

NUM 05 - MARZO 2022

BLOQUE

ESCULTURA

CONTEMPORÁNEA



Benjamín Torres - Manuela García - Simon Linington
Maria Positano - Steph Yates - Biblioteca
Pensar, leer, escribir y hablar escultura contemporánea

DIRECTORIO - BLOQUE

Dirección editorial

Janila Castañeda
janila.castaneda@gmail.com

Co-edición

Pablo de Laborde Lascaris
studioblock.m74@gmail.com

En esta edición

Benjamín Torres
Manuela García
Simon Linington
María Positano
Steph Yates

BLOQUE es una publicación digital bimestral creada y editada por Studio Block M47 - Moctezuma 74, Guerrero, Cuauhtémoc, 06300 Ciudad de México, CDMX.

Portada y contraportada

¡No trabajes jamás! (2021). Benjamín Torres.
Intervenida por los escritorxs: Atardecer Dwsk,
Fixka Love y Ofier
©Foto por Sergio López (IG @registro.arte).
Cortesía de Pequod Co.

¿Te gustaría colaborar con nosotres?
Escríbenos con una idea o propuesta a
info.bloquemx@gmail.com

Descarga todas nuestras ediciones gratis en:
bloquemx.medium.com

CONTENIDOS

EL BARRIO

Museo Franz Mayer, una joya histórica al borde de la colonia Guerrero

6

Este museo es uno de los espacios icónicos de la ciudad, sin embargo pocos saben que su localización geográfica se encuentra en el perímetro de la Colonia Guerrero.

ESCULTORES



El espacio de la imagen

Benjamín Torres



Casi...una esqurila en el ojo

Manuela García



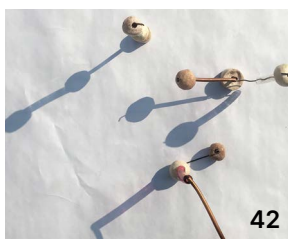
Levantarse la tierra hacia el cielo

Simon Lington



El lugar perfecto

Maria Positano



El lenguaje de las tres palabras

Steph Yates

BIBLIOTECA

Elemental, fundamental, 50 expandido

Extractos de un archivo con más de 400 títulos dedicados a la escultura y a la materialidad.

EDITORIAL

«[...] con la que va a reunirse después de este lapso de cuerpo y de lenguaje que llamamos biografía.»

– El nombre en la punta de la lengua, Pascal Quignard

La predominancia de los sentidos, los ritmos visuales marcados por la estructura y la escritura y el lenguaje como materia para la construcción (metafórica, conceptual y física) son algunos de las reflexiones que se navegan a lo largo de estas páginas. Este quinto número se construyó a partir de encuentros y coincidencias. Les artistas presentes en esta edición llegaron de manera menos controlada, dentro de un proceso de selección más libre y espontáneo. El resultado de este experimento creativo nos da una perspectiva de la amplia diversidad escultórica que surge, se nutre y se construye en nuestro país, específicamente en el centro.

Esta es la penúltima edición de BLOQUE como revista. El proyecto está pasando por una etapa de transición, una evolución necesaria para expandir y explorar con más libertad diferentes formas de pensar, leer, escribir y hablar escultura contemporánea. No vamos a desaparecer, solo vamos a transformarnos.

Bienvenidos a la quinta edición digital de BLOQUE, la primera del 2022.

Janila Castañeda

Directora editorial

CIRCUITO ESPACIOS CULTURALES - COLONIA GUERRERO



-  M74 STUDIO BLOCK M74
-  MNE MUSEO NACIONAL DE LA ESTAMPA
-  MK MUSEO KALUZ
-  SSS SIGUE SIGUE SPUTNIK
-  LN LA NANA
-  MFM MUSEO FRANZ MAYER
-  MNE MUSEO FRANZ MAYER
-  CRM CASA RIVAS MERCADO



El icónico claustro y fuente central. Foto cortesía de ©Museo Franz Mayer

EL BARRIO

Museo Franz Mayer, una joya histórica al borde de la colonia Guerrero

Este museo es uno de los espacios icónicos de la ciudad, sin embargo pocos saben que su localización geográfica se encuentra en el perímetro de la Colonia Guerrero.

El edificio localizado en Av. Hidalgo 45 tiene 400 años de existencia. Hoy en día es una de las edificaciones que marcan el borde entre la colonia Guerrero y la colonia Centro.

La historia del edificio comienza en el siglo XVI, cuando fue una alhóndiga para almacenar harina, conocida como la Casa del Peso de la Harina. Durante la época virreinal, la Ciudad de México se limitaba prácticamente a lo que conocemos como el Centro Histórico. La Alameda Central y los terrenos que daban hacia la calzada de Tacuba eran consideradas ubicaciones fuera de la ciudad. Definitivamente la ciudad no era el monstruo inabarcable que habitamos hoy.

En 1586 el espacio cambió su denominación espacial para convertirse en el Hospital de los Desamparados, cuyo propósito era atender a los miembros menos favorecidos de la sociedad.

En ese tiempo las órdenes religiosas se ocupaban de ofrecer atención médica en estos lugares dedicados a la caridad. Es así como en 1604 llega la orden de San Juan de Dios a instalarse en esta ubicación. Años más tarde y con ayuda de Felipe II, este espacio pasó por varias etapas constructivas orquestadas por el arquitecto novohispano Miguel Custodio Durán, quien además de construir la Iglesia de San Juan de Dios a un costado del espacio, se encargó de acondicionar el claustro como un hospital en forma. Durante este proyecto integral de renovación el edificio cobra el estilo y los acabados que lo caracterizan hoy en día y se puede inferir que la icónica fuente del patio central fue instalada, abasteciendo de agua a los vecinos de la zona.

Para 1820 se suprimen las órdenes religiosas y la orden de San Juan de Dios es expulsada del recinto. Eso sumado a la conclusión del movimiento de independencia (1810-1821) hace que el edificio caiga en abandono.

Entre 1863 y 1867, durante el Segundo Imperio Mexicano con Maximiliano de Habsburgo, el recinto recobra su función como hospital en manos de la orden de las hermanas de San Vicente de Paul. En esta etapa el espacio se dedicó a ofrecer atención especializada a prostitutas. Cabe destacar que este es el único momento de la historia de México donde el trabajo sexual estaba legalizado, reglamentado y contaba con atención médica. Durante esta etapa se le conoce como el Hospital de la Mujer.

Durante el porfiriato (1876-1911) arranca un proyecto de urbanización urbanismo porfiriano en la zona poniente de la ciudad. La fisionomía de la ciudad cambió para siempre. Hasta ese entonces el aspecto de la ciudad se mantenía a imagen de la monarquía hispánica. Las horas del día se marcaban por el sonar de las campanas y las calles tenían el nombre de las iglesias y las iglesias eran lo que le daba identidad al entorno. Este proyecto intentó deshacer la apariencia virreinal de la ciudad al tirar templos para abrir calles con el simple propósito de destruir simbólicamente estos puntos. Se mandó construir el Palacio de Bellas Artes para perfilar la apariencia de la ciudad hacia un estilo afrancesado. El edificio que ahora alberga la colección



Imágenes de archivo cortesía de ©Museo Franz Mayer

Franz Mayer queda en el borde, en una zona que antecede a la actual colonia Guerrero. Es parte de la frontera que divide a la ciudad vieja con la ciudad moderna.

Es hasta 1931 que el edificio fue declarado monumento histórico. A partir de los 60 se comenzó a utilizar como espacio de exposiciones temporales, un centro de comercio, de arte popular y hasta una vecindad, provocando un desgaste profundo en el edificio.

Ante el riesgo de ser derrumbado, en 1981 el gobierno concesionó el monumento al Fideicomiso Cultural Franz Mayer, quienes llevaban años buscando un espacio en la ciudad para albergar su colección. El edificio pasó por un proceso de restauración integral, rescatando y destacando las distintas intervenciones que el espacio experimentó con el paso del tiempo. Durante estas excavaciones apareció la taza completa de la fuente con algunos de sus azulejos originales.

Lo que alguna vez fue un espacio abastecedor de agua, fue transformado en espacio abastecedor de cultura y un viaje en el tiempo a través de objetos recolectados en los viajes de Franz Mayer por el mundo.

Agradecimiento especial a Abraham Villavicencio y al Museo Franz Mayer por la información y materiales brindados para este texto.



ESCULTORES

El espacio de la imagen

Conversación entre Benjamín Torres y Rodrigo Torres.

Ciudad, documentación,
escritura, poesía, entorno,
espacio público, símbolo,
alfabeto, dimensión, escala,
cuerpo, producción, autoría.

RT Las exposiciones *Dislocaciones demarcadas* [Estudio Marte, 2019] y *¡No trabajes jamás!* [Pequod Co., 2021] presentaron tus más recientes aproximaciones a propósito de la multiplicación de signos gráficos en el espacio público. ¿Cómo fue el desarrollo de este cuerpo de trabajo?

BT La serie *Dislocaciones demarcadas* inició tomando las ciudades como punto de partida. Mis proyectos están inherentemente relacionados con el entorno en donde estoy viviendo o produciendo, así que están articuladas por condiciones contextuales muy situadas. Esta investigación empezó en Casa NaNo [Tokyo, 2017], aunque con cierta resonancia con mi residencia en Pioneer Works [Brooklyn, 2015]. Empecé con un proceso muy sencillo, que fue tomar un mapa de Tokyo y elegir un barrio de la ciudad que quería explorar, entonces lo marcaba y me iba caminando, documentando lo que veía y me encontraba durante el trayecto.



Benjamín Torres
Foto cortesía del artista.



Rodrigo Torres.
Foto cortesía del autor.



Montaje *Dislocaciones demarcadas* (2019) en Estudio Marte.
©Foto por Sergio López (IG @registro.arte). Cortesía del artista.

Una de las cosas que más llamarón mi atención fueron los kanjis que se hacen en los muros por los escritores de graffiti japoneses: son kanjis muy en la tradición de la caligrafía asiática, pero hechos con pintura de aerosol o plumón. Documenté muchos de éstos elementos porque ya había trabajado un proyecto de escrituras asémicas –un tema que me interesa particularmente por mi relación con la poesía–, pero que no había podido desarrollar a partir de una solución visual.

Cuando regresé a México decidí continuar el proyecto, específicamente en Santa María la Ribera y San Rafael, espacios donde vivo y trabajo. Empecé a hacer registros de las marcaciones en el entorno urbano, y a partir de ello comencé a re-dibujarlos y desarmarlos: este proceso reveló una serie de símbolos gráficos y letras, lo que me permitió articular una suerte de alfabeto que eventualmente digitalicé. Me interesaba retomar mi formación como escultor porque por cinco o seis años trabajé la imagen a partir de soluciones relativas al collage, aunque de manera casi estrictamente bidimensional. La investigación de las marcaciones me permitió retomar la idea de «construcción de imagen» pero con procesos tridimensionales, y fue a partir de los alfabetos digitales que empecé a construir esculturas, utilizando las letras como elementos estructurales.

Desde una perspectiva arqueológica, una incisión en una piedra, una cueva o un árbol casi siempre se indica una ruta o define un territorio [...]

RT La traducción de signos bidimensionales en objetos tridimensionales es una operación compleja que se repite en *Visages après Brassai*, un cuerpo de obra que recupera una experiencia puntual de la historia de la fotografía del siglo XX. ¿Cómo fue el proceso de investigación para éste proyecto?

BT Empecé a interesarme no solo por las escrituras con aerosol, sino por todo tipo de marcaciones en el espacio público. A partir de entonces la investigación se dirigió hacia una visión más histórica del tema, y eso me llevó a los primeros grafismos que existen en la historia de la visualidad. Desde una perspectiva arqueológica, una incisión en una piedra, una cueva o un árbol casi siempre se indica una ruta o define un territorio; miles de años después las infraestructuras urbanas aún reproducen éstos signos de navegación, y con ellos, la necesidad de hacer una marca en un espacio compartido.

Durante ésta revisión histórica me encontré con el archivo de Brassai, quien empezó a trabajar registrando las incisiones en los muros de París. El acto fotográfico les confirió otra dimensión a los rostros tallados, ampliando literal y metafóricamente éstos gestos mínimos, al mismo tiempo que les permitió otras plataformas de circulación y consumo con su eventual impresión y publicación. Esta investigación me llevó a otras historias de tecnologías y materiales: el aerosol, por ejemplo, se inventó alrededor de 1949, hecho que le dio velocidad a las marcaciones. A diferencia de las incisiones captadas por Brassai –cuya profundidad sugiere que las personas regresaban repetidamente–, la velocidad es fundamental para las escrituras callejeras contemporáneas.

*Visages après Brassai (de la serie
Dislocaciones demarcadas) 03, (2020)*
©Foto por Sergio López (IG @registro.art).
Cortesía de Pequod Co.



Finalmente digitalicé las fotografías de Brassai y las trabajé para hacer cortes en CNC sobre placas de concreto, recuperando el origen escultórico de los rostros anónimos. Estas afectaciones que van de la mano del desarrollo de dispositivos y tecnologías se exploran en mucho de mi obra, al igual que un interés por la construcción de visualidades que existen en el límite de la bidimensión, el objeto, el espacio real y el espacio de la imagen.

RT Otro aspecto relevante de ésta traducción tiene que ver con la escala de las obras: las letras, palabras y onomatopeyas que conforman *Dislocaciones demarcadas* han crecido gradualmente. ¿Has considerado llevarlas a la dimensión de la escultura monumental?

BT La pieza que se presentó en Pequod tiene una escala más humana, y corresponde a las dimensiones que mis brazos pueden alcanzar trazando una línea con una lata de aerosol. Muchas de las escrituras que se hacen en la calle responden precisamente a las posibilidades del cuerpo. Estas esculturas podrían ampliarse, pero en mi trabajo la escala no es arbitraria.

RT Es interesante reconocer cómo las experiencias del collage operan en distintos momentos de tu obra. Además de los procesos compositivos y constructivos, ¿de qué manera influyen en tu práctica escultórica?



Colisiones Temporales (2019).
Fotos cortesía del artista.

BT Las experiencias vanguardistas del collage existen en mi trabajo no sólo en el acto de ensamblar, sino también en la creación a partir de imágenes que circulan por los medios masivos, utilizando la ciudad como escenario al mismo tiempo que como taller de producción.

Colisiones temporales es otra línea de investigación que explora llevar el collage bidimensional a la tridimensión. Además de conformar *colecciones* -la palabra archivo tiene otras implicaciones- de imágenes digitales e impresas, empecé a coleccionar esculturas que encontraba en diferentes lugares: mercados, tiendas decorativas e incluso algunas que me regalaban mis amigos y que originalmente estaban en casa de su mamá o su abuela.

A partir de moldes reproduje las piezas en cera, tomando fragmentos de unas y otras para ensamblarlas de diferentes maneras, haciendo un collage tridimensional que después fundí en bronce. Las piezas originales pertenecen al imaginario popular, se consumen igual que las imágenes de una revista: estas esculturas griegas, egipcias y romanas habitan espacios domésticos indistintos como una especie de prueba de la asimilación de la cultura de consumo.

Me interesa la hibridación de éstos modelos precisamente porque responden a la propia forma heterogénea de nuestra cultura de consumo. Las piezas finales son producto de técnicas y materiales tradicionales y su apariencia misma engaña fácilmente al espectador.

RT La transformación de un objeto de consumo en uno de colección es otro de los ejes que articulan tus líneas de investigación. Además de *Colisiones temporales*, ¿qué otro proyecto aborda éstas dinámicas de consumo y circulación de mercancías?

BT *Contenido neto* fue un proyecto que empezó con la recuperación de empaques de productos que yo mismo compraba y consumía, y a partir de ellos trabajé con la idea de espacio negativo, de un interior inicialmente invisible que aparecía después de un vaciado de yeso. Reuní 2500 piezas que después fueron presentadas como una instalación que replicó la estructura de un supermercado, pero en el contexto de Zona Maco 2006.

Para ello se montaron anaqueles y se llenaron con las esculturas, permitiendo a los visitantes circular por el espacio simulado y comprar una pieza por 20 dólares, un monto similar al del boleto de acceso a la feria pero completamente alejado de los precios de la feria. La instalación tenía la lógica de funcionar dentro del espacio de consumo de arte más importante a nivel nacional, y claramente tenía toda una serie de referencias y reflexiones a propósito del mercado, la producción en masa, el consumo y la circulación de imágenes.

Las plataformas del arte son parte de esas redes de consumo y producción de la cultura, y todo su entramado –producción, consumo, autoría, coleccionismo– define en buena medida mi práctica.



Contenido neto (2016). Fotos cortesía del artista.

BLOQUE



Manuela García (1982, CDMX)
IG @xmanuelagarcia
manuelagarcia.net

Nina Fiocco (Feltre, IT, 1985)
IG @nina_fiocco

ESCULTORES

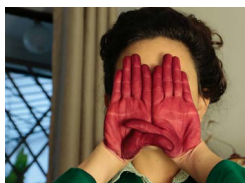
Casi...una esqurla en el ojo

Conversación entre Manuela García y Nina Fiocco.

Línea, movimiento, cuerpo,
espacio, inestabilidad, soporte,
impermanencia, intervención,
vacío, imagen, vértigo.

NF El otro día, en tu estudio, miraba una línea moverse al aire inconstante que entraba de la ventana abierta hacia la calle. Otras piezas de la misma serie colgaban de la pared: segmentos de alambre y fieltro en los cuales el punto de apoyo visible e inestable asume una potencia vulnerable y en donde se apela al muro como parte de la pieza, ya que la obra misma es constituida principalmente por el establecerse de esa relación.

En el pasado, me he detenido a mirar la manera en la cual la escultura clásica se preocupó de esconder el artificio del soporte: detrás de troncos, patas de animales, arbustos misteriosos se ocultaba el material que soportaba la forma, como si la gravedad y el aguante fueron problemas que era necesario obviar; me parece que esta preocupación evidencia la importancia que para esos artistas recubría la permanencia. En tus piezas, al contrario, me parece que el acto de recargarse subraya la posibilidad cambiante de la escultura, así como esa superficie en la cual los elementos se tocan remarca el alternarse del contacto, la posibilidad de abrir planos entre planos aparentemente imposibles. Por ejemplo, una escalera de mecate que conduce de la calle al primer piso de la galería y dónde también interviene, de forma menos espontánea que en el estudio, el aire.



Manuela García.
Foto cortesía de la artista



Nina Fiocco.
Foto cortesía de la autora.



Terra Fresca (2019), Nina Fiocco.
Foto cortesía de la artista



Aire (2019), Manuela García en Galería Plomo.
Foto cortesía de la artista

MG Me gusta la idea de que la escultura sea cambiante, que haya un movimiento intrínseco en la pieza, que los factores del ambiente tengan repercusiones e incluso conformen la idea. Para mí la realidad del espacio en la escultura es indisociable, de la misma forma en que lo es la experiencia. Si antes encontrar el equilibrio era un secreto, ahora es una pregunta. Pensar en el equilibrio toca muchos aspectos que van más allá de un objeto que se sostiene. Estas preguntas no buscan afirmaciones, se acercan a fugitivas respuestas. Detrás de cada equilibrio inestable se esconde una hipótesis abierta. De la misma manera en que nombrar algo lo hace posible, trazar una línea en el espacio revela sus dimensiones, descubre medidas diferentes a las que teníamos presentes.

En el caso de la escalera que sale de la ventana de la galería, pone de manifiesto que la ventana es un borde y que las escaleras son un trámite que no habla de la posibilidad física sino más bien de las convenciones culturales.

NF Sueles usar materiales sensibles: me parece que exista una lógica de escasez pero otra vez, sobre todo, una lógica de impermanencia que los hace registros de un momento de la materia, como fueran una especie de geología abierta de sus posibilidades y cambios. Así la madera, la lana, la cera responden inevitablemente a las condiciones del contexto; me atrevería a decir que son metereopáticos y que así también responden a tu cuerpo y sus condiciones. El fieltro, que has usado mucho en tus obras, me parece un ejemplo perfecto: este material se hace al puro acto de masajear las fibras, sin necesidad de tejer o anudar, bajo la presión de las manos en un nivel microscópico se establecen alianzas que constituyen formas.

MG Meteoropaticos como nosotros mismos: en esos límites de nuestro cuerpo con el mundo, de la materia con nuestras manos.

Creo que he buscado en la dirección de simplificar los elementos, por eso la escasez se convierte en un factor importante porque no es solo la sumatoria de las partes, es también como modifican el sistema. Cuando hablas del punto de apoyo, hablas de fuerzas que son de muchos tipos. Hablas de un soporte que también funciona como marco de la situación, como dispositivo. Cuando se hace una relación entre ideas, objetos, materiales o cosas, cada elemento es determinante porque se establece siempre en relación.

Los materiales tienen sus propios tiempos. Observar es una cualidad que nos sitúa como acompañantes, que nos pone en un lugar en el que sabemos que no dictamos lo que va a pasar, conducimos los procesos y las cosas suceden dentro de sus propias posibilidades. Ver cómo se rompe una pieza en la que has trabajado durante días te enseña mucho más que una cualidad técnica. La humildad de esperar y de confiar que con las manos sobre la lana, en un proceso lento, las fibras se van a cerrar y que el tejido sin ser tejido se hará cada segundo más fuerte.



Línea roja (2021). Foto cortesía de guadalajara90210 y la artista. Foto por ©Ruben Garay (IG @luzin_terior)



De la serie *Fieltro* (2018).
Foto cortesía de la artista.

La relación entre el tiempo que pasa para nosotros y el tiempo que pasa en el agua que hierve, las fuerzas de los imanes que se multiplican, el encuentro de dos personas que deciden subirse a los columpios para compartir unos minutos de sus voluntades. Vivir es compartir y lo mejor que podemos hacer es observarnos y descubrirnos rodeados.

NF Cuando trabajas con el fieltro, pero también con otros materiales, a menudo usas formas que se adhieren a otras formas, multiplicando volúmenes. Entre ellos siempre hay espacio, espacio dónde puede haber un cuerpo o espacios mínimos entre los dos volúmenes. En este sentido, parece que una de las técnicas recurrentes en tu obra, tenga que ver con el acto de cubrir. Recién en *Error* [espacio dirigido por artistas en Puebla y Ciudad de México], tapaste una columna de tierra fresca y durante unos días estuvimos mirando su despegarse, que delataba la presencia de algo entre los materiales. Ese espacio de envoltura regresa en otras obras: en un carrizo construido alrededor de tu cuerpo acucillado, y en el vestido para volar en donde, tú dices, se evidencia el espacio de «estar sujetos y ser sujeto».

MG Creo que lo que más me llama la atención de construir a partir de formas que se adhieren a otras formas es que siempre involucra un proceso largo. Como si en esta adherencia sucediera el tiempo necesario para que ocurriera una transformación.

Cuando hablas de cubrir, recuerdo que esa operación la hice una vez a la inversa. Hace unos años, frente a la experiencia de un primer invierno, hice un video en el que me quitaba la ropa y la ponía en un montículo a mi lado. Pensaba en los bordes de mi misma y como debía aumentarlos para hacer frente a un espacio adverso. También dentro de la misma experiencia hice una casa para el invierno, un espacio de fieltro en el que me metía. Ahora, años después veo el sentido no solo en la cosa terminada sino en la construcción de ese deseo, de esa necesidad.

He pensado también sobre el significado de las superficies, la relación que abordamos cuando pretendemos separar fondo y superficie. Prefiero acercarme a esa idea bajo la premisa de que las superficies albergan la complejidad y que los límites que contienen hacen que contenido y continente se fundan.

Hablando de la *Columna* que hice en Error. Era la misma columna y sin embargo era otra, todas las columnas y la disolución de estas, la fragilidad de la monumentalidad. El futuro de su presente como soporte. En el caso de los objetos cubiertos, estos se convierten en recuerdos de sí mismos. Creo que el acto de cubrir me sitúa en el lugar de ambigüedad, de hibridación.

NF Tu trabajo recalca que no existe el vacío. Nuevamente podríamos apelar a la relación de tu obra con el aire y con las condiciones temporales pero creo que exista un ejemplo más preciso.

Uno de tus videos, *La mano y el Sol*, muestra a unas personas acercarse a una pared. Sus dedos recorren el muro. En ese movimiento hay gestos de reticencias, leves retraerse de la tarea a los cuales están dedicados; unos toques de electricidad,



Columna (2021). Montaje exposición *Tierra sobre tierra*, *Error* (2021). Foto cortesía de la artista.



Arco Desviado (2021). Montaje Casa Marilá Dardot y Héctor Zampora. Foto cortesía de la artista.

predispuestos en un bajorrelieve por momentos imperceptible, les recuerdan que también lo que no se ve existe y ocupa espacio.

MG Convivimos con lo que no vemos, con lo que está en el pasado, con lo que piensan otras personas de manera inconsciente y con lo que deseamos sobre el futuro. Tantas cosas que no podemos controlar y muchas otras que ni siquiera podemos imaginar.

NF En ese tocar de la obra anterior, se establece un juego de memoria para entender cómo no lastimarse. También en otras de tus obras, a menudo, el contacto guarda una relación con la posibilidad del recuerdo. Así me parece que suceda en *Viento Negro*, donde se produce un ejercicio de no soltar: durante un proceso personal de pérdida, transformas lo plano de la arcilla en una superficie ondulada que es registro de la acción de tocar repetidamente, con un gesto que afecta, un gesto de memoria, en el cual las manos tienen ojos. En ese sentido me parece interesante que además de la escultura, hayas trabajado con el video, porque también es un medio de contacto o mejor dicho, de la copresencia entre cuerpos.

MG Creo que con frecuencia hacemos una jerarquización de nuestros sentidos y el tacto queda de último. El frío de un lugar en donde no entra el sol, la humedad que respiramos, los sabores de lo que comemos y una extraña relación que establecemos con el mundo de acuerdo a las distancias y a las masas de los cuerpos en el espacio. La gravedad que nos empuja al suelo y nos sitúa en el mismo lugar de la mesa que está al lado nuestro, la silla en la que estamos sentados. Nuestro cuerpo se sitúa y en esa relación siempre está tocando y siendo tocado.

He estado trabajando en una pieza de esa serie, *Viento Negro*. Años después vuelvo a esa metodología que nunca fue explícita y la forma en que la descubro de nuevo es paso a paso volver a sentirla con mis manos. Pues hay un entendimiento que solo puede suceder en el contacto de las superficies que revela las cualidades de una y otra.

Tengo muy presente lo que una maestra de tejidos me dijo hace años mientras me explicaba una técnica: «siente el gesto, haz el gesto».

NF Creo que del video, también deslice a tu escultura la forma en la cual evocas ciertas imágenes, sin que necesiten ser mostradas necesariamente, sino sólo pronosticadas. Me explico: los arcos, otra vez constituidos de material orgánico, madera ligera, son doblados por tu cuerpo y adaptados a las dimensiones de un espacio, y en la compresión que de esto deriva contienen de por sí la imagen de su posible ruptura; así mismo los imanes que sostienen un vidrio ya remiten a su caída. Al respecto diría que en tu obra se produce un contratiempo, casi como si se tratara de un montaje asociativo.

MG Creo que la forma en que experimentamos el mundo trae consigo la anticipación del significado de lo que sucede. Una cierta codificación de las superficies.



Stills *La mano y el sol* (2018). Foto cortesía de la artista.



Viento Negro (2021). Foto cortesía de guadalajara90210 y la artista. Foto por ©Ruben Garay (IG @luzin_terior)

Pienso con frecuencia en un relato del etólogo Konrad Lorenz, que una tarde de verano volvía de nadar con su traje de baño negro en la mano, en ese momento las grajillas, una especie de cuervos que habitaban en ese territorio se dejaron venir contra ese objeto negro que era a su vez un ave depredadora de sus crías. No todo alberga la confusión de la apariencia, aunque me gusta esta historia porque expone de manera clara que ese espacio que pretendemos controlar se nos desliza entre las manos.

Empujar los límites para observar el vértigo. Para situarnos en ese momento en que la madera se quiebra sin romperse, en que vemos el vidrio hecho pedazos y casi podríamos sentir una esquirla en los ojos. Estoy de acuerdo contigo en que el lenguaje cinematográfico nos ha ayudado a manipular las cadenas asociativas de lo que percibimos. En ese sentido, cuando me acerqué al video sentí mucho placer en comprender que por medio de la edición, de la separación de las partes, podía hablar de un todo.



Simon Linington (1983, Reino Unido)
IG @simonlinington
simonlinington.com

ESCUPTORES

Levantar la tierra hacia el cielo

Conversación entre Simon Linington y Janila Castañeda.

Territorio, capas, memoria,
entorno, observación, extracción,
excavación, recuerdo, tiempo,
historia, tránsito.

Si los objetos que encontramos son un recordatorio de nuestra presencia en el mundo, ¿qué dicen tus encuentros materiales sobre ti y tu presencia en ese espacio? Esta fue la pregunta que inauguró un intercambio vía e-mail entre Simon y yo. Semanas antes de iniciar a trabajar en su más reciente proyecto escultórico, Bajo la Ruta, nos reunimos para platicar sobre sus ideas, planes, procesos, tiempos e incertidumbres de cualquier cosa que aún no inicia. Semanas después de terminar el proyecto, le propuse un ejercicio de reflexión escrita como una especie de descompresión para ver los registros y aprendizajes con suficiente distancia.

Levantar la tierra hacia el cielo, un aspecto fundamental en la obra de Simon. Una clara intención de visibilizar lo que parece invisible, imperceptible, aunque sea eso mismo lo que nos sostiene en esta dimensión terrenal.



Simon Linington.
Foto cortesía del artista.



Bajo la Ruta (2022). Foto cortesía del artista.

JC Pensando en tu proyecto más reciente, *Bajo la Ruta*, ¿cómo fue el proceso de descubrimiento del material?

SL Para mí es importante utilizar el material de la zona porque nos habla de la historia del entorno local, y también significa que la escultura parece pertenecer al paisaje en el que se encuentra.

Para conseguir el material para rellenar *Bajo la Ruta* hicimos excavaciones de 60 × 60 cm – a partir de las dimensiones de la escultura– en el entorno donde se iba a ubicar. Algunas de estas excavaciones tienen solo unos centímetros de profundidad, porque muy rápidamente golpeamos con roca volcánica, que es increíblemente difícil de romper.

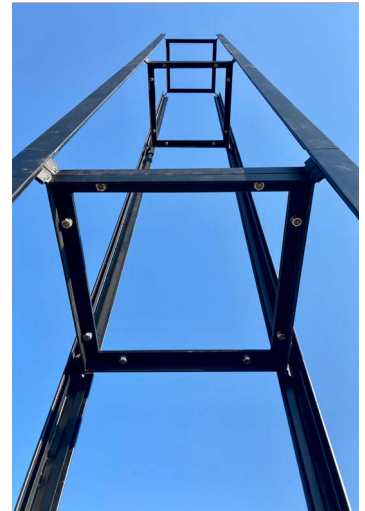
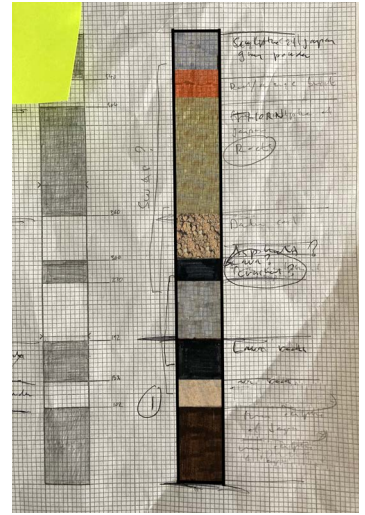
Luego, este material se dividió por tipo y color, y se tamizó con una malla de alambre de un metro cuadrado. Al excavar, encontramos mucha basura, incluidos plásticos, huesos, palos, pedazos de alambre, caucho de llantas, todo tipo de cosas.

Creo que el proceso de clasificar y limpiar los diferentes materiales es para mí una forma de tratar de encontrar o poner orden en el mundo. El proceso es un viaje, y cada escultura tiene sus propios caminos e historias.

JC Siguiendo con la idea de extraer material del espacio para que la escultura pertenezca al entorno, ¿piensas que la escultura debe hacerse para pertenecer o corromper el espacio?

SL Creo que la escultura debe y puede hacer cualquiera de los dos. La principal influencia de la serie de esculturas *Souvenir* son los tubos de vidrio y las botellas llenas de arenas de colores de los acantilados de Alum Bay en la Isla de Wight, donde crecí. Cuando era niño, apreciaba poder mirar estos objetos y ver cuánto se parecían al entorno físico en el que vivía.

He estado viajando durante la mayor parte de los últimos tres años, y el hogar o las ideas de hogar y pertenencia son cosas en las que pienso. Diría que la Isla de Wight se ha convertido en una parte más importante de mi identidad a medida que envejezco y más tiempo paso lejos de ella. Moviéndome de un lugar a otro, y al no tener una base permanente, estas ideas son cosas que llevo conmigo. Creo que es por eso que la pertenencia se ha convertido en uno de los temas más importantes en las esculturas que estoy haciendo, y por eso es importante que pertenezcan al paisaje en el que se encuentran.



Registro de proceso para *Bajo la Ruta* (2022).
Fotos cortesía del artista.

Es posible que algunas personas no piensen de inmediato que el material dentro de la escultura proviene del suelo bajo sus pies.

JC ¿Dónde comienza el proceso escultórico en tu obra? ¿Ocurre con el concepto, la observación del entorno o en proceso?

SL Comienza con la observación del entorno. Primero, necesito mirar el sitio y ver qué materiales están disponibles; esto podría ser simplemente caminar para ver qué hay ahí, o con una escultura como *Bajo la Ruta*, podría incluir algunas excavaciones preliminares para ver qué hay en el suelo. Sin embargo, creo que realmente comienza cuando el marco llega al sitio.

Todo el tiempo necesito pensar en cómo un material se asentará sobre otro. Si un material tiene piezas grandes, será difícil colocar algo mucho más fino encima, porque el material ligero se filtraría por los huecos. Con todo esto en mente, hago dibujos de composiciones usando los colores de los materiales que quiero usar. Hago muchos de estos para cada escultura. Aunque estos planos suelen cambiar a medida que los lleno, ayudan a dar una idea de cómo se verá cuando esté terminado y si tendrá un equilibrio visual.

JC Gran parte de tu proceso se basa en el tiempo y la observación. ¿Sientes que tu práctica ha influido en tu relación con el tiempo?

SL Sí, y lo ha hecho de una manera que nunca esperé. Como mencioné antes, he viajado mucho por trabajo en los últimos años y, por lo general, estoy en un lugar solo 3 o 4 meses antes de ir al siguiente. He aprendido que la apreciación del tiempo es muy diferente de una cultura a otra y es algo a lo que he estado tratando de adaptarme.

Trabajando en *Bajo la Ruta*, estaba muy pendiente del tiempo porque tenía que trabajar mucho en el exterior. Llegaba temprano cuando todavía estaba fresco el clima y trataba de hacer todo lo posible antes de que hiciera calor por la tarde. Es mucho más difícil excavar y mover una cantidad tan enorme de tierra bajo el sol. Muy a menudo también llovía al final del día,



Vista aérea de *Bajo la Ruta* (2022). Foto cortesía del artista.

por lo que todo debía cubrirse a tiempo para que la humedad no fuera un problema.

JC ¿Qué te gustaría que diga la tierra extraída de los alrededores una vez que se reformula y se convierte en una presencia escultórica?

SL El ladrillo y el asfalto que descubrimos al hacer las excavaciones nos hablan de los muchos cambios en el entorno natural del Pedregal hacia la urbanización que vemos hoy. Es posible que algunas personas no piensen de inmediato que el material dentro de la escultura proviene del suelo bajo sus pies. Esto podría suceder después de mirar más de cerca y darse cuenta de que los materiales son los mismos que los que se ven en el paisaje circundante.

Espero que mirar el material haga que la gente piense en lo que hay bajo tierra, y que puedan verlo como una historia de la que forman parte, y del impacto que todos nosotros tenemos en nuestro medio ambiente.



Maria Positano (1995, Londres)

IG @maria.positano

mariapositano.org

ESCUPTORES

El lugar perfecto

Conversación entre Maria Positano y Janila Castañeda.

Objeto, simbolismo, estructura,
memoria, fragilidad, expectativa,
fracaso, éxito, simulacro, verdad,
encuentro.

Detalle *Sprouting in Purple* (2022). Parte de la exposición

The Perfect Place, Studio Block M74

Foto ©Sergio López (IG @registro.arte)

Saludos desde *El lugar perfecto*

Si la utopía se construye del deseo, ¿cuáles son los deseos que nos llevan a este espacio immaculado? El lugar perfecto. Nadie puede interceder, el encuentro con este lugar está en uno mismo. Somos cartógrafos de nuestros propios entornos de perfección.

The Perfect Place destaca lo perfecto como un intento fallido en sí mismo. Es una simulación que cuestiona la distancia entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario. Entrar a una cuarta dimensión definida por las estructuras del deseo. Mientras la realidad es una afirmación, el lugar perfecto se mantiene en interrogante.

El lugar perfecto no es un lugar. Es un estar aquí. La perfección no es un lugar, es un sentimiento.

«Al lugar perfecto no se llega», pensé
«El lugar perfecto es un sentimiento que se habita»

Disfrute su estancia.

**Extracto del texto curatorial para The Perfect Place, el solo show de Maria Positano en Studio Block M74, marzo 2022.*



Maria Positano
Foto cortesía de la artista.



The Perfect Place (2022), solo show de Maria Positano en Studio Block M74
Foto ©Sergio López (IG @registro.arte)

JC ¿Cómo es tu acercamiento con los materiales que trabajas?
¿Cómo empiezas a construir una relación con ellos?

MP Mi trabajo es el resultado de las relaciones específicas que establezco con el entorno y con los materiales que encuentro. En vez de guiarme por una idea abstracta, dejo que estos encuentros dicten lo que voy a hacer. Para mí tiene mucho que ver con el proceso y lo que va surgiendo al hacer. Creo que cuanto más hago, más empiezo a consolidar un lenguaje, un alfabeto.

La manipulación es una parte importante en mi práctica. Me autoimpongo procesos largos y realmente laboriosos. Le pongo mucho valor a la labor, al trabajo, al cuidado. Puedes ver las huellas dactilares y estos rastros de manipulación, porque creo que los objetos retienen el recuerdo de su creación.

Quiero que la gente vea cómo se hace algo y de qué material está hecho, porque creo que eso es lo que eleva el objeto.

JC ¿Qué tipo de descubrimientos (o autodescubrimientos) te hicieron pasar de producir obra de apariencia súper pulida a un enfoque más experimental y basado en procesos?

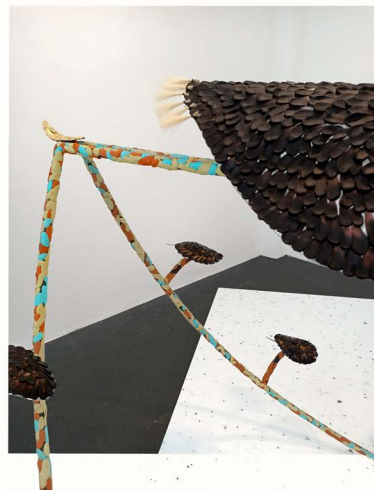
MP Estaba haciendo un trabajo realmente pulcro y minimalista, porque estaba interesada en la belleza del objeto en sí. Pero luego vi que estos objetos se colocaban en la galería y quedaban estáticos. Estaban casi muertos en un momento en el que deberían cobrar vida.

Lo que hice para mi exposición en Oxfordshire [*Take me Somewhere Nice*, Lockbund Gallery, 2020] me parecen piezas hermosas, y a la fecha son de mis favoritas. Mantener la estructura de lo que podría ser un objeto escultórico es importante para mí, pero ahora estoy tratando de crear una dinámica entre la fragilidad del material en sí y la organicidad que dicta mi proceso. Estoy tratando de traer una situación de delicadeza efímera a través de mi trabajo al ensamblar materiales que no necesariamente están destinados a permanecer unidos.

JC ¿Crees que el proceso de esculpir inicia con la búsqueda de estos materiales y objetos? ¿O lo escultórico ocurre hasta que comienzas a construir a partir de ellos?

MP Creo que el proceso escultórico es integral desde que empiezo a buscar objetos, o cuando empiezo a observar la ciudad y mi entorno. Para mí, esculpir no es necesariamente esculpir material, es más un proceso de selección, de individuación de lo que te atrae. Cada forma, color o material que me atrae responde a mi lenguaje y cosmovisión personal.

JC Mientras pensaba en *The Perfect Place*, predicablemente pensé en el concepto de utopía. Si la utopía se construye con deseos, ¿cuáles son los deseos individuales que te llevan a crear este lugar perfecto?



Take Me Somewhere Nice, solo show de Maria Positano en Lockbund Gallery, UK
Fotos cortesía de Lockbund Gallery y Georgia Stephenson

MP Me encanta esta pregunta. Creo que es el núcleo de lo que soy como persona y como artista. Está el deseo de ser especial, el deseo de hacer algo único, aunque suene muy cliché. Trabajo a partir de mi propio deseo de estar en un lugar mejor, en un lugar diferente, porque nunca siento que estoy ahí. Estoy lejos de sentirme en ese lugar y supongo que eso lo hace tan atractivo. Tomar la exposición como el lugar perfecto es casi una excusa para digerir todos estos sentimientos y experiencias en algo que haga sentido para mí.

El lugar perfecto es la reacción que tienes de niño cuando llegas a un gran parque acuático, es esa sensación de asombro. Hay una enorme expectativa con mi trabajo para producir ese tipo de sensaciones. Juego con la idea de la perfección como un intento fallido en sí mismo. *The perfect place* [Studio Block M74, 2022], no es «un lugar perfecto». Es una aspiración, es la lucha por un sentimiento, puede ser un logro, algo bello, una sorpresa o un juego.

Para mí, esculpir no es necesariamente esculpir material, es más un proceso de selección, de individuación de lo que te atrae.

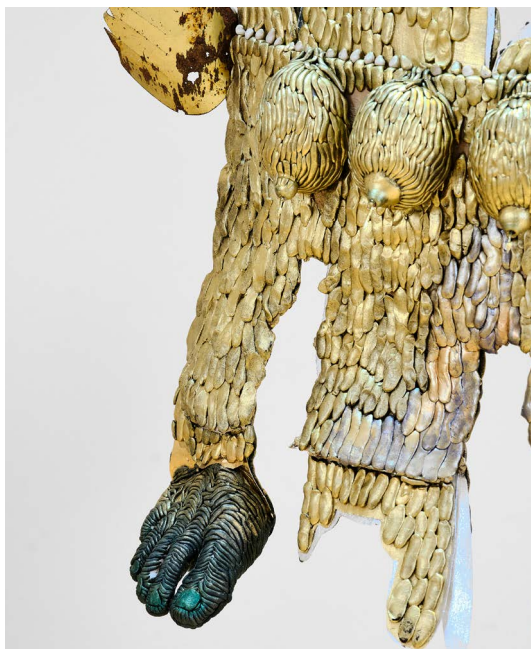
JC ¿Qué materiales usaste para las piezas en *The Perfect Place*?

MP El material principal es papel maché hecho con cartones de huevo, esas son cosas que no he visto en ninguna parte del maldito planeta. Me encantó la idea de que todos dejan sus cartones de huevo vacíos al final del día y luego el centro de reciclaje los toma, los recicla y los reincorpora a la economía.

Estoy usando maíz y pequeñas semillas rojas, dos elementos que encontré muy arraigados en la cultura local. No estaba segura de querer apropiarme de objetos tan representativos de una cultura, sin embargo encuentro la apropiación como un lenguaje muy interesante, como una forma de digerir mi entorno mientras me dejé llevar por una curiosidad espontánea por introducir nuevos materiales en mi trabajo. Estoy usando la resina en cera para crear un tipo de recubrimiento frágil, similar a una pluma, pero que puede parecer una armadura. Siempre uso metal para el aspecto estructural de mis piezas. También he estado usando copas de árboles falsas de juguetes que pinto en dorado para que parezcan joyas o demasiado valioso. Esa transformación es increíble para mí. Me gusta jugar con estas ideas universales para convertir un objeto ordinario en algo excesivamente valioso y elevado.

JC El dorado es una especie de lenguaje universal de la preciosidad, ¿no? Estás trabajando con materiales locales mientras juegas conceptos universales de grandeza.

MP Me gusta mucho jugar con lenguajes universales. No con la arrogancia de pensar que los conozco a todos, pero si vas a cualquier museo antropológico encontrarás la misma narrativa



Detalle *Nurturing our Dreams in Gold* y *Under a Palm Tree You Protect* (2022). Parte de la exposición *The Perfect Place*, Studio Block M74

Foto ©Sergio López (IG @registro.arte)

de preciosidad. Hay algunos hilos comunes en la forma en que hacemos que los objetos sean valiosos.

JC ¿Es el lugar perfecto a lo que nunca se llega?

MP Saber que no estás en «el lugar perfecto» es como una entrada en esa ilusión de querer llegar. Nada es tan perfecto como esa expectativa. Eso responde a la naturaleza de mi obra. Siempre estoy construyendo hacia este momento culminante, pero el clímax no existe. Es solo carne, es solo papel, es solo el material que es. La única forma sana en que puedo pensar abordar la perfección es jugando con ella.

BLOQUE



Steph Yates (19**, Canada)
IG @svwhy
stephyates.com

Valeria Montoya (1983, MX)
IG @valerialalalele
linktr.ee/valerialalalele

ESCULTORES

El lenguaje de las tres palabras

Conversación entre Steph Yates y Valeria Montoya.

Proceso, lenguaje, significado,
espacio, poética, duración,
tiempo, formato, texto, escritura,
papel, palabras, composición.

La siguiente conversación entre la artista Steph Yates y Valeria Montoya, comparte algunos aspectos sobre los cruces disciplinares en el proceso de curar y hacer el *El Lenguaje de Tres Palabras*, introduciendo los límites del lenguaje escrito en el espacio. Invita a reconocer en la mezcla de significados, una posibilidad de escritura como un proceso entrópico, en donde el texto y su poética problematizan lo espacial para convertirse en otra materialidad, una que apunta sobre otras direcciones para pensar, acuerpar y curar las prácticas artísticas de lo escultórico, lo poético y lo duracional.

Un libro se cae de una mochila que es empujada hacia dentro del autobús. Durante meses el libro yace en la calle, empapado por la lluvia. Sus páginas comienzan a pegarse en pares, y la tinta se desangra hasta hacer que los enunciados se unan unos con otros. Cuando la estación de sequía llegue, será un libro nuevo, la mitad del original.

Steph Yates, *El Lenguaje de Tres Palabras*



Steph Yates
Foto cortesía de la artista



Valeria Montoya
Foto cortesía de la artista.



Instalación *El Lenguaje de Tres Palabras* (2021) en la fachada de Tlaxcala 3. Foto cortesía de la artista.

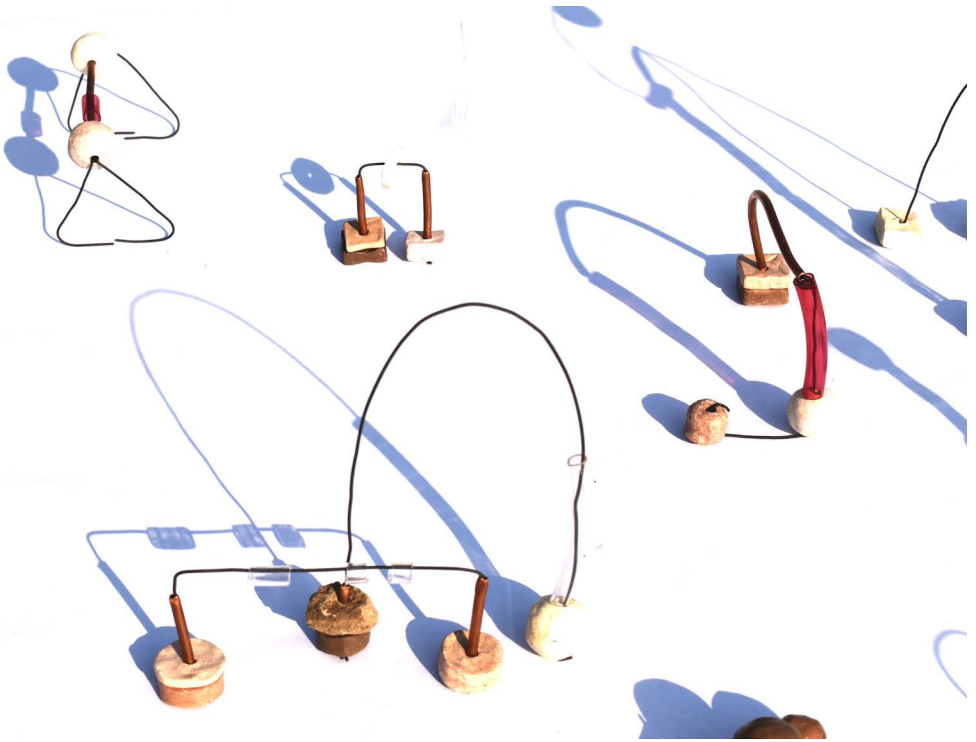
El Lenguaje de Tres Palabras es una exploración espacial que parte de la escritura y el lenguaje compuesta de tres partes: un conjunto de esculturas (cerámica, cobre, alambre y tubería), una intervención en una fachada y una recopilación de poesía en prosa. Este proyecto se realizó durante la residencia de cuatro semanas en diciembre del 2021 de The Lab Program, en la Ciudad de México. *El Lenguaje de Tres Palabras* incluía textos de gran formato que jugaban con la fachada del espacio autogestivo de Tlaxcala 3, estructuras de papel de entre 5 y 10 m cada una. Estos pliegos navegaban la escala de un texto escrito y la escritura como dibujo a mano alzada a gran escala. En esta intervención, Steph Yates, investigó sobre la materialidad del soporte de una hoja de papel, fuera de las convenciones de la escritura.

El texto escrito, legible desde la calle, proponía un recorrido de una lectura caminable, y mostraba parte de la poesía en prosa escrita por la artista durante su paso por la ciudad.

Las esculturas instaladas en la azotea de la casa de Tlaxcala 3 se transformaban con el tiempo gracias al movimiento de sus sombras. En esta pieza la artista se interesó por explorar una narrativa duracional del dibujo dada por la temporalidad de las sombras proyectadas en sus esculturas.

VM El conjunto de proyectos en los que trabajaste abordaron la incorporación del texto escrito como un acto físico y corporal, la entropía como un fenómeno sobre cómo navegar un lenguaje que puede carecer de orden y previsibilidad y la conciencia constante de la duración del tiempo presente, informándose unos a otros. ¿Puedes contarnos más sobre el aspecto de cruces disciplinarios en *El Lenguaje de Tres Palabras*?

SY Estoy de acuerdo en que los diferentes aspectos del proyecto se informaron entre sí. El escrito que da nombre al libro y al proyecto, es un experimento mental que presenta la idea de un idioma compuesto de solo tres palabras y sobre cómo podría funcionar de una manera diferente a los idiomas con los que estamos familiarizados. Con la serie de esculturas, tomé esta idea de lenguaje como un conjunto fijo de componentes, en este caso cerámica, metal y plástico, que podían organizarse en diferentes formaciones, y comencé a pensar en esta obra en parte como una composición comunicativa fuera del lenguaje convencional. Los textos a gran escala en papel procedían del libro que iba escribiendo y dieron vida a la escritura fuera del mismo, desde la incorporación escultórica de un cuerpo en papel, ofreciendo una experiencia de lectura poco convencional. El acto de escribir a mano textos a gran escala ciertamente hizo que este proceso fuera más físico para mí, y las piezas resultantes desdibujaron la línea entre el texto y la escultura.



El Lenguaje de Tres Palabras (2021). Foto cortesía de la artista.

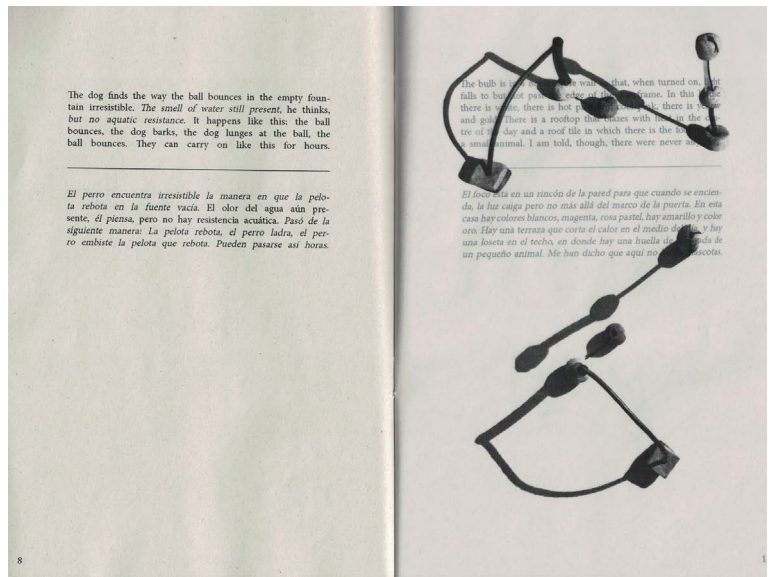
[...] tomé esta idea de lenguaje como un conjunto fijo de componentes, en este caso cerámica, metal y plástico, que podían organizarse en diferentes formaciones, y comencé a pensar en esta obra en parte como una composición comunicativa fuera del lenguaje convencional.

VM Siento que la entropía está hecha por un desvío de los sentidos, un espacio producido en un diálogo hecho de tres piezas, que proporciona un juego de significados mucho más vívido y expansivo, amplificado por la memoria y la intencionalidad sensorial. ¿Qué relevancia tiene para este proyecto la mezcla de los sentidos en cada parte de tu práctica, escritura, objetos, dibujo, música y cómo se afectan entre ellos?

SY La vista, el tacto y el oído son los sentidos predominantes con los que participo en mi práctica. Me resulta útil equilibrar mi actividad entre el trabajo manual y el cerebral. El cerebro necesita descansar, las manos también. La cerámica y la fabricación de objetos requieren mucho tacto, al igual que la forma en que compongo música con mi guitarra. El acto de escribir puede ser un gesto tan pequeño, pero el proceso más completo de escribir para mí implica caminar, interactuar, observar, vivir, y esto, por supuesto, involucra todos los sentidos.

El ritmo, tanto sonoro como visual, es un elemento importante en mi trabajo a través de la escritura, la composición musical y la escultura. El movimiento también es común a través de estos procesos, en donde muchos sentidos están involucrados, cruzándose: ya sea moviendo palabras alrededor de una página para que cambie la cadencia de una pieza, moviendo esculturas en el espacio para que su relación entre ellas cambie, o moviendo mi cuerpo en algún orden con el fin de lograr una perspectiva particular para una fotografía.

VM La poesía en prosa escrita en *El Lenguaje de Tres Palabras*, es extremadamente material. Hay una sensación de desgaste y peso en algunos de los fragmentos, también una sensación sobre el tránsito del tiempo. En cierto modo, es un texto escultórico. ¿Cuál es la relevancia de estos aspectos materiales en el proceso de escritura?



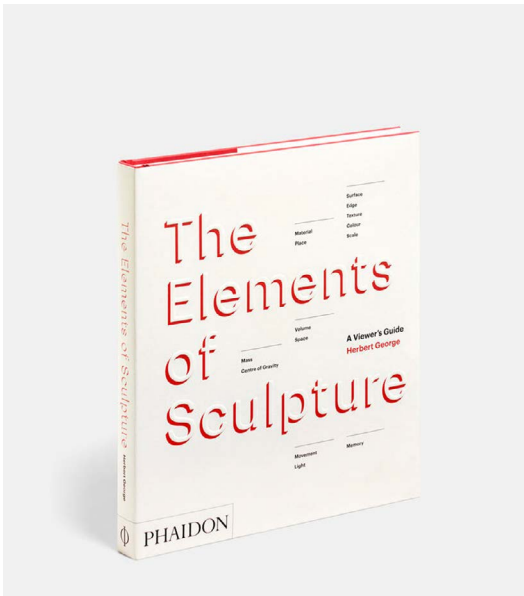
Publicación *El Lenguaje de Tres Palabras* (2021). Foto cortesía de la artista.

SY Gran parte de esta escritura se inspiró en objetos, en algunos casos instantáneos o pequeños eventos, ya sean imaginados u observados, y siento que la experiencia de escribir este trabajo fue única para las condiciones de la residencia. Estaba trabajando en las esculturas junto con la escritura, por lo que mis pensamientos estaban ciertamente ocupados con la materialidad. Debido al tiempo limitado que tenía para trabajar en la escritura, mi conciencia del tránsito del tiempo se agudizó. Y los momentos de contraste lo hacen aún más: La puesta del Sol mientras escribo, por ejemplo, me hace más consciente de que el tiempo está pasando en el transcurso del trabajo y esta simple conciencia podría haberse filtrado en la escritura misma.

BIBLIOTECA

Elemental, fundamental, expandido

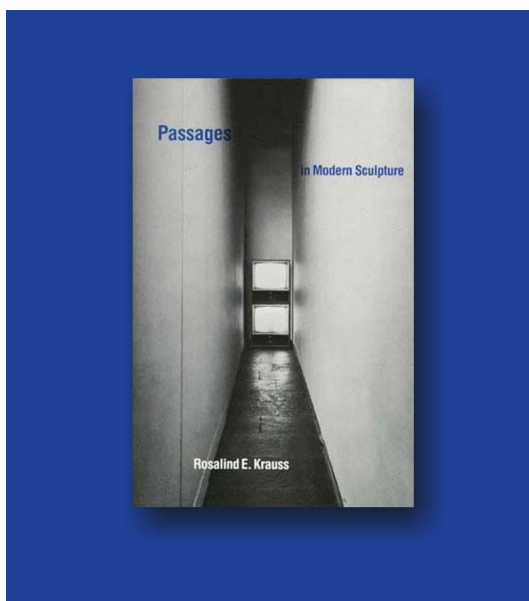
Extractos de un archivo con más de 400 títulos dedicados a la escultura y a la materialidad.



«Then at last I can understand sculpture, I think and compare. See with a feeling eye, feel with a seeing hand.»

Johann Wolfgang von Goethe

Este libro explora la práctica escultórica en siete categorías: línea, color, figura, forma, valor, espacio y textura. Escrito por el escultor Herbert George, *The Elements of Sculpture* es una guía para entender la escultura desde lo elemental hasta lo expandido. Este título es una donación del escultor Pablo de Laborde Lascaris a la biblioteca.



«[...] sculpture is an art concerned with the deployment of bodies in space.»

Rosalind Krauss nos regala un análisis exhaustivo de la evolución de la práctica escultórica pasando por realismo, la introducción de luz, el movimiento y la aparición de elementos teatrales en la escultura. *Passages in modern sculpture* es una lectura altamente recomendada para ampliar la perspectiva de lo que entendemos como escultórico y de los elementos que conforman la práctica. Este título llegó a la biblioteca gracias a la donación de la escultora Louise Plant.



«Construye centímetro a centímetro capas complejas, una verdadera piel con las heridas y la historia de la violencia política.»

Doris Salcedo: The Materiality of Mourning es una retrospectiva de la escultora colombiana desde los 80s hasta el 2016. Los textos de Mary Schneider Enriquez evidencian la profundidad elemental del trabajo de la escultora. Este título es una donación del curador Alberto Ríos a la biblioteca.



NUM 05 - MARZO 2022

BLOQUE

ESCALA

CONTEMPORÁNEA