

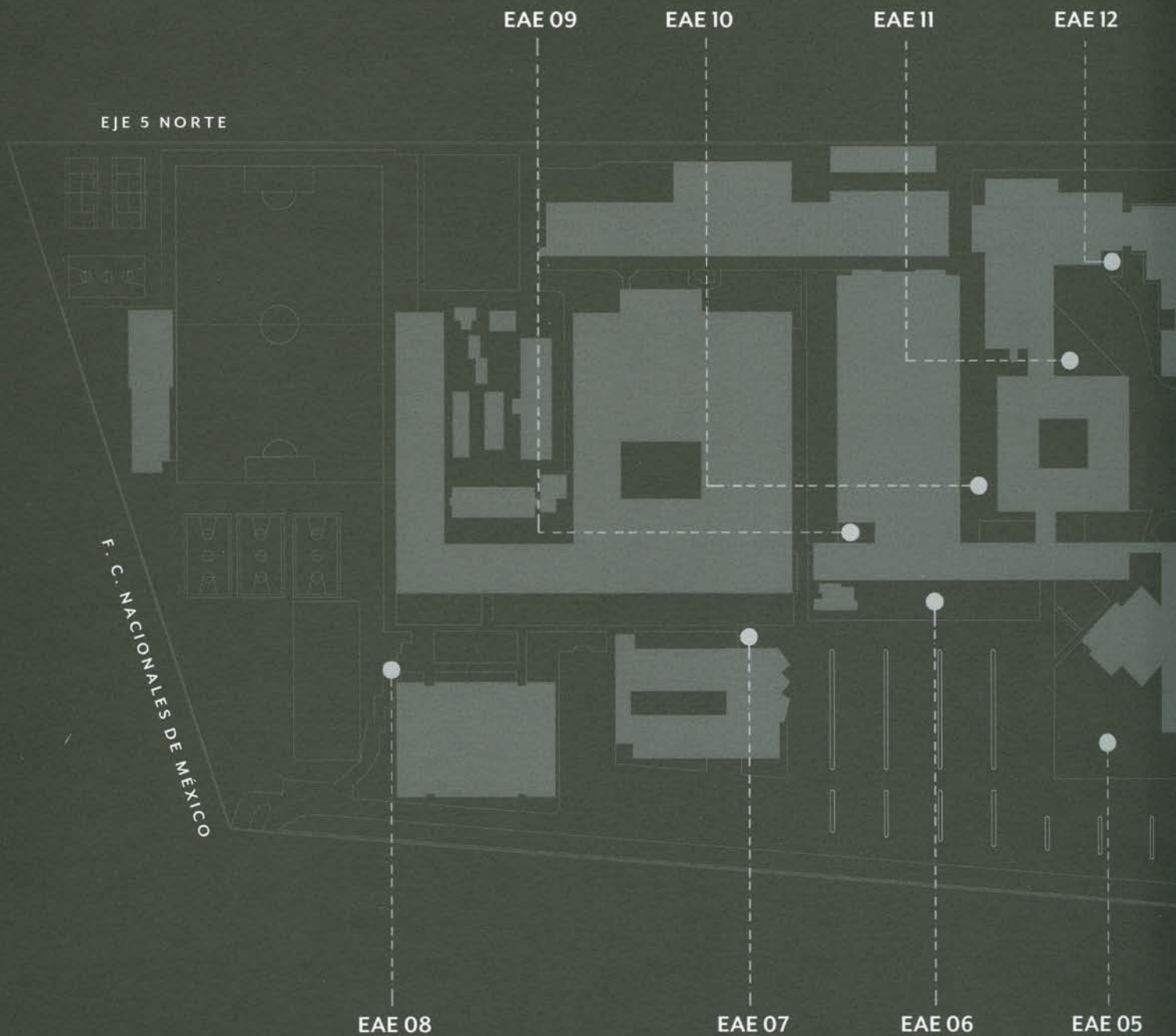
ELOGIO AL ESPACIO

INTERVENCIONES ESCULTÓRICAS



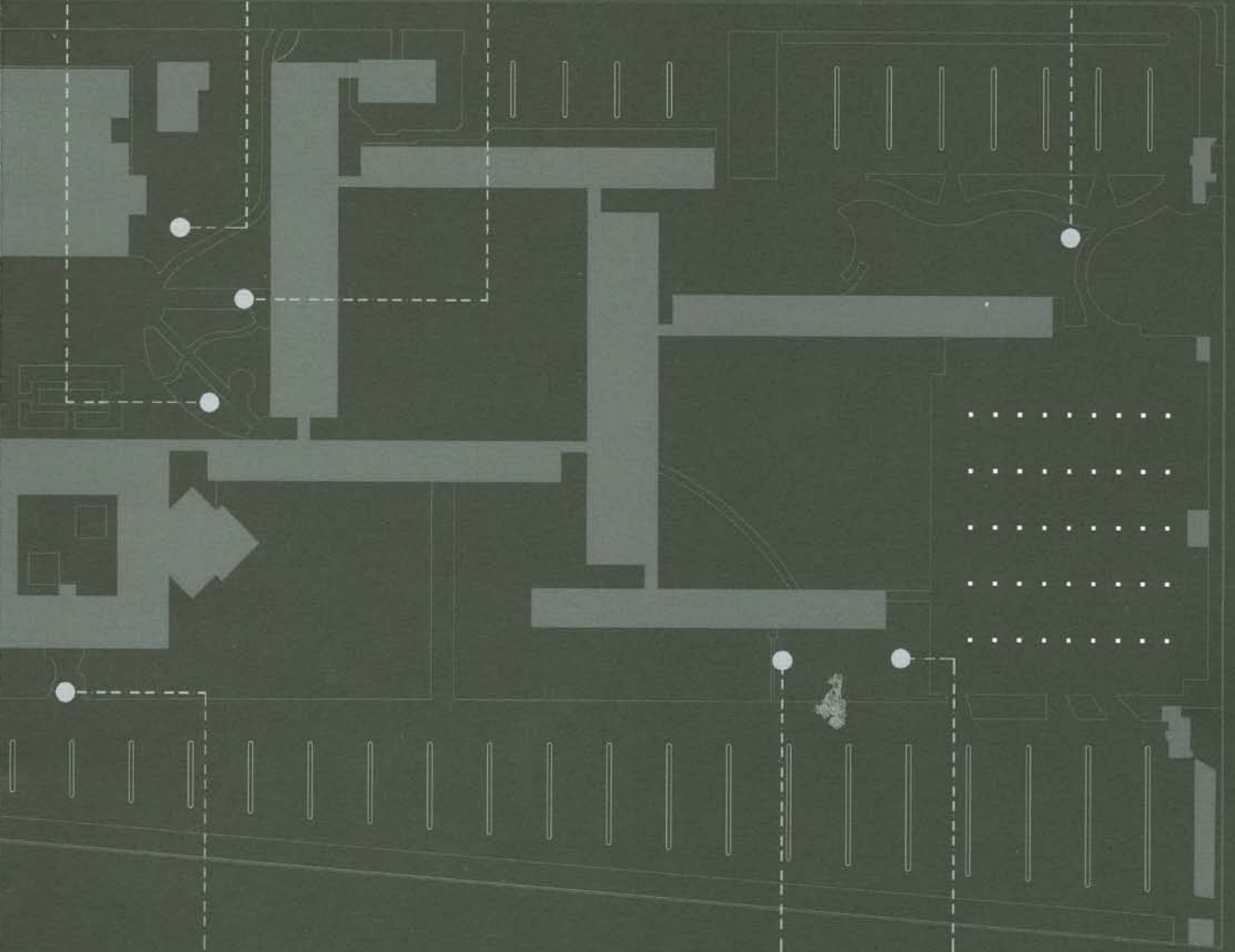
Universidad
Autónoma
Metropolitana,
Unidad
Azcapotzalco
MMXII

EAE: ELOGIO AL ESPACIO





EAE 13 EAE 14 EAE 15 EAE 01



SAN PALBLO XALPA

EAE 04 EAE 03 EAE 02



ELOGIO AL ESPACIO

INTERVENCIONES ESCULTÓRICAS



Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Azcapotzalco

DOI: 10.24275/uama.1147.7649

Universidad Autónoma Metropolitana

Enrique Fernández Fassnacht
RECTOR

Iris Santacruz Fabila
SECRETARIA GENERAL

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Paloma Ibáñez Villalobos
RECTORA

Darío Guaycochea Guglielmi
SECRETARIO

Luis Soto Walls
COORDINADOR GENERAL DE DESARROLLO ACADÉMICO

Itzel Sainz González
COORDINADORA DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA



Casa abierta al tiempo

Universidad Autónoma Metropolitana

Luis Ignacio Sáinz
COORDINACIÓN GENERAL

Juan Álvarez del Castillo
COORDINACIÓN EDITORIAL

AGUIJÓN DEL ASOMBRO para Percepción Enciclopédica, S. de R. L., y DM Majac
CONCEPTO Y PRODUCCIÓN

Luis Rodríguez
COMPOSICIÓN GRÁFICA

Miguel Álvarez del Castillo
FOTOGRAFÍA

Diseño y Manufactura MAJAC
CUIDADO DE LA EDICIÓN

León Portman Berlinsky y Edgar David Heredia
SOPORTE EDITORIAL

Primera edición, 2012.

D. R. © Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, por las características de la presente edición.

D. R. © Los artistas, por las esculturas.

Los autores, por los textos.

Miguel Álvarez del Castillo por las fotografías; salvo Jesús Hernández Jelyn (Naomi Siegmann,

Fernando González Gortázar, Manuel Marín, Kiyoto Ota, Gabriel Macotela, Gilberto Aceves Navarro).

DM Majac, por el diseño de planos y bocetos; y la producción e instalación de las piezas.

David González, croquis.

ISBN 978-607-00-3772-6

Ninguna parte de esta obra puede ser reproducida o transmitida, mediante ningún sistema o método, electrónico o mecánico, sin consentimiento por escrito de los titulares de los derechos.

Elogio al espacio

Intervenciones escultóricas en la Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Azcapotzalco

TEXTOS

Paloma Ibáñez Villalobos

Bela Gold

Luis Ignacio Sáinz

Juan Álvarez del Castillo



CONCEPTO Y COORDINACIÓN DEL PROYECTO

Bela Gold

Luis Ignacio Sáinz

GESTIÓN ARQUITECTÓNICA

Juan Álvarez del Castillo

REALIZACIÓN ESCULTÓRICA

DM MAJAC

2915191

UAM - Atzcapotzalco

MMXII



Elogio al espacio

Intervenciones escultóricas en la Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Azcapotzalco



Paloma Ibáñez Villalobos
Bela Gold

Paloma Ibáñez Villalobos

El *logio al espacio: Intervenciones escultóricas en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco* más que el título de un libro de arte, es un registro pormenorizado de un cometido fundamental por mejorar el escenario donde ocurren buena parte de las actividades cotidianas de nuestra comunidad. Se trata de una bitácora que, con rigor y detalle, rinde cuentas del proceso de análisis, diseño y proyecto que derivó en identificar los quince lugares susceptibles de recibir estructuras tridimensionales. Mención especial merecen quienes coordinaron el proyecto y lo han llevado a buen puerto: los doctores Bela Gold y Luis Ignacio Sáinz y el arquitecto Juan Álvarez del Castillo, al frente de DM Majac.

En consecuencia, la materia misma de la iniciativa es la reivindicación de la cultura como vehículo cotidiano de convivencia colectiva. En esta dirección, se impone reflexionar, así sea con brevedad, en el significado de lo que somos y de cómo la cultura es la realidad que nos vertebra como colectivo. Eso que nos

hace cambiar y ser mejores gracias a nuestra capacidad de preguntarnos críticamente por el contexto y nuestra inserción en él. Octavio Paz solía afirmar que: "Cada hombre oculta un desconocido". Es cierto, pues ni el yo más consciente sabe a ciencia cierta de lo que es capaz. Quizá la cultura sea el medio indicado para revelar esta potencia que nos diferencia de "los aullidos de las bestias" y "las carcajadas de las hienas", en las expresiones del poeta.

El derecho a la cultura, elevado a rango constitucional, remite a otros preceptos de nuestra Carta Magna con la intención de materializarse en plenitud. En primer lugar se ubica el reconocimiento de nuestra nación como una realidad social pluricultural, lo que implica construir una política cultural democrática basada en la diversidad. Esta concepción exige el fortalecimiento de lo local, pues es justo allí donde se expresan con mayor fuerza nuestras identidades, memorias y vocaciones de futuro. Planteado de esta forma conviene el uso del plural, pues por un lado se trata de respetar e impulsar los derechos culturales que podríamos denominar constitutivos, es decir aquellos rasgos con los que los sujetos se definen a sí mismos; y por

otro, reconocer y promover los derechos culturales calificados de consecutivos, es decir aquellos referidos al fortalecimiento de las capacidades de los sujetos para lograr su realización integral como personas.

Estos derechos concebidos en calidad de auténticas garantías del desarrollo de los sujetos se encuentran vinculados de manera directa con la libertad cultural, esto es la capacidad de elegir la forma de vida que la persona valore más. Y ello supone que los sujetos estén en condiciones de aprovechar las posibilidades que se les presentan, conciliando bienestar, conocimiento y desarrollo. En este sentido, capacidades y oportunidades guardan un vínculo estructural, sin el desarrollo de aquellas resulta improbable el aprovechamiento de las segundas, sobre todo desde una perspectiva que privilegie la dignidad humana, la identidad y el sentido de pertenencia.

El espíritu UAM está consignado en su Ley Orgánica (1973) y particularmente en el inventario de sus funciones sustantivas: docencia, investigación, difusión y preservación de la cultura. Semejante agenda del conocimiento apunta en síntesis, a formar sujetos cultos de su tiempo: ciudadanos críticos, profesionales y con sentido social. Por ello, resulta estratégico

fortalecer en nuestra comunidad eso que los griegos llamaron Paideia (παιδεία: educación, formación, atinente a los valores cívicos) y que la UNESCO (1982) designa como:

Conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores y las creencias. La cultura da al hombre la capacidad de reflexión sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. Por ella es como discernimos los valores y realizamos nuestras opciones. Por ella es como el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevos significados y crea obras que lo trascienden.

Podría afirmarse, sin exageración alguna, que lo que nos hace propiamente humanos es la cultura. Y esta es la razón por la cual en la Unidad Azcapotzalco hemos apostado a favor de su divulgación, en todas y cada una de sus vertientes, sin privilegiar a ninguna

de ellas y, por supuesto, sin sucumbir a los prejuicios del pasado que la catalogaban en una expresión "alta", destinada a las élites, y otra "baja", orientada a las clases subalternas. En este libro se rinde cuentas del trabajo de perfeccionamiento de nuestros ambientes; y qué mejor que impulsarlo con la participación de creadores destacadísimos que, con generosidad ilimitada, han donado el diseño de sus composiciones para embellecer nuestro paisaje y ofrecernos una visualidad armónica.

Elogio al espacio: Intervenciones escultóricas en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco nos permite entender a la cultura como una inversión y no un gasto, y como un mecanismo eficaz para articular las distintas facetas del proceso de enseñanza-aprendizaje con la investigación y la preservación y difusión de la cultura, para cumplir así el compromiso de formación integral, humanista, que plantea nuestro modelo educativo.



LA CREACIÓN ARTÍSTICA, UNA REFLEXIÓN EN TORNO AL NUEVO JARDÍN DE ESCULTURAS EN LA UAM-A

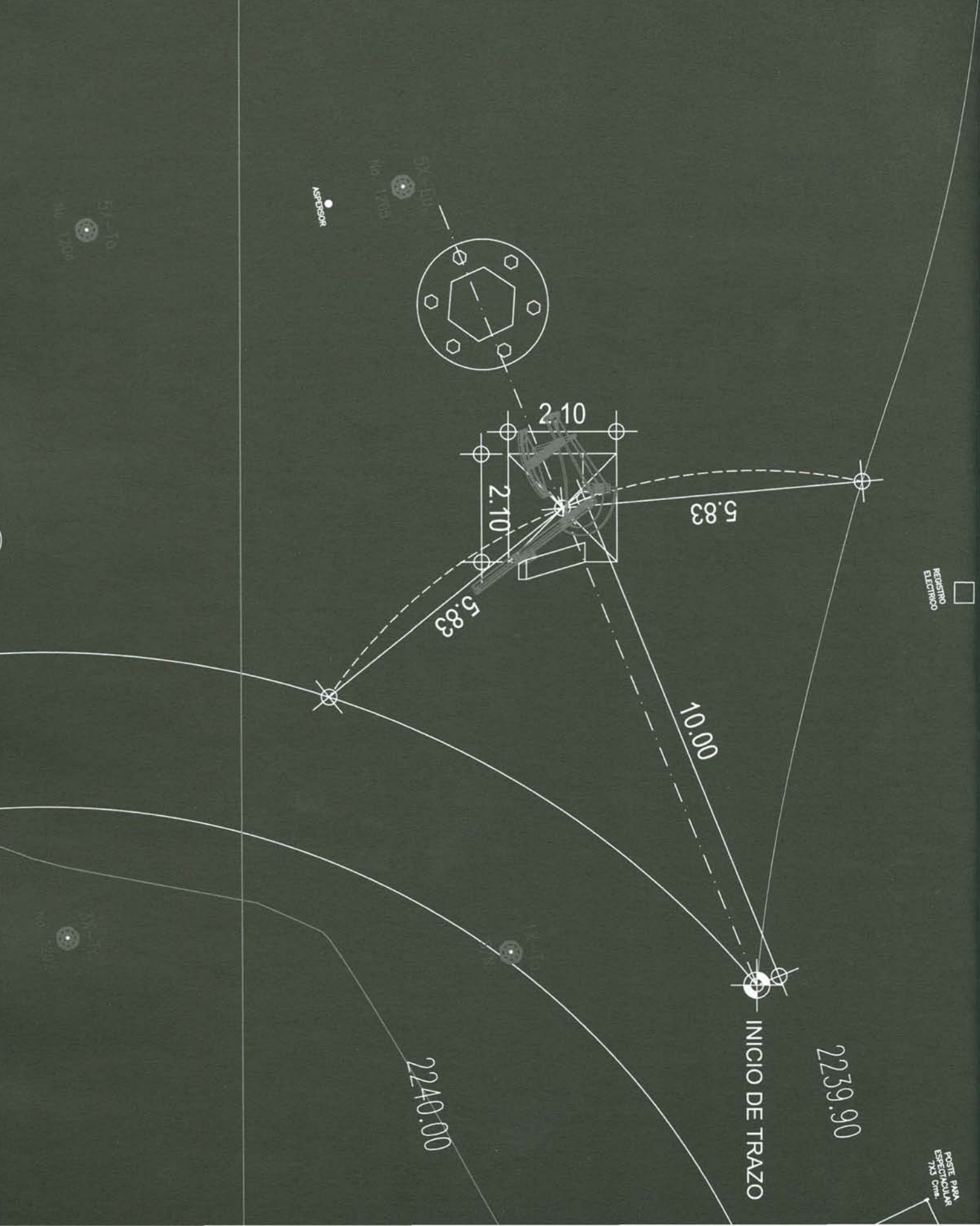
Carta a la comunidad

Bela Gold

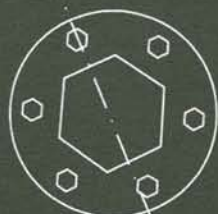
Corría el mes de enero de 2010 cuando la Rectora de la Unidad Azcapotzalco, la maestra Paloma Ibáñez, me citó en su despacho y con su habitual cordialidad y amabilidad, me planteó una inquietud que tenía desde mucho tiempo atrás: crear un jardín de esculturas en el campus de la Unidad Azcapotzalco. ¶ En una primera instancia me sentí halagada por tal propuesta, pero reflexionando a detalle sobre la idea me embargó una responsabilidad enorme. ¿Cómo lograr ser equitativos en la selección? ¿Quiénes sería los agraciados y cuáles serían los criterios? ¿Cómo llegar a ellos? ¿A quién recomendar para la realización de tan encomiable proyecto? ¿Cómo justificar este encargo ante la comunidad universitaria? ¶ Fui dando cauce a cada una de las preguntas. Recurrí a quien sabía tenía la experiencia y el "saber cómo" se hacen estos proyectos: un colega muy cercano a nuestra Casa abierta al tiempo, el doctor Luis Ignacio Sáinz, quien a su vez propuso incorporar al arquitecto Juan Álvarez del Castillo, profesional destacado con gran trayectoria en la materia y que ya había desarrollado proyectos en la propia UAM. Ambos con un vínculo muy estrecho con la comunidad de creadores residente en nuestro país, dada la cantidad de iniciativas que han impulsado de manera conjunta a lo largo de más de dos décadas. Nuestra Rectora aprobó

la integración del grupo de trabajo y sumó al doctor Luis Soto Walls, en calidad de enlace entre las áreas participantes. Surgió así, el proyecto Elogio al espacio, diseñado como una Intervención escultórica en los espacios públicos de la UAM-A. Los espacios públicos son los jardines, los senderos, las bancas y mesas y todo sitio que se preste como centro de reunión, esparcimiento y de circulación. ¶ ¿A quiénes convocamos? La decisión no fue fácil, México es cuna y semillero de creadores sobresalientes en las artes visuales. Cumpliendo las normas vigentes el Comité respectivo se abocó a consolidar una selección de artistas que tomara en cuenta la trayectoria, el reconocimiento público e institucional de los mismos, el lenguaje visual y el equilibrio de género. ¶ Por otro lado, era importante generar la integración de las obras con los espacios, convertirlos en vivibles y humanos, sin dejar de considerar lo sobresaliente en estas intervenciones, la manifestación estética con la conformación de ambientes agradables. Todo esto nos llevó a consolidar una propuesta, con un equipo de trabajo reconocido y de amplia trayectoria, de la creación de un jardín de esculturas estético, vivible, funcional y adecuado a los espacios el que al mismo tiempo ofrecería un patrimonio sin igual para la Institución. ¶ ¿Por qué la escultura? La escultura manifiesta el significado de los objetos por medio de formas tangibles, como sustancia de la materia misma. La escultura propone a través de una forma estable e invariable, perdurable ante las inclemencias del tiempo, medio ambiente y temperaturas, la sustancia de lo corpóreo, la emoción y la percepción de las formas, sin soslayar el "alma" del material y estructura desde su interior, aquello que físicamente le permite existir. Sin embargo, no olvidemos que la materia, no es válida por sí misma, para ser escultura, sino lo es por el manejo creativo de las formas, lo que le dará su valor artístico. ¶ Si

consideramos el arte y su presencia como un ingrediente de la autoconciencia de la humanidad, la obra de arte, la escultura, será inseparable (inmanente) del género humano. Representa al mundo como mundo del hombre donde los valores del arte están retomados de la jerarquía de valores de la humanidad. Es en la creación de un objeto industrial, en la elaboración de un discurso científico, en el diseño de un objeto gráfico, en la creación de la obra artística que existen valores estéticos que le infunden una significación y expresión estética a la relación humana. ¶ En este orden de cosas se plantea la urgente necesidad de motivar a la reflexión académica en los espacios universitarios que contemplen las alternativas teóricas, metodológicas y organizativas en los significados de la preservación, difusión y creación de la cultura, para responder adecuadamente a los retos y potencialidades planteados por el proceso de globalización de la sociedad. ¶ La educación estética en el desarrollo de la personalidad, es insoslayable, y este espacio constituye tal. "Los artistas transforman el saber en reflexión", dice el escritor y crítico Andrés de Luna. Así, nuestros artistas convocados, quienes son nuestros invitados de honor en este proyecto, han hecho gala de generosidad al sumarse a este recorrido pleno de valor estético y funcional donando su trabajo desinteresadamente y con el cual aportarán al patrimonio universitario un valor inconmensurable, tanto cultural como económico. Gracias a la iniciativa de la maestra Paloma Ibáñez, Rectora de la Unidad, ubicaremos a Azcapotzalco en la vanguardia de la zona norte de la Ciudad de México y de los espacios culturales universitarios en general, como un verdadero laboratorio de experimentación en todos los terrenos del diseño y del arte. El arte existe para ser mostrado y compartido través de todas las épocas. El arte es y seguirá siendo un amplio campo del conocimiento y la reflexión. ¶



ASPIRADOR



2.10

2.10

5.83

5.83

10.00

INICIO DE TRAZO

2239.90

2240.00

REGISTRO ELECTRICO

POSTE PARA REGISTRO ELECTRICO 1/3 Cms.

Elogio al espacio

Luis Ignacio Sáinz y
Juan Álvarez del Castillo

0,21

0,21

0,26

0,21

0,59

0,89

0,74

1,23

0,33
0,65

0,84

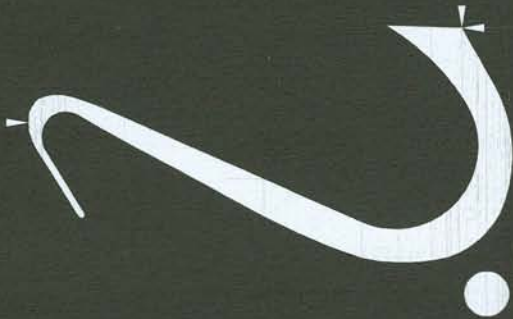
0,28

0,48

0,75

0,69

0,63



Todos los cuerpos que nacen y perecen sólo están sujetos a la corrupción por el lado de su materia. Del lado de la forma y considerando la forma en ella misma, no están en absoluto sujetos a la corrupción, sino que son permanentes. Ves, en efecto, que todas las formas específicas son perfectas y permanentes; la corrupción sólo accidentalmente alcanza a la forma; quiero decir, en tanto que ella está unida a la materia. Ésta es la verdadera naturaleza de la materia, el que ella no cese jamás de estar asociada a la privación; por eso no conserva ninguna forma (individual), y no deja de despojarse de una forma para revestirse de otra.

MAIMÓNIDES¹.

Desde su origen, 1973 con su diseño y 1974 con su operación, la Universidad Autónoma Metropolitana se propuso ser un modelo educativo de alta y significativa integración, donde las humanidades y las ciencias conviviesen con las distintas manifestaciones de la cultura, fomentando así el diálogo transdisciplinario y reconociendo la deseable articulación de los distintos saberes y conocimientos. Esta manera de concebir los procesos de enseñanza-aprendizaje le concede especial importancia al diseño de ambientes, a fin de que la comunidad se identifique y arraigue, en sus prácticas y espacios. ¶ Este sistema de educación superior obedeció fundacionalmente a una vocación metropolitana; de allí la localización de sus primeras tres unidades académicas (Azcapotzalco, Iztapalapa y Xochimilco) y de dos más de reciente creación (Cuajimalpa y Lerma), en funcionamiento, aunque en transcurso de ser edificadas. Metrópolis que no se agota en el Distrito Federal y que desde la mirada de la UAM, en tanto institución de interés y responsabilidad pública, contempla a sus colindancias geográficas (municipios diversos del Estado de México) y sus públicos objetivo provenientes de otras entidades federativas cercanas (Morelos, Hidalgo, Puebla, Tlaxcala, Querétaro). Se trata pues, de una estrategia pedagógica, de investigación y extensión de la cultura de señalada dignidad educativa e indudable

.....
¹ *Guía de los perplejos: Tratado de teología y de filosofía*, CA. 1190; versión de León Dujovne, prólogo de Angelina Muñoz-Huberman, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien del Mundo), 1ª reimpresión, 2001, tomo III, p. 51.

impacto social que, como sostenía uno de sus más insignes profesores-investigadores, Roberto Varela, está destinada y comprometida a “formar hombres cultos de su tiempo”². ¶

En este contexto institucional, la Unidad Azcapotzalco ha consolidado una infraestructura de servicio que se caracteriza por su equilibrio constructivo y su concepción funcional. Por la disposición arquitectónica de los edificios, talleres y laboratorios en partidos reticulados, ofrece una versión contemporánea de organización claustral, que privilegia el encuentro de quienes los ocupan en explanadas y plazas. Estos conjuntos se encuentran vestibulados y eslabonados unos con otros a través de áreas jardinadas, mismas que logran una notable armonía paisajística, operando como zonas de amortiguamiento. ¶

De allí que el epígrafe se remita a Maimónides y el problema de la forma, ya que el espacio se encuentra habitado por arquitecturas concretas de uso-función, y si bien la poligonal dispone todavía de algunos remanentes, está prácticamente fincada y delimitada por el planteamiento original de desarrollo de la planta física, mismo que ha sido respetado por las últimas edificaciones que se han integrado con singular armonía. Reconocer esta situación impuso una lógica específica de intervención que, en todo momento, privilegió al espacio por encima de la fábrica descontextualizada de esculturas. Así las cosas, los artistas participantes se subordinaron al levantamiento del terreno, a los términos de su análisis y, en especial, a las posibilidades de reordenamiento y rescate de áreas desatendidas o subutilizadas. La gestión de sus ideas se sometió a un intenso trabajo interdisciplinario de examen conceptual, consideración arquitectónica, verificación técnica y estudio de factibilidad, con los coordinadores del proyecto en DM Majac, teniendo en mente un escenario particular aprovechable de la geografía UAM. ¶

² Véase, Mier y Terán Casanueva, Luis: “Roberto Varela: formador de hombres cultos de su tiempo”, en *Alteridades*, México, UAM-Iztapalapa, 2005, vol.15, no. 29, p. 127-128.

Como indica la cita, las formas permanecen, los materiales en que son levantadas se corrompen. Surgió entonces una conclusión evidente: respetar las características del proyecto arquitectónico, su planta, alzado y perspectiva, y aprovechar la naturaleza del emplazamiento. En consecuencia, de la revisión a detalle de las casi 20 hectáreas que integran la superficie del terreno se identificaron 15 espacios susceptibles de intervención escultórica, tomándose en consideración los siguientes factores: a) lógicas de uso, tránsito y reunión; b) senderización formal e informal; c) protección civil; d) seguridad pública; e) necesidades de señalización de áreas y vestibulación de inmuebles; f) fortalecimiento de la conectividad; g) mejoramiento de la visualidad; h) atención al equipamiento urbano; i) mantenimiento a los bienes culturales existentes, y j) revisión diagnóstica y correctiva de zonas verdes. Como consecuencia de ello se formuló un plan maestro que ordenase la consolidación integral de los conjuntos construidos con sus ambientes de desahogo, contención y relevo de prácticas. En lenguaje clásico, se trató de cumplir con los fines de ordenación, disposición y distribución, para así materializar una genuina planeación territorial. Intenciones fundamentales tratándose de una organización académica que, en su estructura, cuenta con una División de Ciencias y Artes para el Diseño (CyAD). ¶

La iniciativa *Elogio al espacio*³: *Intervenciones escultóricas* buscó desde su origen consolidar y perfeccionar las condiciones de los espacios públicos de tránsito, esparcimiento y contacto intersubjetivo de la comunidad UAM. Para lograrlo se convocó a artistas de trayectoria sobresaliente para que, con características homogéneas, diseñaran obras significativas que permitieran: a) Fortalecer estéticamente

³ La denominación dada a la iniciativa glosa y apostilla *El elogio de la sombra* (1933) de Junichiro Tanizaki (1886-1965), reflexión única sobre las diferencias estéticas entre Oriente (oscuridad-sombra) y Occidente (brillo-luz), texto clave en la producción del autor de *Las hermanas Makioka* que visita los criterios esenciales del arte japonés: opacidad de los materiales, pátina de los objetos, penumbra y silencio del espacio vacío.

el espacio institucional y consolidar su patrimonio; b) Fomentar la identidad y el arraigo de la comunidad, en especial de los estudiantes, y c) Constituir una referencia cultural para el norponiente de la Ciudad de México. ▼

Por el peso académico, cultural e intelectual de la Universidad, la propuesta de selección cuidó los equilibrios de género, trayectoria, generación y lenguaje expresivo, con la finalidad de ratificar su carácter de *Casa abierta al tiempo*, cumpliéndose escrupulosamente con la normatividad vigente. La UAM es un espacio en el que conviven las diversidades y su pluralidad representa uno de sus mejores activos, razón por la cual este proyecto se sujetó a tal convicción filosófica fundamental. Los creadores participantes fueron: Gilberto Aceves Navarro (*Pérgola animada*), Jeannette Betancourt (*Otoño*), Yvonne Domenge (*Uroboros*), Manuel Felguérez (*Dos soluciones*), Fernando González Gortázar (*Serpentina 2*), Perla Krauze (*Constelación #18*), Marina Láscaris (*La piel marina*), Águeda Lozano (*A ti poeta-Homenaje a Max Jacob*), Gabriel Macotela (*Estructura orgánica*), Manuel Marín (*Las tres Gracias*), Brian Nissen (*Katún*), Kiyoto Ota (*Primavera*), Vicente Rojo (*Primera letra*), Juan Manuel de la Rosa (*El desierto como impulso y reflexión*) y Naomi Siegmann (*Rehilete*). ▼

Esta miscelánea de talentos adoptó como propia la tesis de que la clave de éxito en el desarrollo de la iniciativa reposaba en la adecuada selección de los sitios asignados a cada propuesta tridimensional. Así, el emplazamiento de lo nuevo se sujetó además, a su capacidad de fusión con lo previamente edificado, lográndose una concordia visual y espacial de los tiempos de la arquitectura: el pasado como tradición y el presente como renovación. No devino tema menor lograr que las distintas etapas constructivas se acoplaran entre sí y diluyeran sus perfiles con la intención de salvaguardar la apreciación de conjunto, la cadencia implantada entre vanos y macizos. Lo que se conoce con la voz euritmia asumió su jerarquía y nivel protagónico. En la acepción de Vitrubio tenemos que: “La Euritmia es el aspecto elegante y hermoso, es una figura apropiada por la conjun-

ción de sus elementos. La Eurytmia se logra cuando los elementos de una obra son adecuados, cuando simétricamente se corresponde la altura respecto a la anchura, la anchura respecto a la longitud y en todo el conjunto brilla una adecuada correspondencia”⁴. ❖

A efecto de que el proyecto se materializara sin contratiempos se estipularon criterios uniformes para la realización de los proyectos específicos de intervención. Entre los factores considerados destacaron: a) En materia de dimensiones y a efecto de garantizar una cohabitación armónica de las esculturas para establecer un conjunto equilibrado, desactivar los protagonismos de los propios artistas brindando condiciones formales de equidad para cada creador y cada obra, se consideró como volumen promedio disponer una relación básica de 4x2x2 mts.; b) En materia de materiales y con la finalidad de garantizar los de mejor conservación y relación costo-beneficio se eligieron el concreto armado y el acero al carbón o su uso mixto, y c) En materia de costos se estableció una cantidad para el desarrollo de las esculturas y su montaje, incluyendo cimentación, anclaje e iluminación (\$350,000.00 + IVA por escultura colocada). ❖

Esta erogación no incluyó el pago del análisis de la poligonal, el consecuente proyecto del plan maestro y el diseño del programa arquitectónico, así como tampoco los derechos a los autores de las obras. Por lo que la participación de los artistas estuvo sujeta a la relación personal que guardan con la propia UAM-A y los responsables del proyecto, constituyendo en todos los casos una donación. De tal suerte que debería pensarse en la iniciativa *Elogio al espacio: Intervenciones escultóricas* en calidad de inversión y nunca como gasto. Cabría subrayar que en el mercado del arte las 15 piezas que integran el circuito tienen un valor neto casi 20 veces superior al importe desembolsado. ❖

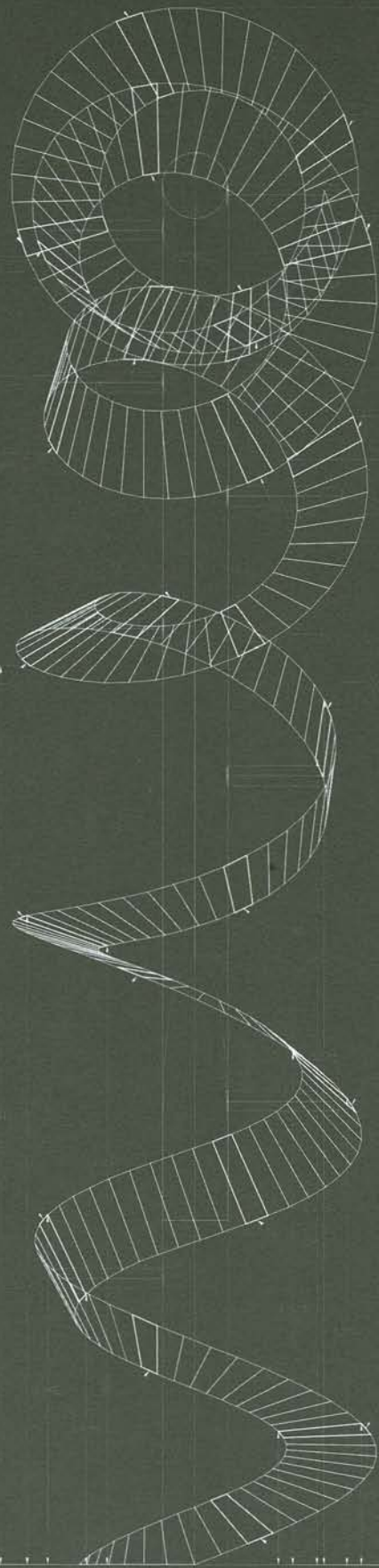
.....
⁴ Vitrubio Polión, Marco Lucio: *Los diez libros de Arquitectura*, “Capítulo segundo: De qué elementos consta la arquitectura”, introducción por Delfín Rodríguez Ruiz, versión española de José Luis Oliver Domingo, Madrid, Alianza Editorial, colección Alianza Forma, 7ª reimpresión, 2011, p.69.

La presencia de los volúmenes trasciende la mera idea de la ornamentación, empeñándose en dotar de nuevas y poderosas señas de identidad a quienes han asumido como propio el espacio público universitario, frente a la avasallante realidad de una concepción del territorio (la arquitectura, el hecho urbano y el arte contextual) señalada por su carencia de personalidad, por limitarse a albergar flujos y tránsitos, imponiendo una especie de contractualidad solitaria que impide el encuentro intersubjetivo o, al menos, lo subestima y minimiza. Es por ello que puede afirmarse que el proyecto de localización ordenada de estructuras tridimensionales perfecciona y exalta la convivencia colectiva, el disfrute del patrimonio compartido que es la geografía construida, la ampliación de la jornada de uso de la infraestructura y una mejor administración del ocio. ▀

Los claustros y los corredores, las plazas y los jardines, las instalaciones y los servicios, incorporando como joyas a sus bienes culturales, readquieren así su condición de lugares antropológicos, donde los sujetos determinan el sentido y el alcance de las rutinas desarrolladas y las relaciones establecidas. Los augurios de Marc Augé⁵ incontrovertibles en lo general, topan con pared en suelo tepaneca donde la comunidad indivisa se esfuerza en humanizar su entorno para emprender mejores prácticas comunes, revalorando la subjetividad. La motivación: “practicar el espacio”, en la expresión de Michel de Certeau⁶, deviene cruce de elementos en movimiento que se reconocen y que se convidan sus relatos. Sin duda, *Elogio al espacio: Intervenciones escultóricas* contribuye a este magno propósito de rehabilitación institucional y de fortalecimiento comunitario impulsado por la actual Rectoría de la Unidad Azcapotzalco. ▀

⁵ Véase: *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (1992), traducción de Margarita Mizraji, Barcelona Gedisa, 1993, 128pp.

⁶ *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, París, Gallimard, colección Folio-Essais, no. 146, 1990, 416pp.



EAE: ELOGIO AL ESPACIO

EJE 5 NORTE

F. C. NACIONALES DE MÉXICO

EAE 09

EAE 10

EAE 11

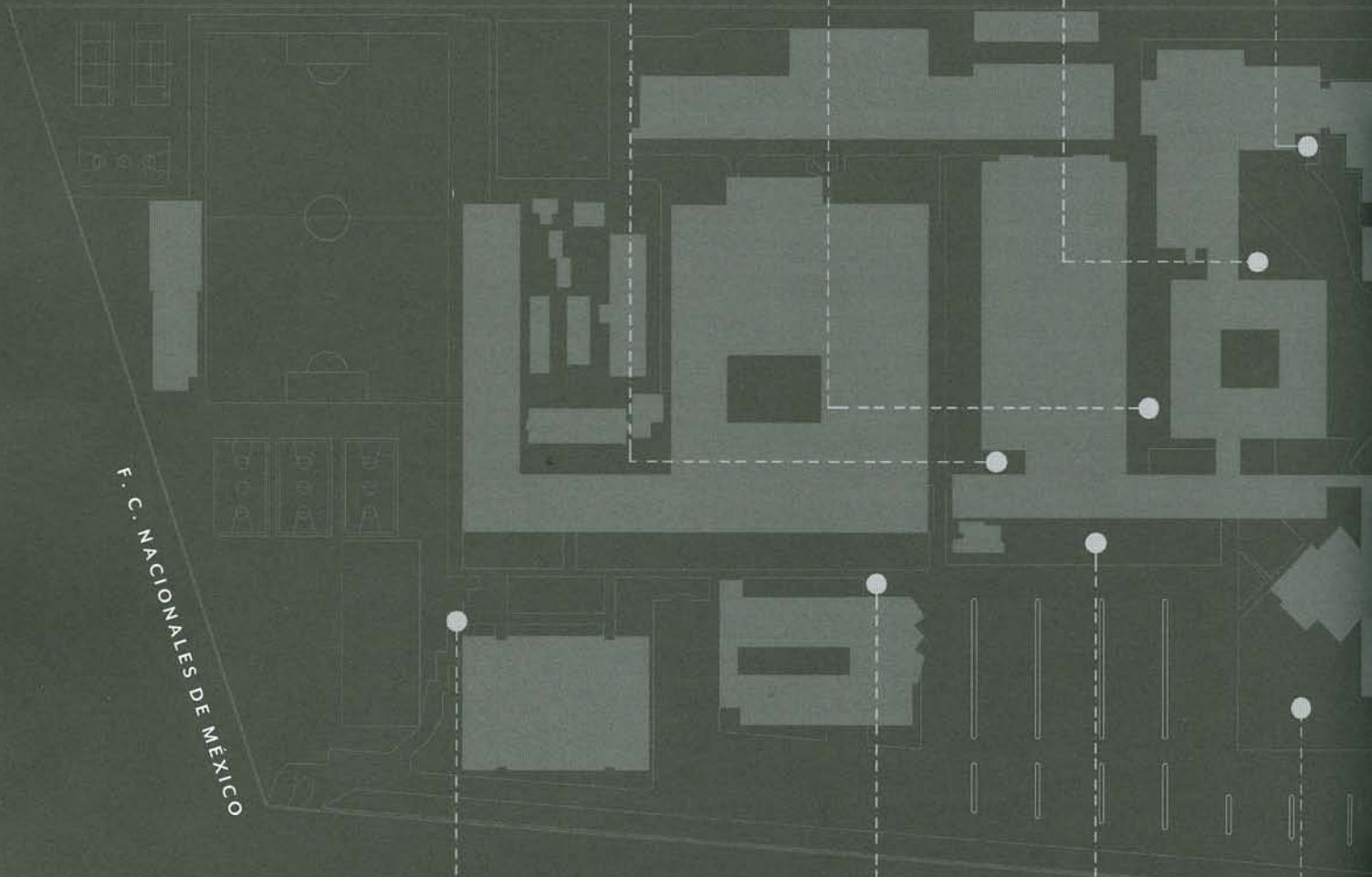
EAE 12

EAE 08

EAE 07

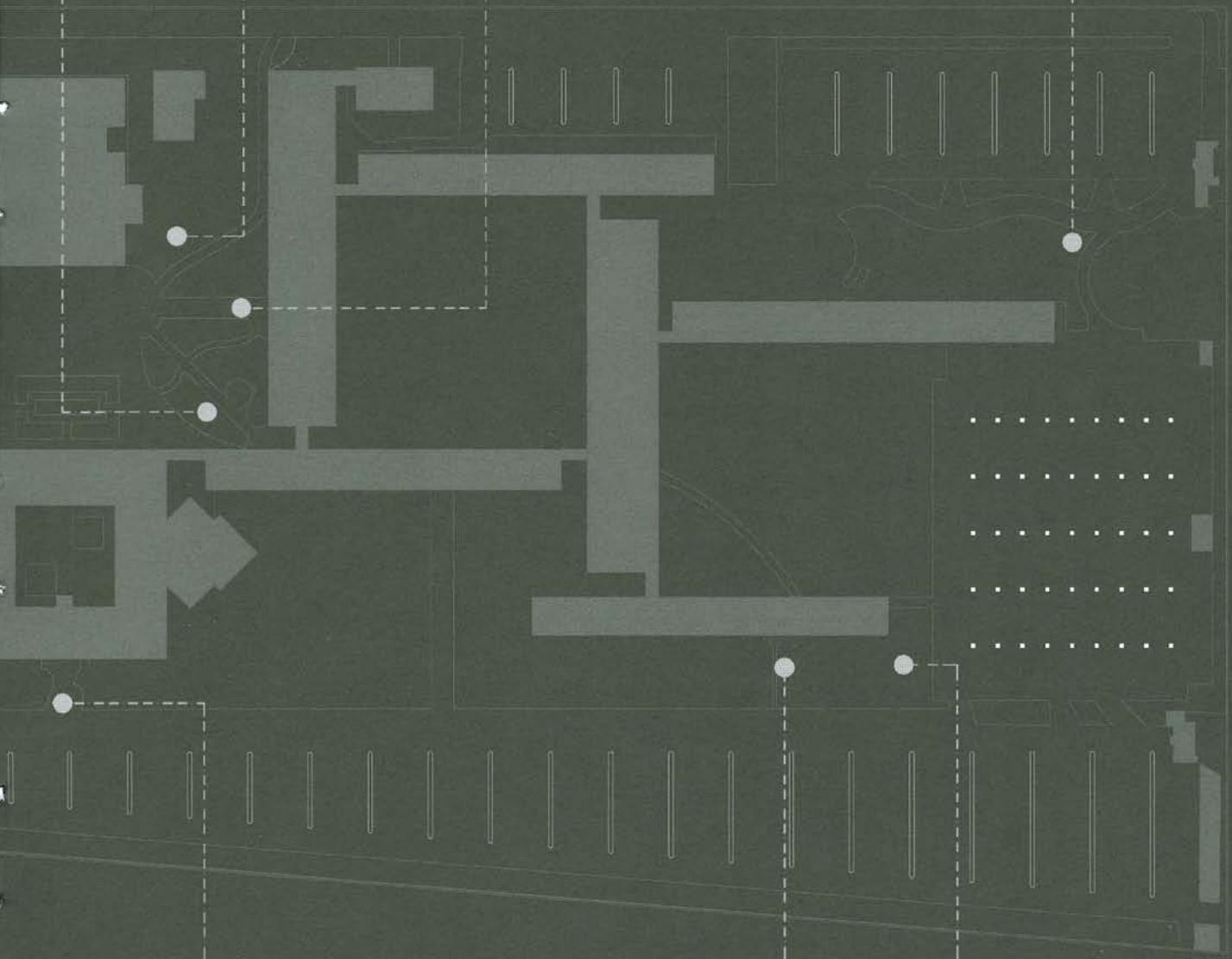
EAE 06

EAE 05



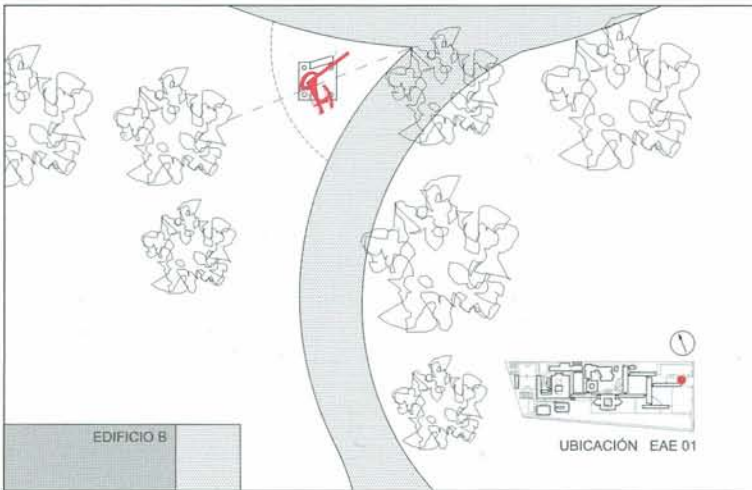


EAE 13 EAE 14 EAE 15 EAE 01

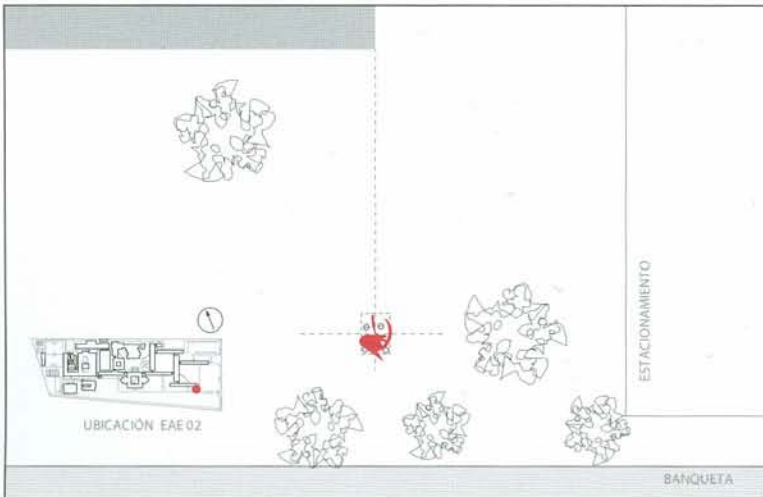


SAN PALBLO XALPA

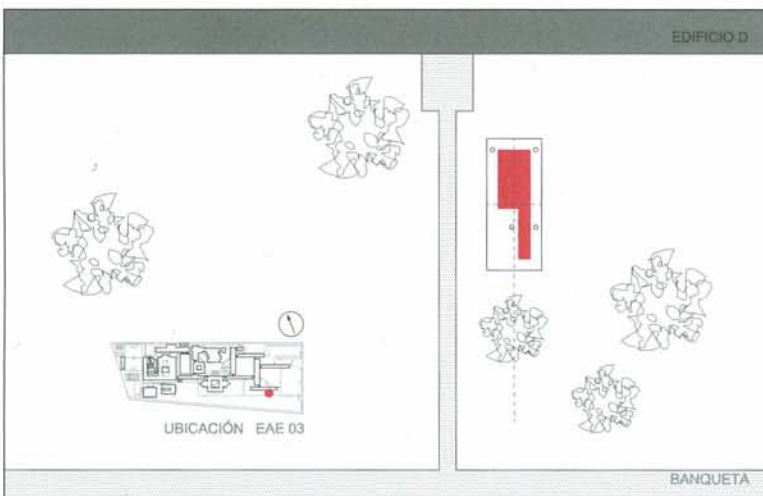
EAE 04 EAE 03 EAE 02



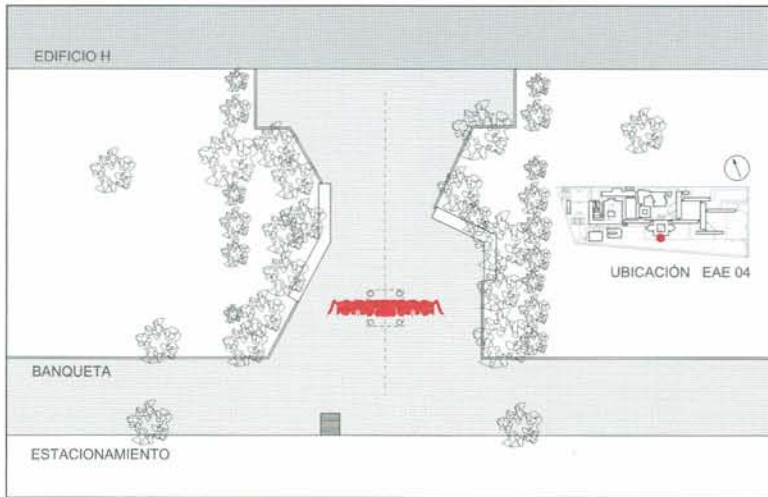
EAE 01
Manuel Felguérez



EAE 02
Águeda Lozano

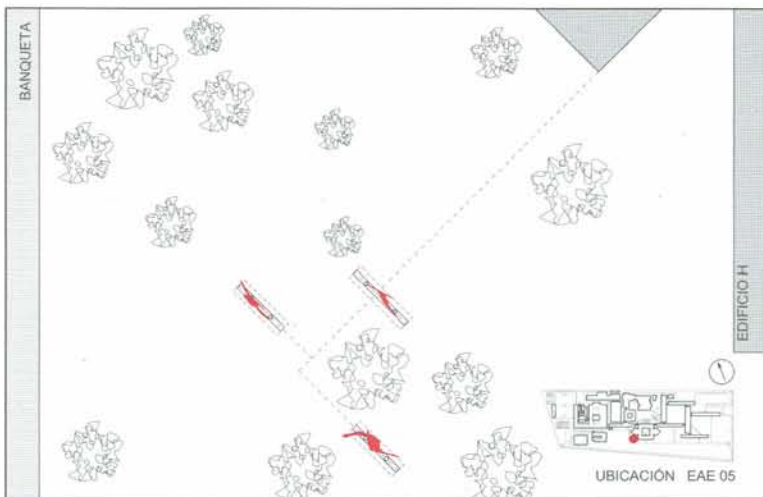


EAE 03
Naomi Siegmann



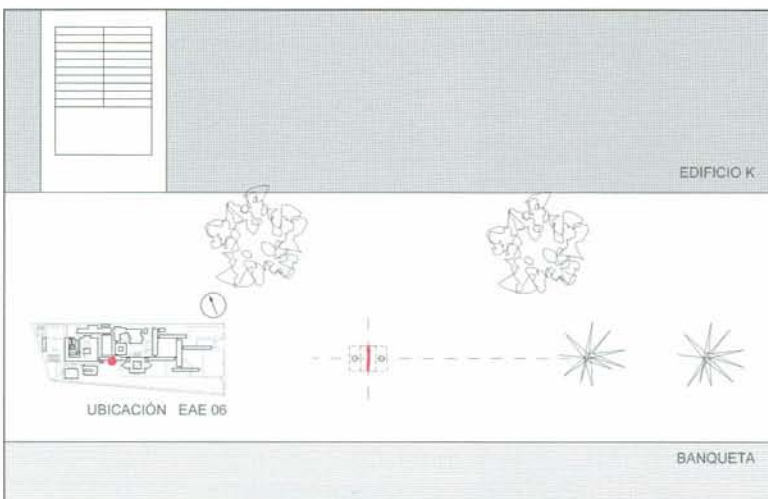
EAE 04

Fernando González Gortázar



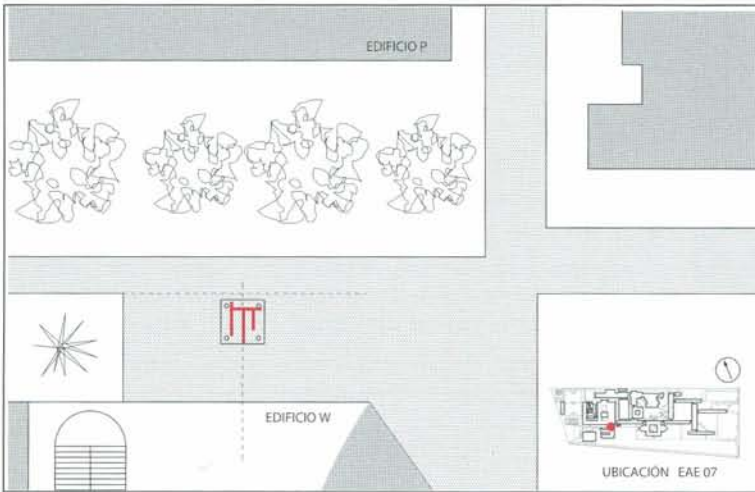
EAE 05

Manuel Marín

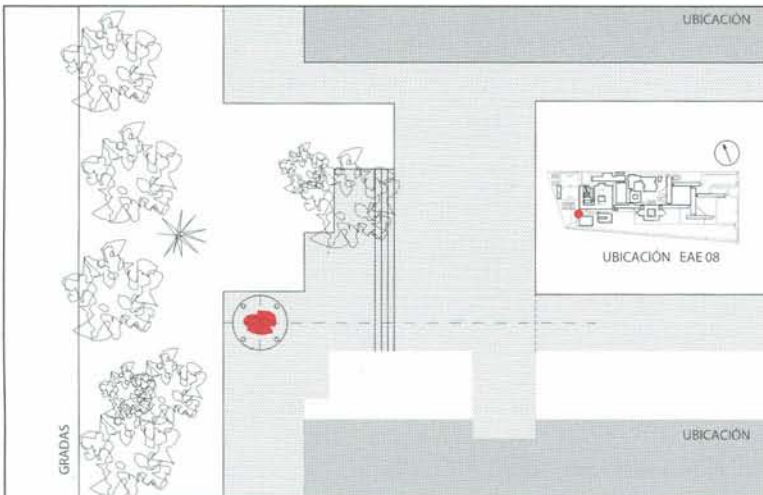


EAE 06

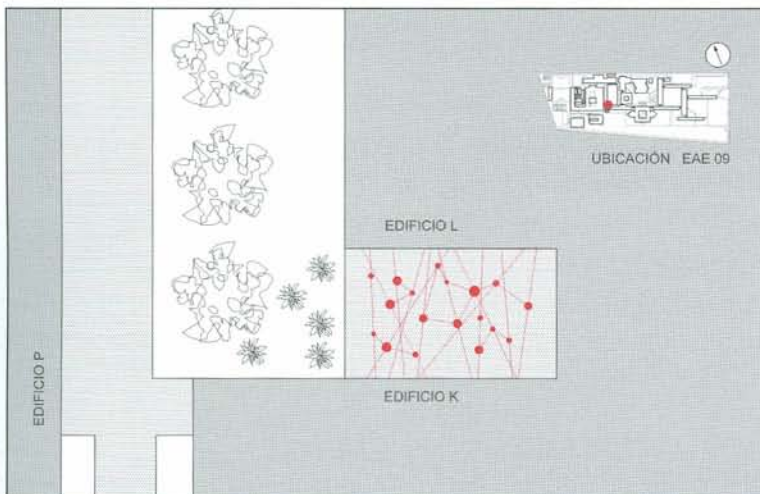
Marina Láscaris



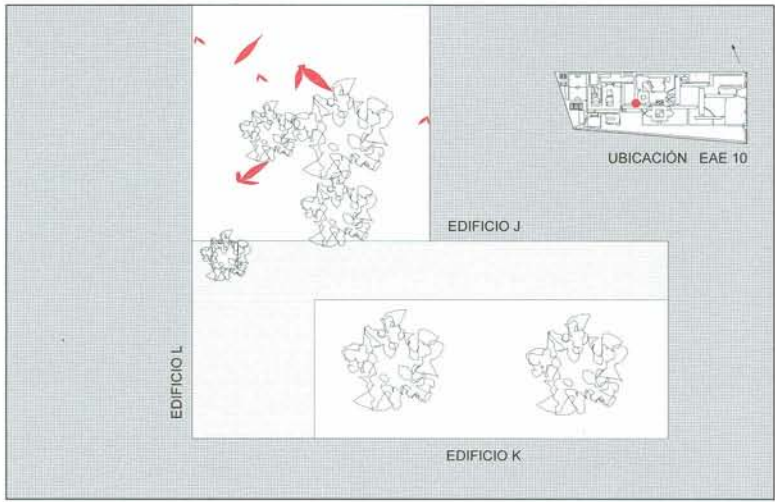
EAE 07
Vicente Rojo



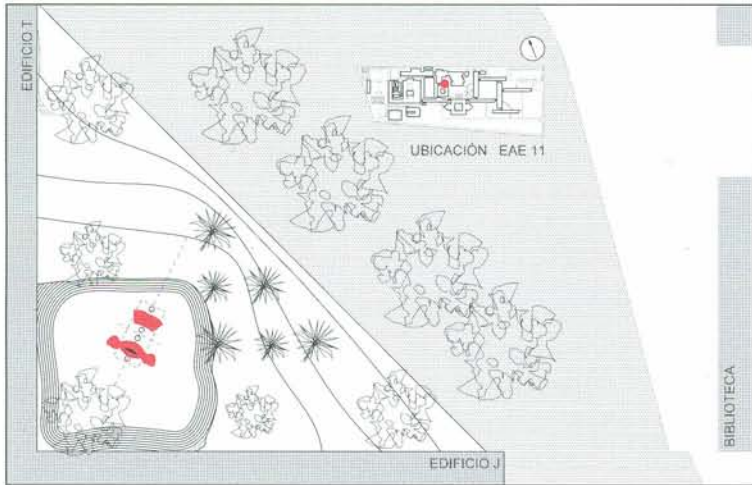
EAE 08
Brian Nissen



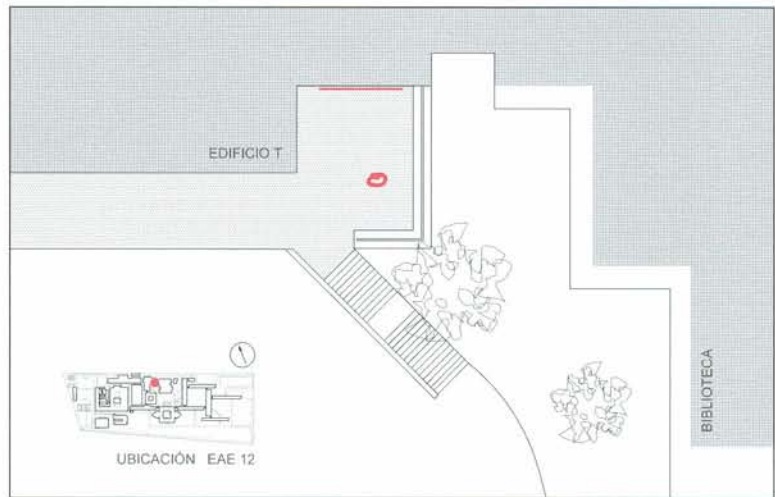
EAE 09
Perla Krauze



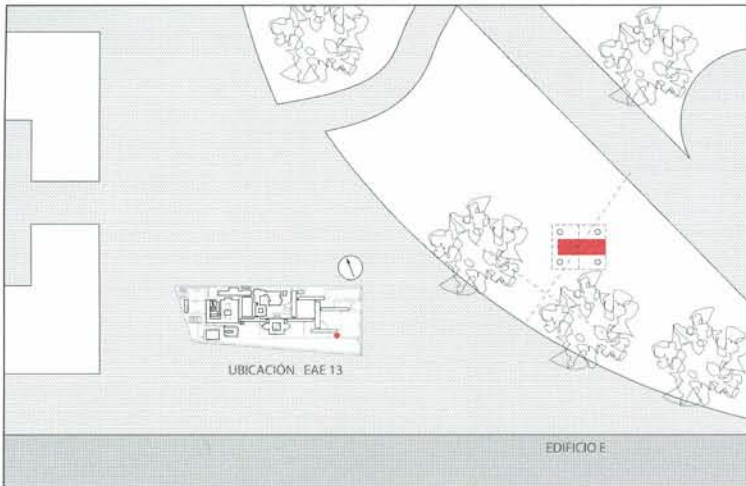
EAE 10
Jeannette Betancourt



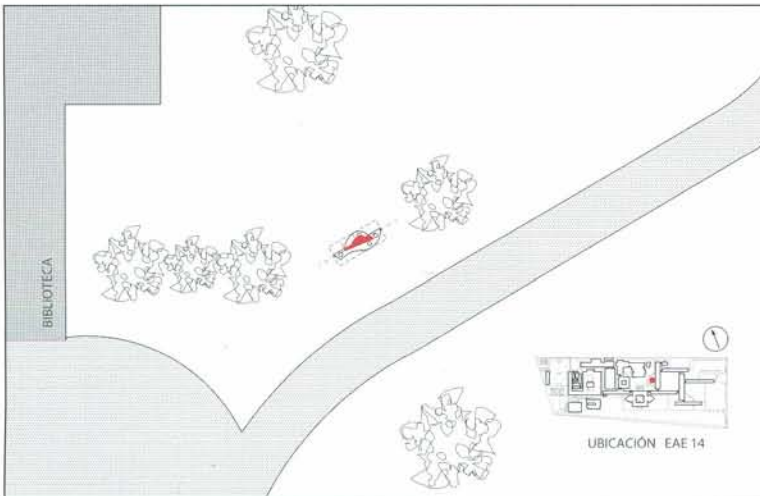
EAE 11
Yvonne Domenge



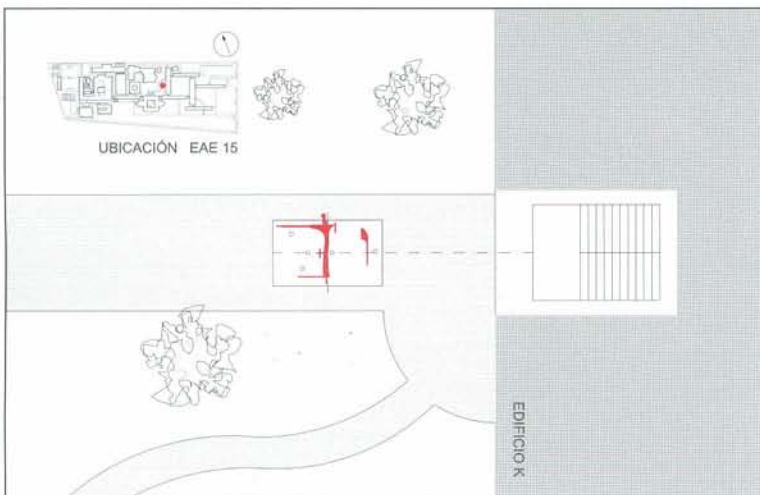
EAE 12
Juan Manuel de la Rosa



EAE 13
Kiyoto Ota



EAE 14
Gabriel Macotella



EAE 15
Gilberto Aceves Navarro

INTERVENCIONES ESCULTÓRICAS

Gilberto Aceves Navarro

Jeannette Betancourt

Yvonne Domenge

Manuel Felguérez

Fernando González Gortázar

Perla Krauze

Marina Láscaris

Águeda Lozano

Gabriel Macotella

Manuel Marín

Brian Nissen

Kiyoto Ota

Vicente Rojo

Juan Manuel de la Rosa

Naomi Siegmann

TEXTOS

Luis Ignacio Sáinz

2915191



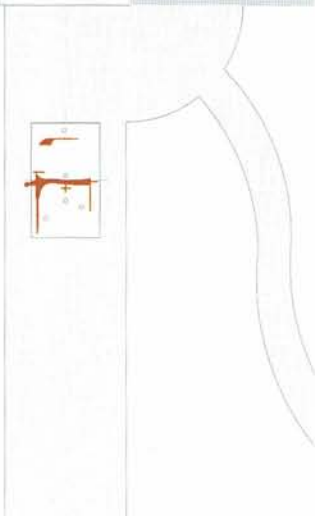
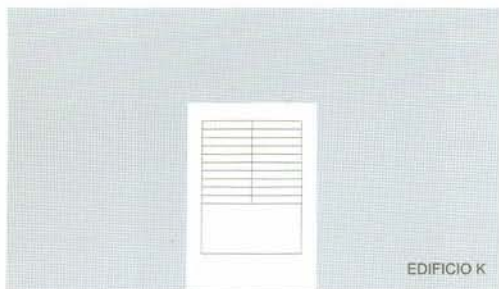
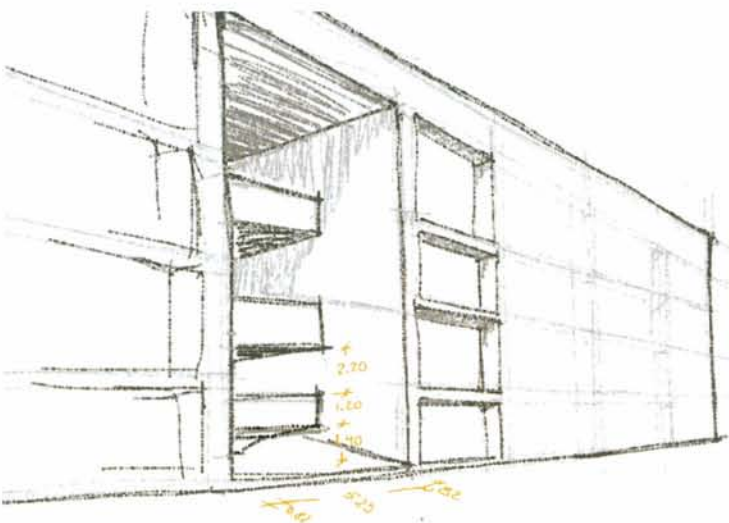
Gilberto Aceves Navarro

Pérgola animada



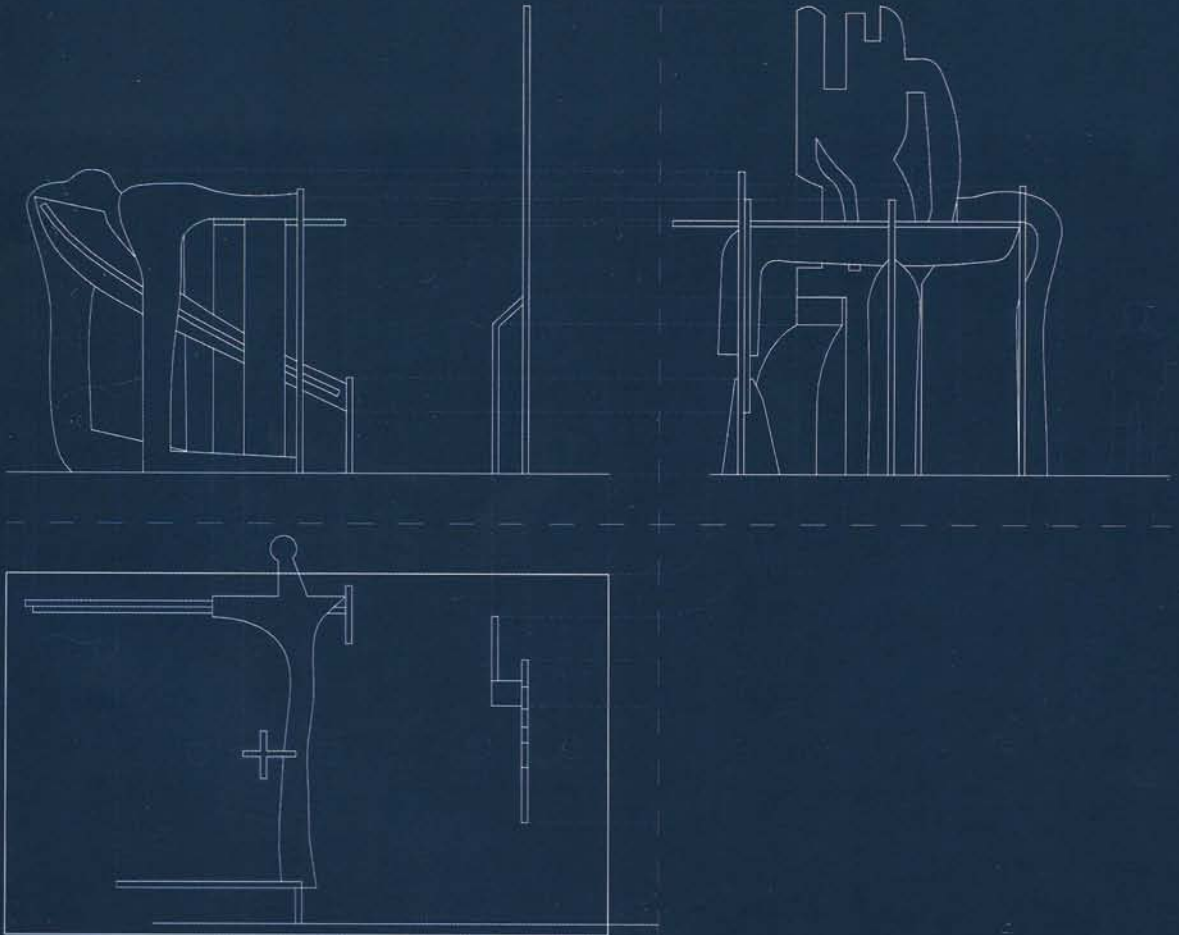
Gilberto Aceves Navarro cumple a rajatabla el verso del poeta luminoso que fuera su tocayo Owen: “Si he de vivir, que sea sin timón y en delirio”. Ochenta años de intensa y vigorosa trayectoria lo avalan. Nunca se propuso una ruta, tampoco eligió la tranquilidad del *status quo*; jamás ha claudicado, insiste en fatigar los senderos escuchando sus voces interiores. Es un clásico en vida, un auténtico tesoro viviente. Allí están los premios y reconocimientos para rendir cuentas de su talento infinito: el Nacional de Ciencias y Artes (2003), la Medalla de Bellas Artes (2011), por mencionar algunos; y lo que es más decisivo el torrente de exposiciones, cientos literalmente, que se han montado desde los más modestos escenarios (un espacio comunitario en Azcapotzalco, por caso) hasta los más deslumbrantes y pomposos recintos (el Palacio de Bellas Artes o el Museo de Arte Moderno), y todo esto guiado sólo por el placer de convidar sus imaginarios a propios y extraños en México y el mundo. Para colmo y admiración se ha dado el tiempo de ser crítico y contestatario, participando convencido en las más inimaginables causas y luchas. Durante más de seis décadas se ha entregado a integrar su propio y personal elenco de imágenes: su inconfundible abecedario visual; y las composiciones que de allí se derivan recurren a una gestualidad imponente, a un tratamiento único de la paleta: alta y baja, sin distingos. En paralelo nadie se ha entregado como él a la formación artística; sin exagerar podría afirmarse que la inmensa mayoría de quienes hoy son alguien en el firmamento de la plástica pasó por su taller. Creador que desconoce los límites, empeñado en transgredirlos, dedicado

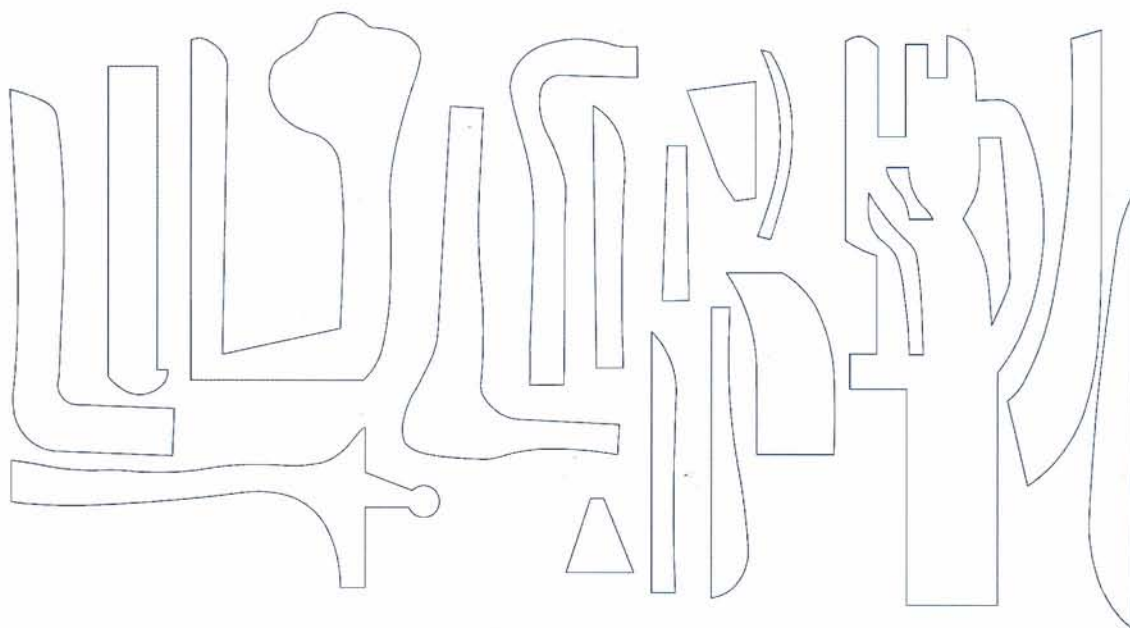
Acero al carbón,
óxido natural;
4.7 x 4.0 x 6.0 m.



a combatir el solaz y eliminar la molicie que le es consustancial para entregarse a fabricar belleza y estruendo, predicar el mundo desde el fondo del vacío, y de a poco o a dentelladas feroces, colmarlo. Economía sígnica y gramática sintética que permea la producción de este peculiar artista que, al paso de los años y dada su proclividad a disfrutar temas filosóficos y a deglutir acontecimientos pretéritos, ha conquistado la más feliz expresión barroca, la enunciación de emblemas: ejercicios de agudeza ligados al desarrollo de un conceptismo necesitado de cuerpo y figura. Así, el encuentro de imagen simbólica y sentencia ingeniosa (implícitas por la glosa a ciertos autores o artistas o explícita en los títulos de las piezas) provoca admiración y maravilla; más aún, y en observancia de la teoría de la metáfora, el resultado de tan feliz conciliación de opuestos que se conoce con la voz empresa también alcanza –su obra, dilatada y expansiva– un conocimiento superior vedado al lenguaje usual o a la imaginería frecuente. Nada importan los medios, tampoco las técnicas. Se desplaza cómodo del dibujo a la pintura, de la estampa en cualquiera de sus variantes, incluida la digital, a la escultura y el arte objeto o la escenografía; de lo nimio que linda con la joyería a los formatos







públicos descomunales, lo mismo en Los Ángeles y Atlanta que en Torreón, Guadalajara, Monterrey o la Ciudad de México, por citar algunas locaciones. Sucede también con los tópicos y las anécdotas que lo animan a habitar los soportes: igual la referencia a los clásicos (Durero, Tiziano, Rubens, los impresionistas, el expresionismo alemán) que la reivindicación de la vida cotidiana y lo grotesco (las gordas en la playa, mi novia la trenzada, mi Juárez de todos los días, los luchadores, ahora que estoy viejo te escribo cartas mamá, la calle de Génova) o los grandes acontecimientos históricos (Felipe II y la Armada Invencible y las lloronas; la Conquista con todo y caballos de Moctezuma y los caciques gordos de Zempoala; el fusilamiento del Cerro de las Campanas incluyendo a Maximiliano, Miramón y Mejía en homenaje a Manet). Hueso duro de roer que sigue eludiendo con eficacia transformarse en ídolo entronizado o en voz que clama inútil en el desierto; nada de eso, se le escucha y respeta, pero sobre todo se mira y disecciona su quehacer artístico, pues en esa geografía se condensa una suma de lecciones técnicas, estilísticas, compositivas, de ritmo e intensidad, de sorpresa y homenaje a quienes lo antecedieron. Combate la mediocridad y reconoce la pertinencia de todos los géneros y todos los lenguajes, no se aferra a su modo de intervenir y forjar la materia; por ello funge como gozne entre la tradición monolítica de la Escuela Mexicana de





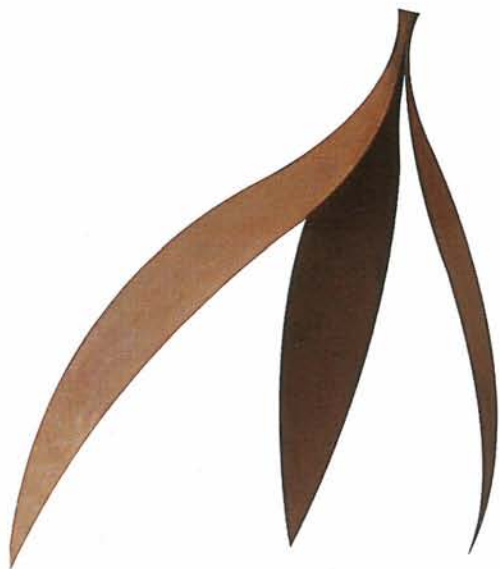
Pintura y los ismos y las vanguardias, incluyendo las diversidades de su generación de pertenencia. Y mientras hacía y ha hecho todo esto, logró erigirse en su propia referencia, estableciendo los límites de su universo icónico. A nadie le debe y sin embargo allí se levanta una obra abierta y dilatada para mostrarnos su gratitud con quienes le han aportado algo, rindiendo generoso tributo a sus maestros. Llegó para quedarse, como en el *hit parade*. Corroboro a Charles Bukowski: “el ingenio está a oscuras / barriendo la oscuridad como una escoba”. La identidad de Gilberto Aceves Navarro se forja en las visitas y el quehacer serial, en las referencias, las glosas y la descontextualización de escenas cotidianas o, al revés, en la conversión profana de ciertos pasajes de nuestra historia bronceína. Activa la muñeca, desplaza los materiales, moldea la cera o la plastilina, arma y estructura maquetas, arremete contra placas metálicas o desplaza grafitos sobre pliegos de papel, hunde su mirada ataviada de anteojos en libros sin fin, observa compulsivamente las cosas y los seres, se refocila en los pigmentos, armado de bártulos cansados prepara la acometida final, pues el engranaje funciona y no permite interrupción alguna, su único término será la expresión...y para nuestra redención no cesará de aturdirnos su furor, puntería y finura de discernimiento. De su mano y fantasía surgen trabajos-sueño y goces-vigilia que provocan nuestra imaginación, convidan sus deleites, estimulan nuestra aprehensión, derruyen las fórmulas y, sobre todo, imponen con ligereza modos originales y maneras novedosas de abordar el cansado mundo que nos engulle y en el que transcurren –a veces sin brújula– nuestros pasos. ❖

Ahora nos convida una pieza circula, escultura de tránsito, *Pérgola animada* que provoca barruntos seductores mientras cobija a los peatones de los excesos de la luz y los embates de la temperatura, acaso mitigando la lluvia, cribándola, para imponer la sombra del placer: *In umbra voluptatis*. ❖







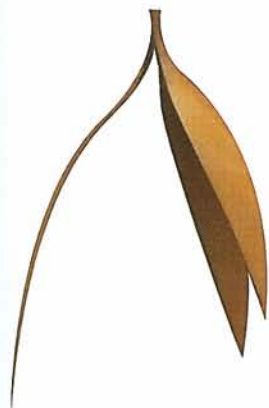


Jeannette Betancourt

Otoño



Reflexiva hasta la médula, Jeannette Betancourt contiene con el reto de la fábrica del espacio como quizá nadie lo hace: con una intensidad sólo equiparable a la complejidad de su concepción formal. Se mueve en los terrenos de una filosofía en acto que concibe al volumen, siguiendo los pasos de Edgar Morin, como entidad en tensión: resistencia, aprovechamiento, de fuerzas en colisión. Nada mejor que acudir a sus propias palabras para comprender la novedad radical de su quehacer: “De todos los soportes que he trabajado (metales, madera, fibra de vidrio, piel, hule y piedra, entre otros) ninguno me ha resultado más paradigmático que el vacío porque no tengo forma directa de transformarlo, sino que es a través de la manipulación de otros materiales que cobra vida y se revela”. La otredad como epifanía. ■

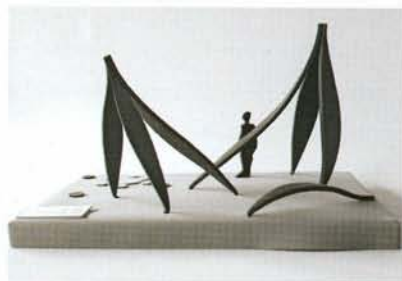
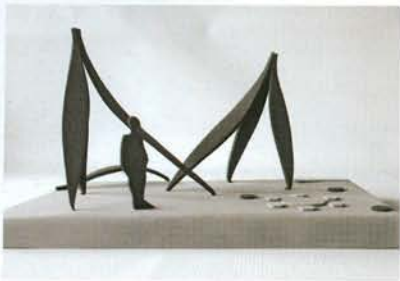
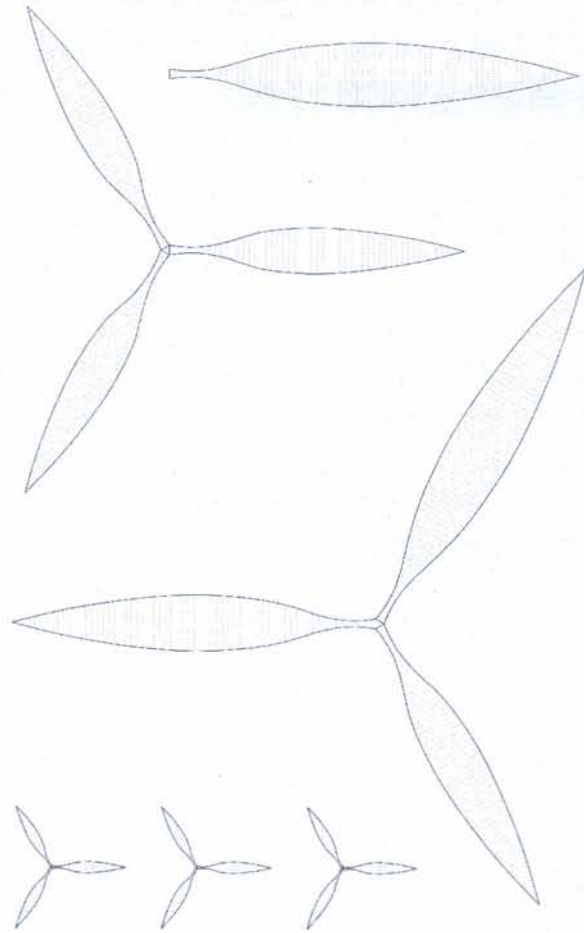


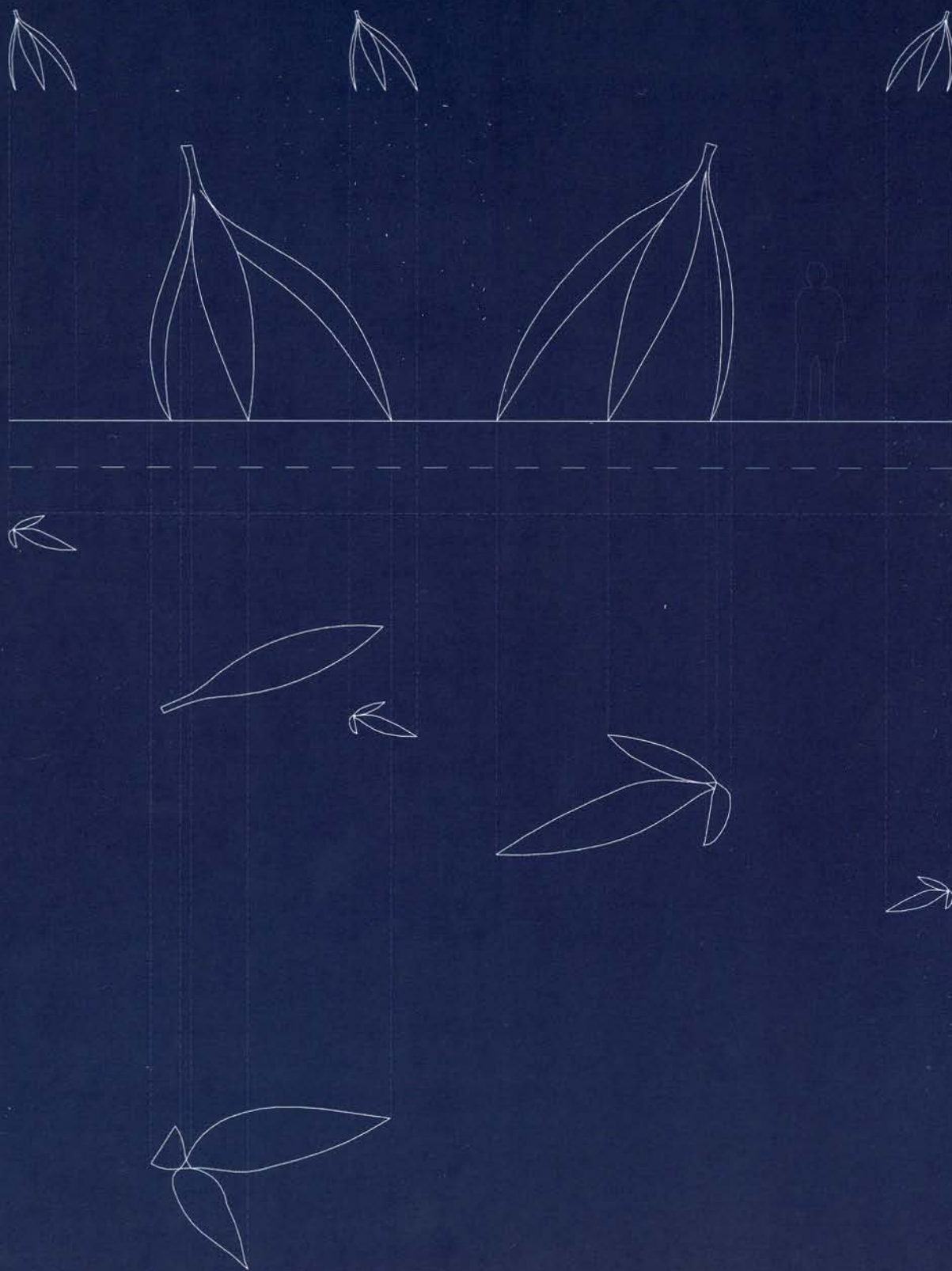
Cada uno de sus proyectos, cada una de sus obras, manifiesta una vocación experimental, donde las energías volátiles, inasibles, son incorporadas a la materialidad de su discurso: así la luz, así el sonido, así el viento, así el agua. Lecciones sensibles y sensuales que imponen una naturalidad de segundo grado: aquella que establecen los contextos naturales, el entorno y sus componentes botánicos y zoológicos, con las nuevas tecnologías, en una estrategia de sutilísima intervención, apenas notoria y por ello rotunda, tal como lo logró con su proyecto paisajístico en la zona de conservación de la mariposa monarca en la Sierra Chincua del Ejido Cerro Prieto en Michoacán (2010). Sin alterar los rasgos esenciales de la mirada que escruta la territorialidad del espacio intervenido, modula y altera de raíz los soportes que reciben los atisbos de su presencia estética. Apenas se nota, para los que somos capaces de aislar en la mirada y la interpretación, basta, es suficiente: la distinción de la modestia. ■

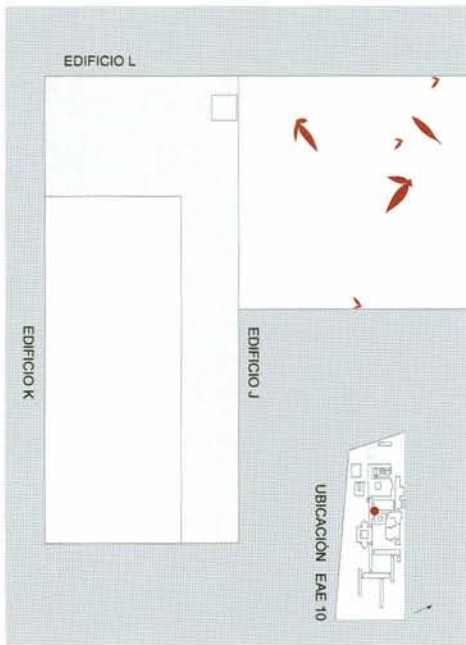
Con especial tino Aurora Noreña ha captado la singularidad del proceso, calificándolo de “delimitación del vacío”, donde los materiales importan tanto como las circunstancias; de allí que su producción resienta –para bien– el peso determinante del

Acero cortén,
óxido natural;
4.5 x 13.0 x 8.5 m.



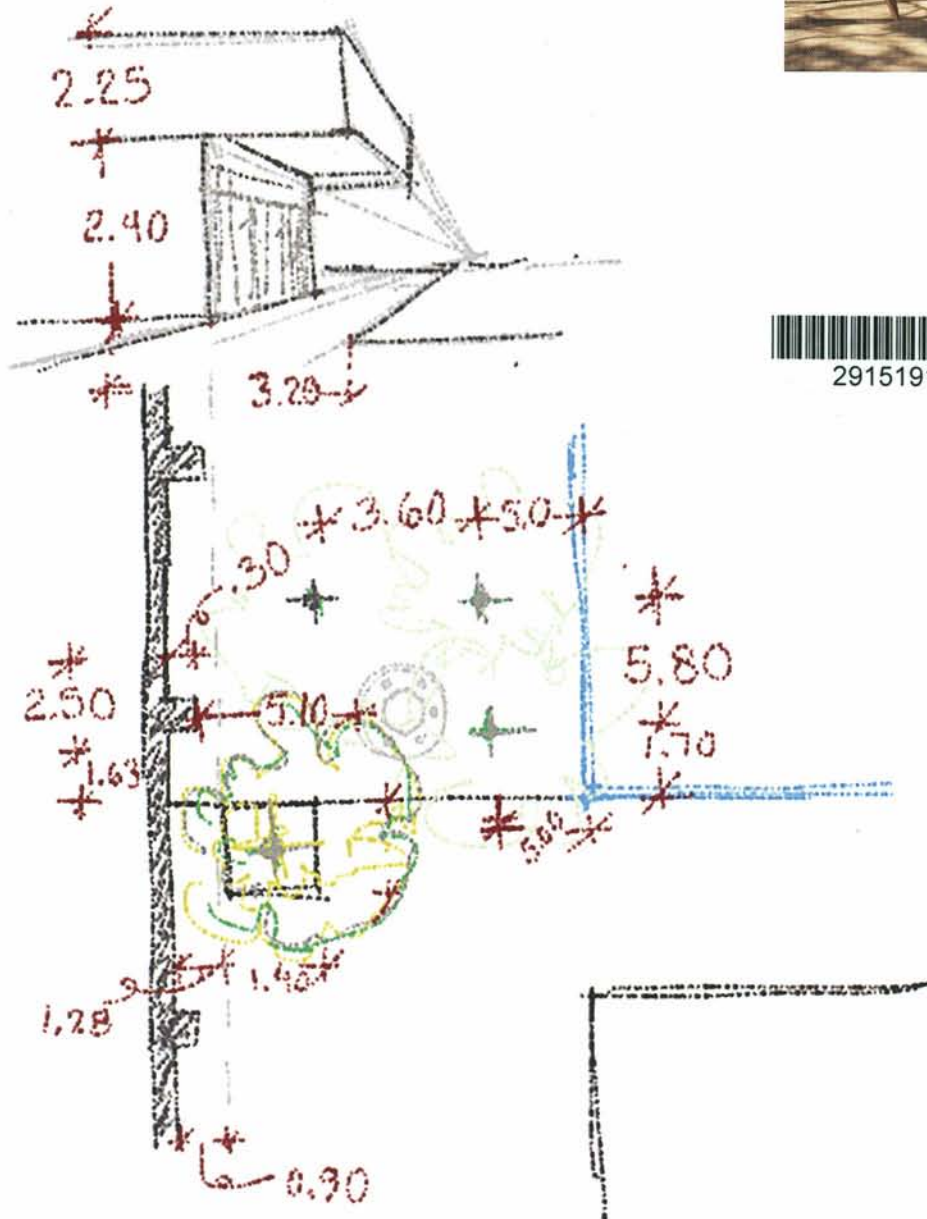






sitio en que se localiza e instala. “De este modo, las asociaciones complementarias entre: el adentro y el afuera, la superficie y la profundidad, y el contenedor y el contenido, son el basamento de su entendimiento del volumen y por ende de lo escultórico”. Este rasgo la aproxima más a la lógica ocupacional propia de la arquitectura que a la producción de un objeto de diseño; evidenciando su delectación por las paradojas, esas que irrumpen en la concatenación imprevista de conceptos y materiales. A saber, por ejemplo, intrusiones megalíticas en el terreno (menhires, dólmenes, crómlechs) destinadas a fijar límites simbólicos entre las oquedades y sus rellenos, lo nuclear y lo periférico, a través del recurso de materiales artificiales como el plástico, las resinas y los textiles. Simulación de ingredientes, madera, piedra o metal, impactados por el peso del aire o de la iluminación, que alteran el fenómeno mismo de su percepción sensorial, eso que Luis Rius Caso ha denominado “la versatilidad asociativa de su materia”.⁴

La economía a ultranza de los recursos invertidos en su planteamiento estético además de sencillez, le confieren una naturalidad excepcional a su trabajo tridimensional. La sofisticada investigación y desarrollo de materiales sintéticos, en parte por sus texturas y también por lo matizado de la paleta de color empleada, fundan una elegancia visual y semiótica de la objetividad construida. El orden como medida y mandato de la belleza, que se expresa en *Into the Void* (2009) y en *Caja negra: Relato de un*





sinistro (2010). Como sostienen los versos de Charles Simic, los gajos de sensualidad que son las obras de Betancourt se conducen cual si fueran agentes místicos: “O vuelvan perfectamente visible / Aquello que es eternamente invisible / Y habla a través del silencio”. ¶

Cerrar el periplo, suspender el juicio (la *epojé* fenomenológica afanada en ofrendar los objetos a la conciencia), poner punto final a la composición recurriendo al poder de lo ausente y lo evocado, sin someterse a la tiranía de las emociones, pero sin rehuirlas del todo, dignificando las sensaciones y percepciones en formas-ideas, en sueños-despiertos, en viajes de anátesis: esos que fenecen en una no revelación en el desplazamiento onírico del alma, desprendimiento del yo que en su decurso conquista el saber iniciático, para el que estar dentro es conocer. Coincide con la invitación de Antonio Machado: “Mas busca en tu espejo al otro, al otro que va contigo” (*Proverbios y cantares*), asumiendo la necesidad del encuentro intersubjetivo, mediante el pensamiento encofrado, aunque dispuesto a ser descubierto. ¶





La naturaleza metálica de Betancourt, suerte de cáscaras o racimo de hojas, algunas desplegadas en superficie y otras suspendidas, ingravidas, redimen un espacio olvidado, cual remanente sin uso ni sentido, que gracias a sus nuevos pobladores invita a permanecer en él, disfrutándolo y entendiendo la conectividad entre espacios constructivos que antes se ignoraban y desde ya operan como espejos de funciones, tránsitos y prácticas. Se trata de una auténtica regeneración escultórica que demuestra que la creación ni siquiera ha tenido lugar, sino que ocurre siempre, atendiendo al místico Jakob Böhme. ▀





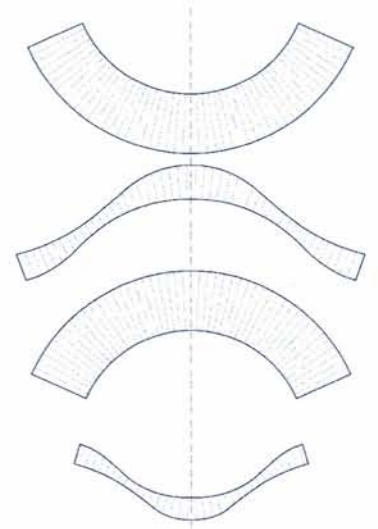
UCA
PUNTO DE REUNION
11





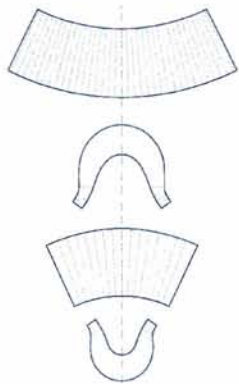
Yvonne Domenge

Uroboros



Dueña de un oído excepcional, dado que se desarrolló en un ambiente de intensa cultura musical, Yvonne Domenge escucha los más leves sonidos de los materiales. Porque comparte su sensibilidad, de las piedras, de los metales, de los trozos de naturaleza, es que puede –sin aspavientos- crear desde dentro fragmentos de nostalgia, pizcas de erotismo, gajos de reflexión. La música de las esferas. El equívoco encantador de las mónadas (del griego unidad: *μόναζ*) de Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz (1646-1716): “Las mónadas o sustancias simples son las únicas sustancias verdaderas y las cosas materiales no son más que fenómenos, aunque bien fundados y coordinados.”. Empeño por expulsar toda mácula, y fundar una fábrica de tersura total a despecho de los materiales utilizados en la solución tridimensional. Tranquilidad y plenitud propias de una oferta óptica, provocadora del tacto, que se sabe espejo vertebrado de la belleza. ■

Ya ha insistido el arquitecto Agustín Hernández –él mismo un notable hacedor de formas- acerca de su profunda fuerza y energía interiores: “...nos recuerda a la cultura Olmeca que tiene un gran sentido de “block”, las formas están encerradas o contenidas, no salen hacia afuera. Parecen hechas desde el interior como el caracol cuya cubierta o concha se va desarrollando así. La obra de Domenge es monumental pues su escultura no tiene escala, aunque por pequeña que sea tiene dimensión de monumentalidad”. Composiciones rotundas, perfectas, sin mella, carentes de inicio y término. Intuiciones volumétricas, átomos metafísicos, que deambulan en pos de un primer origen, que se afanan en identificar la lógica de la creación. Los títulos de varias



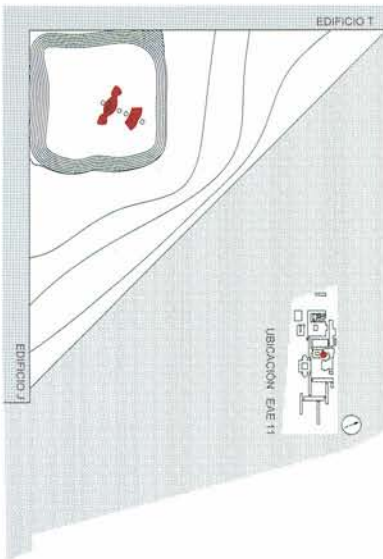
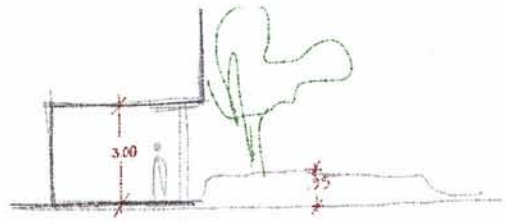
Acero al carbón,
óxido natural;
3,0 x 3,0 x 3,0 m.



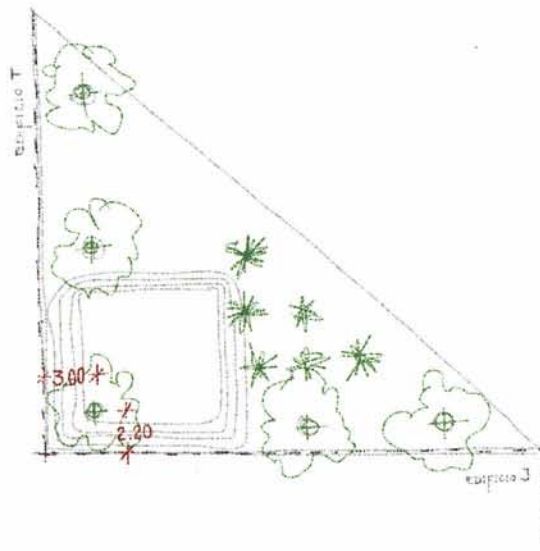
piezas sirven de pista a este esfuerzo totalizador: *Coincidentia oppositorum*, *Torbellino*, *Continuum*, *Euroboros*, *Circontinuo*, *Mónada*, *Esfera*, *Olas de viento*, *Concha*. Etapas en la búsqueda de la ataraxia epicúrea: la felicidad como intención, la disciplina del apetito (no su negación), el equilibrio emocional, el tantrismo ilustrado. ♣

Su lenguaje está marcado por la armonía, así su necesidad de expresión afanada en establecer modos inequívocos de la belleza, roza una vez más los terrenos de la música y la organización de los acordes del mismo modo en que las partes se equilibran en un todo. Se trata de un discurso estético profundamente comprometido con la reflexión filosófica y la investigación experimental sobre las posibilidades de los materiales. La inspiración deviene corolario de la severidad del taller, del tiempo dedicado a que las soluciones emerjan con naturalidad y sin notarse o anunciarse. Sobre el particular ha escrito Eduardo A. Chávez Silva: “Sin grandes pretensiones, pone en movimiento los materiales inanimados, sostenidos por líneas que dan origen a espacios tridimensionales. Domenge da a formas tradicionales una nueva interpretación con una nueva vitalidad propia de su personalidad y búsqueda por encontrarse y encontrar un acercamiento con el entorno y los hombres y mujeres de su tiempo”. Irrumpen semillas, cuencos y mandalas, en el escenario





de una visualidad de singular complejidad en su proceso de elaboración y de simplicidad absoluta en sus resultados formales. En sus obras se aprecia una tensión dinámica consistente en intentar resolver la fricción de los opuestos, esa colisión de modalidades antagónicas de la representación. Con justa razón, Nicole Vaisse afirma: “La escultura de Yvonne Domenge es la imposible resolución de los contrarios, la decisión de no aportar entre antagonismo y de conjugar los opuestos en un reto de fragilidad y belleza. La levedad existe sólo si la pesadez está presente y es esa tensión entre un peso que aplasta y un impulso que eleva, esa fluctuación entre dos fuerzas tan importantes y vitales una como la otra lo que percibimos en la obra de la Domenge si la disolución de la complicitad se revela reto imposible, queda sin embargo la belleza de las formas, la sensualidad de las curvas, la nitidez del trazo y el juego cálido y frío de los materiales trabajados”. La sobriedad con que manipula los materiales que interviene contrasta con el lujo del pensamiento que cifra y atesora. Piensa, mucho y bien, y paradoja de paradojas son las manos los dispositivos expresivos de su reflexión. Bertha Taracena ha atisbado algunos de los secretos de esta tejedora





de ilusiones táctiles: “Domenge es de las artistas que lanza un llamamiento a la acción física y mental del contemplador. Sus obras recientes constituyen en conjunto un recorrido sabiamente preparado que ubica al público lo más cerca posible de los elementos plásticos fundamentales - luz, color y movimiento - y lo conducen además a una acción dentro de un espacio o dentro de una serie de situaciones espaciales y estéticas que enriquecen su entorno. En este caso, la posibilidad de un cambio estético radical puede también ser tomada en cuenta, la obra terminada se convierte en una proposición abierta, el artista en innovador y el público en actor. El objetivo ulterior es sugerir nuevas relaciones entre el hombre y su medio ambiente”. ¶

Tan internacional artista, presente en todas las latitudes del planeta, quien ha diseminado sus creaciones al modo de semillas esperando el tiempo oportuno de su germinación, se hace presente con un símbolo arcaico: *Uroboros*, la serpiente que se muerde la cola, unidad perfecta sin principio ni fin, mito del eterno retorno. Aparecen los dos anillos ondulados en el paisaje como si se tratase de portales a otra dimensión; marcos que señalan un rasgo del ambiente, en su sencillez guardan un misterio, quizá el del tiempo, tal vez el del espacio. Lo que sí es seguro es que desean acentuar la permanencia al medio ambiente. ¶







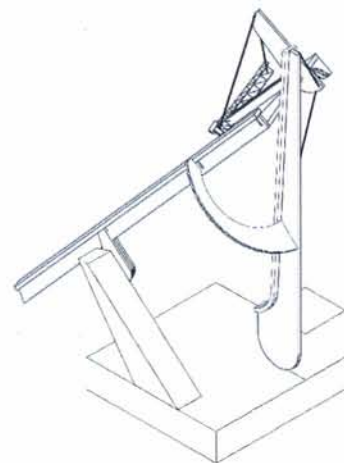






Manuel Felguérez

Dos soluciones



Con naturalidad, Manuel Felguérez ha logrado situarse en un tiempo propio que consume duraciones de variadas latitudes; es universal y es mexicano. No se preocupa por ello. Vive con intensidad su dimensión de hacedor de formas. Lejos de la trivialidad que, en muchos casos, entroniza la abstracción como renuncia al imperio de los objetos más por incapacidad que por vocación, él se afana en escuchar sus voces profundas, en rastrear las huellas de su memoria, en hurgar la fragilidad de los límites del quehacer plástico o escultórico. Si existiera un diccionario etimológico que nos dilucidara el porqué los artistas son de un modo inapelable, la voz *Felguérez* significaría movimiento en sí, rotación en su propio eje, cambio incesante que conserva un núcleo ordenador. ¶

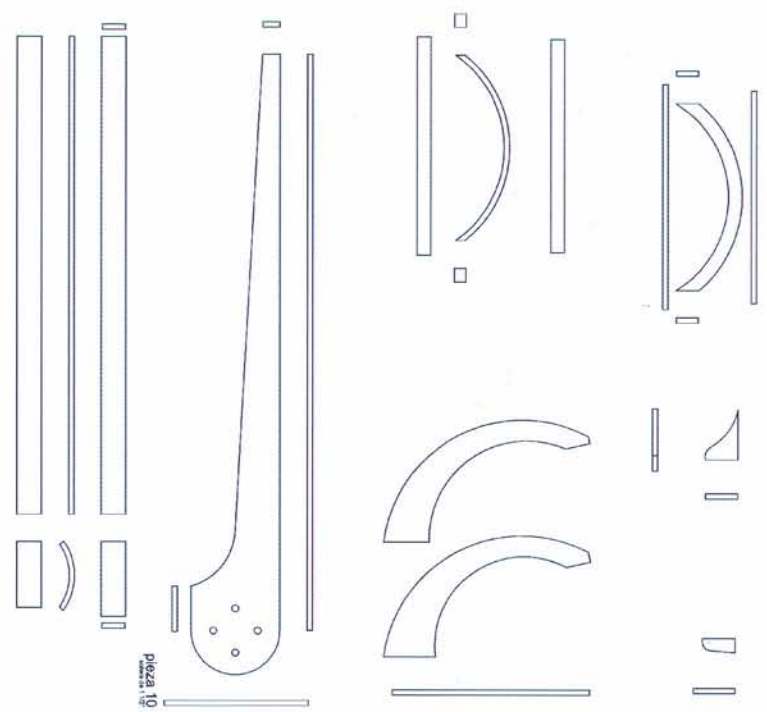
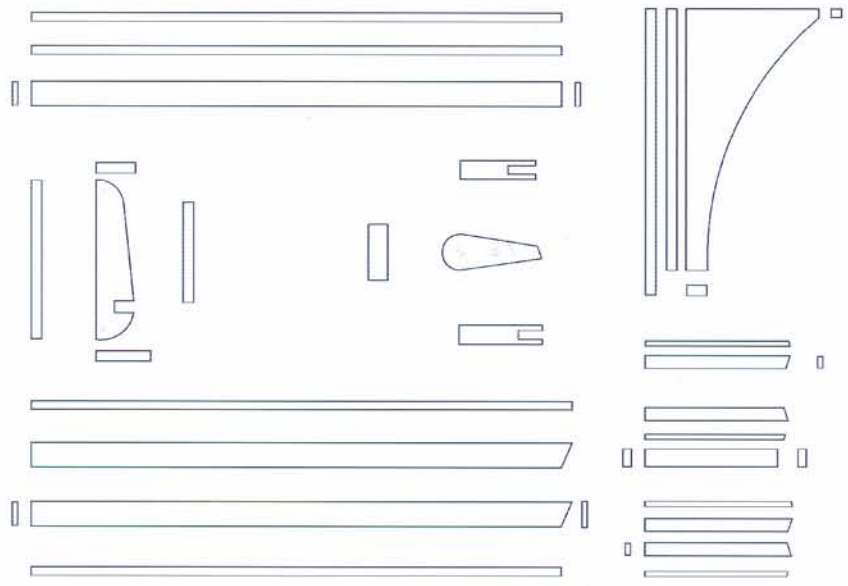
Y todo ello lo hace con una ventaja enorme frente a otros creadores ya que es el mejor crítico de su propio trabajo; respecto de su exposición *El espacio múltiple* (1973-1974) en el Museo de Arte Moderno manifiesta:

Acero al carbón,
pintado y concreto;
5,0 x 2,8 x 3,5 m.

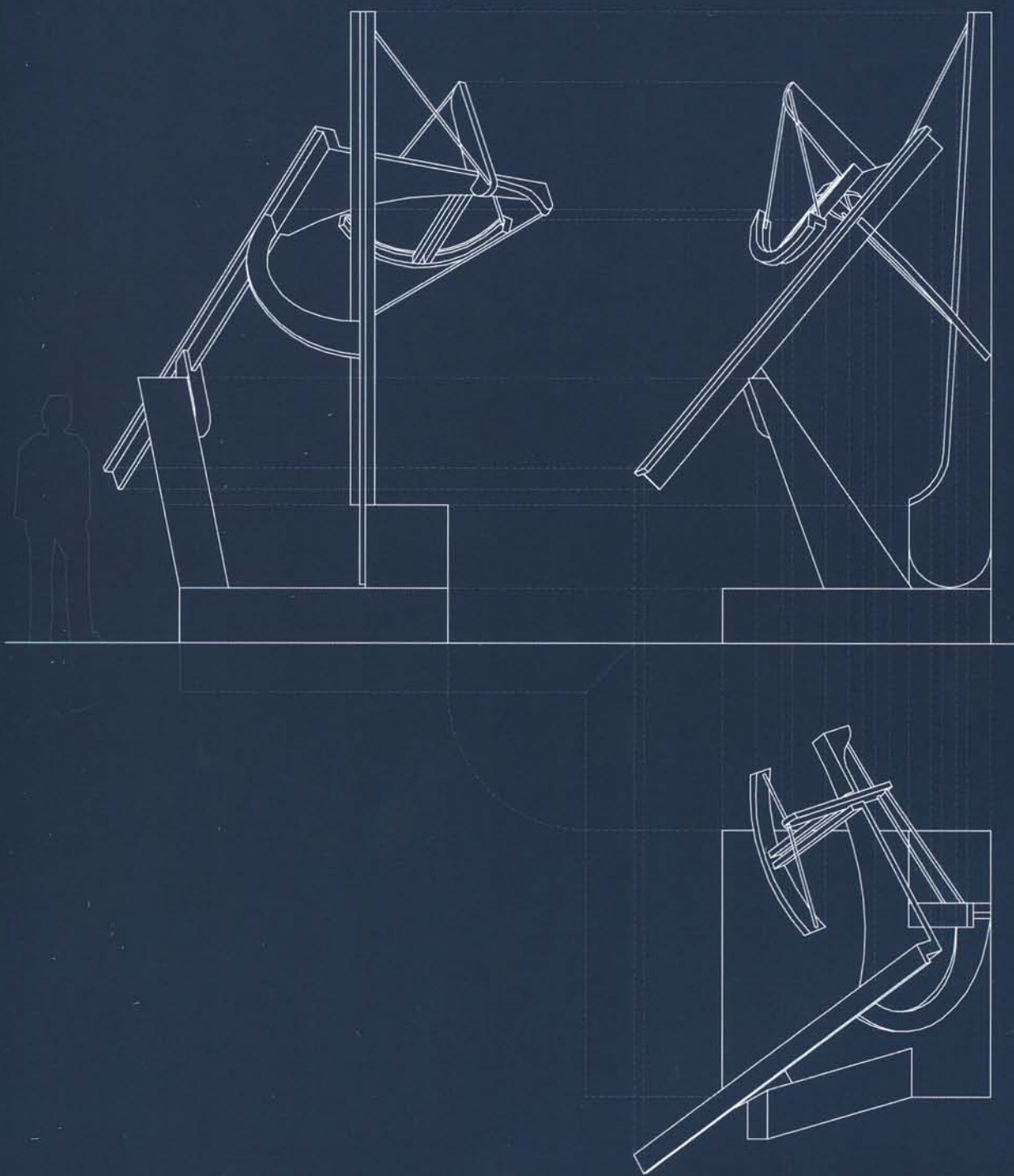


Partir de unos cuantos conceptos geométricos simples: como el círculo, el triángulo o el cuadrado; organizarlos hasta producir una forma-idea. Después, con un lápiz dibujar sobre el papel esta forma-idea y darle un orden. Pensar en el color plata y rodearlo de unos cuantos colores fríos; pensar en el color oro y rodearlo de unos colores cálidos; en ambos casos, organizar el color, darle un orden, una lógica. Tomar el pincel y aplicar el color sobre el dibujo creando así un diseño formado por planos.

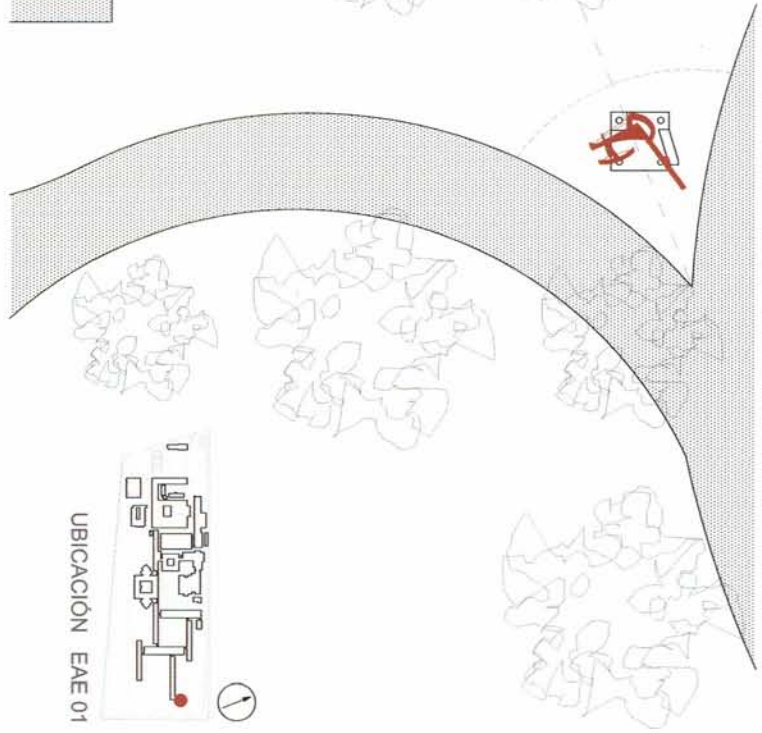
Todo plano contiene potencialmente infinitos volúmenes. Optar por uno de ellos y crear un relieve; el color también tomará esta dimensión. Después tomar



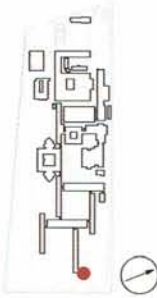
pieza 10

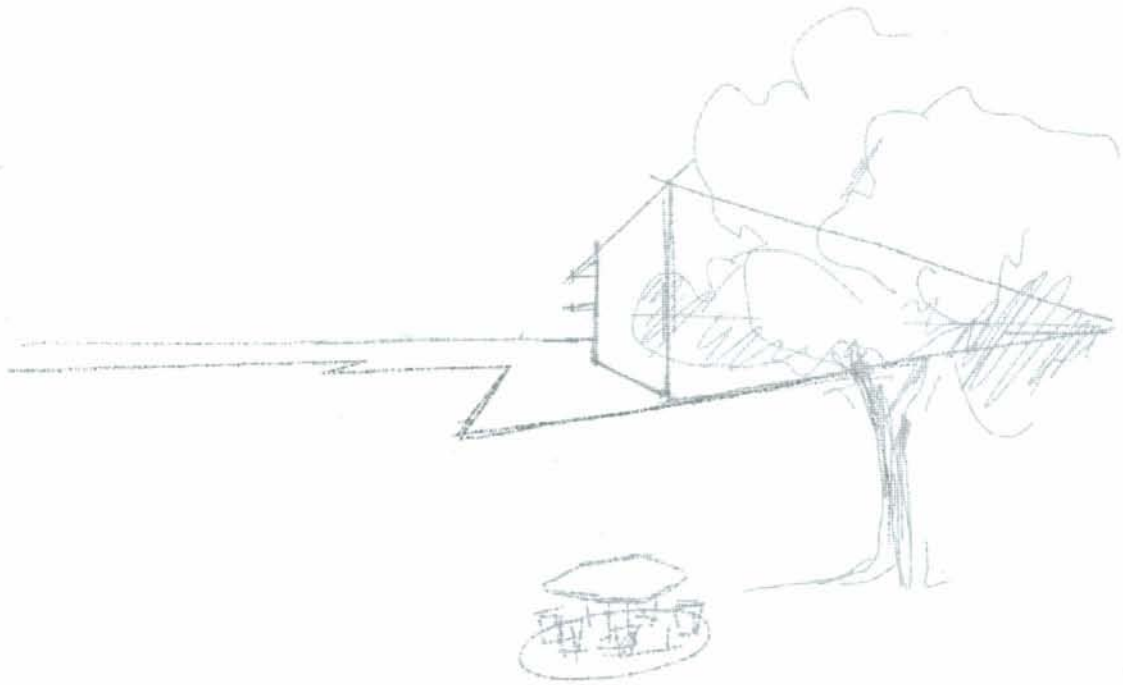


EDIFICIO B



UBICACION EAE 01

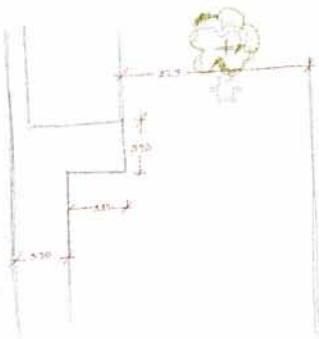




el volumen y desarrollarlo en el espacio y mostrar que el concepto pintura-relieve-escultura está obsoleto, desgastado; que forma-color es uno solo dentro de espacios relativos. Quisiera hacer la forma, mas ya no la forma en el espacio sino la forma que crea espacio, el movimiento que crea espacio, la multiplicación de la escala o la multiplicación del objeto para penetrar múltiples espacios; permutar las formas, aplicar la combinatoria, utilizar el desplazamiento. En fin, descubrir, inventar, demostrar la forma viva dentro del espacio múltiple.

Caligrafía evocadora que ofrece sus deseos sin esperar nada a cambio, y que se desdobra impetuosa en disfraces únicos e irrepetibles: desplazamiento sin reposo, silencio transparente, árbol de imágenes, lúcido abismo del paisaje, páramo de hielo. Lirismo razonado capaz de conmover y de plantear acertijos, a la imaginación y al análisis.

La historia del discurso estético de Manuel Felguérez reposa en su fortaleza. Su voluntad emerge implacable de su interior, sin vacilaciones técnicas, sin dudas personales, sin devaneos con el público o los críticos. Reconoce sus cambios, no les teme, los asume a plenitud. Cuando le conviene modifica sus puntos de vista y sus plataformas creativas, –en términos plásticos se entiende, ya que se trata de un sujeto de principios sólidos, “metálicos” me atrevería a sostener. En él, y en sus fases creativas, conviven, sin conflicto,





distintas formas de expresión artística y de ser. Jorge Alberto Manrique interpreta este proceso creativo con especial acierto:

Así, la inquisición sostenida que mantiene Felguérez ha podido ser a lo largo de los años, múltiple y diversa, ha podido ir de un medio a otro, del uso mayor del color a su abstinencia casi absoluta, del empleo del rasgo o la pincelada a su desaparición total y la adopción de formas geométricas donde ha sido eliminada toda textura. Y desde luego ha podido transitar indistintamente entre la pintura y la escultura: que esto no se debe sólo al hecho de que haya tenido una formación de escultor, sino a que no se “expresa” como pintor o bien como escultor, sino que se sirve del color o del volumen, o de ambos, para proseguir su labor inquisitiva, utilizando lo que en un momento dado tiene a mano, yendo de un lado a otro. En realidad todo el nuevo ensayo de Felguérez, tan limpiamente y tan conscientemente llevado hacia delante, se sitúa en el terreno de una investigación sobre el lenguaje; investigación que se hace con formas, con colores, con volúmenes, y que no pretende llegar por sí a la palabra sino a los caminos de la palabra: pretende, tan endeble como se le quiera suponer, la seguridad de un método: una retórica en el sentido original, no válida por sí misma, pero sí válida en tanto pueda lograr la aproximación al lenguaje. Si es con él con quien tratamos, como universal, la utilidad que de ello obtengamos se hará obra en todos los terrenos, incluso en el del funcionamiento “social” del arte.

La aparente contradicción que recorre su obra es desmontada, paso a paso, por Octavio Paz:

Las proposiciones de Felguérez no nos entran por los oídos sino por los ojos y el tacto: son cosas que podemos ver y tocar. Pero son cosas dotadas de propiedades mentales y animadas no por un mecanismo sino por una lógica. Los espacios múltiples no dicen: silenciosamente se despliegan ante nosotros y se transforman en otro espacio. Sus metamorfosis nos revelan la racionalidad inherente de las formas. Los espacios literalmente se hacen y edifican ante nuestros ojos con una lógica que, en el fondo, no es distinta a la de la semilla que se transforma en raíz, tallo, fruto. Lógica de la vida. Formas-idea, dice Felguérez, excelente crítico de



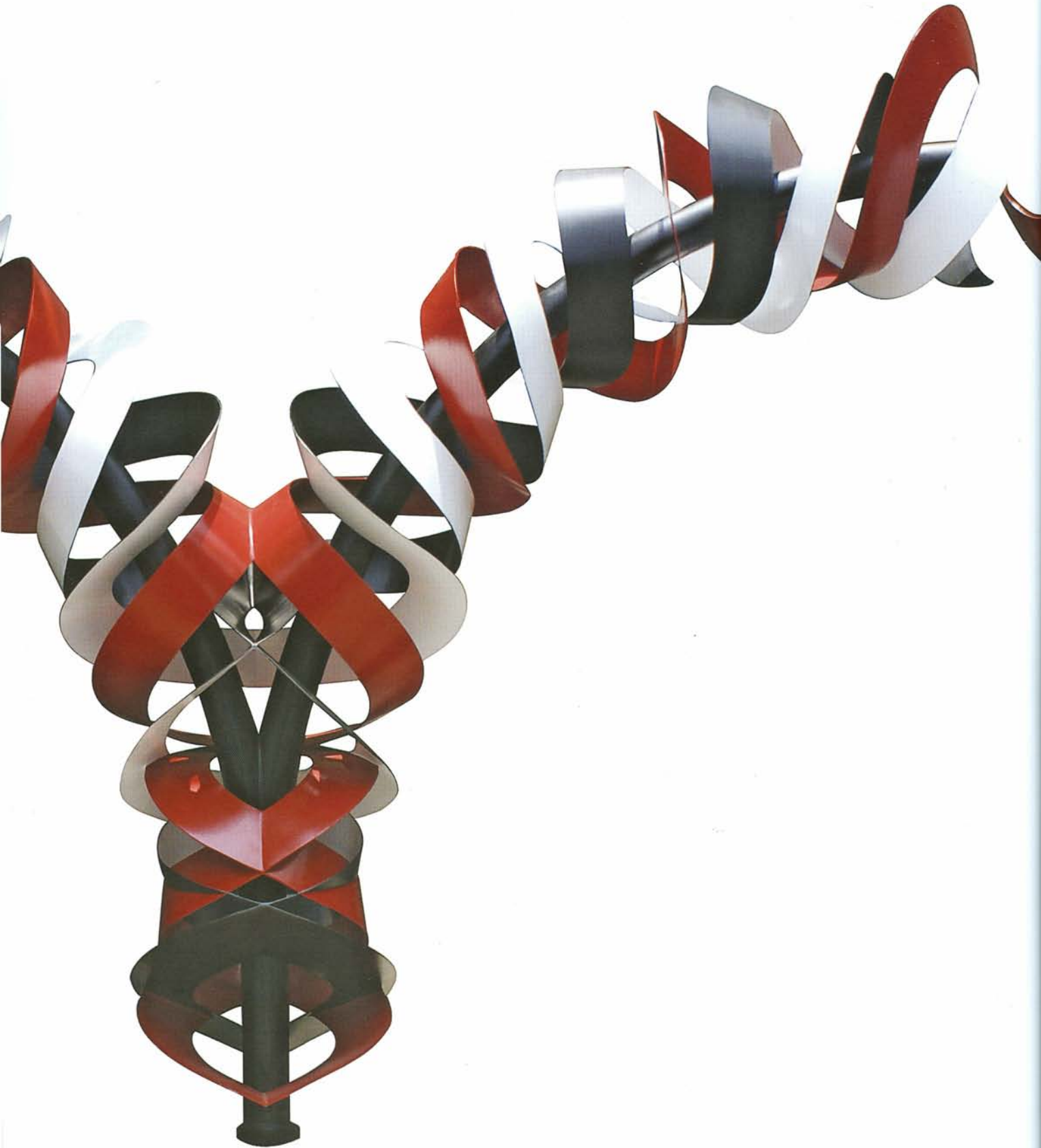


sí mismo. Pero no hay nada estático en ese mundo: las formas, imágenes de la perfección finita, producen por la combinación de sus elementos metamorfosis infinitas. No un espacio para contemplar sino un espacio para construir otros espacios. Un arte que tiene el rigor de una demostración y que no obstante, en las fronteras entre el azar y la necesidad, produce objetos imprevisibles. Los objetos de Felguérez son proposiciones visuales y táctiles: una lógica sensible que es, asimismo, una lógica creadora. ❖

Felguérez así lo siente o, mejor aún, así lo cree. Por ello afirma que “las artes plásticas giran alrededor de las palabras pero carecen de ellas”. Tal sentencia revela una convicción profunda sobre la fábrica de formas en que deviene su composición: necesidad de compartir sentidos. No de esos que se definen de una buena vez y para siempre, sino de aquellos que surgen espontáneos y emotivos, transformando de modo permanente su naturaleza. Los colores como letras articuladas, las imágenes como frases, el encuentro de unos (los colores letras) y otras (las imágenes frases) como empeño gramático. ❖

En la actualidad le concede especial atención al dinamismo y las tensiones que les son propias. Estructura sus piezas a partir de una especie de intervención simétrica, en la que conviven materiales distintos pero integrados, por caso, concreto armado y acero al carbón, logrando una expresión poética que torna ingravidos los elementos constitutivos de sus obras, donde el color intensifica el volumen y expande la escala. Tal es el caso de *Dos soluciones*, marcador artístico localizado en el acceso principal de la UAM-Azcapotzalco. ❖





Fernando González Gortázar

La Serpentina II

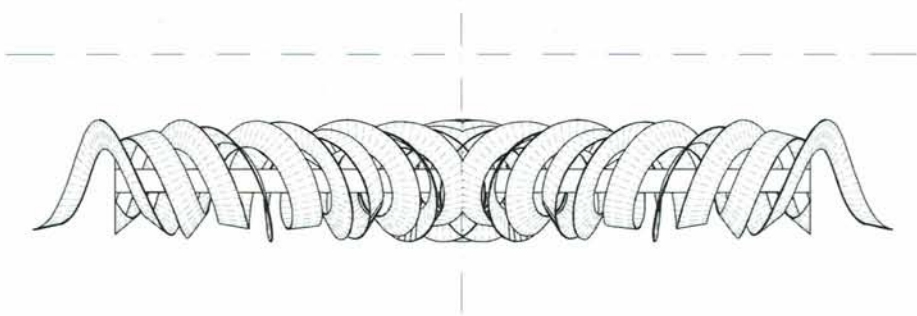
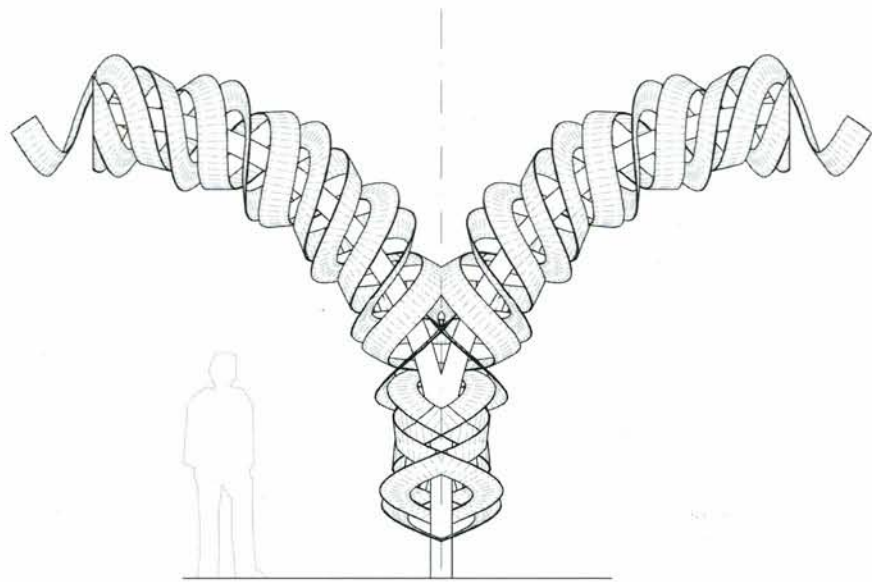
Entre la monumentalidad arquitectónica y el repujado de orfebrería, surge el estilo único e inconfundible de ocupación espacial y disposición tridimensional de Fernando González Gortázar. Limpieza constructiva, solidez estructural, expresión directa, singularizan y acompañan las composiciones del creador jalisciense. En la definición de Carlos Monsiváis nuestro personaje encarna de modo simultáneo al “utopista, artista público y creador responsable”. Semejantes dimensiones están siempre presentes en su estética, en su compromiso con la vitalidad de la cultura y el compromiso con la historia, y la identidad que se le deriva. Sujeto ilustrado y crítico que reivindica su vocación social, y que ha dedicado buena parte de su trayectoria a impulsar proyectos de reordenamiento urbano e iniciativas de rescate patrimonial. Sus obras en el ámbito de la fábrica del espacio han sido reconocidas por el Seminario de Arquitectura Latinoamericana (SAL), integrado por profesionales, historiadores y especialistas, creado en Buenos Aires en 1985, al concedérsele el Premio América de Arquitectura en su versión 2009. Cabe destacar que ya antes dos creadores mexicanos se habían hecho acreedores a dicho galardón: Luis Barragán y Carlos Mijares. ▀

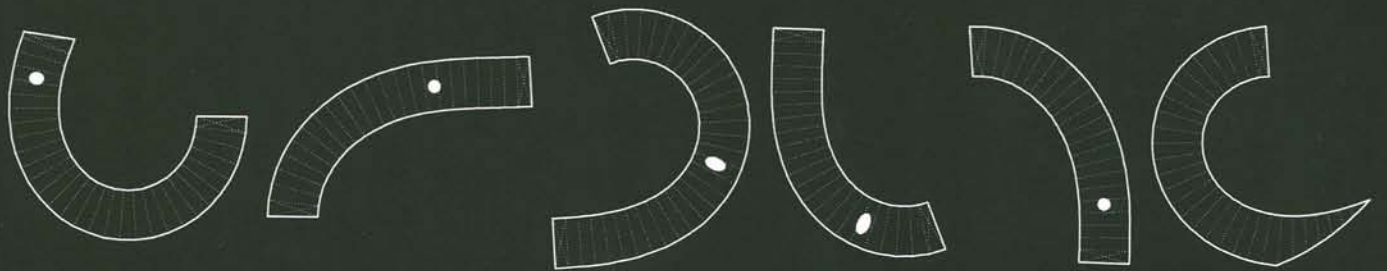
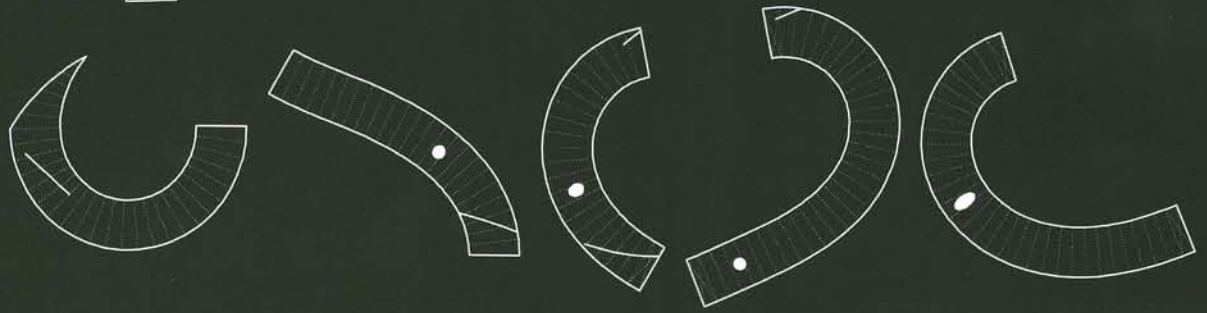
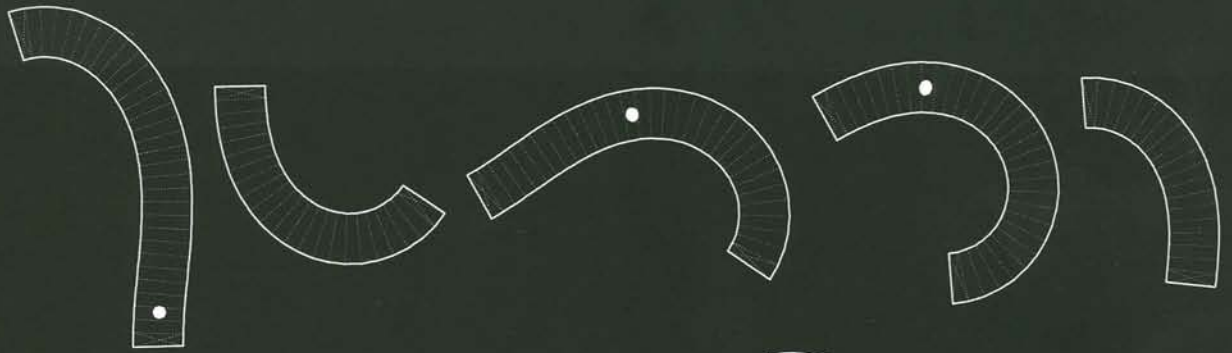
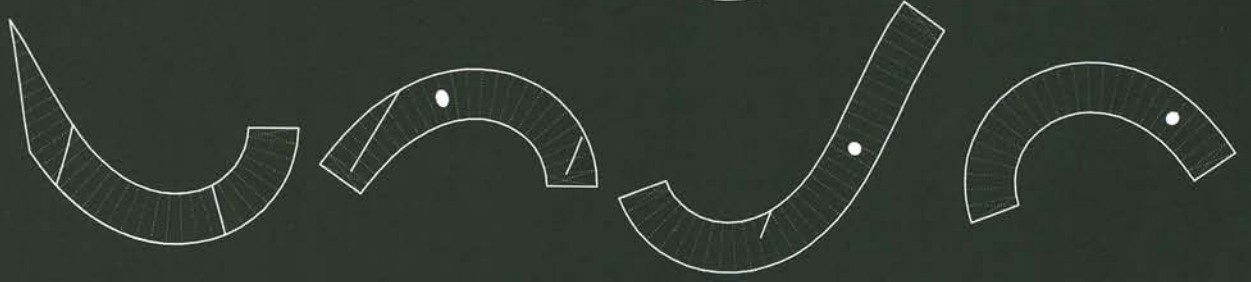
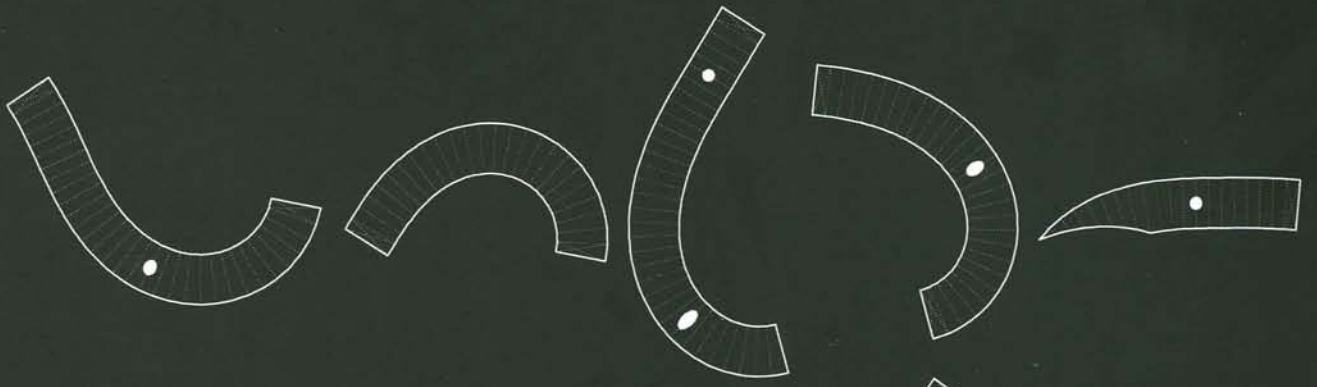
Acero al carbón,
pintado;
4.0 x 5.8 x 1.8 m.



En una entrevista que concediera por dicho motivo a Angélica Abelleyra, apuntaba con su tradicional claridad Fernando González Gortázar:

En lo personal trabajo como arquitecto y escultor, pero me gano la vida como arquitecto. Y la arquitectura, la única de las artes a la que nadie puede ser ajeno pues se vuelve nuestra segunda piel y nos acompaña de la cuna a la tumba, no está incluida en las políticas culturales. (...) Soy la antítesis del arquitecto químicamente puro. El interés que tengo por la cultura en general, la vida política, la naturaleza y el patrimonio histórico, por la cultura popular y especialmente por su música, por los viajes como forma de vida, no está por debajo del que tengo por la arquitectura. Desgraciadamente, una sola vida no es suficiente. Si tuviéramos siete vidas, como los gatos, en una de ellas sería arquitecto y en otra sería uno de



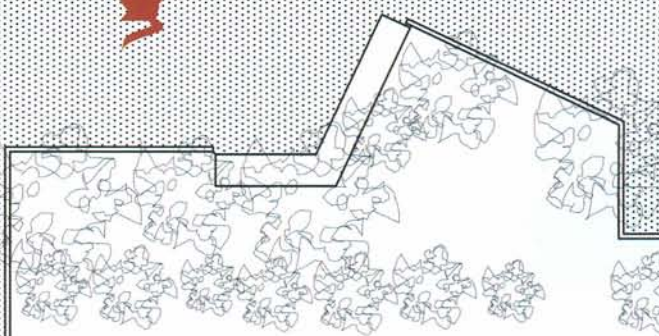
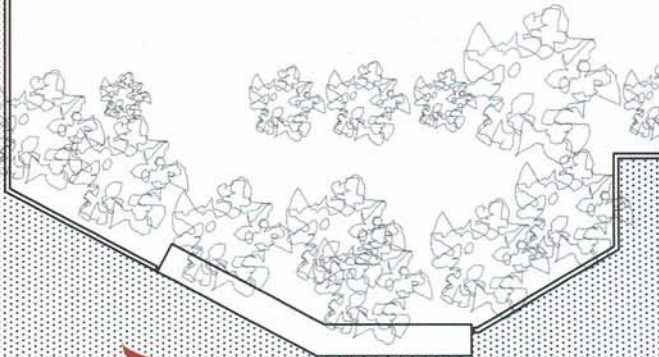




estos individuos del siglo XIX, en su mayoría ingleses, que iban descubriendo el mundo para la cultura occidental en una mezcla de científicos, aventureros, naturalistas, etnógrafos, historiadores, escritores, intrigantes políticos. Creo que esa sería para mí la mejor de las vidas.

Acierta Álvaro Morales cuando asevera de Fernando González Gortázar que “la complejidad es su hábitat”. Intenso, contradictorio, erudito, sensible, poético, arrebatado, así deambula por el tiempo, sin tregua, así viaja por la geografía, sin pausa. Y también da en el blanco Helen Escobedo (2009) al sentenciar sobre las virtudes del tapatío durante la presentación de su libro-catálogo *Series dispersas* (Museo Federico Silva de Arte Contemporáneo, San Luis Potosí): “Como arquitecto y escultor González Gortázar mira más allá de su entorno inmediato, capta, repiensa, decide y actúa en favor de aquel espacio que le corresponde; con un concepto perfectamente ubicado, con un diseño largamente meditado, y tomando además en consideración al público, al que le corresponderá participar activa o pasivamente en la obra terminada”. Gracias a sus apetitos insaciables y a sus intereses abiertos, disponemos de una mirada profunda que concilia tradición, identidad y personalidad propia. Pareciera ser el



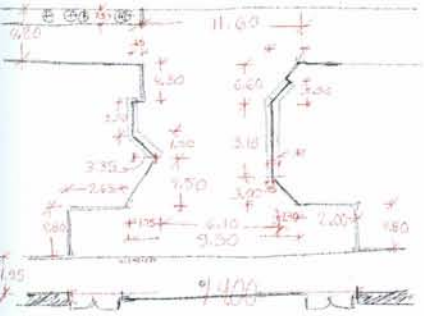
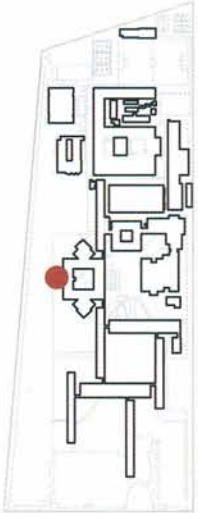


BANQUETA

ESTACIONAMIENTO



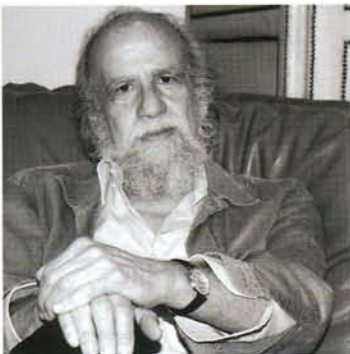
UBICACIÓN EAE 04





último ejemplo de la universalidad mexicanista que representara para la cultura nacional, el modo de ser jalisciense. ¶

Las dos facetas de su universo creativo establecen un *continuum* y encuentran su razón última en el paisaje y el contexto. Si algo debe agradecerse a tan insigne hacedor es su preocupación-ocupación por la dignificación del entorno de las obras, inmobiliarias o escultóricas. Sabe, con Vitrubio, que “la filosofía perfecciona al arquitecto, otorgándole un alma generosa, con el fin de no ser arrogante sino más bien condescendiente, justo, firme y generoso, que es lo principal; en efecto, resulta imposible levantar una obra sin honradez y sin honestidad” (*Lib. I, Cap. I: La arquitectura y los arquitectos*). Y vaya que resulta proverbial la consistencia de su trayectoria y la coherencia de su lenguaje plástico, rasgos distintivos que lo han hecho el más feroz de sus críticos –piénsese tan solo en su exposición *Fracasos monumentales* de 1970, Palacio de Bellas Artes- y uno de los más avispados defensores de los monumentos históricos, los bienes naturales y me atrevería añadir, las manifestaciones del buen gusto, con especial atención a la música y las letras. ¶



Como botón de muestra de lo integral y armónico que deviene el trabajo de formato público del artista que se hiciese acreedor al Gran Premio Henry Moore (1989), vale la pena mencionar su monumental *La Hermana Agua* (Guadalajara; 1970) de la que opinase Mathias Goeritz en 1986: “Es esta una de las fuentes más hermosas y originales que conozco; al combinar el concreto con



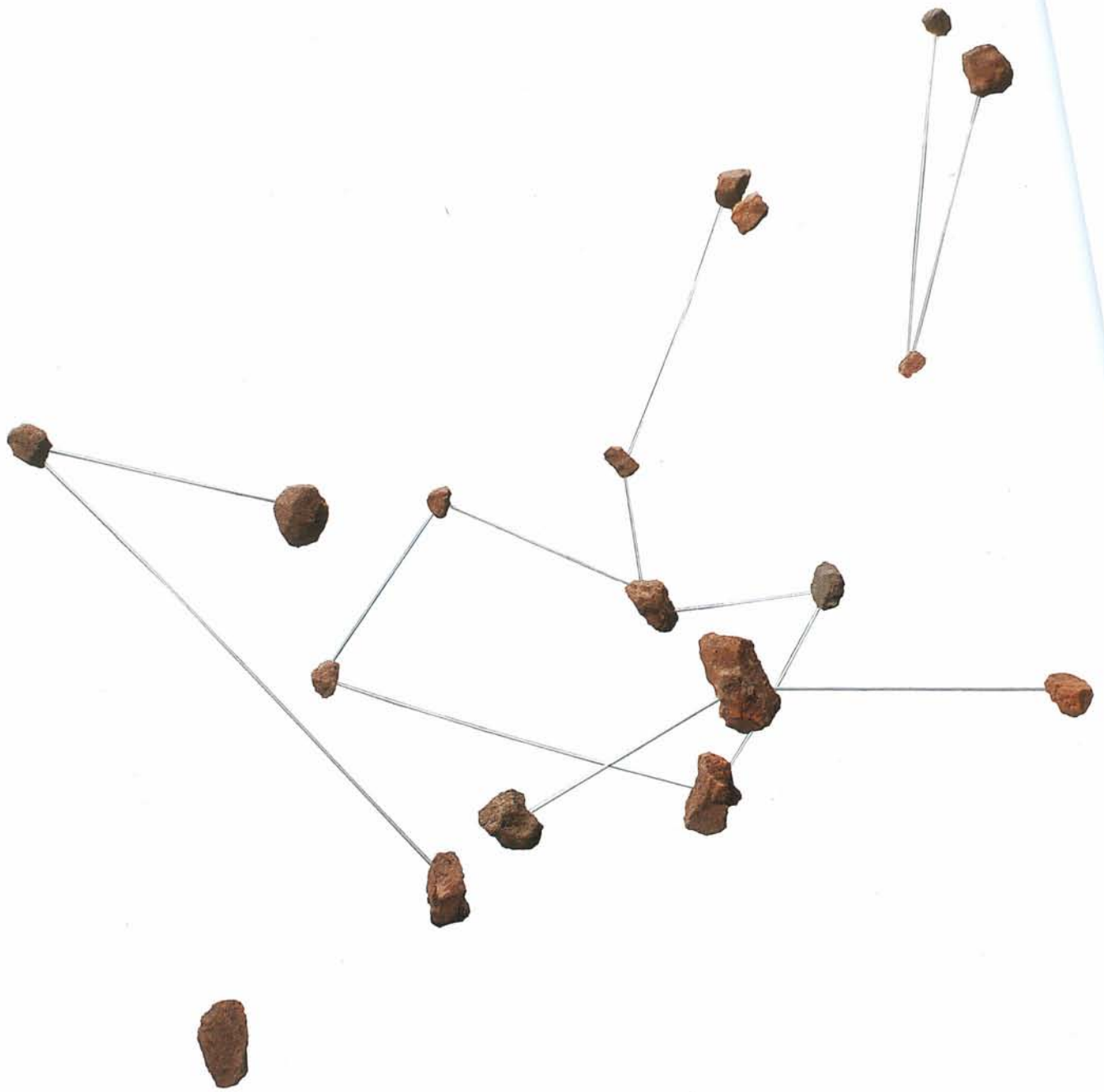
los chorros de agua, logró descubrir una belleza del material que no ha sido superada”. Me atrevería a elencar también las esculturas urbanas: *La Gran Puerta* (Guadalajara; 1969) y la *Fuente de las Escaleras* (Madrid; 1987). ❖

Fernando González Gortázar nos convida una serie de franjas y cenefas blancas, rojas y negras que se suceden en relevos cromáticos en unas serpentinas varias que copan, al modo de enredaderas o trepadoras, una columna exenta (soporte estructural) que revienta en dos arcos discretamente delineados, cuya misión consiste en definir con elegancia el acceso a un edificio en forma de claustro, vestibulándolo y, además, resignificándolo a la altura de su relevancia académica. ❖







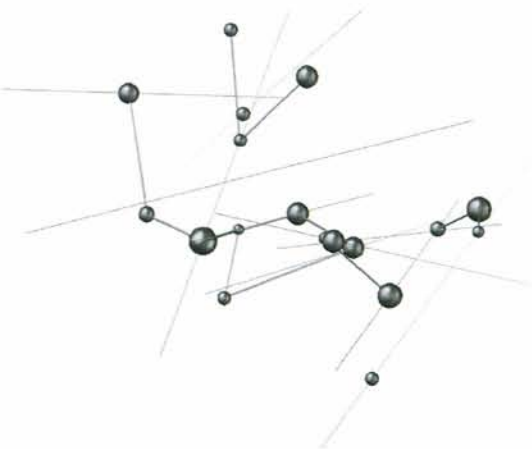


Perla Krauze

Constelación #18

Uno de los rasgos sustanciales del modo de crear de Perla Krauze reside en incorporar las manifestaciones de la ausencia; es decir, considerar en el diseño mental ciertos efectos de lo real no tangible: así, la sombra, el sonido, el movimiento. Su lógica inventiva trae a colación una frase de Milorad Pavic: “Que aren su sombra y la rieguen con sudor para que crezca”. Con empeño tenaz, suele burlar, eludir quizá sea más elegante, los ruidos del mundo, sus tentaciones y claro está sus seducciones. Inconmovible ante las exigencias del mercado y sus nuevos oficiantes (curadores, críticos, coleccionistas), urde una trama profunda, de raíces atávicas, que adquiere expresión en la materialidad de las piezas y objetos que emergen de su fábrica. ¶ Un halo metafísico recorre su geografía icónica: escaleras y más escaleras que permiten el tránsito hacia un estadio superior, aunque como medios de articulación carezcan de pasajero, de personaje. Impera el vacío, como si no tuviésemos derecho de movernos en esa suerte de vehículos o mecanismos de traslado. Allí está la conectividad, sin embargo ignoramos quien hace las veces de vector o de ser transportable. La nada se expande a manera de aviso y advertencia, dejando una cauda de esgrafiados y rayones, marcas y cicatrices de ocupaciones diversas, testimonios de quienes habitaron dichos espacios al modo de muescas, erosiones, gestos memoriosos que quisieran reivindicar una identidad. Soledad que enmarca los territorios alguna vez reconocibles por la presencia humana, ahora transformada en halo fantasmal, apenas en calidad de ruido visual. Composición de objetos misceláneos que torna evidente el eclipse de la figura. Estética de la falta y el exilio, para la que los sujetos son reconstruidos a través de sus herencias y datos de contexto. ¶ Esta modalidad evocativa de producción de signos asume una lógica de recomposición incesante. Si bien los objetos evitan modificaciones en su estructura y naturaleza, sí son alterados en su función y sentido: rotan, se desplazan, fijan nuevas y originales relaciones con otros puntos de referencia. De allí que el trabajo

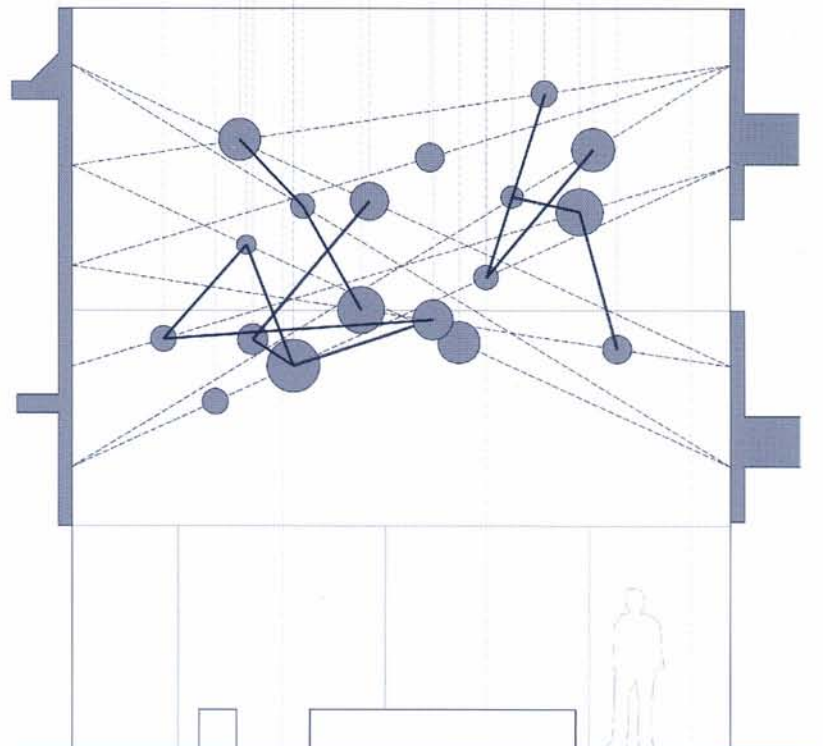
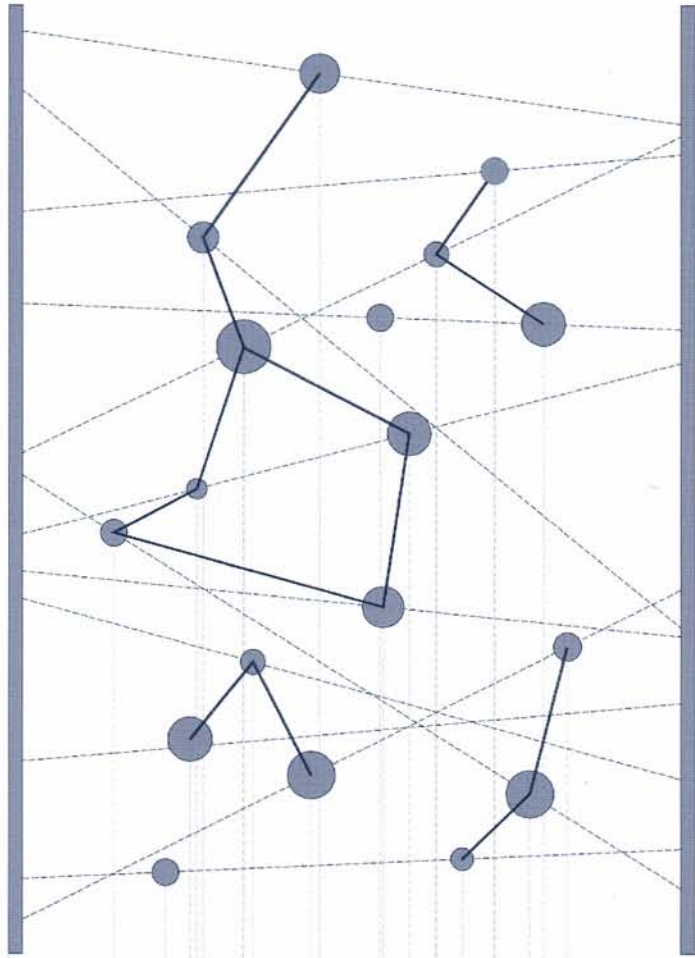
Piedra de tezontle y
cable de acero;
15.0 x 15.0 x 20.0 m.

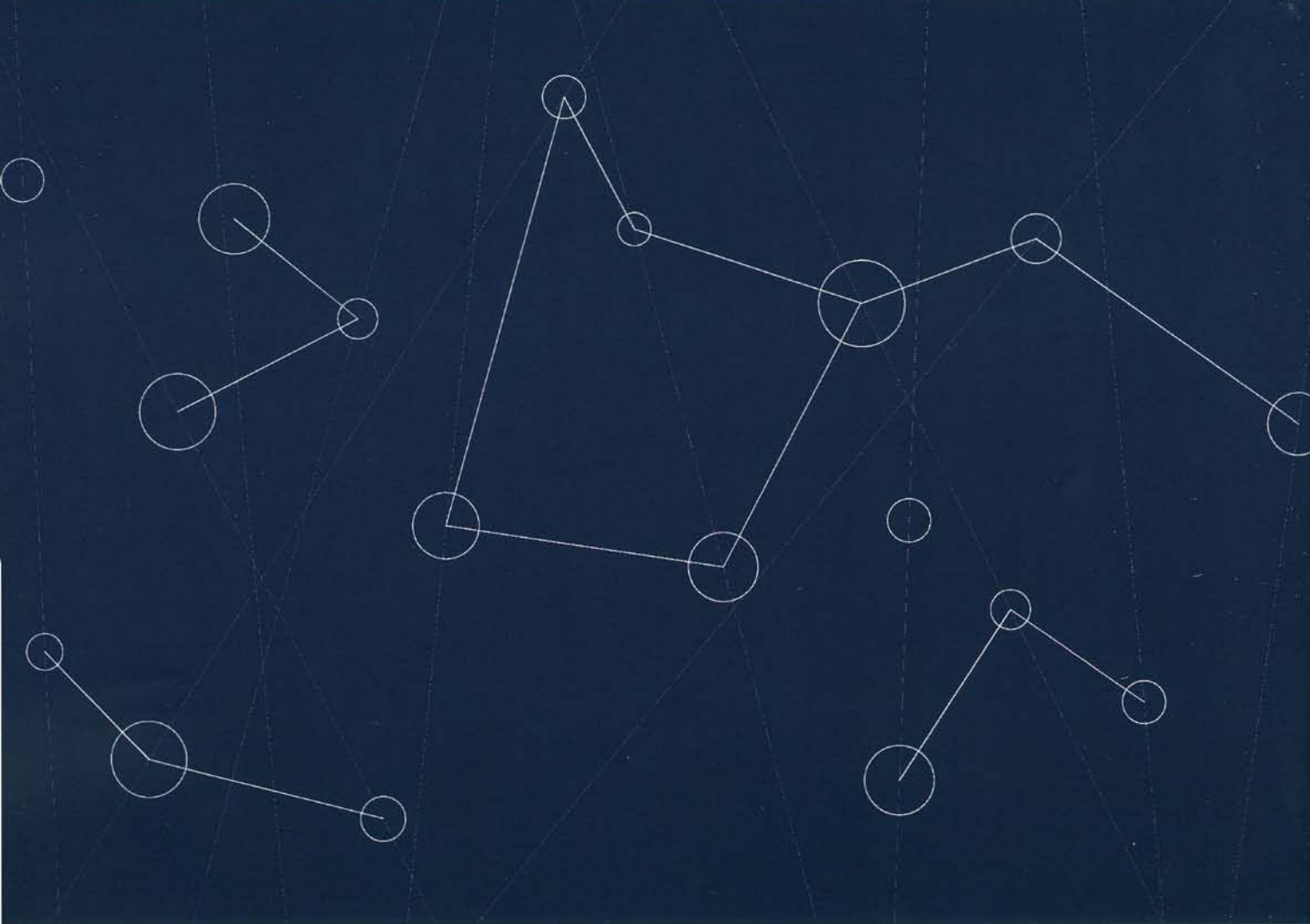


de Perla Krauze dedique especial atención a la recolección, a la mexicana “pepenar”, con el ánimo de recobrar gajos, momentos, instantes, de un tiempo inevitablemente perdido, hundido en la nostalgia de las conjeturas y del futuro anterior: lo que pudo haber sido y no fue. Es tan fuerte la entrega de la artista, su compromiso radical con la motilidad de sus universos simbólicos, que los espacios de montaje de sus obras no alteran su condición de estampas transitorias, fugaces, perecederas: el Museo de Arte Moderno, la Iturralde Gallery de Los Ángeles, el Museo de la Ciudad de Querétaro, la galería de Nina Menocal, el Museo de la Ciudad de México. ❖

Obsesionada por la representación de la materia, se empeña en clonarla, en reproducirla acudiendo a las tecnologías de punta: registros de video, facsímiles en resina, como ejemplos de esta su afición por salvaguardar los más modestos y fugitivos gestos de una realidad siempre cambiante. De cualquier modo, esta especie de tendencia modernizante se equilibra con su decisión por congelar las presencias prehistoricistas y fósiles, después petroglíficas y rupestres. Un velo arqueológico suele envolver sus piezas, ratificando el misterio de su linaje. El equipo curatorial del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México identificó con precisión las coordenadas de este proceso compositivo, a raíz de la muestra *Huellas/Trayectos* (2010-2011): “Las obras de Perla Krauze recolectan lugares sin marca, fragmentos residuales, levantamientos topográficos, arqueología urbana, procesos metamórficos, huellas, copias, procesos casi imperceptibles... Obras que tienen en el tiempo, en la luz y en la trasmutación de lo aparente, su revelación como evento visual”. ❖

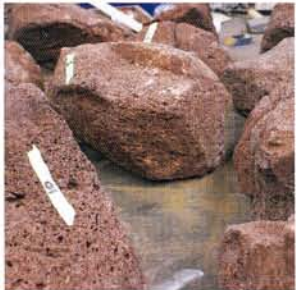
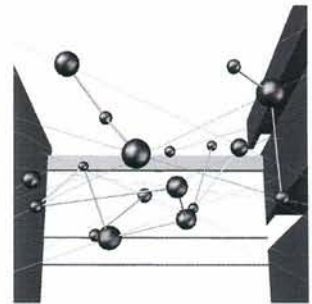
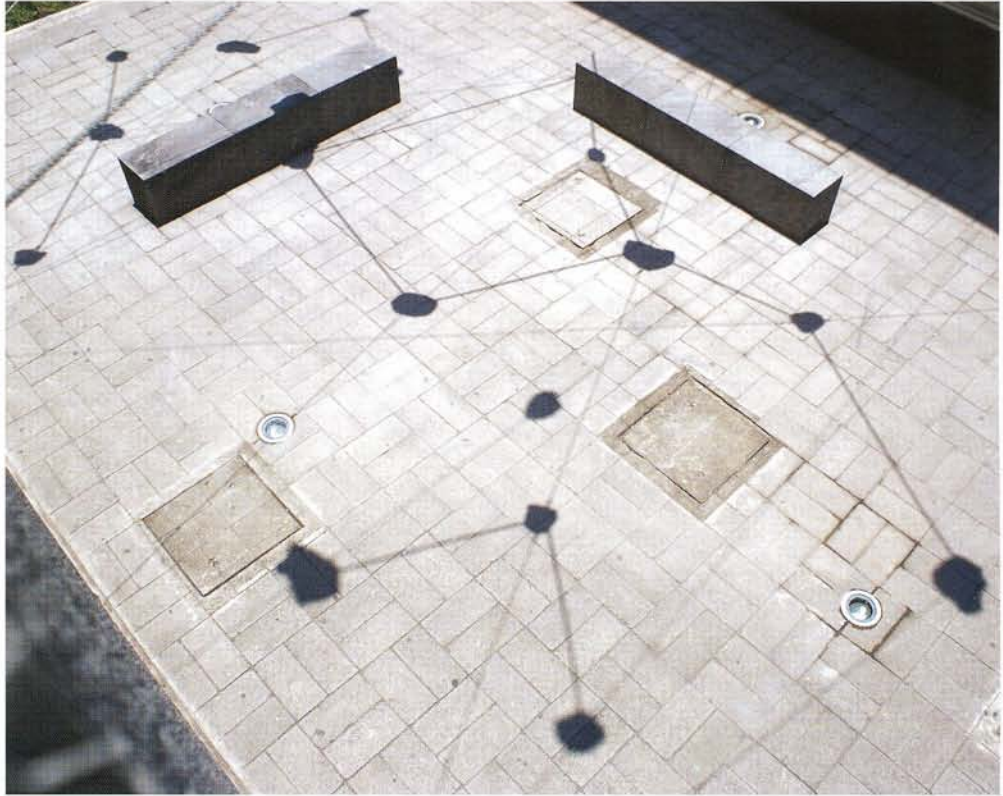
A través de prácticas artísticas variadas—como escultura, pintura, fotografía y video—Perla recolecta y documenta detalles y marcas de los sitios que recorre y de los materiales o restos que elige y rescata. Dicho registro casuístico y obsesivo permite la creación de un continuo de formas y de imágenes, de texturas

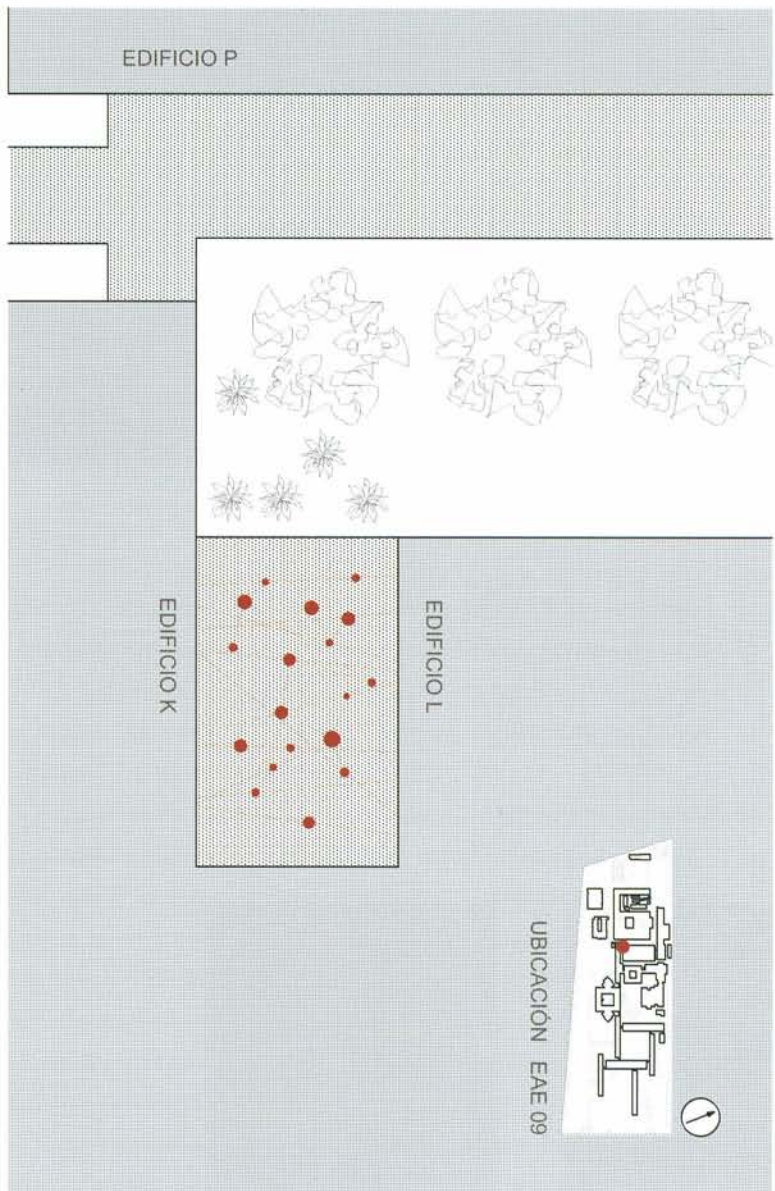
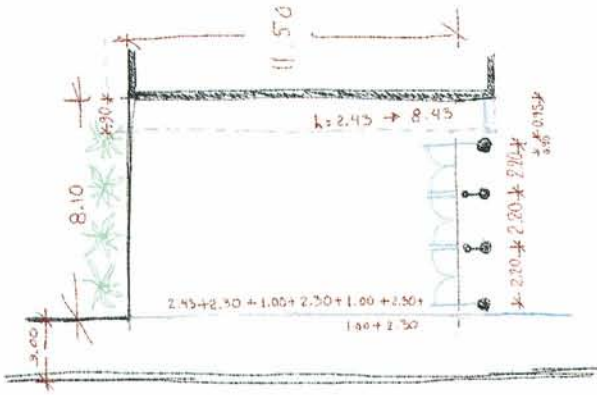




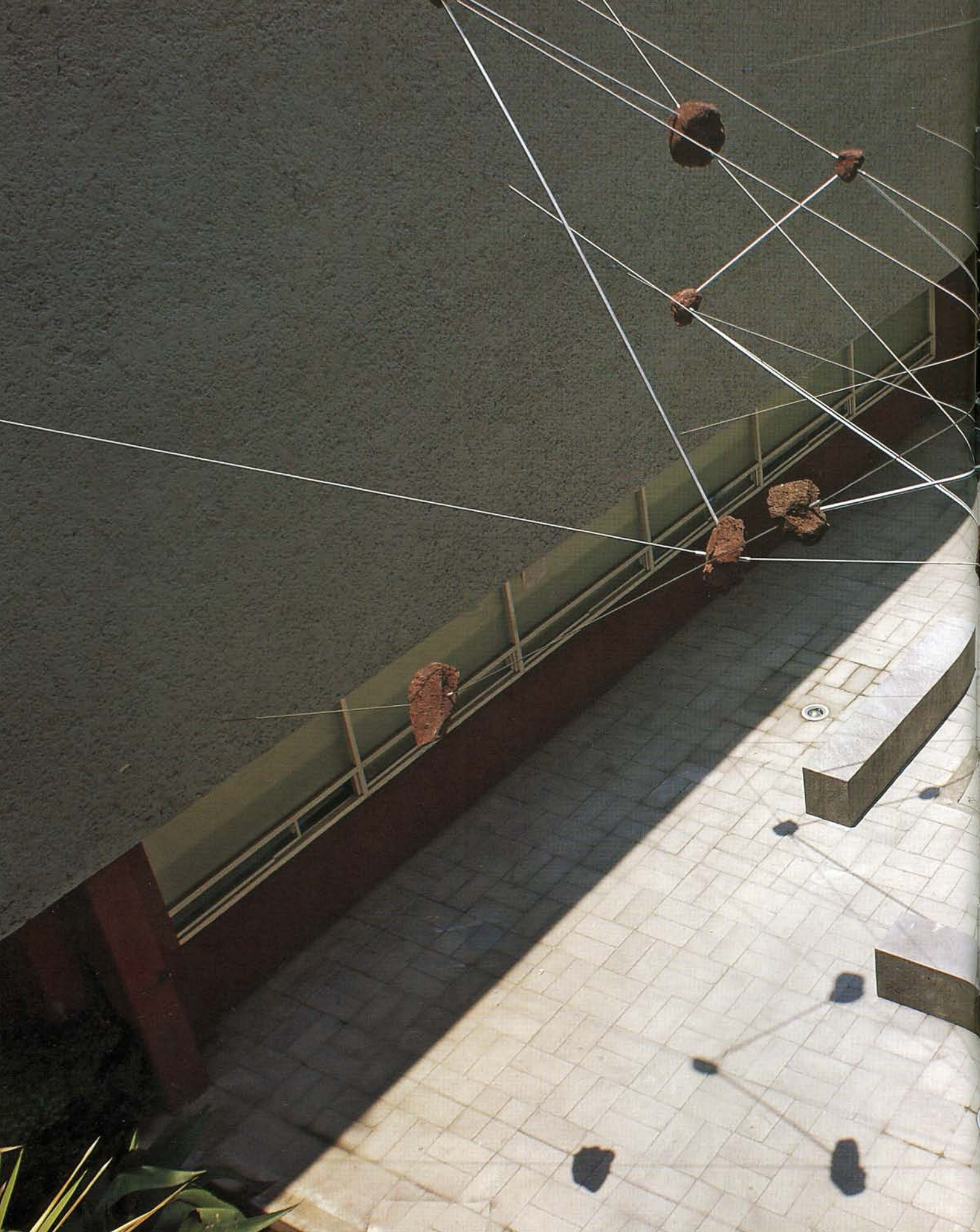
y de monocromías de gran sutileza emocional”. Intervenciones espaciales que fusionan el *arte povera*, término acuñado por el crítico italiano Germano Celant para la exposición *Arte povera e Im Spazio* (Galleria La Bertesca, Génova, septiembre, 1967); el minimalismo y la abstracción. ❖

La propuesta de Perla Krauze consiste en integrar una constelación de piedras de tezontle, articuladas y suspendidas por una red estructural de metal con tensores a muro, que amén de flotar y alzarse en referente visual de una pequeña plaza confinada en la intersección de un edificio con un corredor, proyectan su espectro reticular y su silueta al piso y a las paredes generando un efecto de aventura cósmica o sideral, que ajusta la magia de los aerolitos al ritmo cotidiano de quienes transitan por el sitio o allí reposan en un par de bancas devastadas en recinto que forman parte de la oferta de intervención desarrollada en coautoría con DM Majac. ❖











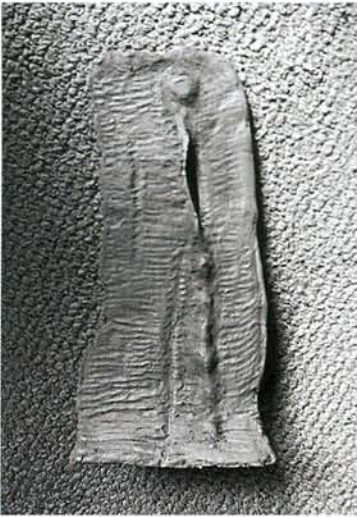


Marina Láscaris

La piel del mar

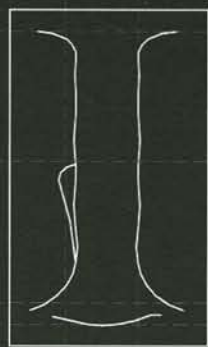
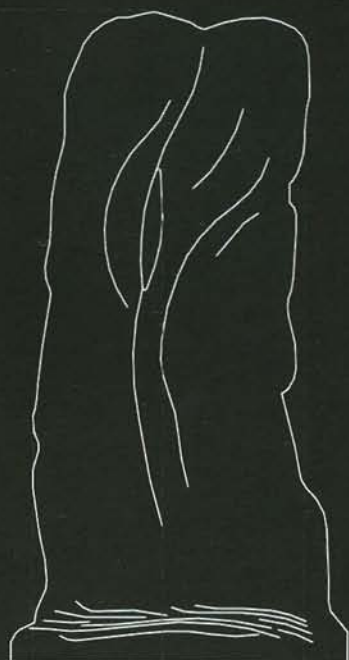
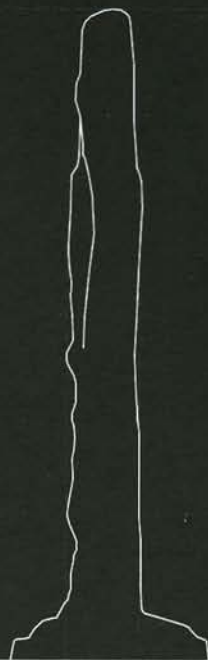
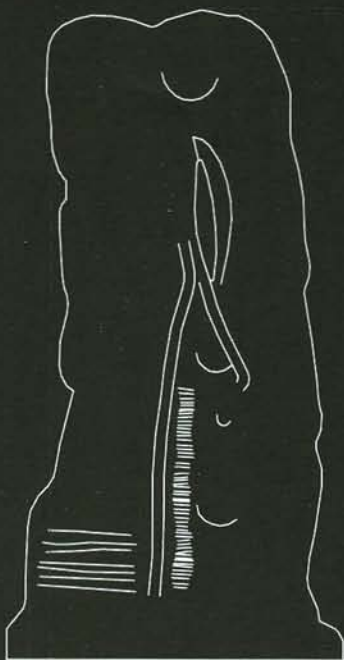
Creta, la principal de las islas griegas, el punto geográfico de transición entre Oriente, África y Occidente, el epicentro del mar Mediterráneo durante varios milenios, es el lugar de origen de Marina Láscaris, quien a partir de 1974 decidiría residir en México, dándole un giro a su formación artística, centrada en la pintura, para mutarse en escultora. En más de un sentido, su presencia y ritmo han suavizado el quehacer de masas y volúmenes, obsequiándonos obras de notable armonía y equilibrio. Artista directa y solitaria que interviene por sí sola los materiales de sus piezas, sin recurrir como norma al auxilio de terceros salvo en ciertas producciones de gran escala, demostrando que la piedra, la madera, el metal, y en fechas recientes el neopreno, exigen ser fatigados en el aislamiento productivo-creativo del taller, vencidos y domeñados para extirparles todas y cada una de sus posibilidades expresivas. ¶ Su estrategia compositiva mezcla, en dosis indescifrables, un acercamiento sensual con los soportes y una aprehensión hermenéutica de los significados. La reflexión se comparte desde el título; por ello asoma siempre en el territorio del bautismo de sus modelos una vena poética con un toque filosófico: *Custodio del rocío*, *Receptor de signos celestiales*, *Flujo de tiempo*, *Traba de la mente al desarrollo de la pasión*, *Registro de cicatrices*, *Talismán guardado*. Pensar hasta el cansancio y dejar que las manos hagan de las suyas con los utensilios en ristre, a efecto que la materia deje su sitio al concepto, cediendo su brusquedad a la tersura, derrotada la aspereza por la acción sistemática del pulido que favorece emerja el núcleo y la vena del yacimiento mineral, el tejido del tronco, el secreto de la amalgama. ¶

Piedra de recinto;
3.0 x 1.6 x 1.0 m.



Empero, lo que hoy nos parece natural tiene su historia, y registra sus peculiaridades ya que entre los ídolos prehispánicos y la estatuaria helénica media más que un trecho, un abismo formal, de proporciones e intenciones. Al pasar de las décadas y con un tesón fuera de dudas, ha logrado que se desvanezcan los prejuicios y se acuerden las semejanzas. Así, en una entrevista concedida a Manuel Centeno Bañuelos, la creadora comenta: ▀







Cuando llegué aquí todavía era muy griega, más que griega, muy europea. A pesar de eso a los quince días de haber llegado a México me sentí como pez en el agua, pero había ciertas cosas que me costaba mucho entender, sobre todo en el arte. Iba al Museo de Antropología, obviamente no sabía nada, pero tampoco entendía ni sentía lo que había allí. La verdad me parecía bastante feo, muy brutal, violento, daba miedo. Cuando se es de raíces griegas se tiene una idea de la estética muy diferente. Ahora, cuando voy lo hago con mucho gusto, me encanta. Me volví escultora, porque cuando llegué a México hacía retratos, era pintora y el arte mexicano prehispánico es principalmente escultórico, un lenguaje que aprendí desde que llegué. Ahora me encantan todas esas cosas, pero tardé mucho para entenderlo porque tuve que romper todos mis esquemas estéticos. Eso también se siente mucho en mi obra, como que va y viene entre lo griego y lo mexicano por rachas.

Cuerpos impalpables, carentes de vísceras, plácidamente reducidos a la superficie de su piel, transitan sigilosamente y lo hacen reivindicando su personalidad reconocible a despecho de su cada vez más inequívoca abstracción. Se da el caso que la textura y el color de los elementos empleados determinen su sentido, así los mármoles blancos resultan íntimos, acogedores, horizontales, curvos, son de una discreción femenina; mientras que los mármoles negros se distinguen por ser desafiantes, rompen la atmósfera, se yerguen como bastones de mando, verticales, son de una petulancia masculina. ♣

La combinación de raíces europeas con los pasmos que suscita la realidad mexicana ha terminado por forjar un ser “híbrido”, en la personal definición de la propia Marina Láscaris. Puente salvífico que vincula y concilia civilizaciones, sensibilidades y culturas diferentes, y a ratos hasta encontradas. Tan delicioso sujeto se mueve a sus anchas en ambas dimensiones, simbólicas, culturales, sentimentales, gracias a su discreción e ingenio, dependientes ambos atributos de la destreza de su manufactura. Marina Láscaris verbaliza las experiencias y anécdotas de su mundo con

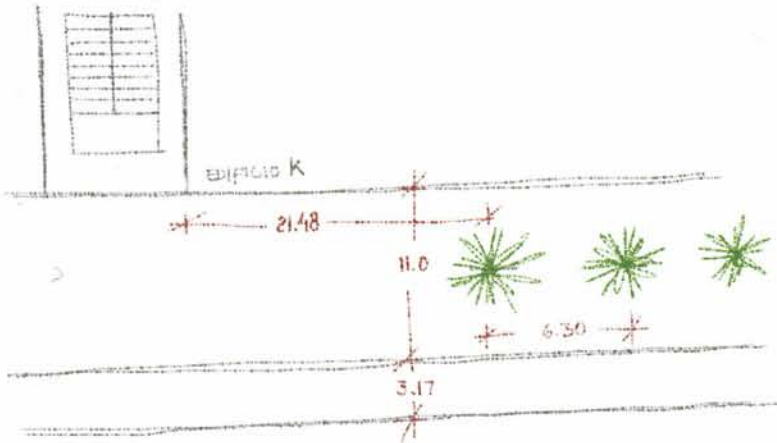


UBICACION EAE 06



BANQUETA

EDIFICIO K





la fábrica de sus manos, y lo hace con elocuencia y fundamento. Opera convencida de que los materiales intervenidos contienen las representaciones, de tal suerte que la función del artista descansaría en devastar la cáscara del soporte para topar con la forma depositada en su interior, siendo imposible trascender las posibilidades objetivas de la piedra, el metal, la madera o cualquier otro medio utilizado en contra de su naturaleza íntima, a riesgo de fracasar en el empeño de rescate del ser expresivo oculto en su núcleo. En cierto sentido, esta lógica es de corte platónico pues se confía en que el descubrimiento de los atributos ocurre por reminiscencia: allí están ocultos y sólo se revelarán mediante el esfuerzo del saber y el aprendizaje, a través de la mayéutica. Así, se entiende que la belleza equivalga a la virtud y lo bueno: el término griego ἀρετή (areté), motivo del diálogo *Menón* donde se discute si la virtud se enseña, se adquiere por ejercicio o está presente por naturaleza. Dimensiones que cultiva con excelencia la creadora cretense. ❖

Oriunda de una “balsa de piedra”, de acuerdo con la voz de José Saramago, nuestra artista lleva su compromiso con el mar hasta en su nombre, y por ello deviene natural que le dedique su escultura a *La piel del mar*. Magnífica estela en recinto que atesora las huellas que el paso del agua deja en la piedra. La pieza se levanta al modo de un megalito, un menhir fuera de época que evoca el inevitable discurrir del tiempo, y que dado su tamaño requirió del nervio de Juan Fraga para ser devastado. ❖



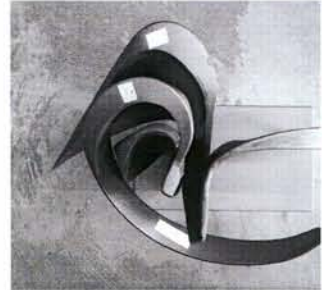






Águeda Lozano

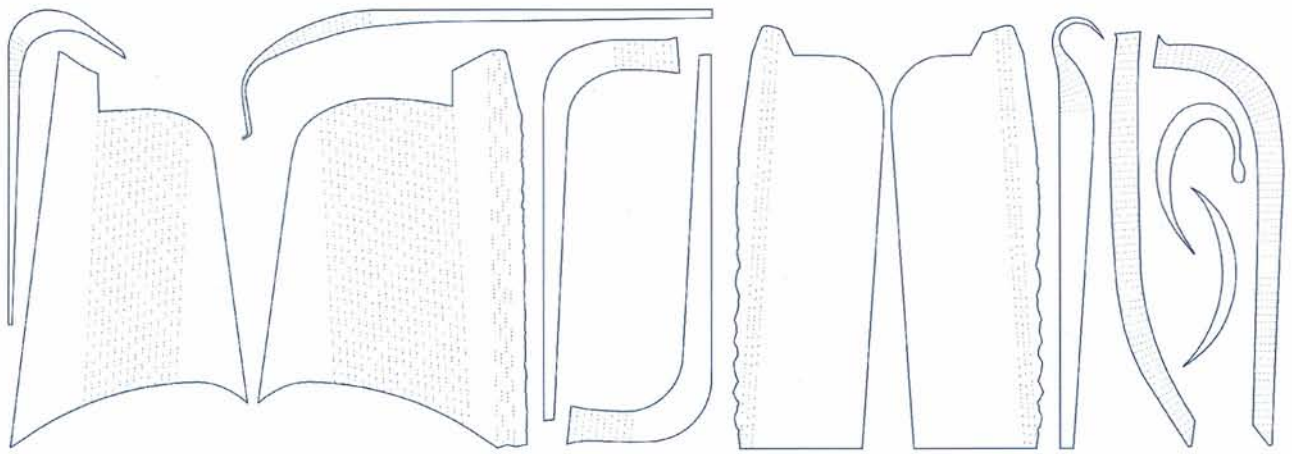
A ti poeta-Homenaje a Max Jacob



El lenguaje de la abstracción en su infinita diversidad de modos de predicar y mostrarse, gravita especialmente en el empeño educado de la mirada, en tanto operación vinculante entre un yo que se despliega como potencia intelectual y no meramente perceptiva, y una circunstancia que está allí, en apariencia, para ser conculcada y descifrada, al menos desde la lógica e interés del sujeto óptico. Hace más de cuatro décadas Águeda Lozano eligió este mismo sendero, aquél que elude la figuración directa o el expresionismo gestual, para presentificarse a través de su obra plástica y escultórica; recorre, desde entonces, los “camino a lo absoluto”, en la expresión de John Golding. Batalla contra la banalidad del tiempo, enfrentada a la frivolidad del instante: el mundo del arte contemporáneo entendido como “estatusfera” de acuerdo con Tom Wolfe. Fábrica signica que surge ensimismada, desde un automatismo tal en cuanto la mano piensa, literalmente, al intervenir los soportes con color o dibujo. De algún modo se trabaja dando la espalda al futuro-eventual-hipotético interlocutor, lo que no quiere decir que se le desdeñe o margine, salvo que en el momento justo cuando acontece el proceso creativo carece de existencia pues no acredita participación alguna, ésta se revelará al término de la confección material y será a partir de entonces que, gradual y secuencialmente, la pieza en cuestión dejará de pertenecerle a su originador para atender las razones, los apetitos y las pulsiones de quien la observe, y al hacerlo será apropiada en más de un sentido. ♣

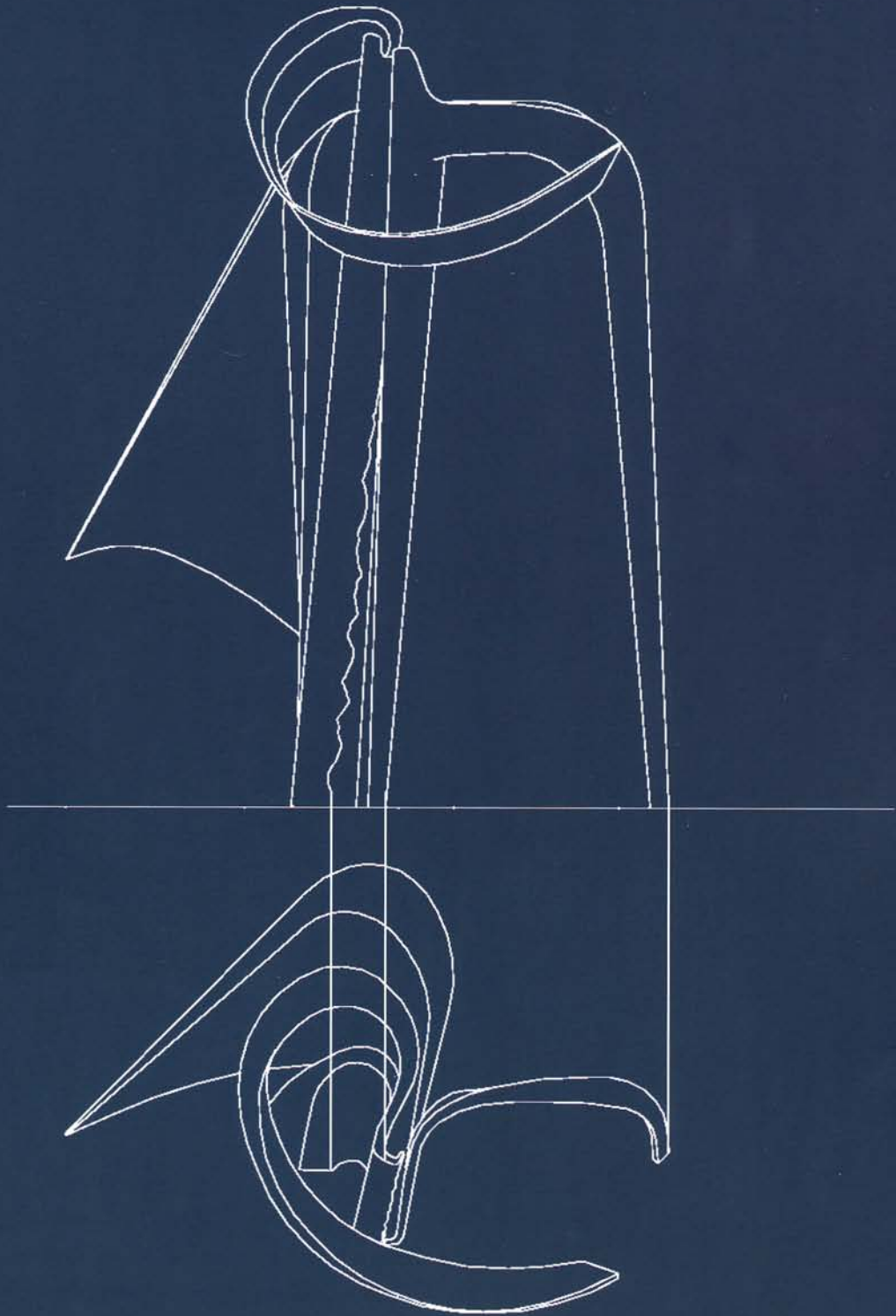
Acero al carbón,
pintado;
3.2 x 2.4 x 1.8 m.

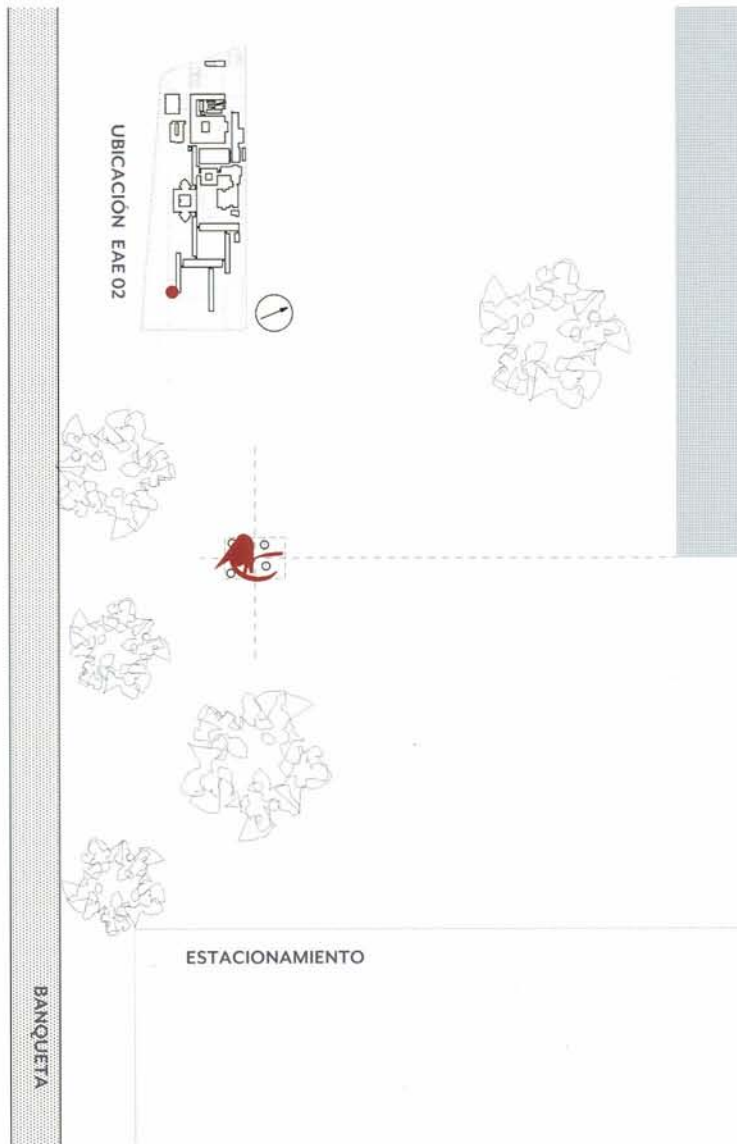
Curiosidad y observación que en el universo creativo de Águeda Lozano dependerán en mucho de la geografía originaria de la



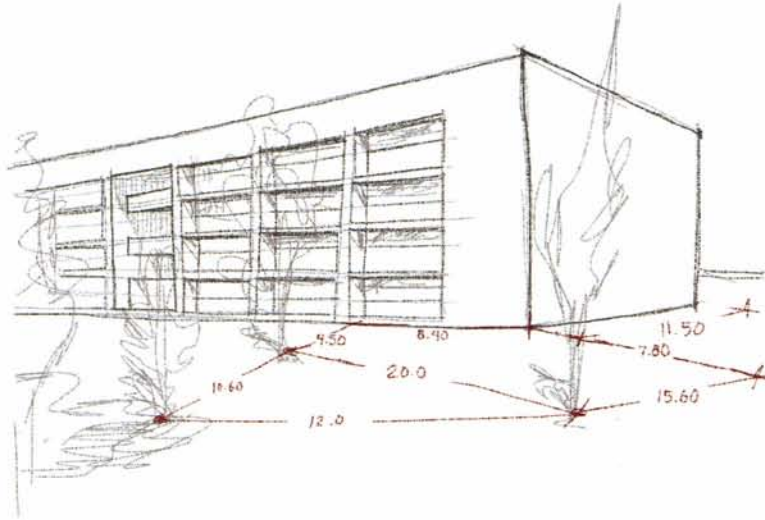
artista, así como de su entorno cultural. Así, la paleta de color y también los planos de la composición mantienen una deuda con el paisaje chihuahuense que la viera nacer. La presencia pétrea y rotunda de grandes volúmenes evoca los contornos de la Sierra Tarahumara y la escala cromática glosa las modificaciones que, a lo largo de una jornada y de una estación a otra, impactan al desierto. Asimismo, ya que constituye un ente gramático, reflexivo e ilustrado, su consumo intelectual devendrá determinante en su forma de observar e interpretar al mundo, su acontecer y múltiples significados. A propósito de la modernidad Charles Baudelaire espetaba: "...casi toda nuestra originalidad proviene del sello que el tiempo imprime a nuestras sensaciones", líneas antes el poeta invita a los artistas a defender "el valor y los privilegios que aporta la circunstancia". ♣

Obediencia a la impresión y halago a la verdad, sí, pero desde la mirada de quien decidió radicar en París hace poco más de cuarenta años. Elocuencia del silencio. Renuncia a lo accesorio. Vuelo y entronización de la línea vertical, ascendente, suspendida, flotando, en la tela y el acero. Asoman, insisto, los espacios abiertos de un entorno natural expansivo, vasto, incontenible; marcado por una sed de infinito: en parte rocoso, por las





montañas; en parte huero, por el desierto. Aunque también asoman por allí las huellas que le han dejado las lecturas, las experiencias de conocimiento derivadas de los encuentros con lo propio y lo extraño, el perderse en la música, la gastronomía, la danza, la vitivinicultura, el resto de las artes, su pasión sin límites



por la amistad. Lógica de la sensación que alude y predica la realidad mediante el enunciado de que ésta comparece sólo en el modo de lo diverso, en la táctica renovada del plural, pero como si la mirada y en su oportunidad el tacto como quiere Gilles Deleuze, -traígase a cuento su sentencia de que: "El pintor pinta en cuanto



toca con los ojos” - participase en calidad de añadidura silente: invocando y evocando lo real en su dimensión de fantasmagoría. Por eso la necesidad del velo, del ocultamiento simulado, de una suerte de distracción óptica dirigida a centrar la atención del observador. Águeda Lozano lo sabe y por ello no copia los pretextos de su lenguaje visual, los transforma sutilmente en ecuaciones sintéticas, compactas. Lo concreto se desvanece en una aspiración de universalidad: los bloques minerales diluyen su personalidad específica para mutarse en formas genéricas, las masas, las cañadas, los farallones. Y este rompimiento con la representación se desdobra en una suspensión de la narración y en un rechazo de la ilustración, citando la materia intervenida. Lo mismo acontece con su episódica necesidad de figuración, pues el pretexto mana -sí, como un caudal óptico- tenue y etéreo de entre los cuerpos que arman el modelo que se levanta a la altura de su arquetipo. ❖

Águeda Lozano se desliza espontánea y casi en automático en el circuito francés y europeo del arte; como nadie ha fundado una carrera longeva marcada por la certidumbre de la trascendencia de su invención plástica y escultórica. Desde que a recomendación del crítico Juan Acha ese personaje imprescindible que fuera Fernando Gamboa conociese y se interesase por su estética, ha estado presente también en los principales escenarios de nuestro país. A estas alturas nadie se atreve a discutirle su mérito, y ella, entera y renovada, sin bajar la guardia, nos continúa asombrando y lo seguirá haciendo. ❖

En los pliegues de acero doblado vislumbramos la figura bocetada de Max Jacob (1876-1944), apenas insinuada por la bufanda y el abrigo; poeta, dramaturgo y pintor inmolado en el campo de concentración de Drancy, entusiasta del “poème en prose” y promotor de Pablo Picasso y Guillaume Apollinaire. Homenaje a la distinción y talento de un intelecto sensible, muy pertinente en un campus universitario para alentar su emulación. ❖









Gabriel Macotella

Estructura orgánica



Gabriel Macotella es el más arriesgado artista de su generación, dignísimo discípulo y émulo de Gilberto Aceves Navarro con quien comparte el aguijón del asombro por todos los saberes, los tópicos más variados y los oficios más extravagantes: la convocatoria del grupo SUMA con 21 artistas más (entre ellos: Manuel Marín, Ricardo Rocha, Oliverio Hinojosa, Mario Rangel Faz, Santiago Rebolledo; 1976-1982), la fundación de Cocina Ediciones Mimeográficas (1977) y el establecimiento también con Yani Pecanins y Armando Saenz de la librería *El Archivero* (1985), como mínimos botones de muestra. Así las cosas, su vínculo con la escena resulta particularmente intenso y trascendente; ya sea en el diseño de escenografías como *Medea* (1991) y el espectáculo multidisciplinario *Babel* (1993), incluso, en la fábrica de instrumentos musicales –los famosos “metalófonos”– con los que se celebró el ciclo “La Sonora industrial” en el Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo (1988) con composiciones de Jorge Córdoba, Antonio Russek, Vicente Rojo Cama y Arturo Márquez, o en el montaje escultórico del programa especial de la Orquesta Filarmónica de la UNAM “El niño y la música” (2012). De curiosidad insaciable y producción infinita, este creador ha sabido defender su vocación ciudadana, adhiriéndose a un sinfín de causas en favor de los derechos civiles y humanos, las reivindicaciones indígenas, la defensa del medio ambiente y la promoción de una cultura política liberal, laica y secular. Sin duda, representa un animador protagónico de nuestra vida cultural; y ello sin descuidar su quehacer estético, montando exposiciones en los más importantes recintos: Museo de Arte

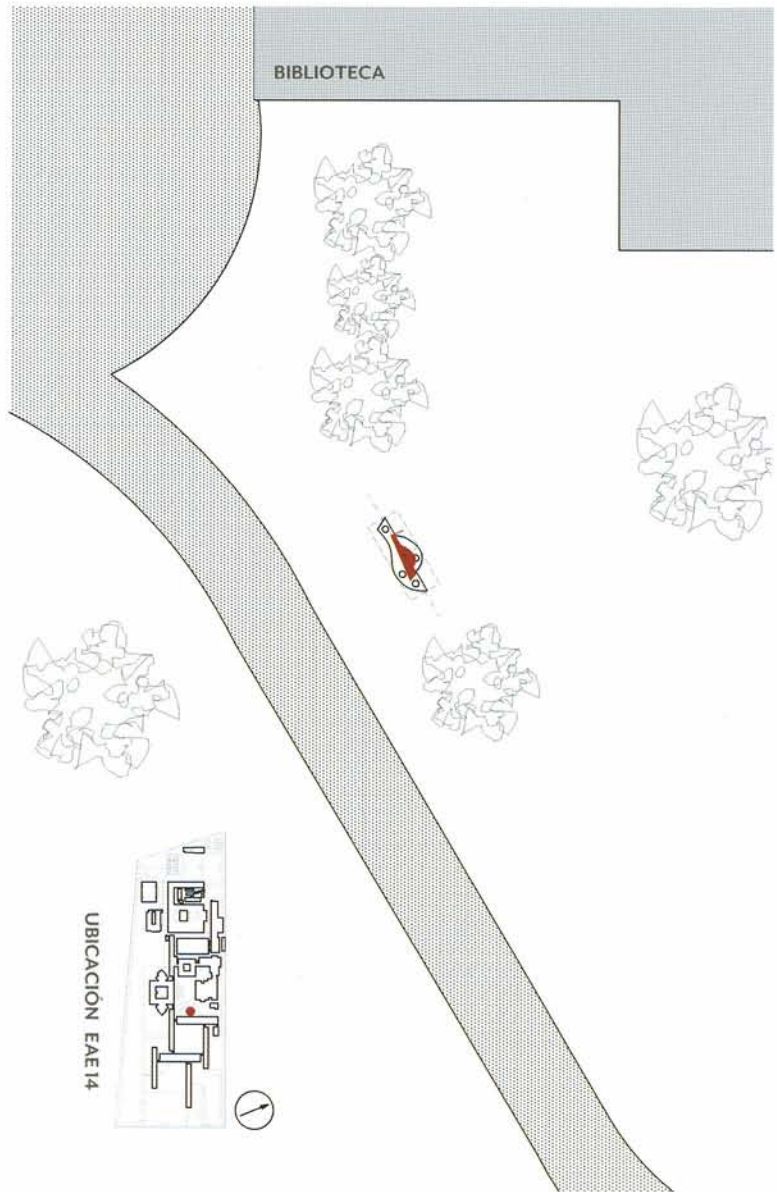
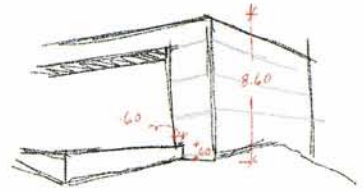
Acero al carbón,
óxido natural y concreto;
4.4 x 3.0 x 1.2 m.



Moderno, Museo de Arte Carrillo Gil, Centro Cultural Indianilla, las galerías Pecanins, Juan Martín y López Quiroga; además de innumerables muestras en México y el mundo, y su constante participación en bienales internacionales, entre otros. ¶ Arnoldo Kraus ha captado con empatía el proceso de confección objetual de tan incontenible artista jalisciense:

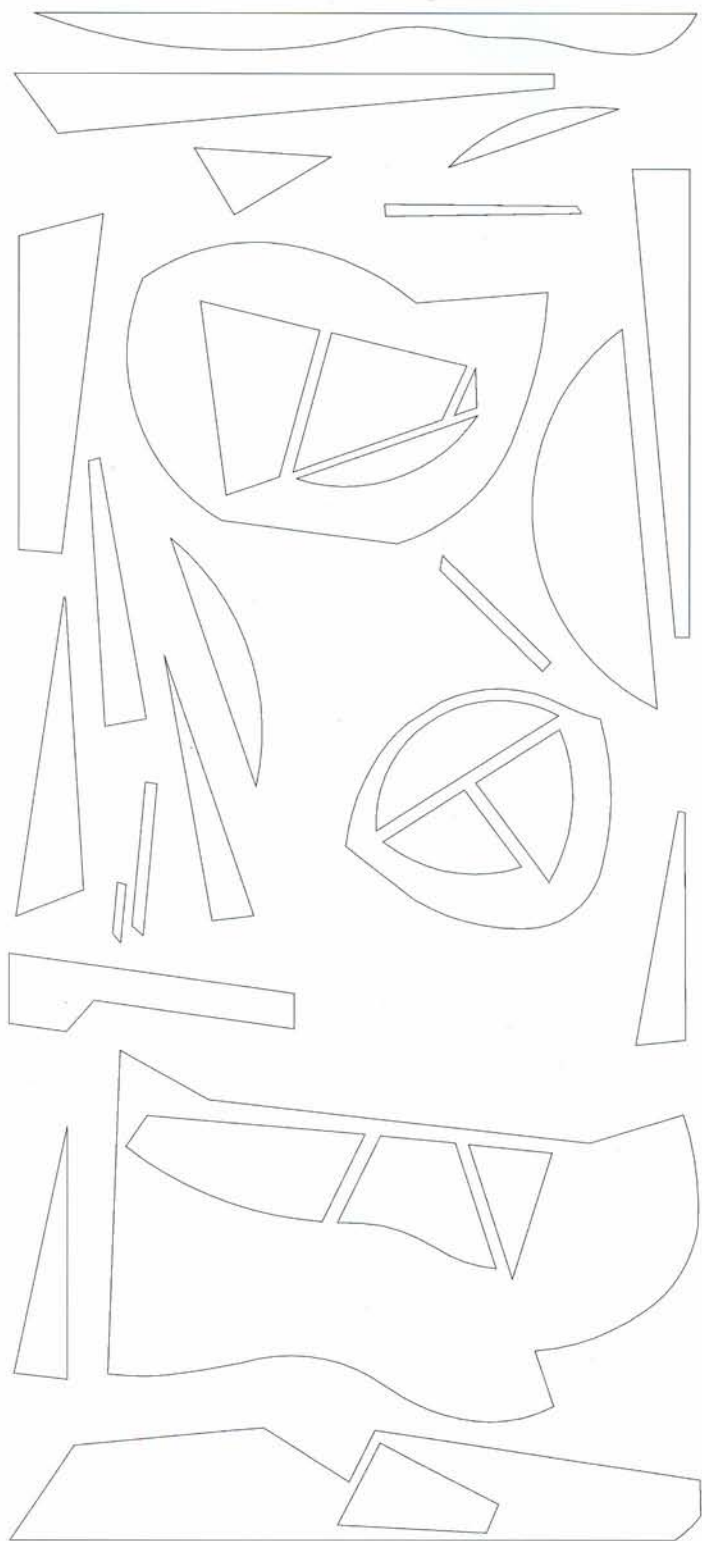
Gabriel Macotella es un buen ejemplo del *modus vivendi* implícito en el tiempo del arte y del desorden que le exige explotar para vivir en sus cuadros, en sus esculturas y en sus trazos oníricos. Es un ejemplo del desorden como esqueleto de la pintura. Sus cuadros y sus esculturas son testigos de la simbiosis entre el arte que fluye cuando el orden y el desorden dialogan. En Macotella no existe la numeración: perderse y romper las reglas es su regla. La idea del orden puede ser absurda: el número uno no siempre antecede al dos. Su obra, en ocasiones ordenada, a veces desordenada, plagada de ambientes lúdicos y de habitaciones hambrientas, impide, por fortuna, que el tiempo demuela la vida.

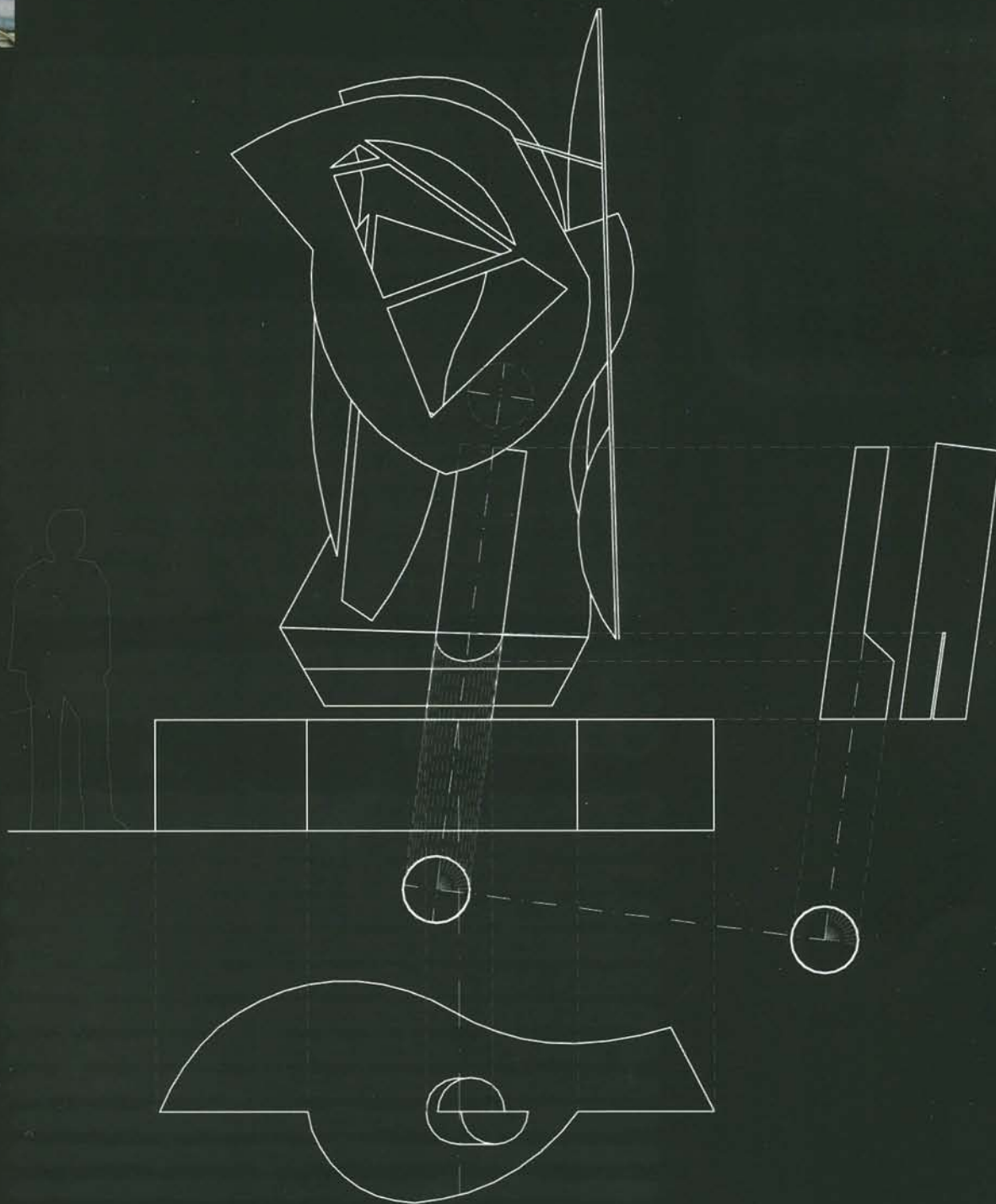
Quizá este principio oscilante de percepción-organización de su producción artística sea útil para explicar su pasión infinita por las ciudades y los contextos edificados. El tema de la ciudad vertebró muchas y muy variadas series de su composición a lo largo de décadas. De hecho, una de sus virtudes nucleares en mi opinión, consiste en mantener un vínculo estrechísimo con su rara habilidad de plantear a la mirada del espectador paisajes interiores, escenarios urbanos, que se elevan y caen, aglomerando mamposterías y permitiendo demoliciones, en una recomposición permanente del territorio, el patrimonio, la distribución de vialidades, plazas y baldíos, la disposición de los fundamentos o basas institucionales de la metrópolis (la fuente, el templo, la



UBICACIÓN EAE14









picota, el palacio de gobierno, segmentos-funciones que albergan el mercado, de atenderse la retícula del espacio público medieval). Axialidad, panorama y perspectiva, que caracterizan la convivencia social moderna y que enmarcan los ejercicios inventivos a los que ha sido tan afecto nuestro artista. Sobre este afán edilicio ha escrito Jorge Alberto Manrique (1986):

La arquitectura fantástica de Macotela no es dibujada, sino hecha en algo que, a falta de otro nombre más apropiado, podríamos llamar maquetas, algunas tan grandes que casi pueden considerarse monumentales. Fábricas, teatros, circos, ámbitos indefinidos, realizados con una acuciosidad donde la posibilidad de realidad es primero ponderada y luego juguetonamente contradicha y exhibida. El interior se convierte, con un artificio rápido sacado de la manga, en exterior; el ingreso invitador, en trampa mortal. Edificaciones ficticias que son cajas de sorpresas continuas para el espectador que las recorre con mirada envolvente: perspectivas nuevas, contrastes de claroscuro, aparición de elementos escondidos...

Por su parte, Carlos Monsiváis (1990) centra su interés y ánimo comprensivo en lógicas más abarcantes y de largo aliento de tan rígorosa e intuitiva praxis:

Macotela, en su incesante búsqueda formal, responde a todo lo que le sugieren los cuadros, los grabados, las litografías, las maquetas, los muebles, y lleva al conjunto su pasión de artesano y artista, sus certezas sobre engaños y revelaciones de la estética, y su amor por las formas que de tan derruidas representan el principio de la civilización. A quienes ven/leen estas maquetas, Macotela les propone preguntas muy sencillas: ¿Cuál es la relación entre paisaje y melancolía?, ¿son las ruinas los antecedentes de las civilizaciones, y no a la inversa?, ¿son las maquetas las verdaderas ampliaciones de la realidad?, ¿es el desastre urbano la oportunidad de una nueva estética (la consolación por la filosofía visual)?, ¿hay en todo edificio el germen de un castillo abandonado?, ¿cuáles son los vínculos entre la intemperie y la memoria? Por su vigor escénico, por su carácter de conjuntos escultóricos del presente que es ya la desolación del porvenir, estas



maquetas (escenarios del fin y el principio de los tiempos, anticipaciones que son apuestas) se sitúan a medio camino entre la síntesis escultórica y las escenografías del vaticinio.

Gabriel Macotela nos convida una escultura-maqueta que pide ser intervenida por los moradores universitarios. Desde su base que funge de banca, hasta su condición integral de celosía demanda la atención de los peatones y de quienes transitan en el lugar, haciéndoles la vida más agradable y llevadera. Es un aliento de humanidad y esperanza, pues nos recuerda que en tanto comunidad: “Somos un solo corazón hermano”. ♣









Manuel Marín

Las tres Gracias



Paisajismo psicológico, recreación evocativa, analogía estructural

conciencia, son algunas
Manuel Marín aborda y

del arte, desde sí y empeñándose en cimentar una empatía con aquello que lo mueve, tanto por la belleza como por la inteligencia. Que estos son los maderos de su personal crucifixión. La motilidad de nuestro artista se detona por la reflexión; su combustible es el pensamiento. Sin contenidos no habrá salvo bruma y estrépito, la vacuidad de la forma. Compulsivo del orden y devoto del desciframiento icónico, filológico, semiótico, sus trabajos de inusitada riqueza plástica, sobresalen además por la vastedad de sus connotaciones e implicaciones. Cree en las bondades de la glosa y la referencia, a los clásicos y a las mitologías; con frecuencia a su intersección y mixtura. En su ejercicio de la invención destaca el ensayo. ■

Ilustrador estructural ciertamente singular, al extremo de casi erigirse en su propio paradigma, y uno bastante solitario en el panorama mexicano de las artes visuales, puesto que cuando en su capacidad expresiva menguan los trazos y las imágenes como fuentes de transmisión del conocimiento, recurre con tersura a las posibilidades comprensivas de la escritura. Tal vez en este rasgo de su identidad repose su obsesión por la cita y la apostilla, como si se afanase en proveerse sus propios vasos comunicantes, para así transitar sin impedimentos o culpas entre variantes de la aprehensión, ya sea recurriendo a los grafismos o echando mano de las palabras; en ambas hipótesis utilizando signos. Pensar,



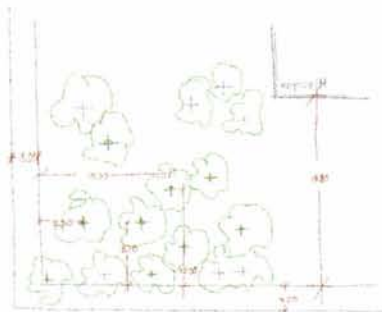
y retrato de su propia
escalas del modo en que
desmenuza la historia

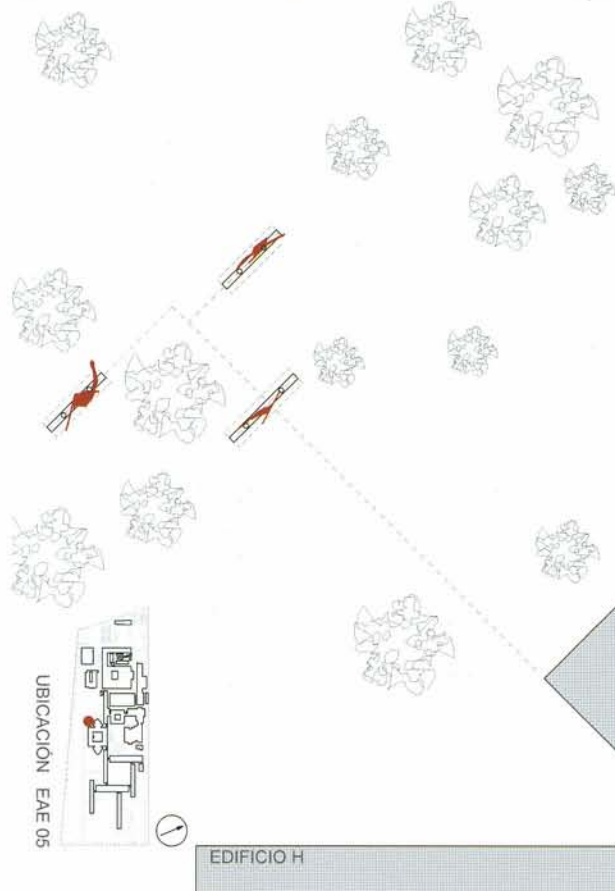
Acero al carbón,
óxido natural;
4.0 x 7.0 x 13.5 m.



asignar valores, construir definiciones, vagar en los límites de la composición, interrogar a los artistas a partir de sus creaciones, eludir la falsa dicotomía de los lenguajes plásticos y converger con Rothko: “No creo ni siquiera que existiera una cuestión de ser abstracto o figurativo. En realidad se trata de poner fin a este silencio y esta soledad, de respirar y extender de nuevo el brazo de uno”. Y a esto suele dedicarse quien levantara ese templo y culto estrambótico a *La señora de las moscas* (Museo José Luis Cuevas; 2008) con lámina plana, doblada, soldada y policromada; además de levantar la bitácora en más de mil dibujos de *El Endimión en Latmos* (Centro Cultural Indianilla; 2010), la seducción pasiva del amante de Selene, con quien acumulara una dilatada progenie de cincuenta hijas, tras yacer y refocilarse noche tras noche en la cueva del monte Latmos con el inmortal dormido. Entre sus libros sobresale *Mirada* (Petra Ediciones, 2010); donde a propósito y más allá de la fascinación por los galimatías que cultiva este estudioso de las nociones del tiempo y el espacio en los pintores clásicos, se impone reconocer su denuedo, por encima de la filología, en aras de procurarse un andamiaje conceptual que al facilitarle la empresa exegética, favorezca también la transparencia de su proceso compositivo. 📌

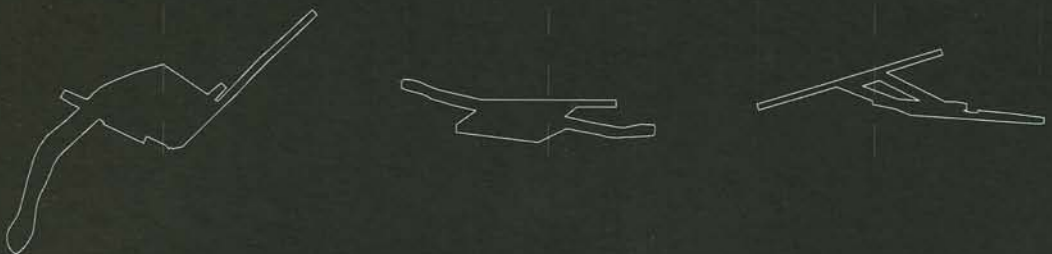
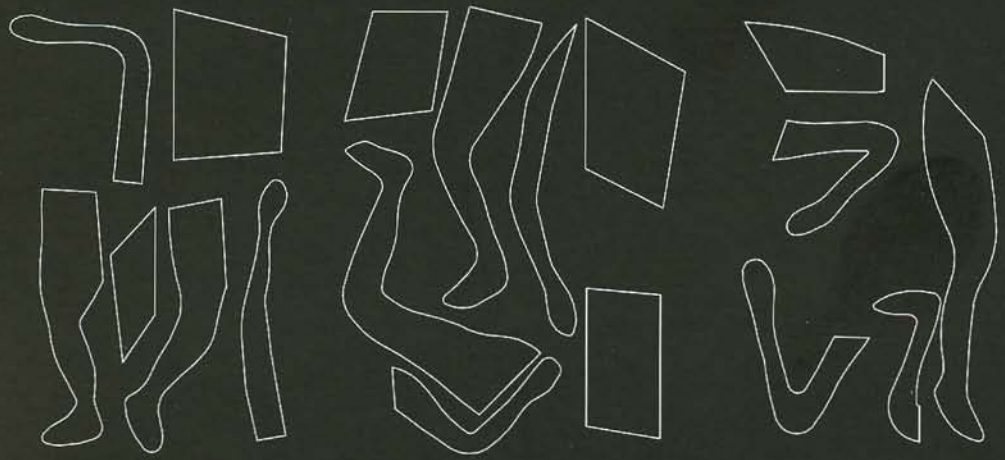
Una de las piezas clave del desarrollo escultórico de Manuel Marín se titula *Comunicación cruzada* (2004) y antecede desde un espejo de agua el edificio de la Deutsche Welle en Bonn, Alemania. Por primera vez los tradicionales objetos laminados en pequeño formato variaron su escala hasta alcanzar la monumentalidad del arte público. Al respecto de esta propuesta multicolor Fernando González Gortázar afirma: “La escultura parece desplazarse como un ser vivo, como un radiante milpiés sobre el estanque, llena de gracia, casi diría que de coqueteo. Su gran volumen hecho





EDIFICIO H









de planos tenues se disuelve y se recompone a cada instante, al modo de un policromo juego de siluetas o de sombras chinas. Es una estética extraña y fascinante creada por un pintor-escultor en plenitud, deudora de los bosques y el comic glorioso de las primeras décadas del siglo que se fue, evasiva y oronda, sabia y querible. Lo dicho por García Ponce: el arte como promesa de felicidad. El arte de Manuel Marín cumple sobradamente esa promesa”. ❖

Azora que quien se distingue por su enciclopedismo y compulsión reflexiva, comparezca tan nítido y transparente en las obras terminadas. En efecto, sus esculturas-caleidoscopios acometen una empresa humilde o titánica, según se juzgue: hacernos más fácil la vida, arrancarnos una sonrisa, creer para variar que la realidad puede obsequiarse con amabilidad y pureza. Un toque infantil, un dejo fantástico, un acento propio de historieta, marcan la fábrica de semejantes alhajas lúdicas, a guisa de purificaciones sucesivas nos auxilian en el combate a las tentaciones del mundo. Modelos y cuerpos interactivos salidos de la mente del ingeniero, matemático y geometrista, que organizados en legiones fundan auténticas poblaciones como los once conjuntos de *Paraíso instante* (UAM, Galería Metropolitana; 2007). Como su autor sugiere sobre el particular en *De las cosas disponibles*: “Representar siempre es un juego de apariencias, que las esculturas en colección, prefiguran”. ❖

Las tres Gracias trotan y se deslizan, como si acometieran los siete mares, en los jardines de la Unidad Azcapotzalco, invitando a los transeúntes y peatones a hacer un alto en el camino y dedicarle un momento a la molicie, para entablar un diálogo figurado con las Cárites (en griego, Χάριτες) o Gracias (en latín, *Gratiae*): Aglaya (Belleza), Eufrosine (Júbilo) y Talía (Fiestas). A diferencia del cónclave femenino pintado por Rubens (1636-1639), Manuel Marín dispersa a las figuras en el área que las alberga, como si emprendiesen relevos. ❖









Brian Nissen

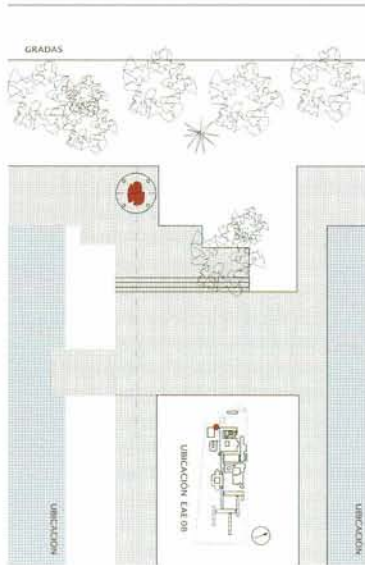
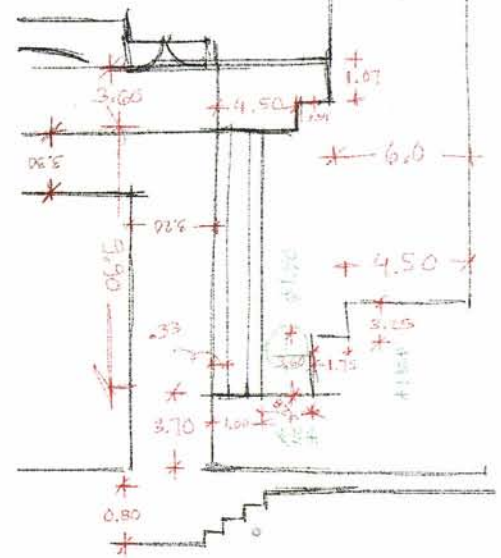
Katún



Brian Nissen comparte la idea que el juego anima la creación artística; desde esta atalaya, sin humor se carecería de invención. Su obra, siempre inteligente, persiste en rondar los terrenos de la ligereza y la sensualidad plácida. Justo porque practica este enfoque de suma naturalidad puede proferir y estructurar planteamientos muy profundos y mantener un coloquio con sus pares de otras disciplinas: así, Carlos Fuentes y *Cunning Stunts/Voluptuario* (drawings by Brian Nissen, text by Carlos Fuentes, english/spanish cunnilingual edition, New York, 1996, St. Martin's Press, sp.); así, Octavio Paz y *Mariposa de Obsidiana* (Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo; 1983), quien calificó en cierta ocasión su trabajo como “espontáneo polen multicolor”. Su apabullante formación intelectual le permite transitar de la prosa a la poesía, deteniéndose en la filosofía, la historia, la arqueología, la ciencia, por eso el arco de los diálogos que establece deviene enorme: carece de fin o término, lo anima su curiosidad insaciable. No lo puede remediar aunque quisiera: su acercamiento a los temas, los acontecimientos y el patrimonio material e inmaterial es, por esencia y privilegio, abisal; inquiera por los orígenes y los primeros motores. Desestima los acercamientos de superficie, está destinado a cruzar los socavones y deambular por las galerías subterráneas. Lo alimenta la novedad y el asombro; “el cuerpo y el deseo de hacer posible lo imposible”, en la frase del autor de *La región más transparente*. ▀

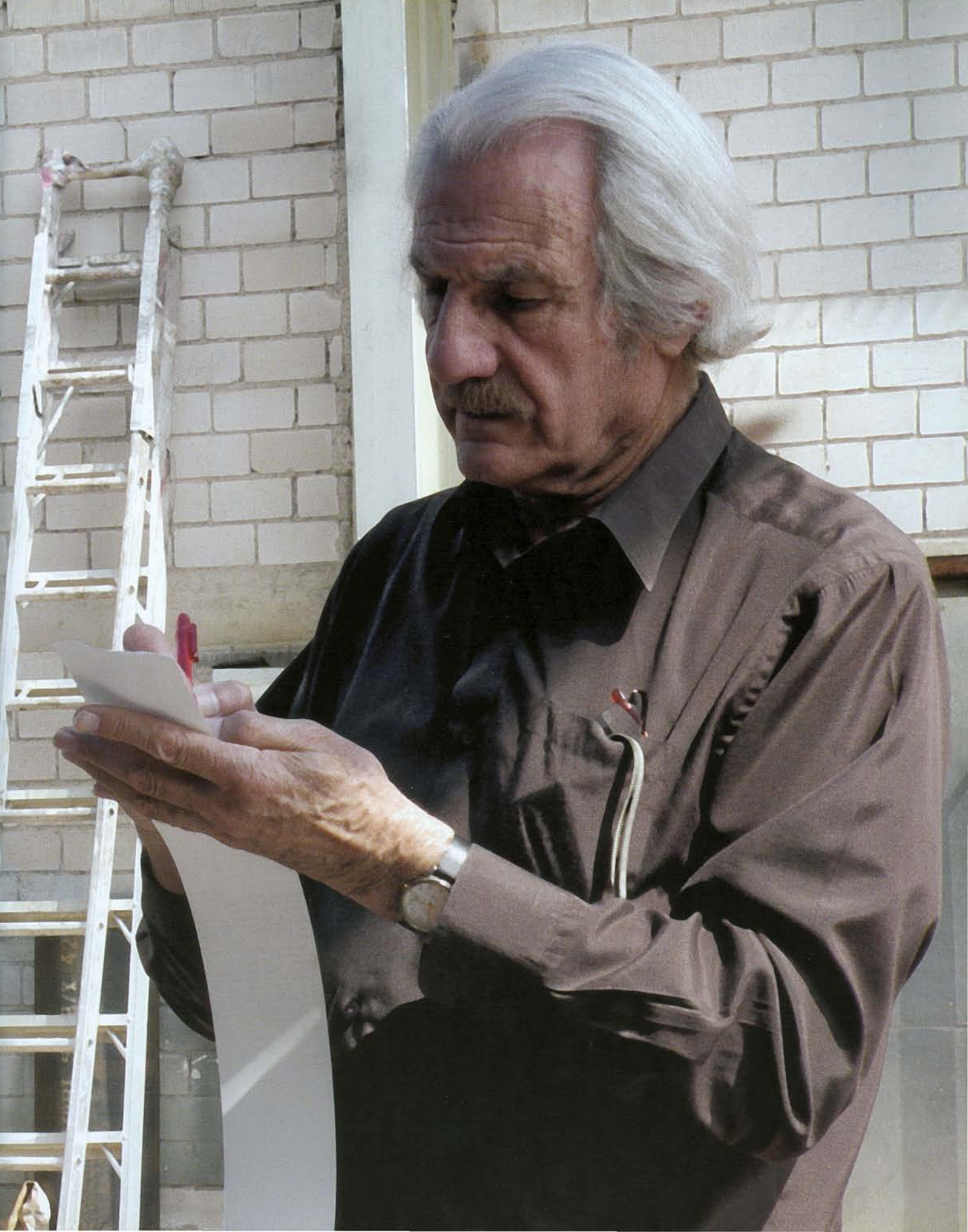
Acero al carbón,
óxido natural;
5.3 x 1.3 x 1.8 m.

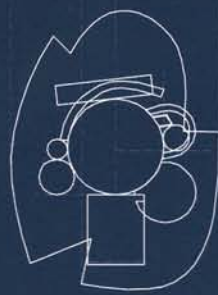
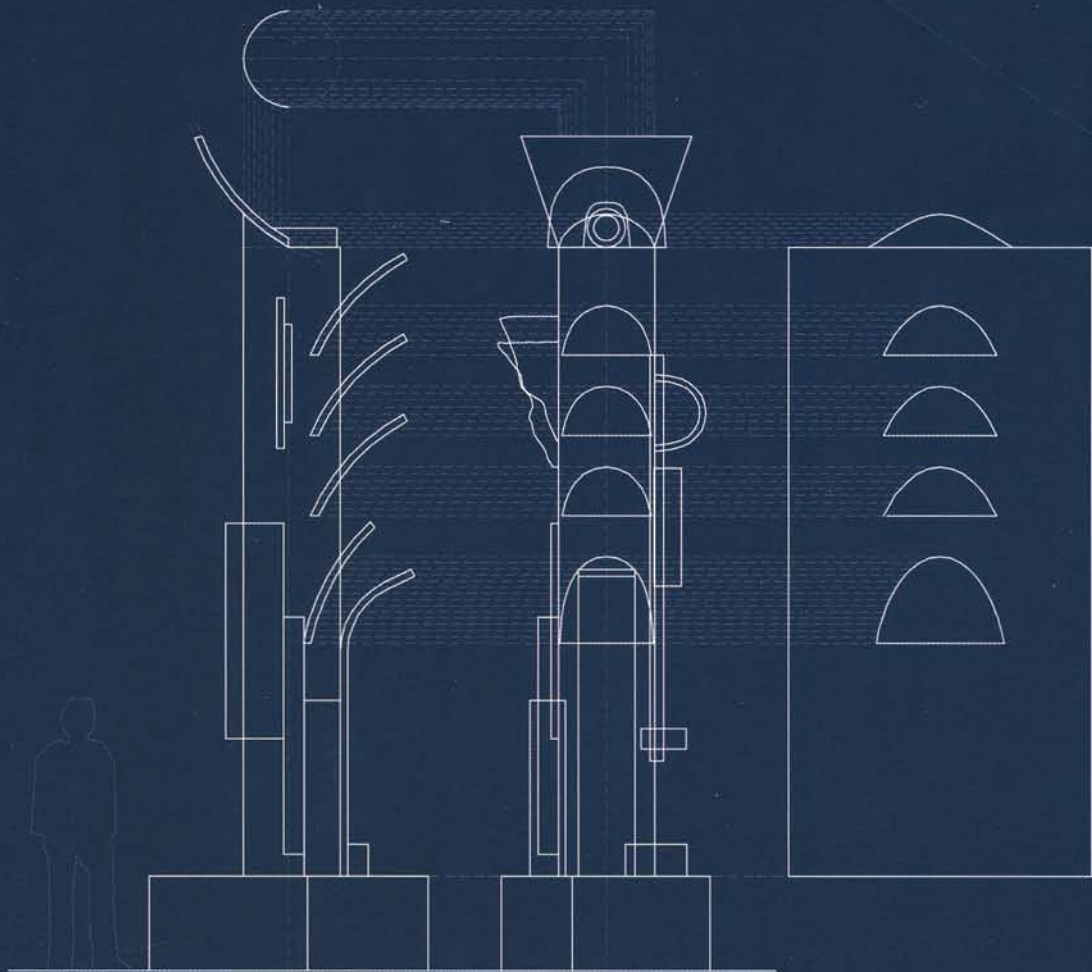
El distinguido profesor emérito de filosofía de Columbia University (Nueva York) Arthur C. Danto ha sintetizado el proceso creativo del artista inglés avecindado hace varias décadas en México: “Las esculturas de Nissen utilizan un vocabulario compuesto

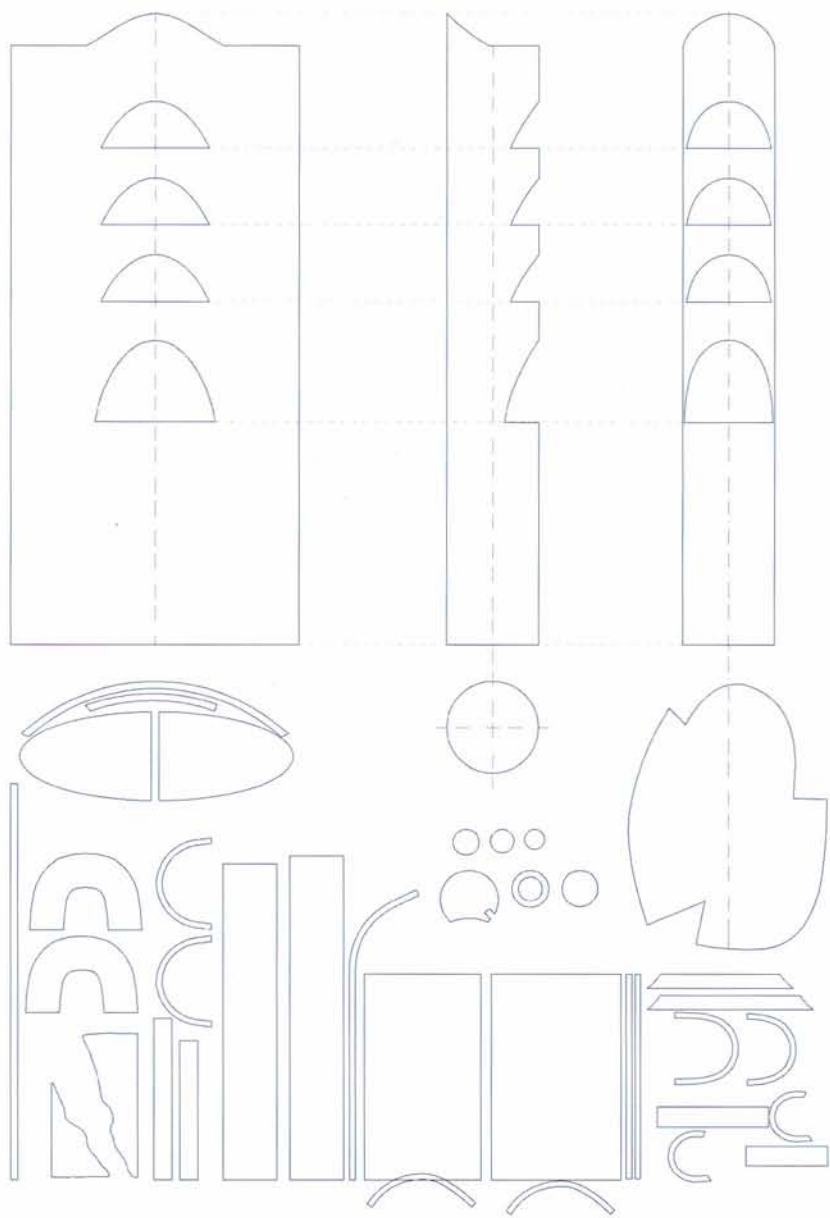


de planos lisos con formas geométricas como extensiones -cilindros, esferas, pequeñas pirámides truncadas con aperturas, arcos- y formas irregulares no geométricas como perillas, anillos y ganchos en ocasiones dispuestos densamente como escamas o armaduras. Su estilo es inmediatamente reconocible”. En su texto –titulado *Modernidad Mesoamericana en el Arte de Brian Nissen*– el académico capta a la perfección el aprendizaje de la significación indígena prehispánica respecto de la producción de objetos ajenos a su condición artística, “investidos de poderes especiales”, articuladora de dos dimensiones de funcionamiento: el cotidiano y el ritual. Este artista total procede por líneas de investigación. Su método gravita en la exploración de los resquicios expresivos de un tópico o una figura literaria (metáfora, alegoría, sinécdoque, etc.). La disciplina de taller (dibujo, pintura, maquetación) identifica como imperativo antes, durante y después del hecho propiamente estético, la lectura; misceláneos elementos de juicio y fórmulas diversas de reflexión son los combustibles de su fábrica icónica, gestual y objetual, piénsese como ejemplo en su exposición *Derivations from Familiar Forms: Painting* (Whitechapel Art Gallery; Londres, 1975). ◀

Al manufacturar dibujos, estampas, cuadros y códices, además de forjar esculturas y bártulos, Brian Nissen “delinea el no-lugar de la fantasía”, en la sugerente frase de Dore Ashton. Podría suscribir la afirmación de María Zambrano: “creo más en las paradojas de la vida que en las antinomias del pensamiento”. Eliot Weinberger sostiene en el prólogo al catálogo de la muestra *Bronze Ages*:









“Nissen, llegado de la Inglaterra post-imperial, descubrió en México la vivacidad—una vivacidad que incluye la obsesión por la muerte—y la unidad, todavía patente en las regiones más aisladas, de la vida y el arte. (Antonin Artaud: “En México, ya que hablamos de México, no hay arte: las cosas son hechas para usarlas. Y el mundo está sumido en una perpetua exaltación”). Descubrió, sobre todo, la historia indígena. Tres de las formas utilizadas por los precolombinos para expresarse son esenciales en la obra de Nissen: el glifo, el códice y el templo”. Así lo demuestran sus series: *Atlantis* (Sala BBV-Generalitat de Catalunya; Barcelona, 1992), *Cacaxtla* (Cooper Union; Nueva York, 1993), *Chinampas* (Museo del Barrio; Nueva York, 1998) y *Limulus* (City University; Nueva York, 2001). Tan cosmopolita artista ha exacerbado su pasión por la monumentalidad tridimensional precolombina con su composición relativa al episodio de la huída de Egipto del pueblo de Israel, justo en el momento preciso en que de no cruzar el golfo Arábigo sería exterminado por las tropas faraónicas: *Mar Rojo* (en árabe *al-Baḥru l-'Aḥmar* y en hebreo *Yam Suf*; Centro Maguén David; Ciudad de México, 2005). Paradigma de arte religioso, escultura-mural de tamaño colosal (47 m. de largo x 6 m. de altura), fabricada en trovicel por el Taller Majac, que manifiesta el más alto grado de refinamiento en la inigualable imaginería de Brian Nissen. ❖

Katún se inscribe en el circuito escultórico al modo de un ható de elementos geométricos, que así como su etimología alude a distintas cosas a la vez, lo mismo unidades o etapas calendáricas que las voces soldado, ejército o batallón (*Diccionario Maya-Español-Maya* de Alfredo Barrera Vázquez; 1980, Mérida, Cordemex), su visualidad permite albergar significaciones diferentes: entre ellas, la de una figura animada copada por lenguas que sugiere un guerrero que se debate entre la necesidad de comunicarse y el paso del tiempo. La versión del autor apunta a que cada una de ellas -las lenguas- representa un año del ciclo katún que es el periodo de cuatro años en el calendario maya. ❖











Kiyoto Ota

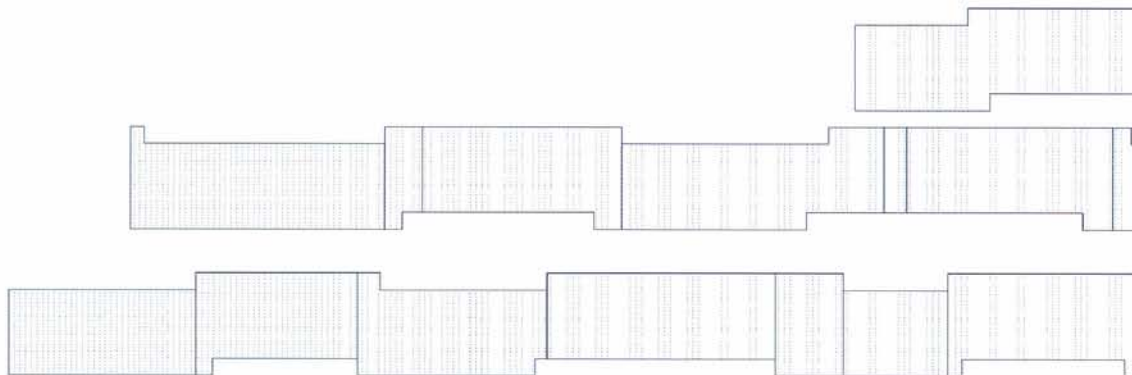
Primavera



Creador de ambientes, de espacios interiores, de estructuras que confían en la luz y el aire, el movimiento y el silencio, Kiyoto Ota se posiciona como el más filosófico y el más matérico de los escultores en activo de México. Sus piezas son gajos sensibles que invitan a la meditación. Trozos de misterio habitados por entes fantásticos que evocan un pasado acogedor, el del útero, aquél origen remoto, preformativo, en constante mutación que absorben el contexto, diluyendo sus fronteras con el paisaje y funcionando como marcadores artificiales del territorio. Artefactos habitables y signos que advierten de la presencia humana. Oquedades apenas delineadas o, a contracorriente, macizos rotundos, que rompen con la cotidianeidad incorporándole una dosis de ilusión. Alucinaciones táctiles y bitácoras de utopías: *La canoa de las almas*, *El ombligo de la tierra*, *Célula*, *El manantial de ensueño*. ▀

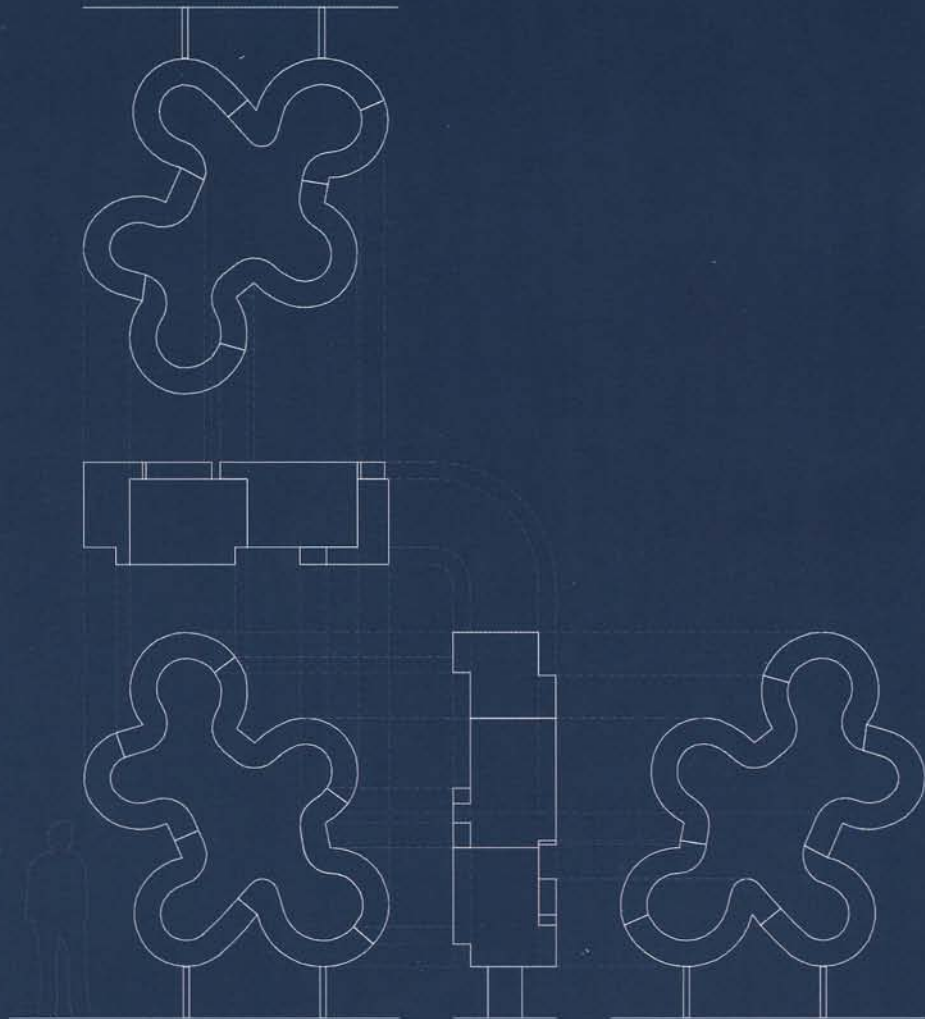
Académico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas cuyo protocolo de investigación plantea: “La *Escultura habitable*, partió del problema del espacio interior de una escultura, este espacio interior está conectado y en relación con la naturaleza y el hombre. El significado de “habitar” es “ocupar un espacio”, este significado en la época actual, se refiere a cómo el hombre puede vivir ocupando un espacio sobre la tierra”. Acerca de éste y otros tópicos como las series dedicadas a las esculturas congeladas y a aquellas otras hechas en hierro colado o fundido, destacan sus exposiciones: *El templo del deseo: Bonnō no kane* (Museo de Arte Moderno; 1986); *Energía silenciosa* (UAM; Galería Metropolitana, 2006); *Interiores* (Museo Federico Silva de

Acero al carbón,
óxido natural;
3.4 x 2.7 x 0.9 m.



Escultura Contemporánea; San Luis Potosí, 2012). Estaciones que establecen una identidad parcial entre lo interior y lo exterior, y al concederle una importancia protagónica al vacío coinciden con la sentencia del poeta Jorge Guillén: “El aire es profundo”. Esculturas de aliento arquitectónico que resultan constelaciones devoradoras de presente, representantes del tiempo-ahora de Walter Benjamin. Soberbias intuiciones volumétricas, alientos de masa y forma que lo mismo germinan en papel, madera, plomo, bronce o hielo. Lo decisivo en ellas radica en la concepción del cuerpo construido, en la postulación del sentido, en la fábrica del espacio. Las obras de Kiyoto Ota son únicas porque sintetizan complejos y dilatados procesos de aprehensión-interpretación de lo real; sobresalen en su condición de “provocaciones palpables”. Universo simbólico que igual contempla mimesis y glosas del medio ambiente, que emprende la recuperación alterada de objetos rituales (talismanes, campanas), o levanta figuras transitables. Fenómenos materializados que en ocasiones, incluso, engañan los sentidos y trastornan la percepción. ■

La asimilación de Kiyoto Ota al medio mexicano es total, sin que el artista haya tenido que renunciar a su tradición; al contrario, enriqueciendo su nueva realidad con su cultura milenaria, y fundando las condiciones básicas de una visión integrista que en mucho se ha beneficiado, en materia de atmósfera si bien no de estética, con los aportes de quienes lo antecedieron aunque en ningún caso constituyeron influencias en su discurso





tridimensional¹. En este sentido Kiyoto Ota se basta a sí mismo y más bien ha interactuado con la volumetría de Constantino Brancusi y en una primera etapa con la imaginería de Isamu Noguchi, artistas que le acercara su maestro Waldemar Sjölander en sus años de formación en La Esmeralda y el ya desaparecido CIEP (Centro de Investigación y Experimentación Plástica) del INBA. ❖ Misticismo próximo al *karesansui*, el jardín zen seco, por su convergencia con sus principios fundamentales: *Yugen*, la simplicidad elegante; y *Yohaku no bi*, la belleza (y utilidad) del vacío. Ambas manifestaciones privilegian la introspección y el ensimismamiento, frente a los ruidos y las tentaciones del mundo, el efecto tranquilizador de la renuncia; se impone el desnudo por cavilar en los tópicos esenciales del ser: la virtud y la belleza, la armonía y el silencio iluminador. Los microcosmos de Kiyoto Ota establecen una profunda correspondencia con los versos del maestro del Monte Frío, Hanshan (poeta chino de finales de la Dinastía Tang; 618-907):

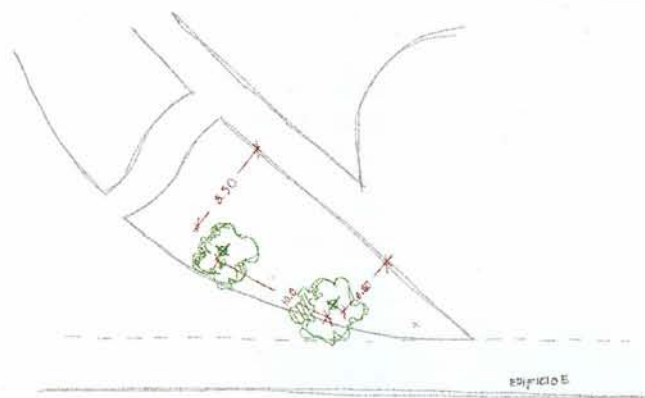
Me instalé en el Monte y cesaron los cuidados:
ya no ocupan mi mente pensamientos vanos;
más libre que las rocas donde inscribo versos,
me doy, cual barco sin amarras, a los hados.

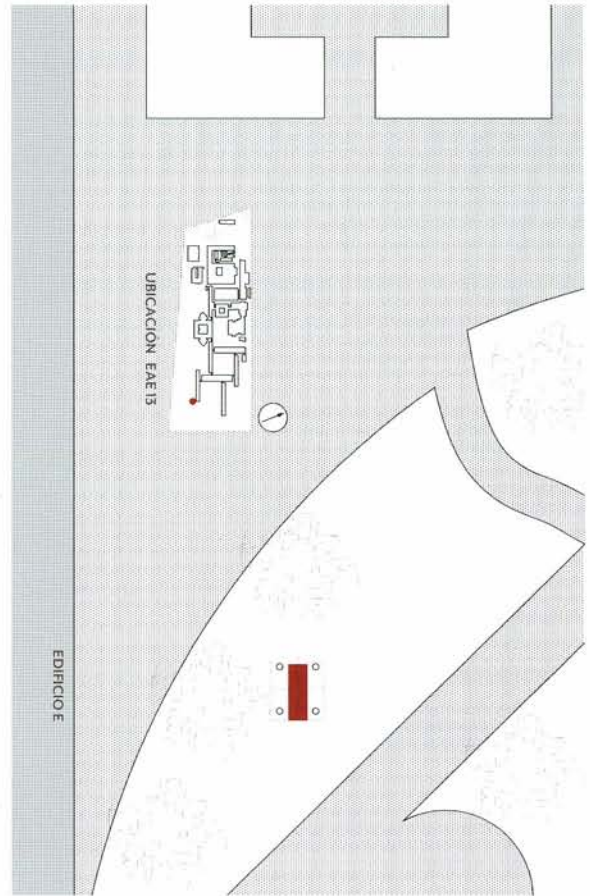
¹ Entre sus coterráneos sobresalen: Kiyoshi Takahashi (Niigata; 1925-1996), residente en Xalapa y promotor de los talleres escultóricos de la Universidad Veracruzana, cercano a Rufino Tamayo quien le escribiera el texto de presentación de su muestra en el Palacio de Bellas Artes (1960), y a instancias del pintor oaxaqueño regresaría a nuestro país en 1988 para exponer una retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo que lleva su nombre y conserva su colección; Masaru Goji (Osaka; 1943); Sukemitsu Kaminaga (Tokio; 1939-2000); por supuesto, la breve estancia del artista norteamericano de origen nipón Isamu Noguchi (1904-1988), quien dejaría un relieve en el mercado Abelardo L. Rodríguez (Centro Histórico, D. F.); además, Tamiji Kitagawa (1894-1989) maestro de la Escuela de Pintura al Aire Libre, proyecto promovido por Alfredo Ramos Martínez, durante los años veinte y treinta del siglo XX, y el también pintor Tsuguji Fujita (1886-1968), del círculo de Modigliani y amigo de Diego Rivera de su estancia parisina, con quien se reencontraría en México en 1932.



Primavera reposa en un segmento jardinado, irguiéndose con naturalidad y facilitando su permeabilidad, ya que sirve de claraboya o lucerna, punto de conectividad visual, entre espacios diferenciados de la retícula claustral que distingue el partido arquitectónico de la UAM-Azcapotzalco. Sin duda, se convertirá en un estímulo a la meditación y el saber estar. 🍀













Vicente Rojo

Primera letra



El final de la Guerra Civil Española representó el inicio del verdadero horror: la sinrazón y la violencia de la dictadura. A partir de entonces, los vencidos tendrían que sobrevivir en los intersticios de una realidad aplastante; y muchos de ellos optaron por emigrar. Así lo hizo Vicente Rojo en 1949 desde Barcelona, año en que obtiene la nacionalidad mexicana. Su formación previa en cerámica y escultura se perfeccionaría en La Esmeralda del Instituto Nacional de Bellas Artes, institución con la que establecería una duradera y fructífera relación a lo largo de varias décadas, colaborando primero con Miguel Prieto y después encargándose del área editorial. Poco tiempo después se vincularía con *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, la *Revista de la Universidad de México*, y fundaría con Miguel Salas Anzures *Artes de México*. Sin reposo alguno continuaría su nexos con los principales medios de expresión hemerográficos: *La Cultura en México*, ahora suplemento cultural de la revista *Siempre!*, *Plural*, la editorial ERA, *México en el Arte*, *La Jornada*, entre otros. Así las cosas, el diseño gráfico que se va imponiendo desde mediados del siglo XX hasta nuestros días tenderá a identificarse con su vocabulario visual, representando la referencia obligada en la materia. Para asombro de propios y extraños semejante dedicación no le impediría alzarse en uno de los principales creadores del país, en el grabado, la pintura y comenzando en 1980, la escultura. En 1991 recibe el Premio Nacional de Ciencias y Artes, justo en esa época también España le concederá la Medalla al Mérito de las Bellas Artes (1993), entre un sinfín de distinciones y galardones; sin mencionar el tropel de exposiciones en México y el resto del planeta. ■

Rehén gozoso de laberintos formales, Vicente Rojo se mueve sin pausa entre las estaciones del volumen, la textura y el color. Estos referentes harán de él un ente signico, a matabalho entre la caligrafía y la fábrica de espacio. Pues sí, atropelladamente concilia los grafismos y las significaciones, guardando un equilibrio estético único, eludiendo sucumbir a las tentaciones del ornato.

Acero al carbón,
pintado;
5.3 x 1.8 x 1.9 m.

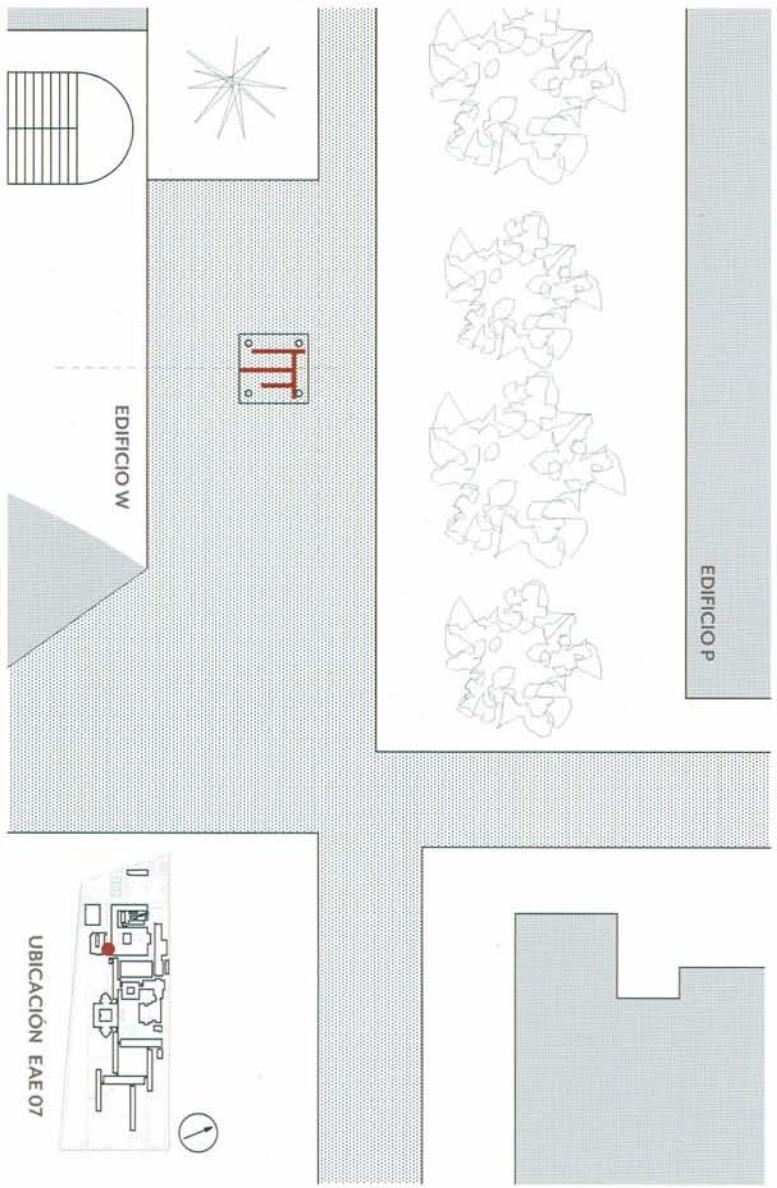
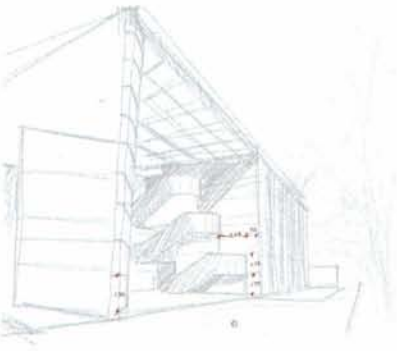


Lo suyo consiste en otear sus propias aguas del fondo, husmear en sus jorobas, para convidarnos un par de convicciones a través de la piel de su discurso plástico: el deseo es la esencia misma del ser humano y la alegría es la transición del sujeto de una menor a una mayor perfección, de acuerdo al panteísmo de Baruch Spinoza. ¶ Ambas afecciones del ánimo forjan un auténtico predicador de representaciones y runas, tocado por el deseo de conocer y alimentado con dosis de serenidad, empatía, generosidad. Tlacuilo mediterráneo que disfruta y se refocila en las secuencias geométricas, las cadencias cromáticas y las articulaciones de sentido: como los antiguos mexicanos, “escribe pintando” o “pinta escribiendo”, códices, matrículas y tiras de peregrinaciones varias; como los catalanes de la lejanía, traza rutas de navegación, deteniéndose en las costas y los litorales, desdeñando un poquitín los delirios de tierra adentro, sus portulanos censan las mareas y los vientos, fijan los escollos y las profundidades, atisban los confines interiores, siempre basados en un casi mágico tronco de leguas. En ambas vertientes culturales y geográficas de su ser aprovecha los dejos expresivos de los abecedarios, los ideogramas y los jeroglíficos de cada orilla. “Creador y recreador de imágenes” y “trabajador de, por y para la cultura”, como él mismo se definió en su alocución de ingreso a El Colegio Nacional (1994), ocasión que aprovechara para definir que “trabajar por la cultura es trabajar por la vida”. Y vaya que ha fatigado ambos senderos: con discreción, entrega e imaginación combativa. ¶ Juan García Ponce (1981) captó la esencia de la fábrica de formas y objetos que caracteriza a Vicente Rojo:

Hay un proceso exterior, cuyo origen es irracional e instintivo, que conduce a y se resuelve finalmente en la obra, en lo que cada cuadro es en y por sí mismo. En los de Vicente Rojo, quizás precisamente porque el artista gusta de trabajar mediante esas agrupaciones de formas a las que podría otorgárseles una naturaleza temática unitaria, este proceso tiende a lograr por medio de la extrema elabora-





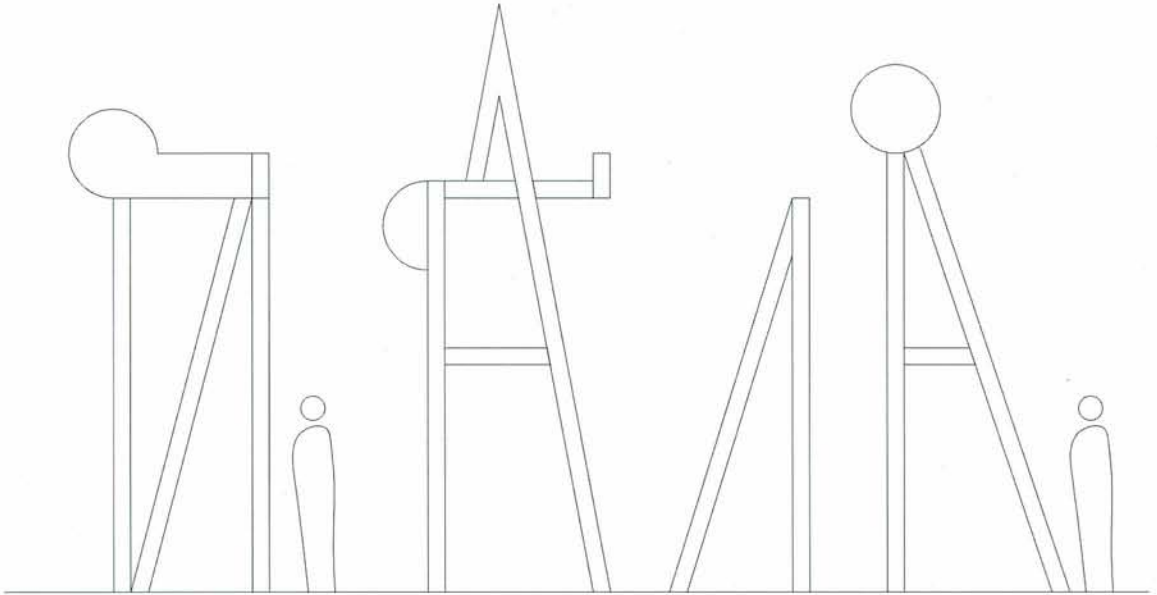


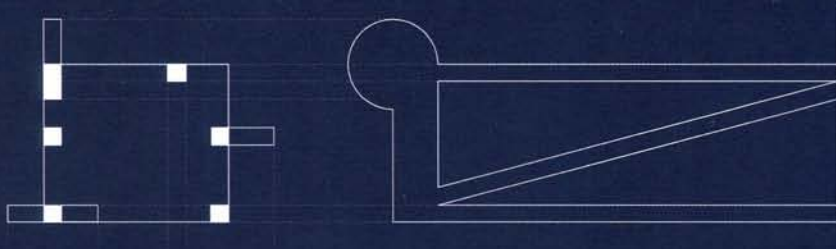


ción de los elementos que constituyen el cuadro que cada una de las obras, sin salirse de la “serie”, tenga un absoluto valor individual. Pero entonces advertimos que Vicente Rojo realiza “series” porque llega, a través de diferentes estímulos, a un tema único cuyo valor emotivo sólo existe para él mismo y es totalmente arbitrario, pero debe hacerse exterior y comunicable, sensible en un sentido general, gracias a esa intensificación de los valores de la pintura en sí misma que la relación particular del artista con su tema, el impacto emocional que despierta en él, le permiten utilizar los medios de su oficio para alcanzar un grado máximo de intensificación mediante el cual, al convertirse en pintura, un sentimiento puramente interior y por tanto incomunicable dentro de los términos de cualquier código general de significados comunes, se hace exterior y comunicable porque se ha convertido en el lenguaje de la pintura.

El comentario vale lo mismo para la escultura, pues a fin de cuentas estamos en presencia de un hacedor de representaciones, que ejerce su vocación en el empeño por rendir cuentas de la realidad, de su imaginario y significación, a través de la suma, distorsión, aleación y aliteración de iconos, volúmenes, rasgos, figuras, siluetas, sombras, geometrías, emblemas e ilustraciones en torrente alborotado, decantados por la medida de su forjador. De Vicente Rojo escribió Fernando Benítez (1958), su amigo e interlocutor de privilegio: “De él es la aurora, la inconformidad, la esperanza”. ❖

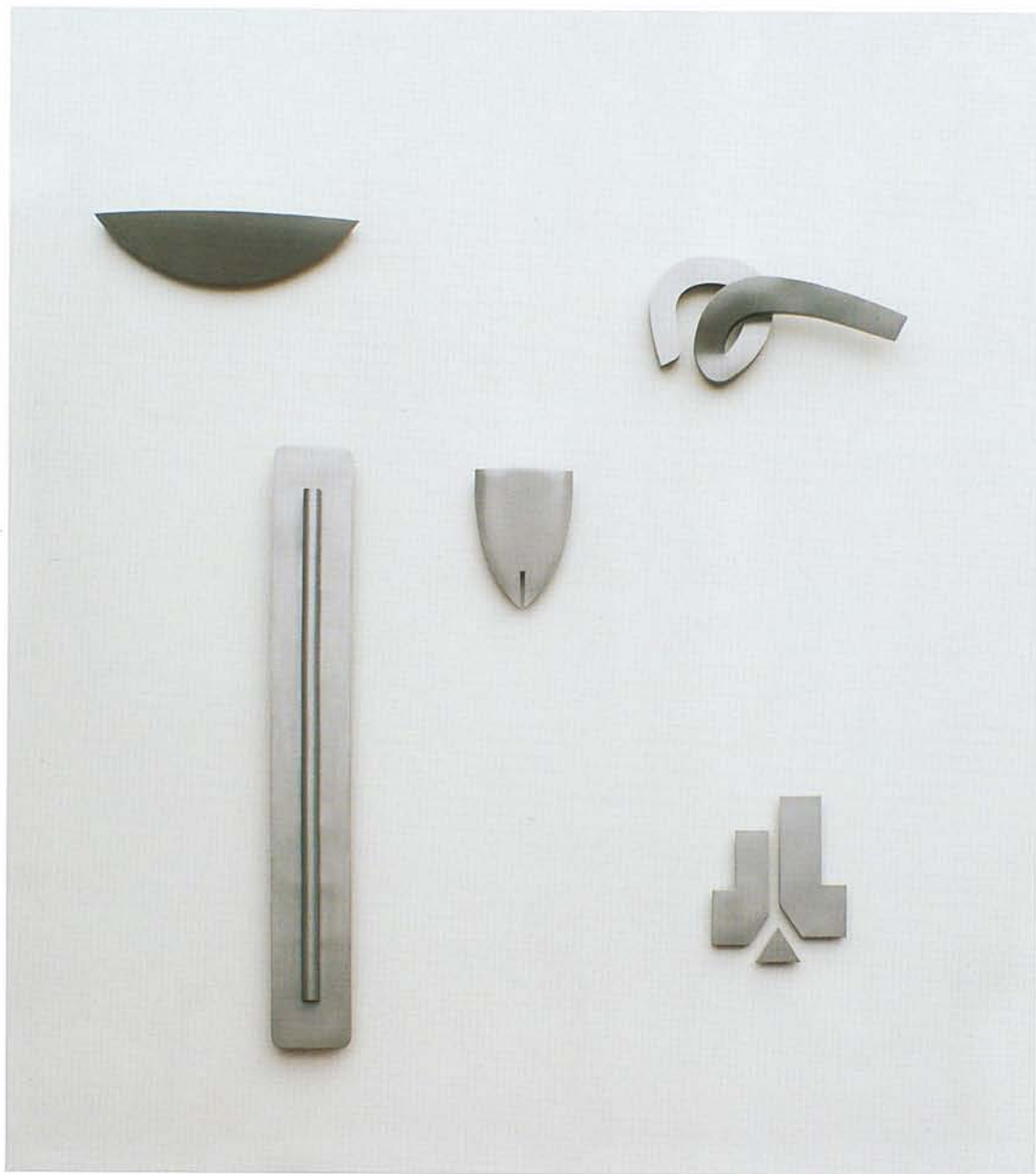
Primera letra señala y vestibula el ingreso de un nuevo edificio –el W de la División de Ciencias Básicas e Ingeniería– en los terrenos de la UAM tepaneca, la de Azcapotzalco, espacio que se dedicara hace siglos a la venta de sal y de esclavos y que ahora promueve la formación crítica y libertaria. La escultura de Vicente Rojo es un buen augurio. ❖







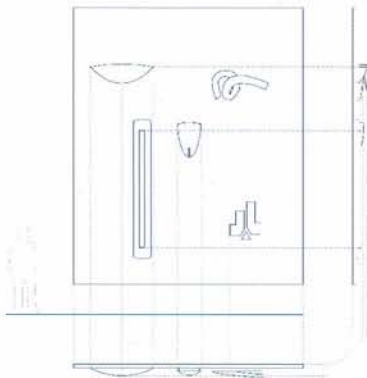




Juan Manuel de la Rosa

El desierto como impulso y reflexión

La magia del desierto atraviesa de cabo a rabo la geografía simbólica de Juan Manuel de la Rosa (*El desierto y su corazón flotante*; Galería Metropolitana-UAM, 2005). Tan acostumbrado a la soledad y a la desolación, transforma su espacio natural en fuente inagotable de señas y signos, rasgos y gestos, instrumentos de expresión que trascienden por su parquedad y silencio, con independencia de la técnica que frecuente: la pintura, el dibujo, la estampa, la confección de arte objeto, la elaboración de libros o la escultura. Estética de la serenidad y la escasez que rehúye los artificios del minimalismo, concentrándose en la objetividad de su fábrica, privilegiando el uso de técnicas y materiales tradicionales. Cuando afirmo que resulta ajeno al empeño por eliminar “mundo y capas de realidad”, ese ejercicio por despojarse de lo accesorio y ornamental, lo asumo como una dimensión natural, no pensada, de su forma de ser, de esa vocación por lo baldío y lo yermo, que no siempre suelen coincidir con lo estéril e infecundo. ▣



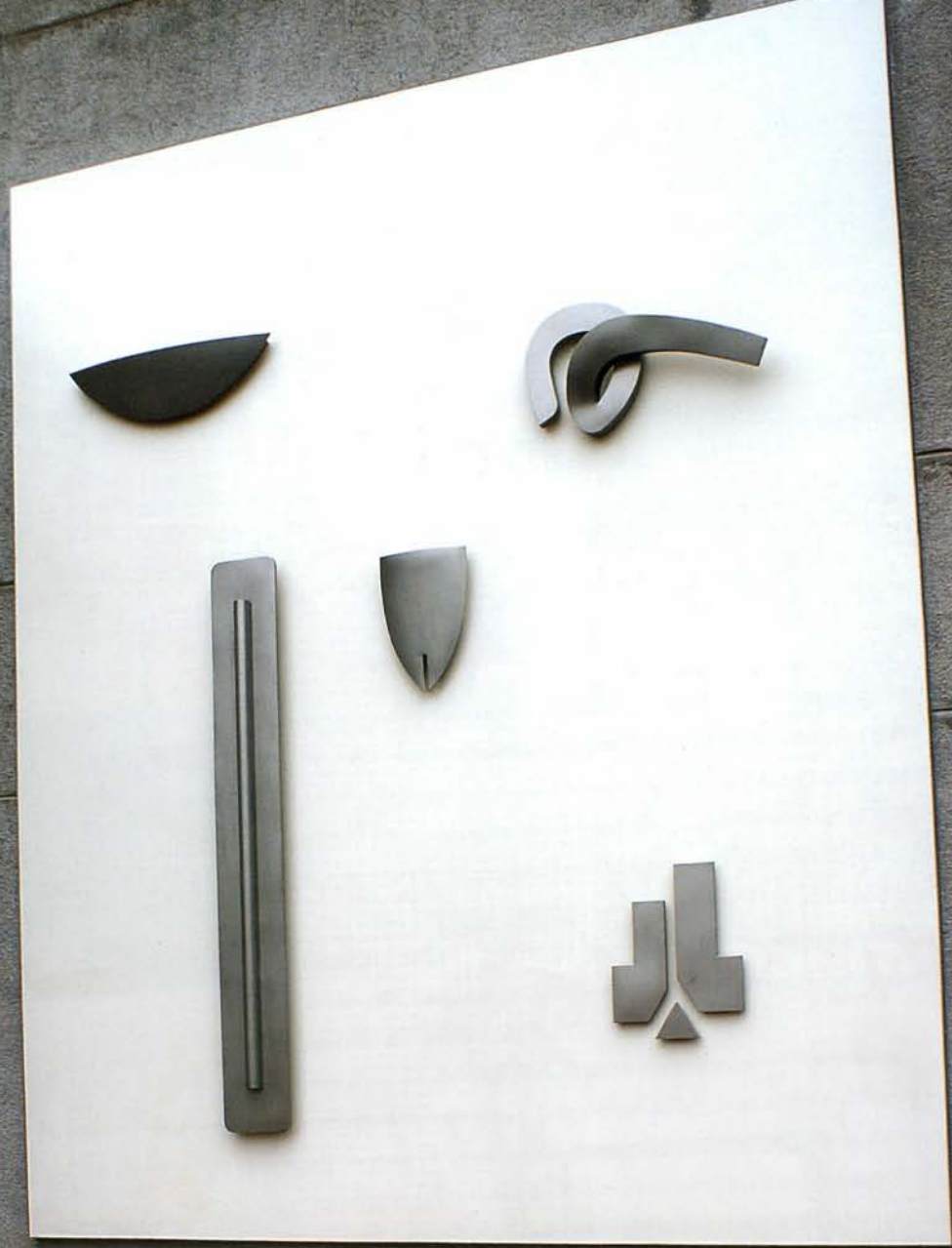
Acero inoxidable,
satinado;
6.2 x 4.6 x 4.8 m.

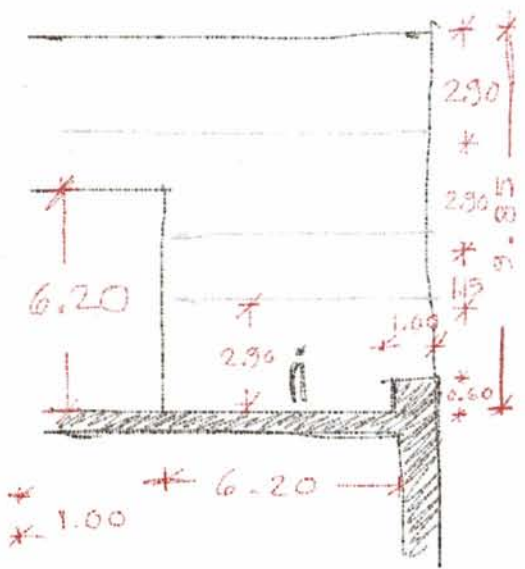
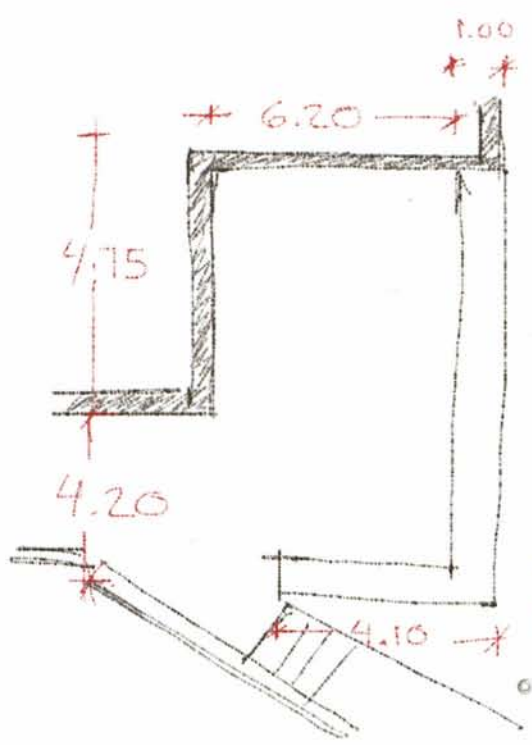
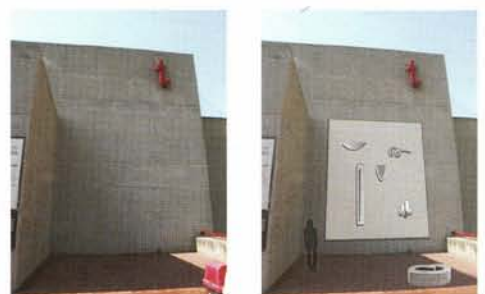
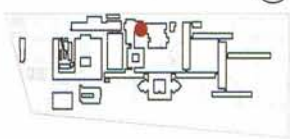
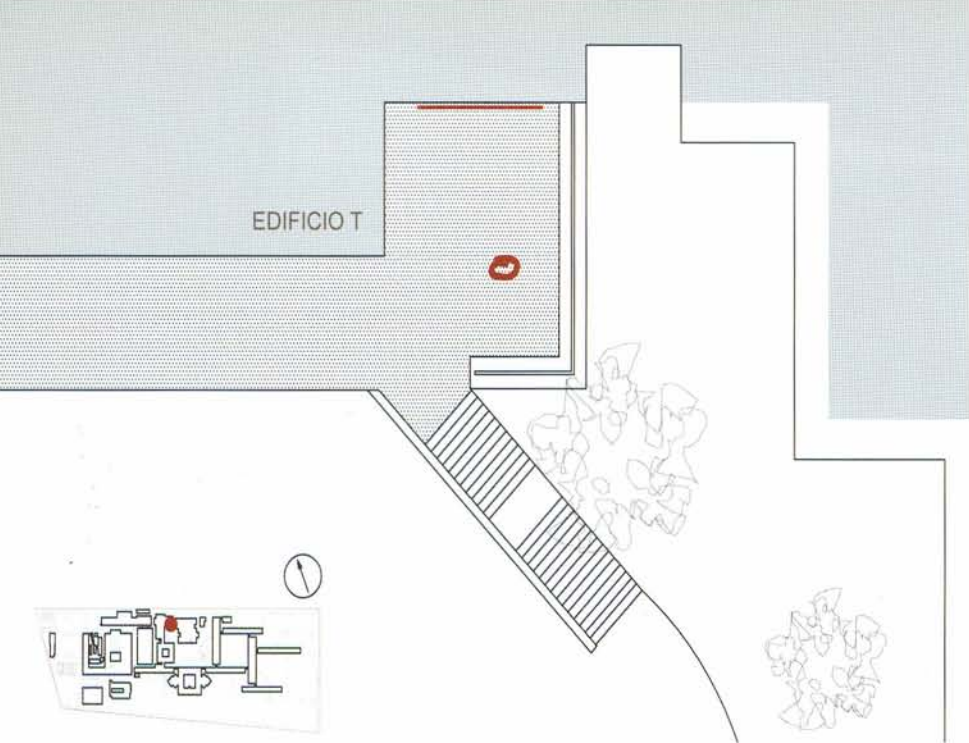
En su caso, la aridez se muestra opulenta, pues el artista, en calidad de expedicionario, es un coleccionista de casi nada, sujeto que rescata trozos de humildad: minerales erosionados (óxidos y sulfuros complejos de plomo, zinc y cobre, con pequeñas cantidades de plata y oro), vidas microscópicas dueñas de notoria intensidad venenosa, amén de un bestiario respetable en el que destaca el coyote, la liebre, el jabalí y el águila real, fragmentos de hueso o de madera, alguna cactácea de belleza proverbial, la presencia cicatera de huizaches y mezquites, y la más soberbia fracción de la bóveda celeste, horizonte cuajado de estrellas. Visto así, a detalle, con la paciencia del laboratorista, el territorio que lo vio nacer, Sierra Hermosa, Villa de Cos (1945), se colma de habitantes y misterios por descubrir; y se alza a modo de “Edén discreto”. Juan Manuel de la Rosa será el más acucioso de sus cronistas: auténtico señor del desierto. ▣

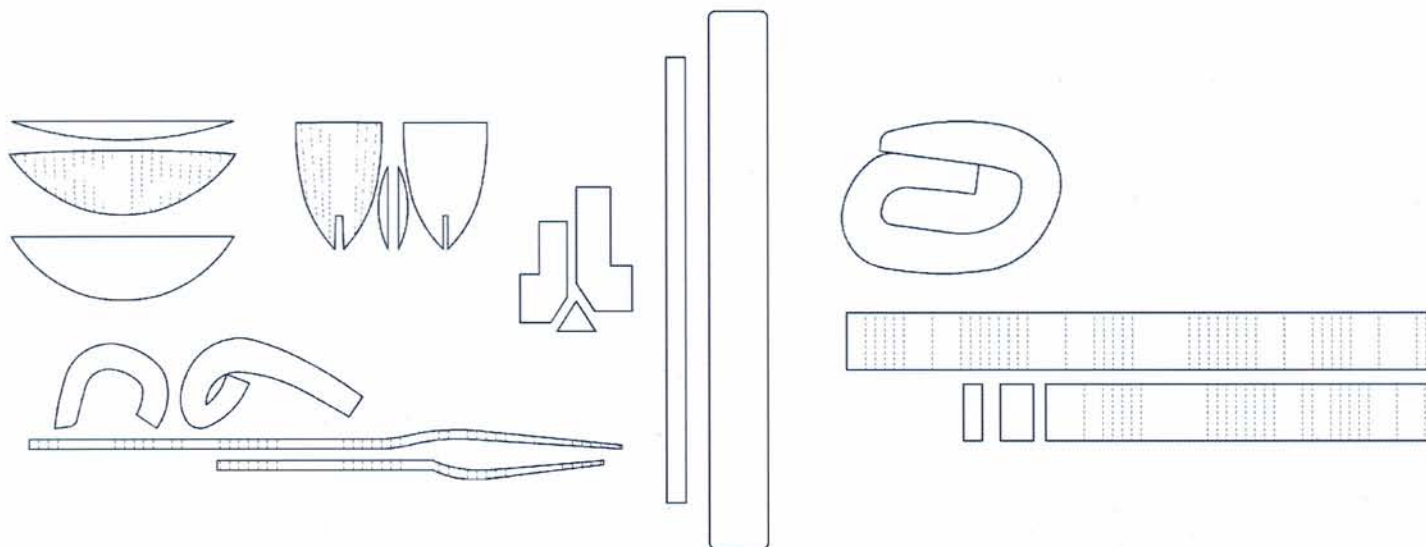
En apariencia el compositor procede por acumulación, recolectando formas, grafías, representaciones, caracteres,



volúmenes, que adosan o encarnan objetos. Esta suerte de bodega de las ilusiones, exige que sus “tesoros” (la suma de gangas depositadas en el almacén) sean cribados, depurados, analizados, con el propósito de fundar o forjar un abecedario visual. De esta manera, el estilo del artista zacatecano depende en mucho de la capacidad de reutilización objetual que le ofrece su mirada: ver y rescatar, observar y reparar, mirar y recobrar. Trasposición de imágenes, descontextualización de fragmentos, superposición de aplicaciones que fundan un tipo de trabajo de intensidad en el uso de materiales: capas y capas de pintura o tinta, enlucidos, terminados al pañete, empleo de espátulas, flores de lechuguilla, pinceles; aplicación de hoja de oro, encáustica; ministerio de papel, con esa su característica maestría oriental a la que se le ha sacado excepcional provecho en el proyecto colombiano de Barichara (*Las nubes vegetales de Barichara* y *Barichara, lo visible de lo invisible*; 2002, Colombia, Venezuela, Zacatecas), por







enlistar algunas estaciones significativas de su proceso artístico. Sin importar los formatos y superficies, lienzos, metales preciosos, tablones o leños, capullos de lino, biombos de papel, mosaico bizantino, minerales, la ejecución de Juan Manuel de la Rosa se distingue por su dilatada capacidad de integración: del espacio y los objetos; de las prácticas, usos sociales y los contenedores plásticos o constructivos; de los ingredientes, masas y elementos misceláneos que son resignificados al asignárseles funciones, usos, marcaciones, particulares. ■

Como si su propósito consistiese en intervenir el espacio, postularlo en más de un sentido, apropiárselo para dotarle una escala humana, con la expulsión del dolor y su cauda de efectos perniciosos, tal cual se percibe y se complace en los confines del Hospital General de Fresnillo y de la estrategia de intervención denominada *El sueño del desierto* (2003). Creador insólito que renuncia al protagonismo para cumplir de gozne entre un sinfín de personajes y escenarios: los canteros y los orfebres, los recolectores de los frutos rocosos del páramo (cuarzos, jadeitas y hematites), esos guijarros que los chinos nombran “huevos de dragón”; los fundidores y los ebanistas, los enfermos y sus familias, además de sus modernos curanderos; la cordillera de Jerez y un signo paradójico capaz de advertir que la sanación es posible, que la muerte es burlable o soslayable, que las convalecencias pueden conquistarse en paz y plenitud, que el arte no es cáscara que envuelve lo pétreo del inmueble sino su piel, adherida desde dentro, rostro de sus vísceras, barniz de sus huesos; pero



—sobre todo— que esta operación mágica, llamada integración plástica, se torna realidad tangible porque arranca desde lo profundo, rasgando los materiales para anunciarse al modo de las revelaciones: sin aspavientos, con la naturalidad del milagro, mediante la exactitud y la levedad conscientes de que nada sobra o deviene superfluo. ♣

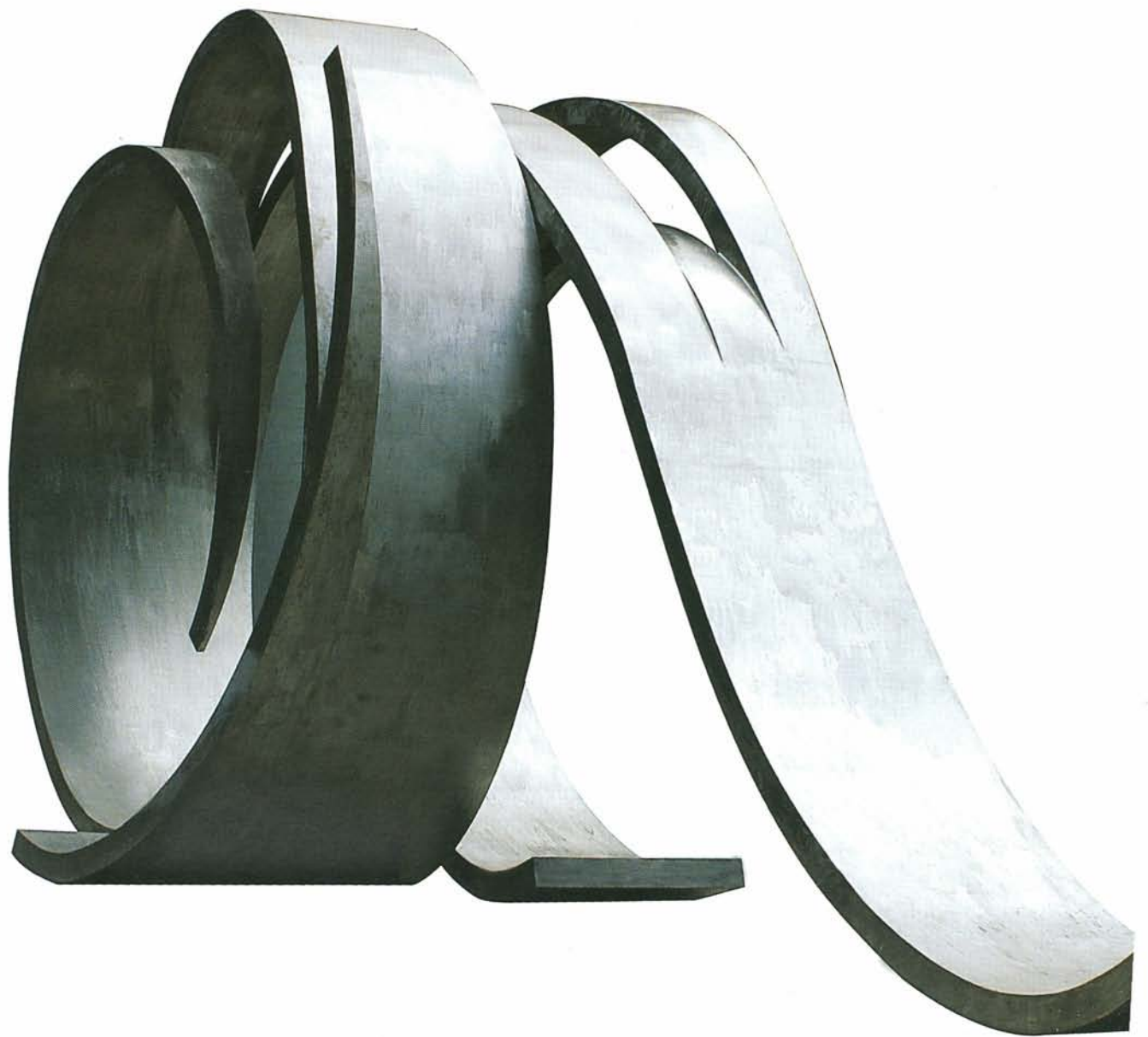
La misma sorpresa nos pilla ahora que en un tablero anidó su imaginería, joyas sin sentido que moduladas en acero inoxidable, moran con curiosidad en lo que fuera una pequeña plaza ciega que estaba allí en calidad de remanente. Logra algo especial, pues incluso una pieza se “fugó” de su soporte para servir de banca. ♣











Naomi Siegmann

Rehilete



En *Escultura viajera* Jorge Alberto Manrique sostiene: “Naomi Siegmann trabaja los materiales, preponderantemente la madera, con una delicadeza extrema: sus objetos suelen ser objetos banales y su acucioso naturalismo crea momentos casi mágicos al establecer un nuevo e inusitado espacio de relación entre objetos y objetos artísticos”. Oficio impecable que denota un absoluto control técnico, pero, sobre todo, que revela la fuerza y trascendencia del combate que libra en la actualidad a favor de la naturaleza; razón por la cual ha modificado el tipo de soporte que interviene. La artista originaria de Nueva York fijó su residencia en México hace varias décadas, primero en Coahuila (Melchor Múzquiz) por razones profesionales del esposo ligado a la minería, lugar donde descubre su vínculo con la escultura a través del modelado en barro, y después en la capital de la República donde profesionalizó su naciente vocación. Su trayectoria reciente revela una progresiva tendencia a la abstracción, despojándose cada vez más del preciosismo hiperrealista que la distinguió para centrarse en la experimentación con soportes, formatos y temáticas, con lo que ha fortalecido la dimensión conceptual de su quehacer tridimensional. ▀

Acero al carbón,
óxido natural;
2.9 x 5.8 x 1.8 m.

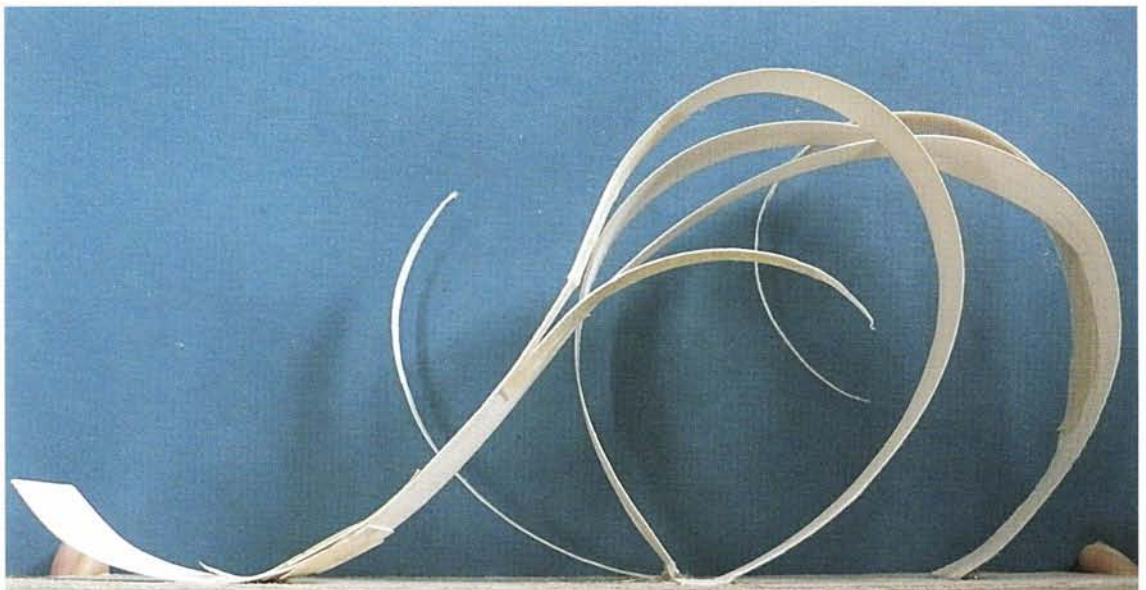


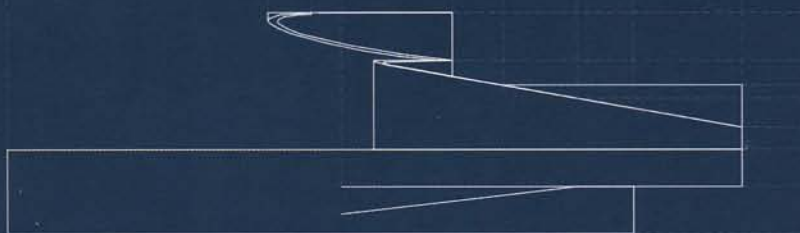
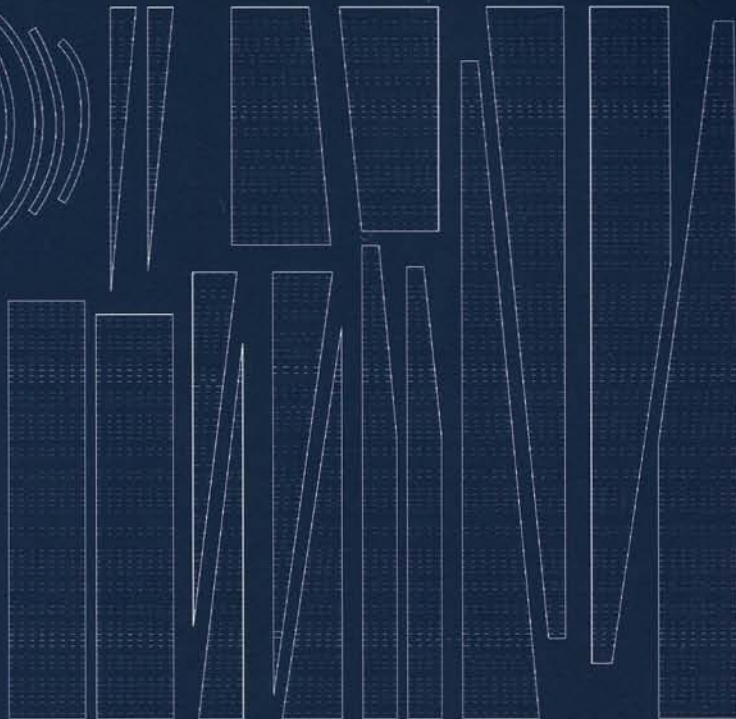


del Risco; D.F., 2012); *Artifícios naturales* (Atrio del Templo de San Francisco; Centro Histórico, D.F., 2009); *Realidad alterada* (Galería Juan Soriano de la Biblioteca de las Artes; Centro Nacional de las Artes, D.F., 2011) y *Bosque de Sombras* (Centro Cultural Indianilla; D.F., 2008). ▀

Esta sensatez nos remite a su formación intelectual y su compromiso práctico con el medio ambiente; revelándonos que quien es genuinamente un creador lo demuestra con plena autonomía del tipo de medios que reciben, sostienen y desarrollan sus composiciones. Sin temor a caer en exageración cabe subrayar que el asombro que generan las maravillas que produce en goma o plástico por ejemplo, nos inducen a olvidar las seducciones táctiles detonadas por rocas sedimentarias como el mármol, por armaduras de linaje vegetal como los troncos o las tablas, o por aleaciones metálicas como el bronce. ▀

Reclutada en las filas de los preservacionistas de nuestros frágiles ecosistemas y convencida de la necesidad de difundir



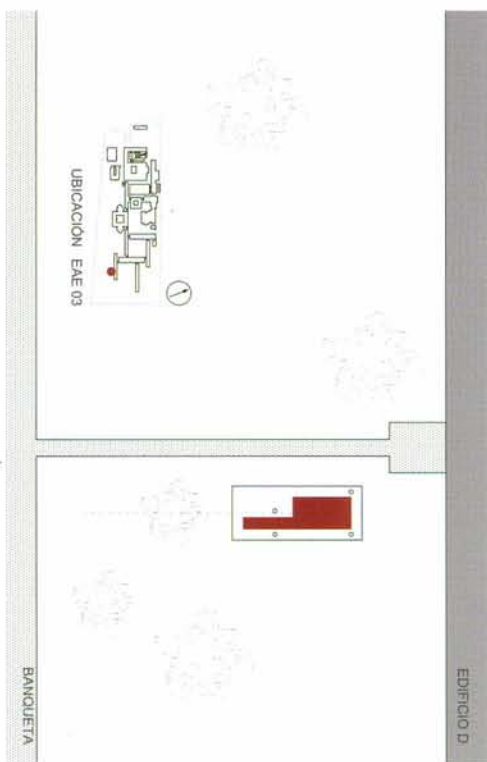






la catástrofe en curso de la deforestación a nivel planetario, en 2001 convocó a 15 artistas residentes en Estados Unidos (Bryan Gill, Robert Lobe, Caroline Kaplowitz, Beverly Pepper, Steve Tobin y Catherine Widgery) y México (Helen Escobedo, Naomi Siegmann, Pedro Friedeberg, Marina Láscaris, Kiyoto Ota, Marta Palau, Yolanda Gutiérrez, Ricardo Regazzoni y Jorge Yázpik), a sumarse al *Forest Conservation Project* orientado a fabricar árboles en cualquier material, salvo madera. El resultado fue *El Bosque/ The Forest*, exposición montada en cuatro ciudades mexicanas y otras tantas estadounidenses, cuya concepción se remonta al año 2000. Como ha sostenido la también escultora Jeannette Betancourt (2007): “El impulso utópico-crítico, que mueve a la artista en todas estas obras, procura traer al orden de lo real los grados del ser humano que todavía son naturaleza. Sí, Naomi Siegmann reconoce en sus obras un futuro conformado por la incertidumbre pero muestra en ellas la certeza de quien aún sabe posible la “humanización de la naturaleza” y la “naturalización

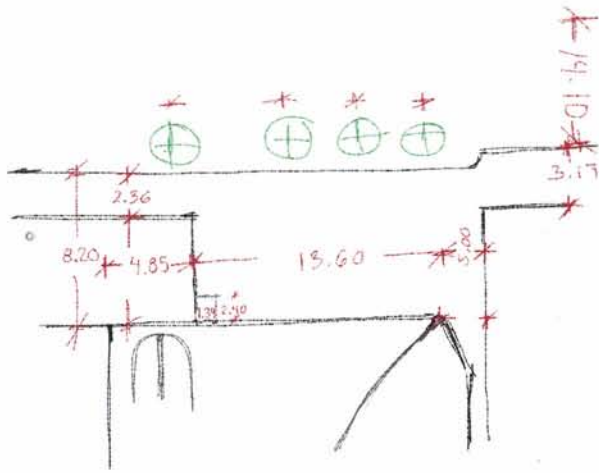




del ser humano”. La artista neoyorkina abriga la ilusión de que al socializar el tema del deterioro ambiental, este proceso destructivo pueda detenerse primero y después revertirse; y, claro está, confía en que el arte opere cual brújula de la conciencia: formando ciudadanos y aportando ejemplos de una belleza no contaminante ni depredatoria. ❖

Graciela Kartofel (1985) afirma: “En la escultura de la Siegmann parecía hacerse evidente un ideal simple: reproducir la realidad de la manera más detallada, hermosa y tentadora; sin embargo, la idea subyacente es la inquietud, la contradicción y hasta la incertidumbre. Por lo cual, ideal e ideas, se constituyen como un par que se articula generando obras que superan la mera representación de la realidad y que alcanzan a crear una estructura plástica propia”. Se trata de un discurso artístico que de manera creciente elude ser constreñido a la calidad de objeto ornamental para investirse también paulatinamente en una advertencia conceptual y tónica, “resemantizarse” como insiste Jeannette Betancourt en un signo abierto porque: “El mundo es el ver de la imagen”, en la frase de Manuel Marín. ❖

Rehilete comparece como un tributo a la ilusión infantil que se alimenta del movimiento provisto por el viento al activar las aspas del juguete; por si fuera poco, al haber alcanzado cierto grado de reposo, por su escala y composición, permite albergar varios cuerpos dispuestos a reivindicar su derecho al ludismo. Logra además, sensibilizar el costado del edificio donde se localiza, pues su volumetría, su dinamismo, le concede una pizca de misterio al inmueble que anuncia, quebrando la monotonía de su diseño simétrico. ❖



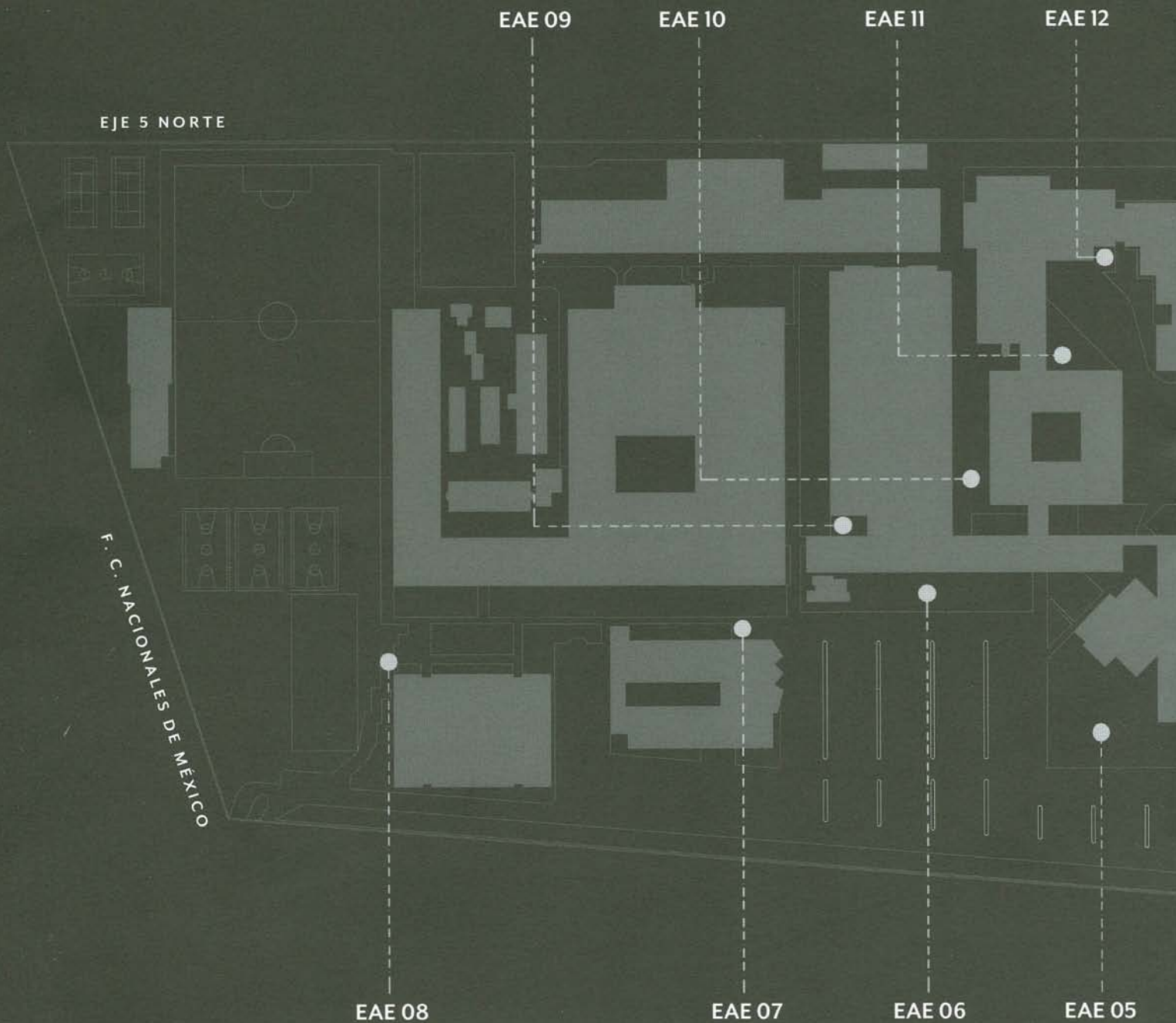




Elogio al espacio.
Intervenciones escultóricas en la Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Azcapotzalco,
se terminó de imprimir en el último trimestre del 2012,
en los talleres de Polymasters de México, S. A. de C. V.
El tiraje consta de un mil ejemplares más sobrantes para reposición.



EAE: ELOGIO AL ESPACIO



2915191

Por el peso académico, cultural e intelectual de la Universidad, la propuesta de selección cuidó los equilibrios de género, trayectoria, generación y lenguaje expresivo, con la finalidad de ratificar su carácter de Casa abierta al tiempo, cumpliéndose escrupulosamente con la normatividad vigente. La UAM es un espacio en el que conviven las diversidades y su pluralidad representa uno de sus mejores activos, razón por la cual este proyecto se sujetó a tal convicción filosófica fundamental. Los creadores participantes fueron: Gilberto Aceves Navarro, Jeannette Betancourt, Yvonne Domenge, Manuel Felguérez, Fernando González Gortázar, Perla Krauze, Marina Láscaris, Águeda Lozano, Gabriel Macotela, Manuel Marín, Brian Nissen, Kiyoto Ota, Vicente Rojo, Juan Manuel de la Rosa y Naomi Siegmann.

Esta miscelánea de talentos adoptó como propia la tesis de que la clave de éxito en el desarrollo de la iniciativa reposaba en la adecuada selección de los sitios asignados a cada propuesta tridimensional. Así, el emplazamiento de lo nuevo se sujetó además, a su capacidad de fusión con lo previamente edificado, lográndose una concordia visual y espacial de los tiempos de la arquitectura: el pasado como tradición y el presente como renovación. No devino tema menor lograr que las distintas etapas constructivas se acoplaran entre sí y diluyeran sus perfiles con la intención de salvaguardar la apreciación de conjunto, la cadencia implantada entre vanos y macizos.

LUIS IGNACIO SÁINZ Y JUAN ÁLVAREZ DEL CASTILLO



UAM
NB257
A933
E4.53

LOGICIALES REVISIONES ELECTRONICAS

