ISSN -2448-721X http://www.cuautitlan.unam.mx/reflexionesdelmuralismo

Reflexiones del muralismo en el siglo XXI



Ángela Gurría y la permanente búsqueda de las formas elementales de la naturaleza

Escultura monumental de **María Lagunes**: integración plástica, espacio urbano y abstracción orgánica «Yo no tengo nacimiento, yo vivo en el tiempo»

Ivonne Domenge: geometría, naturaleza y expansión del espacio escultórico

Ni paisaje, ni arquitectura, simplemente escultura

"Resonancias con la arcilla: la impronta de **Rosario Guillermo** en el arte contemporáneo"

FES CUAUTITLÁN CÁTEDRA DE INVESTIGACIÓN BOLETÍN ABRIL 2026, NÚM. 9



DIRECTORIO UNAM
Dr. Leonardo Lomelí Vanegas, Rector
Dr. Javier de la Fuente Hernández, Secretario General
Mtro. Hugo Alejandro Concha Cantú, Abogado General
Mtro. Tomás Humberto Rubio Pérez, Secretario Administrativo
Dra. Diana Tamara Martínez Ruiz, Secretaria de Desarrollo Institucional
Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo, Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Administrativa
Dra. María Soledad Funes Argüello, Coordinación de Investigación Científica
Dr. Miguel Armando López Leyva, Coordinación de Humanidades
Rosa Beltrán Álvarez, Coordinación de Difusión Cultural
Lic. Mauricio López Velázquez, Dirección General de Comunicación Social

DIRECTORIO FES CUAUTITLÁN
Dr. David Quintanar Guerrero, Director
Dra. María Guadalupe Calderón Martínez, Secretaria General
Mtro. Enrique Carbajal López, Secretario Administrativo
I. A. Laura Margarita Cortázar Figueroa, Secretaria de Evaluación y Desarrollo de Estudios Profesionales
Lic. José Ricardo Carbajal Guevara, Secretario de Atención a la Comunidad
Dra. Susana Elisa Mendoza Elvira, Secretaria de Posgrado e Investigación
Lic. Leylani Alquicira Sandova, Coordinación de Comunicación Social

COORDINACIÓN
Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe

http://www.cuautitlan.unam.mx/reflexionesdelmuralismo

REFLEXIONES DEL MURALISMO EN EL SIGLO XXI, Año 9, N° 9, abril 2026-mayo 2027 es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, México, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Km 2.5 Carretera Cuautitlán – Teoloyucan, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, Estado de México C.P. 54714., Tel. 56232080 catedramuralismo.unam@gmail.com. Editora responsable: Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe. Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo N° 04-2014-091814460500-106, ISSN -2448-721X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Para la difusión vía red de computo aprobado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor INDAUTOR.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos aquí publicados siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación, (no así de las imágenes).

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Atribución-NoComercial-SinDerivadas Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

CONTENIDO

Prólogo 7

Preámbulo 11

Ángela Gurría y la permanente búsqueda **de las formas elementales de la naturaleza** 16
Dr. Adolfo Felipe Mantilla Osornio

Escultura monumental de María Lagunes: **integración plástica, espacio urbano y abstracción orgánica «Yo no tengo nacimiento, yo vivo en el tiempo»** 34
Mtra. Gloria Hernández Jiménez

Ivonne Domenge: geometría, naturaleza **y expansión del espacio escultórico** 61
Dra. Maria de las Mercedes Sierra Kehoe

Ni paisaje, ni arquitectura, **simplemente escultura** 81
Dra. Ana Lilia Dávila Jiménez

"Resonancias con la arcilla: la impronta de **Rosario Guillermo en el arte contemporáneo"** 108
Dr. Francisco Ulises Plancarte Morales

PRÓLOGO

La historia de la escultura en México ha sido narrada tradicionalmente desde perspectivas que privilegiaron las contribuciones masculinas, por lo que quedaron relegadas durante décadas la presencia y trascendencia de numerosas creadoras cuya obra transformó profundamente el panorama artístico nacional. Sin embargo, el estudio crítico de las mujeres escultoras ha permitido reconocer una realidad distinta: la escultura mexicana contemporánea no puede comprenderse plenamente sin la aportación de artistas que, desde diversos lenguajes, materiales y búsquedas conceptuales, ampliaron los límites de la tridimensionalidad y redefinieron la relación entre arte, espacio y sociedad.

Este número de la revista se propone contribuir a esa necesaria revisión historiográfica mediante el análisis de las trayectorias de cuatro escultoras fundamentales: Ángela Gurría, María Lagunes, Ivonne Domenge y Rosario Guillermo. Cada una de ellas representa una manera particular de comprender la materia, el volumen, el vacío y la construcción simbólica del espacio, pero también constituye un ejemplo de perseverancia frente a las limitaciones históricas impuestas a las mujeres dentro del ámbito artístico.

La escultura exige una relación directa con los materiales, el peso, la resistencia y la permanencia. Durante mucho tiempo, estas características fueron asociadas erróneamente con prácticas

consideradas exclusivas de los hombres. Las artistas aquí reunidas desafiaron tales prejuicios y demostraron que la creación escultórica constituye, ante todo, un territorio de pensamiento, sensibilidad e innovación.

La obra de Ángela Gurría se distingue por su monumentalidad y por la integración entre abstracción, paisaje y memoria colectiva. Su producción dialoga con la arquitectura y el espacio público, convirtiéndose en referencia obligada para comprender la escultura urbana mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

María Lagunes desarrolló una investigación plástica centrada en las posibilidades expresivas del metal, explorando ritmos, estructuras y dinámicas espaciales que vinculan la escultura con la naturaleza y los procesos orgánicos. Su lenguaje revela una profunda reflexión sobre el movimiento y la transformación de la materia.

Por su parte, Ivonne Domenge construyó un universo escultórico basado en la geometría, la repetición y la expansión espacial. Sus obras generan experiencias perceptivas que invitan al espectador a recorrer formas abiertas, redes y estructuras que evocan tanto principios matemáticos como procesos biológicos.

La escultura de Dolores Ortíz Minique nos ofrece un amplio lenguaje orgánico explorando de modo constante el uso de la mate-

rialidad, los procesos en el tiempo y su espacio. Dolores concibe la escultura como un dialogo constante donde el movimiento, la naturaleza y los materiales dialogan constantemente.

Finalmente, Rosario Guillermo ha desarrollado una producción caracterizada por una intensa carga simbólica y una constante exploración de la condición humana. Su obra establece vínculos entre memoria, identidad y experiencia vital, consolidando una voz singular dentro del panorama escultórico mexicano contemporáneo.

Más allá de sus diferencias formales y conceptuales, estas creadoras comparten una característica esencial: la capacidad de transformar la materia en lenguaje y el espacio en experiencia. Sus trayectorias constituyen testimonios de creatividad, disciplina y compromiso con la construcción de nuevos imaginarios culturales.

Este libro busca no sólo reconocer sus aportaciones individuales, sino también reflexionar sobre la importancia de incorporar las perspectivas de género en la historiografía del arte. La visibilización de las escultoras mexicanas no responde a una concesión académica, sino a una necesidad histórica orientada a comprender de manera más amplia y compleja el desarrollo de la cultura visual en México.

Las páginas que siguen invitan al lector a recorrer distintas aproximaciones a la forma, el volumen y el espacio, pero tam-

bién a descubrir historias de creación que enriquecen nuestro entendimiento de la escultura contemporánea. En ellas se revela cómo estas artistas han contribuido a redefinir los lenguajes escultóricos y a ocupar un lugar fundamental dentro del patrimonio artístico nacional.

PREÁMBULO

Introducción

La escultura constituye una de las manifestaciones artísticas más complejas debido a su relación directa con el espacio, la materia y la experiencia corporal del espectador. A diferencia de otras disciplinas visuales, la tridimensionalidad exige una comprensión simultánea de aspectos técnicos, estructurales y conceptuales que convierten la producción escultórica en un proceso de investigación permanente.

En México, la evolución de la escultura durante el siglo XX estuvo estrechamente vinculada a los procesos de modernización cultural impulsados tras la Revolución mexicana. Mientras el muralismo consolidaba un discurso visual asociado a la identidad nacional, la escultura comenzó a explorar nuevas formas de representación que progresivamente abandonaron los modelos académicos para incorporar lenguajes abstractos, geométricos y experimentales.

Dentro de este contexto, la participación de las mujeres escultoras adquirió especial relevancia. A pesar de enfrentar obstáculos institucionales, limitaciones de acceso a espacios expositivos y una escasa visibilidad crítica, diversas artistas lograron construir trayectorias sólidas que transformaron el panorama escultórico nacional.

Género y práctica escultórica

La incorporación de las mujeres a la escultura representó un proceso complejo. Históricamente, la disciplina había sido asociada con actividades que requerían fuerza física y dominio técnico especializado, factores que contribuyeron a excluir a las mujeres de los principales talleres y academias.

Las transformaciones sociales ocurridas durante el siglo XX permitieron una mayor participación femenina en la educación artística. No obstante, el reconocimiento institucional continuó siendo limitado. En consecuencia, muchas escultoras desarrollaron estrategias propias de producción y legitimación dentro del campo cultural.

Desde las perspectivas de los estudios de género, la obra de las escultoras mexicanas puede interpretarse como una forma de resistencia frente a estructuras históricamente excluyentes. Su producción cuestiona categorías tradicionales y amplía las posibilidades de representación de la experiencia humana.

La conquista del espacio público

Uno de los logros más significativos de las escultoras mexicanas ha sido su incorporación al espacio público. La monumentalidad, tradicionalmente reservada a proyectos masculinos, fue progresivamente transformada por artistas como Ángela Gurría.

Sus intervenciones urbanas demuestran que la escultura pública puede funcionar como un instrumento de diálogo entre arte, ar-

quitectura y comunidad. Las obras dejan de ser únicamente objetos estéticos para convertirse en referentes culturales y territoriales.

Este fenómeno permitió que nuevas generaciones de creadoras accedieran a proyectos de gran escala y consolidaran una presencia más visible dentro del paisaje urbano mexicano.

Abstracción y modernidad

Las escultoras analizadas en este volumen participaron activamente en los procesos de renovación formal que caracterizaron el arte mexicano contemporáneo. Convirtieron la abstracción en un lenguaje particularmente fértil para explorar conceptos relacionados con el movimiento, la energía, la transformación y la percepción espacial.

María Lagunes e Ivonne Domenge representan dos aproximaciones paradigmáticas a esta tendencia. Mientras la primera explora tensiones orgánicas derivadas de la naturaleza, la segunda desarrolla sistemas geométricos que investigan relaciones matemáticas y espaciales.

Materialidad y significado

La elección de materiales constituye uno de los aspectos fundamentales de la escultura contemporánea. El acero, el bronce, el aluminio y diversos materiales industriales fueron incorporados por estas creadoras no sólo por sus propiedades físicas, sino también por sus posibilidades simbólicas.

La materia deja de ser un soporte pasivo para convertirse en un elemento activo de construcción conceptual. Cada textura, cada superficie y cada estructura participa en la producción de significado.

En este sentido, la obra escultórica puede entenderse como una síntesis entre pensamiento y materialidad, donde las decisiones técnicas poseen implicaciones estéticas y culturales.

Escultura e identidad femenina

Aunque estas artistas no siempre desarrollaron discursos explícitamente feministas, sus trayectorias constituyen ejemplos significativos de construcción de identidad dentro de un ámbito históricamente masculinizado.

Su presencia en museos, colecciones, espacios públicos y exposiciones internacionales contribuyó a modificar las percepciones sobre el papel de las mujeres en las artes visuales mexicanas.

Más importante aún, sus obras evidencian que la experiencia femenina puede expresarse mediante múltiples lenguajes formales, evitando interpretaciones reduccionistas o esencialistas.

Conclusiones

El estudio de Ángela Gurría, María Lagunes, Ivonne Domenge y Rosario Guillermo permite comprender la diversidad de aportaciones realizadas por las mujeres a la escultura mexicana contemporánea. Sus trayectorias demuestran que la historia del arte mexicano debe analizarse desde perspectivas más inclusivas, capaces de reconocer la pluralidad de actores que han participado en su construcción.

La materia, el espacio, la abstracción y la identidad aparecen en sus obras como categorías dinámicas que dialogan con los cambios sociales y culturales de su tiempo. Desde esta perspectiva, las escultoras mexicanas no ocupan un lugar marginal dentro de la historia del arte nacional; por el contrario, constituyen protagonistas indispensables para entender la evolución de la escultura en México durante los siglos XX y XXI.

Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe

Ángela Gurría y la permanente búsqueda **de las formas elementales de la naturaleza**

Dr. Adolfo Felipe Mantilla Osornio

ÁNGELA GURRÍA Y LA PERMANENTE BÚSQUEDA DE LAS FORMAS ELEMENTALES DE LA NATURALEZA

Palabras clave: Escultura, práctica escultórica, espíritu, estética y concepto.

RESUMEN

El presente articulo aborda la producción escultórica de Ángela Gurría la cual constituye una de las contribuciones más significativas a la renovación de la escultura mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

Su obra se caracteriza por una síntesis entre abstracción y figuración, en la que la exploración del espacio, la materia y la monumentalidad se articula con referentes provenientes de la naturaleza, la cosmovisión prehispánica y el paisaje mexicano. A través del empleo de materiales como piedra, hierro, bronce y concreto, desarrolló un lenguaje plástico de gran fuerza estructural, donde el vacío adquiere un papel compositivo tan relevante como el volumen.

Su trayectoria representa un punto de inflexión en la historia del arte mexicano al convertirse en la primera mujer integrante de la Academia de Artes de México, abriendo camino para la participación femenina en un ámbito tradicionalmente dominado por hombres. Asimismo, sus intervenciones monumentales en el espacio público, entre las que destaca Señales para la Ruta de la Amistad de 1968, consolidaron una concepción de la escultura como elemento de integración entre arquitectura, paisaje y experiencia urbana.

Desde una perspectiva estética, la obra de Gurría trasciende el formalismo para incorporar reflexiones sobre la dualidad entre naturaleza y cultura, vida y muerte, así como sobre la identidad mexicana. Sus composiciones privilegian la pureza geométrica, el equilibrio de las masas y la interacción con la luz y el entorno, generando piezas que

transforman la percepción del espacio y promueven una experiencia contemplativa. La constante experimentación con materiales y escalas permitió a la artista desarrollar un lenguaje escultórico propio que dialoga con las corrientes internacionales del arte moderno sin perder sus profundas raíces culturales.

Keywords: Sculpture, sculptural practice, spirit, aesthetics, and concept.

ABSTRACT

The sculptural production of Ángela Gurría constitutes one of the most significant contributions to the renewal of Mexican sculpture in the second half of the 20th century.

Her work is characterized by a synthesis of abstraction and figuration, in which the exploration of space, matter, and monumentality is articulated with references drawn from nature, the pre-Hispanic worldview, and the Mexican landscape. Through the use of materials such as stone, iron, bronze, and concrete, she developed a plastic language of great structural force, where emptiness acquires a compositional role as relevant as volume.

Her career represents a turning point in the history of Mexican art, as she became the first woman member of the Mexican Academy of Arts, paving the way for female participation in a field traditionally dominated by men. Likewise, her monumental interventions in public spaces, among which the 1968 work "Signs for the Route of Friendship" stands out, consolidated a conception of sculpture as an element of integration between architecture, landscape, and urban experience.

From an aesthetic perspective, Gurría's work transcends formalism to incorporate reflections on the duality between nature and culture, life and death, as well as on Mexican identity. Her compositions prioritize geometric purity, the balance of masses, and the interaction

with light and the environment, generating pieces that transform the perception of space and promote a contemplative experience. Constant experimentation with materials and scales allowed the artist to develop her own sculptural language that engages with international currents of modern art without losing its deep cultural roots.



I Ángela Gurría,
Fotografía: Paulina Lavista, Cortesía Paulina Lavista

Leonardo da Vinci ha sido, probablemente, uno de los artistas que refirió de manera más sistemática los elementos de la naturaleza para expresar su concepción de la belleza. En una porción importante de su obra queda expuesta su perspectiva sobre los orígenes del universo, donde parece mostrarse la presencia de algunas de las ideas contenidas en el *Timeo y el Génesis*.

Como algunos de sus contemporáneos, Leonardo parece haber tenido la idea de que no había una creación más bella, y al mismo tiempo más simple y directa, que la de la naturaleza. Probablemente por ello habría insistido en que el arte produciría siempre obras de poco mérito si tomase como modelo obras creadas por otros y que solamente, si se estudiara en profundidad la naturaleza, sería posible lograr creaciones verdaderamente bellas.

En este sentido, la idea de belleza de Leonardo estaría reformulando uno de los principios conceptuales que determinarían la concepción del arte de su tiempo,[1] y al mismo tiempo habría de impactar en la concepción del arte de los siglos posteriores.

Aparentemente, para Da Vinci la belleza suponía ser una cualidad producida por la naturaleza y, en consecuencia, concedida exclusivamente al mundo. Por ello, a lo largo de su vida se ocupó de estudiar sistemáticamente diversos aspectos del mundo que lo rodeaba para mostrarse a sí mismo que la naturaleza contenía todos los tipos de belleza. Llegó a aconsejar poner mucha atención al universo para poder identificar y memorizar los rasgos

1 John T. Spike, "Leonardo da Vinci y la idea de belleza", en *Leonardo da Vinci y la idea de belleza*, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBAL, México, 2025, pp. 25-34.

de la belleza expresados en los elementos de la naturaleza, para luego reflejarlos en las obras de arte.

Aunque además de Leonardo otros de sus contemporáneos, como Miguel Ángel y Rafael, compartían la sistemática persecución de la idea de la belleza, particularmente Da Vinci se había planteado una concepción determinada por el principio de que todas las cosas serían bellas en tanto fueran obras del mundo. Así, la definición de belleza de Leonardo parece haber ido más allá de la geometría, e implicaba necesariamente movimiento, así como gradaciones sutiles de claros y oscuros y, en última instancia, la expresión visual de la emoción interior,[2] justo como parece haber sido la manera en la que otros artistas, como Angela Gurría, asumieron la creación artística.

El 24 de marzo de 1929 nació en la Ciudad de México Ángela Gurría Davó, más de cinco siglos después de aquellas formulaciones hechas por Leonardo da Vinci. Desde su ingreso a la Facultad de Filosofía y Letras, Ángela se interesó, además de por la literatura, por la historia del arte. De ahí que se integrara a los seminarios que en aquel tiempo estaban a cargo de Justino Fernández. Tras su primera inmersión en el arte, intentó ingresar a la Academia de San Carlos y a La Esmeralda, en ambos casos sin éxito.

Finalmente, en 1951 ingresó al Mexico City College (actualmente Universidad de las Américas), donde conoció a Germán Cueto. Bajo su tutela, Ángela comenzó a trabajar en sus primeras creaciones, para luego continuar aprendiendo con otros maestros, como Mario Zamora y Abraham González, quienes habrían de

2 *Ibid.*, pp. 35-44.

ayudarle a perfeccionar algunos de los aspectos técnicos que luego le permitirían continuar con su producción artística.

A lo largo de su trayectoria, Ángela Gurría transitó por diversas tendencias, dimensiones artísticas y materiales, logrando una vasta producción escultórica. Aparentemente moduladas por un solo referente, la naturaleza, las obras de Ángela develan un profundo conocimiento de los elementos del mundo. Por mencionar un ejemplo, en uno de sus trabajos, titulado *Dualismo* (1984), (Imagen 1) Gurría parece haber logrado reducir la forma a sus componentes principales, expresando también las formas elementales de la fisonomía. Usando el aluminio, logra una pieza que es al mismo tiempo un soporte pictórico y escultórico, además de figurar una presencia emanada de la exploración de las formas naturales.

Angela Gurría logró, a lo largo de su carrera, dominar prácticamente todas las dimensiones de la práctica escultórica. Dentro de sus muchos trabajos de carácter urbano, se pueden mencionar *Señal* (1968), proyecto escultórico que formó parte de la Ruta de la Amistad planteada en el marco de las Olimpiadas de México 68; *Juguetes populares* (1973), proyecto ubicado en el Paseo Tollocan, en Toluca, Estado de México; *Homenaje a Benito Juárez* (1973), en el edificio de las Naciones Unidas, en Nueva York; *México. Homenaje al mestizaje* (1974), en Tijuana, Baja California; y *Monumento al trabajador del drenaje profundo* (1974), en la Ciudad de México.

Además, Ángela Gurría trabajó en otras formas de producción escultórica, como *Monumento a la ceiba* (1977); los vitrales escultóricos del Nuevo Santuario de Guadalupe en Monterrey, Nuevo León (1978-1981); *Espiral Serfin* (1980); *El corazón mágico de Cutza-*



Imagen 1
Ángela Gurría, Dualismo, 1984,
aluminio, Ø 120 cm, Colección Academia de Artes.

mala (1987); *Tzompantli* (1993), en el Centro Nacional de las Artes, de la Ciudad de México; y *Espiral* (1994), en la ciudad de Bogotá, en Colombia.

Gracias a la amplitud de su espectro creativo, obtuvo en 1967 el primer Premio de Escultura Integrada a la Arquitectura de la III

Bienal Mexicana de Escultura. El 5 de septiembre de 1974 ingresó a la Academia de Artes y seis años después, en 1980, se hizo acreedora de la medalla de oro de la Academia del Arte del Lavoro, Italia. Para 2010, el Palacio de Bellas Artes fue la sede de una muestra, Homenaje Nacional, y tres años después, en 2013, obtuvo el Premio Nacional de Ciencias y Artes que otorga el Gobierno de México. Apenas en septiembre de 2024 el Museo del Palacio de Bellas Artes presentó nuevamente una muestra retrospectiva de su trabajo.

En su discurso de ingreso a la Academia de Artes, Ángela Gurría subrayó que el ser humano ha logrado plasmar su devenir en el mundo a través de los múltiples lenguajes –palabras, imágenes o sonidos– que permiten contener la realidad, pero que en su caso la *forma* fue desde muy temprano el medio personal para interactuar con el mundo.

Tal vez por ello Ángela enfatizó, en aquel momento, que tras aprender a distinguir el lenguaje que se expresa en la naturaleza, había encontrado en la *forma* de las cosas el medio para acercarse a las cualidades del universo y, con ello, había descubierto la armonía. Esta idea habría de definir su ejercicio artístico y, según sus propias palabras, le habría permitido entender que el artista, además de ser siempre una voluntad que emana de la colectividad, supone el punto de conexión entre los seres humanos y el mundo.[3]

En un principio, como discípula de Germán Cueto, y más adelante, al conformar un equipo compuesto por diversos profesio-

3 Ángela Gurría, *Discurso de ingreso a la Academia de Artes*, Academia de Artes, México, 1974.



Il Ángela Gurría,
Fotografía: Paulina Lavista, Cortesía Paulina Lavista

nales en múltiples disciplinas y oficios, Gurría afirmaba haber identificado la voz de su profesión, modelada por el lenguaje de la piedra, del metal, del concreto y el resto de los materiales con los que produjo su obra escultórica.

En su concepción, la escultura es una idea que se desarrolla a través de la forma en el espacio. Defendía que la obra escultórica emana del ritmo de la materia que la conforma, haciendo de los escultores receptores de la sensualidad del universo y, en consecuencia, nodos de un complejo sistema mediado por los lenguajes de la naturaleza que delinean la obra artística.

Así, para Gurría toda reflexión sobre el acto creativo sería esencialmente una búsqueda de la *forma* que se encuentra de manera intrínseca en las cosas del universo. Esto es, la forma sólo se da en el espacio y el espacio, a su vez, es la dimensión que permite la emergencia de la forma.[4] Como ejemplo de los argumentos referidos por Gurría, puede mencionarse aquí la obra *Paisaje* (1981), (Imagen 2) donde Ángela muestra nuevamente su facilidad para identificar y recuperar los rasgos elementales de las cosas, de hecho, llega a sintetizarlos hasta su punto máximo. En este caso, haciendo uso del fierro conforma una estructura que, mediante capas, logra una profundidad dinámica mientras mantiene su dimensión integrada.

Para Gurría, el artista tiene, entonces, el cometido de desarrollar una conciencia de tal profundidad que le permita identificar y asimilar el espíritu, pero no aquél que en su tiempo suponía ser manifestación del *progreso*, más bien la manera en la que el

4 *Idem.*



Imagen 2
Ángela Gurría, Paisaje, 1981,
fierro, 92 × 63 × 64 cm, Colección Academia de Artes

espíritu expresa la esencia de las cosas y que, por ende, permite acceder a los orígenes de las cosas. Esto permite que el arte sea un mecanismo para volver al núcleo de las cosas.

Por ello, para Ángela no es casualidad que algunas de las creaciones del arte, sobre todo en escultura, hayan logrado una conexión profunda con lo *esencial* de las cosas. De tal manera que todo aquél que trabaje en la identificación de las *formas* entenderá, según Gurría, la compleja tarea que supone usar su lenguaje para la creación artística. De ahí que, mediante este ejercicio de comunicación, la obra busque establecerse como mecanismo primordial del espíritu de arte en general, pero de la escultura en particular.[5]

5 *Idem.*



Ill Ángela Gurría,
Fotografía: Paulina Lavista, Cortesía Paulina Lavista

Según Niklas Luhmann, para el caso de los sistemas sociales, la emergencia de un modelo de análisis enfocado en el intercambio de información presupone la identificación de los procesos de entrelazamiento entre un *sistema* dado y el *entorno*, ya que éstos permiten que los estímulos provenientes del exterior modifiquen al sistema mismo, generando nuevas formas de operación al interior.[6]

6 Niklas Luhmann. Introducción a la teoría de sistemas, lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete, Universidad Iberoamericana, México, 1996, pp. 58-59.

En otras palabras, desde este enfoque, cualquier sistema social se produce y se recrea a través de la comunicación, pues sólo puede distinguirse con respecto de su entorno a través de la operación de la comunicación, que se ocupa de enlazar operaciones del mismo tipo y deja fuera otras.[7]

En consecuencia, es mediante el entrelazamiento entre la autorreferencia y la heterorreferencia como se hace posible la comunicación al interior de los sistemas sociales y los sistemas psíquicos, y con ello la conformación y distinción entre sistemas de conciencia y sistemas sociales. De ahí que los sistemas orientados hacia el sentido, incluyendo los lenguajes artísticos, tengan también la particularidad de poder estar referidos al entorno y reproducirlo dentro de ellos mediante un mecanismo de *re-entry*.[8] Es mediante este mecanismo que el sistema artístico de Ángela Gurría parece haber logrado una alta compatibilidad con el entorno; es decir, con una multiplicidad de ellos que, ordenados fragmentariamente (en sistemas varios pero múltiples), conforman la naturaleza y el mundo.

En el planteamiento de Luhmann, el hecho de que los sistemas de comunicación se acoplen con los sistemas de conciencia a través del lenguaje implica que todo lo que actúa sobre la sociedad desde fuera, sin ser comunicación, debe haber atravesado el doble filtro de la conciencia y de la posibilidad de comunicación.

Se puede decir que cualquier tipo de información presupone la mediación de un sistema dado; esto es, la información es siempre información para un sistema dado, ya que ésta sólo es posible

7 *Ibid*., pp. 86-90.

8 *Ibid*., pp. 94-109.

bajo cierto sistema, pues cada uno produce sus propios datos, determinados por sus expectativas y esquemas de ordenamiento.[9] Desde este enfoque, la distinción entre sistemas psíquicos y sistemas sociales se trata de una distinción entre sistemas de conciencia y sistemas de comunicación,[10] ambos implicados en los mecanismos de comunicación artística.

Parece, entonces, que Ángela Gurría logró establecer un profundo proceso de percepción y comunicación entre las formas de la naturaleza y la sociedad, con lo que también creó un eficiente mecanismo para hacer de la escultura el *nodo* que mantiene la conexión entre el mundo natural y la sociedad. Un último ejemplo podría demostrar los planteamientos referidos a lo largo de este texto. La obra *Mi pejelagarto favorito* (1982) (Imagen 3) parece evidenciar la manera en la que desde su infancia Ángela encontró en el entorno natural los motivos y las formas elementales que habrían de definir su producción escultórica.

En conclusión, como planteó Niklas Luhmann, si la comunicación en el caso de los sistemas sociales, más que funcionar en términos de transmisión opera como redundancia, no existe propiamente la transmisión de alguna cosa, sino más bien una redundancia creada; la comunicación inventa su propia memoria, misma que puede ser evocada por distintas personas, de diferentes maneras. Así, cada sistema de conciencia, artista o individuo produce su propia información, ya que ésta necesita llevarse a cabo en un marco de expectativas para ser sometida a una selección.

---

9 *Ibid.*, pp. 134-141.

10 *Ibid.*, p. 255.



Imagen 3
Ángela Gurría, Mi pejelagarto favorito, 1982,
aluminio, Ø 120 cm, Colección Academia de Artes

Como resultado, en el sistema de comunicación sólo se crea el contexto de las expectativas; es decir, todo mecanismo de comunicación supone la presencia de un sistema autopoiético, que al reproducir todo lo que le sirve de unidad de operación se reproduce a sí mismo.[11] De ahí que el arte, como sistema de comunicación, sea un sistema que en sí mismo contiene los elementos mediante los cuales se reproduce, pero que son producto de su relación con el entorno.

Bibliografía

Gurría, Ángela. *Discurso de ingreso a la Academia de Artes,* Academia de Artes, México, 1974.

Luhmann, Niklas. *Introducción a la teoría de sistemas,* lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete, Universidad Iberoamericana, México, 1996.

Spike, John T. "Leonardo da Vinci y la idea de belleza", en *Leonardo da Vinci y la idea de belleza,* Museo del Palacio de Bellas Artes, INBAL, México, 2025.

11 *Ibid.*, pp. 304-309.

Escultura monumental de María Lagunes: integración plástica, espacio urbano y abstracción orgánica

«Yo no tengo nacimiento, yo vivo en el tiempo»

Mtra. Gloria Hernández Jiménez



ESCULTURA MONUMENTAL DE MARÍA LAGUNES: INTEGRACIÓN PLÁSTICA, ESPACIO URBANO Y ABSTRACCIÓN ORGÁNICA *«YO NO TENGO NACIMIENTO, YO VIVO EN EL TIEMPO»*

Palabras clave: María Lagunes, escultura monumental, integración plástica, espacio urbano, abstracción orgánica.

RESUMEN

Este artículo analiza la obra escultórica monumental de María Lagunes a partir del concepto de integración que orientó su producción artística y su pensamiento estético. Mediante una aproximación histórico-documental sustentada en entrevistas realizadas a la artista, catálogos de exposición, bibliografía especializada y el análisis formal e iconográfico de un conjunto representativo de esculturas monumentales, se examina la manera en que Lagunes articuló escultura, arquitectura, urbanismo y espacio público en un lenguaje plástico propio. El estudio reconstruye aspectos fundamentales de su trayectoria formativa en México y Europa, así como las influencias intelectuales y estéticas que consolidaron una propuesta escultórica basada en la abstracción orgánica, la experimentación material y el diálogo entre la obra y su entorno. Se analizan piezas emblemáticas producidas entre 1974 y 2021 para mostrar cómo sus conceptos sobre el ser humano, la ciudad, la naturaleza y el tiempo se traducen en estructuras volumétricas de carácter monumental que favorecen la interacción con el espacio urbano.

keywords: María Lagunes, monumental sculpture, plastic integration, urban space, organic abstraction.

ABSTRACT

This article analyzes the monumental sculptural work of María Lagunes through the lens of integration, a concept that guided her

artistic production and aesthetic thought. Using a historical-documentary approach based on interviews with the artist, exhibition catalogs, specialized literature, and the formal and iconographic analysis of a representative group of monumental sculptures, the article examines how Lagunes articulated sculpture, architecture, urbanism, and public space within her own unique artistic language. The study reconstructs key aspects of her formative years in Mexico and Europe, as well as the intellectual and aesthetic influences that shaped a sculptural approach grounded in organic abstraction, material experimentation, and the dialogue between the artwork and its surroundings. Emblematic pieces produced between 1974 and 2021 are analyzed to demonstrate how her concepts of humanity, the city, nature, and time translate into monumental volumetric structures that foster interaction with urban space.

"Yo no tengo nacimiento, yo vivo en el tiempo"
—María Lagunes

La maestra Lagunes ha desarrollado su propio lenguaje creativo expresado especialmente en la obra escultórica de planos volumétricos abstractos que van desde pequeños formatos hasta obra monumental para la integración urbana. A partir de los años sesenta del siglo XX ha presentado exposiciones en México, Francia, España, Italia, Estados Unidos y China.

Ha obtenido premios, reconocimientos y distinciones, entre los que se cuentan la medalla de oro en la segunda Bienal Internacional de la Piedra en la ciudad de Merino, Italia, en 1980. Dos años más tarde, el Primer Premio al Artista Extranjero en Arte Abstracto, en el Salón Internacional del Palacio de Bellas Artes, en Bélgica. En 2020 ingresó como Miembro de Número en la Academia de las Artes de México y en 2023 recibió la Medalla Bellas Artes de Oro en la categoría de Artes Visuales.

María Lagunes es un caso interesante de artista en solitario; frente a los grupos y tendencias de producción escultórica en México y en el extranjero, produjo su obra en solitario, pero no fuera de contexto. En cada una de sus obras, nos obsequia el secreto de la belleza y nos reta a vivirlas y pensarlas, a entrar en diálogo con la obra y sus contextos de creación para darle algún sentido; así como lo hacemos con la propia existencia cuando las obras de arte nos conducen a considerar en ellas lo universal.

El trabajo de Lagunes tiene su ancla de creación en el concepto de "integración", que en sus obras se revela como tramas de relación entre los órdenes personal, social y cósmico. Cada obra

debió llevarla a considerar, además del tema a abordar, las circunstancias particulares de espacio y lugar para resolver las dimensiones, los materiales, al igual que el tratamiento y proceso técnico para lograr la representación planeada. Precisamente, sus estudios de especialidad en Europa fueron acerca de la integración de la escultura a la arquitectura y el urbanismo.

Una vida de aprendizaje, estudio, disciplina y creación

Lagunes relata que nació en la Hacienda de Angostillo, en el estado de Veracruz, pero se detiene pensativa ante la pregunta por el año en que llegó al mundo y contesta: "Yo no tengo nacimiento, yo vivo en el tiempo".[1] María fue la hija menor de los nueve hijos de Gabriel Lagunes González y Rafaela Hernández Pegueros. La escultora explica que creció en un ambiente de alto nivel cultural. Su padre fue, además de rico terrateniente y ganadero, un hombre educado, instruido por profesores particulares en materias como derecho, filosofía, contaduría, literatura y música; por cierto, tocaba el clarinete. En tanto, la madre era una virtuosa de las manualidades domésticas. Así entonces, las letras y las artes siempre han formado parte de la vida de la artista. A propósito de su infancia, recuerda que le llamaban la atención los libros de cuentos que tenían un canto dorado y le gustaba hojearlos y después leerlos, cuando aprendió. Sus hermanas tocaban el piano y cantaban, uno de sus hermanos tocaba el violín y la guitarra, además era fotógrafo.

En este contexto de cuidadosa y refinada educación, María Lagunes no halló gusto por aprender a tocar el piano, que era lo que

1 Gloria Hernández Jiménez, Entrevista a María Lagunes, 14 de septiembre de 2011.

habitualmente estudiaban las mujeres, en cambió mostró pasión y habilidades para la ejecución de la guitarra. Su facilidad con este instrumento le mereció la recomendación de Mercedes Mayans, conocida pianista veracruzana y amiga de la familia, para recibir clases del músico malagueño Guillermo Gómez; con él estudió guitarra clásica entre 1948 y 1950, en la ciudad de México.

Aquellos estudios que tanto le apasionaban se vieron interrumpidos debido a la muerte de su padre, un hecho que primero la hizo regresar a Veracruz por el duelo, y después se vio obligada a permanecer en su región de origen, ante la negativa de su madre a dejarla continuar los estudios de música. Así terminaron sus expectativas con la guitarra clásica, aunque su pasión musical la incorporó como un elemento a sus proyectos de artes plásticas.

A finales de la década de los años 40 del siglo XX, María Lagunes se casó con el arquitecto español Enrique Segarra, con quien procreó dos hijas: María Margarita (Maya) y Silvia. La vida tomó otros rumbos y María decidió estudiar Decoración de Interiores en la Universidad Femenina de Veracruz (1951-1953); al mismo tiempo, empezó a trabajar como dibujante en despachos de arquitectos y se integró a talleres de grabado y escultura. Andando en esos pasos, se trasladó con hijas y marido a la capital.

Sus expectativas de aprendizaje volvieron a ampliarse, así que entusiasmada, y apoyada por su familia, realizó estudios de escultura, grabado, litografía y cerámica en el Centro de Artes Aplicadas (1958-1964). Eran unos talleres muy libres y creativos. Casi al mismo tiempo ingresó a la Academia de San Carlos de la UNAM, para aprender pintura (1961-1965); entre otros de sus maestros, recuerda a Chávez Morado, Juan Soriano y Francisco

Zúñiga. Cuando concluyó sus estudios, sabía que para continuar aprendiendo tendría que salir de México.

Hay temas recurrentes en la trayectoria de María Lagunes, como el hombre, las ciudades y las multitudes. Habiendo ella nacido en medio de la exuberancia de la naturaleza en una hacienda ganadera, su encuentro con las ciudades le resultó tan impactante que lo incorporó a sus obras. Su primera impresión de una gran ciudad en aquél entonces fue el Distrito Federal, hoy llamada oficialmente Ciudad de México, luego Moscú y más tarde Praga, París, Madrid, por eso gestionó una beca ante el gobierno francés y el tema que propuso para estudiar fue *Integración de la escultura a la arquitectura y el urbanismo.*

Lagunes cuenta que al principio no tenía clara idea de con qué maestro ir a estudiar, pero, como para conseguir esa beca necesitó de cartas de recomendación, le había solicitado una a la crítica de arte Margarita Nelken. El día que fue a recoger la carta, Nelken tenía de visita en su casa a Mathias Goeritz; fue él quien, después de interrogar a Lagunes sobre sus intereses, le recomendó solicitar como tutor a André Bloc (1896-1966), arquitecto y escultor, y así lo hizo.

Las sesiones de clase con Bloc eran charlas y caminatas. Lagunes afirma que para esos años ella conocía muy bien los recursos técnicos en la gráfica y la escultura, más sus conocimientos sobre historia y teoría de la arquitectura y el urbanismo. Bloc era un hombre de setenta años y no era un maestro convencional, así que se trataba de escuchar al maestro, pensar con él. María lo recuerda como un ser profundamente sensible y sabio.

Esa extraordinaria experiencia de aprendizaje no le duró mucho a la escultora; ella llegó a París con su maestro al principio del verano, y para noviembre de aquel año, 1966, Bloc falleció.[2] La escultora también menciona como otros referentes de sus aprendizajes en París a Étienne-Martin, Ossip Zadkine, Francois Stahly, Joan Miró, Salvador Dalí.

María Lagunes, además de su interés en la maternidad y el cuidado de la familia, durante toda su vida ha alimentado su veta creativa, misma que fue ampliando hacia los terrenos de la docencia. Su historia académica indica que de 1969 a 2005 fue profesora de Dibujo, Formas Escultóricas e Integración Plástica en la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

La suma de obras producidas por María Lagunes a lo largo de su trayectoria integra una especie de bosque escultórico que revela la vida de la artista y la explica en sus retos y búsquedas estéticas. Pone de manifiesto las soluciones que da a su lenguaje plástico a modo de abstracción orgánica, porque a ella no le gusta la geometría pura; sin embargo, su producción es variada y transdisciplinaria, incluye dibujo, grabado, litografía, textiles, diseño, fotografía y restauración.

Como preparación para la realización de sus obras, siempre hace dibujos, maquetas, plantillas, y luego continúa con la supervisión del proceso de fundición o proceso industrial de las piezas, según el caso. La escultura es una práctica artística que trabaja con el espacio y el volumen; para la materialización de la obra se eligen materiales, técnicas y procedimientos, elementos que eli-

2 Gloria Hernández Jiménez, Entrevista a María Lagunes, febrero de 2012.

ge el artista a propósito de lo que quiere comunicar, para luego traducirlo a la corporalidad de la obra.

A continuación, se presentan y comentan brevemente algunas obras de grandes dimensiones producidas por Lagunes.



Imagen 1
María Lagunes en la exposición de su obra fotográfica.
Casa Luis Barragán, Ciudad de México, 7 de septiembre, 2013.
Fotografía: Gloria Hernández Jiménez

Obras de grandes dimensiones

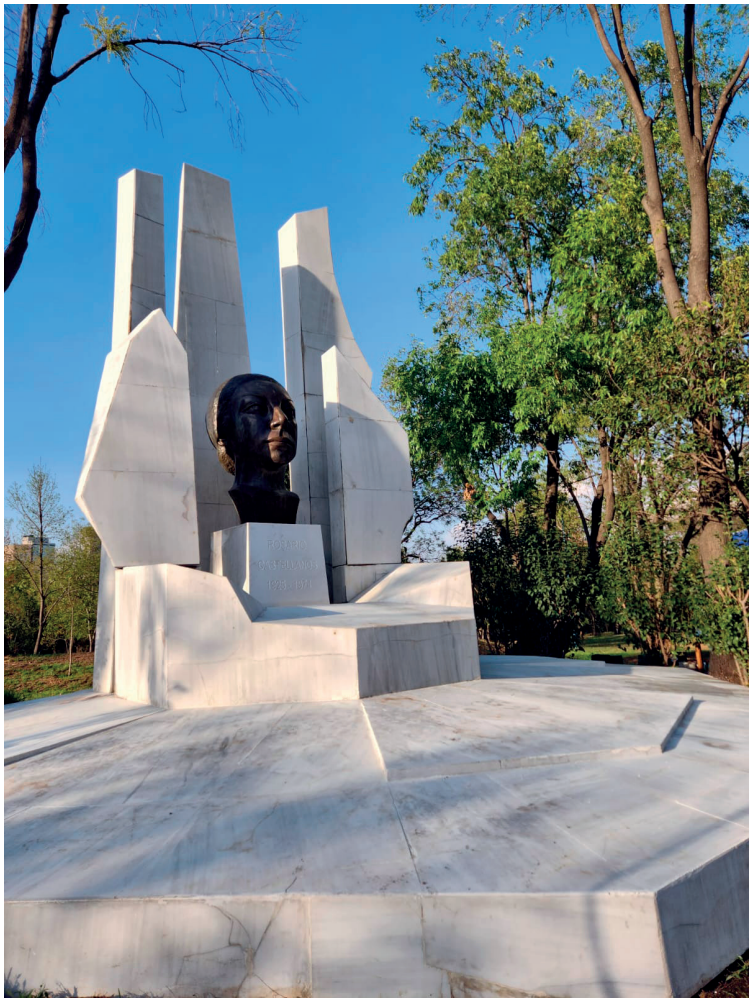


Imagen 2
Monumento a Rosario Castellanos, 1974, concreto, mármol, bronce. Parque Rosario Castellanos, Bosque de Chapultepec, Ciudad de México [Escultura]. Imagen tomada de https://inba.gob.mx/prensa/17976/monumento-a-rosario-castellanos-patrimonio-artistico-restaurado-en-el-marco-de-proyecto-chapultepec-naturaleza-y-cultura

Esta obra es una de esas piezas que realizó porque ganó el concurso para el homenaje a la famosa escritora, poeta y diplomática mexicana. Recientemente fue restaurada como parte del programa de remodelación al Bosque de Chapultepec, lugar donde se encuentra.

> Se trata de un espacio concebido como foro, en el cual se pueden realizar actividades relacionadas con la creación literaria. Es una obra escultórica compuesta por cinco estelas de mármol que rodean el retrato en bronce de la escritora y diplomática chiapaneca Rosario Castellanos. La ejecución de este monumento se concluyó en 1976. De la escultura destaca al centro el busto en bronce y el resto de la composición geométrica del monumento está trabajado en concreto con recubrimiento de mármol Guatemala. Presentaba daños generados por grafitis, faltantes de material y perforaciones en el bronce, que fueron atendidos por el personal especializado del Taller de Escultura del Cencropam.[3]

La forma del monumento sugiere una enorme mano izquierda en cuya palma sostiene el busto de Rosario Castellanos; una imagen poética, la mano como símbolo de trabajo, de creación, se abre a manera de flor, en generosa acción que al mismo tiempo muestra y ofrece un fruto.

3 INBAL, "Monumento a Rosario Castellanos, patrimonio artístico restaurado en el marco del proyecto Chapultepec, Naturaleza y Cultura" Boletín, No. 698-02 de junio de 2023.



Imagen 3
Señal Torre Lomas, 1984, acero inoxidable,
15 × 2 × 1 m, Torre Lomas, Ciudad de México

Por esta pieza obtuvo el Primer Lugar en el Concurso de Escultura Urbana "Torre Lomas". Fue premiada por arquitectos y críticos de arte que alabaron su dominio en el modelado de las formas geométricas.

> La escultura pública de María Lagunes corresponde con esa otra realidad estética donde se promueve el arte de la prefiguración, un rasgo por el que ella sobresale entre escultores que se preocupan por la fisonomía de las ciudades y le otorgan identidad edilicia y urbana, considerando la urbe como continuidad en el sentido de permanencia y desarrollo de su imagen en el tiempo.[4]

Las referencias a la cultura universal están presentes de muchas maneras en las obras de Lagunes, como en este caso, en que nos evoca el santuario griego dedicado a Zeus y el que también fuera la sede de los Juegos Olímpicos. Así, la obra se integra en un conjunto a manera de comunidad o de equipo, una imagen de fuerza, robustez, fortaleza, que son los atributos de los atletas; además, en el año de la creación de esta pieza se celebraron los Juegos Olímpicos en España.

4 Berta Taracena, "Imágenes en el tiempo", México, 1989. *María Lagunes. Reflexiones,* p. 10-12.



Imagen 4
Olimpia, 1992, acero al carbón, 280 × 140 × 125 cm, colección María Lagunes, Ciudad de México



Imagen 5
Movimientos cíclicos, 2000, acero al carbón,
220 × 465 × 370 cm, colección particular, Roma, Italia

Una visión de la vida es movimiento y repetición; la humanidad lo ha notado en lo que llamamos el cosmos, lo descubrimos en cuerpos celestes y en los ciclos de existencia de vegetales y animales. En la misma condición finita de cada ser humano.

En *Movimientos cíclicos*, "hay una referencia a los signos de un mundo distante, arcaico, casi tribal en la disposición circular de las piezas de acero alrededor de los tres elementos centrales".[5] La masa y el volumen en esta obra envuelven y encierran, pero al mismo tiempo es una obra abierta con transparencia y posibili-

5 Livia Velani, "Forms in space indicate" (traducción del inglés). Catálogo *Forme in divenire. María Lagunes*. Gangemi Editore, Roma, 2001, p. 10

dad de circulación; una pieza que se articula en trece piezas de geometría blanda por las líneas curvas y diagonales. Representa aspiraciones humanas, como la perfección en el número diez que suman los prismas largos y curvos dispuestos en círculo, en cuyo centro se emplaza un trío, pretensión humana de comprender y racionar el tiempo para, desde nuestro frágil presente, engarzar la memoria personal con el colectivo del pasado y vislumbrar horizontes en tiempo futuro.



Imagen 6
Estudio para escultura urbana, 2004, acero al carbón, 360 × 70 × 70 cm.
Hospital Real, Universidad de Granada, España

La experiencia creativa de Lagunes tiene voluntad de integración: escultura, arquitectura y urbanismo. Así, la obra no resulta en un objeto aislado, porque corresponde a un contexto; ha de formar parte de un ambiente. Para la artista es de suma importancia lograr la comunicación entre los materiales y el entorno; toma en consideración: aire, luz, pátinas, sombras y transparencias.

> ... tiene una gran sensibilidad para expresar el volumen y la masa en la acción recíproca de elementos antitéticos: huecos y protuberancias, articulación rítmica de planos y contornos. El valor específico del volumen, las texturas de la superficie, el acento y el ritmo de las líneas persisten como constantes en el trabajo de la escultora.[6]

La escultura de Lagunes cae en la categoría de geometría abstracta, pero su obra se escapa de las clasificaciones sencillas. Su escultura geométrica, como se aprecia en *Protagonistas en llamas*, se ablanda voluntariamente, no se sostiene en líneas duras, ni estrictamente definidas.

Con esta obra, según la escultora, quiso representar a aquellas personas que se comprometen y entonces arden por sus ideas, como los bonzos o los kamikazes. La inmolación por devoción, ideales o protestas, o aquel sacrificio furioso del que precipita su muerte buscando el encuentro destructivo con el otro.[7] Metáforas densas a las que nos enfrentan las propuestas de Lagunes, que llevan a pensar en los límites de los riesgos que toma el ser humano para dar sentido a la vida, sean equívocos o no sus motivos.

---

6 Lily Kassner, "María Lagunes", Catálogo *Reflexiones*, Galerie Sculptures, París, 1991, p. 6.

7 Gloria Hernández Jiménez, *Entrevista a María Lagunes*, 19 de marzo de 2012.



Imagen 7
Protagonistas en llamas, 2008,
bronce, 320 × 200 × 150 cm,
Forum Cultural, León, Guanajuato, México

Es una escultura-instalación como un minibosque urbano armado con acrílicos. La obra es un conjunto que evoca formas arquitectónicas de aspecto arbóreas, pero abstractas y planas. Las piezas están traspuestas y modeladas en acrílico, en colores que simulan la transparencia del vitral; en esta obra lo protagónico es la luz y el color, ella tuvo el cuidado de hacer muchas pruebas en el taller de acrílicos para conseguir los tonos y la luminosidad que deseaba.



Imagen 8
Ciudad luminosa, 2010,
acrílico, 200 × 240 × 60 cm,
Museo de Arte Moderno, Ciudad de México

Esta pieza la realizó especialmente para la exposición *El volumen develado,* muestra que se presentó en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, en 2010, durante la visita guiada que ofreció María Lagunes. El día de la inauguración explicaba lo importante que es hacerse responsable de la obra en cada una de las fases de su invención. Presumió al público que hizo todo desglosado para los técnicos: "No soy escultora de dedo, esas que sólo levantan el índice para dar órdenes, yo les llevé todo resuelto, las medidas de alto, largo, el volumen, los colores, las plantillas, los dibujos, porque son acrílicos de diferentes calibres, es decir, de distinta espesura, para representar una ciudad".

La experta de Louise Noelle opina:

> ... sus *Ciudades* llegan a poseer un embrujo sobre quien las observa, un atractivo que surge de sus líneas y sus colores, de sus planos y sus quiebres, de las elevaciones y sus concavidades, de las sugerencias y los recuerdos [...] su *Ciudad luminosa* se enseñorea en nuestras evocaciones. Se trata de elementos que, en su búsqueda de abstracción se vinculan con la verticalidad, pero no una verticalidad escueta y ortogonal, sino aquella que surge de un deseo de elevación espiritual y emocional hacia la superación o simplemente hacia la bóveda celeste.[8]

Según la información que tengo hasta el momento, fue la última obra de gran formato que la escultora realizó. La fundición de la escultura se realizó en enero de 2021, y fue exhibida a finales

8 Louise Noelle, "Las ciudades de María Lagunes", *Catálogo, María Lagunes. Trayectorias,* Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM, 2016, pp. 29-30.

de ese mismo año en uno de los patios del Instituto Italiano de Cultura en la Ciudad de México, como parte de una exposición individual que reunió 50 obras de Lagunes; aquél fue uno de los homenajes previos a que cumpliera 100 años.

Saksaul representa un saksaul, una planta que es común y abundante en la región de Asia central. Crece en terreno desértico y salitroso, hay una inmensa variedad, sus formas varían, pero en



Imagen 9
Saksaul (2021), bronce, colección de la artista,
Instituto Italiano de Cultura en la ciudad de México,
Fotografía: Gloria Hernández Jiménez

general pueden verse como arbustos grandes o árboles pequeños, algunos con aspecto leñoso. Si son jóvenes sus ramas son flexibles y con pequeñas hojas, se diría que es una escultura geométrica orgánica, pero esa es otra clasificación que la obra desborda, porque no es precisamente naturalista, no replica la realidad inmediata. Las creaciones de Lagunes son conceptos que toman forma; ella se ha atrevido a representar escultóricamente al viento o el correr del agua en un río, pero nunca de manera literal.

La escultora conoció la planta en Mongolia y le pareció sumamente interesante; además de su aspecto, le habrán atraído especialmente sus propiedades y la historia de devastación y peligro de extinción que se cuenta de esa planta. Entre sus cualidades se aprecia que la corteza conserva agua y puede ser extraída para beneficio de la población de aquellas zonas desérticas. También, es una madera dura y resinosa que arde fácilmente; resulta conveniente para calentarse y cocinar, así que se ha explotado indiscriminadamente.

El *Saksaul* de Lagunes es de los que parecen reptar sobre la arena. Su aspecto leñoso y con muchas ramas, carente de hojas y flores, luce como el ser vegetal que parece reptar por el desierto, aquél que conserva agua y puede arder, y vive a pesar de las adversidades. El concepto de la escultora en esta obra parece una metáfora humana o una recomendación: fortaleza, templanza y constancia.

Los motivos de la creación de esta artista los explica ella misma de manera precisa en la siguiente cita:

> La mía es una idea de arte universal, sin barreras temporales o geográficas, profundamente relacionada con el



Imagen 10
María Lagunes (Veracruz, 1922 - CDMX, 2024),
en el jardín del Instituto Italiano de Cultura en la Ciudad de México,
presidiendo la inauguración de su exposición, 6 de noviembre, 2021.
Fotografía: Gloria Hernández Jiménez

> hombre, con la ciudad, con la naturaleza. En mis obras está siempre presente una continua experimentación de las formas, ligada por un hilo sutil que une los puntos de una relación dimensional que va configurando y coordinando el todo para situarlas en el espacio.
>
> Son estructuras que establecen entre sus partes, esbozadas o definidas, formas monumentales o ejes con direcciones indeterminadas que, con el transcurso de los años, se convierten en una especie de bajo continuo musical de mi obra.[9]

Ese bajo continuo musical se sigue y se seguirá escuchando en las obras de María Lagunes ahora que ella ha pasado a ser polvo de estrellas, tras una larga vida, gozosa y fructífera; ejemplo de constancia en el estudio, la disciplina y la creación. Un ser con fortaleza, templanza y discreción.

9 Lagunes, María, "Apuntes sobre una poética". *Catálogo Movimientos Cíclicos*, exposición en dos tiempos. Universidad de Granada, Julio-septiembre de 2004, p. 7.

Bibliografía

Bisceglia, Anna, "Entrevista a María Lagunes", *Catálogo Fome in divenire*. María Lagunes, 2000, [Consultado: octubre, 2024].

Catálogo de María Lagunes. Arte Hoy. Septiembre de 2014. [En línea]: https://issuu.com/artehoygaleriamx/docs/catalogo-maria-lagunes-arte-hoy›

Catálogo de Obra Ampliado. Escultura de pequeño formato. Arte Hoy. *Issuu*, noviembre 2012. [En línea]: https://issuu.com/artehoygaleriamx/docs/catalogoampliadodeobraexpcolectiva_no v2012›

Catálogo de pequeño formato y obra gráfica 2013- 2014. Arte Hoy. *Issuu*, octubre de 2013. [En línea]: https://issuu.com/artehoygaleriamx/docs/escultura_de_pequenio_formato_y_obr

Catálogo Escultura Gran Formato. Arte Hoy. *Issuu*, septiembre de 2014. [En línea]: ‹https://web.archive.org/web/20170404044108/https://issuu.com/artehoygaleriamx/docs/ catalogo-escultura-gran-formato-art›

Catálogo Geometrismo Escultórico Mexicano. Arte Hoy. *Issuu*, junio de 2013. [En línea]: https://issuu.com/artehoygaleriamx/docs/catalogo-geometrismo?e=› [Consultado el 2017-04-0].

Domínguez Macouzet, Arturo, "Platicando con la Artista Plástica María Lagunes". Programa Los protagonistas. Canal Diseño MX. Reportando el Diseño, (junio, 2019), 36:13 min. [Video en línea]: https://youtu.be/0QQ4-T3_mg4 [Consultado: enero, 2024].

Escultura Coyoacán. México. Arte Hoy. *Issuu*, noviembre de 2012. [En línea]:https://issuu.com/artehoygaleriamx/docs/catalogoartehoy_oct2012

González Matute, Laura, *María Lagunes. Escultora emblemática de nuestro tiempo*, en Piso 9. Investigación y Archivo Artes Visuales, 2019, [En línea]: https://piso9.net/maria-lagunes-escultora-emblematica-de-nuestro-tiempo/ Consultado: diciembre, 2023.

Hernández Jiménez Gloria, *Entrevista a María Lagunes*, 14 de septiembre de 2011.

_____, *Entrevista a María Lagunes*, febrero de 2012.

_____, *Entrevista a María Lagunes*, 19 de marzo de 2012.

_____, *Videoconferencia: "Homenaje a la trayectoria artística de María Lagunes"*, Sistema de Universidad Abierta y Educación a Distancia, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 28 de mayo de 2022, 59:54 min. [Video en línea]: https://www.facebook.com/SUAYED.FCPYS.OFICIAL/videos/405453921458276

INBAL, "Monumento a Rosario Castellanos, patrimonio artístico restaurado en el marco del proyecto Chapultepec, Naturaleza y Cultura" Boletín, No. 698-02 de junio de 2023. [En línea]: https://inba.gob.mx/prensa/17976/monumento-a-rosario-castellanos-patrimonio-artistico-restaurado-en-el-marco-de-proyecto-chapultepec-naturaleza-y-cultura [Consultado: julio-2024].

Kassner, Lily, *María Lagunes*, Instituto Veracruzano de Cultura, Veracruz 1989. [Consultado: enero, 2024].

_____, "María Lagunes", Catálogo *Reflexiones*, Galerie Sculptures, París, 1991. [Consultado: marzo, 2024].

_____, *María Lagunes: el volumen develado*, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2010. [Consultado: enero, 2024].

Lagunes, María, "Apuntes sobre una poética". *Catálogo Movimientos cíclicos, exposición en dos tiempos*. Universidad de Granada, Julio-septiembre de 2004, p. 7. [Consultado: junio 18, 2024].

MacMasters, Merry, "Incansable, la escultora María Lagunes cumplirá en julio 100 años de vida", *La Jornada*, Cultura, 11-01-22 [En línea]: https://www.jornada.com.mx/notas/2022/01/11/cultura/incansable-la-escultora-maria-lagunes-cumplira-en-julio-100-anos-de-vida/ Consultado: enero, 2024.

Noelle, Louise, "Las ciudades de María Lagunes", *Catálogo, María Lagunes*.

Retrospectiva de la escultora María Lagunes. Proceso. 17 de diciembre de 2010. [En línea]: http://www.proceso.com.mx/259336/retrospectiva-de-la-escultora-maria-lagunes [Consultado: enero, 2024].

Tijerino, René, *"Trayectorias*, de María Lagunes, en el MUCA". Gaceta Digital UNAM. 26 de mayo de 2016. [En línea]: https://web.archive.org/web/20170404044637/http://www.gaceta.unam.mx/20160526/tr ayectorias-de-maria-lagunes-en-el-muca/ [Consultado: octubre, 2024].

Trayectorias, Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM, 2016. Consultado: octubre, 2024.

Velani, Livia, "Forms in space indicate". Catálogo *Forme in divenire. María Lagunes*. Gangemi Editore, Roma, 2001. [Consultado: octubre, 2024].

Fotografías

Todas pertenecen al Archivo de María Lagunes, excepto en los casos en que se indica otra fuente en el pie de foto.

Ivonne Domenge: geometría, naturaleza y expansión del espacio escultórico

Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe

IVONNE DOMENGE: GEOMETRÍA, NATURALEZA Y EXPANSIÓN DEL ESPACIO ESCULTÓRICO

Palabras clave: Escultura, geometría, naturaleza, matematicas, espacios escultoricos.

RESUMEN

La producción escultórica de Ivonne Domenge representa una de las propuestas más sólidas de la abstracción geométrica en el arte mexicano contemporáneo. Su investigación formal se fundamenta en el estudio de las estructuras modulares, la geometría y las leyes de organización presentes en la naturaleza, desarrollando un lenguaje plástico en el que la esfera se convierte en el elemento generador de complejas configuraciones espaciales. A partir de la repetición, la expansión y la transformación de formas básicas, la artista construyó esculturas que establecen un diálogo constante entre el volumen, el vacío y el movimiento visual.

El empleo de materiales como acero inoxidable, bronce, aluminio, fibra de vidrio y resina permitió a Domenge explorar las posibilidades expresivas de la luz y la reflexión, dotando a sus obras de una percepción cambiante según el desplazamiento del espectador. Sus esculturas monumentales trascienden la noción tradicional del objeto aislado para integrarse al espacio arquitectónico y urbano, convirtiéndose en organismos abiertos que modifican la experiencia del paisaje y favorecen la interacción con el entorno.

Desde una perspectiva conceptual, la artista estableció vínculos entre arte, matemáticas, biología y filosofía, encontrando en los sistemas naturales modelos de crecimiento, multiplicación y equilibrio. Sus composiciones evocan estructuras celulares, redes cristalinas, organismos microscópicos y procesos de expansión presentes en el universo, sin recurrir a la representación figurativa. Esta relación entre

orden geométrico y dinámica orgánica constituye uno de los aportes más originales de su producción escultórica.

En el contexto de la escultura mexicana de finales del siglo XX y principios del XXI, la obra de Ivonne Domenge consolidó una visión innovadora de la abstracción al incorporar una dimensión científica y poética que amplía los límites de la experiencia estética. Su legado evidencia la capacidad de la escultura para establecer un diálogo interdisciplinario entre la forma, el espacio y el conocimiento, posicionándola como una de las figuras fundamentales del arte contemporáneo mexicano y como un referente indispensable en el estudio de las mujeres escultoras de México.

Keywords: Sculpture, geometry, nature, mathematics, sculptural spaces.

ABSTRACT

Ivonne Domenge's sculptural production represents one of the most solid contributions to geometric abstraction in contemporary Mexican art. Her formal research is based on the study of modular structures, geometry, and the laws of organization present in nature, developing a plastic language in which the sphere becomes the generating element of complex spatial configurations. Through the repetition, expansion, and transformation of basic forms, the artist created sculptures that establish a constant dialogue between volume, void, and visual movement.

The use of materials such as stainless steel, bronze, aluminum, fiberglass, and resin allowed Domenge to explore the expressive possibilities of light and reflection, endowing her works with a changing perception depending on the viewer's movement. Her monumental sculptures transcend the traditional notion of the isolated object to integrate into architectural and urban space, becoming open organisms that modify the experience of the landscape and foster interaction with the environment.

From a conceptual perspective, the artist established links between art, mathematics, biology, and philosophy, finding models of growth, multiplication, and equilibrium in natural systems. Her compositions evoke cellular structures, crystalline networks, microscopic organisms, and expansion processes present in the universe, without resorting to figurative representation. This relationship between geometric order and organic dynamics constitutes one of the most original contributions of her sculptural production.

In the context of Mexican sculpture of the late 20th and early 21st centuries, Ivonne Domenge's work consolidated an innovative vision of abstraction by incorporating a scientific and poetic dimension that expands the limits of aesthetic experience. Her legacy demonstrates sculpture's capacity to establish an interdisciplinary dialogue between form, space, and knowledge, positioning her as one of the fundamental figures of contemporary Mexican art and as an indispensable reference point in the study of women sculptors in Mexico.

Con mi trabajo quiero atrapar el movimiento
y la cualidad viva de la naturaleza,
quiero capturar la fluidez de la vida.

—Ivonne Domenge



Imagen 1
Ivonne Domenge.
Colección particular

En México la tradición de un arte geométrico posee, sin dudas, un lugar importante para comprender la evolución de nuestros antepasados, siendo posible situarlo en diversos momentos de la historia de nuestro país. Sin embargo, es posible ubicar su inicio en el periodo prehispánico, donde con frecuencia se encuentran vestigios en centros ceremoniales, los cuales son ejemplos de obras de gran calidad y rigurosa construcción, como lo son la impresionante zona maya y, por supuesto, Teotihuacán, entre otros muchos vestigios escultóricos.

La conquista y evangelización de nuestros pueblos traería consigo aportes y vínculos con el arte europeo, del cual el arte mexicano abrevaría para convertirse más tarde en evocaciones extraordinarias, donde el sincretismo logró los vínculos necesarios para proyectar hasta el día de hoy las aportaciones y legados de nuestros pueblos originarios.

Las diversas propuestas a lo largo de la historia del arte en México así lo pautan, entendiendo con ello la diversidad de tránsito de los diferentes artistas por caminos diversos a lo largo de los siglos XIX y XX. En este periodo las temáticas fueron variadas, algunas apegadas al momento histórico, otras, cercanas a la religiosidad y una más donde las propuestas se fundamentaban en el propio conocimiento de los materiales y la historia del arte europeo.

Para la segunda parte del siglo XX, grandes escultores transitaron la historia del arte en nuestro país. En particular, al culminar la segunda mitad de los años sesenta, la reducción de las formas y las construcciones lineales fueron una constante.

Tamayo, Mérida y Gerzso construirían procesos dentro de una etapa en donde lo geométrico tomaría un lugar preponderante y serían ejes torales para la innovación de piezas escultóricas y nuevos ejercicios plásticos, como lo fue el espacio escultórico de Ciudad Universitaria, donde convergen ampliamente pensamientos y propuestas en un abanico plástico imperdible para la historia de la escultura en México.

Nuevas figuraciones, nuevas propuestas geometristas y naturalistas emergieron, otorgando con ello una diversidad de nuevas perspectivas y creaciones complejas, formulando experiencias estéticas concebidas como parte de un entorno al exterior o al interior de un espacio determinado.

De esta forma, cuando el Instituto Nacional de Bellas Artes realizaba su primera exposición de escultura mexicana, Ivonne Domenge se encontraba realizando sus estudios en Artes Plásticas en la escuela de Outremont, en Montreal, Canadá.

México transitaba por un momento importante dentro de la historia del arte, donde las fricciones entre los movimientos artísticos debían resistir la exclusión y hasta la rebelión de este ámbito. La generación de la ruptura redefinió, pues, los modelos artísticos de aquellos patrones asentados por años, donde se crearon nuevos espacios alternativos que reconfiguraron el escenario artístico de ese momento.

Paralelamente, Ivonne se formaba en Washington en la Galería de Arte Corcoran, al lado de su maestra Somsy Smutarth, con quien desarrollaría sus capacidades creativas de modo sobresaliente.



Imagen 2
Lirio Acero al carbón, 2008,
Colección Estudio Domenge

Para Jorge Alberto Manrique, en su texto *Una visión del arte y de la historia*, el geometrismo mexicano y sus representantes, como lo son Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Kazuya Sakai, Helen Escobedo, Arnaldo Coen, Raúl Herrera, entre otros, no llegarían a esta corriente como resultado de algunas premisas teóricas definidas. Por el contrario, cada uno de ellos llegaría a ese sitio por caminos individuales que les harían coincidir en un momento de la historia del arte en México por el uso y manejo de la forma.[1]

1 Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo IV, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones

Este cambio representó una transformación estética, ideológica y generacional que traería consigo nuevas percepciones y la experimentación en el uso de materiales, donde el fin último se centró en la percepción y aceptación del espectador, más que en el plasmar la personalidad íntima de cada uno de ellos.

Ivonne, en aquel momento importante en la plástica mexicana, continuaba su formación y hacia 1966 ingresó al taller de pintura y escultura del maestro Alberto Pérez Soria, así como al taller de dorado y estofado de la Escuela de Artesanías No. 4, del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Para 1967, el desarrollo plástico de Ivonne se encontraba en un momento importante, donde necesariamente se abriría paso y se diversificaría abordando y especializándose en diversas técnicas escultóricas; para ello decidió ingresar al Centro de Artes Plásticas y Artesanías Cuauhtémoc, en Naucalpan, Estado de México, un parteaguas en su desarrollo plástico.

A lo largo de la historia del arte, los procesos de los artistas son indistintos e irrepetibles, provocando con ello que su desarrollo plástico transcurra y trascienda de diversas formas.

Para Ivonne Domenge, una de las formas que eligió para dar inicio a todos sus procesos creativos fue el dibujo, donde su herramienta predilecta, en sus propias palabras, fue el lápiz: "¿Cuál es, de todas las que tienes, tu herramienta predilecta? El lápiz [...] yo sin dibujar me moriría [...], ¡es que es importantísimo!".[2]

Estéticas, México, 2007, p. 299.

2 Cristina Pacheco, *Conversando con Cristina Pacheco – Yvonne Domenge (30/03/2012)*. Canal 11 (10 de abril, 2012), 44 min 27 s [Video en línea: https://



Imagen 3
Colección Estudio IvonneDomenge

> El acto de dibujar ofrece una profunda relación mente-cuerpo, pues involucra una coordinación del cerebro y la mano para crear una representación visual de una idea o imagen ya sea esta imaginaria o física. Para dibujar, es necesario que la mente visualice aquello que se desea representar y luego la mano debe coordinarse para crear los trazos necesarios para plasmar dicha imagen sobre el papel.[3]

¿Pero cómo ubicar a Ivonne Domenge dentro de la plástica mexicana? Su proceso plástico sienta sus bases en el uso del mode-

www.youtube.com/watch?v=dkd9xtj8VHg

3 Erika Mayoral, "Interpretaciones y representaciones simbólicas que van del diseño a la escultura en la obra de Yvonne Domenge", *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Universidad de Palermo, 205 (2023), pp. 153-176.

lado tridimensional, siendo una de las pioneras en el uso de las tecnologías para convertir dibujos bidimensionales en grandes proyectos, con simuladores que desembocaron en excepcionales proyectos de gran calado.

Si bien es cierto que a lo largo de la historia del arte la escultura ha estado presente para dejar huellas indispensables y comprender la historia de la humanidad, también resulta fundamental comprender los procesos plásticos que Domenge crea para realizar proyectos de gran importancia.

El simbolismo que utiliza en su obra resulta un eje donde giran sus procesos, acercando al espectador a un mundo donde la manera de representación de la realidad se interviene, arrojándonos a una nueva construcción de la comprensión del mundo a través del suyo.

Su obra parte de diversos arquetipos con los cuales se identifica, además de aludir plena y conscientemente a las evocaciones y procesos sensoriales del espectador. Un sustento importante de su trabajo es aquel paradigma donde sostiene su trabajo individual e ideológico apartada de viejos intentos de expresiones alternativas.

Escultoras de gran formato como Elizabeth Catlett, Ángela Gurria, María Lagunes, Tosia Malamud, entre otras, impulsaron en México a partir de la Bienal de 1962 el ejercicio de la nueva escultura pública alejada de estereotipos y basada en la belleza purista de las formas, abogando para ello el uso de la apreciación lúdica en la visión del espectador.[4]

4 Ver: Escultura Mexicana de la Academia a la Instalación, CONACULTA, Museo de Bellas Artes, *La integración de la escultura en Monumentos Mexicanos. De las estatuas de sal y piedra.* Coordinación Helen Escobedo y Paolo Gori, Grijalbo, 1992.



Imagen 4
El árbol de la vida.
Colección Estudio
Ivonne Domenge

Un planteamiento interesante para comprender la propuesta de esta generación de mujeres en la escultura monumental son sus renovaciones artísticas, motivadas a partir de diversos derroteros, como son aquellas inquietudes sociales, de interés político, antropológicas y/o en todo caso las arbitrarias, basadas en una introspección de su desarrollo plástico dentro de los circuitos del arte donde ellas transitan; por ende, la construcción de una nueva estética en la escultura contemporánea jugó un papel esencial.



Imagen 5
Esfera Liverpool, acero al carbón.
Cuernavaca, México. Estudio Ivonne Domenge

Ivonne Domenge categorizó sus sentimientos plástico-estéticos filtrados por aquella capacidad de sentir y crear, llevando con ello sus proyectos al nivel de la intencionalidad subjetiva, logrando complementar su razón con su pensar y hacer.

Puntos de reflexión para comprender su obra sientan sus bases en conceptos, formas y técnicas, todas ellas esenciales para

partir y ajustar su lugar dentro de la división generacional de la cual ella es miembro, con un ingrediente adicional que correspondería a su formación y herencia plástica fundamentada fuera de nuestro país.

Un punto fundamental en la obra de Domenge es la factura de excepción que le imprimió a toda su obra, donde el uso de los materiales, la construcción conceptual cimentada en procesos matemáticos y su propia experimentación otorgaron un nuevo sendero que fascina y conmueve al espectador.

Para Luis Rius Caso, las obras plásticas, cuando despiertan nuestro interés, nos orillan a ejercer la tipificación de la obra a partir de la susceptible relación con el espectador; éstas se aplican en tres niveles: aludiendo a las sensaciones, a la reacción del objeto con el espectador y, por último, al simbolismo que la obra nos evoque.[5]

Hablar de simbolismo en la escultura es remontarnos a la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, donde el fin último se centraba en la trascendencia de una representación meramente figurativa, explorando así otros derroteros insertados en las emociones profundas.

Cuando el simbolismo trascendió los temas de abordaje, se centraron en la introspección del artista, abordando en ello la espiritualidad, la sensualidad y la muerte, entre otros temas.

Evidentemente, los procesos de Ivonne Domenge se centraron en una profunda abstracción estilizada y dividida en dos pro-

5 Luis Rius Caso, *Ivonne Domenge: Interconexiones*, Banamex, México, 2014, p. 25.

cesos diferentes: el primero, aquellas piezas planeadas para ser ubicadas en una casa o en una galería y, en este caso, en palabras de la misma, su libertad es absoluta eligiendo la forma, el material y el color.[6]

Para la escultura de gran formato, el uso de metáforas y símbolos dentro de los espacios asignados a su obra resultan imprescindibles para poder lograr la identidad y el sentido de pertenencia de un espacio, mientras se evocan emociones profundas que trascienden las realidades visuales y se logra la comunicación integral con el espacio.

Las obras de Ivonne a menudo logran entornos enigmáticos que procesan sensaciones de misterio y, de alguna forma, la posibilidad de la recreación abstracta de escenarios concretos. Como la obra *Listones de vida*, ubicada en el Memorial Hospital, en Surrey, Canadá, donde el juego de introspección de dos esferas: una dentro de otra, logra metafóricamente expresar un momento de protección hacia el paciente ingresado.

Cada una de estas circunstancias, para el caso de la obra de Domenge, resulta por demás importante para atrapar en cada pieza representaciones abstractas ligadas a la emoción.

Las técnicas empleadas por ella reflejan un alto grado de meticulosidad y detalle en cada una de sus obras, tanto de pequeño formato como de escala monumental; ésa es una de sus características, la cual refuerza por mucho los impactos visuales creados.

6 *Ibid.*, entrevista, p. 57.



Imagen 6
Dimensiones estelares, acero al carbón.
Angelópolis, Puebla de los Ángeles.
Estudio Ivone Domenge

Todas y cada una de las obras de Domenge se encuentran fundamentadas en procesos profundos de construcción matemática y estética. Su cercanía con la ciencia fue un parteaguas en su producción, por lo que logra la representación de la ciencia a través del arte.

El desarrollo de piezas a partir del estudio de las representaciones de los micro y macrocosmos, en conjunto con diversos científicos, astrónomos e investigadores, propició que el alcance de sus creaciones llegara a la recreación de mundos poco transitados.

Inspirarse en el cosmos estimula pensamientos de introspección, donde el espectador logra plantearse sucesos, como sentirse parte del propio universo a partir del disfrute de las piezas creadas por Domenge. Así mismo, inspirarse en figuras microscópicas a principio de los años noventa implicó una influencia contundente en el desarrollo de su obra.

De acuerdo con el investigador Achim M. Loske, su trabajo de tipo colaborativo propició el origen de los relojes solares y generó, entonces, sus esferas ampliamente reconocidas en el mundo del arte.

Para este proyecto, el Dr. Loske realizó cálculos astronómicos para lograr mostrar instantes o intervalos de tiempo, según sus propias palabras[7]:

> Algunos relojes de Ivonne Domenge marcan, no solo la hora solar verdadera del sitio de colocación, sino también la hora solar del meridiano que rige la hora de la Ciudad de México.
>
> Sumando o restando cierta cantidad de minutos, obtenida con la ecuación del tiempo, es posible determinar la hora civil, es decir la hora que marcan nuestros relojes de pulso y dispositivos electrónicos.[8]

Indudablemente, la perfección de sus piezas resulta un momento crucial donde fundamenta aquella capacidad de proyectar en escenarios estéticos bajo pensamientos meticulosos y precisos, dando como resultado series artísticas que dejan entrever sus profun-

7 Achim M. Loske, Ivonne Domenge, *El cosmos y el tiempo,* Gobierno del Estado de México, México, 2022, p. 6.

8 *Ibid*., p. 7.

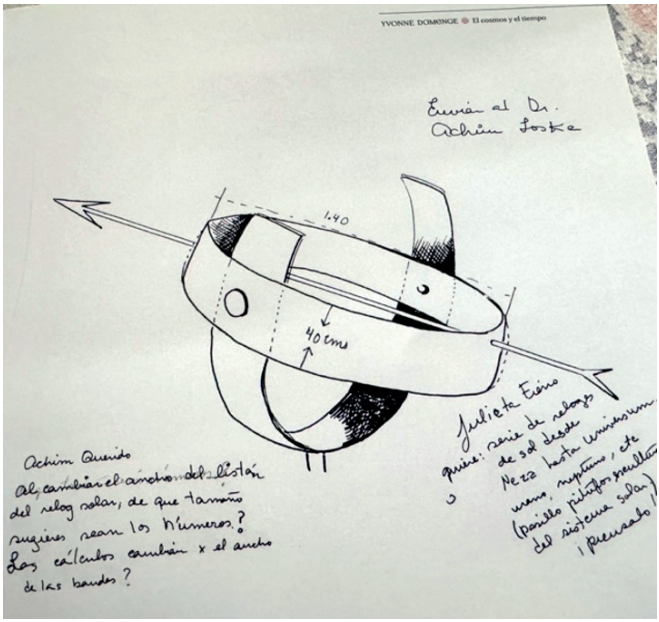




Imagen 7
El cosmos y el tiempo,
alpunte y reloj.
Colección Estudio
Ivonne Domenge

dos conocimientos sobre los cálculos geométricos. Esto posibilita obras de gran envergadura e impacto visual que dejan un legado importante dentro de la historia de la escultura en México.



Imagen 8
Ivonne Domenge, retrato. Colección Estudio Ivonne Domenge

Bibliografía

Escultura Mexicana de la Academia a la Instalación, CONACULTA, Museo de Bellas Artes, *La integración de la escultura en Monumentos* Mexicanos. *De las estatuas de sal y piedra*. Coordinación Helen Escobedo y Paolo Gori, Grijalbo, 1992, 250 pp.

Loske, M. Achim, *Ivonne Domenge, El cosmos y el tiempo*, Gobierno del Estado de México, México, 2022.Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo IV, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2007, 427 pp.

Mayoral, Erika, "Interpretaciones y representaciones simbólicas que van del diseño a la escultura en la obra de Yvonne Domenge", *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Universidad de Palermo, 205 (2023), 152-176 pp.

Pacheco, Cristina *Conversando con Cristina Pacheco – Yvonne Domenge (30/03/2012).* Canal 11 (10 de abril, 2012), 48:13 min [Video en línea]: https://www.youtube.com/watch?v=dkd9xtj8VHg

Rius Caso, Luis, *Ivonne Domenge: Interconexiones*, Banamex, México, 2014, 316 pp.



Ni paisaje, ni arquitectura, **simplemente escultura**

Dra. Ana Lilia Dávila Jiménez

NI PAISAJE, NI ARQUITECTURA, SIMPLEMENTE ESCULTURA

Palabras clave: Escultura monumental, Mujeres artistas, Promoción cultural, Educación artística, Contribución al arte nacional.

RESUMEN

Tradicionalmente la escultura monumental ha sido considerada como una actividad masculina, sin embargo, en los años setenta y ochenta del siglo pasado, destacó dentro y fuera del país el trabajo de una generación de escultoras entre las que se encuentra la maestra, promotora cultural e investigadora radicada en Guadalajara, Dolores Ortiz MInique. Su trabajo como escultora la ha situado entre las artistas más destacadas del país. Este artículo tiene como objetivo difundir entre las nuevas generaciones su contribución al arte nacional.

Keywords: Monumental sculpture, Women artists, Cultural promotion, Art education, National art contribution.

ABSTRACT

Monumental sculpture has traditionally been regarded as a male-dominated activity. However, a generation of women who distinguished themselves in the 1970s and 1980s produced works that transcended national borders. One of them is Guadalajara-based sculptor Dolores Ortiz Minique. Her work as a sculptor, educator, cultural promoter, and researcher places her among the most notable artists in our country. This article aims to disseminate her contribution to national art among new generations of young people.

El debate que introdujo la crítica de arte norteamericana Rosalind Krauss a finales de los años setenta del siglo pasado para tratar de explicar y ubicar las múltiples vertientes artísticas que escapaban a toda clasificación y encajonamiento de la época, de acuerdo a los cánones modernos imperantes, es un referente obligado para hablar de escultura. Cuando escribió su revolucionario texto "La escultura en el campo expandido", los límites de las artes tradicionales estaban perdiendo definición.

En el presente artículo, retomo la definición de escultura que hizo Krauss en aquel ensayo, en el cual definía la escultura a través de dos binomios excluyentes que dan como resultante un área ilimitada que permite la entrada a un sinnúmero de manifestaciones plásticas tridimensionales.

A casi cincuenta años de la publicación del texto mencionado, deconstruyendo el camino andado, regreso a hablar de una manifestación plástica milenaria que no requiere malabares semióticos para explicarse: la escultura.

Los cambios en la propuesta escultórica en la segunda mitad del siglo XX

México, país de monumentos: conjuntos escultóricos conmemorativos de hechos históricos, representaciones de políticos o de personajes destinados a quedar en la memoria de sus habitantes, fue el tipo de escultura que se promovió en México hasta los años cincuenta del siglo pasado. Para realizar estos conjuntos monumentales, se organizaban concursos en los cuales se reconocía al artista o al grupo de artistas autores del proyecto; regularmente estaban involucrados arquitectos y

escultores. El ganador o los ganadores obtenían un premio económico y los recursos suficientes para materializar las obras proyectadas. Se trataba de obras patrocinadas y financiadas totalmente por el Estado, en aras de construir la memoria colectiva.

En la segunda mitad del siglo pasado, la escultura, al igual que otras manifestaciones plásticas como la pintura y la gráfica, comenzaron a introducir elementos abstractos en sus representaciones y en algunos casos a utilizar un lenguaje completamente abstracto.

La llegada a México de artistas provenientes de diversos países de Europa, promotores de lenguajes no figurativos, mostró un camino alternativo que en pocos años se convirtió en el lenguaje formal de una generación de artistas jóvenes que rechazaban las imposiciones artísticas hegemónicas. En esta transición, fue particularmente influyente la presencia del alemán Mathias Goeritz.

La escultura dejó de tener una función de Estado y empezó a vincularse de una manera diferente con la gente. Así, la presencia de esculturas monumentales abstractas se hizo más frecuente en las siguientes décadas. Cobraron principal relevancia por su monumentalidad las Torres de Satélite, obra del arquitecto Luis Barragán y del artista plástico Mathias Goeritz, así como las veintiuna esculturas que conformaron la Ruta de la Amistad, proyecto cultural complementario de los XIX Juegos Olímpicos de 1968, las cuales fueron el detonante de una nueva forma de hacer escultura pública.

La participación de las mujeres en la realización de escultura monumental

En las últimas décadas del siglo veinte, la escultura monumental abstracta empezó a cobrar relevancia. En múltiples espacios públicos se hizo presente. La diversidad de materiales, colores y formas de las nuevas esculturas fue referente para las personas que transitaban los espacios y pasaron a ser elementos emblemáticos de sus emplazamientos.

Son numerosos los escultores que han realizado obra monumental; sin embargo, la mayor parte de ellos son hombres. "De las 2 mil 100 obras que comprende la colección permanente del Museo Nacional de San Carlos, sólo 16 son de la autoría de mujeres..."[1]; este dato es solamente un ejemplo que ilustra el desequilibrio entre la producción, valoración y adquisición de obra en los museos de artistas plásticos femeninos y masculinos que ha prevalecido hasta fechas recientes.

La participación femenina en el campo escultórico se mantuvo relegada hasta muy avanzado el siglo veinte. En 1953 se realizó el primer Salón de la Plástica Mexicana. Fue destacable entonces la participación de Geles Cabrera y Rosa Castillo en el campo de la escultura, área en la que las mujeres no tenían una participación numerosa, a pesar de que se tiene conocimiento de que desde 1927 un número considerable de estu-

1 Este dato proporcionado por Merry MacMasters en una nota de *La Jornada* a propósito de la conmemoración del 8M. Ver: Merry MacMasters, "La mujer ha ido tomando su sitio en la pintura, pero los vacíos persisten". *La Jornada* (9 de marzo, 2024).

diantes mujeres asistía a la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, que dirigió Guillermo Ruiz durante quince años.[2]

El número de mujeres escultoras que aparecen en catálogos de exposiciones de la época es reducido y sus obras son de pequeño o mediano formato, y predominantemente figurativas, abordando temas vinculados con la familia. No obstante, a partir de los años sesenta se observa un notorio cambio que se hace evidente por la cantidad de artistas activas y por la variedad de técnicas, materiales, lenguajes y formatos que utilizan en sus obras.[3]

La escultura, considerada hasta entonces como un medio de expresión predominantemente masculino; de acuerdo a las declaraciones de la escultora Geles Cabrera,[4] se transformó durante las últimas décadas del siglo veinte para dar paso a un medio de expresión abierto e incluyente. A partir de los años cincuenta, la participación de las mujeres generó una gran cantidad de obras de todos tipos y formatos; algunas de ellas monumentales, como es el caso de *Señales,* de Ángela Gurría, y *Puertas al viento,* de Helen Escobedo, incluidas en la Ruta de la Amistad.

---

2 Ver: Ma. Estela Duarte, *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa,* México, CNCA/INBA, 2010.

3 Gutiérrez, Garduño, María Soledad, *La perspectiva artística femenina de nueve escultoras mexicanas del siglo XX-XXI, nacidas entre 1950-1980: tres generaciones,* UNAM, México, 2002. [Tesis de maestría].

4 Ver: El País, *Geles Cabrera, la primera mujer escultora de México,* (28 de septiembre, 2018), 4:12 min. [Video en línea]: https://youtu.be/SoTkVw9d-j6Y?si=jGKCKbSfjOWkkM-v

Sin embargo, llama la atención el desconocimiento que se tiene de la mayor parte de las escultoras, contemporáneas a las artistas mencionadas, ya que, a pesar de su amplia trayectoria y producción, se conoce muy poco de su trabajo en el país; tal es el caso de Geles Cabrera, María Lagunes y Dolores Ortiz Minique. Ésta última, nacida en la década de los años cincuenta, será el tema central del presente artículo y motivará la revisión de la producción escultórica actual.

Las escultoras en el siglo XX

Las publicaciones sobre la producción artística de mujeres son escasas y regularmente están destinadas a la revisión específica de una o de un selecto grupo de artistas, de las cuales se proporciona información detallada de su trayectoria y producción, sin proporcionar datos que permitan contextualizar el marco histórico en el que se produjeron las obras. Ante la carencia de información, una fuente valiosa es el archivo de la Asociación de Artistas Plásticos de México (ARTAC).

La ARTAC es una asociación civil sin fines lucrativos, fundada en 1985 y en la cual se sustenta el Comité Nacional Mexicano de la Asociación Internacional de Artes Plásticas, AIAP, ONG asociada a la UNESCO, que fue constituido en 1970 por el pintor mexicano Francisco Zenteno Bujáidar, a petición del Secretario General de la AIAP, Dunbar Marshall-Malagola, quien le convenció de la importancia de que los artistas plásticos mexicanos, pintores, escultores, grabadores, y de otras disciplinas afines, contaran con una agrupación capaz de proteger a sus agremiados y ampliar sus miras hacia el mundo. Entre los artistas fundadores del Comité Nacional Mexicano se encuentran reconocidos artistas, como David Alfaro Siqueiros, Juan O'Gorman, Jorge González Ca-

marena, Francisco Díaz de León, Luis Ortiz Monasterio, Manuel Felguérez, Vlady y Federico Silva.[5]

Desde su fundación, la asociación ha promovido exposiciones individuales y colectivas dentro y fuera del país. Gran parte de los artistas que agrupa cuentan con amplias trayectorias, de las cuales se tiene registro y en muchas ocasiones con catálogos que muestran las imágenes de las obras expuestas, lo cual es invaluable en el caso de artistas fallecidos que no tuvieron en su momento la proyección suficiente para dejar registro de su trayectoria. Ése es el caso de un número considerable de artistas con aportes relevantes, o bien de artistas que radican en otros estados de la república y cuya obra se conoce principalmente en ámbitos locales, como es el caso de Dolores Ortiz Minique.

Dolores Ortiz, escultora

La práctica escultórica ha sido considerada, desde hace varias décadas, como un lenguaje del pasado. Hacer escultura requiere del dominio de diversas técnicas y conocimiento profundo del comportamiento y constitución de los materiales, lo cual implica, por parte del escultor, una gran destreza y conocimiento que se adquiere a través de muchos años de práctica.

Actualmente, en numerosos centros educativos, se ha relegado la enseñanza de estos saberes para privilegiar ciertas prácticas, como el ensamble o la instalación de objetos prefabricados con intervención o sin ella, para lo cual no se re-

5 Artac, Asociación de Artistas Plásticos de México, A. C. [En línea]: artac-aiap.org [Consulta 13 de marzo, 2024]

quiere el conocimiento mencionado líneas arriba; el proyecto está sustentado principalmente en el manejo del concepto, tal como lo planteaban los propulsores del arte conceptual a principios del siglo veinte. Argumentar que la escultura es una práctica del pasado no tiene sustento. La selección del medio de expresión sigue y seguirá siendo una decisión libre, ajena a las imposiciones de la moda y acorde al sentir y a las habilidades y destrezas de cada artista.

Para Dolores Ortiz, artista que decidió ser escultora desde la adolescencia, el dominio de diversas técnicas es fundamental; es su herramienta de expresión. La práctica escultórica ha sido continua hasta la fecha, dando como resultado una amplia producción, lo cual contrasta con el reducido conocimiento y difusión de su obra; fuera del ámbito artístico de su lugar de residencia, Guadalajara, se conoce muy poco de su trabajo.

Ser docente es otro aspecto relevante en su carrera. Su desempeño la ha llevado a ocupar altos cargos administrativos. Primero, se desempeñó como jefa del Departamento de Artes Visuales; posteriormente, la nombraron directora de la División de Artes y Humanidades del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, puestos que han marcado el rumbo de la institución en esa área.

Su labor ha sido trascendente, sobre todo en la formación de las nuevas generaciones de escultores. El contacto con los jóvenes estudiantes la mantiene en actividad constante, combinando la docencia y la producción plástica, así como la organización de coloquios y simposios nacionales e internacionales, que promueven el intercambio de ideas y la actualización



Imagen 1
Reprografía tomada del catálogo *Dimensión temporal en la Escultura,* Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara/Museo de las Artes, 2023.
Archivo de la artista

del estado del arte en diversos centros universitarios. En 2012 fue premiada con la presea al Mérito Académico "Enrique Díaz de León".

El impulso actual a la enseñanza y práctica de diversas técnicas escultóricas en la UdeG llama la atención. La obsolescencia anunciada del medio, para privilegiar lenguajes contemporáneos, contrasta con la práctica de diversas técnicas escultóricas utilizadas por los estudiantes y promovidas por la maestra Dolores Ortiz Minique.

Su temprana incursión en la escultura explica la maestría que adquirió utilizando diferentes técnicas. Su primer contacto con la escultura inició en un taller de cerámica para después continuar en la Universidad de Guadalajara su formación académica, la cual involucró el dominio de la representación escultórica figurativa a través del modelado y vaciado de retratos.

La escultura figurativa quedó atrás cuando conoció la talla directa, primero en madera y después en piedra. Desde entonces es una de las técnicas más utilizadas en su producción plástica. La mayor parte de estas piezas son de pequeño o mediano formato; no obstante, la maestra tiene un número significativo de esculturas urbanas realizadas con ensamble de placas metálicas de varios metros de altura que se ubican en diferentes países y estados de la República mexicana.

La escultura monumental tiene un lugar privilegiado en su curr*í*culum. Le han otorgado reconocimiento y presencia en países como China, Puerto Rico, Chile, Corea, Turquía, Cuba y

Costa Rica. En México, además de Guadalajara, en Nayarit, Colima y Yucatán también se pueden apreciar de manera permanente sus obras y, aunque la artista reconoce que la factura, por sus dimensiones, tiene que delegarla a otras personas, la planeación y conceptualización de los proyectos los ubica entre sus obras más apreciadas. Comenta Dolores Ortiz: "En el espacio público he realizado lo mejor de mi trabajo. Ahí con mi escultura, he detenido el tiempo. Así es como marco la memoria de un acontecimiento".[6]

La interacción que se establece entre las obras monumentales y el público es una característica muy valorada por la escultora porque le permite una comunicación directa con la gente. Su emplazamiento en lugares públicos posibilita que un mayor número de personas conozca su trabajo, lo cual contrasta con las exposiciones en museos o galerías de obras de pequeño o mediano formato, que al estar en espacios cerrados limitan el acceso del público.

Una de las dificultades a las que se enfrenta al realizar obra monumental es el alto costo que tiene financiar la realización de las obras. Regularmente es el Estado quien contrata este tipo de trabajos; en algunas ocasiones son instituciones o entes privados (como es el caso de la escultura ubicada en Amatlán, Nayarit, Imagen 2) los que solicitan la realización de las obras. Hay proyectos que no se concretan en gran formato, sin embargo, queda la propuesta escultórica en un formato menor (Imagen 3).

6 Cita tomada del catálogo *Andador escultórico, XVI Juegos Panamericanos*, 2011. Archivo de la artista.





Imagen 2
Signo para Amatlán, Amatlán de Cañas, Nayarit, placas de acero, 15 m, 2001.
Imagen tomada del archivo de la artista

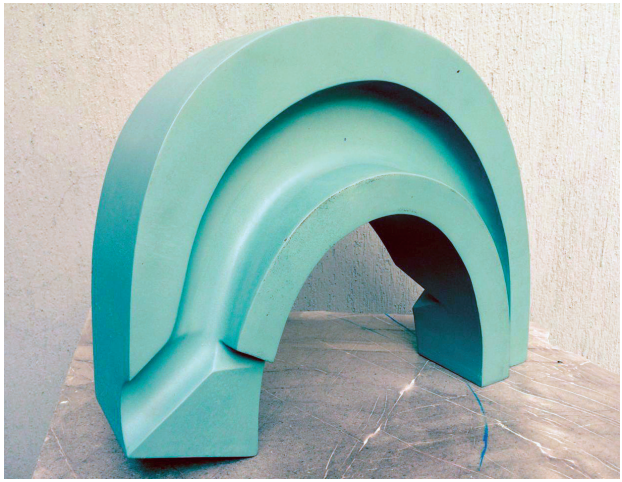


Imagen 3
Proyecto para tequilera.
Imagen tomada del archivo de la artista

Su lenguaje

La obra de Dolores Ortiz es totalmente abstracta. Al respecto señala la maestra: "La abstracción te da muchas más posibilidades de poder hacer lo que quieras, de materializar tu discurso sin limitaciones, no evocar formas existentes, sino apelar a la imaginación".[7]

En cada pieza puede verse un trato diferenciado e individualizado del material, ya sea piedra o madera. El resultado es producto del diálogo y comunión con los materiales. La maestra destaca sus características más notables: una tonalidad, la textura o la frialdad en un bloque de piedra, una veta, un nudo o la calidez del tono en un tronco de árbol.

La exaltación de los detalles de la materia que constituirá cada una de sus piezas deja al descubierto la sensibilidad y la observación detallada y minuciosa para definir el destino del material y la forma que tendrá cada una de sus esculturas. El uso de materiales tradicionales, como la madera, la piedra o el barro, con los que regularmente representa formas orgánicas con reminiscencias figurativas, contrasta con la geometrización que acompaña a las esculturas urbanas, las cuales en su mayoría son monocromáticas y están resueltas con amplios planos geométricos; aun en aquéllas que presentan vínculos interpretativos con la figuración, como es el caso de *Gimnasta* (Imagen 4).

7 Cita tomada del catálogo *Dimensión temporal en la Escultura*, 2023. Archivo de la artista.



Imagen 4
Gimnasta, Reprografía tomada del catálogo *Andador Escultórico XVI Juegos Panamericanos,* Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco, 2011. Archivo de la artista

Regularmente sus esculturas están conformadas por amplios planos, rectos o curvos, que son alterados por inflexiones, oquedades o integración de espacios, entablando un juego de interiores y exteriores que se traduce en luces y sombras, otorgando gran dinamismo a sus piezas.

En su producción escultórica hay formas recurrentes; una de ellas es la espiral, la cual motivó una serie de piezas en las que forma y concepto se funden para generar una variedad de esculturas que realizó en piedra caliza (Imágenes 5, 6, 7).

> Una de mis preocupaciones siempre han sido las espirales porque para mí significan el principio y el final de la vida, entonces, metafóricamente, la obra, sobre todo de piedra, está basada en esa figura a la que he revisado matemáticamente. Me remonté a ver cómo funcionaban las espirales, las hélices, y sobre eso empecé a trabajar.[8]

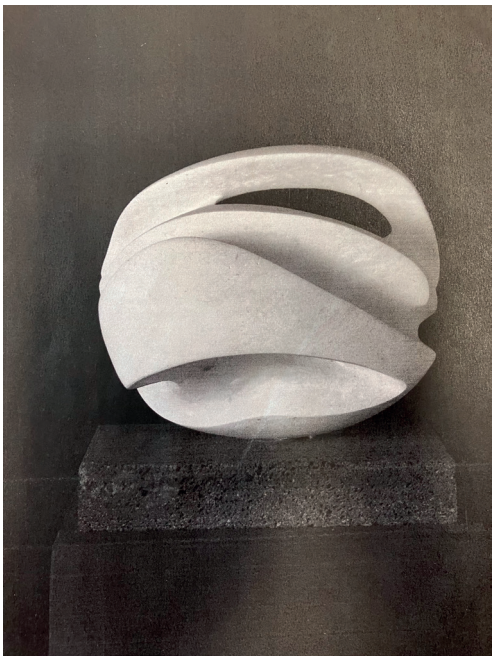
José Luis Meza Inda, conocido como "el patriarca de la crítica", entre los artistas visuales de Guadalajara, escribió en una nota periodística de julio de 1988, a propósito de una exposición de escultura en madera que la maestra presentó en el Centro de Arte Moderno en Guadalajara:

> ... sus obras pues, esculturas reales de primera mano, logradas a través de la batalla amorosa, imaginativa y sensible con muy diferentes maderas como la parota, el ébano, el fresno, el cedro, el ahuehuete, el nogal; batallas de las que

8 Estrenan capítulo de serie "De propia voz. Maestros y maestras de la Universidad de Guadalajara", dedicado a Dolores Ortiz, *La Jornada* (24 de marzo, 2023). [Consultado el 12 de abril, 2024]







Imágenes 5, 6, 7
De la serie *Espirales*,
tallas en piedra caliza, s/f.,
reprografías tomadas del catálogo
Dimensión temporal en la Escultura, Guadalajara, Jalisco,
Universidad de Guadalajara/
Museo de las Artes, 2023.
Archivo de la artista







Imágenes 8, 9, 10
Tallas en madera de parota,
nogal y madroño respectivamente.
Reprografías tomadas del catálogo
Dimensión temporal en la Escultura,
Guadalajara, Jalisco, Universidad de
Guadalajara/Museo de las Artes, 2023.
Archivo de la artista

> la autora sale siempre victoriosa, obteniendo formas que, sin llegar a la mudez conceptual de lo puramente abstracto, ni quedarse tampoco en una decorativa desfiguración estilizada; constituyen una exaltación del volumen nítido, del sentimiento de la fuerza de la masa, para la recreación de novedosos cánones de formas netas, de ritmos ascendentes, verticales, horizontales o curvos; son obras en las que campea un continuo fluir de planos, huecos y espacios tersos o volátiles, de una bella y fina superficie pulimentada, a las cuales el hallazgo de las sugerentes vetas de la madera, les confiere un carácter casi pictórico, y sobre las que, al deslizarse la luz, crea efectos cuya calidez y suavidad incitan a deslizar también la mano.[9]

La comunión con cada una de sus piezas talladas, ya sea en madera o en piedra, a las que dedica muchas horas de trabajo hasta lograr las características planeadas, contrasta con la independencia que se percibe en las esculturas de gran formato, las cuales desde su planeación fueron diseñadas para interactuar con la arquitectura del lugar, el mobiliario urbano y el espacio circundante (Imágenes 11, 12, 13, 14).

Por sus grandes dimensiones, de varios metros de altura, se requiere de un taller especializado para desarrollar el proyecto escultórico que cuente con asesoría técnica y profesional para garantizar la estabilidad estructural de la pieza y una

9 Nota periodística de José Meza Inda, investigador y crítico de arte jalisciense fallecido en 2016. La nota, forma parte del archivo de la maestra Dolores Ortiz.

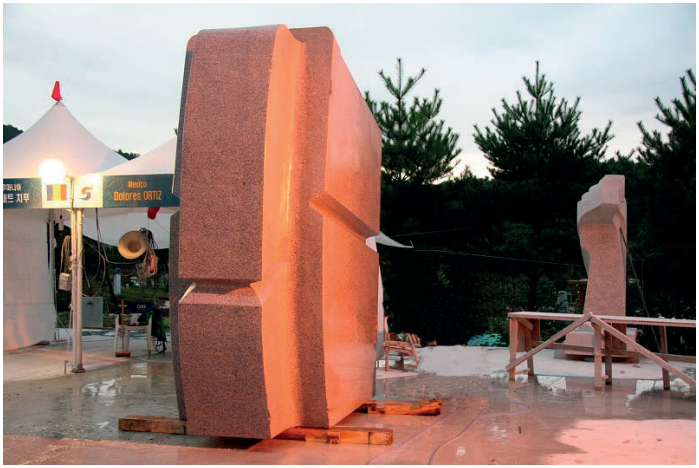


Imagen 11
Escultura ubicada en Icheon, Corea. Imagen tomada de https://www.artac-aiap.org/dolores-ortz-menique, 14 de mayo, 2024



Imagen 12
Waves, Talla en mármol, 100 × 250 × 100 cm, Estambul, Turquía. Imagen tomada de https://www.artac-aiap.org/dolores-ortz-menique, 14 de mayo, 2024



Imagen 13
Sin título, Placa de acero,
200 × 200 × 50 cm, Mérida, Yucatán.
Reprografía tomada del archivo de la artista



Imagen 14
Huella, La Habana, Cuba.
Imagen tomada de https://www.artac-aiap.org/dolores-ortz-menique,
14 de mayo, 2024

selección adecuada del material y del acabado que permita la resistencia a las condiciones atmosféricas del lugar donde se ubicará la obra (Imágenes 15, 16).



Imagen 15
Sin título, talla en piedra Huichapan,
270 × 100 × 80, Universidad de Colima.
Reprografía tomada del archivo de la artista

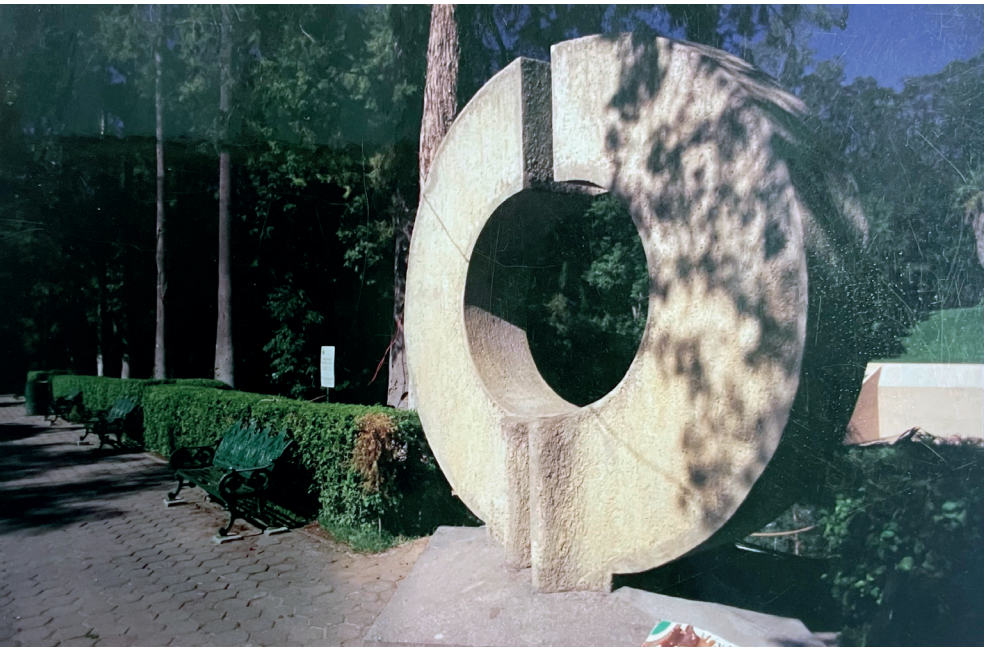


Imagen 16
Escultura Parque Colomos, Guadalajara, Jalisco,
concreto armado, imagen tomada del archivo de la artista

A pesar de que el trabajo de elaboración de las esculturas de gran formato tiene que delegarse a un taller especializado, cada una de las características formales constitutivas de la pieza fue planeada minuciosamente por la maestra. En una conversación con ella, señala que personalmente se encarga de supervisar y dar seguimiento al proceso hasta la conclusión y colocación de la escultura en su destino.

Conclusiones

La confluencia de lenguajes en las artes visuales es una realidad que no debería generar exclusión o menosprecio por alguno de ellos. El desarrollo de habilidades y la preservación de técnicas de expresión plástica tradicionales es un conocimiento que debe ser valorado en su justa medida; es una herramienta que brinda a los estudiantes variantes expresivas que posibilitan una mejor comunicación plástica acorde a sus necesidades. Excluir o menospreciar ciertas prácticas durante la formación académica de los estudiantes de Artes Visuales para privilegiar otras es limitar sus recursos.

Por otro lado, los espacios expositivos están clasificados en modernos o contemporáneos de acuerdo a las técnicas utilizadas en las obras, sin considerar la propuesta de los artistas y sus necesidades espaciales. Considero que la división excluye a ciertos artistas y predispone al público para conocer todo tipo de propuestas plásticas. Las exposiciones escultóricas son desde hace algunas décadas muy poco frecuentes y la cantidad de escultores es cada vez menor, lo cual pone en riesgo la práctica de esta técnica expresiva, que en su momento fue motivo de prestigio y reconocimiento de un pasado cultural no muy lejano.

Nos corresponde a docentes, artistas, críticos y teóricos del arte fomentar, preservar y difundir esta práctica artística de la cual la escultora Dolores Ortiz Minique es una artífice ejemplar.

Bibliografía

Duarte, Ma. Estela, *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*. CNCA/INBA, México, 2010, 104 pp.

Estévez Kubli, Pablo, *El ensamblaje escultórico: análisis y tipologías objetuales en el Arte Contemporáneo Mexicano*. UNAM, México, 2012, 211 pp.

_____, "Escultoras residentes en México 1950-2014: aportaciones formales y evocativas". *Aureavisura,* Año 6, Tercera época, 26, México, UNAM, (2018).

_____, *Figuración primitiva: escultura contemporánea en México*. UNAM/FAD, México, 2021, 178 pp.

Gutiérrez Garduño, María Soledad, *La perspectiva artística femenina de nueve escultoras mexicanas del siglo XX-XXI, nacidas entre 1950-1980: tres generaciones*. UNAM, México, 2002, 223 pp. [Tesis de maestría en Artes Visuales].

MacMasters, Merry, "La mujer ha ido tomando su sitio en la pintura, pero los vacíos persisten". *La Jornada* (9 de marzo, 2024).

Ortiz, Dolores, *Dimensión temporal en la Escultura*. Universidad de Guadalajara/Museo de las Artes, Guadalajara, Jalisco, 2023, 81 pp.

Rodríguez Widholm, Julie, *Escultura social: A New Generation of Art from Mexico City*. Museum of Contemporary Art, Chicago, 2007, 227 pp.

Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco, *Andador Escultórico XVI Juegos Panamericanos*. Jalisco, 2011. [Catálogo].

Sitios consultados en la red

Artac, Asociación de artistas plásticos de México, A. C. [En línea]: http://www.artac-aiap.org [Consulta 13 de marzo, 2024]

Cultura UDG, *Dolores Ortíz Minique*, (28 de junio, 2023), 24:48 min. [Video en línea]: https://youtu.be/Z3gxGvU88NM

El País, *Geles Cabrera, la primera mujer escultora de México*, (28 de septiembre, 2018), 4:12 min. [Video en línea]: https://youtu.be/SoTk-Vw9dj6Y?si=jGKCKbSfjOWkkM-v

Entrevistas

Entrevista telefónica a la escultora Dolores Ortiz Minique, 10 de noviembre, 2023.

“Resonancias con la arcilla: la impronta de **Rosario Guillermo en el arte contemporáneo”**

Dr. Francisco Ulises Plancarte Morales



"RESONANCIAS CON LA ARCILLA: LA IMPRONTA DE ROSARIO GUILLERMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO"

Palabras clave: Rosario Guillermo, arte contemporáneo, arcilla, educación artística, docencia universitaria, proceso creativo, Facultad de Artes y Diseño, cerámica mexicana, investigación artística.

RESUMEN

El artículo "Resonancias con la Arcilla: La Impronta de Rosario Guillermo en el Arte Contemporáneo", analiza la trayectoria artística, académica y docente de la escultora y ceramista Rosario Guillermo a partir de una serie de entrevistas realizadas en 2024. El texto reconstruye su formación desde la infancia hasta su consolidación como una de las principales figuras de la escultura cerámica mexicana contemporánea, destacando la influencia de su entorno familiar, su paso por el teatro y su posterior ingreso a la Academia de San Carlos y a la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Asimismo, examina el papel que desempeñaron maestros como Luis Nishizawa, Francisco Moyao, Gilberto Aceves Navarro y, especialmente, Gerda Gruber, cuya enseñanza basada en la práctica del taller, la experimentación y el dominio técnico definió gran parte de su desarrollo profesional. Asimismo, reflexiona sobre la importancia de la educación visual, el dibujo y la bitácora como ejes del proceso creativo, al tiempo que plantea una concepción de la docencia sustentada en la experiencia artística y en el acompañamiento del estudiante para construir un lenguaje plástico propio. Finalmente, se aborda la relación entre creación, investigación y enseñanza, mostrando cómo la producción escultórica de Rosario Guillermo trasciende el ámbito material de la arcilla para convertirse en una propuesta estética, pedagógica y cultural de amplia relevancia dentro del arte mexicano contemporáneo.

Keywords: Rosario Guillermo, contemporary art, clay, art education, university teaching, creative process, Faculty of Arts and Design, Mexican ceramics, artistic research.

ABSTRACT

Drawing on a series of interviews conducted in 2024, this article explores the artistic, academic, and pedagogical trajectory of the sculptor and ceramic artist Rosario Guillermo. It traces her development from childhood to her emergence as one of the leading figures in contemporary Mexican ceramic sculpture, emphasizing the influence of her family environment, her early involvement in theater, and her subsequent education at the Academy of San Carlos and the former National School of Plastic Arts of the National Autonomous University of Mexico (UNAM). The study also examines the formative role of artists and teachers such as Luis Nishizawa, Francisco Moyao, Gilberto Aceves Navarro, and, above all, Gerda Gruber, whose studio-based approach, grounded in experimentation and technical excellence, profoundly shaped Guillermo's artistic practice. In addition, the article highlights the significance of visual education, drawing, and the artist's journal as essential components of the creative process while presenting a vision of teaching rooted in artistic experience and in mentoring students as they develop their own visual language. Finally, it considers the close relationship between artistic creation, research, and teaching, showing how Rosario Guillermo's sculptural practice extends beyond the materiality of clay to constitute an aesthetic, pedagogical, and cultural contribution of enduring significance within contemporary Mexican art.

Conversaciones con Rosario Guillermo[1]

Los inicios

En la primaria asistí a una escuela privada (Imagen 1). Primero estuve en una escuela de monjas. Sin embargo, tuve una abuela muy combativa, politizada y socialista. En Yucatán la población estaba muy influida por el socialismo, así que mi abuela consideró que estaba muy mal que yo asistiera a esa escuela de monjas y me inscribió en una institución fundada por una de las feministas del movimiento yucateco. El feminismo como concepto siempre existió en Yucatán, pero cobró mayor fuerza con Elvia Carrillo Puerto, hermana de Felipe Carrillo Puerto. Desde siempre, muchas mujeres yucatecas no solo han sido amas de casa, sino también profesionistas, y han tenido una visión más amplia de la sociedad. En realidad, se reunieron para luchar contra todas esas injusticias cometidas contra las mujeres.

1 Rosario Guillermo nació en Yucatán en 1950. Estudió la licenciatura y la maestría en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), hoy Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la UNAM, donde imparte clases. Es, principalmente, escultora y ceramista. Ha expuesto su trabajo en Europa y México, y su obra forma parte de colecciones permanentes de museos de China, Dinamarca, Hungría y Guatemala. Entre sus premios y distinciones se encuentran el Premio Universidad Nacional en el área de Creación Artística y Extensión de la Cultura (2022), la Medalla al Mérito Académico (2022), el Premio Coatlicue por trayectoria profesional (2014), la Medalla Yucatán, Premio Estatal de Ciencias y Artes (1999), y la Medalla al Mérito Artístico del Gobierno de Yucatán (1997). Desde hace mucho tiempo, la maestra Rosario Guillermo es un referente en la defensa del MACAY, museo de gran prestigio en nuestro país. El presente texto tiene su origen en entrevistas realizadas durante agosto y septiembre de 2024, tanto presenciales —en su taller del Posgrado en Artes y Diseño de Ciudad Universitaria— como a distancia. Para facilitar la lectura, se les dio un carácter narrativo en primera persona.



Imagen 1
Rosario Guillermo

Mi mamá era maestra de primaria. Trabajó toda su vida en el campo como maestra rural, lo cual es muy heroico. Mi papá, por su parte, era... como "un bueno para todo" y muy idealista; por eso hizo muchas cosas. Además, participó en la política y fue diputado local, hasta que se dio cuenta de que la política —como me ocurrió a mí— no era aquello con lo que él soñaba. Acabó muy decepcionado. Mi mamá pretendía componer el país

mediante la educación de la gente del campo, y mi papá quería hacerlo desde la política, porque soñaba con que esta podía transformar el mundo. Sin embargo, comprendió que no era así; finalmente dejó la política y se dedicó al comercio. Sí, soy hija de un par de idealistas.

Desde que tengo memoria, estoy vinculada con el dibujo y con la creación. He dibujado toda mi vida, desde la infancia. Yo no iba a estudiar odontología ni medicina. Mi abuelo era médico y todos mis hermanos son profesionistas, pero ninguna de las opciones disponibles me atraía, y eso me generó un conflicto. En esa época existía el prejuicio de que no se podía ser artista porque uno se moriría de hambre. Entonces mi mamá, que era una mujer muy inteligente y conciliadora, me dijo: "Tú entrégame un título y haz de tu vida lo que quieras". Mi primera formación fue como maestra de educación primaria; ese fue mi primer título. Después se lo entregué y me vine a México a realizar mis sueños, que en ese momento estaban en el teatro.

Ejercí profesionalmente el teatro durante unos ocho años. Lo hice en serio y no me fue nada mal: trabajé en teatro, cine, televisión, etcétera. Sin embargo, me di cuenta de que no me sentía cómoda en ese ambiente. Vivía del teatro y de la venta de mis dibujos. Entonces una amiga me dijo: "Estás desperdiciando tu tiempo; métete a estudiar dibujo en la Academia de San Carlos". Esa carrera fue para mí un descubrimiento. No dejé el teatro: me inscribí en la ENAP y, para mi sorpresa, fui aceptada. Continué en el teatro unos cinco años más, hasta que terminé la carrera y tuve que tomar una decisión: o melón o sandía. Yo ya estaba enamorada de la escultura y de la cerámica, así que entré a San Carlos en 1978.

El ambiente era idílico, precioso: el de la Academia tradicional, que hoy se ha perdido porque, aunque el recinto sigue ahí, ya no tenemos mucho acceso a él. Era muy bonito y contábamos con grandes maestros. Recuerdo a Nishizawa[2] y a Moyao (Imagen 2). También a Hermilo Castañeda,[3] quien impartía anatomía artística; yo iba a su taller de fisgona. Siempre me impresionó mucho esa clase, que no debió perderse, porque la educación visual no tiene que ver exclusivamente con la modernidad, sino con el entrenamiento de las capacidades perceptivas. Su taller parecía del siglo XIX —y lo digo en el mejor sentido— porque tenía modelos de yeso y también modelos vivos: hombres, ancianos y personas de distintas edades. Como oyente, aprendí a distinguir las diferencias entre representar a un bebé, a un anciano o a un joven. Al observar cómo se acomodan los músculos y cómo se mueven los huesos, se comprende la anatomía de las distintas etapas de la vida. ¿De qué otra manera se aprenden las características que permiten representar a un bebé? Se aprende mirando y apreciando visualmente. Lo mismo sucede con un hombre joven y fuerte o con un anciano. Además, en aquel tiempo el dibujo se cursaba durante toda la carrera y era obligatorio. Vuelvo a lo mismo: la educación visual no tiene nada que ver con las computadoras, sino con el desarrollo neuronal y la apreciación visual, que se traducen en habilidad manual. Todos los maestros que tuvimos en la

2 Luis Nishizawa (1918-2014), pintor y muralista mexicano de padre japonés y madre mexicana, fue profesor de la Academia de San Carlos y de la actual FAD, en Xochimilco, de la UNAM. Obtuvo el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes en 1996. Por sus clases de Técnicas de los Materiales y Pintura pasaron numerosas generaciones de estudiantes.

3 Hermilo Castañeda (1925-2006) fue médico, escritor y profesor de Anatomía Artística en la Academia de San Carlos. Fue distinguido con el Premio Universidad Nacional y, posteriormente, con el nombramiento de profesor emérito.

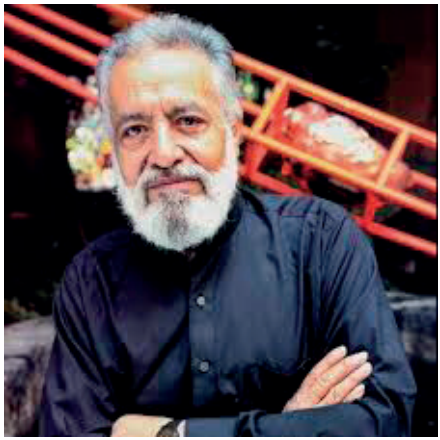


Imagen 2
Francisco Moyao

Academia eran artistas y productores activos de gran renombre. Recuerdo muy bien la clase con Nishizawa porque era un maestro muy dedicado a enseñar. Tenía muy claro que debía transmitir lo que sabía por experiencia propia, no por haberlo leído en un libro. Trabajaba todo el tiempo con los alumnos. Había, por ejemplo, quien pasaba todo el semestre aplicando capas de color a una naranja porque la técnica era el temple; pero cada quien podía trabajar con la técnica que quisiera. Yo pintaba al óleo, así que me puso a hacer mi autorretrato, el único que he realizado en mi vida. No es lo mismo que un profesor cualquiera te explique cómo hacer las cosas a que lo haga una persona con la experiencia vastísima de Nishizawa. Cuando fue mi maestro, ya era una persona mayor.

Torres Michua[4] *me gustaba mucho como maestro; él me impartía Historia del Arte. En aquel tiempo se usaban diapositivas y*

4 Armando Torres Michua (1944-1999), crítico de arte, museógrafo y, sobre todo, docente de la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas, fue y sigue siendo un referente en la historia del arte. Gracias a su trabajo

sus clases eran deliciosas. No sé qué aprenden los jóvenes ahora, pero él nos enseñaba la historia del arte como yo entiendo que debe enseñarse: no mediante cursos aislados de arte contemporáneo o de arte primitivo, sino como un recorrido completo, desde los orígenes hasta la actualidad. Me identifiqué con Moyao, quien nos impartía escultura durante el tronco común. Después cada estudiante elegía su especialidad. Moyao[5] *era escultor, de modo que enseñaba y corregía el trabajo desde el punto de vista de un escultor* (Imagen 2). A mí me gustaba mucho su clase. Al entrar al segundo año ya tenías que saber hacia dónde ibas y qué querías hacer. Cuando conocí la escultura, pensé: "La pintura no es lo mío", aunque yo era dibujante. Me dirigí de inmediato hacia la escultura. En ese segundo año nos trasladaron a Xochimilco y recorrí todos los talleres —era obligatorio visitarlos— para descubrir cuáles me interesaban. Cuando entré al taller de plásticos, por ejemplo, se me erizó el cabello y se me irritaron los labios. Pensé: "No, aquí no"; resulté alérgica.

Recuerdo muy bien las clases con Aceves Navarro (Imagen 3), un maestro muy duro, muy exigente y muy bueno. Decía: "*¿No tienes ojos? ¿No ves?*", y nadie se atrevía a responder. Hoy le dices eso a un alumno y te demanda, pero él se expresaba así todo el tiempo. Tal vez, si otro profesor te hubiera hablado de esa manera, te habrías levantado y te habrías ido; con él no, porque

se formaron numerosas generaciones de estudiantes. Fundó el Taller de Crítica de Arte y fue uno de los fundadores de la revista de la ENAP.

5 Francisco Moyao (1946-2008) nació en la Ciudad de México. Estudió la licenciatura y la maestría en Artes Visuales, con énfasis en escultura, y estuvo vinculado con los talleres de Escultura y de Experimentación Plástica de la División de Estudios de Posgrado. En el periodo al que se refiere la maestra Rosario Guillermo, el artista impartía en la ENAP la asignatura de Educación Visual.



Imagen 3
Gilberto Aceves Navarro

además era un buen maestro, un buen compañero, una buena persona y un gran pintor. Todo invitaba a pensar: "Sí, dígame lo que quiera. ¿Lo estoy haciendo mal? De acuerdo, lo corrijo". Ese era su lenguaje. No había manera de sentirse ofendido ni nada por el estilo; así era. No sé si a alguien no le gustó y se fue, pero así era. Te advertían: "El maestro es muy exigente y rígido; no te incomodes si te dice una que otra palabra". Con las mujeres no era tan grosero; con los hombres, sí. Sus ejercicios enseñaban a ver y su taller siempre estaba lleno. Antes había visitado el taller de metal, donde estaba Jesús Mayagoitia,[6] pero era muy ruidoso. Pensé: "Aquí no me voy a poder concentrar entre la maquinaria, los martillos y todo lo demás. ¡No, esto es imposible!".

6 Jesús Mayagoitia (1948), egresado de la licenciatura y del posgrado en Artes Visuales, es un escultor mexicano de tendencia geométrica, cuya obra —principalmente en acero pintado— suele ser de carácter monumental. Es profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, hoy FAD.

El último taller que visité fue el de cerámica de la maestra Gerda.[7] Me habían dicho: "Esa maestra es muy rígida; es alemana, muy exigente y estricta. No te recomiendo que vayas con ella". Por eso la dejé para el final. Sin embargo, cuando fui y vi todo lo que hacían, me llamó la atención. Aunque al principio el material me pareció horrible —yo tenía las uñas largas—, al observar los trabajos comprendí que podía realizar la obra con mayor rapidez.

La maestra Gerda fue una especie de premio de lotería para Xochimilco. Ella había iniciado el taller en la Academia, donde era fácil contar con buenos maestros porque vivían cerca de la escuela. Cuando el traslado a Xochimilco se volvió complicado, muchos dijeron: "No es para tanto; muchas gracias, hasta aquí llegué". Gerda sí se trasladó. Digo que fue una especie de premio porque, además, tenía una formación muy sólida y una historia particular de llegada a la Academia. Eso la convertía en una persona muy especial: en aquel momento era la ceramista más famosa de su tiempo. Hoy cualquiera hace escultura con porcelana; entonces, nadie más hacía lo que ella hacía. No había otra persona en el mundo que trabajara de esa manera...

A quienes trabajan con porcelana se les llama porcelanistas, no simplemente ceramistas, porque la porcelana es muy compleja. Ser ceramista puede ser cualquiera; ser porcelanista, no. Pero ella antes había sido ceramista: había estudiado cerámica y dominaba todas las técnicas. Cuando llegamos a Xochimilco no había horno, pero ella dijo: "No hay problema". Nos fuimos con pico

7 Gerda Gruber (1940), escultora de origen austriaco, fundó en 1975 el taller de escultura en barro de la ENAP, hoy FAD, con el propósito de trabajar con barro, arcilla y técnicas cerámicas. Reside en Yucatán.

y pala al fondo del terreno, cavamos un hoyo y construimos el horno con tabiques. Se las sabía todas.

En mi enseñanza trato de reproducir lo que ella fue para mí y serlo para mis alumnos. Todos los suyos —y eso lo sabemos muy bien— se convirtieron en maestros o artistas exitosos. Por eso es tan importante contar con docentes como Nishizawa, Gerda y los demás que hemos mencionado. Tal vez en otras disciplinas no tenga la misma relevancia, pero en el arte es fundamental. El maestro creador practica, trabaja en el taller y es multidisciplinario. Si vas a enseñar una teoría, puedes leer, formarte y documentarte; pero la experiencia de un taller creativo es mucho más enriquecedora cuando la imparte un artista con experiencia, porque, como Nishizawa, lo que te dice no lo leyó en ninguna parte: lo vivió y lo experimentó. Lo que yo enseño sobre escultura cerámica tampoco está en ningún libro. Ves en las librerías títulos como *Cómo hacer cerámica*, pero al abrirlos encuentras instrucciones para elaborar tazas, trabajar en torno o realizar construcciones básicas; nada que ver con la escultura, porque no es lo mismo. Los artistas que imparten talleres en la escuela son, inevitablemente, productores: aunque seamos maestros, no podemos dejar de crear ni de producir. La situación cambia cuando no recibes una quincena y debes mantenerte muy activo, porque vives de la obra, de los cursos, de los simposios o de las conferencias. Dar clases ofrece cierta tranquilidad para crear a tu gusto, porque cuentas con un ingreso estable. Esa es la parte agradable de la docencia: uno puede hacer la obra que quiere, cuando quiere y como quiere. De otra manera, el proceso puede ser muy asfixiante y restrictivo. Un alumno me preguntó: "¿Cuál es su consejo para vivir del arte?". Le respondí: "Aprender a vivir como pobre". Es cierto: algunos artistas creen que vivirán como

las grandes figuras de marquesina, pero son muy pocos quienes se enriquecen con la venta de su obra. Si quieres vivir de ella, la primera regla es aprender a vivir con poco.

La maestra Gerda contaba por qué vino a México. Cuando estudiaba en la Academia de Viena, llegó una exposición de arte prehispánico mexicano. Su profesor de escultura, ferviente admirador de la cerámica prehispánica, llevó a sus alumnos y les dijo: "Van a ver lo que realmente es la cerámica; lo que encontrarán aquí no lo verán en ninguna otra parte". Les ofreció una visita guiada y Gerda quedó profundamente impresionada por piezas semejantes a las que nosotros podemos observar cualquier día en el Museo Nacional de Antropología. Entonces pensó: "Algún día iré a México". Cuando la invitaron a exponer en una importante galería de Nueva York, conoció allí a Fernando Gamboa,[8] director del Museo de Arte Moderno, quien le propuso: "Maestra, acepte una invitación para exponer en México, en el Museo de Arte Moderno". Ella respondió: "¡Claro! México, encantada". Así llegó a México para presentar su trabajo en el MAM. La exposición se montó y se produjo aquí: trajo la porcelana y los demás materiales. Durante ese proceso conoció a Aceves Navarro, a Carlos Olachea y a todo el grupo de maestros de la Academia, quienes quedaron fascinados.

Cuando entré a su taller todavía resonaba el eco de aquella exposición en el Museo de Arte Moderno: nunca se había visto algo igual en México. Los maestros de la Academia, en especial Ace-

8 Fernando Gamboa (1909-1990) fue pintor, escritor, fundador y director de revistas culturales, además de museógrafo y funcionario mexicano. Estuvo vinculado con exposiciones realizadas fuera del país, que alcanzaron un notable éxito artístico.

ves, le preguntaron: "Maestra, ¿no podría impartir un curso en la Academia?". Ella respondió: "Encantada, con tal de estar en México". Dio un primer curso y luego un segundo. Además, estaba divorciándose, lo cual también influyó. Su marido no quiso venir a México: regresó de Nueva York a Viena y le dijo: "O vienes o nos divorciamos". Ella contestó: "Nos divorciamos", porque sabía que la separación ya era inminente. Aquí cayó bien parada: todas las galerías querían su obra y encontró un nuevo mercado. Además, halló un país distinto. Los europeos, sobre todo los alemanes, suelen venir huyendo de una vida rígida y estricta; ella encontró aquí el ambiente libre y jocoso de los artistas mexicanos.

Recuerdo que, cuando éramos sus alumnos, había una fiesta en casa de alguien casi cada mes. Ella era muy feliz en esas reuniones y al divertirse; descubrió otra vida y le encantó. Eso es algo que muchos extranjeros disfrutan de México.

Sí, las normas aquí son distintas. No me gusta decirlo —y me molesta que lo repitan—, pero se suele afirmar que "en México todo se puede", para bien y para mal. La parte negativa, no; pero la positiva, sí. Yo conocía su trayectoria: todavía se hablaba en México de aquella exposición en el MAM. Conseguí un catálogo muy bello, vi la obra y me impresionó mucho; pensé: "Con mayor razón". Aun así, temía que fuera tan rígida y estricta como todos decían. Eso ocurrió exactamente en 1980. Durante ese último periodo la conocí, vi que era muy amable y que sus alumnos la adoraban, y pensé: "Ah, pues no es tan terrible, ¿no?". Al tener que escoger, decidí probar la cerámica. Desde el primer semestre supe: "De aquí soy". Antes podías permanecer los tres años en el taller que eligieras; ahí me quedé. Además, la clase de dibujo era permanente. ¡Pues a todo dar!

Gabriel Orozco[9], aunque no era alumno, tenía muchos amigos y pasaba mucho tiempo con nosotros en el taller. Cuando terminé la carrera obtuve una beca para ir a Italia y, al regresar, tuve que retribuir a la UNAM lo aprendido mediante la docencia. Entonces me tocó tener como alumno a Javier Marín[10] y a varios de quienes ahora trabajan en la escuela. Yo era muy joven, pero tenía alumnos casi de mi edad, porque había comenzado tarde debido al teatro: era unos cinco u ocho años mayor que ellos. Muchos de mis compañeros se dedicaron a la carrera artística; de mi generación, muy pocos nos orientamos hacia la docencia. Al final de la carrera pensé: "Es hora de enseñar lo que sé". Sin embargo, no fue la UNAM la que me invitó, sino La Esmeralda. Acepté recordando que alguna vez había dicho que, ya de vieja, enseñaría toda mi experiencia, como Nishizawa y los maestros mayores que tuvimos, quienes eran un gran ejemplo.

Yo decía: "De vieja voy a ser como ellos", porque abrían la boca y de ella salían experiencia y conocimiento. Pensaba: "Cuando sea vieja, haré lo mismo". Sin embargo, uno no está pensando constantemente en esas promesas, sino en sus proyectos, su economía, las galerías, la obra y muchas otras cosas ajenas a la docencia. Acepté la invitación y descubrí que de mi boca también salían conocimientos derivados de mi experiencia personal

9 Gabriel Orozco (1962) es un artista contemporáneo que estudió en la entonces ENAP de la UNAM entre 1981 y 1984, antes de trasladarse a Madrid. Es un referente del arte mexicano actual y trabaja con diversos medios, entre ellos el dibujo, la fotografía, la escultura y, de manera especial, la instalación. También ha escrito sobre temas artísticos.

10 Víctor Javier Marín Gutiérrez (1962) es un artista egresado de la ENAP de la UNAM. Cursó sus estudios entre 1980 y 1983 y se distinguió como pintor y escultor de gran formato. En los últimos años ha explorado los campos del diseño y la decoración de piezas cerámicas.

y de los múltiples viajes que había realizado. En México, en aquel tiempo, tú decías "escultura cerámica" y te respondían: "Ah, es frágil; mis clientes prefieren bronce o metal". En Europa, en cambio, de unas cincuenta solicitudes que presenté, solo tres habrán sido rechazadas; en todas las demás me dijeron que sí. Por eso, en realidad, yo casi no vivía en México: tenía mi departamento, pero iba y venía. Ni siquiera podía tener mascotas, porque aquí no ocurría gran cosa para mí; todo sucedía fuera. Cuando llegué a La Esmeralda comprendí que todo lo aprendido en el extranjero era muy útil, y yo misma me sorprendí de cuánto sabía. Solo fui a enseñar lo que conocía, pero no imaginaba que fuera tanto.

Othón Téllez era director y tenía el propósito de reactivar los talleres de escultura, porque el director anterior se oponía al trabajo manual. Los talleres estaban muy empobrecidos. A propósito de esas ideas que mencionamos hace un momento, surgía la pregunta: ¿qué es lo moderno? En el arte no hay moderno, antiguo o viejo: el arte es el arte y se vale de todo. Como los talleres estaban muy deteriorados, Othón trató de recuperarlos. Me dijo literalmente: "Necesito que vengas a ayudarme a levantar el taller de cerámica y escultura. Sí hay cerámica, pero no escultura". Yo respondí: "¡Ay, sí, qué padre!".

Ahí recordé la promesa que me había hecho: cuando fuera mayor me dedicaría a la docencia, pues tendría experiencia y conocimientos que compartir, como los que recibí de mis maestros. Al comenzar, trabajé dos años en Xochimilco como retribución por la beca. En cuanto cumplí ese compromiso, la maestra Gerda dejó la escuela y me dijo: "Te quedas con el taller". Yo pensé: "Qué honor, qué orgullo, ¿no?".

Al cabo de un año estaba agotada y mi obra, abandonada. Todavía resistí otro semestre, pero lo que llevaba a las galerías ya no estaba suficientemente pensado ni proyectado, porque la escuela me quitaba tiempo y mi producción se estaba empobreciendo.

Entonces dije: "¡No! Regreso a mi obra". Además, no había estímulos y el sueldo era malo. Entre gasolina, comida y tráfico, concluí que no valía la pena. Con la venta de una obra podía vivir seis meses; en la escuela, lo que me pagaban apenas alcanzaba para la gasolina y la comida. Siempre me preocupaba no desatender la producción y venta de mi obra. Mi primer empleo como docente, después de egresar, fue en la misma ENAP. Durante dos años retribuí la beca; cuando la maestra Gerda se fue, quedé al frente del taller y resistí un año y medio más. Ella sigue en Mérida. Aunque impartió clases durante un breve periodo en la Universidad de las Artes de Yucatán, vive de su obra. Creó un proyecto fantástico en su taller de Mérida con la UNESCO: residencias artísticas para jóvenes escultores de Asia. Nunca desatendió los contactos que hizo en Europa, Estados Unidos y Monterrey, donde tiene un mercado muy sólido. Expone constantemente en Monterrey, Estados Unidos y Europa. Se fue porque la ciudad se estaba volviendo insoportable y no se vislumbraban posibilidades de mejorar su situación laboral en la escuela.

Al cabo de año y medio, agotada por la docencia y preocupada por el abandono de mi obra, recibí una extraordinaria invitación para participar durante dos meses en un simposio en Hungría como artista invitada. Entonces pensé: "O continúo mi carrera o me quedo en la escuela". Como no me dieron permiso para ausentarme dos meses, tuve que decir: "Muchas gracias, me voy". El terremoto de 1985 me sorprendió en Hungría. Yo ya había renunciado a la escuela y estaba en plena producción cuando me

avisaron que había temblado en México. Respondí: "En México tiembla siempre, no se preocupen". Nunca fui pobre, pero tampoco viví como rica. Digo que no fui pobre porque todo lo que ganaba estaba destinado a mis proyectos, a los simposios o a los encuentros. La gente me decía que era pobre y yo contestaba: "Sí, soy pobre", aunque tuviera dinero en el banco, porque ese dinero ya tenía un destino: la tonelada de barro, el metal, el horno y todo lo necesario. Gracias a que aprendí a vivir con poco, pude desarrollar una carrera como artista.

Llevo alrededor de dieciocho años como docente y percibo que los alumnos de licenciatura están un poco desorientados: todavía no saben hacia dónde dirigirse, porque se encuentran en el proceso de investigarlo y conocerlo todo; están en formación. En la exposición de trabajos escolares del curso pasado, lo más valioso no fue únicamente la calidad de las obras. El verdadero logro, tanto de fondo como de forma, consistió en que el trabajo de cada alumno era distinto y expresaba un discurso propio, desarrollado a lo largo de dos semestres. Al principio les digo: "No les pido un proyecto; les pido que trabajen y, al final, leemos la obra". En el conjunto producido aparece el proyecto. Por eso, al final hacemos la lectura del trabajo de cada persona. Algunos reconocen que su cuerpo de obra revela que aún no han definido un camino; otros ya lo tienen muy claro y trabajan sobre él. Así, la evaluación final ya no pregunta "¿qué vas a hacer?", sino "¿qué estás haciendo?". Están en sexto semestre, a punto de pasar a séptimo y octavo, y en un año estarán fuera. Yo pensaba que la docencia satisfaría por completo mi inquietud creativa. Con el tiempo comprendí que sí puedo crear a través de los estudiantes y confiar en ellos sin apropiarme de sus ideas ni interferir en sus proyectos; pero también necesito continuar

con mi propia creación. Por eso nunca cerré mi taller. Iba poco, porque la escuela consume mucho tiempo, pero mi rutina creativa no se interrumpió.

Considero que, dada la condición del alumno, es difícil llegar al taller con un proyecto completamente preconcebido. Los proyectos pueden estructurarse —de hecho, uno los estructura—, pero yo, al menos, los construyo con base en lo que voy produciendo. Hay procesos y momentos que duran décadas o lustros; yo no me fijo demasiado en esas duraciones, sino que produzco y una obra me conduce a otra. Cuando ya tengo un cuerpo de trabajo, puedo interpretarlo, leer lo que estoy haciendo y darle forma; me apego a la línea que surge de la propia producción. Al trabajar de manera constante aparecen los puntos que te ocupan, te preocupan o hacia los cuales quieres dirigirte. Sin embargo, existe un proceso previo: las ideas no aparecen de repente en el taller. Como aprendimos en la escuela, el proceso creativo no comienza en el instante de ejecutar la obra; tiene una larga historia anterior, formada por las ideas, los proyectos y el concepto de lo que se quiere realizar. Todo eso lo voy pensando y analizando y, sobre todo, lo voy dibujando.

Todas mis piezas tienen un dibujo previo; mi bitácora es mi biblia. Ahí plasmo mis pensamientos e ideas, y relaciono las formas con el material y el montaje. En general, todas las bases forman parte de la obra: no termino una pieza para después colocarle un soporte, sino que este suele integrarse al concepto. Cuando dibujo, represento la forma de aquello que quiero decir y también los elementos con los que combinaré el material principal, que es el barro. Siempre hay complementos de otros materiales: con frecuencia funciona la madera y, en otras ocasiones, el metal.

Cuando tengo la idea más o menos bien bocetada y concebida, aparecen detalles en mis bitácoras. Me concentro en elementos que quizá utilizaré quién sabe cuándo. En realidad, no suelo sentarme expresamente a dibujar; mi práctica cotidiana consiste en acercarme al material acompañada de mi bitácora. Esos dibujos aparecen, sobre todo, durante los periodos en los que viajo o estoy lejos del taller. A través de la bitácora continúo vinculada con él y resuelvo problemas. Cuando no estoy en mi taller suele ser porque me encuentro fuera de México por trabajo o fuera de mi contexto cotidiano. Entonces tengo tiempo de dibujar, en especial por las noches. Casi siempre dibujo antes de dormir; me ayuda a relajarme después del trabajo diario.

La obra

Me gusta mucho la obra de Louise Nevelson.[11] Ella trabajaba fundamentalmente con madera; yo trabajo con cerámica, pero también integro madera. No la tallo: cuando necesito una pieza tallada en particular, se la encargo a un ebanista (Imagen 4). Si se trata de un elemento muy sofisticado, no tengo la paciencia para tallarlo. La cerámica, en cambio, se presta al modelado: la trabajas, la construyes y la tienes lista. Cuando



Imagen 4
Louise Nevelson

11 Louise Nevelson (1899-1988), de origen ucraniano y nacionalidad estadounidense, fue una escultora e instalacionista conocida por sus obras abstractas realizadas principalmente en madera.

son detalles pequeños, como afinar la punta de un elemento, sí los hago yo; pero si tengo claro que necesito una forma específica, encargo al ebanista la parte complementaria de la escultura. Imagino que Louise Nevelson trabajaba de manera semejante, porque sus elementos están perfectamente elaborados y luego integrados. Hacia 2007, 2008 o 2009 desarrollé un proyecto vinculado con ella. En mi cabeza conviven varios temas por los que transito a lo largo del tiempo, y ese tiempo no tiene un límite preciso ni un "aquí empieza y aquí termina". La pieza *Este México* forma parte de esa serie, en la que integro cerámica y madera (Imagen 5).



Imagen 5
Este México.
Cerámica y madera.
Obra de Rosario
Guillermo.
180 × 120 × 28 cm

Por otra parte, desarrollé una serie que comenzó a perfilarse desde finales de la década de 1990 y principios de la de 2000, y que cobró fuerza a mediados de esta última. Para mí, el movimiento helicoidal está estrechamente relacionado con los fenómenos naturales. Inevitablemente, todo lo que hago se vincula con la naturaleza, no de una manera obvia o referencial, sino en su contenido. Viví un impacto muy fuerte a causa de un huracán terrible en Yucatán, comparable con lo que Otis provocó en Acapulco. Ocurrió entre 2000 y 2002 y tuvo consecuencias enormes. Yo no estaba ahí, porque vivo aquí, pero mi familia sí, y la experiencia la afectó muchísimo. El daño material no fue tan grave como el impacto emocional. Mantengo una relación compleja con la naturaleza: me fascinan sus fenómenos. Cuando empieza a llover, mi terraza —que no está techada— se convierte en un dolor de cabeza, porque debo limpiarla todos los días y barrer las hojas. A veces me pregunto: "¿Por qué no la techo?". No lo hago porque me gusta que la lluvia entre al patio. Si empieza a llover mientras trabajo, me siento a contemplarla. En mi casa de infancia tampoco se vivía con terror a los huracanes. Mi mamá decía: "Mañana viene un ciclón; vamos a verlo. Haré paletas y helado para que nos sentemos a observarlo".

Para nosotros era una fiesta ver la lluvia horizontal. Nunca tuvimos miedo; yo nunca se lo tuve. Por eso experimento un conflicto: veo cómo esos fenómenos arrasan y afectan a la gente, pero al mismo tiempo me fascinan. Nacen en el Caribe, y Yucatán es más caribeño que mexicano; siento una especie de amor por esas manifestaciones. También pienso que su creciente poder devastador es consecuencia del maltrato que los seres humanos hemos infligido a la naturaleza. Me digo: "Es natural: la Tierra se defiende, se queja, se manifiesta y nos está diciendo 'bájen-

le'". Como no lo hacemos, golpea con fuerza. A veces pienso: "Sí, naturaleza, pégales fuerte... ¡péganos fuerte!". Durante casi una década trabajé simultáneamente en dos o tres proyectos, entre ellos el de la espiral huracanada. Era una manera de acompañar la reacción de la naturaleza frente al daño y, al mismo tiempo, de padecer y sufrir por lo que hemos visto en Acapulco o, recientemente, en España. Es terrible, pero ¿cuándo aprenderá el ser humano a respetar la naturaleza?

Lo que más me satisface al realizar una pieza es algo que llamo movimiento pétreo. Mis objetos escultóricos contienen mucho movimiento, aunque estén hechos de materia sólida. En la década de 1990, por ejemplo, comencé a ondular el cuerpo de las piezas. Cada tema permanece durante un periodo indeterminado, hasta que se transforma en otra cosa. Probablemente, el origen de la espiral ciclónica y de mi interés por los fenómenos naturales se encuentra en aquel momento: al hacer crecer las piezas, estas comenzaron a sugerirme movimientos y yo las conduje hacia formas que desafían la fuerza de gravedad. En gran medida, así he enfrentado mi creación artística: ¿hasta dónde puedo llevar el barro? No lo circunscribo a las formas madre —el cilindro, el plato o la vasija—. Desde que levanto una pieza desde el piso, quiero dirigirla hacia la derecha o la izquierda, moverla, darle sinuosidad y giro, siguiendo lo que me piden el dibujo o la maqueta (Imagen 6).

Voy rompiendo lo estático, no un poco, sino mucho. Como he sido dibujante toda la vida, en la línea y el lápiz encuentro una gran libertad. Procuro trasladar esa libertad dibujística a mis bocetos y a las piezas. Una forma no tiene por qué ser cilíndrica u ovoide; puedo imprimirle un discurso con la libertad que me proporciona el dominio del material.



Imagen 6
Escultura de la serie:
Natura Morta

La manera en que aprendí a manejar el material fue, en gran medida, lo que me condujo a la enseñanza y a la docencia. Todo lo que sé hacer lo desarrollé en mi taller. En la escuela aprendí a construir y conocí las técnicas de construcción, pero tuve una buena maestra que, sobre todo, me enseñó: "No te límites a esto, no te quedes aquí; ve hacia donde quieras". Yo le presentaba mis bocetos y ella respondía: "Es complicado, pero se puede". Repito

lo mismo con mis alumnos: "Esto es muy complicado, pero se puede. ¿Cómo lo vamos a hacer? Vamos a intentarlo y a encontrar la manera". Mi taller se basa en utilizar el barro sin prejuicios ni restricciones, para llevarlo hacia la idea que cada persona tenga en la cabeza.



En la pieza *Geologatátum* (Imagen 7) integré un objeto encontrado que posee una connotación histórica y me inspira mucho respeto. Ese objeto formó parte de la colección de un personaje al que admiro y con quien, de alguna manera, puedo identificarme: el Indio Fernández. Mi taller se encontraba en su casa y, cuando murió, quedaron muchas de las cosas extrañas que coleccionaba, entre ellas maderas antiguas y numerosas piezas prehispánicas. El elemento que incorporé pertenecía a una rueda de los siglos XVIII o XIX: era el centro del eje y mostraba cómo se construían las ruedas en aquella época. Él lo guardaba como un tesoro, como un objeto raro de su colección. Cuando ya no estuvo y comenzaron a disponer de las cosas materiales que los

Imagen 7
GEOLOGATÁTUM, 2011
Cerámica y madera
172 × 72 × 38 cm

muertos no pueden llevarse, dije: "Ese no lo tiren; yo lo quiero y lo voy a integrar en una escultura". Existe una carga emocional y sentimental: alguien que colecciona un objeto por el valor del objeto mismo tiene algo en común conmigo, que construyo objetos.

Integré ese elemento a una escultura con respeto y con el deseo de identificarme con un artista que compartía mi impulso de coleccionar objetos para incorporarlos a la obra. Algunos elementos de madera los mando a hacer; otros los encuentro y los utilizo cuando funcionan para una pieza. Esta escultura culmina con el respaldo de una silla que era muy importante para mí: pertenecía al sillón de mi mamá, que se rompió por viejo. Rescaté el respaldo y con él coroné la obra, que además gira.

En cierto momento realicé un cuerpo de obra titulado *Tierra ardiente*, que culminó en una exposición. Estaba integrado por casi cuarenta piezas de gran formato y, al terminarlo, quedé exhausta. La obra no se vende al mismo ritmo en que se produce, de modo que mi bodega estaba llena. La exposición recorrió el país, de norte a sur, y permaneció durante temporadas largas —seis meses o incluso un año— en varios museos. Mientras tanto, yo continué produciendo, como es habitual en mí.

Durante ese periodo ocurrieron muchas cosas existenciales y emotivas en mi vida. Inicié mi etapa como docente y sufrí problemas físicos que comenzaron a limitar mi desempeño. Me lesioné y se me desgarró un músculo del brazo derecho —soy diestra—; también me dañé la espalda. Llegó un punto en el que el doctor me dijo: "Usted no puede seguir haciendo lo que hace". No tuve un accidente específico; simplemente mi cuerpo dijo: "¡Basta!". El

médico fue contundente: "No puede continuar con esta vida; va a terminar en una silla de ruedas. Usted escoge".

Para mí fue un drama, una tragedia que me rompió la vida. Tardé muchos meses en asimilar que ya no podía hacer lo que siempre había hecho. Fue una experiencia terriblemente dolorosa.

Después logré asimilarlo, no sin mucho conflicto y mucha terapia, que me ayudó a aceptar mi realidad. Empecé a reconsiderar los formatos y la función de la escultura como objeto artístico. Tuve que reducir el tamaño de las piezas y retomé mis temas sobre la naturaleza dentro de la faceta que llamo *Natura Morta*. Comencé a construir obras para muro y me dije con sensatez: "No voy a pasar de estos formatos". Una de ellas medía alrededor de setenta centímetros. Yo ya no podía mover mis piezas. Siempre había tenido un ayudante, pero, al dejar de construir en gran formato, pensé: "¿Para qué necesito un ayudante?". Decidí realizar únicamente lo que pudiera cargar, mover y llevar al horno por mí misma. A partir de entonces, mis piezas redujeron su tamaño. Ahora no me siento tan mal al contarlo, porque después encontré a otros escultores que también habían trabajado en gran formato y enfrentaban la misma situación. Jesús Mayagoitia,[12] nuestro querido amigo y colega de la escuela, me dijo: "Yo ya no construyo en grande; ya no puedo". Me mostró una pieza de un tamaño similar a las mías y añadió: "Esto es lo que hago ahora".

Ya no construyo nada que no pueda cargar, mover o empacar. Al principio fue una limitación muy dolorosa, pero ya la asumí. La

12 Jesús Mayagoitia (1948) es profesor de escultura en la FAD de la UNAM. Su obra es de carácter geométrico y ha recibido numerosos reconocimientos en su área.

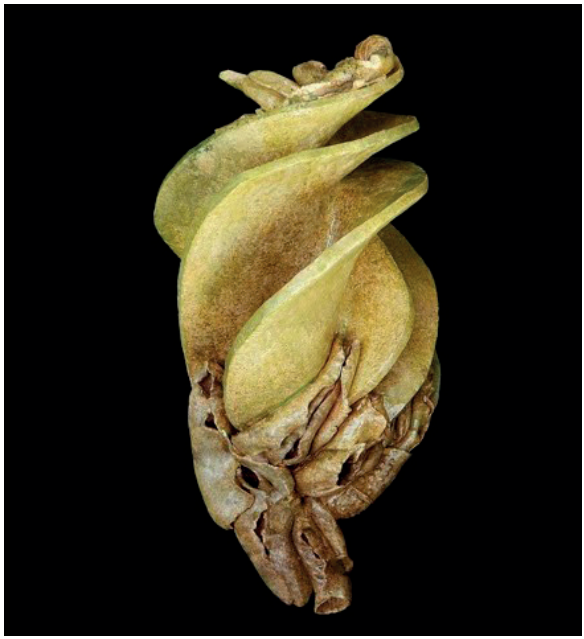


Imagen 8
Escultura de la serie:
Natura Morta XXVII.
Cerámica,
89 × 38 × 38 cm, 2016
Rosario Guillermo



Imagen 9
Escultura de la serie:
Natura Morta 10
32 × 22 cm
Rosario Guillermo

crisis emocional provocada por el reconocimiento de mis límites me hacía pensar que mi vida se había terminado y que ya no había nada más para mí. También soy un poco melodramática: ahora, al verlo a la distancia, pienso que sigo haciendo mis piezas, solo que en pequeño formato. Las obras actuales también se vinculan con mi discurso sobre la naturaleza. Yo estaba muy mal cuando llegó la pandemia y durante ella empeoré. Después, llegué a pensar que mi vida no avanzaría más, hasta que me pregunté: "¿Qué me ha dado vida, me ha salvado y me ha devuelto el ánimo? ¿Qué me despierta amor?". Creo que la vida sin amor no existe y siempre he amado mi trabajo: ese ha sido el amor de mi vida. Cuando se lo digo a mis alumnos y les hablo de cuál ha sido mi gran amor, les parece extraño porque piensan en un romance; solo conocen el amor romántico. En el futuro lo entenderán.

Cuando nosotros iniciamos nuestras carreras profesionales, la *escultura cerámica* recibía poca atención. La gente no comprendía el concepto o pensaba que "la cerámica es la cerámica y punto". En 1998 fui invitada a un simposio en Lituania. Para entonces, el tamaño de mis piezas ya estaba creciendo y allí realicé una obra de aproximadamente dos metros. Fuimos diez artistas invitados. La pieza no era habitual, pero fue muy bien recibida. En estos encuentros no suele establecerse una temática; solo participé en uno cuyo título aludía a los asuntos por abordar, sin imponer un tema. Los artistas se seleccionan por su obra; se financian el proyecto y todo lo necesario, y se les concede libertad para crear. La invitación se basa en el carácter especial, particular o novedoso de la propuesta cerámica. Aquella escultura dio origen a nuevas invitaciones.

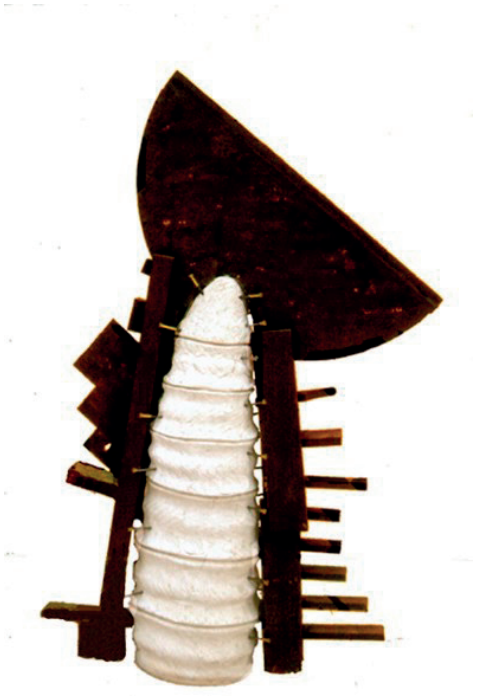
El proceso creativo

La mayor parte de mi carrera la desarrollé fuera de México, en Estados Unidos y Europa. Enviaba fotografías de mi obra a los eventos y con frecuencia me respondían de inmediato: "Sí, está invitada". Así ocurrió con ~~un~~ simposio en Lituania en 1998. Antes había realizado en Dinamarca una pieza de cinco metros: una Coatlicue. El simposio se titulaba *Arquitectura y Escultura*, y propuse ese proyecto con la misma dinámica rigurosa con la que allá se trabaja. Envié la proyección completa, los planos, el concepto desglosado y todo lo necesario para sustentar la propuesta. Quería crear mi propia versión de Coatlicue: una fusión de Quetzalcóatl en la forma y de Coatlicue en el lenguaje que recubría el cuerpo. No se trataría simplemente de repetir plumas, sino de transformar a Coatlicue en Quetzalcóatl y reunir ambos símbolos, Ometecuhtli y Omecíhuatl, en un cuerpo serpentino. A mí el proyecto me parecía magnífico; lo propuse y fue aceptado.

Se produjo, además, una coincidencia muy interesante: un año antes, México había organizado una exposición de *cerámica mexicana* para un museo de Dinamarca. Envié dos piezas de la serie inspirada en Louise Nevelson, que combinaban cerámica y madera desde mi propia interpretación de esa relación material. La madera siempre ha estado presente en mi trabajo. La exposición permaneció alrededor de seis meses en el museo y se editó un libro sobre la *cerámica mexicana* presentada en Dinamarca. Lo mejor fue que el museo adquirió las dos piezas que envié (Imágenes 10 y 11).

No tenía sentido rogar para que exhibieran mi trabajo en México si estaba muy ocupada realizando proyectos fuera del país. En 2008, la economía lituana era más autónoma, se apoyaba intensamente al arte y se organizó un simposio con características





Imágenes 10 y 11
Nuestra Santísima Señora del Sometimiento.
2000. Cerámica y madera.
143 × 80 × 35 cm.
Rosario Guillermo

muy particulares y mayores recursos. Yo ya había realizado mi primera pieza monumental —la Coatlicue (Imagen 12)— fuera de México, por supuesto, porque aquí proponía proyectos y no los comprendían. Envié a Lituania una propuesta para construir una obra de cuatro o cinco metros, acompañada de todo el portafolio y el esquema de trabajo. Como existía el antecedente de la pieza de gran formato de 1998 —diez años antes—, me invitaron. Patrocinar una obra de ese tamaño es costoso y, cuando aprue-

ban un proyecto, comienzan de inmediato a buscar recursos. No solo aceptaron la propuesta: por sus dimensiones, querían instalarla de manera permanente en el jardín del museo. La pieza de dos metros que había realizado en 1998 ya formaba parte de la colección. El proyecto salió muy bien: viajé a Lituania, produje la obra y quedó instalada.





Imagen 12
La Coatlicue durante su proceso de elaboración.
Escultura monumental de Rosario Guillermo

Ante todo, mi proceso creativo ha sido constante, cotidiano y sin interrupciones, porque concibo que, de otro modo, no hay proceso. Dibujo mucho antes de cada obra. Los proyectos deben estructurarse —de hecho, uno los estructura—, pero yo, al menos, los construyo con base en lo que voy produciendo y en los bocetos; no procedo al revés. No digo simplemente: "Voy a hacer tal cosa" y comienzo. Hay procesos y momentos que duran décadas o lustros; no me fijo demasiado en esas duraciones, sino que produzco y una obra me conduce a otra. Cuando ya tengo un cuerpo de trabajo, puedo interpretarlo, leer lo que estoy haciendo y darle forma. Me apego a la línea que surge de la propia producción, porque al trabajar constantemente aparecen los puntos que te ocupan, te preocupan o haci_a los cuales quieres llegar.

Tengo muy claro que en la mayoría de las escuelas no se enseña como en la nuestra. El origen de este modelo suele ignorarse y, además, es único en América Latina. La manera en que enseñamos cerámica —al menos la maestra Gerda y yo— se basa en un sistema que aprendí muy bien, que he enriquecido con mi propia experiencia y que ella generó gracias a su capacidad, como extranjera, para observar lo otro y reconocer la otredad. Yo lo aplico con fidelidad y le añado mi propia aportación. Temo que, por no comprenderse la importancia de este modelo de enseñanza, algún día pueda perderse; mientras esté aquí, haré todo lo posible por conservarlo. Conviene precisar a qué me refiero. Normalmente se entiende la cerámica como el ámbito de los objetos utilitarios —utensilios de mesa y cocina, azulejos y esmaltes— y de las técnicas, materiales y procesos relacionados con ese sector, es decir, con buena parte de lo que introdujeron los conquistadores españoles. Mi taller no se orienta hacia ahí. Antes de la llegada de los españoles ya existían en México la creación cerámica y

la escultura, además de objetos utilitarios rústicos en comparación con los europeos. Al taller le interesa la escultura que ya se producía aquí y que no trajeron los españoles. Ellos introdujeron escultura en muchos materiales, pero no escultura cerámica en barro: esa ya existía. ¿Por qué, cuando la maestra Gerda llegó a México en busca de los herederos de una tradición tan importante, no encontró ceramistas que realizaran escultura contemporánea como en Europa o como ella misma? Porque los antiguos mexicanos construían con barro a sus dioses —objetos que hoy llamamos esculturas— y esa producción fue prohibida, incluso bajo pena de muerte. La tradición se interrumpió. El taller que imparto se basa en las técnicas escultóricas originarias del barro, no en la cerámica introducida en México durante la conquista.

En Dinamarca, por la cercanía entre los países, también participaron alumnos de una escuela de cerámica de Suecia. Tomando en cuenta lo anterior, cuando realicé mi Coatlicue en Dinamarca me preguntaron si aceptaría como ayudantes a alumnos de esa escuela. Como todos querían trabajar conmigo, se organizó una selección por méritos y los asistentes fueron rotando cada semana para que cada uno aprendiera algo de mi técnica. En esa escuela los estudiantes solicitan colaborar con los artistas invitados, porque así adquieren conocimientos que difícilmente aprenderían de otra manera. Tuve alrededor de diez ayudantes y cada semana trabajó conmigo una persona distinta. Fue muy bello: durante todo el simposio, los alumnos acudieron para aprender de los maestros diversos procedimientos artísticos. El centro cuenta con un parque privado donde se instalan las esculturas cerámicas creadas en estos encuentros, incluida la mía. Los estudiantes llevaron casas de campaña y acamparon en el parque. Discutí el montaje con un equipo de ingenieros. Al principio me

pregunté por qué no eran daneses, pero luego recordé que en Noruega había una escultora ceramista que construía piezas de gran formato con tabiques. Sus obras eran instaladas por ingenieros especializados y ella misma recomendó que ese equipo montara mi escultura, porque sabía cómo instalar correctamente una obra de arte. Dinamarca se parece a la península de Yucatán: no tiene montañas y enfrenta fuertes fenómenos meteorológicos. Cuando terminé mi trabajo, los ingenieros me explicaron el sistema de montaje para que estuviera tranquila, pues no podía quedarme a supervisarlo. Yo estaba ahí únicamente para producir la obra y después debía regresar a mi país. Estoy muy contenta con ese proyecto y ellos también: la pieza aparece en el sitio con el que se anuncia el **Centro Internacional de la Cerámica**.

Antes había presentado propuestas semejantes en distintos lugares de México. En Yucatán no la comprendieron; en Monterrey la aceptaron, pero sin fijar una fecha. En la Ciudad de México, una delegación me explicó que no tenía presupuesto para ese tipo de obras, aunque conocía una escuela primaria que buscaba la donación de una escultura. Acepté: la escuela preparó un sitio especial y colocó un pedestal. Construí una obra de aproximadamente metro y medio; me entregaron un diploma y un anillo de oro con el logotipo de la institución, que todavía conservo. Fue una experiencia muy tierna.

En Yucatán acababan de construir el Campus de Ciencias Exactas. El arquitecto responsable era una persona culta y cercana al arte. Me acerqué a él cuando el campus estaba por concluirse. Frente a la Facultad de Matemáticas había un pequeño redondel ajardinado que permanecía vacío. Le propuse realizar una segunda escultura en barro como homenaje a la cultura maya.

La obra de Dinamarca fue elaborada con barro danés, adecuado para las temperaturas y el clima del lugar, que incluye frío bajo cero y fuertes tormentas. Al explicar el proyecto, el técnico del centro se reunió conmigo. Le indiqué las características que necesitaba y él me propuso un material para el cuerpo de la pieza y un esmalte para la superficie. Como yo no quería un acabado brillante, formuló un esmalte especial. Todo se realizó con mucho cuidado.

Al arquitecto Ancona le pareció muy buena la idea para Yucatán, sobre todo después de ver la fotografía de la pieza danesa. Me dijo: "Sí, quisiera incluirla en mi obra arquitectónica; solo hay que hablar con el director de la Facultad de Matemáticas". El director resultó ser una persona encantadora: un matemático con varios posdoctorados y una gran sensibilidad artística. Aceptó la propuesta. Les expliqué que el proyecto sería parcialmente experimental, porque quería construir la pieza con el mismo barro que utilizaron los mayas, no con el que empleamos los escultores contemporáneos, y obtenerlo del lugar del que procedía el material de muchas piezas que hoy vemos en el Museo Nacional de Antropología (Imagen 13).

Confiaron en mí y dijeron: "Maestra, si usted sabe de lo que habla y tiene claro lo que va a hacer, adelante". Les advertí: "Es una obra viva", porque los mayas construían en grande y de ahí proviene mi inclinación a no hacer "cositas". El barro se obtuvo en el sur de la península, en una región denominada zona Puuc por su estilo artístico[13]. Ahí se encuentran las minas y también un pueblo ceramista. Sus habitantes trabajan como pueden, pero enfrentan

13 De acuerdo con la revista *Arqueología Mexicana*, la zona Puuc es la región en la que florecieron importantes centros mayas, como Uxmal, Kabah, Labná, Sayil y Chacmultún. El término significa "cerro" o "monte bajo"



Imagen 13
Pneuma,
cerámica, 6.00 m,
Facultad de Matemáticas, Universidad de Yucatán

problemas técnicos. Muchas veces me he acercado al gobierno para decir: "Esta gente necesita capacitación", pero no se puede ofrecer ayuda sin que te miren con desconfianza, porque creen que estás pidiendo empleo y esos encargos ya fueron asignados

(https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-puuc-y-su-significado; consultado el 6 de enero de 2025).

a alguien por conveniencia o interés. Nunca me han hecho caso. La cerámica yucateca no trasciende porque no tiene suficiente durabilidad: se repiten esquemas heredados que no son los originarios —perdidos tras la prohibición colonial— y que presentan errores técnicos. Compras una maceta y quizá solo dura un año; eso no favorece a la cerámica yucateca. Me cansé de ofrecer una ayuda romántica, utópica y amorosa. En este país ofreces algo y te responden: "Estás buscando chamba, estás buscando...".

¡Que se queden con su criterio! Mientras tanto, continúo con mis proyectos. Cuando aprobaron la obra, fui a Ticul, el pueblo donde se encuentra el centro cerámico (Imagen 14). Era necesario conseguir financiamiento y patrocinadores. Encontré apoyo en el propio Ticul, gracias a un hombre generoso a quien yo había asesorado tiempo atrás. Tenía una pequeña fábrica y, durante un periodo en el que viví en Mérida, lo ayudé con esmaltes, procesos y otros aspectos técnicos, porque no contaba con un ingeniero. Ya nos conocíamos. Le propuse el proyecto y me preguntó: "¿Qué tengo que aportar?". Le respondí: "Solamente el barro, la quema de la pieza y una o dos personas que me ayuden a amasar". Ahí el proceso comienza en la mina: hay que extraer, limpiar y moler el barro; no se compra en sacos. Necesitaba un equipo de personas dirigido por don May, mi maestro de confianza, y dos ayudantes más (Imagen 15). Ellos preparaban el barro; esa es su labor en la fábrica. Aunque cuentan con amasadoras, el procedimiento depende de lo que se vaya a producir. Si elaboran tabiques, por ejemplo, don May y sus ayudantes se encargan de preparar la masa. Yo dije: "Quiero trabajar con don May y su equipo", y así construimos la pieza. Sabía que nadie aportaría dinero para arte, escultura y, menos aún, para una idea que podía parecer una locura: "Una cosa enorme de barro, si nosotros solo hacemos va-



Imagen 14
Rosario Guillermo durante el proceso de elaboración de la obra



Imagen 15
Mis ayudantes: don May y su equipo

sijas, platos y jarras...". Por fortuna, don Mario Salomón me dijo: "Adelante, maestra. Tiene espacio, material, trabajadores, horno y todo lo que vaya necesitando".

También incluyó las comidas. A la hora indicada nos sentábamos todos juntos, y yo conseguí alojamiento en un poblado situado a diez o quince minutos de Ticul, donde vivían los suegros de una sobrina. Eran personas muy amables y, en efecto, tenían una habitación para visitas. Me dijeron: "Maestra, esta es su casa". Me daban de cenar y desayunar.

Estoy trasladando mi taller de Cuernavaca a mi casa. Como dijo Raquel Tibol: "Los artistas no tienen casa, tienen taller". Seguiré esa tradición, que siempre mantuve. Me gusta vivir donde trabajo y fue un error instalar el taller en Cuernavaca, aunque disfruté mucho esa etapa. Cuernavaca es una delicia y tenía muchísimo espacio: construí una zona habitacional y destiné todo lo demás al taller. Fui muy feliz allí, pero, si ya no puedo realizar piezas grandes, ¿para qué necesito tanto espacio? Voy a techar la cochera y la terraza para instalar ahí mi taller. Tendré que sacrificar la lluvia, pero volveré a trabajar en mi propia casa, como siempre lo hice (Imagen 16).



Imagen 16
Rosario Guillermo en su taller del Posgrado en Artes y Diseño, 2024

Fuentes de las imágenes

Imagen 1. Rosario Guillermo. Fotografía proporcionada por la artista.

Imagen 2. Francisco Moyao. "Impactante impresionismo visual de Francisco Moyao". El Sol de San Luis.

Imagen 3. Gilberto Aceves Navarro. https://inba.gob.mx/prensa/21197/gilberto-aceves-navarro-uno-de-los-configuradores-del-arte-mexicano-del-siglo-xx

Imagen 4. Gerda Gruber. Fotografía del archivo de Rosario Guillermo.

Imagen 5. Louise Nevelson. https://www.wikiart.org/es/louise-nevelson (consultado el 24 de diciembre de 2024).

Imagen 6. *Este México.* Obra de Rosario Guillermo. Cerámica y madera, 180 × 120 × 28 cm.

Imagen 7. Escultura. Fotografía proporcionada por la artista.

Imagen 8. *Geologatátum* (2011). Cerámica y madera, 172 × 72 × 38 cm.

Imagen 9. Escultura de la serie *Natura Morta XXVII.* Cerámica, 89 × 38 × 38 cm, 2016. Rosario Guillermo.

Imagen 10. Escultura de la serie *Natura Morta 10.10.* Cerámica, 32 × 22 cm. Rosario Guillermo.

Imágenes 10 y 11. *Nuestra Santísima Señora del Sometimiento* (2000). Cerámica y madera, 143 × 80 × 35 cm. Rosario Guillermo.

Imagen 12. La Coatlicue durante su proceso de elaboración. Escultura monumental de Rosario Guillermo.

Imagen 13. *Pneuma.* Cerámica, 6 m. Facultad de Matemáticas, Universidad de Yucatán.

Imagen 14. Rosario Guillermo durante el proceso de elaboración de la obra. Fotografía proporcionada por la artista.

Imagen 15. Mis ayudantes: don May y su equipo. Fotografía proporcionada por la artista.

Imagen 16. Rosario Guillermo en su taller del Posgrado en Artes y Diseño Fotografía de Francisco Plancarte, 2024.



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán
ISSN -2448-721X