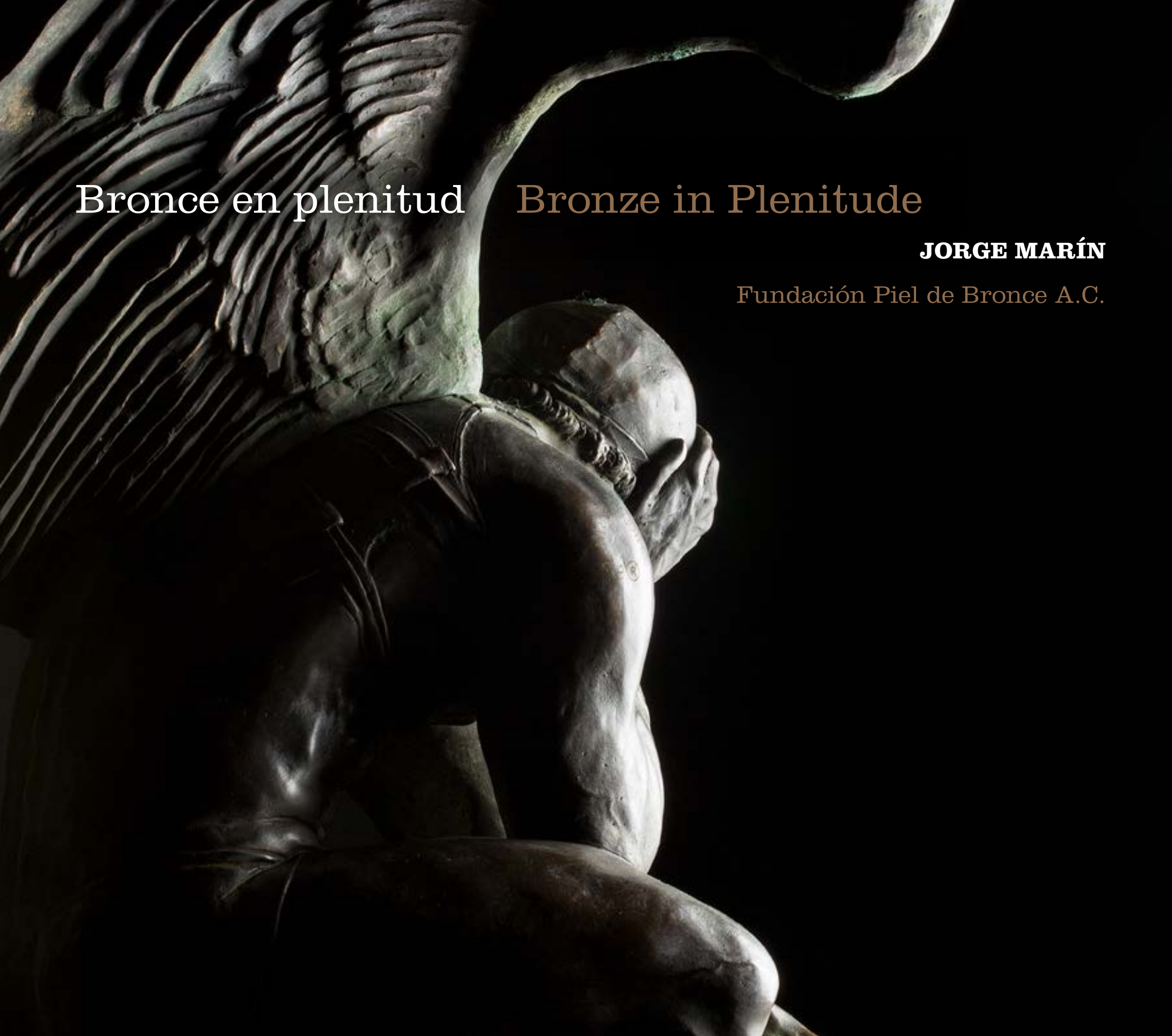
Bronce en plenitud

Bronze in Plenitude

JORGE MARÍN

Fundación Piel de Bronce A.C.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

CÁMARA DE DIPUTADOS
LXIII LEGISLATURA

PIEL DE
BRONCE



Jorge Marín
(México, 1963) es uno de los mayores exponentes del arte contemporáneo figurativo en México. A lo largo de su carrera, su labor artística ha sido multifacética, lo que le ha permitido abarcar distintas disciplinas y trabajar con diversos materiales; sin embargo, su búsqueda plástica lo llevó al bronce y, desde entonces, lo hizo su signo distintivo. Bronce: el material ideal que, dado su proceso, posibilita dar a los detalles anatómicos y a las texturas la perfección de la materia viva. Así, ha incursionado en diferentes dimensiones escultóricas, abarcando desde la miniatura a lo monumental, formato que ha exhibido tanto en México como en el extranjero, apoderándose del espacio público, generando un diálogo inédito entre la obra de arte y el espectador, que lo mismo se hace parte de la monumentalidad de un par de alas que cómplice de los personajes fantásticos que transforman los espacios públicos.
El arte de Jorge Marín es capaz de penetrar en la cotidianeidad del ser humano y transformarla en instantes únicos, de cambiar el paisaje urbano, de trasmitir y de contar historias, propias y ajenas. Una experiencia estética en donde la perfección del cuerpo humano se mezcla, en equilibrio, con formas alegóricas y seres fantásticos. Jorge Marín conserva una visión futura que lo impulsa a salir rápidamente del estado de satisfacción después de cada proceso escultórico, para seguir indagando en la experimentación plástica en un ejercicio de introspección infinita.

Jorge Marín
(Mexico, 1963) is one of the foremost exponents of contemporary figurative art in Mexico. Throughout his career, his work in the field of art has been multifaceted, which has enabled him to straddle different disciplines and to work with diverse materials; however, his visual quest led him to bronze, and from that point on, he made it his distinctive sign. Bronze: the ideal material that, as a result of the technical process, enables the artist to give anatomical details and textures the perfection of living matter. And so, he has delved into a range of sculptural dimensions, from miniature to monumental, a format he has exhibited both in Mexico and abroad, taking over public space, generating an unparalleled dialogue between artwork and spectator, who becomes part of the monumentality of a pair of wings and an accomplice to the fantastic creatures that transform public spaces.
Jorge Marín's art is capable of penetrating the quotidian quality of the human being and to transform the everyday into unique moments, of change in the urban landscape, of transmitting and telling its own stories and those of others. It is an aesthetic experience where the perfection of the human body is blended, in equilibrium, with allegorical forms and fantastic beings. Jorge Marín preserves a future vision that impels him to swiftly move from a state of satisfaction after each sculptural process, to continue to explore visual experimentation in an exercise of infinite introspection.



Bronce en plenitud Bronze in Plenitude

JORGE MARÍN

Fundación Piel de Bronce A.C.

Bronce en plenitud. Jorge Marín. Fundación Piel de Bronce A.C.
Primera edición, 2016
Fundación Piel de Bronce A.C.

Coordinación editorial / Editorial Coordination
Elena Catalán Roldán
Cristina Armienta Íñigo

Edición y cuidado editorial / Editing and Copyediting
Valentina Gatti

Diseño y preprensa / Design and Prepress
Emilio Breton

Formación editorial / Design Support
Janín Muñoz Mercado

Textos / Texts
© Sandra Lorenzano (Prólogo / Foreword)
© Lily Kassner
© Javier V. Villarreal
© Alesha Mercado

Traducción / Translation
Debra Nagao

Fotografía / Photography
© Luis Armando Rodríguez Garza
© Federico Gil

D.R. © 2017, De la presente edición
Secretaría de Cultura
Avenida Paseo de la Reforma 175, Col. Cuauhtémoc
C.P. 06500, México, D.F.
http://www.gob.mx/cultura

Fundación Piel de Bronce A.C.
Medellín 107-A Depto 3, Col. Roma Norte
C.P. 06700, México D.F.

ISBN: XXX-XXX-XXXX-XXX,

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sin la previa autorización por escrito de la Dirección de Publicaciones de la Secretaría de Cultura y la Fundación Piel de Bronce A.C. / All rights reserved. The total or partial reproduction of this work is prohibited by any meeans or procedure without the prior authorization in writing of the Publications Department of the Secretaría de Cultura and the Fundación Piel de Bronce A.C.

Impreso en México / Printed in Mexico

Bronce en plenitud Bronze in Plenitude

JORGE MARÍN

Fundación Piel de Bronce A.C.

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

CÁMARA DE DIPUTADOS
LXIII LEGISLATURA

PIEL DE BRONCE

Índice / Contents

09 Prólogo / Foreword
Sandra Lorenzano

21 Obra / Work

127 Jorge Marín o el ser en plenitud de ser / Jorge Marín or Being in the Plenitude of Being
Lily Kassner

159 Instante perfecto / The Perfect Instant
Alesha Mercado y Javier V. Villarreal

191 Créditos, agradecimientos y referencias / Credits, Acknowledgments and References





Entre la tierra y el aire, nuestro propio rostro

Sandra Lorenzano

Our Own Face between Earth and Air

Sandra Lorenzano

1. Aire

¿Quiénes son estos seres casi etéreos que me hablan desde un espacio que es y no es el mío? ¿Quiénes son estos seres alados, incompletos, enmascarados, que flotan a mi alrededor? ¿De qué antiguo poema se han fugado? ¿De qué sueños? ¿De qué pesadillas sin rostro? ¿De qué rostros en busca de raíces? De pronto es la luna el hogar que crearon. De pronto el mundo todo. Son música del tiempo. El presente y el pasado. Lo que fue y lo que pudo haber sido. Lo que jamás ocurrirá. Restos, huellas, vestigios, ¿de qué universos escondidos?

El bronce es aquí a la vez contacto con la tierra y vehículo para el aire. En ese espacio liminar —siempre transitorio, siempre en transformación— surgen las obras de Jorge Marín. Algo hay allí de mágico desafío a la ley de gravedad; de mágico desafío a las fronteras de la creación.

Y allí están también las vendas que cubren y muestran al mismo tiempo: la existencia detenida en un pliegue, en ese "instante perfecto" en que el ánima no es sino vida pura, aliento de quién sabe qué dioses. ¿Crueles, tal vez? Ignorantes de la búsqueda eterna de la materia, creen condenarla a la disolución, abriéndoles en cada escultura, en realidad, un camino de transformación.

¿Quiénes son estos seres, que habitan ya también mi propio cuerpo?

2. Agua

Caronte nos lleva en su barca. El Hades es nuestro destino. Pero Jorge Marín desvía el curso del río hacia la vida y hacia la luz, sus eternas enamoradas. Quizás las gasas que cubren a esas figuras de pie sobre la embarcación

1. Air

Who are these almost ethereal beings who speak to me from a space that is and yet is not my own? Who are these fragmented masked and winged beings that float around me? From what ancient poem have they escaped? From what dreams? From what faceless nightmares? From what faces in search of roots? Soon the moon is the home they created. Soon the entire world. They are the music of time. The present and past. What was and could have been. What will never happen. Remains, traces, vestiges, of what hidden universes?

Here bronze is in contact with the earth at the same time it is a vehicle for air. Jorge Marín's works arise from this ever transitory preliminary space, in eternal transformation. It presents a magical challenge to the law of gravity; of the magical challenge of the frontiers of creation.

And there are also bandages that cover while also revealing: existence interrupted in a fold, in that "perfect instant" in which the soul is nothing more than pure life, the breath of indefinable, ellusive gods. Perhaps cruel? Unaware of the eternal quest of matter, they believe they are condemning to dissolution, unfolding in each sculpture, in reality, a path for transformation.

Who are these beings that now also inhabit my own body?

2. Water

We board Charon's ferry. Hades is our destination. But Jorge Marín changes the course of the river toward life and toward light, his eternal paramours. Perhaps the gauze dressings that cover these figures standing on the sailing vessel are on the verge of falling off. We don't



estén a punto de caer. No lo sabemos. La inminencia es una de las palabras que surgen al ver las obras: algo está siempre por suceder. Unas alas que iniciarán el vuelo, el jugador maya que lanzará la pelota, un aro que girará por el espacio. Un secreto que se develará. El movimiento queda en el punto exacto.

know. Imminence is one of the words that surfaces when seeing the work: something is always about to happen. Wings that will trigger the motion of flight, the Maya ball-player who will cast the ball, a ring that will revolve in space. A secret that will be revealed. Movement remains at a precise point before action.

Para Jorge Marín no hay contradicción entre el movimiento de los cuerpos y la supuesta rigidez de la escultura. Se le adivina la mirada entrenada en el amor al arte clásico. Se le adivina la mirada formada en griegos y romanos, en el Renacimiento y su búsqueda siempre fuerte y conmovedora (¿quién no ha llorado ante "Los esclavos" de Miguel Ángel?), en Rodin, sin duda. Pero también en el arte prehispánico y sus huellas en nuestra historia.

For Jorge Marín there is no contradiction between the movement of bodies and the supposed rigidity of the structure. The gaze trained in the love for classical art can be discerned. The gaze trained in the Greeks and Romans, in the Renaissance and its ever strong and poignant quest can be perceived (who hasn't shed a tear in the presence of Michelangelo's *Slaves*?), in Rodin, without doubt. But also in pre-Hispanic art and its traces in our history.

De todos ellos nace ese conocimiento minucioso del cuerpo humano que Jorge pone a bailar en sus obras. De todos ellos y de la más amorosa contemplación: las venas, los músculos, los gestos, cada detalle lo revela.

From all of them is born this meticulous knowledge of the human body that Jorge imbues in his works to make them dance. From them all and the most amorous contemplation: veins, muscles, gestures, revealed in each detail.

Utilizo el verbo "revelar" e inmediatamente surge ante las obras su opuesto: ocultar, y los antifaces con los que aparecen muchos de sus rostros. ¿Qué ocultan esos antifaces? ¿De qué carnaval antiguo son testigos? ¿De qué Venecia íntima y dolida? ¿Están escapando? ¿Están guardando un secreto? O tal vez, como pasa aún en algunas sociedades tradicionales, prefieren que el artista no les "robe el alma" al retratarlos.

I use the verb "reveal" and immediately the works conjure its opposite: conceal, and the masks worn by many of their faces. What do these masks conceal? What ancient Carnival did they witness? From what intimate and pained Venice? Are they escaping? Are they keeping a secret? Or perhaps, as is still the case in some traditional societies, they fear the artist will "steal their soul" by portraying them.

Vuelvo a las barcas. Si las alas parecen surgir del aire —nunca a la inversa: no ocupan el aire sino que nacen de él—, las barcas son el homenaje de Marín al agua. El segundo de los elementos que marcan sus creaciones. Con la misma sutileza que los seres en vuelo, las barcas

I return to the small boats. If the wings seem to arise from the air—never the opposite: they do not *occupy* air, rather they *are born* from it—the vessels are Marín's homage to water, the second element that marks his creations. With the same subtlety as beings in flight, the boats and their



y sus ocasionales pasajeros atraviesan nuestro espacio visual, casi como en un sueño. Por un instante, compartimos el tiempo y el lugar; ellos siguen después su camino quién sabe hacia dónde, quién sabe hacia qué relatos arcaicos. Mezcla de hombres y dioses, miran siempre hacia un más allá que es también búsqueda ancestral. Allí están Fidens y Bernardo, el violinista con Cerbero, el perro que supo de todas las vidas y todas las muertes; allí está Daniela con una enorme bandera que habla de esperanzas y derrotas, que habla de todas las patrias con todas sus guerras.

3. Tierra

Y los caballos. En la zoología personal de Jorge Marín, los caballos, como las alas de pájaro, llevan hacia otros mundos. Hacia la libertad, dicen muchos. Pero no quiero quedarme en lo más obvio. Digo que llevan también hacia las turbulencias de la propia interioridad, tantas veces desbocadas, tantas veces lanzadas al galope sin que podamos detenerlas. A veces son Pegasos o Centauros, tal vez recuerdos de otras vidas. ¿Quién puede apostar a las certezas en un mundo de perpetua incertidumbre? Pero los caballos son también la tierra, el contacto con el humus primigenio, de donde viene la materia toda; incluso el material de nuestros sueños.

Es entonces el tercer elemento el que da forma a la mirada del artista. En la tierra tenemos las raíces. También los cuerpos de nuestros muertos. Allí están la patria, la infancia, la familia, que son en última instancia el único soplo verdadero que nos hará volar algún día, o por lo menos desear hacerlo. Y ya sabemos que somos seres de sueños y deseos. Allí están los abrazos que dimos y los que aún queremos recibir.

occasional passengers cross our visual field, almost as if in a dream. For an instant, we share time and space; they follow a path to the unknown, to tales both archaic and enigmatic. Half men, half gods, they always look toward a beyond that is also an ancestral quest. Fidens and Bernardo are there, the violinist with Cerberus, the dog who knew of all lives and all deaths; Daniela is there with an enormous banner that speaks of hope and defeats that speaks of all nations with all their wars.

3. Earth

And the horses. In Jorge Marín's personal zoology, horses, like the wings of a bird, transport men to other worlds. Toward freedom, many say. But I do not want to limit myself to the most obvious conclusions. I say they also lead to the turbulence of interiority itself, so often out of control, so often unleashed with no means of reining it in. At times they are Pegasus or Centaurs, perhaps memories of past lives. Who can wager on certainties in a world of perpetual uncertainty? But the horses are also of the earth, in contact with the primordial humus, the source of all matter, even the stuff of our dreams.

It is thus the third element that shapes the artist's vision. We have roots in the earth. Also the bodies of our dead. The nation is there, infancy, family, which are ultimately the sole true impetus that will someday make us fly, or at least yearn to do so. And we already know that we are beings of dreams and desires. The embraces that we gave and those that we want to receive are there.

The origin of bread and stories are on the earth; the pretext for passions and wars, the dwelling place of the final worms and ashes of history. We came from





En la tierra está el origen del pan y de los cuentos; el pretexto para las pasiones y las guerras, la morada de los últimos gusanos y las cenizas de la historia. De la tierra venimos y hacia ella vamos. Cuerpos de tierra y de maíz alimentan el deseo.

4. Fuego

Camino por las calles y las figuras de Jorge Marín parecen desplazarse conmigo. A través del aire, a través del agua —¿barcas que recuerdan el pasado lacustre de nuestra ciudad?—, a través de su presencia mixturada, mezclada, mestiza. ¿No es acaso el bronce, como dice Carlos Fuentes, un metal mestizo? ¿No son, somos, los mexicanos la raza de bronce? Altas temperaturas dan nacimiento a esa aleación que acompaña a los seres humanos desde el año tres mil antes de nuestra era. En México es también nuestra entraña, nuestra imagen más secreta, aquella que sólo podemos ver en espejos de obsidiana. El bronce es nuestro fuego purificador.

Camino por las calles de esta tierra que antes fuera agua para buscar, como todos, mi propio rostro. Quizás no haya pregunta que con mayor insistencia atraviese nuestra cultura que la pregunta por la identidad. Estamos ávidos de respuestas que nos nombren, que nos sitúen en el espacio y en el tiempo, que nos permitan (re)conocer nuestras raíces y nuestro futuro. Los grandes mitos de nuestra cultura se suman y se transforman en esos seres que son hombres y mujeres pero también dioses entrañables.

Las obras de Marín se hacen eco de nuestra pregunta, en las esquinas, en las plazas, en los camellones, entre los pasos de la gente que se ha apropiado de ellas. Esa obras empiezan a ser entonces parte de una posible respuesta.

and return to the earth. Bodies of earth and maize feed desire.

4. Fire

I walk through the streets and Jorge Marín's figures seem to move with me. Through the air—boats that recall the ancient lake past of our city?—through its mixed, blended, mestizo presence. Isn't bronze, as Carlos Fuentes put it, a mestizo metal? Aren't we Mexicans the bronze race? High temperatures give birth to this alloy that has accompanied human beings since three thousand years B.C. In Mexico it is also our innards, our most recondite image, that which we can only see in obsidian mirrors. Bronze is our cleansing fire.

I walk through the streets of this land that once was water to seek, like everyone, my own face. Perhaps no other question has pervaded our culture more insistently than the question of identity. We are eager for answers that name us, that situate us in space and time, that allow us to know and recognize our roots and our future. The great myths of our culture are added and transformed in these beings who are men and women, but also beloved gods.

Marín's works echo our question, on corners, in plazas, on medians, amidst the comings and goings of people who have appropriated them. So these works begin to be part of a possible response.

Each individual finds something there that responds to their own concerns and questioning. Beneath the cloaks wrapping the figures like shrouds that advance on a river like the Lethe that causes us to forget, made of all the fragments of our history, we ourselves are whole, with our

Cada persona encuentra allí algo que responde a sus propias inquietudes y cuestionamientos. Debajo de los mantos que como mortajas envuelven las figuras que avanzan por un leteo hecho con todos los fragmentos de nuestra historia, estamos nosotros mismos de cuerpo entero, con nuestros sueños y nuestros fracasos. A veces las alas que ellas nos enseñaron a portar son brillantes; otras tal vez estén un poco maltratadas, pero sostenidas siempre por la fuerza de su dignidad.

Estoy convencida de que algo así siente cada uno de quienes se acercan a fotografiarse completando la escena que Marín nos ha regalado. Como aquellos ángeles que escuchaban las voces de la ciudad de Berlín en la maravillosa película de Wim Wenders, *Las alas del deseo*, los personajes creados por el escultor escuchan nuestras historias y nos ayudan a encontrarnos. Ese momento del encuentro —o tal vez debería decir del re-encuentro, del propio reconocimiento, de la anagnórisis— es el verdadero "instante perfecto".

De lo individual a lo colectivo, de lo personal a lo social, de lo íntimo a lo público, entre el aire, el agua, la tierra y el fuego: éste es el camino por el que nos lleva Jorge Marín.

dreams and our failings. At times the wings they taught us to wear are brilliant; at others, they are perhaps a bit worn, but always upheld by the strength of their dignity.

I am convinced that each of the people who has stepped up to take a photo by completing the scene that Marín has given us is impelled to feel something. Like those angels that listened to the voices of the city of Berlin in Wim Wenders's magnificent film *Wings of Desire*, the figures created by the sculptor listen to our stories and help us find ourselves. That moment of encounter—or perhaps better said re-encounter, of one's own recognition, of agnorisis—is the true "perfect instant."

From the individual to the collective, from the personal to the social, from the intimate to the public, between air, water, earth, and fire: this is the path on which Jorge Marín takes us by the hand and leads us.





Me gusta que con mi obra esa suerte de espejo donde tus miedos, tus deseos, tus

I like the fact my work elicits a that sort of mirror where you reflect on your fears, your

**se dé un diálogo muy íntimo:
tú mismo reflexiones sobre
fantasías…**

**very intimate dialogue,
look at yourself and
desires, your fantasies . . .**





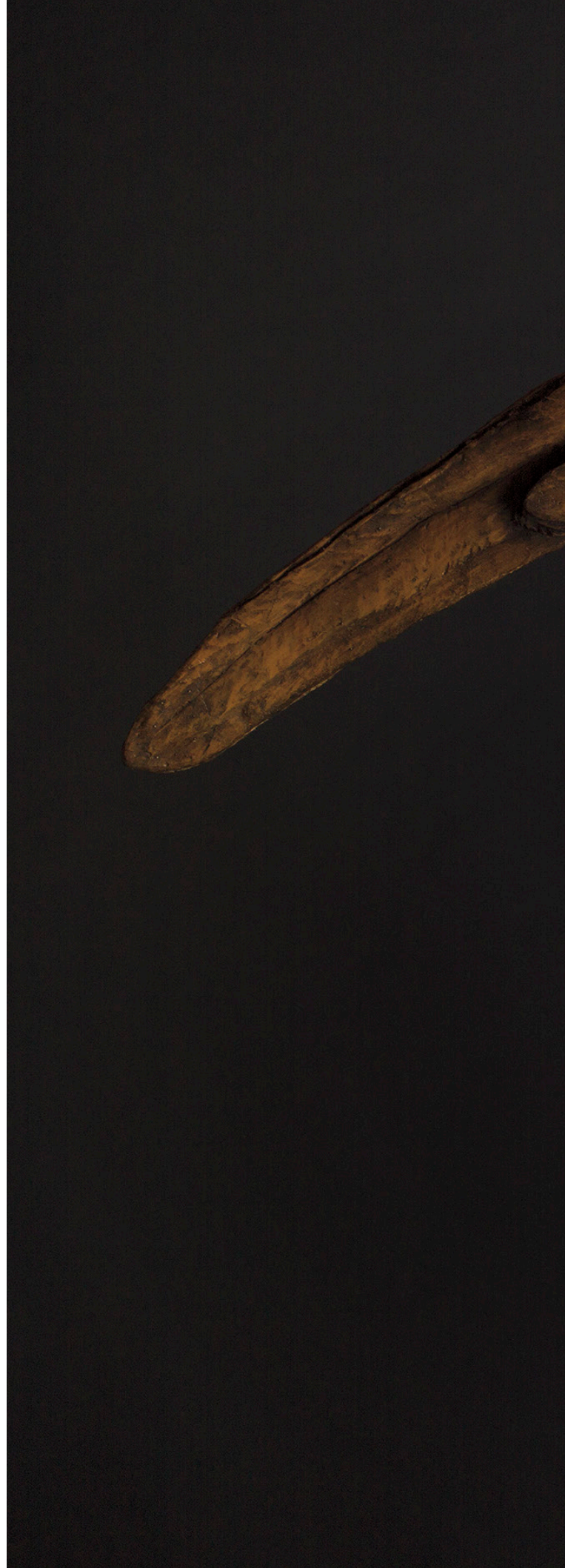
Abrazados
Embrace
2008
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
78 x 56 x 58 cm



Aire
Air
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
154 x 108 x 92 cm



Ángel de Iztapalapa
Iztapalapa's Angel
2013
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
138 x 85 x 39 cm







La creación de Jorge Marín obedece a este mandato, que en su caso no es divino, sino humano, demasiado humano.

Jorge Marín's creation obeys this command, which in his case isn't divine, but human, all too human.



Animus Tripartita
Threefold Soul
2012
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
67 x 77 x 181 cm







Árbol de alas
Wing Tree
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
89 x 54 x 43 cm

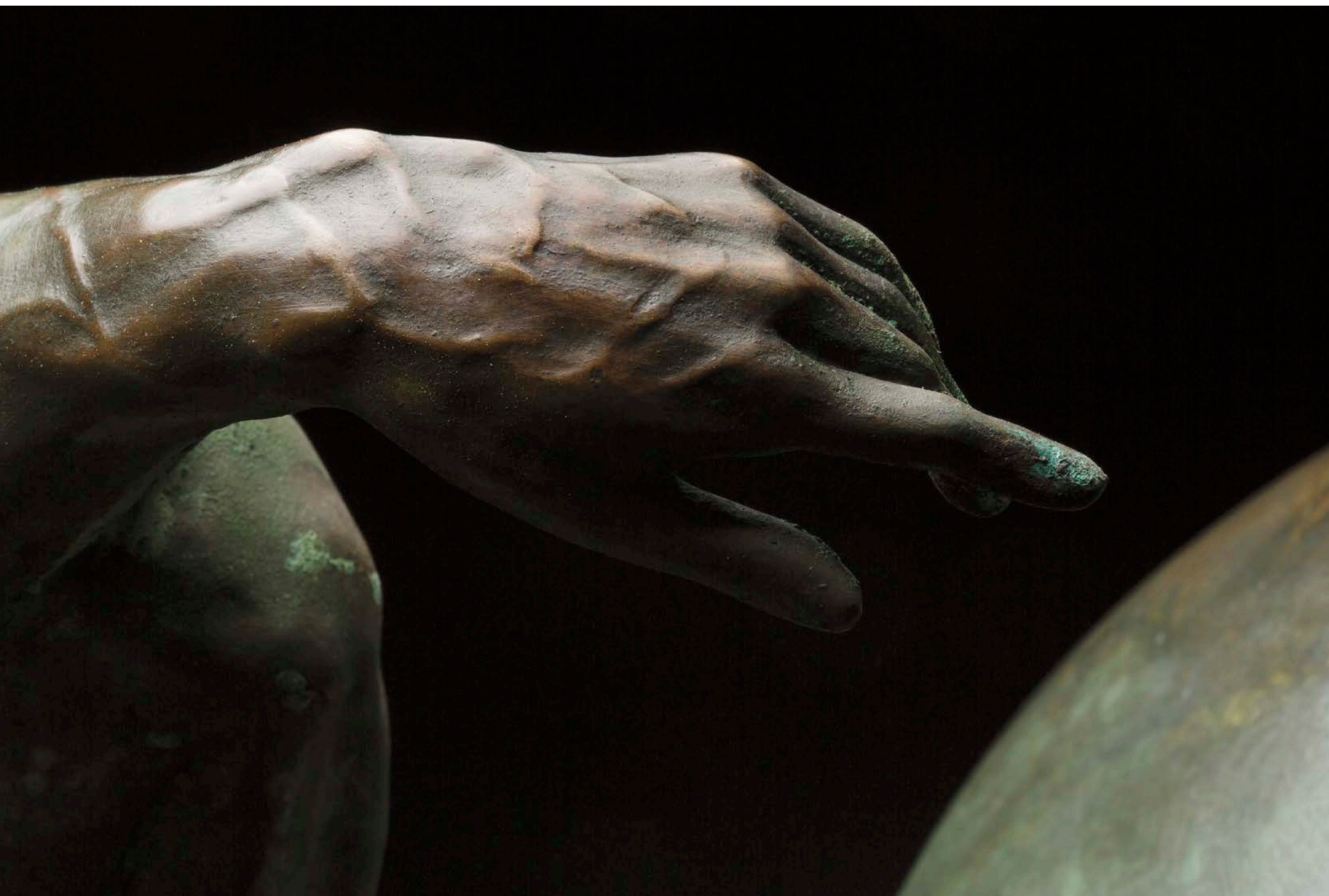


Octubre
October
2016
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
94 x 49 x 65 cm

la inspiración es una voz que brota del encuentro, de lo que uno vive, percibe y siente, de lo que uno ve, con lo que uno convive en el día a día con los demás; también de lo que uno recibe de los padres... de los hermanos, de las sensaciones que se asoman, una a una, a nuestros sentidos.

nspiration is a voice that arises from the encounter with which you experience, perceive, and feel, from what you see and interact with day by day with others; it's also what you get from your parents . . . from your siblings, from the sensations that activate our senses one by one.









Cabeza verde con esfera
Green Head and Sphere
2009
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
35 x 55 x 30 cm (aprox.)







Cabeza de Bernardo Oriental (estudio)
Bernardo Oriental's Head (study)
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
63 x 32 x 35 cm

Resulta claro que en todos estos artistas existe una constante, que es la del cuerpo como entidad de contención del espíritu.

Clearly the body as an entity containing the spirit is a constant in all these artists.



Círculo Polar
Polar Circle
2005
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
117 x 65 x 36 cm





El cisne negro I
Black Swan I
2011
Vaciado en resina
Resin casting
37 x 40 x 52 cm (aprox.)



Figuras aladas, atléticas, máscaras con picos, caras y brazos rotos, exhiben al hombre en su anhelo perenne de tener alas para emprender el vuelo, para salir de sus miedos y frustraciones, quitarse la máscara para descubrir sus sueños...

Athletic, winged figures, beaked masks, broken faces and arms display man in his eternal yearning for wings to take flight, to escape his fears and frustrations, to remove the mask to uncover his dreams . . .



CR 17
CR 17
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
127 x 117 x 28 cm









DN 13
DN 13
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
127 x 117 x 28 cm

Jugador Ek Balam
Ek Balam Player
2013
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
61 x 66 x 83 cm





En la obra de Jorge Marín es siempre el ser que se explica en lo que lo contiene, el cuerpo.

In Jorge Marín's work it's always the being explained through its container: its body.

Cabeza de Ángel Persélidas (estudio)
Angel Perselidas' Head (study)
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
54 x 55 x 39 cm

Explosión
Explosion
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
45 x 32 x 33 cm









Ángel con libro roto
Broken Angel with Book
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
137 x 11 x 52 cm

Más que inventar símbolos, me gusta reinterpretar los que ha manejado la humanidad durante miles de años, reajustarlos para hacer un lenguaje propio de cada espectador.

More than invent symbols, I like to reinterpret those used by humanity for thousands of years, readapting them to create a personal language for each viewer.





Ángel de Iztapalapa II
Iztapalapa's Angel II
2013
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
138 x 85 x 39 cm







En el transcurso de la mañana
Throughout the Morning
2016
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
50 x 38 x 55 cm







Figuras de bronce frío pero con dinámica ardiente, máscaras, con alas que se extienden hacia el vacío, llenas de emociones humanas y en disfraz de fantasía...

Cold bronze figures infused with a burning dynamic, masks, with wings that reach toward the void, imbued with human emotions and in a fantasy. . .



Fuerza de Gravedad
The Pull of Gravity
2016
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
113 x 45 x 50 cm





Lumpini
Lumphini
2016
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
79 x 133 x 50 cm









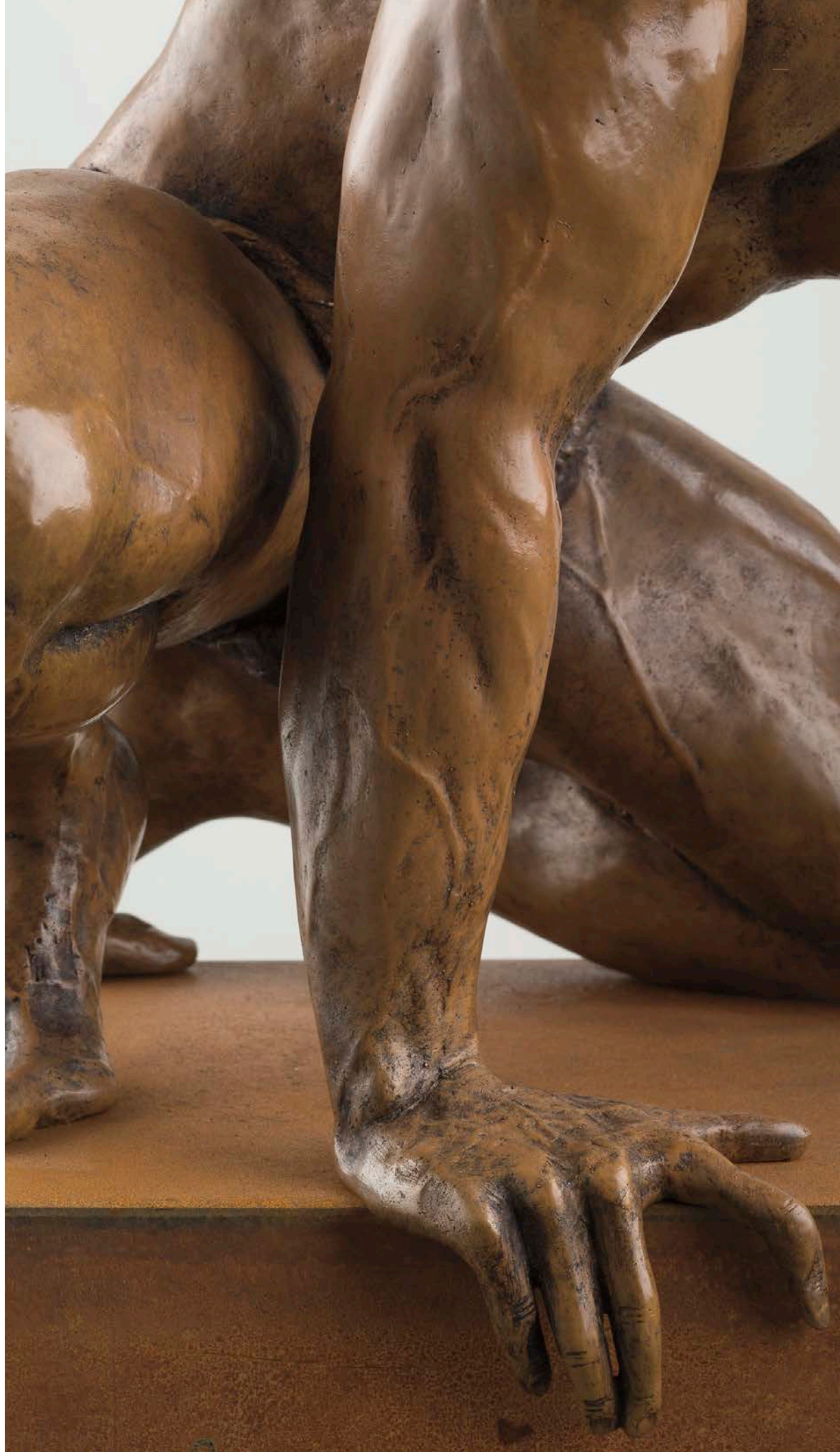
Joven de Acanceh
Acanceh Youth
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
38 x 35 x 29 cm

La escultura de Jorge Marín compendia los impulsos vitales del ser humano y su cuerpo, al cual entiende como el paisaje de su propia existencia.

Jorge Marín's sculpture encapsulates the vital impulses of the human being and the human body, which is understood as the landscape of its own existence.



Joven Ek Balam
Ek Balam Youth
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
37 x 40 x 52 cm

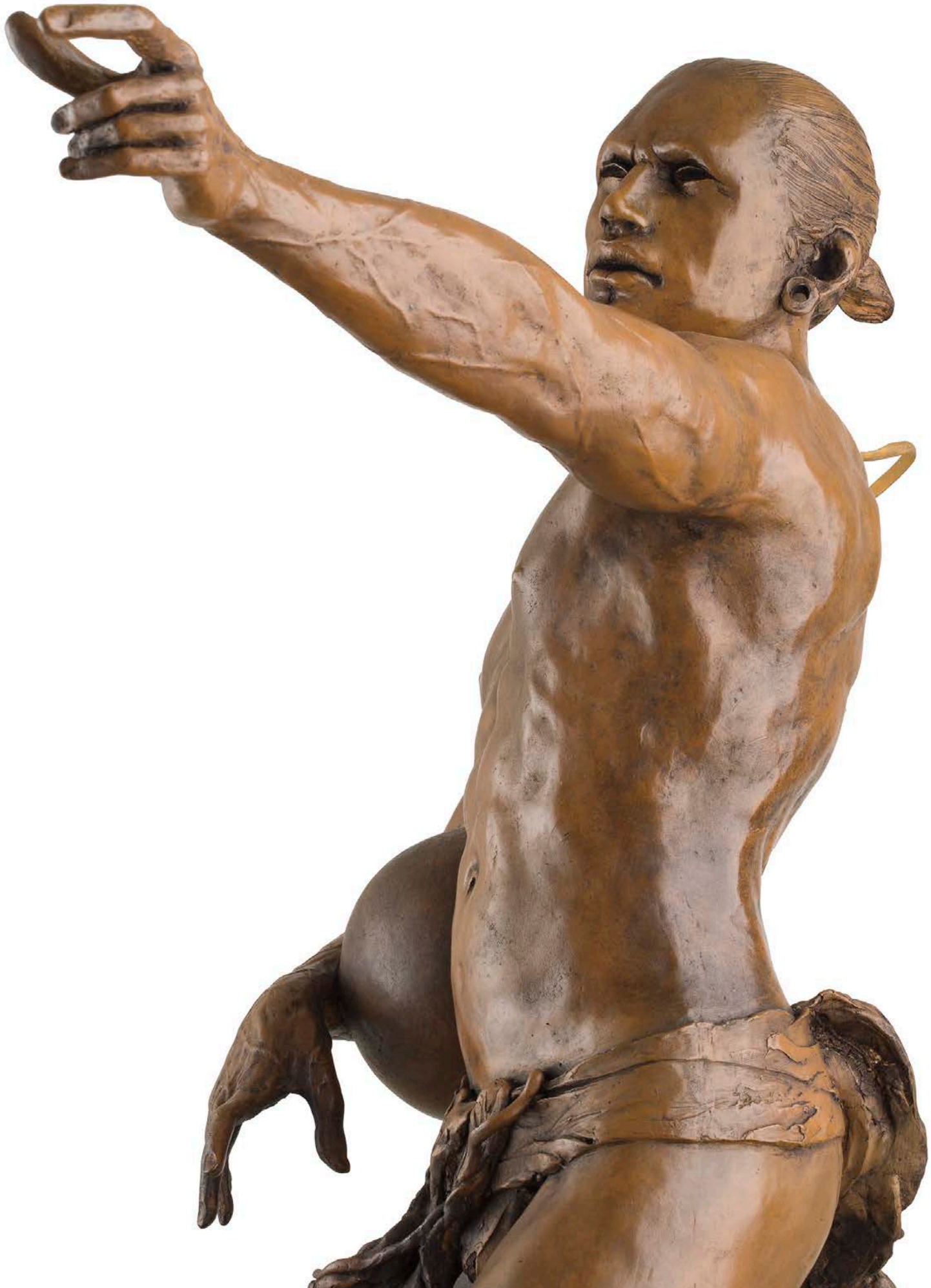




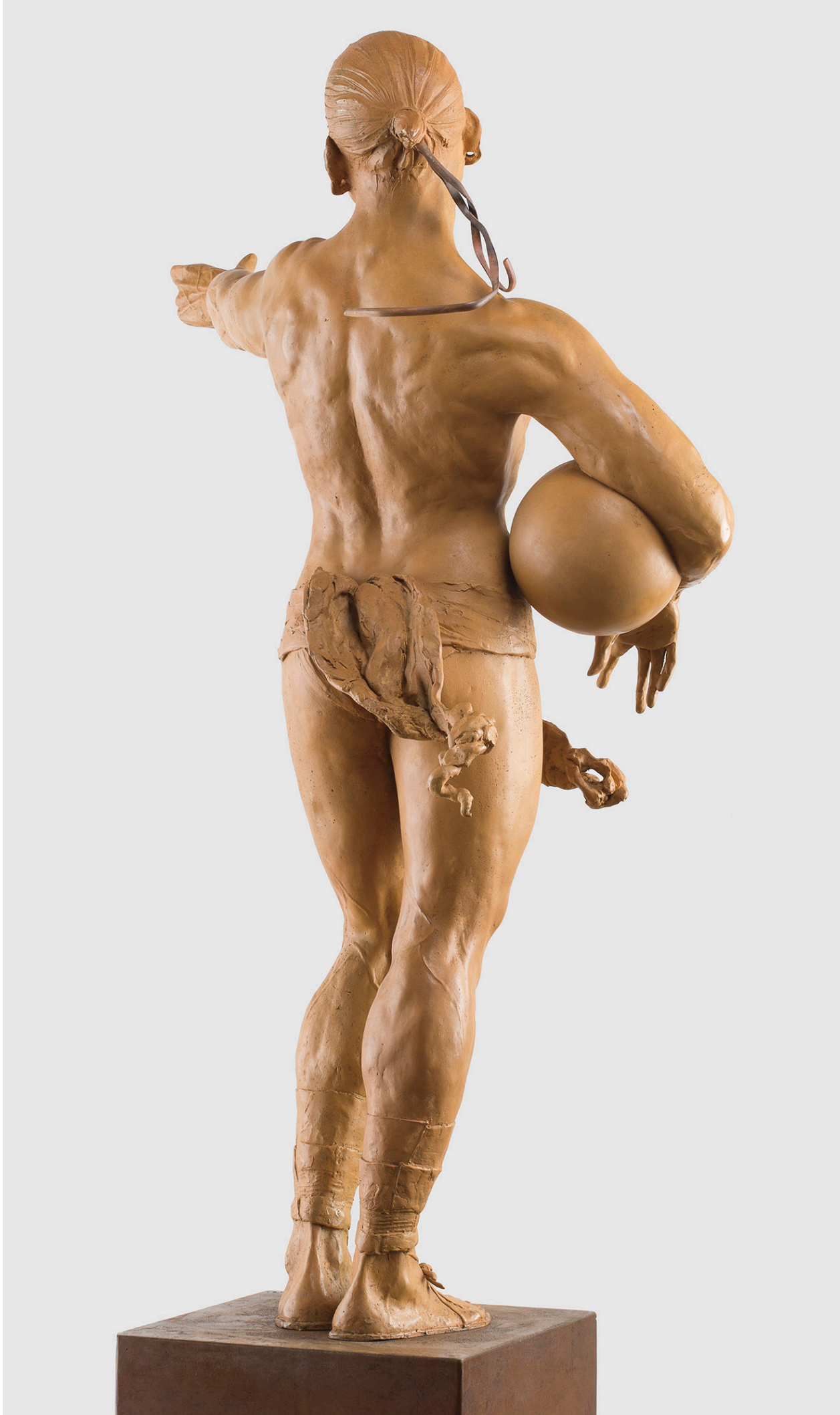
Joven Hoctum
Hoctum Youth
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
38 x 35 x 29 cm

Jorge Marín es un escultor de finales del siglo xx y también del xxi; figurativo, hiperrealista, hijo de la posmodernidad de los años ochenta. Jorge Marín is a sculptor from the late twentieth and twenty-first century; figurative, hyperrealist, the son of 1980s postmodernity.

Jugador Maxcanú
Maxcanú Player
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
88 x 60 x 53 cm







Jugador Kusamá
Kusamá Player
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
88 x 60 x 53 cm







Jugador Telchac
Telchac Player
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
94 x 83 x 60 cm



Jugador Ticopó
Ticopó Player
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
90 x 73 x 49 cm

La reina
The Queen
2008
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
70 x 140 x 30 cm



He tenido las inquietudes de la mayoría de los seres humanos, que son el deseo de volar, de perfección, de equilibrio en la vida.

I've had the same restlessness as most human beings: the desire to fly, as well as the quest for perfection and equilibrium in life.



El Séptimo II
Septimo II
2013
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
77 x 105 x 70 cm



Media luna
Half-moon
2007
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
93 x 108 x 30 cm

Marín creó su propia raza de bronce, seres alados que observan el mundo desde sus pedestales, que salieron de las galerías para tomar las calles y ofrecer, por un momento, una sensación de belleza, equilibrio y esperanza.

Marín created his own bronze race, winged beings who observe the world from their pedestals, who exit galleries to take to the streets and offer a momentary respite of beauty, equilibrium, and hope.

Prambanan
Prambanan
2014
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
51 x 39 x 65 cm









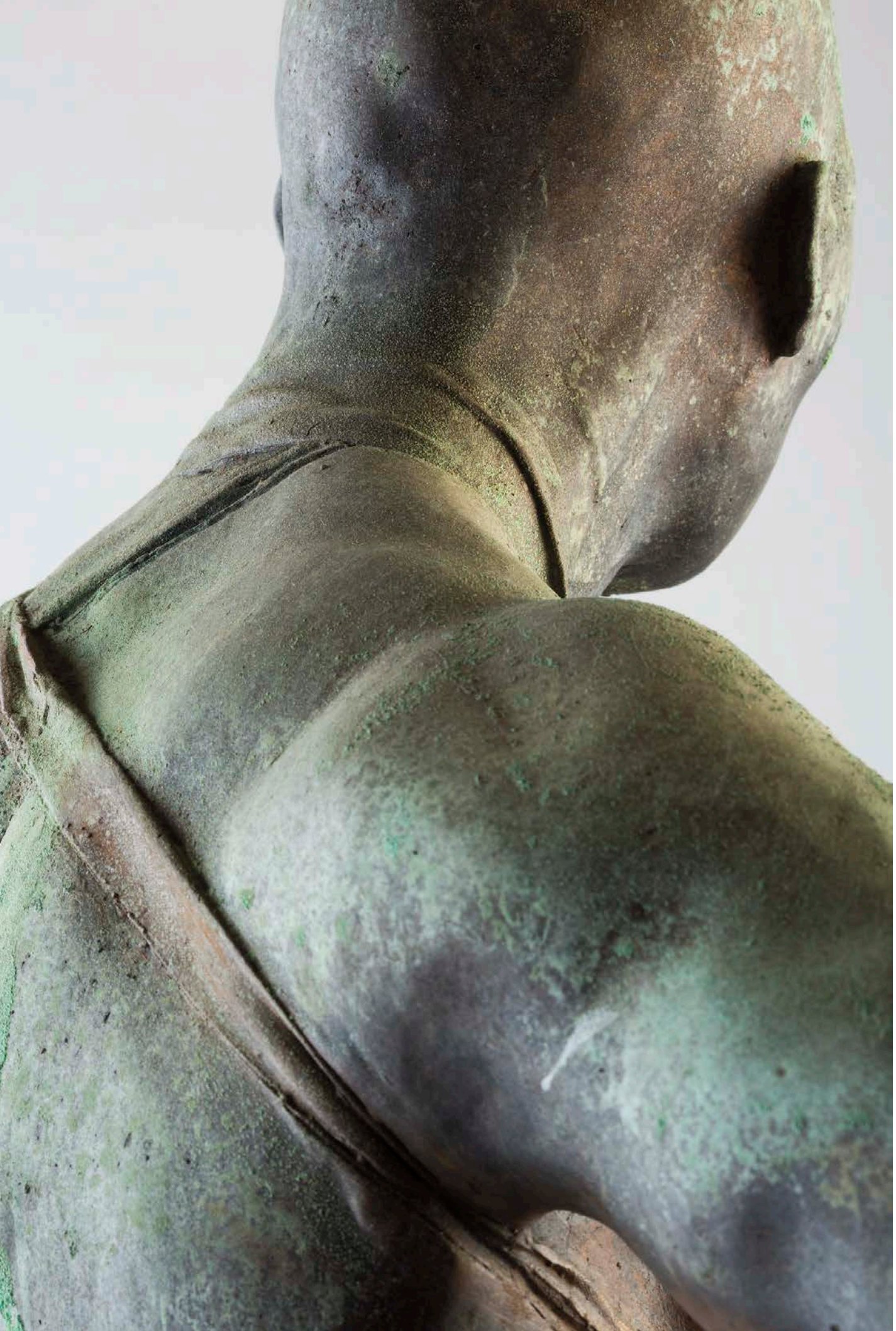


Su trabajo plasma la lucha entre el frío del bronce y las diversas emociones que evocan sus sujetos: el balance perfecto de los equilibristas, las máscaras y sus figuras aladas se han convertido en su sello personal.



His work

captures the struggle between the cold bronze and the emotions evoked by his subjects: the perfect equilibrium of the tightrope walker; his masked and winged figures have become his hallmark.













Guangzhou
Guangzhou
2016
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
76 x 30 cm





Caballo
Horse
2016
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
104 x 39 x 130 cm







Jorge Marín o
El ser en plenitud de ser

Lily Kassner

Jorge Marín or
Being in the Plenitude of Being

Lily Kassner

La crítica de arte es la Venus de Milo
llevando en sus brazos la cabeza
de la Victoria de la Samotracia

Luis Cardoza y Aragón

Art criticism is the Venus de Milo
carrying the head of the Victory
of Samothrace in her arms.

Luis Cardoza y Aragón

El presente ensayo sobre la obra escultórica más reciente del connotado escultor y pintor michoacano Jorge Marín (Uruapan 1962), comprende un prolífico lapso, con un amplio y variado bagaje en diversos formatos, de tendencia figurativa, realizado en bronce, que se ha dividido según características temáticas para su análisis y ubicación contextual.

Le pregunté al autor por el taller de fundición al que concurría, pues tenía curiosidad al respecto, dado que el acabado de sus piezas me parece impecable y excelente, al mismo tiempo que también le inquirí acerca de cuál era la materia prima en que entregaba sus originales. Me contestó entonces amablemente, con sinceridad y sin ambages, que eso no era relevante.

Y es cierto: no importa la materia prima en que modele —procedimiento mediante el cual se añade o se quita el material al irse conformando o afinando la pieza— sus figuras antes de fundirlas, ni la cantidad o calidad de los bocetos bidimensionales, tampoco cuántos fueron los dibujos previos, muchos de los cuales sin duda tienen un valor artístico en sí mismos, pues como decía Henry Moore, "no hay buen escultor sin buen dibujante"; o si realiza los originales con los medios más socorridos, barro, yeso, cera, plastilina o productos químicos idóneos con mayor maleabilidad de contemporánea aparición, cuando finalmente el autor las expone de manera contundente,

This essay on the most recent sculptural work by renowned sculptor and painter from Michoacán Jorge Marín (Uruapan 1962) covers a prolific span. His sweeping and varied experience is comprised of diverse formats, broadly figurative, carried out in bronze, which has been divided into thematic characteristics for analysis and contextualization.

I asked the artist about the workshop where his pieces are cast, because my curiosity was piqued by the impeccable and superb finish of his pieces. At the same time I also enquired about the raw material he used to make his originals. He answered me kindly, in all sincerity but getting straight to the point: it wasn't relevant.

And it's true. The raw material he uses to model the originals of his figures before they are cast, the quantity or quality of two-dimensional sketches, how many preparatory drawings he did—many of which without doubt have artistic value in themselves—don't make any difference. They all involve a process of adding or removing material by shaping and refining the piece, For as Henry Moore used to say, "there is no good sculptor without a good draftsman." Although he does the originals in much more common media, clay, plaster, wax, synthetic modeling clay, or ideal chemical products with greater malleability for a contemporary appearance, when the artist finally exhibits them in public, occupying a place in space, it is through

ocupando un lugar en el espacio, mediante esa aleación de cobre y estaño, el bronce, utilizada por los escultores desde tiempos ancestrales.

Sea el propio artista quien nos ilustre sobre la predilección de esta metálica materia prima, vehículo mediante el cual expresa las imágenes, ideas, sentimientos y emociones de su labor creativa:

> He encontrado en el bronce una fuerza intrínseca que me permite construir cuerpos dinámicos, llenos de movimiento, que retan a la gravedad porque giran en el espacio y se balancean apoyándose, apenas, en un punto. Hay, sin embargo, una contradicción: la sensación que provoca el bronce es de frialdad y dureza, algo que no va con mi obra; no obstante, trato de que no impere su esencia sobre mis esculturas. Al tensar o distender las formas, los volúmenes y los tendones, pretendo que mis piezas triunfen en esa lucha y hablen por sí mismas y, al coordinar los cuerpos, parte por parte, trato de que adquieran una voz propia que comunique algo distinto a cada espectador. Considero que una obra plástica semeja un espejo donde cada observador encuentra una imagen diferente pues, él mismo, se proyecta en cuanto corresponde a sus deseos, inquietudes o frustraciones.

Creo que lo verdaderamente interesante es visualizar, hasta donde sea posible, las fuentes de inspiración del artista; anotar algún vislumbre de motivos y procedimientos de su concepción artística; tratar de comprender el motor y los impulsos de su desarrollo para explicarnos y, otra vez, hasta donde esto sea posible, cuál es ese misterioso imán que nos atrae tan poderosamente hacia la contemplación de sus piezas...

that alloy of copper and tin—bronze—revered by sculptors since ancestral times.

The artist himself enlightens us on his predilection for this metal as his raw material, the vehicle through which he expresses the images, ideas, feelings, and emotions of his creative endeavors:

> I've found an intrinsic power in bronze that enables me to build dynamic bodies, full of movement, that challenge gravity because they revolve in space and are balanced barely supporting themselves on a point. There is, however, a contradiction: the sensation that bronze conveys as cold and hard, something that isn't compatible with my work; nevertheless, I make an effort to not let its essence take over my sculptures. By stretching or tightening forms, volumes and tendons, I try to make my pieces triumph in that struggle and to speak for themselves, and by coordinating the bodies, part by part, I try to give them their own voice that communicates something different to each spectator. I believe a visual work resembles a mirror in which each observer can find a different image, for he himself is projected in terms of what responds to his desires, restlessness, or frustrations.

I think what is truly interesting is to visualize, to the extent possible, the forces of the artist's inspiration; to catch a glimpse of motifs and procedures in his artistic conception. The challenge is to try to grasp the impetus and impulses driving his development to explain it to us, and, again, to the degree possible, to explore that mysterious magnet that pulls us so strongly to the contemplation of his works.

¿Qué es eso que nos impele a ser presas propicias de la fascinación inevitable al observar estas misteriosas, tremendas y encantadoras creaciones antropomórficas de impecable concepción y factura? ¿O acaso buscamos percibir por qué razón o sinrazón hemos de quedar necesariamente bajo su avasallador influjo?

Aunque Braque haya escrito el brillante aforismo, que a la letra dice "En arte la única cosa que vale es aquella que no puede explicarse", siento que de lo que siempre se ha tratado en la profesión u oficio de la crítica ha sido proponer el enriquecimiento de puntos de vista; diversificar las perspectivas y emplazamientos desde donde se considera la obra de arte, así como formular con la argumentación pertinente algunas de las posibles interpretaciones de la misma... tareas que sin duda coadyuvarán en la consecución del mejor goce y disfrute de su contemplación.

El presente texto, asimismo, se concibe como una celebración del evidente dominio de los recursos artísticos y de las técnicas requeridas que ostenta la obra magistral realizada en los últimos años por Jorge Marín, durante esta época todavía lozana de su edad, en este periodo de plenitud, cuando no obstante desde hace tiempo su obra detenta la indudable capacidad de transmitir esa fuerza portentosa que dimana su creación, manifiesta principalmente en bronce, material en el que también se han plasmado desde la antigüedad muchas de las más famosas obras tridimensionales de todos los tiempos, a algunas de las cuales este texto hace referencia, puesto que sólo los que desconocen las vicisitudes del desarrollo del arte podrían suponer que en este ámbito exista la generación espontánea.

What impels us to be captives to the inevitable fascination of observing these mysterious, powerful, and enchanting anthropomorphic creations that spring from impeccable conception and craftsmanship? Is it we seek the reason or lack thereof of why we feel compelled to remain under his overwhelming influence?

Although Braque had coined the brilliant aphorism, "There is only one valuable thing in art: the thing you cannot explain," I feel the profession of the critic has always been tied to providing an enrichment of viewpoints. The critic diversifies perspectives and standpoints from which to consider art, while also offering pertinent argumentation for some of the possible interpretations of the work. . . tasks that clearly contribute to attaining fuller pleasure and enjoyment in its contemplation.

Likewise this text has been conceived as a celebration of the obvious command of the required artistic and technical resources deployed in the masterful work that Jorge Marín has created in recent years, at a time of plenitude, while he is still in his prime. His work holds the undeniable capacity to transmit that marvelous strength that his creation radiates, which is expressed primarily in bronze, the same material used to shape many of the most renowned three-dimensional works of all time since antiquity, some of which will be mentioned in this text, for only those unaware of the vicissitudes of the development of art could imagine that spontaneous generation exists in this field.

El vuelo, la máscara y el rostro

...Todos queremos volar, yo quiero volar.
Jorge Marín

Por mínima consideración metodológica, la obra escultórica de Jorge Marín que aquí revisamos se ha dividido en varios segmentos o facetas. Pero antes, de modo general iniciamos con la aproximación o acercamiento a la identidad, aspecto y traza de esos impresionantes personajes alados, de antropomórfica apariencia, originarios de la rica imaginación del escultor michoacano, si bien en su concepción han intervenido otros antecedentes formales y conceptuales y, desde luego, también su experiencia como diseñador de vestuario en varias producciones profesionales de cine y televisión.

Todas sus recientes —y también muchas de las anteriores— figuras masculinas, son de belleza proverbial y se nos muestran en un ámbito insólito y misterioso, como si mágicamente se encontraran fuera del tiempo, o mejor, en un tiempo fijo que ya no transcurre, que sólo es. Escultor del ser en plenitud de ser, en sus obras Jorge Marín plasma esta soberbia condición como si fuese un compacto y apretado fruto cristalino, destellante hendidura desde donde todo el universo se fuga y se desangra en un momento de fulgurante esplendor.

De humana, bella, musculosa y juvenil complexión, la arrobadora representación escultórica de estos seres alados sería en el mar el momento de la marea alta, dichoso acuerdo del mundo consigo mismo. Duales, ostentan tanto cualidades divinas como casi bestiales; algunos incrementan el impacto de su presencia montados en briosos equinos, guardando expectante actitud; son misteriosos,

Flight, the Mask and the Face

...All of us want to fly, I want to fly.
Jorge Marín

As a minimal methodological consideration, the sculptural work by Jorge Marín surveyed here has been divided into segments or facets. First of all, in a general way we begin with the approach to identity, the appearance and outline of these impressive winged figures, with an anthropomorphic appearance, springing from the Michoacán-born sculptor's rich imagination. However, in their inspiration other formal and conceptual precedents intervened, not to mention his experience as a professional costume designer in various film and television productions.

All of his recent—and many of his earlier—male figures are of archetypal beauty. They are rendered in an unusual and mysterious setting, as if they were magically found beyond time, or in a fixed time that no longer transpires, that merely exists.

The sculptor of the being in the plenitude of being, in his works Jorge Marín captures this magnificent condition as if it were a compact taut crystalline fruit, a gleaming fissure from where the entire universe escapes and drips blood in a moment of shining splendor.

With a beautiful human muscular and youthful physique, the enchanting sculptural representation of these winged beings would be in the sea as soon as high tide came in, in a blissful accord of the world with itself. Dual, they display divine as well as bestial qualities; some augment the impact of their presence mounted on spirited equines, in expectant poses. They are mysterious, for they are masked;

pues están enmascarados; agresivos, dado que portan armas, manifestándose dispuestos al combate; y poderosos, pues aparte de su imponente físico también están provistos de alas, que les prestan, como dice el poeta, "la pronta ubicuidad".

Este despliegue angélico —¿o demoniaco?— de las extremidades aladas en su espalda —"Todo ángel es terrible", decía Rilke—, presenta por cierto notable riqueza escultórica en sus diseños: estos nunca se copian, siempre encontramos variantes en la posición y plumaje. Nada más lejos de modelos intercambiables; aunque semejantes, son irrepetibles, como los rasgos de la identidad de los seres humanos, pues como dice el escultor: "todos queremos volar".

El cuidado pormenorizado, largo y prolijo de su morfología, nos remite nuevamente a las características de la materia prima utilizada, así como a recurrir al testimonio del escultor:

> El bronce me da la posibilidad de profundizar en el detalle del modelado y disfrutar de él, a veces son justamente esas áreas diminutas, casi imperceptibles, las que hacen hablar a la escultura; las alas trabajadas pluma por pluma incentivan al espectador para que las acompañe en su vuelo y tema a la caída; son esos músculos, venas y tendones trabajados con minuciosidad los que lo inducen a percibir ese genuino esfuerzo por lograr la estabilidad física, como remedo del ideal humano en su ansia por equilibrar sus emociones, pensamiento y materia.

Seres ambiguos, puesto que también podrían pasar por emblemáticas entidades protectoras, se presentan de igual

aggressive, given that they bear arms, readied for combat; and powerful, for apart from their impressive bodies, they possess wings, which give them, as the poet has said, "ready omnipresence."

This angelic—or demonic?—deployment of the winged extremities on the back—"All angels are terrible," Rilke was wont to say, for it introduces a certain noteworthy sculptural richness in his designs. They are never copied, we always find variants in position and plumage. Nothing is farther from interchangeable models. Although similar, they are unrepeatable, like the features that mark the identity of human beings, for as the sculptor says, "We all want to fly."

The painstaking, long and untiring care invested in their mythology refers us again to the characteristics of the raw material, and the sculptor's own words:

> Bronze gives me the possibility of delving into the detail of modeling and having fun with it, sometimes these tiny, almost imperceptible areas are precisely what make the sculpture speak; the wings worked feather by feather inspire the viewer to accompany them on their flight and fear the fall; those muscles, veins, and tendons worked with meticulous attention are what induce one to perceive this genuine effort to achieve physical stability, as a copy of the ideal human being in his yearning to balance his emotions, thought, and physical matter.

Ambiguous beings, given they could also become emblematic protective entities. They are presented as both fearful and a powerful species of dogged warriors and insatiable predators.

manera como una temible y poderosa especie de pertinaces guerreros e insaciables predadores.

Bestia sobre el mundo

Algunos de esta especie de monstruos se hallan asentados o encuclillados sobre una esfera —"cuya circunferencia está en todas partes y cuyo centro en ninguna", diría Pascal—, apoderados sin aspavientos aunque rotundamente de este curvilíneo objeto geométrico émulo del mundo, cual si hubiese sido desde siempre de su absoluta propiedad o se hubiesen apoderado del mismo desde el principio de los tiempos.

Dicha imagen recuerda, de alguna forma, a la iconografía cristiana del Dios Padre o el Dios Niño llevando plácidamente en la palma de la mano a la esfera terráquea. Sus tranquilas y apaciguadas poses detentan un equilibrio que parece a la vez fácil y pasmoso; algunos de ellos con los brazos en descanso trasmiten finalmente una imagen de suficiencia, también una atmósfera de relajación y paz.

Hemos localizado algunos de sus orígenes míticos, con el fin de proponer ciertos datos para su posible comprensión y esclarecimiento y, por ende, la posibilidad de su mayor gozo contemplativo. Para ello hemos de referirnos a varias fuentes ubicadas en diferentes ámbitos culturales y cronológicos que, con esmerado poder de síntesis y su propia y original invención, Jorge Marín ha reunido en la creación tridimensional de estos seres fantásticos.

Vamos por partes: concentrémonos en la máscara... ¿cuál sería el significado específico de su simbolismo y clave de la conformación de este ser que incluye no sólo extremidades

Beast Hovering over the World

Some of this species of monsters are shown perched or crouched upon a sphere—"whose circumference is everywhere and whose center is nowhere," Pascal would say, empowered without any effort, although emphatically of this curvilinear geometric object emulating the world, as if it had been forever under his power or if they had taken control of it from the beginning of all time.

In some way this image recalls Christian iconography of God the Father or God the Child placidly holding the earthly orb in the palm of his hand. His calm and quieted poses embody a balance that seems both easy and amazing; some of them with arms at rest ultimately transmit an image of self-importance, as well as a mood of relaxation and peace.

We have located some of their mythological origins in order to propose certain data for their possible comprehension and elucidation, and in the end, the possibilitiy of their greater enjoyment in contemplation. For this we refer to various sources from an array of cultural and chronological spheres that Jorge Marín has brought together with exacting synthesis and his own original invention in the three-dimensional creation of these fantastic beings.

Let's take it step by step: let's concentrate on the mask . . . what would be the specific significance of its symbolism and the key for the configuration of this being that includes not only winged extremities on his back, but also a gadget on his face that ends aggressively in a sharp point?

aladas en su espalda, sino también en su rostro un adminículo que termina agresivamente en aguda punta?

Mitología prehispánica

Ahora sigamos a don Alfonso Caso, en su libro *El pueblo del Sol*, respecto a una de las advocaciones de Quetzalcóatl en la mitología azteca, según la descripción que realizó el brillante antropólogo mexicano y moderno tlamatinime (sabio), habiéndolo observado como aparece en su representación del Códice Borbónico.

En el complicado y complejo vestuario de esta deidad principal del panteón prehispánico se encuentra un adminículo bucal, cuyo parecido y semejanza con el que presentan los demonios angélicos o ángeles demoniacos de proterva y deslumbrante belleza que conforman buena parte de la obra escultórica de Jorge Marín es evidente... e inquietante.

El cuerpo y el rostro del dios están pintados en negro, dice Alfonso Caso, porque es el sacerdote por excelencia, y el inventor del autosacrificio que consiste en sacarse sangre de las orejas y otras partes del cuerpo, punzándolas con las espinas del maguey y con punzones de hueso de águila o de jaguar. Por eso vemos en su tocado un hueso, del que sale una faja verde rematada por un disco azul, que indica el chalchiuatl, el "líquido precioso", la sangre humana. También, como atributos sacerdotales, lleva en su mano el incensario o sahumador con mango en forma de serpiente y, en la otra, la bolsa para el copal.

A la altura de la boca tiene una máscara roja, como de pico de ave, que en algunas representaciones pictográficas también está adornada con colmillos de serpiente. Esta

Pre-Hispanic Mythology

Now following Alfonso Caso, in his book *El pueblo del Sol or The Aztecs: People of the Sun*, on one of the manifestations of Quetzalcoatl in Aztec mythology, according to the description that the brilliant Mexican archaeologist and modern-day *tlamatini* (wise man), having observed how he appeared in a representation in the Codex Borbonicus.

The complicated and complex insignia of this major deity in the pre-Hispanic pantheon includes a buccal mask, whose resemblance and similarity to what is worn by the angelic devils or demonic angels of wicked and perverse beauty that form much of the sculptural oeuvre of Jorge Marín is evident . . . and disturbing.

The god's body and face are painted black, Alfonso Caso says, because he is the priest par excellence, not to mention the inventor of autosacrifice, which consists of extracting blood from one's ears and other body parts, puncturing them with maguey spines and eagle or jaguar bone awls. That is why we can see a bone in his headdress, from which emerges a green sash topped off by a blue disk, which indicates the *chalchihuitl*, the greenstone bead symbolizing "precious liquid," namely human blood. Also, as priestly attributes, he wields the incense burner or pan censer with a handle in the shape of a serpent, and in the other, a bag for copal incense.

At mouth level, he has a red mask, like a bird's beak, which in some pictographic depictions is also adorned with serpent fangs. This mask characterizes him as the wind god, the avatar in which he was venerated by the name of Ehecatl, a Nahuatl word that means wind. The "duck bill," as some scholars have referred to it on the basis of its resemblance to the prominent snout of these water birds,

máscara lo caracteriza como dios del viento, forma en que era adorado con el nombre de Ehécatl, vocablo náhuatl que significa *viento* en español. El "Pico de pato", como le llaman los antropólogos por su parecido con el hocico resaltante de estas aves acuáticas, la máscara o añadido bucal, como se verá, tuvo cualidades homicidas de efectividad fulminante, según refiere el sucedido mitológico prehispánico de la creación —o recreación— del mundo.

Luego de cuatro intentos fallidos de los dioses por crear a los seres humanos, que concluyeron en desgracias cósmicas, el Sol se había perdido en la última catástrofe. Como no había quién iluminara el mundo se reunieron todos los dioses en Teotihuacan, determinando que uno de ellos se sacrificara para convertirse en el que sería el actual y quinto Sol, que culminará también como los anteriores con su acabamiento, en este caso mediante terremotos catastróficos.

Dos dioses se prepararon para este sacrificio. Uno de ellos, rico y poderoso, ofreciendo a la divinidad bolas de copal y liquidámbar y, en vez de espinas de maguey tintas en su propia sangre, le ofrecía espinas hechas de preciosos corales. El otro dios, pobre y enfermo, no podía ofrecer más que bolas de heno y las espinas de maguey teñidas con el sacrificio de su propia sangre.

Durante cuatro días ayunaron los dioses. Al quinto se colocaron en dos filas, en un extremo de las cuales estaba el inmenso brasero del fuego sagrado, donde se arrojarían los que saliendo purificados de la prueba alumbrarían con su luz al mundo.

El dios pobre y el dios rico se mostraron listos para el sacrificio. Tocó, por más poderoso, el primer lugar al dios

the buccal mask or addition, as will be seen, had homicidal qualities of instant effectiveness, according to the events of the pre-Hispanic myth of the creation—or re-creation—of the world.

After four prior failed attempts on the part of the gods to create human beings, each of which ended in cosmic destruction, the Sun had been lost in the final catastrophe. Because no one could illuminate the world, all the gods gathered in Teotihuacan, determined that one of them had to sacrifice himself to become what would be the current and fifth Sun, which would also culminate, just as the others, in its decimation, in this case as a result of cataclysmic earthquakes.

Two gods prepared themselves to be sacrificed. One of them, rich and powerful, offering the divinity balls of copal incense and liquidambar and instead of maguey spines tinged red with his own blood, he offered spines made of precious coral. The other god, poor and sickly, could offer nothing more than balls of dried grass and maguey spines reddened with the autosacrifice of his own blood.

For four days the gods fasted. On the fifth, they lined up in two rows, ending in an immense sacred brazier, where the sacrificial victims were to cast themselves, rising purified from the test to shed their light on the world.

The poor god and the rich god showed they were ready to be sacrificed. It fell to the rich god, as the more powerful one, to go first. Three times he tried to hurl himself into the fire, but he stopped short at the edge of the flames, not daring to leap in. The poor god jumped into the blaze with determination and courage, falling into the middle of the divine brazier, which raised a huge flame. The rich

rico, quien las tres veces que lo intentó se detuvo al borde de las llamas sin atreverse a dar el salto. El dios pobre se lanzó con determinación y valentía cayendo al centro del brasero divino que alzó una gran llamarada. El dios rico, avergonzado de su pusilanimidad, se arrojó finalmente consumiéndose poco a poco.

Todavía ardían las brasas postreras cuando el tigre y el águila se lanzaron fieramente al fuego. El primero salió con la piel manchada como hasta ahora luce. El águila también sacó del trance algunas plumas quemadas, por eso tiene rastros negros en la punta de sus alas y en la cola.

Los dioses sacrificados desaparecieron, pero el Sol no surgía en el cielo. Las deidades restantes miraban a los confines del horizonte para vislumbrar por dónde aparecería, hasta que al fin salió el Sol y casi inmediatamente brotó la Luna que brillaba casi tanto como el primero, osadía que indignó a los dioses quienes golpearon su rostro con un conejo, dejándole las marcas del impacto que aún conserva, pues para el azteca las manchas de la Luna figuran un conejo. Pero el Sol no se movía. Detenido a la orilla del cielo, se negaba terminantemente a emprender su celeste camino, pues exigía el sacrificio de las otras deidades.

Venus le lanzó una flecha pero el Sol la tomó al vuelo y con ella misma lo asesinó. Se generalizó la huida. En su advocación del dios Ehécatl soplando fuertemente con su pico de pato, persiguió y les quitó la vida a las demás estrellas o deidades, pues éstas por más que trataron no lograron esconderse del viento que llega a todas partes, procedimiento que para el azteca hace a diario el Sol antes de iniciar su diario recorrido espacial.

god, ashamed of his faintheartedness, finally threw himself into the flames, burning little by little.

The coals were still red hot when the jaguar and the eagle fiercely threw themselves into the fire. The jaguar emerged with his pelt spotted, the way he looks today. The eagle also came out of the situation with some singed feathers, so he still has some black traces on his wing and tail feathers.

The sacrificed gods disappeared, but the Sun did not appear in the sky. The other deities gazed at the outer reaches of the horizon to catch a glimpse of it from wherever it might appear, until finally the Sun rose and almost immediately the Moon sprang up, which shined almost as brightly as the Sun. That audacity outraged the gods, who struck it in the face with a rabbit, leaving the mark of the impact that it still has today, because for the Aztecs the spots on the Sun show a rabbit. However, the Sun did not move. Stuck on the edge of the sky, it categorically refused to set out on its course through the heavens, because it demanded the sacrifice of the other deities.

Venus shot an arrow, but the Sun grabbed it in flight and used it to kill Venus. This triggered the flight. In his manifestation as the god Ehecatl strongly blowing with his duck's beak, he chased and killed the other stars or deities, for no matter how hard they tried, they couldn't hide from the wind, which came from all parts, a procedure that the Aztecs believe the Sun undertakes before beginning his daily journey through the sky.

Commedia dell´Arte

Pero si de máscaras se trata, esta picuda que Jorge Marín coloca bajo los ojos en el rostro de sus figuras, la cual si a algún género teatral podría corresponder sería a la tragedia o el drama y no a la comedia, aunque no es similar a ninguna de las usadas por los personajes de la Comedia del Arte (Commedia dell´arte), tiene ciertamente algún parecido con ellas, sobre todo en las de dos miembros arquetípicos de su elenco, denominados Il Capitano y Zanni, debido a la prominencia con que sobresalen las grandes narices falsas.

Surgida durante el siglo xvi en Italia, en la Comedia del Arte confluyen representaciones realizadas por actores profesionales que se contraponen a las de la Commedia erudita, cuyos textos se escribían íntegramente. De ahí que se le considere como teatro de improvisación, aunque sus obras se estructuraban a partir de un Cannovaccio, es decir, una secuencia de sucesos predefinida, donde cada actor según su personaje tenía un repertorio de frases y bromas a partir de las cuales construía su papel y se desarrollaba la secuencia escénica.

Los personajes masculinos llevan máscaras, no así los femeninos. De esta manera la Comedia del Arte es un teatro de media máscara, por lo que permite a los actores hablar sin impedimento alguno.

En la mítica conformación de estos seres con espléndidos cuerpos de perfecta anatomía y mariniana procedencia, su alada condición nos remite a consideraciones formales que no sólo operan en el terreno religioso exclusivamente judeocristiano, por aquello de su parecido con ángeles y demonios, sino que también hemos encontrado algunas referencias por su similitud en el ámbito geográfico de Asia, en relatos legendarios de India y Tailandia.

Commedia dell' Arte

When it comes to masks, this beaklike mask that Jorge Marín places below the eyes on the face of his figures, which if it could correspond to a theatrical genre would be tragedy or drama and not comedy. However, it is not similar to any of those used by the characters in the *commedia dell'arte*, a form of masked theater, which certainly bears some resemblance to them, above all in those of two archetypical members of its cast, known as *Il Capitano* and *Zanni*, given the prominence of their oversized false noses.

A product of the sixteenth century in Italy, performances given by professional actors came together in the *commedia dell'arte*. They stood in contrast to the *commedia erudita*, whose texts were completely written out without improvisation. From there it was considered an improvisation theater, although its works were structured on the basis of a *cannovaccio*, which is a sequence of predefined events, in which each actor, depending on his character, had a repertoire of phrases and jokes on which to build his role in the course of the performance.

The male characters wore masks, but not the female actresses. And so the *commedia dell'arte* was a half-mask theater, so it allowed the actors to speak without any impediment.

In the mythological configuration of these beings with splendid bodies boasting perfect anatomy and Marín provenance, their winged condition refers us to formal considerations that operate not only in the exclusively Judeo-Christian religious sphere, for their resemblance to angels and devils, but also in some references for their similarity with the geographical sphere of Asia, in legendary accounts from India and Thailand.

La ominosa —y bendita— amenaza voladora en el bestiario mitológico asiático

Conocido también como Superna, Garuda es un pájaro de la mitología india, plasmado con frecuencia en pinturas, esculturas y bajorrelieves, así como en ilustraciones de escritos sobre narrativa de ficción o de religiosa índole. Algunas veces se le representa con cabeza y alas de pájaro y cuerpo humano y, en otras ocasiones, ostenta únicamente rostro humano y garras y cuerpo de pájaro. Es considerado el rey de las aves y está bajo la férula de Vishnú, una deidad compartida tanto por el hinduismo como por las atávicas creencias tailandesas. En cuanto a su pigmentación, generalmente se le encuentra de pálido semblante facial, el cuerpo en dorado color y alas escarlatas.

La leyenda dice que Garuda nació de un huevo que había sido puesto quinientos años atrás, y que al nacer su cuerpo se expandió hasta tocar el cielo. También se cuenta que las montañas se alejaron al impulso del avasallante viento producido por el batir de sus alas cuando iniciaba su primer vuelo, al mismo tiempo que los resplandecientes rayos que dimanaban de su cuerpo prendieron fuego a las cuatro esquinas del cosmos. Entre las asombrosas hazañas que Garuda llevó a cabo, se encuentran volar hasta la Luna y vencer en combate a los dioses.

Para el pueblo tailandés, Garuda es símbolo de la realeza y la supremacía. De hecho, representa a la monarquía y al gobierno. Por ello la imagen de la majestuosa criatura aparece en los billetes y en el escudo de la bandera real de Tailandia.

Otras criaturas fantásticas pertenecientes al área geográfica del Asia y provenientes de su rica mitología guardan

The Ominous—and Blessed—Flying Threat in the Asian Mythological Bestiary

Also known as Superna, Garuda is a bird from Indian mythology, often depicted in paintings, sculpture, and bas-reliefs, as well as in text illustrations in narrative fiction or of a religious nature. Sometimes he is represented with a human body and the head and wings of a bird. At others, he is rendered with a human face, and the body and talons of a bird. He is regarded as the king of birds and the mount of Vishnu, a deity venerated both in Hinduism in India and in atavistic belief systems in Thailand. As for his pigmentation, generally his countenance displays fair skin, while his body is golden and his wings scarlet.

As legend has it, Garuda was born from an egg that had been put there five hundred years earlier and at birth, his body grew to be so massive it touched the sky. It is also said that mountains bowed to the overpowering gust of wind produced by his beating wings when he first took flight, at the same time that the dazzling rays emanating from his body lit the four corners of the cosmos on fire. Among the tales of Garuda's amazing feats are those telling of his flight to the Moon and his defeat of the gods in combat.

For the people of Thailand, Garuda is the symbol of royalty and supremacy. In fact, he represents the monarchy and government. Therefore, the image of the majestic creature appears on paper currency and in the emblem of the royal flag of Thailand.

Other fantastic creatures belonging to the geographic area of Asia and forming part of its rich mythology exhibit similarities with these effigies, but space does not permit a more lengthy discussion of them. Suffice these examples

similitudes con estas efigies, pero su alusión sería prolija. Basten los ejemplos antes referidos para hacernos una idea de cuáles son las principales características de esta misteriosa presencia escultural en la obra de Jorge Marín.

Faceta ecuestre

En esta faceta varias esculturas de formato menor, con solio esculpido e integrado, tienen como tema la representación tridimensional equina, algunas ellas con raigambre mítica.

Hay un Centauro posado con tres pezuñas sobre una esfera que guarda reminiscencias del Pegaso clásico, aquel cuadrúpedo alado surgido de la sangre de Medusa, luego de que Perseo, el héroe, la decapitara, cabalgadura alada en la que monta y escapa del apurado trance.

El Pegaso fue considerado figura emblemática de México cuando el país se llamaba Nueva España. Todavía se encuentra al centro del patio principal de Palacio Nacional una pequeña escultura —no muy bien proporcionada, por cierto— de este volátil corcel, aludiendo a la protección sobrenatural que su imagen ha otorgado al país en momentos de peligro.Sin embargo, en el caso específico de esta obra de Jorge Marín, en su Centauro es de la humana espalda donde le brotan insólitamente las batientes alas, no a ambos lados del lomo de la cabalgadura, como ocurre en su iconografía tradicional.

Todavía mayor complicación dinámica asume *Centauro y ángel*, donde el primero, picuda máscara sobre el rostro, corre al galope y es montado a pelo por un ángel, mientras que en *La huida 1*, otro caballo lleva también al galope a un ser alado sin máscara en urgente trance de escape.

to give us an idea of the foremost characteristics of this mysterious sculptural presence in Jorge Marín's work.

Equestrian Dimension

In this facet several small-scale sculptures, with carved and integrated throne, deal with the subject of the three-dimensional representation of equines, some of them with roots in mythology.

For instance a Centaur whose three hooves are poised on a sphere reminds us of Pegasus of classical mythology. That winged quadruped arose from the Medusa's blood, after Perseus, the hero, decapitated her, an in this way Pegasus turned into the winged mount he rode to escape the scene of the deed.

Pegasus was seen as an emblematic figure in Mexico when the country was known as New Spain. A small sculpture of that flying steed—not a particularly well-proportioned one, at that—may still be seen in the main patio of the National Palace, where it alluded to the supernatural protection that his image has granted the country at a time of danger.

However in the specific case of this work by Jorge Marín, in his Centaur the beating wings sprout unusually from the human back, not on both sides of the lower back of the mount, as in the case of traditional iconography.

Centaur and Angel assumes even greater dynamic complication, where the former, wearing a pointed mask on his face, runs at a brisk trot and is ridden by a winged angel, whereas in *Escape 1*, another horse also carries an unmasked winged being at a gallop in an urgent attempt

Finalmente, otro caballo al trote, de soberbia traza, es representado con la cola trenzada, solitario y lleno de brío. Es el mismo modelo, con ligeras variantes, que vemos en otra escultura, montado por dos hombres, de los cuales uno de ellos lleva en la mano una esfera.

En la irreprochable factura de estas figuras es evidente el acopio de información sobre escultura hípica de la historia del arte, así como la capacidad magistral para representar dinámicamente la sabiduría adquirida sobre anatomía equina, de la que hace gala el escultor michoacano.

Esculturas fragmentadas

Las figuras rotas, fragmentadas, casi siempre estáticas, segmento que presenta enorme interés en la obra de Jorge Marín, poseen un dramatismo tan exacerbado que podrían insertarse sin dificultad en la corriente del Expresionismo que, surgido entre las guerras mundiales en Europa, más precisamente en Alemania, ha hecho eclosión en nuestro país desde el siglo pasado, siendo gran parte de la obra pictórica de Orozco y de la producción escultórica de Mathias Goeritz ejemplos privilegiados de su mexicana manifestación.

La inclusión de esta modalidad en la obra del escultor mexicano se debe, según él mismo cuenta, a una causa fortuita, intervención de la suerte y el azar: ocurrió en su estudio que, habiendo caído de improviso de su basamento y resultando casi destrozada por completo una escultura, descorazonado recogió sus fragmentos y concluyó la sesión del trabajo de ese día. Cuando luego volvió a verla, aceptó incondicionalmente su lacerada configuración, pues entre otras cosas este accidente acentuaba su expresión y se adecua con la historia personal de cual-

to flee. Finally, another running equine, with magnificent contours, is depicted on its own, full of spirit and with a plaited tail. It is the same model, with slight variations, that we see in another sculpture, ridden by two men, one of which holds an orb in his hand.

The sculptor from Michoacán shows off the faultless creation of these figures in which the gathered information on equestrian sculpture in art history is evident, as well as his superb capacity to dynamically apply the knowledge he amassed on the equine anatomy to the work.

Fragmented Sculptures

The broken fragmentary figures, almost always static, a segment of enormous interest in Jorge Marín's work, possess a drama so heightened that they could easily be part of the Expressionism movement that arose between the world wars in Europe, specifically in Germany. It also blossomed in Mexico in the twentieth century, largely in pictorial work by Orozco and sculptural production by Mathias Goeritz, privileged examples of its Mexican manifestation.

The inclusion of this modality in the Mexican sculptor's work may be attributed, as he has admitted, to a fortuitous cause. An intervention blending fate and luck occurred in his studio, when a sculpture was almost completely destroyed after it fell from its improvised base. Brokenhearted, the artist picked up the fragments and brought the day's work session to a close. When he looked at it again, he accepted its mangled configuration unconditionally, for among other things this accident accentuated its expression. It now fit in with the personal history of all things, for in life most of us experience blows and setbacks that must be overcome. If we know how to deal with them,

quiera, dado que en la vida la gran mayoría sufrimos golpes y percances que debemos superar necesariamente. Si sabemos manejarlas, estas inevitables vicisitudes finalmente nos enriquecen y hacen más fuertes. Esta filosofía ante el desastre lo ha llevado a realizar conscientemente fracturas premeditadas en la conformación de sus piezas, con un tino indiscutible, pues convoca en el espectador una dolorida empatía de altas cualidades trágicas.

these inevitable reversals ultimately enrich us and make us stronger.

This philosophy in the face of disaster led him to consciously make premeditated fractures in the formation of his pieces, with indisputable moderation, for it summons in the viewer a painful empathy of highly tragic qualities.

Los guerreros que acompañaban al sol

Encontramos tres fascinantes piezas (uno quisiera que hubiera más de estas características), que si bien fragmentadas no están quebradas o rotas y, sin ser objetos meramente decorativos, son de pequeño formato.

Dada su escasa proporción, es fácil imaginar que en la realización de su modelado sólo la extensión de la mano fue requerida para su contención y factura. En las manos se posaron y en ellas fueron conformadas. Así modeló el demiurgo a sus creaturas según los textos sagrados de antiguas religiones.

Figuras antropomorfas, constituidas sólo por la parte superior del cuerpo: cabeza, tronco, alas y extremidades superiores, suponemos literalmente encajadas en una estructura tubular de redonda base, lo que les confiere un gracioso carácter de bibelots, donde las alas, colocadas por el escultor en determinadas y variables posiciones, integran la esencial y única prenda de la peculiar vestimenta que los cubre.

Así, las volátiles extremidades emplumadas tienen la idéntica traza de una prenda tejida en forma romboidal de origen purépecha, llamada *quetzquémetl*, con la que han

Warriors that Accompanied the Sun

We now examine three fascinating pieces (one would wish for more of this type), which although fragmentary, are not shattered or broken. Without being merely decorative objects, they are done on a small scale.

Their diminutive proportions make it easy to imagine that only the extension of the hand was needed to support and create them in producing their model. They were placed on hands, where they were shaped. Thus the demiurge modeled his creatures according to the sacred texts of ancient religions.

Anthropomorphic figures, constituted solely by the upper part of the body—head, trunk, wings, and upper extremities—literally fit together in a tubular structure with a round base. This gives them the amusing feel of bibelots, where the wings placed by the sculptor at specific and variable positions, form the essential and unique garment of the peculiar attire covering them.

And so, the extremities feathered for flight have the identical outline as a piece of clothing woven in the shape of a diamond, which is of Purepecha origin. Known as *quechquemitl*, this garment has provided warmth since Pre-Columbian times to women from Jorge Marín's birthplace.

encontrado abrigo desde tiempos precolombinos las mujeres originarias de la tierra natal de Jorge Marín.

Dado que los personajes son calvos o llevan la cabeza rapada, sin cabello alguno, y la aguzada máscara sobresale cual pico, así como las pocas partes del cuerpo humano visibles están cubiertas de plumas, su parecido con las aves es inmediato e inequívoco.

Como de alguna forma Jorge Marín lo permite, pues escribió que "hay un lenguaje común para los hombres de todos los tiempos, las preguntas y respuestas son tan variables como lo es la diversidad cultural e intelectual de cada uno", arriesgaré una interpretación muy personal. Esto me hace referir otro pasaje mítico azteca:

Para celebrar la victoria del Sol frente a sus enemigos nocturnos, las estrellas y su hermana la Luna, cuyo triunfo significaba un nuevo día de vida para los humanos, al surgir por el Oriente, los guerreros muertos en combate y los ofrecidos a los dioses en la piedra de los sacrificios, acompañados con gritos de júbilo y combate, según dicen los informantes de Fray Bernardino de Sahagún, "llevan al Sol en andas" hasta el mediodía y, cuando empieza la tarde, la luminosa deidad es recogida por las almas de las mujeres muertas en parto, que se equiparan a los guerreros porque fallecieron al tomar prisionero a un hombre, el recién nacido.

Luego de cuatro años de acompañar el periplo solar del amanecer al cenit, las almas de los guerreros y sacrificados reencarnan en pájaros de hermoso plumaje que tan sólo se dedican a volar plácidamente y a sorber con su pico el dulzor de las flores. La pretenciosa y grácil actitud que adoptan, en la que parecería estudiada pose, median-

Because the figures are bald or shaved, without a single hair, and the sharp mask projects as a beak, while the few visible parts of the human body are covered with feathers, their resemblance to birds is immediate and unequivocal. In some way Jorge Marín permits it, for he wrote: "there is a shared language so that men of all times, the questions and answers are as variable as the cultural and intellectual diversity of each individual." And so, I would venture to offer a highly personal interpretation. This impels me to refer to another passage from Aztec mythology.

To celebrate the victory of the Sun against his nocturnal foes, the stars and their sister the Moon, whose triumph meant another day in human life, by rising in the East, warriors who had died in battle and those who were offered to the gods on the sacrificial stone, to the cries of joy and the sounds of combat, according to the informants of Fray Bernardino de Sahagún, "carry the Sun on their back" to noon. When the afternoon falls, the luminous deity is accompanied by the souls of women who died in childbirth, who were regarded as valient warriors because they died by taking a human prisoner, in other words the newborn infant.

After four years accompanying the Sun on his journey from dawn to the zenith, the souls of warriors and sacrificial victims are reborn as birds sheathed in handsome plumage. From then on, they spend their time placidly flying and sipping nectar from flowers.

The ambitious and graceful positions they adopt in what seems to be a studied pose, these winged examples by Jorge Marín bring to mind the souls of warriors fallen in battle in pre-Hispanic Aztec times. Perhaps it is not an ideal or pertinent hypothesis, but this is how I feel when I see these lightweight, charming anthropomorphic birds.

te la cual se dejan ver estos ejemplares alados de Jorge Marín, nos hacen recordar a las almas de los guerreros muertos en combate durante los tiempos prehispánicos entre los aztecas. Quizá no sea una hipótesis idónea o pertinente, pero tengo para mí que así como estas leves y encantadoras aves antropomorfas, pueden ser imaginadas las almas de aquellos combatientes ancestrales que acompañaban al Sol.

La condición incompleta y fragmentaria de las piezas que conforman este lote o porción de la obra mariniana nos hace rememorar la gran variedad de torsos antiguos esculpidos en piedra que han perdido a través de los siglos cabeza y extremidades (o se han deshecho de partes superfluas), por lo que la escritora francesa Marguerite Duras titula uno de sus más interesantes y deliciosos libros apostrofando al tiempo como "gran escultor".

They can be imagined as the souls of those ancestral combatants who accompanied the Sun.

The incomplete and fragmentary condition of the pieces forming this group or a portion of Marín's work reminds us of the sweeping variety of ancient torsos carved in stone that have lost the head and extremities through the centuries (or that have shed their superfluous parts), so that French writer Marguerite Duras entitled one of her most interesting and delightful books addressing time as the "great sculptor."

Esculturas marineras

Esa barca sin remos es la mía.
Al viento, al viento,
lo que el viento quiera
José Gorostiza

En desoladas barcas navegan sobre aguas imaginarias solitarios personajes (aunque uno, que porta una lanza, está acompañado de un corcel extrañamente inmóvil). Varios de ellos son ejemplares femeninos de hermosa efigie, representaciones plenas de sensualidad de este género poco frecuentes en este periodo de la obra que aquí se reseña. Pero pese a esta situación marginal, de virtual incomunicación en que se encuentran, nada hay de melancólico o desamparado en su aislamiento. Una de las mujeres, por ejemplo, juega alegremente con un listón; otra, enarbola

Seafaring Sculptures (Boats)

That boat without oars is mine.
To the wind, to the wind,
whatever the wind may want
José Gorostiza

Solitary figures sail in desolate vessels (although one figure, which carries a spear, is accompanied by a strangely immobile steed). Several of them are feminine examples of beautiful effigies, representations full of sensuality of this uncommon genre in the work from this period.

Despite their marginal situation, their virtual lack of communication, melancholy and destitution in their isolation are absent. One of the women, for example, plays gleefully with a ribbon; another calmly raises a labarum.

This section contains full-length and fragmentary figures, winged and lacking feathers, with and without a mask. Their common denominator is their placement on sailing vessels that are similar or identical in shape.

un lábaro en pacífica actitud. En este segmento se hallan figuras enteras y fragmentadas, aladas e implumes, con y sin máscara. Su común denominador es su ubicación en balsas de parecida o idéntica conformación.

Suponemos, sin asegurarlo, que en varias de estas piezas se trata de rendir homenajes que el escultor realiza a sus modelos y amistades cercanas, si atendemos a los títulos que ha impuesto a las obras de esta faceta de su obra: *Daniela en balsa*, *Victoria arrodillada*, *Paz en balsa*, *Luisa en balsa con bandera*, etcétera.

Lúdicos

Reúne este segmento alrededor de treinta piezas de variado formato que representan a diversidad de personajes en plena acción de juegos —de ahí su nombre de raíz latina— entre circenses y gimnásticos o audaces suertes de saltimbanquis, que son también proezas de fuerza y equilibrio, para lo que utilizan como apoyo cubos, aros, sillas y otros objetos.

La mayoría de ellos son, como sus correspondientes títulos indican, surfistas que parecerían deslizarse en medio del rizo de la ola, o como se dice en la jerga de su deporte acuático: "en el tubo", sin el apoyo de la tabla deslizante, sujetos sobre un anillo o banda circular en ocasiones interrumpida e incompleta, aunque debemos anotar que hay asimismo una pareja —hombre y mujer— titulada *Abrazados*, sostenida en vilo y enmarcada por tres óvalos concéntricos.

Seis de estas piezas están constituidas por parejas, algunas de idéntica conformación, colocadas al extremo de la banda curvilínea, en la misma medida equidistante de lo que sería el fiel de la balanza, o el punto en que coinciden con la base.

We can imagine, although without certainty, that in several of these pieces the artist was paying homage to his models and close friends, if we peruse the titles he has given the works in this phase of his production: *Daniela in Boat, Victoria Kneeling, Paz in Boat, Luisa in Boat with Flag*, and so on.

Ludic Works

I put together this segment around thirty pieces in diverse formats that represent an array of figures at play—which inspired the Latin-rooted name—in circus or gymnastics games or daring acrobatic acts that are also feats of strength and equilibrium. They rely on cubes, rings, chairs, and other objects as supports.

Most of them are, as their corresponding titles indicate, surfers who seem to glide in the middle of the curl of a wave or in aquatic sports slang, "in the tube," without the support of a surfboard, fixed on a ring or round band sometimes interrupted and incomplete. However, we should note there is also a pair—man and woman—entitled *Embrace*, held in suspense and framed by three concentric ovals.

Six of these pieces are composed of couples, some identical figures placed at the end of the curvilinear band, equidistant from the midpoint so they are faithful to the idea of balance, or on the point where they coincide with the base.

We can also find platform divers in this section at the moment of utter concentration before diving into the pool. The actions depicted are captivating for their unquestionable veracity and verisimilitude.

Encontramos en esta sección también a clavadistas en la plataforma, durante la tarea previa de concentración, antes de lanzarse a la alberca, cuyas acciones representadas subyugan por su incuestionable veracidad y verosimilitud.

Figuras montadas la mayoría sobre un solio cúbico de diversos tamaños y a veces tan sólo en una delgada placa, tienen la posibilidad de ser puestos en movimiento. Se balancean apoyándose apenas en un sitio, dinamismo por medio del cual se añade a su tridimensionalidad la cuarta dimensión, el tiempo.

De esta manera ambulatoria, aunque en un corto espacio, se mueven solitarios o en parejas, los personajes con o sin alas y varios de ellos asimismo sin la máscara habitual, cuya función, según el escultor, conlleva la intención de remitirlos al anonimato:

> Al cubrir la cara de mis personajes intento despersonalizarlos y dejar como único medio de expresión el cuerpo, símbolo universal por sí mismo, elemento común a cada hombre; algo tan familiar como su propia imagen y tan ajena como el anonimato que confiere el uso de una máscara.

La referencia angélica de su alada figura nos recuerda al ya citado "Ángel Terrible" de las Elegías del Duino, si bien como escribió el propio poeta Rainer Maria Rilke en carta a Witold Hulewics (1925), el ángel elegiaco "no tiene nada que ver con el ángel del cielo cristiano (antes más bien con las representaciones angélicas del Islam)".

Otras coincidencias conceptuales es que para ambos —Rilke y Marín— es en ocasiones meramente una figura estética o erótica con muchos motivos angélicos-efébicos de corte moderno como los de Cocteau.

Most of the figures are mounted on a solid cube of varying-dimensions and sometimes only on a thin plaque. They all embody the potential for motion. They balance, barely supported on a spot, evoking a dynamism by means of which their three-dimensionality is added to the fourth dimension, time.

In this ambulatory way, although in a limited space, they move either alone or in pairs. The figures with or without wings, and several of them at the same time without the usual mask, according to the sculptor, are intended to imply a sense of anonymity.

> By covering the faces of my figures I try to depersonalize them and make the body the sole form of expression, the universal symbol in itself, an element shared by alll men, something as familiar as their own image and as alien as the anonymity conferred by the use of the mask.

The angelic reference of his winged figure reminds us of the above-mentioned "Terrible Angel" of *Duino Elegies*, although as the poet Rainer Maria Rilke wrote in a letter to Witold Hulewics (1925), the elegiac angel "has nothing to do with the angel in the Christian heaven, instead with angelic representations of Islam."

Other conceptual coincidences for both—Rilke and Marín—are at times merely an aesthetic or erotic figure with numerous angelic-ephebic motifs in the modern style, such as those of Cocteau.

Rilke and Marín propose in their respective artistic fields—poetry and sculpture—virile angels, not adolescent or androgynous ones. In *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, Rilke wrote, "If it's true that angels are male, then you

Rilke y Marín proponen en sus respectivos ámbitos artísticos —la poesía y la escultura— ángeles viriles, no púberes ni andróginos. En *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, el primero escribió "Si es cierto que los ángeles son machos, se puede decir que tenían un acento macho en la voz, una virilidad resplandeciente".

Repaso

Antes de considerar, de manera necesariamente sintética y panorámica —con la intención de señalar la ubicación del correspondiente contexto estético de la obra mariniana— los momentos de magnificencia en la expresión de la escultura figurativa que, a través del transcurrir del tiempo, se ofrecen como coincidencias conceptuales o presentan antecedentes formales con la obra mexicana de reciente producción que nos ocupa, resulta pertinente peguntarse cuál ha sido la función que este arte ha tenido en el terreno de la cultura, así como las razones por las cuales la representación escultórica del cuerpo humano (y equino) que, de manera general y en particular sobre nuestro tema, han tenido como modelos predilectos connotados creadores plásticos, si bien la intención de este repaso también sea informativa y algo didáctica.

Recordemos que la palabra escultura proviene del verbo latino *sculpere*, que significa "cincelar o labrar, desbastar, tallar o cortar", extendiéndose también la referencia al modelaje en un material viable, como la cera o el barro, por lo que cabe la concepción en general de arte plástico. Ambas actividades, cincelar y modelar, se han practicado desde cientos de años antes de los egipcios y mesopotámicos, griegos y romanos, en las relativamente mismas condiciones en que todavía se realizan actualmente.

could probably say that there was something male in her voice, a radiant, divine maleness."

Overview

Given the need to be synthetic and panoramic—to set forth the corresponding aesthetic context for Marín's work—the moments of magnificence in the expression of figurative sculpture offered as conceptual coincidences through time or that provide formal antecedents to Marín's recent work, it is worth raising some questions. What has been the function of this art in the field of culture? What are the reasons for the sculptural depiction of the human (and equine) body that, generally and specifically on our subject, well-known visual creators have had as favorite models? Although we should bear in mind, the intention of this overview is also informative and didactic.

To explore these queries, the word sculpture comes from the Latin verb *sculpere*, which means "to chisel or work, smooth, carve, or cut," also extending to modeling in a viable material, such as wax or clay. The general conception of visual arts encompasses it well. Both activities, chiseling and modeling, have been practiced for hundreds of years before the Egyptians and Mesopotamians, Greeks and Romans, under more or less the same conditions in which they are practiced today.

A significant piece of information: in most religions and ancestral creation myths, before life was breathed into or granted to it, the human body was usually shaped by divine hands in clay.

But let's not forget that since the dawn of humanity, in other words beginning with the invention of writing, most

Un dato significativo: en la mayoría de las religiones y mitos ancestrales de la creación, antes de que le sea insuflada u otorgada la vida, el cuerpo del hombre es previamente modelado preferentemente en barro por manos divinas. Pero no olvidemos que desde el inicio de la historia de la humanidad, esto es, a partir de la invención de la escritura, la mayoría de las personas que han habitado el mundo han sido analfabetas, iletradas, por lo que la escultura ha cumplido también una función pedagógica o didáctica, pues de manera directa y visual ha ilustrado a las masas populares respecto a determinados conceptos o pasajes, sobre todo religiosos.

Así, durante la Edad Media, por ejemplo, en la época del arte románico, es frecuente dar el nombre de "catecismos pétreos" o "biblias en piedra" a los relieves de las fachadas esculpidas en las edificaciones eclesiásticas, cuya esencial finalidad era trasmitir determinados conocimientos y noticias a la mayoritaria población ágrafa.

Aunque a veces la escultura también ha efectuado una función exclusivamente ornamental, como ocurre con la decoración en relieve de inspiración vegetal o geométrica y, en los estilos meramente decorativos, como el islámico o el hebreo, cumple un papel fundamental. Los antiguos griegos y romanos, por su parte, plasmaron en sus estatuas la concepción que tenían de "la belleza ideal", dado que representaban artísticamente la efigie humana que atribuían en su imaginación a las ancestrales deidades protectoras.

El Auriga de Delfos

Pero los antiguos también tomaron como modelo a seres humanos en situaciones si bien no cotidianas, al menos de

people in the world have been illiterate. So writing has also fulfilled a pedagogical or didactic purpose, for in a direct and visual way it has illustrated specific concepts or passages to the masses, especially religious ones..

And so, during the Middle Ages, for example, in the age of Romanesque art, the reliefs on carved facades of ecclesiastical buildings were often dubbed "catechisms in stone" or "Bibles of stone." Their essential purpose was to impart specific knowledge or information to the overwhelmingly illiterate population.

Although at times sculpture has also performed an exclusively ornamental function, as in plant or geometric relief decoration, and in purely decorative styles, as in Islamic or Hebrew traditions, it fulfills a fundamental role.

The ancient Greeks and Romans, in turn, conveyed the notion of "ideal beauty" in their statues, for they artistically captured the human effigy that they attributed in their imagination to ancestral tutelary deities.

The Charioteer of Delphi

However, the ancients also adopted human beings as models in situations that, although they were not commonplace, at least indicated shared knowledge, such as in the piece known as *The Charioteer of Delphi* dated to 474 B.C. It has been attributed to three sculptors: Pythagoras of Rhegion, Sotades of Thespiai, or Onatas of Aegina.

Its hieratic vertical pose, as well as the folds of the drapery (he wears a long tunic or xystis girded by straps), is shared—through time—by diverse pieces by Marín.

cierto común conocimiento, como es el caso de la pieza conocida como El Auriga de Delfos, realizada en el año 474 a. C., cuya probable autoría ha sido atribuida a tres escultores: Pitágoras de Regio, Sotades de Thespiai y Onatas de Egina. Su vertical y hierática postura, así como los pliegues y el drapeado de su vestimenta (luce una larga túnica —*Xystis*— ceñida al cuerpo por correas), es compartida —a través de los siglos— con diversas piezas marinianas.

Es una de las pocas esculturas originales en bronce que han llegado a nuestro tiempo, ciertamente no incólume, aunque su presentación de forma aislada en la que ha perdurado muestra un aspecto diferente del que debió tener en el conjunto original, es posible señalar algunos rasgos esenciales.

La figura erguida, con larga túnica y una impasible actitud recuerda a figuras más antiguas. Hay elementos como la marcada frontalidad que caracterizó a las esculturas arcaicas exentas (entendiéndose por tales las que no formaban parte de una construcción, como estatuas o similares, destruidas durante la invasión bárbara o la reconstrucción cristiana) de los primeros tiempos, que en ésta desaparece gracias a la introducción de matices que la dotan de mayor tridimensionalidad y de lo que se da en llamar la cualidad de "bulto redondo", o sea que se puede contemplar desde cualquier punto de vista a su alrededor.

Los pies se sitúan oblicuamente respecto del cuerpo, por lo que éste acentúa levemente una torsión lateral, de acuerdo a la posición de los brazos (en realidad el resto del fragmento de uno y del otro completo) y la cabeza. Esa torsión se manifiesta en el juego de los pliegues de la túnica, ceñidos en la cintura y sueltos en el torso.

It is one of the few original sculptures in bronze that has survived, albeit in somewhat damaged condition. However, the way it has come down to us as an isolated presence evokes a different appearance than it must have once had as part of a group, Nonetheless, we can highlight some essential features.

The erect figure, with a long tunic and impassive bearing, recalls more ancient figures. Elements such as the strong frontality of archaic freestanding figures (understood as those that did not form part of a construction, such as statues or the like, destroyed during the barbaric invasion or the Christian reconstruction) of early times, which in this work has been lost as a result of the introduction of nuances that give it greater three-dimensionality and that result in describing it as "in the round," which could be contemplated from any viewpoint around it.

The feet are placed at an oblique to the body, slightly accentuating a lateral twist in relation to the position of the arms (actually the remains of part of one and the other complete) and head. This twisting is expressed in the play of folds on the tunic, cinched at the waist and loose over the torso.

The eyes are inlaid with glass paste and a diadem bearing traces of silver is divided into four equal parts from an axis at the level of the nose.

Created in 474 B.C. to commemorate the victory of a charioteer at the Pythian Games, the upright figure with traces of the chariot reins in his hands formed part of a larger group that would have included the chariot drawn by four to six horses. It is believed to depict the victory procession at the end and not the actual competition. The

La cabeza, en la que encontramos ojos incrustados de pasta vítrea y una diadema en que hay restos de plata, se divide a su vez en cuatro partes iguales desde un eje axial a la altura de la nariz. Realizada en el año 474 a. C. para conmemorar la victoria de un conductor de carros (auriga) en los Juegos Píticos, con los restos de las riendas de la cuadriga en las manos, la enhiesta figura formaba parte de un conjunto más amplio, donde se incluiría el carro que conducía al impulso de cuatro a seis caballos. También se supone que refleja la cabalgata final de la victoria y no los acontecimientos de la competencia. De tamaño natural, la figura tiene una altura de 1.80 metros. Está fundida, tal como era costumbre en aquellos tiempos, en varias piezas separadas y soldadas posteriormente. Esto, por lo que hace a la representación de la figura humana inmóvil.

El Discóbolo

En cuanto a la cualidad cinética de las poses, donde el movimiento pasmosamente se detiene en un punto de difícil y extraordinario equilibrio, que muestran muchas de las esculturas de Jorge Marín, correspondería, toda proporción guardada, a la que presenta un célebre antecedente clásico: El Discóbolo, cuyo original, desaparecido, estaba fundido en bronce, material predilecto de su creador, Mirón, que vivió en el siglo v a. C., y que conocemos por sus copias latinas en mármol.

Esta escultura, como toda la obra que de él ha llegado a nuestros días, refleja la preocupación de Mirón por el movimiento, sus profundos estudios de anatomía y su afán de representar la realidad estricta, tal como se supone que ocurre o tal como la vemos. Fija el momento inmediato antes de que el atleta lance el disco, por lo que todo su cuerpo se halla en tensión; la cabeza o, más

life-sized figure measures 1.80 meters. It is cast, as was the custom at that time, in several separate pieces and later soldered together.

Thus, based on its characteristics, the representation of the human figure evokes immobility.

The Discus Thrower

The kinetic quality of the poses, where astonishing movement is frozen at a difficult and remarkable point of equilibrium, evident in many of Jorge Marín's sculptures, would seem to correspond, preserving all proportions, to a celebrated classical precedent: *The Discobolus*. The now lost original was cast in bronze, the preferred material of its creator, Myron, who lived in the fifth century B.C., and whom we know for his Latin copies in marble.

This sculpture, as all works by Myron that have come down to the present, reflects the sculptor's interest in movement, his profound studies of anatomy, and his desire to represent strict reality, as it supposedly occurred or as we see it. He captured the moment immediately before the athlete throws the discus, so his whole body is taut; the head, more specifically the face, however, shows no indication of anguish or concern, for the competitor is calm, focused, and perhaps for contemporary tastes too sure and relaxed (a pose that Winkelmann, the great German scholar of classical Greek sculpture, identified as characteristic of this artistic period citing the unlikely placid and noble face of the sculptural group *Laocoön and His Sons* as an example).

The musculature of the discus thrower is fairly accentuated, although somewhat flat, if we take into account it is

exactamente el rostro, sin embargo, no refleja angustia o preocupación alguna, pues el competidor está sereno, concentrado, hasta quizá para el gusto contemporáneo demasiado seguro y tranquilo (actitud que Winkelmann, el gran estudioso alemán de la escultura clásica griega, encuentra característica de este periodo artístico y pone, como ejemplo, el rostro difícilmente apacible y noble, ante las circunstancias trágicas, del grupo escultórico Laocoonte y sus hijos).

La musculatura del discóbolo está bastante marcada, aunque quizá algo plana si tomamos en cuenta que se trata de un cuerpo que realiza un muy violento giro, en el cual se contrapone la parte inferior con la superior.

En aquella época de su manufactura en que también se constituían las raíces de nuestra cultura occidental, según la filosofía griega, "el hombre es la medida de todas las cosas"; así, el antropomorfismo y antrocentrismo fue esencial no sólo para las ciencias y las artes sino para la cabal comprensión del mundo.

El canon griego y florentino

La perfección armónica de los cuerpos humanos representados en la escultura de Jorge Marín nos remite a referir lo que significa el canon de proporciones, que es el sistema de medidas ideales de la figura humana y sus reglas de composición, apoyado en las matemáticas y la geometría, utilizado por los antiguos escultores.

Los artistas griegos del siglo de oro (siglo v a.C.) tuvieron el canon atribuido a Policleto y, aunque desde entonces ha experimentado variaciones en manos de los antiguos y modernos artistas, ha quedado establecido, a fines del

a body engaged in a violent twisting movement, in which the lower part contrasts with the upper part.

At the time it and the very roots of Western culture were created, Greek philosophy proclaimed, "man is the measure of all things." Thus, anthropomorphism and anthrocentrism were essential not only for the arts and sciences, but also for the overall comprehension of the world.

The Greek and Florentine Canon

The harmonious perfection of the human bodies represented in Jorge Marín's sculpture requires addressing the meaning of the canon of proportions. It was the system used by ancient sculptors to establish the ideal measurements of the human figure and rules governing its composition, based on mathematics and geometry.

Greek artists from the Golden Age (fifth century B.C.) had attributed the canon to Polykleitos. Although since that time it has undergone variations in the hands of ancient and modern artists, it remained established at the end of the fifteenth century by Leonardo da Vinci. Since then it has been widely accepted by most painters and sculptors (including Jorge Marín, as corroborated in the harmonious relationship of the whole and its parts in his creations, although adjusted to the specific needs of each piece).

The head is the fundamental measure of Da Vinci's Florentine canon, based on the famous frontal drawing of a perfectly formed man (Vitruvian Man). This is regarded, in height, as the eighth part of the whole body, in which the face is one tenth and with a height equal to the length of the hand.

siglo xv, por Leonardo da Vinci, con la aceptación desde entonces de la mayoría de pintores y escultores (entre ellos Jorge Marín, como puede corroborarse en la armoniosa relación del todo y sus partes en sus creaciones, si bien adecuadas a las necesidades específicas de cada pieza). La medida fundamental del canon florentino de Da Vinci, a partir del famoso dibujo frontal de un hombre perfectamente constituido, está en la cabeza. Ésta se considera, en altura, como la octava parte de todo el cuerpo, siendo el rostro la décima parte del mismo y de altura igual a la longitud de la mano.

En el dibujo respectivo de Da Vinci, con el hombre de pie y extendiendo los brazos, determina un cuadrado perfecto con las líneas que bajan a plomo y pasan por los extremos de las manos y las que horizontalmente pasan por los extremos de las manos y las que se tienden sobre la cabeza y debajo de los pies. Las diagonales de este cuadrado se cortan en la última vértebra lumbar y se fijan en el centro de toda la figura. Tirando una línea horizontal por dicho punto central se divide el cuerpo humano en dos partes iguales y cada una de éstas en otras dos, por líneas paralelas que atraviesan por la mitad del pecho y a la altura de las rodillas. Mas no sólo la acción y el movimiento se ven plasmados en la representación de los cuerpos humanos de la obra mariniana, en la cual tienen también significativa participación diversas poses meditativas o reflexivas de su estatuaria, que nos refieren instantes en que el tiempo escultóricamente se ha detenido, cuando sus personajes se ensimisman, piensan o cavilan.

El David de Miguel Ángel

Por ello ahora recordemos al *David* de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), cuando en el Renacimiento italiano

In Da Vinci's drawing of the man standing with arms extended, it defines a perfect square with the lines descending vertically passing the tips of the fingers and those that go horizontally through the ends of the hands extending over the head and under the feet. The diagonals of this square cut through the last lumbar vertebra and are fixed in the center of the figure. Drawing a horizontal line through this central point, the body is divided into two equal parts and each of them into another two, by parallel lines that cross through the middle of the chest at the height of the knees.

Not only action and movement are captured in the depiction of human bodies in Marín's work, but also the significant participation of diverse meditative poses of reflection in his work. These allude to instants in which time has sculpturally come to a stop, when his figures are lost deep in introspection, thought, or reflection.

Michelangelo's David

Therefore, now we turn to *David* by Michelangelo Buonarroti (1475–1564), when in the Renaissance the Italian architect, painter, and sculptor (whose work Jorge Marín admires with a passion) portrayed him three-dimensionally at the very instant in which his "body language," as we would call it today, expressed the prior and absolute certainty that the Israelite hero had when he hit the mark of the aggressive moving target approaching him from afar (Goliath's forehead), with the stone projectile concealed in his right hand and in the other the slingshot flung over his shoulder, where he is about to place the stone to shoot it with absolute and divine aim. The impending action is transmitted with sublime intensity to enthrall viewers from all periods who have had the good fortune to contemplate it.

el arquitecto, pintor y escultor (cuya obra admira con pasión Jorge Marín) lo retrató tridimensionalmente en el instante mismo en que "su lenguaje corporal", diríamos hoy, manifiesta la previa y absoluta certidumbre que tiene el héroe israelita de acertar en el agresivo blanco móvil que desde lejos se aproxima (la frente de Goliat), con la piedra arrojadiza en la mano derecha y en la otra sosteniendo al hombro la honda en uno de cuyos extremos va a colocarla de inmediato, para seguidamente lanzarla con una seguridad absoluta y divina, la cual se ha transmitido con intensidad sublime a los arrobados espectadores de todas las épocas que hemos tenido la dicha de contemplarlo.

Rodin y Bourdelle

Para concluir este repaso no exhaustivo, esta breve aproximación a los que nos parecen antecedentes escultóricos de la obra de Jorge Marín, es inevitable referirse a la genial obra del francés Auguste Rodin (1840-1917), y a uno de sus más connotados seguidores y alumnos, Antoine Bourdelle (1861-1929), por las correspondencias con la obra del autor michoacano que nos incumbe, no sólo respecto al dinamismo y magnificencia corporal, sino también sobre la análoga intencionalidad subyacente que presenta su producción tridimensional.

Francois-Auguste-René Rodin se encuentra cronológicamente al borde de dos periodos, concluyendo la elegante tradición del siglo XIX del neoclásico, en que había sido formado en la Escuela de Artes Decorativas de París, de modo estrictamente academicista aunque paradójicamente lejos de la academia, y abriendo nuevos horizontes que revolucionaron la escultura, por lo que se le ha llamado "el primer moderno".

Rodin and Bourdelle

To conclude this selective overview, this brief discussion of those who seems to offer sculptural antecedents to Jorge Marín's pieces, it is necessary to refer to the brilliant work by French artist Auguste Rodin (1840–1917) and to one of his most renowned followers and students, Antoine Bourdelle (1861–1929). There are correspondences with the work by the artist from Michoacán, not only with regard to dynamism and corporal magnificence, but also to the underlying analogous intentionality of his three-dimensional production.

Francois-Auguste-René Rodin straddles two periods, concluding the elegant tradition of nineteenth-century neoclassicism, in which he had been trained in the School of Decorative Arts of Paris, in the strict academic tradition, although paradoxically far from the academy, and opening new horizons that revolutionized sculpture, so he has been called "the first modern."

Since a young age, he was a remarkable and passionate student of anatomy. Accused of directly casting the molds for his sculpture *The Age of Bronze* from the young male model (for the grace and perfection of its proportions), when he emerged victorious from this scandalous public dispute, in which he had the support of Impressionist painter and sculptor Edgar Degas, he achieved unexpected and sudden fame that then grew throughout his lifetime with additional contributions.

The Thinker (*Le penseur*) and *The Kiss* (*Le Baiser*) were originally executed on a small scale for The Doors of Hell intended for the threshold of the Museum of Decorative Arts, which was never built. These are two of his most well-known creations, which were later carried out on a larger scale.

Desde muy joven fue un estudioso extraordinario y apasionado de la anatomía. Acusado de vaciar directamente del joven modelo masculino los moldes de su escultura *La edad de bronce* (debido a la perfección y gracia de sus proporciones), al salir victorioso de esta escandalosa disputa pública, en la que contó con el apoyo del pintor y escultor impresionista Edgar Degas, logró inesperada y súbita fama que luego incrementó toda su vida con múltiples aportaciones.

El pensador (*Le penseur*) y *El beso* (*Le Baiser*), originalmente realizadas en pequeño formato para *Las Puertas del Infierno*, que sería el umbral del Museo de Artes Decorativas, el cual nunca se construyó, son dos de sus más conocidas creaciones, luego ejecutadas en más amplia escala. El fluir del irregular movimiento de sus figuras fue considerado informe durante un tiempo por algunos de sus contemporáneos, pero esto que fue calificado como fallas, ahora aparecen como trivialidades junto a la grandeza que abrió su trabajo hacia nuevos prospectos de expresión artística.

Lo que nos interesa enfatizar de su obra —y en lo que coincide nuestro escultor— es que no obstante la sabiduría anatómica indiscutible de la que hace alarde, sus figuras carecen de lógica en cuanto a proporciones, pues éstas sólo están justificadas por las exigencias de la emoción o el sentimiento correspondientes y las características psicológicas que plasmó, utilizando la dinámica del cuerpo humano según su propio criterio estético, para los fines artísticos que se propuso y logró ampliamente.

En cuanto a la obra de Antoine Bourdelle, por la similitud temática con la obra de nuestro escultor mexicano, es necesario traer a colación su guerrero divino, *Heracles*

For some time the flow of the irregular movement of his figures was considered shapeless by some of his contemporaries and thus was regarded as errors. However, today they seem trivial, compared to the grandeur of his work that opened new horizons of artistic expression in sculpture at that time.

What is interesting to emphasize in his work—and which coincides with Marín—is that despite the indisputable anatomical wisdom he employs, his figures lack logic in their proportions. Instead, they are only justified by the demands of the corresponding emotions or feelings along with the psychological characteristics they captured, using the dynamic of the human body according to his own aesthetic criteria for the artistic ends he proposed and amply achieved.

As for the work of French artist Antoine Bourdelle, for the similarity in subject matter with the work of the Mexican sculptor, it is necessary to discuss his divine warrior, *Hercules the Archer* (perhaps related to the winged warriors by the artist from Michoacán). It is a dynamic sculpture in bronze that has stood almost opposite the Law Department in Plaza Dante of the University of Buenos Aires since 1938.

It represents the divine Hercules carrying out the commands of Eurystheus to expulse a flock of enormous man-and-cattle-eating birds from Lake Stymphalia. They had bronze beaks, wings, and talons and their poisonous excrement ruined crops. The hero fulfilled the labor by using arrows poisoned with the blood of the Hydra of Lerna that he shot with his bow. Bourdelle captured this action by creating extreme tension in the musculature throughout his body in order to shoot down the monstrous mythological birds.

arquero (acaso emparentado con los alados combatientes del michoacano), dinámica escultura en bronce que se encuentra, desde 1938, casi frente a la Facultad de Derecho, en la Plaza Dante de la Universidad de Buenos Aires.

Representa al divino Heracles en la tarea que le encargara Euristeo de expulsar del lago Estínfalo a una parvada de enormes pájaros devoradores de hombres y ganado —que tenían por cierto picos, alas y garras de bronce—, cuyos excrementos venenosos arruinaban los cultivos. Encargo que cumple el héroe mediante las saetas envenenadas con la sangre de la Hidra de Lerna que lanza su arco, acción que Bourdelle plasma tensando la musculatura de todo su cuerpo al extremo, con el fin de abatir a las monstruosas aves mitológicas.

Espero que este breve repaso por la actividad escultórica de la historia del arte permita ponderar y aquilatar la importante aportación que en este campo ha tenido la obra de uno de los más valiosos artistas plásticos mexicanos de nuestro tiempo: Jorge Marín.

I hope this brief overview touching on aspects of this artist's sculptural activity allows viewers to ponder and assess the important contribution of the work of Jorge Marín, one of the most worthy Mexican visual artists of our times.



Instante perfecto: entre el símbolo y la ciudad*

Maestro de las tradiciones etérea y mundana y heredero en muchos aspectos del movimiento surrealista, las creaciones de Jorge Marín son reales y corpóreas, generando en sus piezas una convivencia anclada al presente pero proyectada hacia el futuro para dejar un testimonio inscrito en el espacio. Al hacer circular su obra, el artista despliega algo íntimo, abriendo la posibilidad a que las historias se multipliquen. Lo que crea ahora tiene la capacidad de producir situaciones y lugares y, como tal, generar un entrecruzamiento de experiencias. No es casual que el arte de Jorge Marín se asocie con la intervención y presencia en los espacios públicos, acción que seguramente corresponde a la apropiación que en los últimos años se ha dado entre los habitantes de esta ciudad y las diferentes piezas del autor emplazadas en espacios abiertos de valor simbólico entrañable.

Aunque conservan muchos de los elementos que lo han hecho icónico, las tres piezas propuestas nos hablan de una transformación en los procesos creativos del artista. Hay un gradual distanciamiento de los cuerpos angelicales y perfectos para tocar el alma a través de formas más humanas. La propuesta curatorial de este proyecto pretende generar un paisaje surrealista partiendo de la reconfiguración de las relaciones entre la obra y el espacio, para crear un ambiente propicio para la contemplación y el disfrute del entorno urbano, pero también para la reflexión acerca del espacio público y las afecciones que se generan a partir del arte urbano. Un instante perfecto captura el momento de una revelación. El golpe visual y las fugas generadas por el entorno nos confrontan con nuestro propio camino, poblado por una parte por el ruido que genera el choque de los cuerpos y la actividad alienada en el afuera, y por otra, por el silencio de la reflexión y el pensamiento, aun si es sólo por un instante.

The Perfect Instant: Between Symbol and City*

The creations of Jorge Marín—master of ethereal and mundane traditions and heir in many ways to the surrealist movement—are real and corporeal, generating an engagement in his works anchored in the present, but projected into the future to bear witness captured in space. By making his work in the round, the artist deploys a feeling of intimacy, augmenting the possibilities for a proliferation of narratives. What he creates now has the capacity to produce situations and places, and as such, to elicit interwoven experiences. It is not by chance that Jorge Marín's art is associated with intervention and is present in public spaces, surely an act of appropriation that has taken place in recent years among the inhabitants of Mexico City and the different works the artist has erected in open spaces of symbolic value close to our hearts.

Although they retain many of the elements that have earned him iconic status, the three proposed pieces speak of a transformation in the artist's creative processes. There is a gradual shift away from angelic and perfect bodies to touch the soul through more human forms. The curatorial approach of this project attempts to generate a surrealist landscape based on reconfiguring the relations between the work and space, to create a setting that fosters contemplation and enjoyment of the urban surroundings, not to mention reflection on public space and the emotional attachments that arise from urban art. A perfect instant captures the moment of a revelation. The impact on the eye and the perspectives produced by the surroundings put us face to face with our own path, filled on the one hand with the noise generated by the clash of bodies and the demented activity outside of it, and on the other, with the silence of reflection and thought, albeit for a fleeting instant.

La experiencia está generada mediante el emplazamiento de las piezas en el espacio, permitiendo que el entorno realice un intercambio de los contenidos monumentales, históricos y fantásticos, tan propios de esta capital.

Queremos hablar del tránsito por el espacio. Queremos hablar de cómo el arte transforma la ciudad. Queremos mostrar cómo el arte interviene el espacio de lo cotidiano para modificar y multiplicar nuestras experiencias en éste, para romper con la rutina, para romper con el cotidiano gris y reticulado del ambiente urbano y dotarlo de colores y nuevas formas, llenar el espacio con sonidos que apaguen el ruido que nos ensordece y poder, por un efímero momento de tránsito, hacer que cada quien se escuche a sí mismo. Queremos hablar del instante perfecto que conjuga nuestro encuentro con el arte, la sorpresa que conlleva visualizar algo nuevo dentro de lo común. Queremos romper lo común, declararle una guerra simbólica a lo cotidiano; queremos vivir, en esta ciudad, entre modernidad y tradición, entre innovación y establecimiento; queremos hacer de lo nuevo, de lo cambiante, nuestro lugar común fuera de lo común.

Jorge Marín se renueva con estas obras, estableciendo su universo simbólico y lanzándolo al mundo, a habitar las calles de ciudades y compartir, con sus variopintos habitantes, la experiencia de una urbe que jamás está quieta. Su monumentalidad llama a derribar muros, a salir a las calles, a ser de todos y para todos, oponiéndose contundentemente al establecimiento que hace de museos y galerías el hogar de las obras de arte. Una vocación por el espacio público propio del arte contemporáneo, conformado por obras que apelan a una estética conjunta entre símbolo y ciudad, un nuevo hábitat propicio para la imaginación, la indagación y el juego: una ciudad de símbolos.
El hilo conductor de estas piezas es el tránsito, cada una

The experience arises from positioning the pieces in space, permitting the surroundings to trigger an interaction of the monumental, historical, and fantastic content that is so characteristic of the capital.

We wish to speak of movement in space. We wish to speak of how art transforms the city. We wish to show how art intervenes in everyday space to modify and multiply our experiences in it, to break with the routine, to break with the quotidian gray grid of the urban environment to give it color and new forms, to fill space with sounds that obliterate the deafening noise, and to be able, for an ephemeral moment of movement, to make all individuals listen to themselves. We wish to address the perfect instant that brings into play our encounter with art, the surprise implied by visualizing something new in the commonplace. We wish to break with normality, declaring a symbolic war against the everyday, we wish to live, in this city, between modernity and tradition, between innovation and establishment, we wish to make the commonplace uncommon, into something new, changing.

Jorge Marín transforms himself with these works, establishing his symbolic universe, and launching it into the world, to occupy the city streets and to share, with its hodgepodge of inhabitants, the experience of a city that never rests. His monumentality cries out to tear down walls, to take to the streets, to belong to everyone and be for everyone, utterly opposing the establishment that makes museums and galleries the bastion for works of art. A calling for public space suitable for contemporary art, composed of works that appeal to a joint aesthetic between symbol and city, a new habitat fitting for imagination, exploration, and play: a city of symbols.

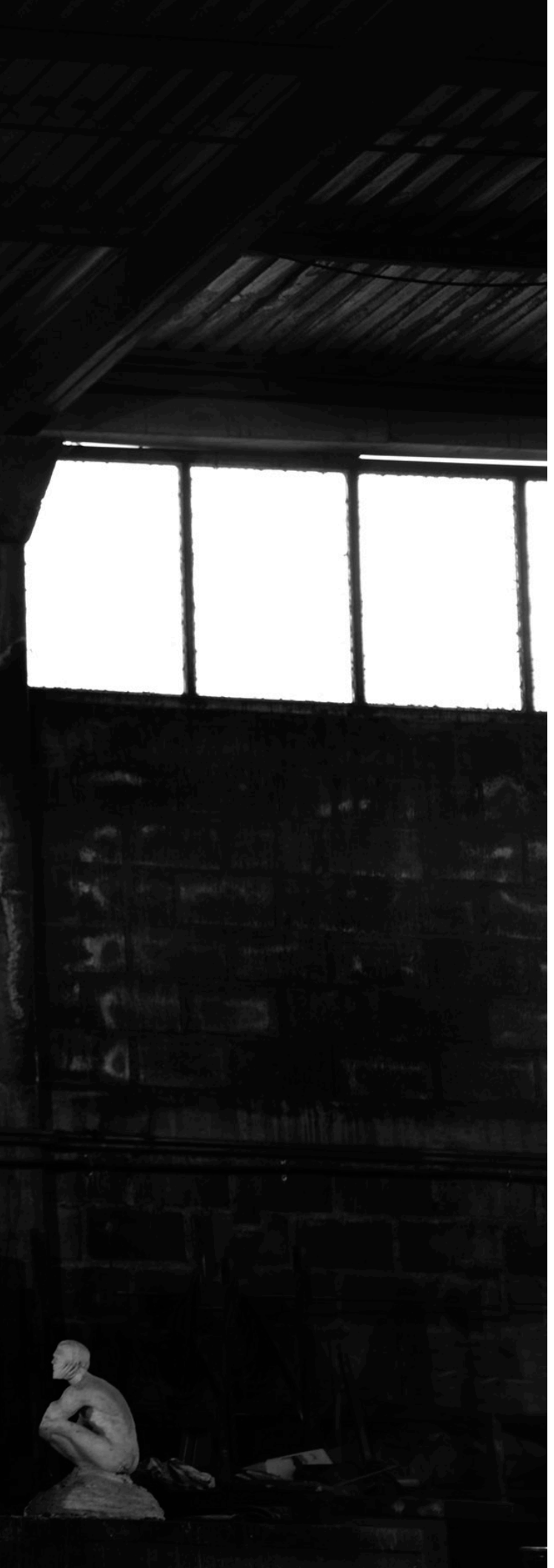
abordándolo desde un lugar distinto. Hay símbolos evidentes, como alas y balsas, transformándose con cada mirada, puestas a merced de los elementos y de cada una de las miradas que harán de ellas algo personal.

The common thread in these pieces is movement, each sculpture approaching it from a different angle. There are obvious symbols, such as wings and boats, transformed with each look, placed at the mercy of the elements and each of the gazes that will make them into something personal.

* Los comentarios (en cursivas) son de Alesha Mercado.
Los textos críticos son de Javier V. Villarreal.

* The comments in italics are by Alesha Mercado.
The critical texts are by Javier V. Villarreal.





El ruido generado por el choque de los cuerpos

The Commotion Caused by the Clattering of Bodies



Desde su concepción, esta obra fue pensada para entablar un diálogo con la ciudad. Parte de la reflexión nos habla de una travesía hacia el interior articulada, incidentalmente, en formato monumental. Uno se pregunta, entonces, ¿los cuerpos chocan realmente, o es el ruido de la batalla interior lo que estalla dentro de cada uno de los personajes?, ¿a qué instante corresponde esta obra, al tiempo congelado que representa la imponente fachada del edificio, o al transcurrir del tiempo futuro que ha acompañado durante décadas a los habitantes de mármol, también ellos silenciosos?

From its conception, this work was envisioned to engage in a dialogue with the city. Part of the reflection speaks to us of a crossing to the articulated interior, incidentally, in a monumental format. So one asks, do bodies really crash into each other or is the commotion from the inner battle unleashed in each figure? What instant does this work capture, suspended time that represents the imposing facade of the building, or the passage of future time that has accompanied the also silent marble inhabitants for decades?

¿Qué vemos? Una balsa, sí. Tres cuerpos la ocupan, de pie: una confrontación simbólica entre la fluidez de la barca y el estatismo representado por la verticalidad de los viajeros: la balsa se encuentra roída, bronce hecho madera carcomida por un tiempo que parece añejo y, a la par, distante. Un tiempo a destiempo. ¿Y los viajeros? El ruido es ocasionado por su mismo silencio, la confrontación visual de sus cuerpos chocando con nuestra vista: la procesión está encabezada por un cuerpo femenino, seguido por dos masculinos; cada uno envuelto en un sudario que apenas esboza sus anatomías: ojos, narices, estómagos, pechos apenas intuidos en los pliegues, una segunda piel que viste, en nuestra más arriesgada imaginación, la verdad de su piel.

What can we see? A sailing vessel, yes. Three bodies that occupy it, standing: a symbolic confrontation between the fluidity of the boat and the static quality represented by the verticality of the travelers: the boat looks gnawed, bronze made into wood eaten away by time that seems to be aged and at the same time, distant. A time at the wrong time. And the travelers? The commotion comes from their very silence, the visual confrontation of their bodies colliding with our sight: the procession is led by a female body, followed by two males; each is wrapped in a shroud that barely reveals their anatomies: eyes, noses, stomachs, breasts vaguely suggested in the folds, a second skin that is worn, in our most daring imagination, the truth of their skin.

Esta obra trasciende la habitual naturaleza ideal de los cuerpos que han dado fama a la obra de Jorge Marín, para acercarnos a una relación estética mucho más apegada a lo sublime, que se entiende como aquello que estremece, más allá de nuestro gusto: son figuras que nos remueven, que despiertan algo en nosotros y superan cualquier impacto que pueda ser racionalizado; lo que pensamos es pequeño en comparación con la realidad. Y la realidad está aquí, tajante y frente a nosotros, dispuesta a ser interpretada por nuestras miradas perpetradas con sus formas.

This work transcends the ordinary ideal nature of bodies that have earned Jorge Marín's bodies fame, to bring us closer to an aesthetic relationship much closer to the sublime, which is understood as that which trembles, beyond our pleasure: they are figures that move us, that awaken something in us, and that exceed any impact that could be rationalized; what we think pales in comparison to reality. And reality is here, unequivocal and before our eyes, ready to be interpreted by our gazes carried out by its forms.



La muerte es una primera y obvia lectura, cuya abstracción se impone a su entorno. Imponente y simétrico al momento social e histórico que vive el mundo, este cuerpo escultórico también tiene, en su análisis, el símbolo de la transformación: la muerte no como un final, sino como un cambio. ¿Los cuerpos de pie no son, acaso, crisálidas esperando la culminación de una metamorfosis? Con el color del bronce en bruto, el sudario que las envuelve es la seda endurecida que oculta, en su interior, una mutación dolorosa pero liberadora. Luego la balsa, que navega sobre lo transitorio, un estamento permanente a través del caudal de impermanencia. La muerte, entonces, no en su símbolo negativo, sino en su lectura transformadora, el potencial que aguarda, ciego, el instante de desperezarse de sus envoltorios donde aguarda, durmiente, y despertar a un mundo nuevo.

Death is an initial and obvious reading, whose abstraction is imposed on its surroundings. Impressive and symmetric to the social and historical moment that the world is experiencing, this sculptural body also has, in its analysis, the symbol of transformation: death is not an end, rather a change. Aren't the standing bodies perhaps chrysalises awaiting the culmination of a metamorphosis? With the color of the raw bronze, the shroud enveloping them is the hardened silk that conceals, in its interior, a painful but liberating mutation. Then the boat, which plies the transitory, a permanent level through the tide of impermanence. Death, then, not as a negative symbol, instead its transformative reading, the potential that blindly awaits the instant of stretching and emerging from its sheath where it awaits, dormant, to awaken to a new world.

El ruido generado por el choque de los cuerpos
The Commotion Caused by the Clattering of Bodies
2016
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
225 x 700 x 100 cm





Camino nuevo

New Path



Históricamente, las alas han representado las alturas y la grandeza del ser humano. Para Jorge Marín, éstas han sido la parte más distintiva de su iconografía.

Existe, sin embargo, un relato sobre un hombre que voló tan alto que cayó con las alas destrozadas al no poder sostenerse cerca del sol. La historia nos habla de la naturaleza humana e inevitablemente los mitos nos tocan y nos trascienden. Así es nuestro paso por la vida. Un ala postrada en el piso puede no significar una derrota, simplemente tratarse de un nuevo comienzo.

Uno de los grandes cambios estéticos que devino con el arte moderno, en específico, aquellos desarrollos en la segunda mitad del siglo xx, es considerar al fragmento como una obra terminada: la estética de lo inconcluso, las partes que conforman un todo y que, conceptualmente, están ligadas al desarrollo de la física subatómica. Con esto en mente, la realidad comienza a fragmentarse y, en sus representaciones, a abstraerse a sus partes simbólicas fundamentales. Así, *Camino nuevo* se plantea como un ejercicio de auto-observación llevado a cabo por Jorge Marín, quien toma los elementos icónicos de sus obras y los aísla, para presentarlos en bruto e, incluso, frágiles, dispuestos a ras de suelo.

Quizá una nueva visión de un mito ya contado, sobre alas y vuelos y caídas, el conjunto escultórico se compone de dos elementos: una esfera cuyo brillo queda a merced del tiempo y un ala conformada por fragmentos que parecen a punto de ser alzados por el viento. Es una obra incierta, cuerpo de una dualidad constante en Jorge Marín —lo etéreo y lo terrestre—, una ala completamente aterrizada, plantada, de la forma más literal, sobre la tierra. Figura, así, un conjunto que nos pregunta qué ha ocurrido: su

Historically wings have represented the loftiness and grandeur of the human spirit. For Jorge Marín, these have been the most distinctive part of his iconography.

There is, however, an account of a man who flew so high that he fell to the earth with wings destroyed by flying too close to the sun. The tale speaks to us of human nature and the inevitability of myths that affect and transcend us. This is our transit through life. The wing laid out on the floor might not mean defeat; it might simply be about a new beginning.

One of the major aesthetic changes that came about with modern art, specifically from the second half of the twentieth century, is to consider the fragment a finished work: the aesthetic of the unfinished, the parts that form a whole and that are conceptually linked to the development of subatomic physics. Bearing this in mind, reality begins to crumble and, in its representations, to visually abstract its fundamental parts. And so, *New Path* is set forth as an exercise in self-observation carried out by Jorge Marín, who takes the iconic elements of his works and isolates them, to present them raw and even fragile, laid out flush with the ground.

Perhaps a new vision of a myth that has already been told about wings and flight and falling, the sculptural group is composed of two elements: a sphere whose luster is left to the mercy of time and the elements and a wing composed of fragments that seem to be on the verge of being carried aloft by the wind. It is an uncertain work, the body of a constant duality in Jorge Marín—the ethereal and the earthly—a completely earthbound wing, planted, in the most literal sense of the term, on the ground. In this way it forms part of a group that begs the question: what



forma tiene reminiscencias de resto arqueológico, un vestigio descubierto sobre el suelo, dado a luz por la erosión. Queda al descubierto su cuerpo, dispuesto para ser indagado y estudiado no por arqueólogos, sino por nosotros mismos, paseantes, que lo interpretamos y transformamos con nuestro recorrido cotidiano. Un camino que se renueva en cada nueva mirada.

has happened? Its form is reminiscent of archaeological remains, a vestige left exposed on the ground, brought to light by erosion. Its body remains bared, ready to be explored and studied, not by archaeologists, but by those of us who see it, passersby, who interpret it and are transformed in the course of our daily movements. A path that is renewed with each gaze.

Camino nuevo
New Path
2016
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting

Ala
Wing
100 x 220 x 30 cm

Esfera
Sphere
170 cm de diámetro





Balsa tierra **Earth Raft**



La dualidad es característica de la obra de Jorge Marín. En Balsa tierra*, más allá del personaje, vemos dos medios de locomoción: alas-balsa, y dos tipos de movimiento: lineal y ascendente. La tradición nos dice que la balsa nos transporta por el inframundo, mientras las alas nos elevan a los cielos. La tierra, que aparece sólo como una mención en el título de la pieza, es el punto medio, el puente real. El personaje debe decidir qué camino tomar.*

Una obra de múltiples opuestos: tierra, cielo y agua juegan simbólicamente en un mismo conjunto. ¿A dónde nos lleva? Nuestra primera lectura, occidental, nos lleva a leerla de la misma forma en la que uno lee un libro, de izquierda a derecha, horizontalmente. Primero, una balsa: el primer vehículo con el que nos trasladamos por el mundo, previa a la invención de las carrozas; la necesidad de atravesar el agua que separa dos puntos sobre el mapa. La tierra fue habitada a través del agua, la evidencia se encuentra en los múltiples asentamientos establecidos en la costa de los cuerpos acuáticos. Así, la mitología propia de la balsa puebla los libros, principalmente como símbolo de la unión entre dos mundos: Tierra y Paraíso, Tierra e Infierno, Tierra e Inframundo... La balsa, literalmente, nos conduce al otro lado, sea cual sea.

Siguiendo nuestra lectura, luego nuestros ojos aterrizan en la figura con mayor contundencia y es el cuerpo sólido y viril del personaje, Tierra, quien ocupa nuestra interpretación: su mirada es distante, la posición de sus brazos es reminiscencia de un equilibrio guardado; si miramos sus manos, sostiene en la derecha una pequeña esfera: balance, infinito, esfera celesta; su cabeza, cubierta por un gorro que bien puede ser el revolucionario gorro frigio (cuyo origen data de la Grecia antigua y adoptado, tras la revolución francesa, como símbolo de libertad), o bien el

Duality is characteristic of Jorge Marín's work. In Earth Raft*, beyond the figure, we can see two means of locomotion: wings-sailing vessel, and two types of movement: linear and ascending. Tradition tells us that the ferry transports us through the underworld, while wings lift us to the skies. The earth, which is only mentioned in the title of the piece, is the midpoint, the actual bridge. The figure has to decide what path to choose.*

A work of numerous opposites: earth, sky and water are symbolically brought into play in a single context. Where does it take us? Our first reading, a western one at that, makes us view it in the same way as a book, from left to right, horizontally. First, a raft: the first vehicle used to travel in the world, before the invention of carriages; the need to cross the water separating two points on the map. Land was inhabited through water, evidence found at numerous settlements established on the banks of bodies of water. Thus, the very mythology of boats can be found in books, primarily as a symbol of the union between two worlds: Earth and Paradise, Earth and Hell . . . The raft, literally, takes us to *the other side*, whatever it may be.

Following our reading, then our eyes land on the figure with greater force and it is the solid, virile body of the figure, *Earth*, who occupies our attention: he gazes into the distance, the position of his arms is reminiscent of a guarded equilibrium; if we examine his hands, in his right hand he holds a small sphere: balance, infinity, celestial sphere; his head, covered by a cap that might be the revolutionary cap of the Phrygians (whose origin dates back to ancient Greece and which was adopted after the French Revolution as a symbol of liberty), or else the Andean aviator-type cap reminds us of travel, potentially a journey to freedom. It is an interesting reference to think



gorro andino de aviador, nos hace pensar en un viaje, un tránsito a una libertad aún en potencia. Es una referencia interesante pensar en la tierra como un personaje masculino cuando la tradición suele representarla como femenina: la Madre Tierra, alabada como símbolo de resguardo y fertilidad, es aquí transformada en hombre y, así, no en la fertilidad sino en la potencia fertilizadora y en la fuerza de soporte que hace de la tierra hogar, padre Tierra, en una lectura similar a la que históricamente tiene la serpiente. Finalmente, llegamos a las alas que viste, abiertas mas no elongadas: un ser alado que no se encuentra en el aire, sino completamente aterrizado, una deidad de viento que hace soplar la arena, el aliento divino que seca a los seres recién modelados en barro.

Tres instancias, entonces, unidas en un mismo cuerpo escultórico: agua, aire y tierra; tres distintas alusiones al viaje, tres distintas formas de tránsito y de habitar el espacio. ¿A dónde nos lleva?

of the earth personified as a male figure, when tradition tends to render it as female: Mother Earth, praised as a symbol of protection and fertility, is here transformed into a man and in this capacity, not into fertility, but into fertile power and into the supportive strength of the earth as our home, Father Earth, in a reading akin to that of the serpent. Finally, we come to his wings which are not extended: he is a winged being who is not aloft in the air, instead he is completely earthbound, a wind deity that blows the sand, the divine wind that dries living creatures recently shaped from clay.

Thus, three entities joined into a single sculptural body: water, air, and earth; three allusions to travel, three different ways of moving and occupying space. Where does it take us?

Balsa tierra
Earth Raft
2016
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
300 x 700 x 100 cm





Intercambio de contenidos

Content Exchange



Aquí hay un diálogo secreto. Muy pocos creadores pueden hacer que la piedra, el bronce, el barro hablen. Esa es una de las virtudes de Jorge Marín. Indudablemente, aquí se lleva a cabo un diálogo en muchos niveles: voz con voz, cuerpo con cuerpo y mirada con mirada. No hace falta decir mucho más.

En una primera mirada, la obra parece a punto de colapsar, desbalanceada: el peso se encuentra en un extremo, dejando el resto habitado por el vacío. Dos cuerpos monumentales se encuentran sentados, uno tornado hacia el otro, en posiciones complementarias, casi en espejo; su gesto es el mismo, su rostro es el mismo; uno es el reflejo disociado del otro, la proyección que se desprendió del cuerpo que la proyecta, y entonces habla. ¿Qué dice?

Esta obra nos hace pensar en la palabra terapia, cuya etimología significa curación; sin embargo, nuestro referente inmediato de terapia es el proceso de tratamiento psicoanalítico, como un enfrentamiento con uno mismo, a través del intercambio de ideas y el libre tránsito de la mente a través de sí misma. Nuestras personas son un constante flujo de ideas y pensamientos que desbordan el río de lo que somos. Curación, entonces, a través del enfrentamiento con nosotros mismos, con nuestra sombra; la curación como el proceso de tomar hilo y aguja y coser las partes que nos conforman.

Intercambio de contenidos, como el nombre lo indica, apunta a lo fundamental del proceso de intercambio, comunicación, para llegar al entendimiento. Como humanos, aprendemos a partir del reflejo, entendemos al ver las cosas en el exterior, reflejadas en algo ajeno a nosotros: nos leemos, leemos lo que dicen sobre nosotros, nos escuchamos al pensar en voz alta —proyectamos nuestra imagen hacia el exterior para ilusionarnos, a nosotros mismos,

Here there is a secret dialogue. Very few creators can make stone, bronze, and clay speak. This is one of Jorge Marín's strengths. Clearly he engages in a dialogue on many levels: between voices, between bodies, and between gazes. No further comment is needed.

At first sight the work seems to be tottering, on the verge of collapsing; weight is carried on one end, leaving the rest inhabited by the void. Two monumental bodies are seated, one turned toward the other, in complementary positions, almost in a mirror; their gestures are the same, their faces are the same; one is the disassociated reflection of the other, the projection that arises from the body that projects it and then speaks. What is it saying?

This work makes us think of the word *therapy*, whose etymology means healing; however, our immediate reference for therapy is the process of treatment through psychoanalysis as a confrontation with oneself, through the exchange of ideas and the free flow of the mind through itself. Our personas are in a constant flux of ideas and thoughts that overflow the banks of our proverbial channels. Healing, then, through coming face to face with ourselves, with our shadow; healing as the process of taking up needle and thread to sew the parts that form us.

Content Exchange, as the name suggests, points to the fundamental process of exchange, communication, to reach understanding. As humans, we learn on the basis of reflection, we understand by seeing external things, reflected in something outside of us: we read ourselves, we read what they say about us, we listen to thoughts out loud—we project our image on the outside—to delude ourselves with what we believe we are. Introspection appears increasingly remote and so self-knowledge is something







con aquello que creemos que somos—. La introspección aparece cada vez más distante y, así, el autoconocimiento es algo más complejo de conseguir. Entonces, la escultura media, simbólicamente, nuestras distancias internas: la balsa es nuestro cuerpo, un espacio que espera ser ocupado; los dos personajes, nuestras voces interiores que dialogan entre sí, se descubren, nos descubren, arrinconados en un espacio de nuestra mente.

more complex to achieve. Thus, sculpture symbolically mediates our internal distances: the boat is our body, a space that waits to be occupied; the two figures, our inner voices that engage in dialogue, that discover each other, that discover us, neglected in a corner of our minds.

Intercambio de contenidos
Content Exchange
2016
Bronce a la cera perdida
Lost-wax bronze casting
230 x 700 x 100 cm





Créditos fotográficos • Photo Credits

Luis Armando Rodríguez Garza: Portada /Cover, pp. 1-127.
Federico Gil: Pp. 157-189.

Agradecimientos • Acknowledgments

La Fundación Piel de Bronce A.C. agradece a todos aquellos que, con su asesoría, colaboración y entusiasmo, hicieron posible la edición de este libro, especialmente al equipo de Estudio Jorge Marín, a todos en Fundición Cázares y a cada una de las personas, instituciones y organismos que ven, al igual que nosotros, un mejor futuro social y humano en la difusión del arte y la cultura. Gracias a todos.

The Fundación Piel de Bronce A.C. wishes to thank all of those who made the publication of this book possible with their support, collaboration, and enthusiasm, especially the team from the Jorge Marín Studio, to all of those at the Fundición Cázares, and to each of the individuals, institutions, and organizations that envision, along with us, a better social and humane future in spreading awareness of art and culture. We extend our gratitude to all of you.

Referencias • References

Pp. 22-23: Entrevista a Jorge Marín por Bibiana Belsasso, 2015. • **Pp. 32-33:** Carlos Fuentes, prólogo a *Jorge Marín. Alas de la ciudad*, México, 2011. • **Pp. 40, 53:** Bertha Eugenia Sotres Mora, "Jorge Marín", en *GdeA Somos México*, junio-julio 2015. • **Pp. 48, 63, 78:** Agustín Arteaga, "El cuerpo como paisaje. La escultura de Jorge Marín", en *Jorge Marín. Bronce*, 2012. • **P. 69:** Paulina Morales, "Alas por el mundo. Entrevista a Jorge Marín", en *Nexos*, 28 de septiembre de 2015. • **P. 87:** Luan Xiang, "Jorge Marín: más allá del anhelo humano", en *Xinhua Español*, 15 de octubre de 2013. • **P. 92:** Ernesto Lozano, "Jorge Marín, escultura hiperrealista", en *La Razón*, 27 de febrero de 2010. • **P. 104:** "Jorge Marín, el equilibrista", en *Informador.mx*, consultado en línea: http://www.informador.com.mx/cultura/2009/128877/6/jorge-marin-el-equilibrista.htm • **P. 107:** Sylvia Georgina Estrada, "El bronce alado de Jorge Marín", en *Zócalo Saltillo*, 15 de agosto de 2012. • **Pp. 114-115:** "Jorge Marín", consultado en línea: http://elhurgador.blogspot.mx/2013/10/jorge-marin-escultura.html

Bronce en plenitud

Bronze in Plenitude

Se terminó de imprimir en enero de 2017 en los talleres
de Offset Santiago S.A de C.V., Río San Joaquín 136,
Ampliación Granada, Ciudad de México.

Se imprimieron 3,000 ejemplares. El cuidado de la
impresión estuvo a cargo de Emilio Breton
y Valentina Gatti.