

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

# Elementos fundamentales en escultura y propuestas plásticas

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN ARTES VISUALES  
PRESENTA

MARÍA ELVIRA MORA CAMARGO



DIRECCION  
ESCUELA NACIONAL DE  
ARTES PLÁSTICAS  
AV. CONSUELO No. 600  
Xochimilco 20, D. F.



MÉXICO, D.F.  
1986



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Director de tesis: Renato Esquivel

Asesor: Francisco Quesada

## I N D I C E

Introducción	4
I. Espacio y volumen: Hacia una conciencia	6
Espacio	9
Volumen	22
II. Corporeidad y espacialidad en escultura	27
Corporeidad	30
Espacialidad	35
III. Propuestas plásticas a partir del retrato	49
El retrato	51
Propuestas plásticas	54
Conclusión	62
Bibliografía	64

## INTRODUCCION

Esta tesis es un intento de formular una metodología para la producción plástica que logre un vínculo adecuado entre teoría y práctica. No se trata de establecer una relación mecánica, ni tampoco de aislar el trabajo en el taller de los fundamentos teóricos.

La escultura se puede abordar desde múltiples puntos de vista, según se atienda a su función, a sus contenidos, a los materiales y técnicas que se emplean, o a su proceso histórico. Pero lo que une a cualquier producción escultórica es la estructuración de volúmenes y espacios; éste es el enfoque más general que se le puede dar y del que se ocupa este trabajo.

En el primer capítulo se pretende desarrollar una conciencia del espacio y del volumen a través de un acercamiento teórico general, para después situar la importancia de estos elementos en la configuración de una obra tridimensional.

La relación volumen-espacio en escultura presenta dos variables fundamentales: corporeidad y espacialidad. Este es el tema del segundo capítulo. Una revisión de las obras de algunos escultores contemporáneos servirá para precisar estos conceptos y para entender, que las variaciones dentro de cada uno dependen de la diferente articulación de los elementos plásticos.

El último capítulo es una presentación de las propuestas plásticas que tienen por tema el retrato. Incluye, toda la problemática que la definición de este término implica y las amplias posibilidades que abre.

Por último quiero agradecer a los maestros Francisco Quesada, Kiyoto Ota y Renato Esquivel por su colaboración en la realización de este trabajo.

I ESPACIO Y VOLUMEN:  
HACIA UNA CONCIENCIA.

Espacio y volumen en escultura siempre se encuentran relacionados, no existe el uno sin el otro. Sin embargo, en este capítulo lo los consideramos por separado para facilitar su comprensión.

Este binomio corresponde a los elementos fundamentales de la escultura, a los elementos mínimos necesarios sin los cuales ésta no podría existir, y son ellos la mejor forma de abordar su estudio. Volumen y espacio, entonces, se califican, se definen, se aceptan o rechazan mutuamente y se organizan configurando la obra plástica.

El volumen no es una medida cúbica, como el espacio interior de una caja. Es más que el bulto de la figura; es un espacio hecho visible, y es más que el área que realmente ocupa la figura. La forma tangible tiene un complemento de espacio vacío que domina de modo absoluto, que se da con él y sólo con él, y que es de hecho, parte del volumen escultórico.<sup>1</sup>

Al estructurar los volúmenes, el escultor determina las características del espacio, adecuándolos a sus intenciones. Volumen y espacio, como elementos plásticos, se articulan de variadas y complejas maneras. En su conformación entran a jugar parte todos los elementos posibles de que se vale el escultor. Dependen del hombre que los manipula, de sus intereses y necesidades de expresión.

1. S.K. Langer, Sentimiento y forma, México, UNAM, Centro de Estudios Filosóficos, 1967, p.87.

Es indispensable para el escultor tomar conciencia de ellos por medio de una reflexión teórico-práctica.

Tomar conciencia implica pensar estos elementos en cuanto conceptos teóricos, que varían históricamente, y aplicar esta reflexión no sólo a nuestra manera cotidiana de experimentarlos, sino también a nuestro trabajo práctico.

## EL ESPACIO

El espacio es una experiencia humana, una condición de la vida, una realidad objetiva a la que el hombre se puede enfrentar de tres maneras diferentes.

- Relación teórica: El hombre ha elaborado un pensamiento estructurado y científico para entender el espacio.

- Relación práctica: Todos tenemos una relación antropológica con el espacio que se construye a partir de nuestras condiciones biológicas. Ésta nos permite la elaboración de un marco de referencia indispensable para nuestro desenvolvimiento cotidiano.

- Relación estética: El ser humano tiene la posibilidad de recrear constantemente el espacio, de interactuar con él, y es en este campo de acción donde se sitúa la producción artística.<sup>2</sup>

2. Esta idea procede del artículo de Friedrich Kainz, "La esencia de lo estético" que aparece en Antología. Textos de estética y teoría del arte, comp. A. Sánchez Vázquez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pp.27-30.

El ejemplo en que se explica esta relación es el siguiente: "Supongamos que tres hombres recorren un bosque. Uno de ellos es botánico. La belleza del bosque le es indiferente; lo que busca en los árboles y en las plantas, al examinarlos, es una visión teórica de su morfología, de la fisiología genética y sistemática vegetal; toda su preocupación se dirige a ver las cosas tal y como ellas son en sí mismas. Su actitud obedece a un punto de vista teórico-intelectual. El segundo de los tres hombres de nuestro ejemplo es un leñador; ha recibido orden de entregar una determinada cantidad de madera, y examina los árboles buscando los más

Hay una interacción entre las diferentes maneras de enfren-  
tar el espacio; todas ellas, en menor o mayor grado forman par-  
te de nuestra concepción del mundo.

Cada una de estas relaciones particulares han cambiado con  
el tiempo al igual que la concepción del mundo ha ido variando.

Para entender el espacio, en nuestro intento por definirlo,  
intervienen estas tres actitudes. Después de un somero análi-  
sis de las tres en esta tesis dedicaremos nuestro interés al  
punto de vista estético.

#### Relación teórica.

En un intento por explicarse el mundo el hombre elabora una con  
cepción teórica sobre el espacio. Ésta ha sido una preocupación  
importante dentro de la filosofía, la física y la matemática.

El concepto del espacio como construcción en la mente huma-

.....

adecuados para cortarlos y sacar de ellos la madera que debe suministrar.  
El punto de vista de este segundo personaje es absolutamente práctico.  
El tercero es un excursionista, entusiasta de la naturaleza. No ha veni-  
do al bosque tratando de enriquecer sus conocimientos ni su visión teóri  
ca; tal vez no sabe o, si lo sabe, no se preocupa de ello- si los árbo-  
les que tiene delante son pinos o abetos. Le tiene sin cuidado, asimis  
mo, el aspecto económico-material del bosque. Lo único que en él busca  
es contemplarlo, recrear en él su mirada. No mira, por decirlo así, por  
encima del bosque, hacia otros objetivos, sino que deja que su mirada se  
pose amorosamente en él complaciéndose en contemplarlo con despierta y  
profunda sensibilidad. El suyo es el punto de vista estético". Ibidem,  
p.27.

na varía históricamente y su definición depende de las limitaciones o avances de la ciencia y el conocimiento en cada época.

En el campo de la ciencia y la filosofía encontramos una multitud de opiniones referentes al espacio, que nos indican su carácter complejo y de difícil comprensión.

El estudio sobre el concepto de espacio en el desarrollo histórico rebasa los límites y posibilidades de nuestra investigación. Tampoco pretendemos entender el concepto en la compleja física moderna.<sup>3</sup> Pero como nuestro interés es retomar los conceptos que nos yuden dentro de las artes plásticas, diremos algo al respecto.

Albert Einstein señala las dos posiciones fundamentales que sobre el espacio encontramos históricamente:

...a) el espacio como cualidad posicional del mundo de los objetos materiales, y, b) como el recipiente de todos los objetos materiales. En el caso a), es inconcebible el espacio sin ningún objeto material. En el caso b), un objeto material sólo puede ser concebido existiendo en el espacio; así el espacio se presenta como una realidad en cierto sentido superior al mundo material.<sup>4</sup>

Aunque estas posiciones se presentan de manera general, dado que agrupan a pensadores diversos y con planteamientos complejos, nosotros nos inclinamos por la posición a que señala

3. Para ampliar, este tema ver bibliografía.

4. A. Einstein, prólogo al libro de M. Jammer, Conceptos de espacio, México, Grijalbo, 1970, p.14.

Einstein, en la que el espacio tiene una cualidad material y es entendido como la relación entre la posición de los cuerpos.

Lo importante para nosotros es, que esta idea contribuyó a la elaboración de una conciencia diferente del espacio y enriqueció la experimentación plástica.

### Relación práctica.

Todo hombre tiene una relación práctica con el espacio, que "en casi todas las actividades humanas desempeña una función de primer orden en la realidad cotidiana".<sup>5</sup>

Tendemos a delimitar el espacio circundante, a habitarlo. Esta relación implica una posesión; pertenecemos a un sitio determinado, radicamos en un lugar en el que nos sentimos protegidos y seguros.

La elaboración coherente de esta relación vital con el espacio es condición indispensable en nuestro desarrollo y depende, además de nuestras particularidades individuales, de un contexto sociohistórico y de unas condiciones naturales. Es así como:

Ver las relaciones espaciales en una llanura constituye una experiencia diferente de la de verlas en una región montañosa, donde una forma intercepta a la otra. Orientarse al caminar exige una

5. H.J. Albrecht, Escultura en el siglo XX, Barcelona, Blume, 1981, p.23.

medición espacial diferente que la que exige el hacer un recorrido en automóvil o en avión. Aprender las relaciones espaciales y orientarse en una metrópoli de hoy, entre las intrincadas dimensiones de las calles, subterráneos, trenes elevados y rasca cielos, requiere un nuevo modo de ver.<sup>6</sup>

Esta relación se elabora en nuestra mente, ya que es la inteligencia la que articula las imágenes externas que percibimos a través de los sentidos. El espacio es pues:

...un sustrato de toda nuestra experiencia, descubierto gradualmente por la colaboración de nuestros varios sentidos -unas veces visto, otras sentido, otras comprendido como un factor en nuestros movimientos y en nuestros actos-, un límite a nuestro oído, un desafío a nuestras posibilidades.<sup>7</sup>

El espacio es una realidad sensorial, percibida por la visión, el tacto, el oído, y captada, también, por el movimiento corporal, ya que las sensaciones perceptivas son relativas a nuestros cambios de posición.

El sentido de la vista tiene un papel predominante en nuestra manera de captar el espacio. "...es ante todo un recurso de orientación; un medio para medir y organizar acontecimientos espaciales".<sup>8</sup>

Por medio de la vista captamos las relaciones de los objetos en el espacio, de acuerdo con las diferencias entre masas, luz, sombra, posición.

6. G. Kepes, El lenguaje de la visión, Buenos Aires, Infinito, 1976, p.24.

7. S.K. Langer, op. cit., p.72.

8. G. Kepes, op. cit., p.24.

Sin embargo, es el sentido del tacto el que nos da la experiencia más directa de la realidad: "nada nos convence más de la existencia del mundo exterior que el choque de nuestro cuerpo con los objetos del entorno".<sup>9</sup>

Los contrastes principales que podemos establecer a través del tacto son los que experimentamos al pasar de una superficie dura a una blanda y de una lisa a una áspera; las demás sensaciones son secundarias. Para la percepción táctil es indispensable el movimiento.

Ambos sentidos, el tacto y la vista, actúan de manera complementaria, y si el ojo posee un mayor alcance es porque su estímulo está transmitido por la luz; a través del tacto experimentamos una sensación inmediata. El oído constituye también un factor importante en la experimentación del espacio, pues fenómenos como el eco, la resonancia e intensidad del sonido nos ayudan a conformar una idea del espacio circundante. El equilibrio forma parte asimismo de esa relación con el espacio.

A partir de su propio cuerpo el hombre comprende el espacio y elabora un campo de referencia del cual constituye el centro. Son estas relaciones corporales las que amplía y extrapola a otros ámbitos mayores, como la casa y el espacio circundante en general.

9. H.J. Albrecht, op. cit., p.32.

Nuestro cuerpo ocupa un espacio, tiene volumen y peso; tiene una estructura determinada: está en posición erguida formando un eje vertical con respecto al plano horizontal terrestre, la vida se orienta hacia la anchura, los hombres viven en una capa horizontal. Se puede distinguir un arriba y un abajo; el cuerpo tiene un frente y un revés, lo que crea una dirección: atrás-adelante, que sumada a la otra dirección posible, derecha-izquierda, constituye el esquema tridimensional en el que nos movemos y que es el campo de referencia básico para nuestra orientación.

El cuerpo no es un espacio cerrado, se encuentra en constante comunicación con el mundo exterior: ingerimos alimentos, respiramos, estamos unidos al medio circundante por medio de elementos sólidos, líquidos y gaseosos del mundo exterior, a través de nuestro metabolismo. Esta comunicación íntima con el espacio hace que el hombre extienda estas relaciones corporales a un espacio mayor.

...cuando se observa un paisaje, la gente en la calle o cualquier objeto separado, sólo puede hacerse una interpretación espacial de las cosas que se ven -su ubicación, su extensión- basada en la propia posición espacial. Uno juzga la posición, la dirección y los intervalos de las cosas estableciendo una relación consigo mismo. Uno mide y organiza arriba, abajo, a la izquierda, adelante, atrás en un solo sistema físico cuyo centro es el propio cuerpo y que se identifica con las principales direcciones en el espacio. El eje horizontal y vertical centrado en el yo es el fondo latente, y las diferencias ópticas se interpretan en relación con este fondo. Si el espectador mueve su cabeza, sus ojos o su cuerpo -cambiando de posición y cambiando en consecuencia el campo retiniano en relación con la posición vertical natural-, coinciden-

temente traslada a los objetos que están más próximos la función original del cuerpo humano, y las direcciones principales del espacio siguen siendo válidas.<sup>10</sup>

El espacio humano no es sólo el cuerpo, sino que implica un marco de referencia más amplio. Un sistema relativo al hombre, dinámico y variable.

Después del cuerpo, la casa constituye el centro ampliado de nuestro espacio. "La casa es el 'nido en el mundo', a partir del cual, es decir, de su interior seguro, se accede al exterior inseguro, al mundo extraño, y se le convierte en posesión propia".<sup>11</sup>

Asimismo, a partir de la casa el hombre se extiende hacia los espacios sociales: la escuela, el trabajo, la ciudad, el país, etc. Cada uno de estos ámbitos le confiere una ubicación social y unas características particulares.

La espacialidad es, pues, una condición fundamental de la vida humana.

#### Relación estética: el espacio en escultura.

El espacio es fundamento esencial de las artes plásticas. Éstas buscan objetivarlo y materializarlo, hacerlo concreto. Otras maneras de relacionarse con él y experimentarlo, las encontra-

10. G. Kepes, op. cit., p.33.

11. H.J. Albrecht, op. cit., p.28.

mos, entre otras, en la danza, el teatro y el circo.

En las artes plásticas el espacio no es sólo el lugar donde se encuentra la obra, no es anterior a ella sino que es creado, configurado en el proceso artístico mismo y forma parte de la propuesta plástica. El espacio es entonces un material con el que trabaja el artista, en este sentido debe ser expresivo y significativo.

Ahora bien, cada una de las artes plásticas tiene una manera diferente de manejar el espacio. La pintura, la escultura y la arquitectura responden a una forma específica de recrearlo, que es lo que les confiere sus características particulares.

Una primera línea, un trazo cualquiera, configuran determinadas relaciones espaciales. El trazo, además de existir por sí mismo (marca un recorrido, es una frontera), modifica el plano que lo contiene, crea sus propios modos de espacio virtual.

En la pintura todos los elementos plásticos participan en la invención de la ilusión espacial, que existe solamente para la vista, "...no existe para el tacto, el oído o la acción muscular. Para ellos hay un lienzo plano, relativamente pequeño, o una fría pared en blanco, donde para la vista hay un profundo espacio lleno de figuras".<sup>12</sup> Es, pues, en la pintura donde mejor se capta la virtualidad. El espacio pictórico, contenido

12. S.K. Langer, op. cit., p.72.

en el plano bidimensional difiere del espacio en que vivimos, no concuerda con nuestra experiencia sensorial.

Comparándola con la escultura, Leonardo da Vinci dice:

El escultor no puede distinguirse por la natural variedad de los colores; a la pintura ninguno le falta. Las perspectivas de los escultores no parecen verdaderas; las de los pintores pueden alcanzar cien millas de profundidad. Los escultores no se sirven de la perspectiva aérea; no pueden representar los cuerpos transparentes, ni los cuerpos luminosos, ni los rayos reflejos, ni los cuerpos bruñidos, así espejos y semejantes superficies pulimentadas, ni las brumas, ni las tormentas...<sup>13</sup>

Para Leonardo la pintura tiene más posibilidades de crear ilusiones visuales, pero no reconoce las ventajas de la tridimensionalidad en la escultura; ésta le permite compartir nuestro espacio vital, y crea experiencias para más sentidos. La escultura inventa realidades similares a las nuestras, crea espacios virtuales que sin embargo comparten las dimensiones de nuestro mundo.

No se trata, así, de una comparación entre las dos artes, no es que una sea mejor que la otra; son dos maneras diferentes de crear un espacio virtual. El de la pintura es una invención, existe sólo en la superficie de la tela bidimensional y es ella la que ocupa el espacio real. Aquí juega un papel más importante la ilusión. En la escultura todo esto parece secundario, pues la tridimensionalidad le confiere un mayor carácter de rea

13. L. da Vinci, Tratado de la pintura, Madrid, Editora Nacional, 1979, p.78.

lidad. Al ser la escultura una realidad nueva, diferente de los otros objetos que nos rodean, su espacio adquiere también un carácter virtual.

El espacio de la arquitectura comparte el espacio real de la escultura, pero presenta diferencias en su configuración que obedecen, entre otras cosas, a su función específica. Juega con la relación entre un espacio externo y un espacio interno, que se suman en un conjunto tridimensional único que nos permite experimentar de otra manera la espacialidad.

La escultura puede estar cerca de las concepciones espaciales de la arquitectura y la pintura. Así, el relieve se aproxima a la ilusión bidimensional de la pintura, mientras que la escultura de bulto, por su tridimensionalidad, está más cerca de la arquitectura e incluso a veces formando parte de ella.

Si consideramos al espacio como la relación entre los objetos del mundo en un marco de referencia determinado, y este concepto lo aplicamos a la escultura, encontramos que la creación de una nueva forma suscita nuevas relaciones espaciales.

Al producir una escultura no sólo se presta atención a la creación de volúmenes, sino a las relaciones espaciales latentes entre éstos. Existe un estrecho vínculo entre el volumen y el espacio, uno no es anterior al otro. El escultor trabaja principalmente con estos dos elementos para configurar su obra. Cada uno forma parte de la escultura, el espacio así adquiere un carácter concreto, real y tangible. Es otro material que

ofrece posibilidades ilimitadas a la imaginación del escultor. Éste le da forma, lo modifica y modela de acuerdo a las características del volumen. "El espacio en cuanto realidad visual in dependiente no existe"<sup>14</sup>, existe en relación con los objetos.

En realidad; nuestra visualización del espacio se produce por un "camino indirecto". Así como tenemos una visión inmediata y directa de la materia de las cosas que nos rodean, podemos inferir que existe una visión "inteligente" de la materia-espacio, ente que se pone en evidencia gracias a la presencia de las cosas<sup>15</sup>.

No podremos, entonces, pensar en espacios que no estén determinados por formas ni mucho menos en espacios carentes de objetos.

La escultura trabaja con volúmenes reales que se manifiestan en un espacio real. Como objeto tridimensional, tiene las mismas exigencias espaciales que las cosas que forman el mundo. Por lo tanto, resulta afín con la apariencia humana.

Sin embargo, la escultura se separa del mundo de los objetos y crea un espacio diferente, esto obedece a sus características particulares como obra plástica, a su intencionalidad expresiva y significativa.

Constituye un campo autónomo, una nueva realidad virtual; estas características son comunes al espacio que forma parte de ella.

14. O. López Chuhurra, Qué es escultura, Buenos Aires, Columba, 1967 (Col. Esquemas No. 69), p.28.
15. O. López, op. cit., p.28.

La escultura, pues, comparte la tridimensionalidad de los seres humanos, puede dar forma al espacio, hacerlo visible y por lo tanto expresar y significar con él.

## EL VOLUMEN

En el apartado anterior partimos del concepto de espacio para llegar a su aplicación en el campo de la escultura y a su comprensión como elemento básico constitutivo de la misma. En el presente nos ocuparemos del volumen en el ámbito específico de la escultura.

Hablar de volumen en escultura significa, antes que nada, definirlo y ver sus relaciones con otros conceptos como materia, forma y masa. Vale la pena intentar delimitarlos brevemente para entender mejor la escultura.

- Materia: El concepto de materia se identifica con la sustancia de la cual están compuestos los cuerpos.

- Forma: Por lo general se ha interpretado a la forma como la figura, entendiendo que toda materia se expresa a través de una forma y toda forma es la manifestación de una materia. También se le ha considerado como la estructura y organización interna de un objeto, es decir, como la relación de las partes con el todo. Estas maneras de entender la forma son las que más se acercan a la obra de arte en general. Sin embargo, la palabra tiene muchas acepciones y está cargada de los muy diferentes contenidos que le ha asignado la historiografía del arte.

- Masa: Por último el concepto de masa se considera como la cantidad de materia contenida en un cuerpo. Así, hay objetos

que tienen mayor o menor cantidad de masa según sea su peso, aun que tengan igual volumen. En escultura se hace referencia a este concepto de masa, aunque existe una gran ambigüedad de interpretaciones, que la hacen confundir a veces con el volumen.

- Volumen: Los conceptos anteriormente examinados nos conducen de alguna manera a la escultura, pero no la definen por ser muy amplios. En cambio, si reflexionamos sobre la escultura nos tropezamos obligadamente con el volumen. Volumen en una concepción amplia y común del término es el espacio que ocupa un cuerpo, por consiguiente es el resultado de sus tres dimensiones. Así, no sólo corresponde al todo escultórico, sino que implica también las partes que lo conforma. H.H. Martinie define a la escultura como "una obra de tres dimensiones formada por volúmenes reunidos según cierto orden".<sup>16</sup>

El volumen, entonces, es la cualidad más específica de la escultura. Ésta, en su sentido más amplio, es "un volumen quínetico virtual"<sup>17</sup> en relación con el espacio que la rodea, y creada "a partir de un material real tridimensional, es decir de un volumen real".<sup>18</sup>

El volumen, pues, es la característica principal de la escultura; otros elementos como la textura, el color, la propor-

16. Citado por J.E. Cirlot, La escultura del siglo XX, Barcelona, Omega, 1956, p.25.

17. S.K. Langer, op. cit., p.93.

18. Idem, p.93.

ción y el modelado no pueden sustituirlo y son secundarios en la comprensión de la misma. La escultura es una manera de "poseer al volumen"<sup>19</sup>; esta posesión es una necesidad y exigencia en nosotros ya que lo experimentamos constantemente en nuestra vida cotidiana.

La cualidad volumétrica funciona tanto para la escultura de bulto como para el relieve. Su densidad y peso prevalecen en ambos.

La escultura de bulto, en relación con el espacio, nos obliga a rodearla, a recorrerla, ofreciendo múltiples puntos de vista. El relieve, en cambio, es una creación de formas tridimensionales sobre la superficie de un plano bidimensional. No es necesario rodearlo, en esto se parece a la pintura, pero las formas se estructuran con una materia volumétrica que reclama para su existencia de un espacio aéreo; el recorrido es sólo visual y corresponde a limitados puntos de vista.

El volumen es el mejor término para definir la escultura, pero éste presupone el elemento material, sin el cual no puede existir. Cada material implica una posibilidad formal característica, "la forma está también, hasta cierto punto, condicionada por los materiales... cada material tiene sus propiedades específicas que le permiten ser formados en formas específicas

19. L. Moholy Nagy, La nueva visión y reseña de un artista, Buenos Aires, Infinito, 1972, p.76.

aunque posiblemente variadas".<sup>20</sup> Cada materia tiene una calidad particular que se manifiesta a través de su textura, color, densidad y dureza: éstos se prestan a un tratamiento particular y producen diversos efectos. Por esto los materiales en arte no son intercambiables; es diferente una escultura en yeso a su versión en mármol.

Esto no sólo es aplicable a la escultura,

...cada arte depende de modo esencial del elemento técnico de que se vale... este elemento puede identificarse casi siempre con el medio expresivo de dicho arte ...con gran frecuencia han sido los propios materiales los que han suscitado la obra de arte.<sup>21</sup>

La forma se encuentra así calificada por el campo específico en que se ejercita, y el uso de nuevos materiales es válido siempre y cuando cumpla con las exigencias del productor, es decir, que "no todas las formas convienen a todas las materias; muchas veces la materia rechaza determinadas formas y anuncia por su parte la eficacia de otras".<sup>22</sup> Es por esto que la elección del material es fundamental en el proceso de producción de la obra, ya que el material en sí mismo posee una carga expresiva. Dice Henry Moore: "Todo material tiene sus cualidades particulares. Sólo cuando el escultor trabaja directamente, se es

20. E. Fischer, "Asunto, contenido y forma", en A. Sánchez Vázquez, Estética y marxismo, México, Era, 1978. T.1, pp.226,227.

21. G. Dorfles, "La distinción de las artes" en A. Sánchez Vázquez, Antología..., op. cit., p.303.

22. O. López Chuhurra, op. cit., p.9.

tablece una relación activa con su material de tal manera que éste puede formar su sitio en la conformación de una idea".<sup>23</sup>

Material y técnica, pues, juegan un papel importante en la realización de la escultura

23. Esculturas y dibujos de Henry Moore, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Artes Plásticas, 1964. (Catálogo), s/p.

II. CORPOREIDAD Y ESPACIALIDAD  
EN ESCULTURA

Si utilizamos los conceptos de espacio y volumen para abordar la escultura, podemos advertir que, aunque siempre están presentes, su grado de participación varía. Hay obras donde lo importante es lo volumétrico, mientras en otras se da mayor énfasis a lo espacial.

Así pues, partiendo de estas variaciones podemos clasificar la escultura de acuerdo a los siguientes rasgos: corporeidad y espacialidad.<sup>1</sup>

Éstos no constituyen grupos cerrados, sino conceptos que en su aplicación práctica se enfrentan a múltiples variables. La manera particular en que las formas entran en ellos es gradual, encontramos desde una escultura típica, que cumple con las características del concepto y por lo tanto fácilmente clasificable, hasta otra poco evidente. Pero en última instancia cualquier obra participa de uno de los dos rasgos.

Podría hacerse una revisión de estos conceptos en la historia del arte o pretenderse un análisis exhaustivo de ellos, pe-

1. Estos conceptos los retomamos del libro de W. Hofmann, La escultura del siglo XX, Barcelona, Seix Barral, 1960. Corresponden en E. Wolffin a forma cerrada y forma abierta y en H.J. Albrecht a espacio cerrado interioral y a espacio ilimitado incommensurable.

ro como nuestro interés es la elaboración de propuestas plásticas, nos limitaremos a una breve reflexión sobre cada uno, eligiendo sólo algunas obras para ejemplificar.

Estos rasgos están presentes en cualquier tipo de esculturas, y aunque nosotros, en este capítulo, no restringimos su análisis al retrato, las propuestas plásticas giran en torno de éste.

## CORPOREIDAD

"La escultura es arquitectura, un equilibrio de masas, una composición hecha con gusto. Es difícil lograr este aspecto arquitectónico. Yo intento obtenerlo como Policleto. Mi punto de partida es siempre una figura geométrica, el cuadrado, el rombo, el triángulo, ya que son estas figuras las que se sostienen mejor en el espacio".

Aristide Maillol<sup>2</sup>

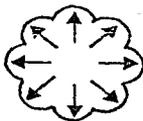
Cuando hablamos de corporeidad nos referimos a la característica de algunas esculturas que hacen énfasis en el bloque, en la forma cerrada, que alude siempre a sí misma. Presentan continuidad en sus límites, remiten a la solidez corpórea, al reposo, al equilibrio que evidencia la fuerza de gravedad. Implican una perdurabilidad, una negación del tiempo y por lo tanto ausencia de movimiento. Guardan relación con las formas geométricas básicas y casi siempre el motivo se encuentra empotrado en el bloque.

2. Citado por Rafael Benet, La escultura moderna y contemporánea, Barcelona, Labor, 1949, p.215.

En este tipo de esculturas sobresalen las formas convexas.

La estatua se concibe como una aglomeración de formas esféricas o cilíndricas que sobresalen hacia afuera. Las intrusiones en el bloque de material, las perforaciones incluso, se tratan como intersticios, esto es, como espacio vacío entre sólidos que monopolizan la superficie externa.<sup>3</sup>

Arnheim ilustra esto con el siguiente esquema.



En este tipo de relación el volumen juega el papel activo mientras que el espacio se hace receptivo. El volumen es autónomo e independiente.

Pertencen a este grupo, por citar algunos ejemplos, La noche (Aristide Maillol, 1902), La mujer en cuclillas (André Derain, 1907) y El beso (Constantin Brancusi, 1910).

Dentro de la historia de la escultura contemporánea, la producción artística de Aristide Maillol y Constantin Brancusi muestra una búsqueda intencional por la corporeidad.<sup>4</sup>

3. R. Arnheim, Arte y percepción visual, Madrid, Alianza, 1979 (Alianza Forma, 3), p.270.
4. Para Werner Hofmann, Maillol y Rodin corresponden en la historia de la escultura contemporánea a la antítesis que en pintura representan Cézanne y Van Gogh. A partir de Maillol - corporeidad, y Rodin - espacialidad, Hofmann analiza los desarrollos posteriores de la escultura en el siglo XX. Para él, Brancusi entraría dentro de la primera corriente.

Aristide Maillol (1861-1944)

La forma me gusta y la hago, pero para mí no es más que el medio de expresar una idea. Lo que busco son las ideas. Me sirvo de la forma para llegar a lo que no la tiene. Quiero decir a lo que no es palpable, a lo que no se toca... (sic). Es lo que explica que la copia del desnudo no sea nada. El porqué el reproducir una mujer desnuda no es hacer una estatua... (sic). Es necesario que al componer la figura de una muchacha, uno dé la impresión de que se trata de todas las muchachas. Del espíritu, mi sentimiento pasa a los dedos. Mis estatuas son poemas de vida. En vez de expresarme en verso, me explico por medio de la escultura... (sic). Siempre empiezo por buscar el conjunto. Al principio mi idea es vaga. Es a fuerza de trabajar bajo su dominio cuando se hace visible... (sic). Me esfuerzo en no perder la más simple cantidad conocida de las líneas y los planos. La cosa no es fácil; la naturaleza es móvil y cambiante... (sic). Lo particular no me interesa; aquello que me importa es la idea general. Aristide Maillol.<sup>5</sup>

Esta búsqueda por la idea general determina las características formales de la obra de Maillol.

Sus esculturas tienden al sintetismo en las formas, que, al estar inscritas en figuras geométricas, remiten al bloque de piedra; aun en las obras modeladas. Podemos hablar entonces de formas cerradas que buscan estructuras tectónicas.

Sus formas sencillas y espontáneas evocan un cierto primitivismo que se puede asociar con la tradición clásica del arte griego en los siglos VI y V antes de nuestra era.

5. Citado por R. Benet, op. cit., pp.214,215.

La noche (1902, piedra caliza) es una de las obras más representativas de Maillol (figura 1). El tema utilizado en ella, la mujer, es una constante en su obra. En este caso, como lo indica el título, hay una intención simbolista. Refiriéndose a ella, Maillol dice: "El pecho, el cuerpo, todo ello está en la sombra, y produce un efecto sorprendente. Se podría decir que estamos en el interior de un pequeño templo".<sup>6</sup>

Las formas sencillas y simétricas guardan la unidad de la figura. La estatua está concentrada en sí misma, cerrada y ajena al mundo exterior; contenida dentro de los límites de su base, presenta cuatro puntos de vista frontales. La figura reposa de manera natural, las características de la piedra acentúan el peso de la figura, su inmovilidad.

La importancia que Maillol da a lo tectónico no excluye su interés por lo orgánico. Refiriéndose a La noche, Rodin dijo: "Olvidamos demasiado a menudo que el cuerpo humano es una arquitectura, pero una arquitectura viva".<sup>7</sup>

#### Constantin Brancusi (1876-1957)

No busquéis fórmulas oscuras ni enigmas. Lo que os doy es puro deleite. Mirad hasta que lo sintáis. Los que más cerca están de Dios lo han percibido. Constantin Brancusi.<sup>8</sup>

6. Citado por H.J. Albrecht, op. cit., p.158.

7. Citado en W. Hofmann, op. cit., p.63.

8. Citado por Hofmann, op. cit., p.135.

La reflexión que hace Brancusi sobre su obra nos remite a la contemplación. Su búsqueda siempre va encaminada hacia la intuición reflexiva, es su obra el producto de una mística ante la forma.

Este misticismo se aleja de una deliberación racional, de una experimentación activa, que se evidencia en las palabras del mismo Brancusi arriba citadas.

Brancusi buscó llegar a la esencia de la forma, "un pez es la suma de todos los peces, es el 'ser pez'; un pájaro es la cifra del vuelo, la trascendencia de las limitaciones físicas".<sup>9</sup> Así, sintetizó y depuró la forma, para revelar sus ideas y expresar su misticismo.

En El beso (1910, figura 2) la masa cúbica de la piedra se hace impenetrable por el espacio, la obra permanece hermética al aire. La figura corpórea e intemporal parece estar trabajada en relieve; cerrada y compacta, no permite la intrusión del aire.

9. Idem, p.132.

## ESPACIALIDAD

"No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que 'nos hundimos' en un mundo sin límite. Pronto, si no se sabe a dónde se va, no se sabe tampoco dónde se está".

Gastón Bachelard<sup>10</sup>

La espacialidad nos remite a la forma abierta, arbórea; a lo externo, a la apariencia de lo ilimitado, sin principio ni fin y por lo tanto a la sensación de incommensurabilidad desprovista de límites. Alude a lo orgánico, a la forma expansiva, se ramifica, se multiplica; resulta móvil y temporal, implica un instante transitorio, un equilibrio inestable, una tensión.

Esto lo podemos apreciar en Cinco ramas con mil hojas (Alexander Calder, 1946, figura 5) y en las obras de Augusto Rodin o Alberto Giacometti.

A diferencia del grupo anterior, donde aparecen constantemente los volúmenes convexos, ahora lo importante es la relación

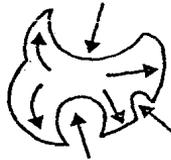
10. G. Bachelard, La poética del espacio, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p.222.

entre éstos y los nuevos volúmenes cóncavos. Las concavidades permiten la participación más activa del espacio en la escultura.

Las cavidades y agujeros adoptan el carácter de protuberancias, cilindros, conos, positivos aunque vacíos. En realidad, ni siquiera parece correcto llamarlos vacíos; su interior parece extrañamente sustancial, como si el espacio hubiera adquirido una cuasisolidéz.<sup>11</sup>

El espacio adquiere las cualidades de un material plástico, no se deja desplazar por el volumen sino que participa con él en la configuración de la escultura. Adquiere cierta autonomía, tiene un valor en sí mismo.

Rudolf Arnheim ha caracterizado la escultura moderna<sup>12</sup> con el siguiente esquema:



La concavidad no sólo permite la participación activa del espacio, sino también la creación de espacios interiores conte-

11. R. Arnheim, op. cit., p.270.
12. Aunque estamos de acuerdo con Arnheim en que la espacialidad ha sido una preocupación del siglo XX, no se puede generalizar a toda la escultura contemporánea.

nidos por el volumen material: se posibilita la ruptura del bloque. Tal es el caso de algunas de las esculturas de Henry Moore.

En el siglo XX esta nueva valoración plástica del espacio ha hecho cambiar la relación tradicional entre el objeto corpóreo y el espacio concebido como vacío circundante. En 1920 los hermanos Pevsner escriben en su manifiesto realista:

Negamos el volumen como expresión del espacio... Rechazamos la masa física como elemento plástico... Consideramos el espacio como un elemento nuevo y absolutamente escultórico, como una sustancia material... el espacio se convierte así en uno de los principales atributos de la escultura.<sup>13</sup>

Las experimentaciones en este sentido han llevado a reducir cada vez más la solidez volumétrica para dar importancia al espacio. Cuando el aire irrumpe en la escultura disminuye el peso de la materia ante la fuerza de gravedad. Se ha llegado por este camino hasta las esculturas con luz y rayos láser. Ésta ha sido una preocupación latente en la obra de László Moholy-Nagy, entre otros escultores del siglo XX.

Dentro de la espacialidad, la interacción entre espacio y volumen crea dinamismo en las obras. Se produce un movimiento virtual, sugerido por la distribución de los volúmenes o el modelado fluctuante. La apariencia de equilibrios inestables, de

13. R. Wittkower, La escultura: procesos y principios, Madrid, Alianza, 1981, pp.309,312.

fuerzas direccionales, el tipo de modelado y los ritmos sugieren movimientos.

Durante el siglo XX las experimentaciones en este sentido han llevado a la introducción de movimientos reales en la escultura; inicialmente se recurrió al movimiento mecánico: Construcción cinética (Naum Gabo, 1920). Con los móviles de Calder se introduce el movimiento por la acción casual del viento. También se han realizado experiencias con las ondas sonoras, que puede introducir un espectador al batir las palmas o hablar, y que a su vez provocan un movimiento en la escultura, Escultura cibernética No.100 (Wen-Ying Tsai, 1969).

#### Augusto Rodin (1840-1917)

La obra de Rodin crece en esos progresos apenas expresables. Con la sumisión de la luz, comenzó también el próximo gran esfuerzo, al que sus cosas deben su forma: ese modo de ser grandes, que es independiente de todas las medidas. Me refiero a la adquisición del espacio. Nuevamente fueron las cosas las que se apoderaron de él como lo habían hecho ya muchas veces: las cosas de la naturaleza, y algunas cosas artísticas de estirpe noble, a las que siempre volví a interrogar. Ellas le repetían cada vez una medida de la que estaban colmadas, y que él poco a poco iba comprendiendo. Ellas le dejaban mirar por un instante la misteriosa geometría del espacio, que le permitía comprender que los bordes de una cosa tenían que ordenarse según la dirección de planos apoyados uno contra otro, para que esa cosa, realmente adoptada por el espacio, fuera reconocida por él en su autonomía cósmica. Rainer María Rilke.<sup>14</sup>

14. R.M. Rilke, Rodin, Buenos Aires, Goncourt, 1977, pp.116 y 117.

En el intento por descubrir esta "misteriosa geometría del espacio", como dice Rilke, Rodin buscó el dinamismo en sus figuras contraponiéndose a quienes experimentaban partiendo del bloque pétreo. Sin embargo, las formas dinámicas de Rodin no rompieron con el bloque. La espacialidad la logró por medio del modelado fluctuante y la imagen de movilidad, que consiguió al tratar de sugerir sucesiones de movimiento en una única posición. Así, sus esculturas parecen romper con el determinismo del bloque sin apartarse de éste.

Podemos entonces, asociar la plástica de Rodin con el Barroco y con Bernini; sin embargo, Rodin creó una mayor disolución de las formas en el espacio. Esto lo consiguió estudiando los contrastes de luz y sombra en las superficies móviles.

En este punto es importante entender la relación de Rodin con la naturaleza, pues a ella siempre recurría. "Para Rodin los árboles y, más todavía, los bosques eran elementos plásticos de primer orden. Vivía en ellos y bajo ellos. En todas sus descripciones del espacio, en las cavidades, en las grutas, bodegas y criptas reina la oscuridad. Para él la luz procede siempre de la tensión que crea la oscuridad".<sup>15</sup> La luz y la sombra, así, vinculan estrechamente sus obras con la atmósfera, confiriéndoles mayor espacialidad.

15. Citado por H.J. Albrecht, op. cit., p.86.

La importancia de Rodin en la escultura contemporánea es inmensa. Sus propuestas siguen teniendo consecuencias en obras posteriores. Encontramos escultores que como Umberto Boccioni y Alberto Giacometti han partido de las enseñanzas del modelador Rodin, para llegar a nuevas propuestas. Así también en los constructivistas encontramos vínculos con Rodin, pues éstos, al descubrir la estructura, el soporte de la obra, nos remiten al proceso de trabajo del modelador.

En El hombre de la nariz rota (1864, figura 3) Rodin alteró el rostro sirviéndose de la simetría. Pero es Rilke quien mejor lo describe:

Cuando Rodin creó esta máscara, tenía a un hombre tranquilamente sentado frente a él y un rostro sereno. Pero era el rostro de un ser vivo, y cuando lo escudriñó, vio que estaba lleno de movimiento, de inquietud y de golpes de olas. Había movimiento en el curso de las líneas, en la inclinación de los planos; las sombras se movían como en sueños, y la luz parecía transcurrir con lentitud por la frente.<sup>16</sup>

Umberto Boccioni (1882-1916)

Nuestros cuerpos entran en los divanes en que nos sentamos, y los divanes entran en nosotros, del mismo modo que el tranvía que pasa entra en las casas, las cuales, a su vez, se arrojan sobre el tranvía y se amalgaman con él. Umberto Boccioni.<sup>17</sup>

16. R.M. Rilke, op. cit., p.32.

17. U. Boccioni, et al., "Pintura futurista: Manifiesto técnico", en M. De Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza, 1979, pp.378-382.

Así, en las esculturas de Boccioni el espacio se introduce en los cuerpos y éstos a su vez en él. Se establece un dinámico juego entre volumen y espacio que crea movilidad. De esta manera Boccioni rompe con la forma cerrada e incorpora sus esculturas al ambiente.

Al estructurar el espacio busca dinamismo y movimiento, inquietud que podemos advertir en el manifiesto técnico de pintura futurista:

Todo se mueve, todo corre, todo transcurre con rapidez. Una figura nunca es estable ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por la persistencia de la imagen en la retina las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose como vibraciones en el espacio que recorren. Así, un caballo que corre no tiene cuatro patas: tiene veinte, y sus movimientos son triangulares.<sup>18</sup>

La expansión de la figura en el espacio la logra Boccioni al relacionar formas cóncavas y convexas. Se pierde masa y se gana en dinamismo y energía. Esto lo podemos observar en Formas únicas de la continuidad en el espacio (1913, figura 4). Sobre esta obra dice el mismo Boccioni:

Mi escultura no ofrece una serie de perfiles rígidos, de siluetas móviles. Cada perfil contiene en sí mismo una indicación para entender los demás... (sic). Me propongo hacer que el objeto viva en el medio ambiente que le rodea. El gran grito es: ¡fuera el pasado, desde Grecia hasta Rodin! Sustituyamos el yugo rígido y nombrioso de la tradición por una continuidad dinámica de las formas, por una extensión de la escultura hasta adentrarse en el espacio, acabando con la homogeneidad de los materiales.<sup>19</sup>

18. Idem, p.379.

19. R. Wittkower, La escultura: procesos y principios, Madrid, Alianza, 1980, p.307.

Sin embargo, aunque Boccioni pretendía romper con la tradición, su obra, como la de Rodin, es la de un modelador, interesado en problemas referentes al espacio.

Alexander Calder (1898-1976)

Si es cierto que la escultura debe grabar el movimiento en lo inmóvil, sería un error emparentar el arte de Calder con el de un escultor. El no sugiere el movimiento, lo capta;... Con materias inconsistentes y viles, con huesecillos, alambre o zinc, monta extrañas disposiciones de tallos y de palmas, de plumas, de pétalos. Éstos son los reclamos, las trampas; penden del cabo de una cuerda como una araña del de su hilo, o se colocan en un pedestal, apagados, recogidos sobre sí mismos, falsamente adormecidos; pasa un estremecimiento errante, se enreda y los anima, y ellos le canalizan y le dan forma fugitiva: ha nacido un móvil.

Un móvil: una fiestecita local, un objeto definido por su movimiento y que no existe fuera de él, una flor que se marchita cuando se para, un juego puro de movimiento como los puros juegos de la luz. Alguna vez, Calder se divierte en imitar una forma natural: a mí me ha regalado un ave del paraíso con las alas de hierro; basta que la agite un poco el aire caliente para que se escape por la ventana; el pájaro se yergue sonando, se dispone, hace la rueda, balancea su cabeza moñuda, da vueltas y cabecea, y después, de golpe, como si obedeciese a algún signo invisible, vira lentamente sobre sí mismo completamente desplegado... Calder no sugiere nada: atrapa verdaderos movimientos vivos y les da forma. Sus móviles no significan nada, no recuerdan a nada más que a sí mismos: son, esto es todo; son absolutos... Calder establece un destino general de movimiento y después se abandona a lo que salga; la hora, el sol, el calor y el viento decidirán cada danza particular... Valéry decía que el mar estaba siempre empezando. Un objeto de Calder es como el mar, y hechizante como él: siempre recomenzando, siempre nuevo. Ya no se trata sólo de lanzar una ojeada al pasar; es preciso vivir en su contemplación y fascinarse con él. Entonces, la imaginación se regocija con las formas puras que van cambiando, a un mismo tiempo libres y reglamentadas... Jean-Paul Sartre. 20

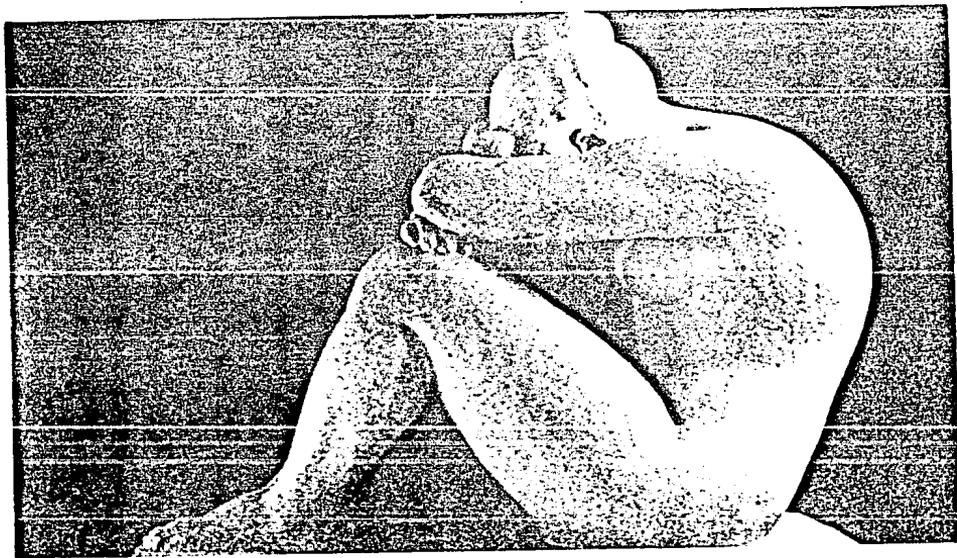
20. J.P. Sartre, citado por J. Casszou, Panorama de las artes plásticas contemporáneas, Madrid, Guadarrama, 1961, pp.681-682.

Al hablar de corporeidad no se excluye la participación del espacio; como tampoco la idea de espacialidad deja de lado la presencia del volumen. Se crean, en cambio, diversos tipos de relación que varían de acuerdo con la diferente articulación que el escultor hace de los elementos plásticos.

En algunas obras de Rodin se llega a la espacialidad por medio de la imagen de movilidad que se logra a través del modelado. Boccioni la consigue al contrastar formas cóncavas y convexas, la escultura pierde masa y gana dinamismo. En sus móviles Calder introduce formas cambiantes y cinéticas.

En cambio, las obras de Maillón son corpóreas por estar inscritas en figuras geométricas, por el uso de las estructuras tectónicas y por el sintetismo. También Brancusi llega a la corporeidad buscando la esencia de la forma a través del sintetismo y la depuración.

Por su carácter intencional no todas las esculturas de un autor deber corresponder a una de las dos posibilidades mencionadas. El análisis debe hacerse para cada obra particular.



1. Aristide Maillol, *La Noche*, (1902)



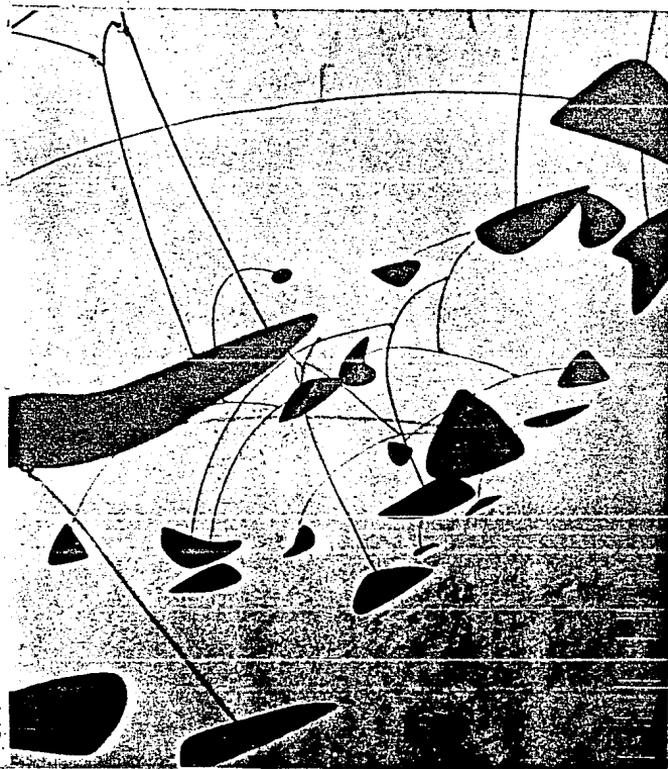
2. Constantin Brancusi, *El beso*, (1910)



3. Augusto Rodin, *El hombre de la nariz rota*, (1864)



4. Umberto Boccioni, *Formas únicas de la continuidad en el espacio*, (1913)



5. Alexander Calder, *Cinco ramas con 1 000 hojas*, (1946)

III PROPUESTAS PLASTICAS  
A PARTIR DEL RETRATO

La investigación teórica que hasta aquí se ha expuesto, estuvo acompañada de un trabajo paralelo en el taller, que constituyó asimismo una reflexión práctica. Esta no fue una manera de comprobar las conclusiones teóricas, sino otro modo de llegar a ellas.

Si bien siempre se buscó un vínculo entre la investigación y la práctica de la escultura, no se puede establecer una relación simple y directa entre ellas.

El trabajo plástico constituye una propuesta y de ninguna manera una respuesta única o una conclusión final, sólo es una experimentación parcial de las ideas planteadas teóricamente.

Como en las propuestas plásticas nos limitamos al retrato, a continuación presentamos un acercamiento teórico a éste. Por último expondremos algunas ideas que guiaron el trabajo en el taller.

## EL RETRATO

El término retrato es muy amplio y su definición precisa dependerá de la época de que se hable. Si hiciéramos una revisión histórica, encontraríamos que aunque en el antiguo Egipto la mayoría de las imágenes son ideogramas, ya está presente la intención de retratar. Esta ha sido una constante en la historia de la cultura occidental<sup>1</sup>, y sus características y funciones han variado de acuerdo a los requerimientos de la sociedad que los produce. En todo caso, un análisis de este tipo corresponde a los historiadores o sociólogos del arte; a nosotros nos interesa precisar el término para el trabajo práctico.

Se suele considerar el retrato como la representación fiel de una persona. Esta definición sólo incluye trabajos de índole realistas, quedando por fuera algunos retratos de la antigüedad y la Edad Media, pero sobre todo, las experiencias de algunos movimientos contemporáneos como es el caso de fauvistas, expresionistas o surrealistas.

Nosotros lo consideraremos bajo una definición más amplia. Antes que nada el retrato implica una intención de retratar, de

1. Ver G. y P. Francastel, El retrato, Madrid, Cátedra, 1978; donde los autores hacen un análisis histórico y sociológico del retrato.

caracterizar a una persona captando algunos de sus rasgos individuales; ya sean físicos, psicológicos o sociales. Al destacar la importancia de la intención de caracterizar, las posibilidades del género se diversifican.

Así el retratista no sólo define los rasgos de su modelo sino que puede hacer énfasis en algunos aspectos de su carácter. La interpretación subjetiva del productor cobra mayor importancia.

Después de este planteamiento podemos volver, para mirar con nuevos ojos, a uno de los problemas de la definición tradicional del retrato: el parecido. Ernest H. Gombrich lo analiza desde el campo de la percepción y señala: "...La experiencia de la semejanza es un tipo de fusión perceptiva basada en el reconocimiento..."<sup>2</sup> y atañe tanto al espectador como al productor.

Entonces parece evidente que no es el realismo lo que determina el parecido, sino simplemente el hecho del reconocimiento, hecho que se puede lograr por varios caminos, enfatizando los diferentes aspectos del modelo. Un rasgo, una facción, pueden, a veces, conducir al reconocimiento, a la identificación de un modelo; constituyendo un retrato.

2. E.H. Gombrich, "La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte", en E.H. Gombrich et al., Arte, percepción y realidad, Barcelona, Paidós, 1983, p.22.

Así estamos en presencia de un retrato cuando se caracteriza al modelo captando algunos de sus rasgos individuales. La manera como se los capte depende de la interpretación del artista.

## PROPUESTAS PLASTICAS

Por último, pretendo únicamente hacer una presentación de las es culturas realizadas para esta tesis. No es mi intención justificar el trabajo práctico porque creo que nada de lo que aquí se diga puede reemplazar su observación directa.

Solamente quiero señalar algunas de las reflexiones que acompañaron la práctica.

Si la teoría creó la necesidad de tomar conciencia del espa cio y el volumen que utilizamos cotidianamente, la práctica de la escultura me permitió experimentarlos.

Fue importante entender el espacio como una relación entre los volúmenes, concepción válida en la realización de cualquier obra.

También tuve en cuenta la importancia en escultura de la ubicación de los volúmenes, el límite y la relación contenido-continente, como medio para entender el espacio y el volumen.

La corporeidad y la espacialidad sirvieron de rasgos genera les para guiar el trabajo práctico, aunque la obra que presento se inclina más hacia la corporeidad.

Siempre tuve presente, además, las variaciones particulares determinadas por la articulación de los diferentes elementos,

es decir, el material, el tipo de modelado, la textura y el color, entre otros; pero dada la diversidad de variables este trabajo constituye sólo una experimentación parcial

En la realización de las esculturas, se partió de un modelo particular para hacer una serie de retratos como propuestas que constituyen la parte práctica de esta tesis.

Utilicé "una parte" para caracterizar al modelo. Esto me permitió buscar nuevas relaciones espaciales y poner en práctica los planteamientos teóricos.

Trabajé con diferentes materiales buscando una experimentación amplia en escultura.

A continuación se presentan fotografías de los retratos que realicé durante el año de 1986, en los talleres de escultura de los maestros Francisco Quesada y Kiyoto Ota de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.



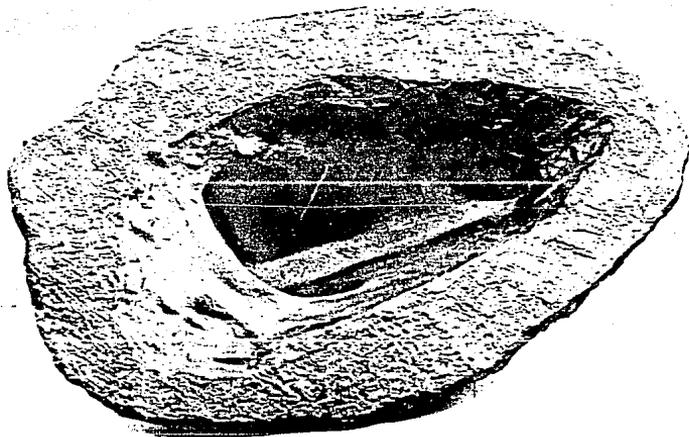
6. Escultura 1. Yeso.



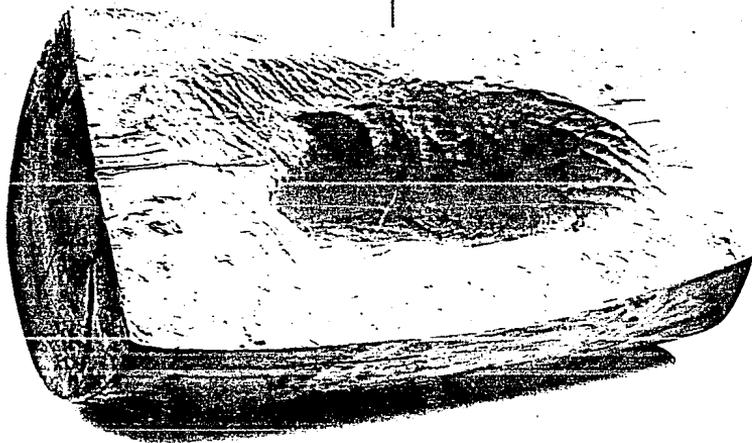
6. Escultura 1. Yeso.



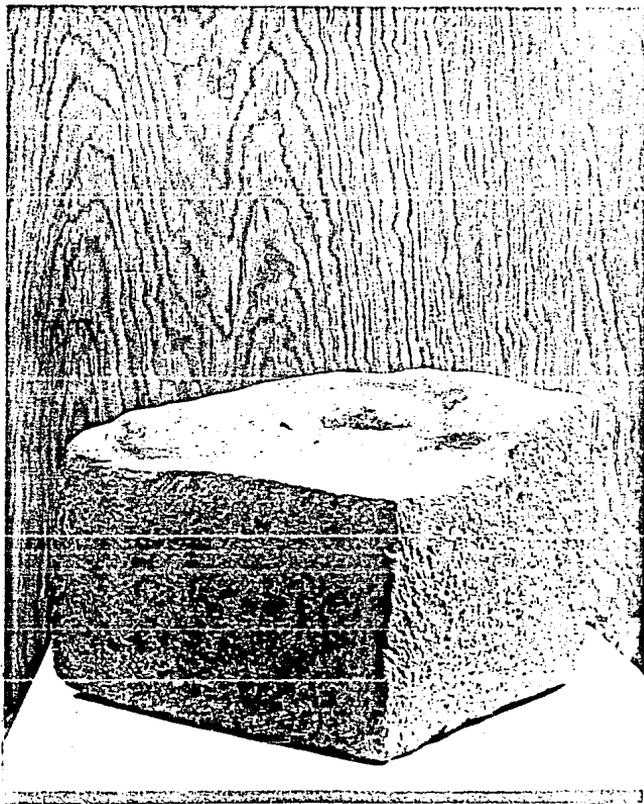
7. Escultura 2. *Mármol.*



8. Escultura 3. *Cemento.*



9. Escultura 4. *Madera.*



10. Escultura 5. *Piedra emonita.*

## CONCLUSION

En el último capítulo se exponen las principales conclusiones teóricas, ahora solo expondré los problemas, los resultados y las alternativas generales que abre esta tesis.

En cuanto a la investigación teórica se refiere encontré, después de revisar las principales bibliotecas de la ciudad de México, una escasa bibliografía en español sobre escultura, que además está muy poco actualizada. La mayoría de los libros utilizados fueron escritos en la primera mitad del siglo y aunque considero que muchos de esos planteamientos siguen siendo válidos es necesario ponerlos al día.

El trabajo plástico posibilitó una amplia experimentación que me permitió conocer diferentes materiales y profundizar en el conocimiento técnico.

Asimismo me introdujo en los problemas de la significación en escultura. Por eso no podemos decir que el trabajo práctico se limitó a una experimentación de lo teórico. No es posible manejarlo como un material donde se pueden controlar las diversas variables. Por el contrario en cada obra participan otros problemas de significación y lenguaje, o sea todo lo que implica una obra.

Estos elementos son muy importantes para el desarrollo de

mi trabajo posterior.

Con esta tesis pude desarrollar una metodología para la pro  
ducción artística. Aprendí a ubicar y plantear un problema, a  
desarrollarlo teórica y prácticamente y a ordenarlo para su ex-  
posición.

Entendí que la teoría es una reflexión para la práctica y  
nunca una fuente de justificaciones y respuestas.

En cuanto al problema específico aquí tratado, logré siste-  
matizar mis conocimientos de escultura.

Este trabajo es punto de partida para la realización de nue  
vos temas teórico-prácticos.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBRECHT, Hans Joachim, Escultura en el siglo XX, Conciencia del espacio y configuración artística, Barcelona, Blume, 1981.
- ARNHEIM, Rudolf, Arte y percepción visual, Madrid, Alianza, 1979.
- BACHELARD, Gaston, La poética del espacio, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- CASSOU, Jean, Panorama de las artes plásticas contemporáneas, Madrid, Guadarrama, 1961.
- CIRLOT, Juan Eduardo, La escultura del siglo XX, Barcelona, Omega, 1956.
- CRESPIN, Irene y Jorge Ferrano, Lexico de las artes plásticas, Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires, 1977.
- DAVIES, P. C.W., El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- EINSTEIN, Albert, "El problema del espacio, del éter y del campo en la física", en Mi visión del mundo, Barcelona, Tusquets, 1985.
- Esculturas y dibujos de Henry Moore, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Artes Plásticas, 1964. (Catálogo).
- FERRATER MORA, José, Diccionario de filosofía, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.
- FOCILLON, Henri, Vida de las formas, Buenos Aires, El Ateneo, 1947.

FRANCASTEL, Galienne y Pierre, El retrato, Madrid, Cátedra, 1978.

GOMBRICH, Ernst H. et al., Arte, percepción y realidad, Barce-Paidos, 1983.

HEILMEYER, Alexander y Rafael Benet, La escultura moderna y contemporánea, Barcelona, Labor, 1949.

HOFMANN, Werner, La escultura del siglo XX, Barcelona, Seix Barral, 1960.

JAMMER, Max, Conceptos de espacio, México, Grijalbo, 1970.

JEANS, James, Historia de la física hasta mediados del siglo XX, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

KANDINSKY, Vasili, Punto y línea sobre plano, contribución al análisis de los elementos pictóricos, Barcelona, Barral, 1981.

KEPES, Gyorgy, El lenguaje de la visión, Buenos Aires, Infinito, 1969.

LANGER, Sussanne Katherina, Sentimiento y forma, una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de la filosofía, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1967.

LOPEZ CHUHURRA, Osvaldo, Qué es Escultura, Buenos Aires, Columba, 1967.

MICHELI, Mario de, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza, 1979.

MOHOLY NAGY, László, La nueva visión y reseña de un artista, Buenos Aires, Infinito, 1972.

REICHENBACH, Hans, Objetivos y métodos del conocimiento físico, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

RILKE, Rainer María, Rodín, Buenos Aires, Goncourt, 1977.

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, comp., Antología. Textos de estética y teoría del arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

- - - - -

Estética y Marxismo, México, Era, 1978.

VINCI, Leonardo da, Tratado de pintura, Madrid, Nacional, 1979.

WITTKOWER, Rudolf, La escultura: procesos y principios, Madrid, Alianza, 1980.

WOLFFIN, Enrique, Conceptos fundamentales en la historia del arte, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

XIRAU, Ramón, Introducción a la historia de la filosofía, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

FRANCASTEL, Galiene y Pierre, El retrato, Madrid, Cátedra, 1978.

GOMBRICH, Ernst H. et al., Arte, percepción y realidad, Barce-Paidos, 1983.

HEILMEYER, Alexander y Rafael Benet, La escultura moderna y contemporánea, Barcelona, Labor, 1949.

HOFMANN, Werner, La escultura del siglo XX, Barcelona, Seix Barral, 1960.

JAMMER, Max, Conceptos de espacio, México, Grijalbo, 1970.

JEANS, James, Historia de la física hasta mediados del siglo XX, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

KANDINSKY, Vasili, Punto y línea sobre plano, contribución al análisis de los elementos pictóricos, Barcelona, Barral, 1981.

KEPES, Gyorgy, El lenguaje de la visión, Buenos Aires, Infinito, 1969.

LANGER, Sussanne Katherina, Sentimiento y forma, una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de la filosofía, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1967.

LOPEZ CHUHURRA, Osvaldo, Qué es Escultura, Buenos Aires, Columba, 1967.

MICHELI, Mario de, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza, 1979.

MOHOLY NAGY, László, La nueva visión y reseña de un artista, Buenos Aires, Infinito, 1972.

REICHENBACH, Hans, Objetivos y métodos del conocimiento físico, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

RILKE, Rainer María, Rodín, Buenos Aires, Concourt, 1977.

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, comp., Antología. Textos de estética y teoría del arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

- - - - -

Estética y Marxismo, México, Era, 1978.

VINCI, Leonardo da, Tratado de pintura, Madrid, Nacional, 1979.

WITTKOWER, Rudolf, La escultura: procesos y principios, Madrid, Alianza, 1980.

WOLFFIN, Enrique, Conceptos fundamentales en la historia del arte, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

XIRAU, Ramón, Introducción a la historia de la filosofía, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.