

TEXTOS Y CONTEXTOS

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

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

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

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

PALABRAS CLAVE

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

KEYWORDS

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

RESUMEN

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

ABSTRACT

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

Sin pies ni cabeza

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

Purismo y utilitarismo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Escultura, diseño, arquitectura...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

La gobernanza de lo irracional

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Los “hermanos incómodos”

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ Un tiburón en formol.

²⁹ Una vaca y un becerro.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁸ Suponiendo que la encontró tendida horizontalmente.

La dificultad es comprender

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

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

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

⁴⁰ Como dijera Cantinflas, nuestro filósofo popular.

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

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

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

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

Vestigios maderosos / Monica Perez

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

Una emoción, un material y una técnica / David Camorlinga

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

El observador y el observado / Alejandra Zermeño

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Intervenir en el espacio: una gran responsabilidad / Claire Becker

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

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

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

⁴⁹ Esto lo hemos visto con amplitud, líneas arriba.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En lo personal, lo social y lo comercial:

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



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

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

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

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



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

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

Colofón

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

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

SEMBLANZA DEL AUTOR

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