va más allá, pues no sólo no elimina la pátina, sino que la fabrica en sus creaciones, para vestirlas de esta importante “película” que las dota de antigüedad. De esta manera, podemos decir que “rompe” con el sentido lineal del tiempo porque sus obras tienen un doble carácter: son modernas con apariencia de desgaste y deterioro, en otras palabras son piezas contemporáneas “envejecidas” que simulan ser rescatadas.



A esta actividad, generada por el artista, y para el presente estudio la llamaré “des-restauración”. En referencia a los postulados acerca de la deconstrucción que plantea el pensador francés Jaques Derridá, así, podemos afirmar que la obra del escultor es una des-restauración, por cuanto que su obra pretende dar visos de deterioros y de vejez, que no tiene y donde se ha invertido el sentido de su construcción.



El artista nos explica que aplica técnicas reales de restauración y al hacerlo, también, rescata cuando el deterioro es demasiado grande:

Sí, me ha tocado intervenir, y consolidar capas pictóricas, también aplico técnicas de restauración, por ejemplo, al aplicar un barniz para la estabilización de la oxidación que yo mismo genero en la plata; una sola vez he tenido que intervenir un cuadro porque al envejecerlo se pasaron los procesos y tuve que hacer labor de conservación.

Podemos decir entonces que, estrictamente hablando, de acuerdo a la teoría de la restauración, si el autor interviene la obra, ya no se trata de un proceso de restauración sino de recreación o reconstrucción de la obra, es decir, comenta el escultor: “es una pésima restauración por imitar al original o, es una segunda interpretación, pero al final sí actué como un restaurador, interviniendo de la manera adecuada, y sí, he llegado a disfrutar estas intervenciones”.

Como podemos ver, se trata de una actividad que entraña cierta paradoja y que se



resuelve gracias a los conceptos posmodernistas que tienen las obras del autor estudiado. Esto es, de-construye al des-restaurar sus obras.

Cabe considerar que la tersura de la superficie, y la vejez en los acabados de su obra son un sello personal, pues estas dos características están siempre presentes. Es justo en los tratamientos finales en donde podemos apreciar este sentido de vejez, que contrasta con la perfección en la técnica, y que observamos, por ejemplo, en las manos, en los pies o en las venas de las figuras

humanas que representa en sus esculturas. El cuidadoso tratamiento de la superficie lo podemos percibir como una sensación de tersura y sensualidad. Se trata, sin duda alguna, de superficies a las que, al aplicarles ciertos tratamientos de desgaste y deterioro, dan la impresión de vejez, en otras palabras “simulan” antigüedad, puesto que las apreciamos como si llevaran años, e incluso siglos, de existencia.



Justamente en los acabados de sus obras, es donde mejor podemos apreciar que sólo sus reglas tiene cabida, por mencionar un ejemplo: al deteriorar a propósito una obra contemporánea, le dota de un valor de vejez o antigüedad que no le corresponde o no le debería de corresponder. Esto es, que el artista al producir su obra crea, a la par, las reglas que tendrán sentido para esa creación. Por esta misma razón es que afirmo que sus acabados responden a unas reglas que el mismo va creando en el momento de la concepción y/o de la creación de sus obras. Esto, también, es una forma de salvar, tanto la técnica como el sentido de una obra “rescatada” Hay que mencionar que su perfección técnica, está acorde con el cuidadoso y calculado efecto que maneja en las superficies. Por lo cual sus obras adquieren un sentido de vejez, por un lado, y por otro, nos enfrentan a una contradicción, entre lo nuevo y lo viejo, porque vemos ambos elementos en una misma obra. Podemos decir que por un lado simula y por otro revela, condición netamente posmoderna.

Más allá de una clasificación ecléctica, lo que Marín presenta son nuevas formas y nuevos sentidos que quedan mejor explicados, a la luz de los conceptos del posmodernismo. Una de cuyas características es la pluralidad de sus interpretaciones, así como una multiplicidad de sus formas, técnicas, estilos etcétera. Tal como lo menciona el crítico de arte John Rusell Taylor: “un mundo pluralista en el que con frecuencia lo más avanzado puede parecer lo más tradicional.”⁴⁹ En la obra del escultor podemos apreciar que sus

⁴⁹ Gombrich, E. H., Op. Cit., p. 491

piezas semejan cierto deterioro, antigüedad y vejez, “listas para ser restauradas”, pero que en realidad no es así, ya que dichas obras están configuradas a propósito de esa manera, gracias al quehacer artístico que posee Jorge Marín como restaurador. Y este juego de “simular” la vejez y lo antiguo es también un rasgo posmoderno, encarnado en lo Jameson considera el “pastiche”.

Enfrentarse a la obra de este escultor no es labor fácil, por la gran cantidad de elementos, tanto de materiales, procesos y técnicas, como de componentes iconográficos, que maneja y propone, sin embargo, un posible acercamiento es lo que el pensador francés Jacques Lacan llama “la inquietante extrañeza”. En su seminario *Le Sinthome*, Lacan dice que:

[...] la inquietante extrañeza (*unheimlich*) resulta de lo imaginario, se junta a lo imaginario del cuerpo algo como una inhibición específica. En la despersonalización, el sujeto tiene el sentimiento de estar separado de la realidad por un elemento metaforizado (muro, barrera, etc.) [en este caso la obra de Marín]. El agujero que se produce en lo Real por lo Simbólico es lo que produce que lo Simbólico se desdoble en símbolo y síntoma. Lo angustiante de la despersonalización, sería un desdoblamiento de la consistencia de lo imaginario.⁵⁰



En este mismo sentido, Teresa del Conde señala que este término es el adecuado para contemplar la obra de Marín, concepto que retoma del psicoanálisis y que en un artículo, a propósito de la obra de Jorge Marín, nombra de esta manera, es decir, ella propone que al contemplar la obra del escultor nos enfrentamos a este mismo fenómeno.

Para este caso, entenderemos que al estar frente a una obra de esta naturaleza, ésta, la obra, nos produce un choque en la conciencia, porque, por ejemplo no sabemos en realidad si estamos ante una obra antigua o moderna, y al no saberlo nos produce un estado diferente de contemplación, algo así como un pasmo, una percepción estética en conflicto, y que

⁵⁰ Enrique Rattín, “La angustia de la despersonalización”, *Revista de psicología Querencia*, Octubre 2000, tomado de: http://www.querencia.psico.edu.uy/revista_nro4 [21 de septiembre de 2012]

Lacan menciona como una despersonalización, donde el sujeto se “separa de su realidad” al no poder ubicar con precisión si efectivamente está ante una obra antigua o no, o ante una imagen religiosa o diabólica.

Es así que al observar, por ejemplo *Dos niños de pie* (de mirada maliciosa) sentimos una mezcla de placer, gozo, descontrol emocional e intelectual, porque su obra, al no tener un estilo sino una “mezcla” de ellos, nos provoca diferentes interpretaciones, puesto que “queremos” encajar un rasgo con otro, o uno en el otro, cosa que por lo regular no se logra



al apreciar las obras de Marín, al menos las que estoy analizando en este texto. Y en efecto, esta sensación la comparte él mismo pues afirma que sus propuestas son de una constante inestabilidad, tanto en su búsqueda de formas, técnicas y estilos, así como en sus tratamientos y acabados lo mismo que sus “mezclas” iconográficas.

En palabras del pensador Lyotard: “Del arte importan las obras en las que las reglas que las constituyen como tales [...] son cuestionadas dentro de la propia obra. [Y] para eso no se necesita ninguna teoría, más bien la

de no tener ninguna.”⁵¹ Este sentido contradictorio es lo que ocurre con la obra de Marín, ya que la obra misma está “cuestionado” sus propios elementos, así como sus sentidos deterioro-integridad, reciente-antiguo, de estilo: uniforme-ecléctico, contemporáneo-“colonial”, etcétera. En una palabra angustia, en una percepción estética en conflicto.

⁵¹ Lyotard, J. F., *¿Qué es lo posmoderno...* Op. Cit.

4.4.- Análisis de seis de sus obras

Para ejemplificar de manera puntual los conceptos, hasta aquí vertidos, tomaremos cinco piezas que, a mi parecer y acordes a los elementos anteriormente señalados, representan el manejo posmoderno y los conocimientos adquiridos en la Escuela de Restauración. Antes de continuar con este análisis, es necesario aclarar que por técnica, nos referiremos a los procesos que emplea el artista en tanto que están tomados de su formación como restaurador, y no sólo como se entienden de manera tradicional, esto es, los materiales y procesos con que está constituida la obra. En otras palabras, diremos que para un restaurador el deterioro es un elemento al que hay que atender y por lo tanto forma parte del análisis preliminar de la obra, lo mismo que sus técnicas empleadas, pero en el caso de Marín, el deterioro no se trata de un elemento a “reparar” o “intervenir” sino que éste es un proceso que él emplea para dotarle a sus obras de determinados elementos expresivos y estéticos. Para ello analizaremos en cada pieza la “técnica” por un lado y el uso iconográfico por el otro.

Para este análisis puntual se tomarán las siguientes obras:

1. Niño muerto 5
2. La paternidad de Espinterra II
3. Niño con armadillos
4. Busto de mujer con piedra roja
5. Del uno al cien
6. La niña de San Francisco



Título: Niño muerto 5

Autor: Jorge Marín

Fecha: 1994

Técnica: Barro de Zacatecas y engobes

Dimensiones: 90 x 40 x 32 cm.

Colección: Privada

Descripción de la obra: Se trata de un niño desnudo, recostado sobre un lecho de color rojo. No tiene cabello, sus ojos están cerrados, la boca está entreabierta, los codos y la rodilla derecha ligeramente flexionados, los dedos extendidos, la cabeza está ligeramente ladeada hacia la derecha. Presenta una herida en el costado izquierdo a la altura del pecho. Su vientre está muy inflamado. Se observan moretones en diversas partes de la cara, pecho y brazos. Tiene una mosca en el labio inferior de lado derecho y otra sobre la herida del

pecho.

Descripción de elementos iconográficos:

- a) Moscas: Simbolizan el mal y la peste. En el mundo antiguo eran un problema tan grande, que para resolverlo se invocaba a las deidades incluyendo a Zeus bajo el nombre de Apomio (que significa *el que previene las moscas*). En la iconografía cristiana se llegó a igualar a las moscas con demonios y se convirtieron en símbolos cristianos de corrupción moral y física.¹
- b) Cabeza ladeada hacia la derecha: Cuando a Cristo lo representan en la Cruz con la cabeza ladeada hacia la derecha quiere decir que ya murió.
- c) Boca entreabierta: Representa sensualidad, o bien los estertores de la muerte.
- d) Herida en el costado a la altura del pecho: Puede estar representando la herida que le hicieron con la lanza a Cristo antes de morir en la Cruz.
- e) Lecho mortuario en rojo: Quizás este elemento no se trate de un aspecto iconográfico, pero podemos mencionar que se asemeja a los lechos bien cuidados donde reposan los cuerpos de las personas recién muertas. Lo que sí tiene un peso simbólico es el color rojo por cuanto que nos remite a la sangre y por lo tanto a la vitalidad del cuerpo, lo mismo que a las emociones, el amor, y también a los mártires cristianos que dieron su sangre por seguir su fe.²

Revisión técnica de la obra (visión de restauradora):

- a) Microcraqueladuras: Las podemos ver en la mayor parte de la superficie de la cerámica. Se trata de craqueladuras muy finas en forma de retículas, perceptibles a corta distancia pero no de lejos. Son producidas por efectos del envejecimiento natural del material que da lugar a una falta de elasticidad y flexibilidad en éstos, o bien, pueden ser debidas al defecto de la técnica empleada por un exceso de materiales secativos en la pasta del barro, así, al meterse al horno, estos materiales se queman dejando espacios vacíos que producen las microcraqueladuras en la superficie.

¹ Tresidder, J., *Diccionario de los símbolos...*, Op. Cit.

² Cabral Pérez, I., *Los símbolos cristianos...*, Op. Cit.



b) **Manchas:** pueden ser producto de un error durante la cocción, que haya existido algún material orgánico ajeno junto al barro sin cocer (hoja, rama, algodón, tela), o a una pigmentación previa o posterior a la cocción. También pudieron haberse hecho porque el objeto haya estado en contacto con algún microorganismo, material orgánico o material metálico durante un lapso largo, bajo condiciones climatológicas adversas.



c) **Faltantes:** son pérdidas superficiales mínimas en este caso son puntos de faltante, a la altura de la frente. Este defecto es producido por golpes durante la manipulación, o porque el material craquelado se despega de su soporte; esto sucede generalmente por condiciones atmosféricas adversas como son, cambios en la humedad y temperatura que distienden y contraen el barro, haciendo que las separaciones ya existentes por las craqueladuras pierdan

cohesión y se desprendan pequeños fragmentos.



d) Burbujas en el acabado de la capa superficial: Éstas se deben a un error técnico durante la manufactura. El material aplicado en la parte superficial conservó burbujas de aire que se reventaron antes o durante el proceso de cocción, permaneciendo así en la superficie.

e) Grietas: son aberturas más grandes que las craqueladuras y no hacen “retículas”, sino que forman líneas. Se deben a la ruptura del material constitutivo sin llegar a separar las partes. En el caso de Niño muerto 5, la grieta del cuello se trata de un “error” en la manufactura, en donde el artista no pulió totalmente la unión de dos de las partes.



Revisión técnica de la obra (visión: artista plástico):

a) Microcraqueladuras: son producidas por una diferencia de contracción entre el barro y el engobe durante el enfriamiento de la pieza. Posiblemente el artista enfrió con agua la superficie de la pieza al salir de horno, lo que produjo que la superficie “tronara”.

b) Manchas: el artista debió haber aplicado pigmentos en el engobe antes de meter la figura a hornear.

c) Faltantes: están realizados expofeso, con algún tipo de herramienta de punta muy

fin antes de la cocción.

d) Burbujas: Se generaron durante la aplicación del recubrimiento, pero al artista no le interesó corregir la apariencia.

d) Grietas: lejos de ser un error, podemos decir que intencionalmente Marín no pulió totalmente la unión de las dos partes del barro, y como consecuencia se observa una separación o grieta.

Comparación entre la imagen antigua con la que tiene relación la obra contemporánea:



Análisis de la escultura *Niño muerto 5*:

a) Tema.- El tema es la interpretación contemporánea de “La muerte niña”. Como se puede apreciar en las dos imágenes, la postura es la misma, los ojos cerrados, ambas reposan sobre un lecho acojinado, los dos están muy pálidos y aunque tienen el rostro tranquilo se les nota demacrados. La muerte Niña es la

[...] costumbre de retratar a los niños que acaban de morir como parte del ritual más amplio que tiene entre sus propósitos convertir la tristeza en alegría y festejar la entrada de un alma pura a una nueva vida. La muerte niña es una expresión en la que los niños muertos son considerados “angelitos”, y como tales son festejados, no llorados.³

b) Técnico- En el caso de Niño muerto 5 las “alteraciones” funcionan como tecnologías, esto es, son efectos concretos que el artista ha empleado en la creación de dicha obra. Las

³ Acpues, Gutierrez, (coord.), “El arte ritual de la muerte niña”, *Artes de México* tomado de: <http://artesdemexico.com/adm/09/idex.php/revista> [03 julio 2013]

microcraqueladuras por ejemplo, fueron buscadas intencionalmente con conocimiento profundo del manejo de las técnicas, el artista juega con ellas y logra los objetivos deseados, una apariencia de antigüedad que le aumenta el valor a la obra. Lo mismo podemos decir de las grietas, de las manchas y de los faltantes, que bajo la mirada de un restaurador, este efecto sería un “defecto” y requeriría una labor de intervención, pero no es el caso ya que esta es la intención del escultor, aparentar una obra deteriorada y que por lo tanto hace necesario su “rescate”.

c) Iconográfico- Con estos elementos: el lecho mortuario rojo, las moscas, la cabeza ladeada hacia la derecha, la herida en el costado, el vientre inflamado, la boca entreabierta, podemos decir que bien pudieran complementarse la tradición occidental (donde los elementos señalan la corrupción: muerte, y descomposición) con la tradición colonial que es la práctica de la Muerte niña en la que se celebra la “vida” porque el retratar a los niños recién muertos era un festejo a los angelitos que no pasan por el purgatorio, sino que suben directamente al paraíso para estar con Dios. Luego entonces tenemos la ambivalencia de vida y muerte, festejo y llanto, corrupción y esperanza, etcétera. Podemos decir que se trata del “rescate” de una tradición colonial que es la muerte niña y que debido a dichos elementos, tanto iconográficos como de manufactura, la obra adquiere un sentido plenamente posmoderno.

Análisis de la percepción estética en conflicto:

Hay que recordar que para la concepción cristiana, las representaciones de los niños muertos son imágenes idealizadas de la muerte por ser considerados como angelitos. Al tratarse de niños podemos asociarlos a la pureza. Pero en el caso de la obra de Marín, esta representación se aleja de la visión idealizada y adquiere otras lecturas, al aparecer las moscas como elemento iconográfico importante, tanto en la boca sensualmente entreabierta, como en la herida del costado, la misma que le realizaron a Cristo durante su Crucifixión, lo que nos habla de corrupción y putrefacción. Descomposición física evidente en los moretones, el vientre inflamado, la cabeza ladeada a la derecha y la postura de un cuerpo recién fallecido que le da más visos de realidad que de representación idealizada de la muerte. Y de descomposición moral y religiosa por la presencia de las moscas en los labios entreabiertos y en la herida de Cristo.

Se puede argumentar que este es el elemento inquietante de la obra, la

representación de un bebé que nos provoca dulzura por su pureza, tranquilidad, belleza y constitución rolliza, pero que al acercarnos, descubrimos que se trata de un niño muerto que produce en el espectador un choque de conceptos: Vida-muerte, ternura-tristeza, dulzura-dolor, gozo-pena y más allá, sensualidad-descomposición, religión- corrupción, salvación-condena.



Título: La paternidad de Espinterra II

Autor: Jorge Marín

Fecha: 1993

Técnica: Barro de Zacatecas policromado

Dimensiones: 112 x 97 x 46 cm.

Colección: Privada

Descripción de la obra: Se trata de un hombre con ropaje ceñido al cuerpo en color cerúleo, la figura está representada de la cadera hacia arriba, la musculatura varonil del personaje está muy bien definida y desarrollada, tiene un corte radial en la parte superior de la cabeza (coronilla), por la que se le introdujeron ojos de vidrio. Carga a un niño apoyado en el brazo izquierdo y sujeto con las palmas de las manos, al que observa con mucha dulzura. El bebé es varón y está desnudo, también presenta un corte circular a la altura de la coronilla para colocarle ojos de vidrio, es rollizo y con los muslos extremadamente gordos, su postura es muy rígida sobre todo si se le compara con la figura masculina, sus codos están semidoblados y los brazos hacia arriba, con el dedo índice de la mano izquierda señalando al rostro del otro personaje a manera de reclamo. La cara ladeada a la derecha, más que la de un bebé parece la de un anciano, su boca está entreabierta como si estuviera haciendo un comentario y la mirada está fija en el personaje masculino.

Descripción de elementos iconográficos:

- a) Niño: representa la inocencia, pureza, espontaneidad, símbolo del estado natural, paradisiaco. Para la iconografía cristiana, Jesús es representado como un bebé, generalmente desnudo o semicubierto por alguna tela blanca⁴.
- b) Paternidad: representación del dominio, del poder solar y celeste, autoridad moral y civil, razón y conciencia; al mismo tiempo, protección.
- c) Vestimenta azul ceñida.- Es el mismo atuendo con el que siempre se representa a las figuras religiosas a las que posteriormente se vestirá con atuendos de tela. Significa lo celeste, lo espiritual y la pureza.
- d) Mano señalando con el índice.- Es una manera de indicar, de juzgar incluso de agredir e intimidar.
- e) Cabeza ladeada hacia la derecha.- En este caso puede ser una forma de recostarse en

⁴ Cabral Pérez, I., *Los símbolos cristianos...* Op. Cit.

el personaje masculino solicitando su protección o bien, representar dirección hacia lo masculino como en la iconografía oriental en donde lo masculino está representado con el lateral derecho del cuerpo y lo femenino con el izquierdo.

Revisión técnica de la obra (visión de restauradora):

a) Faltante de policromía: esta alteración ocurre, sobre todo en los “objetos” religiosos tales como representaciones de vírgenes, santos, Cristos, etcétera, que están aún en espacios de culto como altares o iglesias, esto debido a la abrasión producida por el constante roce de las manos de los feligreses y devotos sobre las figuras. En este caso observamos los faltantes de policromía especialmente en los brazos y cuello de la figura paterna y en las áreas salientes del bebé.



b) Craqueladuras: las podemos apreciar en el pecho en forma de dos líneas cruzadas, lo mismo que el lateral derecho de la nariz, de la frente y la cabeza del personaje masculino. Probablemente fueron producidas por algún golpe indirecto, debido a una mala manipulación o durante un traslado, o bien, se deben a cambios drásticos en la humedad y la temperatura que lograron desestabilizar a la cerámica por los movimientos de contracción y expansión del material.



c) Desportilladura: es producto de un golpe directo en el borde de la pieza.



d) Irregularidad en el pulido del acabado: esta es ocasionada por la técnica empleada por el artista o artesano que no pulió totalmente la superficie.



e) Pátina: se genera con el paso del tiempo, por los cambios químicos y físicos internos del material constitutivo, aunado a la reacción con los elementos externos que rodean a la obra. La acumulación de ésta en zonas específicas se debe, a impurezas concentradas en las partes más intrincadas para su limpieza y poco manipuladas, tanto para su movimiento físico, como por parte de los feligreses.



Revisión técnica de la obra (visión artista plástico):

- a) Faltante de policromía: en este caso, intencionalmente el artista no pintó las áreas referidas o bien, las pintó y eliminó el exceso de pintura para que se notara un desgaste en la superficie.
- b) Craqueladuras: se pudieron haber generado por un cambio de temperatura extremo, localizada en las partes referidas, posiblemente roció agua fría en la pieza al momento de salir del horno.
- c) Desportilladura: se produjo por un golpe directo en la zona del borde del “vestuario” a la altura del pecho del hombre, o bien la realizó el artista con una herramienta de corte fino.
- d) Irregularidad en el pulido del acabado: en este caso el artista “imitó” las irregularidades que se producen por una falta de cuidado en la manufactura durante el pulido de los acabados, o bien intencionalmente le colocó al barro con el que realiza las esculturas, una carga de arenas gruesas para que al momento de pulir la superficie antes de la cocción, permanecieran en su movimiento al alisar el barro, líneas o pequeños rayones y arenas aparentes.

e) Pátina: en este caso se trata de una pigmentación oscura “artificial” que simula el paso del tiempo, el artista realizó esta pigmentación justo en las zonas donde se producirían de manera “natural”, esto es, los pliegues y zonas poco accesibles y/o hendidas.

Comparación entre la imagen antigua con la que tiene relación la obra contemporánea





Análisis de la escultura *La Paternidad de Espinterra II*:

a) Tema.- Podemos afirmar que la escultura de Jorge Marín tienen rasgos en común con las esculturas religiosas de las “Vírgenes cargando al niño Dios”, o en el caso del ejemplo a “San José cargando al niño Dios”. Por un lado el hombre carga al bebé de manera similar al que la Virgen o San José lo cargan mostrándolo y protegiéndolo al mismo tiempo, y por otra parte observamos que a diferencia de las representaciones religiosas, la dirección de las miradas y de las manos del niño son en interacción directa con la figura masculina, teniendo una comunicación muy fuerte y de aparente dulzura, por lo menos del hombre al bebé.

b) Técnico- En las dos figuras podemos apreciar un “corte del casquete craneal”, mismo que se empleaba en las trabajos religiosos de la época Colonial. En la tercer imagen, “Arcángel Miguel”, vemos al Arcángel sin atributos, lo que nos lleva a verlo desprotegido, sin la importancia que le dan los elementos. Para un restaurador esa es la manera en la que se observan las obras antes de intervenirlas, para poder tener en cuenta todos los detalles en el análisis para su intervención, se requiere que estén sin elementos anexos esto es, sin

pelucas, coronas, dagas, collares, sombreros, espadas, ropajes, etcétera. De manera contraria, el escultor de nuestro estudio al presentar esta obra, muestra intencionalmente o no, la manera en que la observa un restaurador. Podríamos decir entonces, que rescata una visión que no es común para el espectador devoto, para visitantes de galerías o de museos, y que como pieza de arte adquiere otros significados. En la obra de Marín, observamos esta visión de la técnica que nos lleva a apreciar el conocimiento que el artista tiene acerca de la forma de manufactura antigua, que rescata una visión que solamente estaría reservada a los restauradores (la figura sin accesorios).

La diferencia técnica entre la obra colonial y la de Marín, es que ésta se empleaba en las esculturas realizadas en madera; la madera se estofaba, se policromaba y se les ponían vestimentas textiles, pestañas y cabello natural, ojos de vidrio, joyas, dientes y hasta uñas de marfil o hueso, pero la escultura de Marín está realizada en cerámica, además de que las obras del escultor no tiene un uso religioso o de culto.

Lo mismo podemos aseverar acerca del ropaje azul ceñido; esta vestimenta sólo se ve en las figuras religiosas a las que se les ha quitado los ropajes de tela para estudiarlas e intervenirlas.

Iconográfico- En un análisis de la representación icónica en *La Paternidad de Espinterra II*, se encarna a una figura que simula un padre o una virgen amorosos según la tradición religiosa cristiana, pero en este caso en lugar de la manifestación amorosa, se trata de la representación de una relación poco convencional y hasta pudiera ser extremadamente malsana.

Análisis de la percepción estética en conflicto:

La representación convencional en la que el padre representa el dominio, el poder y la protección y el niño representa la inocencia y la dulzura, se modifica en esta serie realizada por Marín *La Paternidad de Espinterra I y II*, quien con éstas, nos lleva a una nueva interpretación iconológica pues según nos dice el mismo, en esta relación el hombre es dulce y desprotegido y el bebé es el que manipula y lleva las riendas, incluso nos comenta que el dedo índice del infante puede significar un falo en erección, y que el bebé tiene más bien, la cara y el cuerpo de un enano. Justamente esta paradoja es la que nos provoca al acercarnos a su obra como espectadores, una percepción estética en conflicto.



Título: Niño con armadillos

Autor: Jorge Marín

Fecha: 1994

Técnica: Barro de Zacatecas con engobes

Dimensiones: 88 x 35 x 27 cm.

Colección: Privada

Descripción de la obra:

Se trata de un niño de pie, un tanto rígido sobre una esfera en color azul y distintos tonos de sepia; lleva puesta una vestimenta barroca que consta de pantaloncillo color azul claro con líneas verticales, sujeto a los tobillos y al pecho, lleva blusa crema de mangas bombachas y cuello de holán, tiene también una media falda amarrada por encima del vientre, de color azul con puntos blancos y con el interior rojo; al frente sobre el pantalón y amarrando la media falda, dos cintas azules verticales de donde cuelgan dos armadillos, lleva huaraches rojos; tiene una puerta abierta en el pecho con un corazón rojo adentro; en el cráneo sin cabello tiene otro armadillo. Sus ojos son de vidrio y mira ligeramente hacia abajo y a la derecha, presenta ojeras, arrugas en las mejillas y el vientre muy inflamado; la cabeza gira ligeramente hacia la derecha, tiene la boca entreabierta y sonríe un poco forzadamente; las dos manos tienen los dedos hacia arriba y las palmas al frente, al centro de la mano derecha tiene un orificio y en la mano izquierda sujeta una canica roja con el índice y el pulgar.

Descripción de elementos iconográficos:

- a) Niño: representa la inocencia, pureza, la espontaneidad, es el símbolo del estado natural, paradisiaco, y además para la iconografía cristiana, Jesús es representado como un bebé, generalmente desnudo o semicubierto por alguna tela blanca.
- b) Puerta en el pecho: las puertas siempre significarán entrada o salida, y en el pecho tiene que ver con las emociones y sentimientos especialmente de amor.
- c) Corazón: quizás sea una alusión a la imagen católica del Sagrado corazón de Jesús, a quien se representa mostrando el corazón, por ser una figura que entrega y da su amor a toda la humanidad.
- d) Armadillos: estos son animales de origen norteamericano y cuyo nombre remite a la armadura y por tanto a la defensa.

- e) Esfera: la esfera sobre la que está parado el infante, hace referencia al mundo y a San Cristóbal.
- f) Huaraches: los que lleva este personaje no pertenecen a una iconografía en particular, puesto que pudieran ser de origen griego, oriental o hasta prehispánico.
- g) Posición de las manos: la mano derecha con la palma extendida hacia el frente y arriba, representa la bendición, paz y protección; la izquierda con una canica pudiera estar representando a la trinidad por los tres dedos hacia arriba, además sujeta la canica roja.
- h) Canica roja: puede ser un elemento puramente lúdico, aunque el rojo es amor y pasión.
- i) Cabeza y mirada volteando ligeramente a la derecha: posiblemente signifique dirigirse hacia el lado masculino o hacia el lado correcto.
- j) Ojos con ojeras: muestran alguna enfermedad generalmente relacionada con los riñones, o por otro lado, es la representación de una persona adulta que se desvela debido a un trabajo arduo o bien a fiestas y desenfrenos.
- k) Cráneo sin cabello: puede ser por la representación tanto de un bebé, como de un anciano o una persona enferma.
- l) Arrugas en las mejillas: son representación de la vejez o bien, de la experiencia.
- m) Vientre inflamado: muestra alguna enfermedad, o un desenfreno en el comer.
- n) Boca entreabierta: indica sensualidad.
- o) Sonrisa: la sonrisa del personaje es más bien burlona o cínica.
- p) Elementos de color azul: pureza.
- q) Elementos de color rojo: amor, pasión, desenfreno.

Revisión técnica de la obra (visión de restauradora):

- a) Pátina: se refiere a una alteración química-física que sufren los materiales constitutivos de una obra y que al formar ya parte de ésta, otorga una imagen distinta a la que inicialmente tenía, generalmente más oscura. Aparece en los intersticios.



b) Abrasión de la pátina: se presenta en las partes salientes y bordes (estómago, brazos, manos, pies, cabeza, etcétera), esto nos permite apreciar la policromía “original” bajo la pátina. El que estas zonas no presenten pátina indica que han sido muy manipuladas, posiblemente se trate de una pieza actualmente exhibida para su culto y los feligreses sienten la necesidad de tocarla.



c) Craqueladuras: aparecen en la esfera, en el lugar donde la capa de vidriado es más espesa, debido a que no tiene el mismo movimiento de contracción y expansión que las capas delgadas de este mismo recubrimiento.



d) Rayones: tiene dos muy marcados, uno en la frente y otro sobre la esfera, son profundos y antiguos pues están cubiertos de pátina, aparentemente se hicieron en el barro antes de la cocción de la pieza.



Revisión técnica de la obra (visión: artista plástico):

- a) Pátina: en esta obra, el artista aplicó un material, pintura o barro pigmentado, que aparenta ser pátina, en los intersticios y partes escondidas, sobre el vidriado policromado y sobre la cerámica.
- b) Abrasión de la pátina: la aplicación de la pátina al no ser uniforme, aparenta una abrasión en las salientes de la escultura, además el artista eliminó ésta en las salientes para aparentar el paso de múltiples manos durante la existencia de la obra.
- c) Craqueladuras: quizás el escultor aplicó un material más diluido de lo técnicamente

recomendado y al momento del horneado la rápida evaporación del diluyente provocó dicha retícula.

d) Rayones: fueron realizados previamente al horneado, con alguna herramienta de punta fina.

Comparación entre la imagen antigua con la que tiene relación la obra contemporánea:



Análisis de la escultura *Niño con Armadillos*:

a) Tema.- El tema es muy similar al de los “niños Dios” de las iglesias en donde el infante, por un lado bendice a los feligreses y por el otro, sostiene un elemento de poder para mostrar quien es el dueño. El personaje está ricamente ataviado para provocar un respeto a pesar de que se trate de un niño, pero en este caso la diferencia estriba en que los ropajes barrocos no son de tela como solían ser en aquella época, y en que sus elementos iconográficos son muy peculiares.

b) Técnico- Como siempre, los detalles en los acabados de la obra de Marín son muy

llamativos por lo detallado de los elementos. En este caso también se observa el gran desarrollo técnico del artista al aplicar vidriados sobre el barro y controlar debidamente la cocción de las dos técnicas. Además, al cubrir deliberadamente sus obras con una pátina que simula antigüedad, está agregando una técnica decorativa o expresiva que valida a la obra al agregarle tiempo a su existencia.

c) Iconográfico- En las figuras religiosas que representan al Niño como Rey y Señor, observamos que en la mano derecha presenta un símbolo de soberanía, y alza la otra mano en actitud de bendecir, mediante esta iconografía se intenta transmitir la idea de la soberanía de Cristo y su triunfo sobre la muerte y el pecado; en esta representación, generalmente se muestra vestido con ropas reales, como el de la figura.

d) Los elementos iconográficos de la obra son muy particulares, por ejemplo en la época barroca se usaban las capas, pero aquí el artista le pone una media falda amarrada entre el pecho y el vientre con unas cintas de las que penden dos armadillos, animales que no tienen representación en ningún tipo de lenguaje iconográfico excepto en el de Jorge Marín.

Análisis de la percepción estética en conflicto:

En esta obra hay dos mensajes muy claros, el primero nos lo muestra el corazón que es símbolo de los sentimientos (amor, alegría, compasión, caridad, tristeza, etcétera) y el segundo está en la representación de los armadillos, su nombre remite a la “armadura” y por tanto a la protección y defensa. Así al observar a un Niño Dios con cara de anciano y sonrisa perversa, llegamos a esta aparente contradicción que es bendecir-juzgar, mostrar-defender, proteger-alejar, sonreír-burlar, es decir, el mensaje siempre es opuesto y perturbador.

En otro nivel interpretativo, podemos argumentar que se trata de una conjunción de culturas, por un lado la europea católica, y por otro la prehispánica de norte américa que tiene cabida en un uso posmoderno de dichos símbolos. La indumentaria barroca de niño con armadillos, corresponde a la representación de Cristo de niño, tiene una vestimenta barroca y llamativa rica en elementos, pero los ropajes están constituidos del mismo material de la escultura, de cerámica, y en lugar de peluca la figura tiene un armadillo en la cabeza. Una diferencia muy grande entre la obra religiosa y las representaciones de Jorge Marín, son las miradas, las figuras religiosas aunque tengan ojos de vidrio “no miran” sus miradas se pierden en la distancia porque no tiene un punto fijo, cosa que sí aparece en la

obra de Marín, sus representaciones ven, miran y quizás hasta observan e intimidan porque juzgan, con los ojos de vidrio que se asemejan mucho a unos ojos reales, al mismo tiempo que vemos la sonrisa burlona, las mejillas de anciano y los párpados hinchados que generan junto con la pátina agregada a una creación contemporánea, una lectura que genera desconcierto.



Título: Busto de mujer con piedra roja

Autor: Jorge Marín

Fecha: 1998

Materiales: Barro de Zacatecas estucado y metal

Dimensiones: 71 x 48 x 27 cm.

Colección: Privada

Descripción de la obra: Busto de mujer con el cráneo sin cabello, tampoco tiene cejas. Tiene una corona de plata con resplandor que consta de diadema labrada y 20 rayos, ojos de vidrio y dientes de hueso. Tiene la cabeza girada al lado derecho y hacia abajo igual que la mirada, la boca es muy sensual y la tiene entreabierta, su expresión es entre dolorosa y de placer, semeja un éxtasis. Los labios, la zona alrededor de los ojos, mejillas, sienes, pezones y tórax en la parte baja de la figura, tienen una coloración naranja. En la parte baja del pecho hay un “nicho” donde se ubican una copa y una piedra ovoide de color rojo. Presenta “encarnado” con lagunas de faltante en todo el borde inferior.

Descripción de elementos iconográficos:

- a) Calvicie o falta de pelo.- a muchos santos se les representa calvos, como a San Pablo, San Benito o Jonás; en este caso el personaje tampoco tiene cejas ni pestañas por lo que pudiera interpretarse como el reflejo de una enfermedad.
- b) Corona con resplandor.- las coronas son formas de tocados diseñadas para identificar, glorificar o consagrar individuos elegidos como santos o vírgenes.
- c) Plata.- en ocasiones se le relaciona con la pureza de la Virgen, con el agua y lo femenino.
- d) Nicho en el pecho.- los nichos son espacios para colocar cosas, algunas veces los nichos se emplean para poner cadáveres en las iglesias. Cabe también la posibilidad de que sea la representación de una puerta que indica el pasar a otro lado, ya sea entrar o salir.
- e) Cáliz: copa ceremonial asociada con el vino sagrado de la eucaristía cristiana (la sangre de Cristo). Simboliza el beber la iluminación espiritual, el conocimiento, la redención y en consecuencia, la inmortalidad.
- f) Piedra en forma de huevo de color rojo: el huevo simboliza el microcosmos perfecto, la vida explotando del silencio primordial. Es el símbolo universal del germen que nace, o bien, de la resurrección como símbolo de promesa, por ello es un símbolo de resurrección

en la pascua cristiana. Es un símbolo favorable pues sugiere suerte, riqueza y salud. Al ser un huevo rojo, quizás sea una alusión a la imagen católica del Sagrado corazón de Jesús, a quien se le representa mostrando el corazón.

g) Boca entreabierta.- indica sensualidad, pero en este caso, puede ser también un rictus de dolor o bien, de éxtasis.

h) Éxtasis: es el arrobamiento del alma que se siente trasportada fuera del cuerpo y que puede llevar a la suspensión de algunos de los sentidos.

Revisión técnica de la obra (visión de restauradora):

a) Faltantes del encarnado.- se presentan en forma de lagunas, especialmente en los bordes inferiores de la figura y del nicho, alrededor del inicio de los brazos (ausentes), de las orejas y en los pezones. Los faltantes seguramente se deben a que en los bordes se ha golpeado la pieza, o que cuando limpian la obra o el mueble en donde se encuentra exhibida, la golpean o rozan levantando y desprendiendo fragmentos del recubrimiento.



b) Microcraqueladuras.- aparecen en toda la superficie tanto del encarnado como de la cerámica. Se deben al paso del tiempo sobre la obra y a que ha estado expuesta a cambios microclimáticos extremos que provocan contracción y expansión de los materiales

cerámicos que son base de la obra.



c) Pátina.- en esta pieza, la pátina es escasa, se observa especialmente en las orejas y en el interior del nicho. Se debe a impurezas concentradas unidas a sustancias del material constitutivo de la obra, especialmente en las partes más escondidas, ésta se genera por el paso del tiempo.



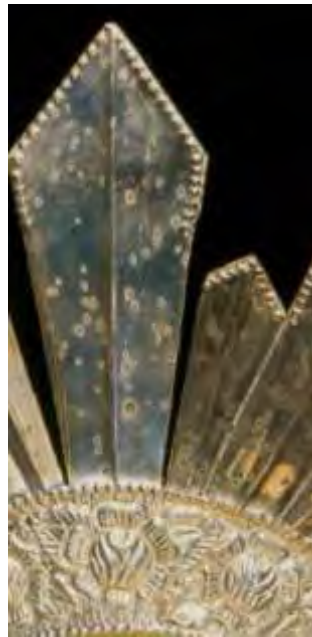
d) Rayones.- existen uno diagonal sobre la mejilla derecha y uno horizontal pequeño en la mandíbula izquierda. Se deben a un accidente con algún objeto que pudo marcar la obra en esas zonas.



f) Fisuras.- existe una fisura larga diagonal, en la naciente derecha del cuello. Posiblemente se debe a que la figura sufrió un golpe, o a que ha soportado cambios microclimáticos extremos que han llegado a debilitar tanto el material constitutivo que se rompen las uniones moleculares en el área más débil estructuralmente.



g) Manchas sobre el metal o empañado de la plata.- están presentes en la corona de plata, especialmente en los rayos, son lagunas blancas con centro negro. Estas manchas se deben a que los elementos sulfurosos de la atmósfera forman una película de sulfuro de plata, que en este caso es una pátina a conservar pues se ha generado con el paso del tiempo y esto le da una característica especial al elemento.



Revisión técnica de la obra (visión artista plástico):

- a) Abrasión del encarnado.- se realizó a propósito con algún material abrasivo, en las áreas donde por lo general se maltratan las obras antiguas que están en contacto con el público.
- b) Microcraqueladuras.- son producidas por una diferencia de contracción entre el barro y el engobe durante el enfriamiento de la pieza. Quizás el artista enfrió con agua la superficie de la pieza recién salida del horno, para provocar que tuviera un cambio drástico de temperatura y se “tronara”.
- c) Pátina.- está simulada con pintura sobre los encarnados, en las zonas referidas.
- d) Rayones.- se realizaron intencionalmente con un instrumento de punta fina.
- e) Faltantes.- seguramente se le colocó algún material poco mordente entre el engobe y la cerámica base, para que se desprendiera con facilidad en esas áreas.
- f) Fisura.- se produjo por una diferencia de contracción entre el barro y el engobe durante el enfriamiento de la pieza, posiblemente la logró al colocar una compresa de agua muy fría sobre la naciente derecha del cuello para que existiera una ruptura de la cerámica y del engobe.
- g) Oxidación.- seguramente el artista aplicó agua directamente sobre el metal, y de manera puntual a las superficies determinadas.

Comparación entre la imagen antigua con la que tiene relación la obra contemporánea:



Análisis de la escultura *Busto de Mujer con Corona*:

a) Tema.- En la obra de Marín podemos observar una representación cristiana en éxtasis o en estado de arrebató místico, de ahí la expresión del rostro, los ojos, y la boca entreabierta. El realismo es más acentuado por el uso de ojos de vidrio; así como la aplicación del color sobre las mejillas, labios y alrededor de los ojos. Al rescatar los elementos mencionados, el escultor muestra nuevas lecturas no sólo de su propuesta plástica sino de la manera en que apreciamos el arte religioso.

b) Técnico- Podemos concluir que gracias a la preparación como restaurador Marín puede jugar con los materiales, logrando los acabados que simulan una obra antigua. Las técnicas empleadas en la realización de estas piezas como los ojos de vidrio, los dientes de marfil y la simulación del encarnado que se empleaba en las esculturas de madera policromada, tanto como en las alteraciones tales como la fisura, craqueladuras, faltantes, rayones y pátina, hacen ver que tiene perfecto dominio técnico como para poder recrear una obra antigua en época contemporánea y en cerámica, en lugar de la madera policromada empleada en la colonia.

c) Iconográfico- La corona nos sitúa en el plano, no sólo de lo sagrado-religioso sino de individuos elegidos y por lo tanto no comunes, si a esto agregamos los otros símbolos como el cáliz, el huevo rojo que podría referirse al corazón, etcétera, podemos apreciar que nos encontramos ante una representación con una fuerte carga simbólica religiosa. Pero por otra parte la sensualidad manifiesta en los labios, mirada y senos descubiertos nos remiten a lo carnal, lo mundano y quizás hasta perverso o enfermo, al observar los ojos rodeados de color anaranjado y la falta de cabello en la cabeza y en las cejas, los tres conceptos integrados en una sola escultura, con esta conjunción de elementos, sólo tiene cabida desde una perspectiva posmoderna.

Análisis de la percepción estética en conflicto:

En ésta obra el artista logra que su propuesta adquiera una visión muy diferente a la que pudiera inicialmente verse que es la de una representación religiosa antigua. La visión religiosa tradicional la transmite tanto por la apariencia de los materiales como por sus elementos (ojos de vidrio y resplandor de plata). Por otro lado, al observar la pieza con detenimiento, caemos en cuenta de que presenta atributos sexuales (los senos descubiertos) y sensuales (la boca entreabierta y el rostro en éxtasis) que nos produce cierto placer con una fuerte carga erótica. Este choque se acentúa gracias al realismo de los acabados y a los ojos, que en esta ocasión no nos observan sino que nos esquivan y nos colocan en una aparente contradicción entre lo sagrado y lo profano.

Si bien se trata de un busto de mujer, también tiene rasgos masculinos, esto lo podemos apreciar en el cuello ancho, el mentón cuadrado, y sobre todo, en la ausencia de cabello, cejas y pestañas que nos desorientan porque no podemos ubicar si efectivamente se trata de uno, o de otra. Por otro lado, podemos argumentar que el uso del color en contraste con la tez blanca, nos remite a una pretendida obra antigua en la que el color era usado para otorgar dulzura, calidez y cierto realismo, pero al mismo tiempo podríamos decir que se trata de una representación de un miembro de una sociedad decadente, frívola y enferma, tal como lo puede ser una Drag Queen de los carnavales especialmente en Brasil.



Título: Del uno al cien

Autor: Jorge Marín

Fecha: 1995

Materiales: Barro de Zacatecas y engobes

Dimensiones: 55 x 42 x 23 cm.

Colección: Privada

Descripción de la obra: Es la representación de un infante desnudo, sin cabello, y parado con la rodilla derecha semidoblada, sobre una esfera azul y blanco. En la mano derecha lleva un corazón y en la izquierda al frente, una flecha metálica que está a punto de picarlo en el corazón a la manera de Cupido; tiene alas semiextendidas con bordes azules. Tiene una máscara roja con pico de ave y su cabeza está inclinada ligeramente hacia abajo y al lado derecho, como si con ella estuviera señalando al corazón. La obra está cubierta por pátina.

Descripción de elementos iconográficos:

- a) Alas.- pueden referirse directamente al elemento pájaro, que para el arte primitivo cristiano simbolizaba el alma con alas o el espíritu del hombre,⁵ es decir, son personificaciones del espíritu humano y el cósmico, y también son mediación entre la tierra y el cielo, además de que representan la bondad augurando inmortalidad y alegría; el lado espiritual de la naturaleza humana y la promesa de inmortalidad.⁶ Las alas también simbolizan movilidad, velocidad, ascensión, libertad e inspiración, emblemas de elevación y protección, por lo tanto hablaríamos de ángeles protectores.
- b) Máscara.- significa transformación, protección, identificación o disfraz. En el arte, la máscara también funciona como atributo del fraude personificado, del vicio, de lo oculto y de la noche. Las máscaras más antiguas parecen haber sido empleadas para captar el espíritu de un animal cazado e impedir que lastimara a quien las utilizara.
- c) Corazón.- símbolo de los sentimientos de amor, alegría, compasión, caridad, entrega, tristeza, etcétera.
- d) Flecha.- penetración por la luz, la muerte, el amor humano o divino. Gráficamente las flechas representan energía, exactitud direccional y la eliminación de la distancia. Aparecen

⁵ Sara Carr-Gomm, *Diccionario de arte a partir de sus símbolos. Clave ilustrada para la pintura y escultura occidentales*, México, Tomo, 2003

⁶ Tresidder, J., *Diccionario de los símbolos...* Op. Cit.

como símbolo del sol y son los agudos dardos dulces de Cupido y otros dioses del amor. Cupido tenía dos clases de flechas: la que enciende el amor es dorada, brillante y puntiaguda; la que lo ahuyenta es despuntada y con el pico de plomo.

e) Esfera.- hace referencia al mundo y a San Cristóbal como ya se explicó anteriormente, entonces el personaje, pertenece al mundo o bien, lo domina.

f) *Putti*, (plural de *putto*, pequeño cupido).- es un joven con alas conocido también como *amoretto* o pequeño “cupido”. En las pinturas religiosas, los *putti* son ángeles o querubines que dan un toque de humor a los cuadros seculares que se refieren al amor⁷.

g) Rostro dirigido ligeramente hacia la derecha.- Con tendencia hacia el lado masculino según la iconografía oriental.

h) Pico de la máscara.- según el mismo Marín explica, el pico es un elemento de defensa. También él mismo refiere, le recuerda a un elemento de la representación Quetzalcóatl en su advocación de Ehecatl dios prehispánico del viento. Una de las razones de este elemento, el pico, es que simulaba el sonido del viento.

Revisión técnica de la obra (visión de restauradora):

a) Pátina.- se localiza en casi toda la superficie de la pieza, excepto en donde es frecuente su manipulación por parte de los feligreses. La pátina se genera con el paso del tiempo, por impurezas externas e internas (de los mismos materiales constitutivos), concentradas en las partes más intrincadas para su limpieza y poco manipuladas.



⁷ Carr-Gomm, S., *Diccionario de arte a partir de ...* Op. Cit.

c) Abrasión de la pátina.- está localizada en las salientes especialmente de la cabeza, manos, piernas, bordes de las alas, máscara y pies. Debido a los faltantes de la pátina podemos ver los colores originales del engobe y del vidriado.



d) Rayones.- presenta dos horizontales uno en cada uno de los muslos, y del lado izquierdo del estómago junto al ombligo.



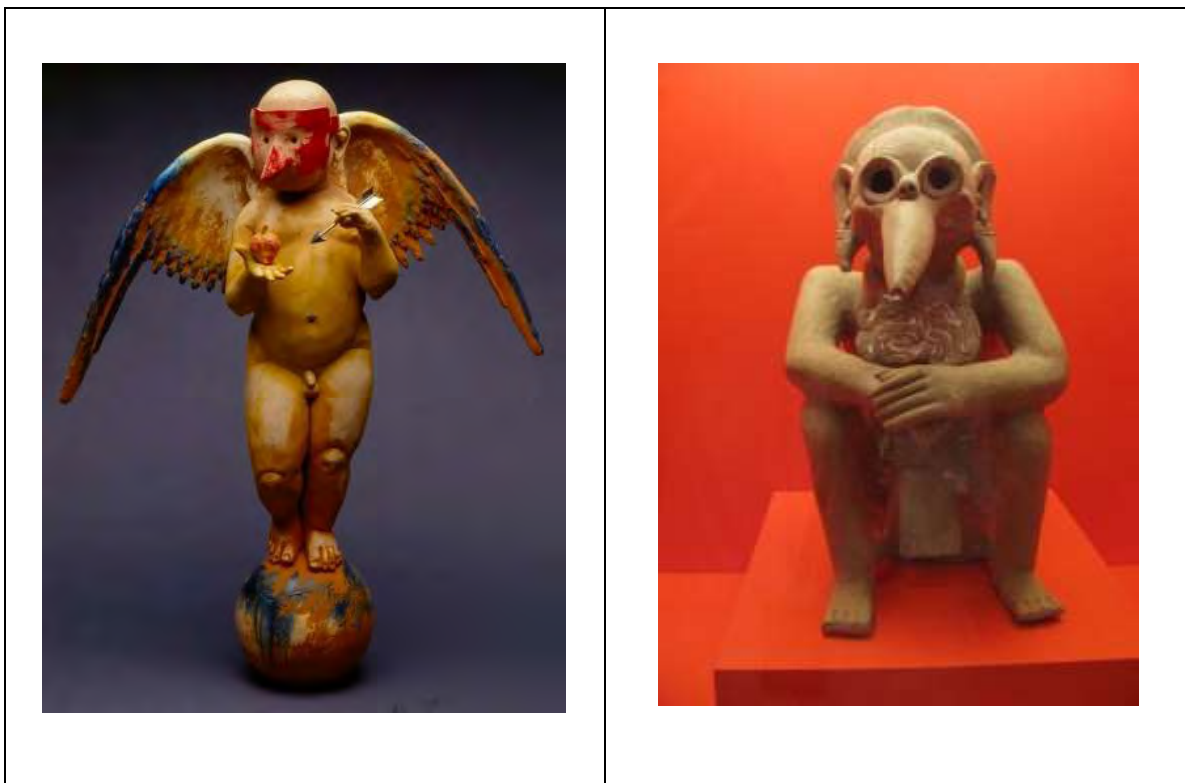
e) Grietas.- Una muy pequeña en el cuello, seguramente se hizo por un golpe puntual porque tiene un pequeño faltante al centro, y otras de manufactura, pues se observan en la unión de los brazos al cuerpo, posiblemente el artista no unió bien las tiras de barro y durante la cocción se separaron superficialmente las dos partes.



Revisión técnica de la obra (visión artista plástico):

- a) Pátina.- el artista aplicó un engobe de color más oscuro en las partes más escondidas (hendiduras y recovecos).
- b) Abrasión de la pátina.- se limpió el engobe oscuro en las salientes para que se pudiera ver los colores originales de la capa inferior.
- d) Rayones.- se realizaron intencionalmente con alguna herramienta de corte fino.

Comparación entre la imagen antigua con la que tiene relación la obra contemporánea:



Análisis de la escultura *Del uno al cien*.

- a) Tema.- En este caso y de acuerdo a un comentario en entrevista con el escultor, el pico de la máscara pudo en algún momento haberse inspirado en la representación de Quetzalcoatl en su advocación de Ehecatl dios del viento. Aunque también podemos ver que se trata de la representación de un cupido con máscara de pico.
- b) Técnico- Jorge Marín emplea los vidriados que se usan en la cerámica popular artesanal, pero lo hace de una manera muy localizada, de forma tal que realza las formas de

la escultura y le da vida. Maneja al mismo tiempo dos temperaturas de cocción controlándolas de la manera adecuada. Además aplicó la pátina en la superficie, misma que hace percibir automáticamente a la pieza como antigua.

c) Iconográfico- Es por un elemento iconográfico, la máscara, que la obra de Marín adquiere otro significado puesto que si no existiese, se trataría del muy representado Cupido con todos sus elementos. Es claro en este ejemplo cómo el escultor juega con los elementos iconográficos para dotar a su obra de nuevas posibilidades interpretativas. Como ya acotamos anteriormente, el mismo Marín nos comenta que la máscara es un elemento con el que se pueden proteger, ocultar y transformar las emociones, tanto del creador como del espectador.

Por otro lado, el pico de la máscara puede ser también un elemento de la representación de Quetzalcóatl en su advocación de Ehécatl dios prehispánico del viento, y cabe la posibilidad de que el corazón que el niño lleva en su mano derecha sea una ofrenda ya que a este Dios, “se le ofrendaban corazones por lo menos en dos ocasiones durante el año: la primera era para celebrar el regreso de Venus como Tlahuizcalpantecuhtli por el este, y la segunda, en su desaparición como Xólotl por el oeste. Aunque también como Ehécatl-Quetzalcóatl, se le ofrendaban corazones en vísperas de las primeras lluvias”.⁸

Análisis de la percepción estética en conflicto:

En el caso de esta obra podemos observar el choque de distintos elementos; por un lado tenemos la dulzura y ternura de un niño regordete y sano personificando a Cupido mensajero del amor, o a los *putti* barrocos, y por el otro tenemos elementos “agresivos” representados por los picos de la máscara y de la flecha, y por el tema de los sacrificios humanos a un Dios prehispánico. Otro elemento de contraste es el uso de los colores rojo del corazón y de la máscara y el azul de las alas. Nuevamente nos encontramos ante una obra que sólo simula antigüedad, pero que en realidad se trata de una creación posmoderna y actual que realiza un rescate tanto de iconografía, de tema y de técnicas.

⁸ John Joseph Temple, Arqueólogo del INAH, entrevista personal, junio 2011.



Título: La niña de San Francisco

Autor: Jorge Marín

Fecha: 2003

Materiales: Barro de Oaxaca con engobes

Dimensiones: 72 x 34 x 29 cm.

Colección: Privada

Descripción de la obra: Es una figura femenina desnuda, en posición hincada, los brazos flexionados hacia el frente, las palmas de las manos hacia arriba y muy cercanas entre ellas al frente y con los dedos extendidos. Los ojos los tiene representados con huecos, los rasgos de su cara son muy definidos y finos lo mismo que sus manos, el torso está erguido, su cara se dirige al frente y aparentemente está embarazada aunque eso no es muy evidente. Presenta el cráneo deformado, la cabeza calva y la representación sexual, a la manera de las representaciones de la cultura de la zona de Occidente del México Prehispánico.

Descripción de elementos iconográficos:

- a) Manos levantadas.- significa poder temporal y espiritual, acción, fuerza, dominio, protección; simbolismo general que refleja el papel ejecutivo de la mano en la vida humana y la creencia de que puede transmitir energía espiritual al igual que física. Como el número cinco estaba vinculado con el inframundo en el antiguo México, una mano con los dedos extendidos era un icono de la muerte.⁹
- b) Posición hincada.- señal de sumisión y súplica, aunque también es una postura natural, que hasta la fecha toman las indígenas para parir.
- c) Cabeza sin cabello.- Por lo general los personajes sin cabello son hombres, y muchas veces sacerdotes pues representa un grado de pureza o limpieza.

Revisión técnica de la obra (visión de restauradora):

- a) Manchas oscuras a manera de lagunas o de puntos agrupados.- son típicas de la cerámica de Occidente. Se deben a que estas esculturas provienen de tumbas de tiro, que son zonas de entierro de individuos junto con elementos que los acompañarían en su paso al otro mundo tales como indumentaria, vasijas, alimentos, etcétera, una característica importante de estos entierros es que estaban localizados varios metros bajo tierra. En el

⁹ Tresidder, J., *Diccionario de los símbolos...* Op. Cit.

suelo de éstas se han localizado presencia de algas primitivas y en general, de microorganismos que son autotróficos esto es, que tienen la capacidad de sintetizar las sustancias esenciales para su metabolismo a partir de sustancias inorgánicas, en este caso las sustancias esenciales las absorben de la cerámica presente en la tumba, ya que en su material constitutivo tienen hierro (de ahí su color rojo). A este hierro de la cerámica, los microorganismos lo oxidan produciendo óxido de manganeso o pirolusita que es de color negro.¹⁰ La presencia de microorganismos, hongos o algas en la cerámica en general, se observan como grupos de manchas negras, al aplicarles agua oxigenada efervescen por liberar oxígeno, no es el caso con las manchas en la cerámica de Occidente, pues como ya se indicó, se genera un nuevo compuesto.



b) Cambios en la coloración de la cerámica de naranja a negro.- se deben a la cocción dispareja del barro que muestra que su cocción fue realizada al mismo tiempo en atmósferas reductivas y oxidantes, coloración que se marca cuando los hornos son al aire libre y con poco control del fuego por ser primitivos.



c) Fractura de la cerámica.- se debe a un golpe fuerte, a la caída de la obra, o bien, lo más probable es que se haya producido por una cocción dispereja en un horno primitivo, por poco cuidado en su manufactura, y por exceso de desengrasante en el barro (hojas, ramas, semillas, polen), porque al quemarse este material orgánico genera espacios físicos que provocan la rotura del barro.



d) Faltantes.- hay un faltante de fragmento a la altura del estómago, seguramente el fragmento se perdió al no adherirlo en el momento de unir las partes fracturadas en una intervención anterior del mismo artista en el momento de su creación o por un restaurador.



Revisión técnica de la obra (visión: artista plástico):

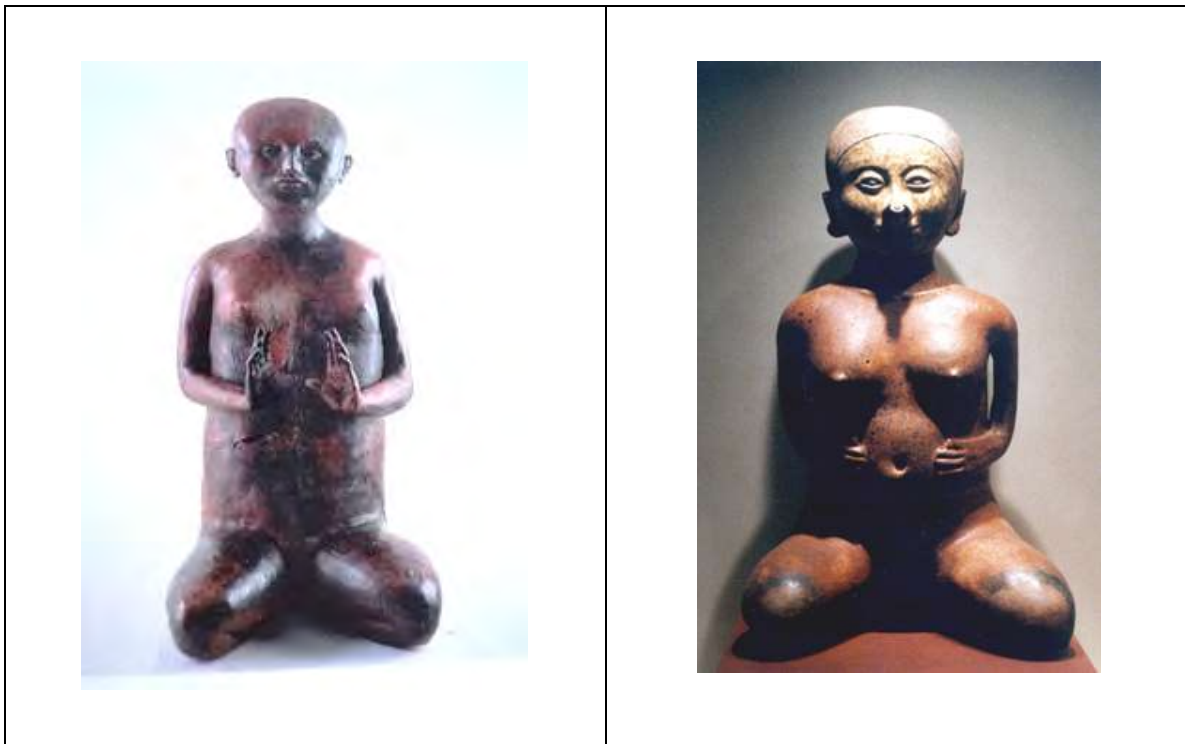
- a) Manchas típicas de la cerámica de Occidente.- el artista se las realizó con pintura específicamente sobre el barro cocido, imitando las que se forman naturalmente por la reacción de los minerales de la cerámica y los microorganismos del contexto arqueológico.
- b) Cambios en la coloración de la cerámica de naranja a negro.- en el caso de esta obra,

no se trata de una falla en la cocción, sino de un acabado realizado a base de engobes de distintos colores aparentando la cocción dispereja.

c) Fractura de la cerámica.- lo más probable es que el artista la haya realizado intencionalmente después de la cocción.

d) Faltante.- se generó un fragmento al fracturarse la pieza y el artista, intencionalmente no se la adhirió para provocar una apariencia del paso del tiempo sobre la obra.

Comparación entre la imagen antigua con la que tiene relación la obra contemporánea:



Análisis de la escultura *La Niña de San Francisco*:

a) Tema.- La escultura prehispánica original es una mujer embarazada posiblemente en trabajo de parto pues está hincada, tiene marcados los genitales y se sujeta el vientre. En general, refiere la fertilidad, la vida, el nacimiento, renacimiento, regeneración, crecimiento, etcétera.

b) Técnico.- Como se puede apreciar, es evidente la intención del escultor por simular una obra prehispánica. Esto lo podemos constatar en el estilo, puesto que la forma en cuclillas de ambas figuras son idénticas; lo mismo podemos decir del material, en este caso cerámica con engobes y manchas muy específicas de este tipo de cerámica de Occidente;

por último, podemos señalar las alteraciones, que en el caso de una figura prehispánica, pueden producirse de forma “natural” durante la manufactura y el paso del tiempo y en el caso de Marín es absolutamente intencional.

c) Iconográfico.- En ambas obras apreciamos que representan fertilidad, esto por los elementos que aparecen: la mujer desnuda, la representación de los genitales, la postura de las rodillas, el vientre inflamado.

Análisis de la percepción estética en conflicto:

Puesto que el parecido entre la obra prehispánica y la contemporánea es por demás obvio, diremos que la diferencia fundamental entre una figura y otra radica en la representación de las manos, del cuello y del rostro, en que la representación femenina de Marín está sin cabello, pero sobre todo, en el cuidadoso acabado con que el artista trabaja estos elementos. Podemos mencionar que las representaciones de Marín, en el caso de los elementos mencionados, tienden más a un estilo manierista europeo, y que al estar simulando obras prehispánicas al mismo tiempo, nos enfrentamos a una obra en la cual convergen una serie de elementos aparentemente ajenos y contradictorios, sobre todo en el movimiento de los dedos y los cuidadosos acabados de las manos. Marín logra que asistamos a la contemplación de una obra que sin duda alguna hace referencia a una representación prehispánica pero que en realidad se trata de una simulación acentuada por los detalles que como restaurador sabe manipular y manejar; baste de ejemplo: las fracturas que son provocadas, lo mismo que el faltante, y el simulado de las manchas de cocción y de las producidas por microorganismos, que en realidad son pigmentos aplicados de manera tal que nos logran confundir y creer que son de una escultura prehispánica del Occidente de México. Además, volvemos a tener una confusión con una figura absolutamente femenina pues está pariendo y tiene la representación de los genitales femeninos, pero está con la cabeza calva como si se tratara de una representación masculina. Y es justamente este sentido de simulación en la técnica y de la confusión en el tema e iconografía, lo que dota a la creación del escultor el carácter posmoderno del que se ha venido hablando, el que nos enfrenta a “la inquietante extrañeza”.

CONCLUSIONES

A lo largo de los planteamientos de este trabajo aprecié que la obra escultórica de Jorge Marín, principalmente la que produjo entre los años ochenta y la primera década del dos mil, tiene características que están determinadas por sus estudios de restauración, esto permitió que las obras adquirieran un carácter plenamente posmoderno, y fue así que el autor pudo ingresar fácilmente al mercado artístico en la época en que predominaba dicha corriente artística en México.

Como se observa en el análisis de este trabajo de tesis, la obra de Jorge Marín se puede apreciar desde dos puntos de vista, de dos carreras y de dos áreas del arte, conseguimos así destacar la aportación que se desprende de este par de disciplinas que comparten rasgos en común, no obstante que en una se crea (Artes Visuales) y en la otra, por lo contrario, en ningún momento se permite modificar la creación inicial del artista (Restauración).

El análisis de los temas, técnicas, materiales recurrentes y tipologías estilísticas de su trabajo en la época mencionada, lo realicé con el enfoque de una pasante de la Maestría en Artes Visuales, así, determiné que la obra, debido a sus características creativas, al rescate de técnicas, materiales y temas, así como la vuelta a la actividad creativa única y personal, no de grupo (como en los colectivos de los setentas), puede integrarse absolutamente al movimiento artístico en México llamado Posmodernismo. Tal como se planteo en el Capítulo I Posmodernismo, y en el II Artes Visuales en México.

El estudio de la obra de Jorge Marín lo realicé también desde mi punto de vista de una profesional de la restauración, y como se puede observar después de la información del Capítulo III Restauración, y IV en el que efectué un análisis comparativo de seis de sus obras, las piezas no tendrían la misma riqueza expresiva sin las técnicas, temáticas, procesos, iconografías y materiales, que el escultor aprendió a manejar durante su estancia en la ENCRyM.

El análisis desde las dos disciplinas, fue posible porque soy una privilegiada que comparte las formaciones que Jorge tiene, y que generaron su discurso como artista. Compartimos en la misma época la experiencia de asistir a la Escuela de Restauración,

formándonos como personas y como profesionales con los mismos compañeros de clases, participamos de las mismas materias, aprendimos de los mismos profesores, también fuimos a prácticas de campo, y disfrutamos o a veces soportamos, las mismas experiencias y vivencias; por ello, por ser testigo de primera mano, puedo afirmar que comprendo la visión del artista especialmente en los sentidos e intenciones con los que él juega, es decir, las simulaciones, el sentido de vejez y deterioro de sus piezas, el aplicado de pátinas, el empleo de materiales y de imágenes propias de los restauradores.

Así entonces, respecto a su obra puedo concluir que los temas que maneja el autor son principalmente, a decir de él, maternidad-paternidad, infancia-vejez, infancia-muerte y equilibrio-tensión. Y aunque éstos son universales y de todas las épocas, su forma de tratarlos tiene que ver, tanto con la corriente artística del posmodernismo, como con los temas concernientes a las obras antiguas, y que también son temas que se derivan de su formación como restaurador.

Hay que resaltar que los temas no siempre los maneja en forma aislada, ya que en una misma obra podemos apreciar varios de ellos, ya sea de manera contrapunteada o bien, integradora. Aunque éstos son más acordes a las obsesiones del artista, y en última instancia y a decir de él: “en el fondo el tema básico en mi obra es la angustia”.

Otro componente fundamental en la escultura de Jorge Marín, es que mezcla pasado con presente en el manejo iconográfico de algunas de sus obras. Emplea elementos prehispánicos de diversas culturas, tales como el chango, el xoloizcuintle y los armadillos, junto con barcas, esferas, coronas y otros símbolos que pertenecen a una iconografía cristiana, y además utiliza elementos de la iconografía universal tales como alas, picos, flechas, corazones y aves, entre otros.

Su iconografía nos remite a una dualidad: tierra-cielo, materia-espiritualidad, que con la inserción de otros elementos del mismo orden, nos hace modificar dichas concepciones. Por ejemplo: un niño obeso con máscara, una anciana con alas, una sirena con su hijo pájaro, etcétera. Combinaciones que podrían parecer faltas de congruencia iconográfica, por cuanto que no se respetan las formas y elementos afines y tradicionales, pero que en una “trasgresión” posmoderna, tienen sentido y buscan determinados resultados plásticos, artísticos y armónicos, y justo en esto, radica su propuesta.

Como se aprecia, la obra de Jorge Marín, lejos de generar caos o amontonamiento de elementos, tiene un hilo conductor que provoca un choque de conceptos: reciente-antiguo, vida-muerte, ternura-tristeza, dulzura-dolor, gozo-pena y

más allá, sensualidad-descomposición, sano-insano, religión-corrupción. Para el espectador puede resultar en un elemento desconcertante, porque ante la obra, se logra tener una visión idealizada de inicio, pero al observarla con detenimiento y cuidado, adquiere otras lecturas, lecturas que podrían concluir en una descomposición moral de la religión, de la familia y de la sociedad en la que vivimos.

Así, al observar a un “Niño Dios” con cara de anciano, sonrisa perversa y ojos que nos “miran” y nos penetran, llegamos a percibir una aparente contradicción en: bendecir–juzgar, mostrar-defender, proteger-alejar, sonreír-burlar, es decir, el mensaje siempre es opuesto y por lo tanto perturbador.

En otro nivel interpretativo, podemos argumentar que se trata de una conjunción de culturas, por un lado la católica europea con la prehispánica y por otra, las culturas del oriente y la clásica de los antiguos griegos, y su mezcla que nos lleva a una creación contemporánea única.

De la misma manera, el escultor realiza un rescate, de iconografía, de temas y de técnicas en el manejo de los materiales, al trabajar piezas de cerámica, bien podemos afirmar, que el artista regresa a sus orígenes, es decir se trata de un retorno a la tierra, y por otra parte <regresa> a las raíces prehispánicas, sus obras como “Los orantes” y “Los Jainos” dan muestra de ello. Y este retorno a la tierra y a los orígenes, lo mismo que el uso del estuco y del azul maya, son parte de un estilo meramente posmodernista.

Hablando estrictamente desde el punto de vista de un restaurador, el deterioro es un proceso que hay que detener o intervenir, pero sin eliminar su pátina pues nos habla de la historia del objeto, de lo contrario, la labor del restaurador no tendría sentido, en tanto que se le está “quitando” (al momento de “reparar” la obra) este valor de pieza antigua. Pero si yo observo una obra contemporánea con alteraciones y pátinas, como si fuera antigua, la lectura que tengo cambia, no es la misma que si estuviera con acabados de “nueva”. Por esta razón para el presente trabajo, consideré los acabados en las creaciones de Marín, como elementos iconográficos, porque proyectan esta lectura. Hay que hacer notar que el artista le saca mucho jugo a los procesos de envejecimiento en su obra por medio de pátinas intencionales, esta práctica nos lleva, además a ligarlo con el posmodernismo, por cuanto que rescata al “deteriorar” y deteriora al crear, contradicciones propias de dicha corriente artística.

Es por lo anterior que afirmo que, en general, las alteraciones que el escultor le imprime a su trabajo funcionan como técnicas, esto es, son efectos concretos que el artista ha empleado en la creación, para darle una personalidad más fuerte y un “aura”

propia de una obra antigua, les ha otorgado un valor semejante al de las obras que interveníamos en la Escuela de Restauración. El artista juega con las técnicas y logra los objetivos deseados, baste observar el *Niño muerto* o la *Virgen con corona*, obras en las que las microcraqueladuras fueron buscadas intencionalmente; lo mismo podemos decir de las grietas, de las manchas y de los faltantes, esto es, lo que bajo la mirada de un restaurador, serían “defectos” o “alteraciones”, y que por lo tanto requeriría una labor de intervención; en este caso; la intención del escultor, para usar un concepto del posmodernismo, es aparentar o simular una obra deteriorada y que por lo tanto hace necesario su “rescate”.

La mirada de un restaurador solía ser privilegiada, pero este artista le da entrada al público al rescatar una visión que no es común para el espectador devoto, ni para visitantes de galerías o de museos, y que al mostrarse como pieza de arte, adquiere otros significados, tales como el ver en todos los sentidos, el lado íntimo de los santos o de las vírgenes.

Una expresión que tiene mucha fuerza en la obra de este artista, es la simulación de los materiales, a diferencia de las esculturas coloniales piadosas que están hechas en madera, las de Marín, por ejemplo, están realizadas en cerámica, y no tienen un uso misericordioso o de culto; no hace arte religioso pero la obra sí tiene una fuerte referencia mística, posiblemente conseguiríamos referirnos a una simulación religiosa. Podemos decir que una obra creada para el culto, no “mira” a los feligreses y en cambio, las obras de Jorge sí, dirigen la mirada al espectador, entonces de alguna manera, este último se compromete y se torna cómplice de la perversión de Jorge, que nos lleva a contemplar un santo “desnudo” en todos los aspectos, mostrando su fragilidad y desamparo, y nos coloca en una posición de choque moral, religioso, emocional, espiritual, etcétera.

Esos juegos de simulación los observamos también, en el gran desarrollo técnico del artista, cuando aplica vidriados sobre el barro y controla debidamente la cocción de las dos técnicas, al oxidar de manera puntual una escultura en metal, o al generar microcraqueladuras sobre el estuco, lo mismo que con la concepción de elementos faltantes, coloraciones propias del horneado, o supuestas manchas producidas por microorganismos o insectos, y que en realidad son pigmentos; simulaciones acentuadas por los detalles que como restaurador sabe manipular y manejar. Y es justamente este sentido de simulación, lo que dota a la creación del escultor el carácter posmoderno del que se ha venido hablando.

Además, al cubrir sus obras deliberadamente con una pátina que simula antigüedad, el artista está agregando una técnica decorativa y/o expresiva que valida a la obra contemporánea, al agregarle a su existencia, un tiempo que no tiene, pero que sí lo aparenta. En este orden de ideas, también podemos afirmar, que no sólo se trata de un sentido de simulación, sino que además, la obra del artista logra una verdadera transfiguración al emplear deterioros y pátinas como técnicas pretendiendo el envejecimiento acelerado y trasgrede la temporalidad como si fuesen verdaderas huellas de edad.

Al dominar las técnicas como restaurador, con procesos que simulan y transfiguran las huellas del paso del tiempo, Jorge Marín también genera una especie de “entorno aurático”. Lo que Walter Benjamin denomina el aura de toda obra artística, pero que, en este caso, Jorge la construye, alterando así la percepción de la obra, porque un espectador no sabe, a ciencia cierta, si está ante una obra nueva o antigua. Por lo tanto, puedo afirmar que “hurta” el sentido “aurático” y toma ventaja de esta condición de toda obra antigua para integrarla a su producción.

Este juego creativo en donde convergen múltiples culturas, tiempos, temas, y materiales, si bien pudiera parecer anárquico y/o arbitrario, obedece a un cálculo del artista, en el que busca una mayor expresividad en sus obras, sin importar de dónde provengan dichas imágenes, él las armoniza y les da coherencia. Las contradicciones son muchas, pero podemos asegurar que son juegos que el artista propone conscientemente, obsequio de los conceptos posmodernistas por un lado, de las concepciones acordes a su formación como restaurador y por otro lado, a su fuerte personalidad.

Al final, lo que la obra de Marín nos deja, es una “inquietante extrañeza”.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1

Título: Niño muerto I
Autor: Jorge Marín
Fecha: 2004
Técnica: Barro de Oaxaca policromado y carbonato de calcio
Dimensiones: 22 x 67 x 30 cm.
Colección: Particular



Imagen 2

Título: Orante con tocado
Autor: Jorge Marín
Fecha: 2004
Técnica: Barro de Oaxaca policromado y carbonato de calcio
Dimensiones: 22 x 67 x 30 cm.
Colección: Particular



Imagen 3

Título: Orante
Autor: Jorge Marín
Fecha: 2004
Técnica: Barro de Oaxaca policromado y carbonato de calcio
Dimensiones: 22 x 67 x 30 cm.
Colección: Particular



Imagen 4

Título: Mujer con puerco
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1996
Técnica: Barro de Zacatecas policromado y engobes
Dimensiones: 80 x 25 x 29 cm.
Colección: Particular



Imagen 5

Título: Sirena con puerco y tocado de taza
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1994
Técnica: Barro de Oaxaca policromado y carbonato de calcio
Dimensiones: 40 x 35 x 33 cm.
Colección: Particular



Imagen 6

Título: Busto con aureola
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1998
Técnica: Barro de Zacatecas policromado y metal
Dimensiones: 72 x 46 x 27 cm
Colección: Particular



Imagen 7

Título: Anciana con alas
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1999
Técnica: Mixta
Dimensiones: 53 x 38 x 32 cm.
Colección: Particular



Imagen 8

Título: Ciudad de paralelos o Bebé con canasta
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1995
Técnica: Cerámica y engobes
Dimensiones: 52 x 29 x 18 cm.
Colección: Particular



Imagen 9

Título: El rapto
Autor: Jorge Marín
Fecha: 2000
Técnica: Mixta
Dimensiones: 73 x 31 x 23 cm.
Colección: Particular



Imagen 10

Título: Acróbata sobre manos
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1999
Técnica: Cerámica
Dimensiones: 128 x 30 x 41 cm.
Colección: Particular



Imagen 11

Título: Tres ángeles en circunferencias
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1998
Técnica: Cerámica policromada y fierro
Dimensiones: 120 x 70 x 30 cm.
Colección: Particular



Imagen 12

Título: Mujer con bebé y sombrero
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1994
Técnica: Barro de Oaxaca policromado
Dimensiones: 50 x 42 x 32 cm.
Colección: Particular



Imagen 13

Título: Sirena con niño ave y corazón
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1994
Técnica: Cerámica y engobes
Dimensiones: 66 x 40 x 25 cm.
Colección: Particular



Imagen 14

Título: Mujer con bebé
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1994
Técnica: Barro de Oaxaca policromado
Dimensiones: 51 x 44 x 39 cm.
Colección: Particular



Imagen 15

Título: Sin título
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1998
Técnica: Barro policromado
Dimensiones: 110 x 40 x 25 cm.
Colección: Particular



Imagen 16

Título: Bebé con pico rojo sobre esfera
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1994
Técnica: Barro de Oaxaca policromado
Dimensiones: 60 x 24 x 26 cm.
Colección: Particular



Imagen 17

Título: hombre con alas y máscara
Autor: Jorge Marín
Fecha: 2000
Técnica: Mixta
Dimensiones: 60 x 30 x 17 cm.
Colección: Particular



Imagen 18

Título: Diagonal de Entrocado
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1994
Técnica: Cerámica y engobes
Dimensiones: 60 x 26 x 28 cm.
Colección: Particular



Imagen 19

Título: Niño parado en esfera
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1998
Técnica: Bronce
Dimensiones: 40 x 37 x 10cm.
Colección: Particular



Imagen 20

Título: Niño con demonio
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1995
Técnica: Mixta, cerámica y engobes
Dimensiones: 67 x 27 x 18 cm.
Colección: Particular



Imagen 21

Título: Emulación de cara
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1994
Técnica: Cerámica y engobes
Dimensiones: 48 x 32 x 27 cm.
Colección: Particular



Imagen 22

Título: Sirena con libro en cabeza
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1995
Técnica: Barro de Oaxaca policromado
Dimensiones:
Colección: Particular



Imagen 23

Título: Centauro con pez
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1994
Técnica: Barro de Oaxaca
policromado y carbonato de calcio
Dimensiones: 22 x 67 x 30cm.
Colección: Particular



Imagen 24

Título: El perro de Almeida
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1992
Técnica: Barro policromado
Dimensiones: 47 x 76 x 28 cm.
Colección: Particular



Imagen 25

Título: Esfera-toro-mujer
Autor: Jorge Marín
Fecha: 2001
Técnica: Mixta
Dimensiones: 62 x 40 x 22 cm.
Colección: Particular



Imagen 26

Título: La alegría de vivir
Autor: Jorge Marín
Fecha: 2000
Técnica: Mixta
Dimensiones: 64 x 30 x 25 cm.
Colección: Particular



Imagen 27

Título: Sirena con libro
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1999
Técnica: Barro policromado
Dimensiones: 39 x 15 x 14 cm.
Colección: Particular



Imagen 28

Título: Ángel
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1998
Técnica: Barro de Oaxaca
Dimensiones: 50 x 60 x 45 cm.
Colección: Particular



Imagen 29

Título: Mujer con alas en esfera
Autor: Jorge Marín
Fecha: 2002
Técnica: Mixta
Dimensiones: 99 x 56 x 55 cm.
Colección: Particular



Imagen 30

Título: Mujer de negro y bandera
Autor: Jorge Marín
Fecha: 2002
Técnica: Mixta
Dimensiones: 30 x 33 x 29 cm.
Colección: Particular



Imagen 31

Título: Mujer futbolista
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1998
Técnica: Barro policromado
Dimensiones: 118 x 43 x 26 cm.
Colección: Particular



Imagen 32

Título: Busto con ojos cerrados
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1998
Técnica: Barro de Zacatecas policromado
Dimensiones: 59 x 41 x 19 cm.
Colección: Particular



Imagen 33

Título: Busto con aureola
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1998
Técnica: Barro policromado con aplicación de metal
Dimensiones: 1998 cm.
Colección: Particular



Imagen 34

Título: Escriba
Autor: Jorge Marín
Fecha: 2004
Técnica: Barro de Oaxaca policromado
Dimensiones: 85 x 21 x 22 cm
Colección: Particular



Imagen 35

Título: Ángel con bebé
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1993
Técnica: Bronce
Dimensiones: 67 x 37 x 18 cm.
Colección: Particular



Imagen 36

Título: Busto roto de mujer pelona
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1998
Técnica: Barro policromado
Dimensiones: 59 x 41 x 19 cm.
Colección: Particular



Imagen 37

Título: Mujer negra y esfera
Autor: Jorge Marín
Fecha: 2002
Técnica: Plata
Dimensiones: 28 x 9 x 7 cm.
Colección: Particular



Imagen 38

Detalles de Busto de mujer con
piedra roja (imagen 51)
Autor: Jorge Marín
Fecha 1998
Técnica: Barro de Zacatecas estucado
y metal
Dimensiones: 71 x 48 x 27 cm.
Colección: Particular



Imagen 39

Título: Bebé desnudo
Autor: Jorge Marín
Fecha: 2004
Técnica: Barro de Oaxaca
policromado y carbonato de calcio
Dimensiones: 130 x 40 x 15 cm.
Colección: Particular



Imagen 40

Título: Niño cedente en un pie
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1993
Técnica: Barro de zacatecas y engobes
Dimensiones: 40 x 12 x 10 cm.
Colección: Particular



Imagen 41

Título: Dos bebés de pie
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1998
Técnica: Barro policromado
Dimensiones: 130 x 80 x 70 cm.
Colección: Particular



Imagen 42

Título: Niño muerto I
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1994
Técnica: Barro de Zacatecas y
engobes
Dimensiones: 90 x 40 x 32 cm.
Colección: Particular



Imagen 43 *

Título: Don Mariano Francisco de Cardona
Autor: Anónimo
Fecha: 1768
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 61.6 x 83.2 cm.
Colección: Museo de Arte de San Antonio, Texas.



Imagen 44

Título: La paternidad de Espinterra II
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1993
Técnica: Barro de Zacatecas policromado
Dimensiones: 112 x 97 x 43 cm.
Colección: Particular



Imagen 45*

Título: Nuestra Señora del patrocinio "La Colocha"
Autor: Anónimo
Fecha: Siglo XVIII
Técnica: Madera estofada y policromada
Dimensiones: 23.5 x 9 x 7.5 cm.
Colección: Privada



Imagen 46 *

Título: San José y Cristo niño
Autor: Atribuido a Alonso de la Paz
Época: Finales del SXVII
Técnica: Escultura estofada y policromada
Dimensiones: 158 x 75 x 54 cm.
Colección: Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Guatemala.



Imagen 47

Título: La paternidad de Espinterra I
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1992
Técnica: Barro de Zacatecas policromado
Dimensiones: 98 x 54 x 49 cm.
Colección: Particular



Imagen 48****

Título: San Miguel
Autor: Anónimo
Época: S XVIII
Técnica: Escultura estofada y policromada.
Dimensiones: 97 x 72 x 61 cm
Colección: Museo de Arte Religioso de Santa Mónica, Puebla, INAH.
Fotografía: Gliserio Castañeda G. /INAH



Imagen 49

Título: Niño con armadillos
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1994
Técnica: Barro de Zacatecas con engobes
Dimensiones: 88 x 35 x 27 cm.
Colección: Particular



Imagen 50**

Título: Sor María Gertrudis del Niño Jesús (detalle)
Autor: Anónimo
Época: Virreinal
Técnica: Óleo/tela
Dimensiones: 178 x 106 cm.
Colección: Museo Nacional del Virreinato (Tepotztlán) INAH



Imagen 51

Título: Busto de mujer con piedra roja
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1998
Técnica: Barro de Zacatecas estucado y metal
Dimensiones: 71 x 48 x 27 cm.
Colección: Particular



Imagen 52 *

Título: Cristo de la Columna
Autor: Anónimo
Época: S XVIII
Técnica: Escultura estofada y policromada
Dimensiones: 52 x 18 x 22 cm.
Colección: Particular



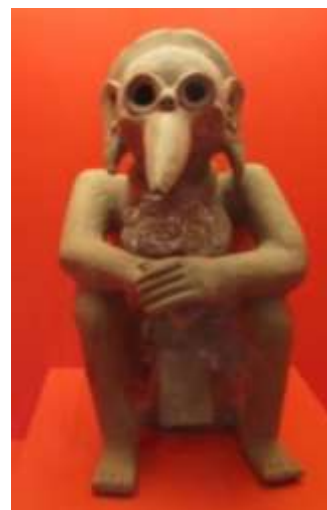
Imagen 53




Título: Del uno al cien
Autor: Jorge Marín
Fecha: 1995
Técnica: Barro de Zacatecas y engobes
Dimensiones: 55 x 42 x 23 cm.
Colección: Particular



Imagen 54

Título: Ehecatl-Quetzalcoatl
Procedencia: Centro de Veracruz
Época: Clásica
Técnica: cerámica con restos de estuco
Dimensiones: 36 x 22 x 29 cm.
Colección: Centro INAH Veracruz



<p style="text-align: center;">Imagen 55</p> <p>Título: La niña de San Francisco Autor: Jorge Marín Fecha: 2003 Técnica: Barro de Oaxaca con engobes Dimensiones: 72 x 34 x 29 cm. Colección: Particular</p> 	<p style="text-align: center;">Imagen 56</p> <p>Título: La niña de San Francisco (frente) Autor: Jorge Marín Fecha: 2003 Técnica: Barro de Oaxaca con engobes Dimensiones: 72 x 34 x 29 cm. Colección: Particular</p> 	<p style="text-align: center;">Imagen 57***</p> <p>Título: Escultura, mujer de rodillas Cultura: Occidente, Nayarit, Tradición de Teuchitlán Época: Preclásico tardío -Clásico temprano, (400 AC a 200 DC) Material: Cerámica con engobes Dimensiones: 70.4 x 41.5 x 27 cm. Colección: Museo Nacional de Antropología INAH.¹</p> 
--	--	--

Todas las fotografías pertenecen a los archivos fotográficos de Jorge Marín, excepto:

* RISHEL J, Joseph y Suzanne Stratton-Pruitt, *The Arts in Latin America 1492-1820*. Catálogo de la exposición exhibida en Philadelphia Museum of Art, Antiguo Colegio de San Ildefonso y Los Ángeles Country Museum of Art. Philadelphia México-USA. 2006.

** _____ *Monjas Coronadas. Vida Conventual Femenina. Catálogo para la exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 2005.

*** MAGALONI Kerpel, Diana, et al, *Catálogo esencial, Museo Nacional de Antropología, 100 obras*, México, CONACULTA- INAH-Artes de México, 2011, (Colección Arqueología).

**** CASTAÑEDA G, Gliserio. Transmisión personal. CNME/INAH México 2013.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, (Diálogo abierto, arte), México, Coyoacán, 1999.
- _____, *Los conceptos esenciales de las Artes Plásticas*, (Diálogo abierto, arte), México, Coyoacán, 1997.
- APPIGNANESI, Richard y Garrat Chris, *Posmodernismo para principiantes*, (Documentales ilustrados), Buenos Aires, Era Naciente SRL, 2007.
- ARTEAGA, Agustín, “El Cuerpo como paisaje, La escultura de Jorge Marín”, *Jorge Marín, Bronces*, México, Grupo Gráfico Romo, 2004.
- BALDINI, Umberto, *Teoría de la restauración y unidad de metodología vol.1*, (Arte y restauración), Madrid, Nerea/Nardini, 1997.
- BARGUELLINI, Clara (edición), “Historia del arte y restauración”, *7º Coloquio del Seminario de Estudios del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2000.
- BECK, James con Michael Daley, *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*, Barcelona, Del Serbal.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI, 1992.
- BOHM-DUCHEN, Monica, y Cook, Janet. *Understanding Modern Art, an Usborne Introduction*, London, Usborne Publishing Ltd, 1991.
- CABELLO Carro, Paz (edición), *Patrimonio Cultural e identidad*, Madrid, Ministerio de Cultura Española, 2007.
- CABRAL Pérez, Ignacio, *Los Símbolos Cristianos*, México, Trillas, 1995, p. 332.
- CALVO, Ana. *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, (Cultura Artística), colección dirigida por Joan Sureda I Pons. Madrid, Del Serval, 1997.
- CARR-GOMM, Sara, *Diccionario de arte a partir de sus símbolos. Clave ilustrada para la pintura y escultura occidentales*, México, Tomo, 2003.

- COLLINWOOD, R.G. *Los principios del arte*, México, FCE, 1993.
- CORONEL R., Juan et al, *Un siglo de arte mexicano, 1900-2000*, México, CONACULTA-INBA, Landucci 1999.
- CRISPOLTI, Enrico, *Cómo estudiar el arte contemporáneo*, (Colección intersecciones arte y arquitectura), Trad. Marisa García Vergara, Madrid, Celeste.
- CRUZVILLEGAS, Abraham et al, “Sonrisas en el tiempo”, *Escultura Mexicana. De la academia a la instalación*, México, CONACULTA-INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes, Landucci, 2000.
- D’ALLEVA, Anne, *How to Write Art History*, United Kingdom, Laurence King, 2006.
- DEL CONDE, Teresa, “¿Es arte? ¿No es arte?”, *El campo artístico y la historia del arte*, México, Museo de Arte Moderno, Amigos del Museo de Arte Moderno CONACULTA-INBA, 2002
- _____, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, Museo de Arte Moderno, 1994.
- _____, “Presencias: la historia de una controversia”, en *Pintura mexicana, 1950-1980*, México, CONACULTA-INBA, 1990.
- _____ y Arteaga, Agustín, *Javier Marín El cuerpo arrebatado: la piel del barro*, México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, catálogo de exposición, septiembre de 1994 a enero de 1995.
- DÍAZ Berrio Fernández, Salvador, *Protección y Rehabilitación del Patrimonio Cultural Urbano*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2007.
- EAGLETON, Terry, *Las ilusiones del posmodernismo*, Traducción de Marcos Meyer, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- ECO Umberto, *Cómo se hace una tesis*, España, Gedisa, 2001.
- EGUIARTE María Estela, Blanca González y Eloísa Uribe, “Un modelo para armar”, en *Tiempos de la posmodernidad*, México, INAH, UIA, CONACULTA, UAM, 1989.
- ESPINOSA Chávez, Agustín, “La Restauración del Patrimonio Cultural Mueble”, *La antropología en México, Panorama histórico 6 el desarrollo técnico*,

- (Colección Biblioteca INAH), Carlos García Mora y María de la Luz del Valle Berrocal (coordinadores), México, Colección Biblioteca INAH, 1988.
- FERNÁNDEZ Arenas, José (coordinador), *Arte efímero y espacio estético*, Madrid, Anthropos, 1988.
- FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, *Historia de los Museos de México*, México, Promotora de Comercialización Directa, 1988.
- FOSTER, Hal (selección y prólogo), *La Posmodernidad*, Traducción Jordi Fibla, México, Kairós, Colofón S.A., 1988.
- FRAMPTON, Kenneth, “Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia”, en *La Posmodernidad*, Traducción Jordi Fibla, México, Kairós, Colofón S.A., 1988.
- FUENTES, Carlos (prólogo) y Hernández, Jorge F., *Jorge Marín Alas de la Ciudad*, México, Grupo Gráfico Romo, 2011.
- GARCÍA Canclini, Néstor, *El consumo cultural en México*, México, CONACULTA, 1993.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *La Historia del Arte*, Traducido del inglés por Rafael Santos Torroella, Nueva York, Phaidon Press, Decimosexta edición revisada, ampliada y rediseñada, (Reimpresión 2011, Edición de bolsillo), 2011.
- GÓMEZ Consuegra, Lourdes (compilación) Angélica Peregrina (coordinación), *Documentos internacionales de conservación y restauración, INAH 70 aniversario*, México, CNCA, INAH Jalisco, 2009.
- GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio, *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, (Manuales Arte), Madrid, Cátedra, 1999.
- GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- HABERMAS, Jürgen, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Traducido por Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco, Compilado por Horacio Tarcus, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.
- JAMESON, Fredric, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Traducido por Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco, Compilado por Horacio Tarcus, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.

- KASSNER, Lili, *Diccionario de Escultores mexicanos del siglo XX. Tomo I*, México, CONACULTA, 1997.
- _____, *Diccionario de Escultores mexicanos del siglo XX. Tomo II*. México, CONACULTA, 1997.
- LARA Elizondo, Lupina, *Resumen. Pintores y pintura mexicana. 200 Artistas Mexicanos. Siglos XIX, XX y XXI*. México, Promoción de Arte Mexicano, 2009.
- _____, *Visión de México y sus Artistas. Encuentros Plásticos, Umbrales del Siglo XXI. Tomo III*. Promoción de Arte Mexicano, México, Quálitas Compañía de Seguros S.A. de C.V., 2002.
- _____, *Resumen- Compendio de creadores 250 artistas mexicanos siglos XIX, XX y XXI*. Promoción de Arte Mexicano, México, 2012.
- LOZANO, Luis Martín, "Revelando el Hermetismo del Equilibrio". .
- LYOTARD, Jean Francois, *La condición postmoderna, Informe sobre el saber*, (Colección teorema Serie Mayor), Traducción de Mariano Antolín Rato, décima edición, Cátedra-Fuenlabrada, Madrid, 2008.
- _____, *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, (Colección Filosofía), Barcelona, novena edición, Gedisa, S.A., 2008.
- MAGALONI Kerpel, Diana, et al, *Catálogo esencial, Museo Nacional de Antropología, 100 obras*, México, CONACULTA- INAH-Artes de México, 2011, (Colección Arqueología).
- MANRIQUE, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, (Lecturas mexicanas), México, CONACULTA, 2000.
- MARTÍNEZ Justicia, María José, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Janos, Tecnos, 2009.
- MORRIÑA, Oscar y María Elena Jubrías, *Ver y comprender las artes plásticas*, La Habana, Gente Nueva, 1982.
- MUÑOZ Viñas, Salvador, *Teoría contemporánea de la restauración*, Madrid, Patrimonio Cultural. S/f.
- NARES, Jesús, "La conservación arqueológica", *La antropología en México. Panorama histórico. 6 el desarrollo técnico*, (Colección Biblioteca INAH), Carlos García Mora y María de la Luz del Valle Berrocal coordinadores, México, 1988.

- PAZ, Octavio, *Los hijos del Limo*, México, Seix Barral, Planeta, Segunda edición 1989.
- PRAMPOLINI Rodríguez, Ida, “Las Expresiones Plásticas Contemporáneas de México”, en *40 siglos de arte mexicano, tomo II*, México, Herrero.
- PRETTE, María Carla, y Alonso De Giorgis Susaeta, *Leer el Arte, y entender su lenguaje*, Madrid, Ediciones Madrid, s/a.
- REYES-Valerio, Constantino, *De Bonampak al Templo Mayor: el Azul maya en Mesoamérica*, México, Siglo XXI, 1993.
- SÁNCHEZ Aviña, José Guadalupe, *El proceso de la investigación de tesis. Un enfoque contextual*, México, Universidad Iberoamericana Puebla, Universidad Anáhuac Puebla.
- SÁNCHEZ Garay, Elizabeth (coordinadora), *Vanguardias y neovanguardias artísticas: Un balance de fin de siglo*, (Colección Polifonía), México, Universidad Autónoma de Zacatecas, Plaza y Valdés, 2003.
- TIBOL, Raquel, (estudio introductorio y compilación de textos de David Alfaro Siqueiros) *Textos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- TRESIDDER, Jack, *Diccionario de los símbolos México*, Litográfica Ingramex, 2003.
- VARGAS, Itzel, “Disertaciones sobre el sentido de la práctica escultórica. Del geometrismo a los discursos actuales”, *Escultura Mexicana. De la academia a la instalación*, México, CONACULTA-INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes, Landucci, 2000.
- WALTER Benjamín, “El arte en la época de su reproductividad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973.
- _____, *El Autor como productor*, Traducción y presentación de Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2004.
- WARD, Philip, *La conservación del patrimonio: carrera contra reloj*, Marina del Rey California, Comité Internacional del ICOM para la Conservación, Instituto Guetty de Conservación, The Guetty Conservation Institute, 1992.

REVISTAS, PERIÓDICOS, CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y TESIS.

- ACPUES Gutiérrez (coordinador del número), *El arte ritual de la muerte niña*, Artes de México, México, 2005.
- ARTEAGA, Agustín. “Ojos que da pánico soñar”, *Mundo Celular*, número 35, agosto 1993, México, pp. 48-51.
- ARTEAGA, Agustín, “Terra incógnita”, en *Catálogo de exposición*, México, Museo de Arte Moderno, 2 de julio al 11 de octubre de 1992.
- AZÚA, Félix de, “¿Qué arte contemporáneo?”, traducción de Coral Bracho, en *Hacia dónde va el arte*, Letras libres, año V, número 50, México, febrero 2003. Pag. 11.
- BAUTISTA, Virginia, “Guiñan” a la cerámica” *Reforma*, Cultura, México, jueves 27 de julio del 2000.
- BENITO, Sandra. “Jorge Marín, Fábrica de ángeles”, *Mundo Celular*, número 17, México, febrero 1992, pp. 32-34.
- CAMPOS, Orsy, “Bronce, el sentir humano” *El diario de hoy*, El Salvador, 10 de octubre de 2004.
- DEL CONDE, Teresa, “Siglo XX, paseos por un bosque de imágenes”, en *Muestra Antológica de las colecciones de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, México, Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1996, p. 89.
- _____, “Jorge Marín. La inquietante extrañeza” Catálogo de Museo de Arte Moderno, CONACULTA-INBA, México, 1993.
- DEBROISE Oliver, “Posmodernismo: parodia mexicana”, *La Jornada*, México, 2 de julio 1988.
- DELGADILLO, Ángeles, “Bienvenido al océano onírico, Humanicorp” *Reforma*, Primera fila, México, 28 de julio 2006.
- DOBLES, Aurelia, “El mexicano Jorge Marín expone sus esculturas en la galería Klaus Steinmetz”, *La Nación*, Arte Contemporáneo, 30 de mayo del 2004.
- EMERICH, Luis Carlos (introducción), *96 Salón de Arte Bancomer, Pintores figurativos contemporáneos*, México, Fundación Cultural Bancomer, 1996.

- ESPINOSA Chávez, Agustín, *Tesis para optar por el grado de Licenciado en Restauración de Bienes Muebles ENCRM-INAH*, México, 1981.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Silvina, "Tengo el cuerpo roto, pero mis alas intocadas", *El informador*, México, 13 de abril de 2011.
- GÁMEZ, Ana Paulina, "Jorge Marín, en busca del equilibrio", *Viceversa*, Num. 48, México, mayo 1997.
- GÓMEZ HARO, Germaine, "Las voces misteriosas de la cerámica" *La Jornada Artes visuales*, México, 10 de septiembre de 2000.
- GUEVARA, Roberto, *Barro de América, Primera Bienal, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber*, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, 1992.
- KAISER, Miriam et al, "Ecos, Jorge Marín, Cerámica", *Catálogo de exposición*, México, Museo de Arte de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, marzo-junio 2011.
- LARA, Lupina, *Resumen pintores y pintura mexicana, Carlos Mérida, Jorge Marín*. Promoción de Arte Mexicano, No. 14, México, 1997.
- LOYOLA Vera, Antonio, *Dr. Carlos Chanfón Olmos, El oficio del restaurador*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 2003.
- LOZANO, Luis Martín. "Revelando el Hermetismo del Equilibrio", *Catálogo para la exposición Reflexiones en torno a la obra de Jorge Marín*. Museo de Arte Moderno, México, 2002.
- _____, "El privilegio de observar en torno al Salón de Arte Bancomer 97", *97 Salón de Arte Bancomer, Pintura Escultura y Arte Objeto*, México, Fundación Cultural Bancomer, 1997, p. 120.
- _____, (textos curatoriales), "Tendencias", *VII Salón de Arte Bancomer*, México, Fundación Bancomer, Museo de Arte Moderno, CONACULTA-INBA, 2001, p. 95.
- LUKE, Gregorio, "Jorge Marín", *Catálogo de exposición*, Long Beach, California, Latin American Museum of Art, EUA, 2002.
- MABEL MARTÍNEZ, Miriam, "El alma del barro es el fuego", *La crónica de hoy*, México, 17 de septiembre de 2000.

- MINERA, María, “Voces en el concierto, arte contemporáneo en México”, *Letras Libres. Hacia dónde va el arte*, México, año V, número 50, febrero 2003, p. 24-28.
- NAVARRO, Desirée, “El cuerpo como paisaje”, *Milenio*, México, 20 de julio de 2003.
- OLVERA, Antonio, “En la mira. Jorge Marín”, *El nuevo mexicano*, miércoles 27 octubre 2010, México.
- PHILIPPOT, Paul, “Restauración: filosofía, criterios, pautas”, *Primer Seminario regional latinoamericano de conservación y restauración*, Serlacor, México, 1973
- RIVEROLL, Julieta, “Las figuras aladas con máscara de pájaro son a la vez espíritus protectores y aves de rapiña, según la concepción de Jorge Marín”. *Reforma sección de cultura*, México, 3 de febrero de 2010.
- RUBIO, Carlos, “El cuerpo como paisaje, reinventa Marín la figura humana” *El Universal, Cultura*, España 7 de julio de 2011.
- SONTAG, Susan, Un argumento sobre la belleza, en *Hacia dónde va el arte*, Letras libres, año V, número 50, México, febrero 2003. Pag. 12-15.
- TAGLE, Alberto A., Hubert Paschinger, Helmut Richard y Guillermo Infante, “Maya Blue: its Presence in Cuban Colonial Wall Paintings”, *Studies in Conservation*, vol. 35, núm. 3, agosto de 1990, pp. 156-159.
- TORRES Montes, Luis, “Entrevista” *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH*, Número 31, p. 69-70.
- _____, “Tratamiento empleado para la conservación de una canoa prehispánica” *Boletín INAH No 18*, Diciembre, 1964, México, p. 10-13.
- TOSTADO, Conrado, Voltear a ver, en *Hacia dónde va el arte*, Letras libres, año V, número 50, México, febrero 2003. Pag. 18-22.
- VÁZQUEZ Ruiz, Mónica, “Deseo de libertad”, *Elite people*, México, 2002.
- VILLASEÑOR Alonso, Isabel, *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, ENCRM-INAH, año 2. Num. 3., México, CONACULTA-INAH, Enero-junio 2011, p. 92.
- ZÁRATE, Lorena, (coordinación editorial) “Cuarta bienal de cerámica utilitaria”, *Catálogo de exposición*, México, Museo Frans Mayer, s/f.

OTROS DOCUMENTOS

ABUNDIS Canales, Jaime, Arquitecto- Restaurador INAH, Entrevista personal, México, diciembre 2012.

ÁLVAREZ Romero, Jesús, sociólogo del INAH, Entrevista personal, México, Mayo, 2012.

ARTES de México, página web, disponible en:

artedemexico.com/adm/09/index.php/revista/publicación-ind/el_arte_ritual_de_la_muerte_nina/

BERRECA Angulo, Jorge Arturo, *Conservación y preservación de objetos cerámicos*, México, 2009, disponible en:

http://148.202.167.133/drupal/sites/default/files/Libro_ceramico_reducido.pdf

BLAS Galindo, Carlos, Cátedra de Artes Visuales en México S XX y XXI, Academia de San Carlos, UNAM, México, mayo 1997.

CAMA Villafranca, Jaime, “¿Qué es restaurar?”, *Discurso impartido en la ENCRM-INAH Churubusco*, México, 2002.

DEL CONDE, Teresa, “Nuevos mexicanismos”, *Diario Uno más uno*, Ciudad de México, 1987.

FIGUEROA Sánchez, David José, “El estructuralismo como una de las principales corrientes lingüísticas del siglo XX”, *Ilustrados*, disponible en:

<http://www.ilustrados.com/tema/6751/corrientes-linguisticas-siglo-estructuralismo.html>.

ICOMOS, *Carta de Venecia, documento de normatividad de restauración*, disponible en: www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf

LEY Orgánica del INAH, Ley Orgánica del 31 de diciembre de 1938, disponible en www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/doc/170.doc

LYOTARD, Jean Francois, *¿Qué es lo posmoderno?*, tomado de Zona Erogena No. 12, 1992, [14 de febrero de 2011] <http://www.educ.ar>.

LUKE, Gregorio, Jorge Marín *Exposición en el Museum of Latin American Art*. Long Beach California, EUA, Programa de televisión transmitido en el Canal 22 el

día 14 de junio 2004, con motivo de la exposición realizada en el Museum of Latin American Art en Long Beach, California, USA, México, 2004.

MARÍN Gutiérrez, Jorge, escultor, entrevistas personales, 2007-2013

_____ *Jorge Marín*, página web, disponible en <http://www.jorgemarin.com.mx>

MARZO, Jorge Luis, “Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano”, *Conferencia en el Congreso internacional de crítica de arte latinoamericano*, Universidad Carlos III, Madrid, disponible en: <http://www.soymenos.net>

MESINAS, Samuel, “Jorge Marín hace escultura a contracorriente”, *Periódico Milenio*, 3 oct 2010, disponible en:

http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/c9bf3233bdc19a11f955b9c8512a6ecc?quicktabs_1=1

MONTERROSA, Mariano, *Apuntes de la clase de Iconografía Colonial*, ENCRYM, México, 1985.

MORALES Gómez, David Antonio, arqueólogo INAH, *comunicación personal*, México, febrero 2013.

PLAN de estudios, Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía INAH-SEP, tomado de Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía INAH-SEP, disponible en <http://www.encyrm.edu.mx/index.php/licenciatura-en-restauracion.html>

POPELKA Sosa Sánchez, Roxana, *La posmodernidad y su reflejo en las artes plásticas*, 1999, tomado de *Revistas Científicas Complutenses*, Universidad Complutense de Madrid, disponible en:

<http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS0909110089A.PDF>

SANTAELLA, Yolanda, “Los sesentas y la restauración en Churubusco”, *Restaura, Revista electrónica de conservación*, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, México, disponible en: <http://www.ilam.org/revistas/800-restaura.html>

SARRIUGARTE Gómez, Iñigo, *De la vanguardia a la Posmodernidad, Cambios conceptuales en torno al arte primitivo*, tomado de *Razón y palabra*, primera

Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación,
disponible en

http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70/vanguardia_posmodernidad.pdf.

TEMPLE Sánchez Gavito, John Joseph, arqueólogo INAH, *comunicación personal*,
México, septiembre 2012.

TORRES Montes, Luis, profesor de la ENCRyM en química de los materiales para
restauración *entrevista personal*, México, 2012.

_____, *Apuntes de Química aplicada a la pintura mural*, ENCRyM,
México, 1983.