

16
20j

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**“PRESENTACION DE SIETE
ESCULTURAS EN PIEDRA COMO
RESULTADO DE UN PROCESO DE
APRENDIZAJE”**

Tesis
Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta
Hania Leñero Benavides

Director de Tesis: Maestro Fco. Javier Tous Olagorta



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.

México, D.F.
1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

**A Helda Ma. Benavides González,
mi madre,
donde quiera que se encuentre**

**“...lo importante es la emoción,
amar, esperar, estremecerse, vivir.
¡Ser hombre antes que artista!”**

Testamento de Auguste Rodin

INDICE

INTRODUCCION.....	11
CAPITULO 1	
LA ESCULTURA EN PIEDRA	
La obra de arte.....	19
La escultura.....	20
Breve historia general de la escultura y su desarrollo.....	21
La talla en piedra: concepto e historia.....	24
Constantin Brancusi.....	35
Henry Moore.....	38
El material.....	41
Rocas igneas.....	41
Rocas sedimentarias.....	42
Rocas metamórficas.....	43
La técnica	
Elección de piedras y su manejo.....	44
Colocación de la piedra.....	46
Aserradura, cuarteo y acuñado.....	47
Desbaste o labra tosca.....	47
Trabajo de cincel.....	49
Esmerilado y pulido.....	50
CAPITULO 2	
PROCESO DE APRENDIZAJE, SOLUCION ESCULTORICA Y CRITICA DE ARTE	
El proceso de aprendizaje.....	57
Concimiento teórico.....	59
Experimentación en taller.....	62

La formación de la personalidad.....	65
Solución escultórica.....	66
Elementos formales.....	66
La forma... 67, la composición... 69,	
el espacio... 71, la luz... 72	
Elementos conceptuales.....	73
Lo expresivo... 73, lo temático... 74	
La presentación y exposición.....	75
Análisis formal de la obra y crítica de arte.....	77

CAPITULO 3

LA ESCULTURA DENTRO DE NUESTRA REALIDAD

La escultura dentro de nuestra realidad.....	85
Visión personal del autor.....	88

CAPITULO 4

SIETE ESCULTURAS EN PIEDRA

Introducción al trabajo personal.....	95
El Ocaso.....	97
Armonía.....	102
La Espera.....	105
El Ave.....	115
Armonía II.....	120
Instrumento de cuerdas.....	123
Cuando conocí el mar.....	127

CONCLUSIONES.....	135
-------------------	-----

CITAS.....	139
------------	-----

BIBLIOGRAFIA.....	143
-------------------	-----

I N T R O D U C C I O N

Esta tesis pretende ser un trabajo reflexivo sobre los cuatro años de la licenciatura cursada en el programa de PAEA en la Academia de San Carlos. El trabajo documental se apoya en siete esculturas en piedra creadas en el taller de talla directa dirigido por el Maestro Fco. Javier Tous Olagorta, y son éstas el resultado de un proceso de aprendizaje donde interactúan los procedimientos manuales, técnicos, los conocimientos teóricos y conceptuales adquiridos a lo largo de la carrera. Así la obra que habré de presentar es el resultado de un aprendizaje y trabajo arduo donde lo aprendido cobra forma y sentido.

Este trabajo documental, el cual no fue fácil redactar debido a que se nos entrena para ser productores plásticos sin mucho énfasis en la investigación documental, es también la oportunidad de entender y analizar lo sucedido durante un periodo importante de mi vida. Finalmente todo lo acontecido no se queda en la memoria recurriendo al tintero, y así, la última enseñanza de la Universidad es el hecho de entender objetivamente el periodo de la licenciatura por medio de esta tesis que no va mas alla de ser un ejercicio de autoreflexión y autocrítica necesaria para continuar al siguiente paso de la vida profesional en el campo de las artes.

Primeramente deseo hacer una brevísima reseña de como me introduje en la escultura siendo que mi inquietud al ingresar a la carrera de artes visuales era netamente la pintura, situación que cambió por completo al transcurrir el tiempo cuando entendí en que consistía el arte y de que se trataba mi propio trabajo. De hecho no es de sorprenderse que apenas hoy comienzo a entender tan complicadas cuestiones, las cuales seguiré descubriendo a lo largo de mi vida y con el deseo de crear a toda costa.

Durante los dos primeros años de la licenciatura no tuve contacto directo con la escultura. En un principio ante mis intentos pictóricos el lienzo en blanco se me volvió la angustia y la imposibilidad de comunicar. Ante esta situación de frustración comienza una búsqueda personal por otras formas de objetivación pasando por la fotografía y las tendencias alternativas como el performance y la instalación. Con la primera nunca logré un contacto real con la materia y un diálogo que agudizara el ojo

detrás de la cámara; mientras que ante los segundos que ofrecían un alto contenido conceptual, me encontré ante su característica de impermanencia y efimeridad. Todos estos terrenos explorados dieron de alguna manera la pauta para comenzar con todo compromiso la gran aventura de la escultura, la cual ofrecía un juego placentero con la materia constituido por un esfuerzo físico y un constante contacto con la superficie de la piedra, la realización de piezas que por su misma permanencia logran la evolución de las ideas durante su proceso de creación y la maravilla de la tridimensionalidad que se anuncia tal cual, dispuesta a ser verificada por el tacto en cualquier momento.

Durante mi proceso de aprendizaje que conjugó el conocimiento y adquisición de la técnica con la experimentación de la forma y la objetivación de las ideas, cada vez más claras, sobre conceptos y teorías adquiridos en ciertas materias, mi obra fue evolucionando, y lo sigue haciendo, teniendo como resultado siete piezas en talla directa realizadas durante los dos últimos años de la licenciatura.

La tesis adquiere sentido en el momento que la teoría desarrollada en los tres primeros capítulos cobra forma a través de la presentación de mi trabajo y la descripción técnica, formal y conceptual de cada una de mis siete esculturas en piedra.

Las influencias, los experimentos y el trabajo constante y paciente ante la piedra se hacen congruentes y ordenados. Y finalmente después de cuatro años de preparación para formalizar el aprendizaje como profesional de las artes visuales, todo lo aprendido adquiere significado.

Así esta tesis es una reflexión personal que contiene un aire de nostalgia y un gran deseo por una nueva etapa en la vida donde la persistencia y el amor al trabajo serán la clave para todo éxito o para sobreponerse a cualquier infortunio.

Cuatro años de mi vida han pasado entre talleres, pasillos y charlas amistosas; la preparación para el mundo de "afuera" donde la urbe se levanta imponente, agresiva e indiferente a cualquier deseo por hacerla más bella.

En este lapso de tiempo aprendí ante todo sobre la creación, sobre el mundo y sobre mí. Cuantas anécdotas se quedan en el pasado que "es un país extraño" (1) con olor a pergamino y sonido de piano.

Gracias a todos aquellos que me apoyaron durante el trayecto y

contribuyeron a que fuera posible la culminación de mis estudios profesionales. Agradezco a todos los maestros que compartieron conmigo su experiencia y su tiempo. Gracias a Javier Tous por enseñarme mucho mas que como darle forma a la piedra además de brindarme su amistad. Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México por darme la oportunidad de ser parte de su grandiosa existencia dentro del Programa de Alta Exigencia Académica (P.A.E.A.)

Gracias a mis abuelos por su inmenso apoyo incondicional en cada momento de la carrera. Y gracias a mis padres por haberme guiado con todo su amor hasta el momento en que tomé mis propias decisiones de lo que sería mi camino para esculpir mi propio destino.

Hania Leñero Benavides
16 de abril de 1997

CAPITULO 1

LA ESCULTURA EN PIEDRA

“El artista se distingue por el hecho de que la facultad peculiar de su naturaleza lo pone en condiciones de pasar en forma inmediata de la percepción visual a la expresión visual. Su relación con la naturaleza no es una relación visual sino una relación de expresión.”

FIEDLER

LA OBRA DE ARTE

Para definir la obra de arte en su contexto general es necesario producir un concepto fresco y actual que valide todas aquellas obras producidas por el hombre a lo largo de su historia, desde sus primeras creaciones hasta la pintura de ayer por la mañana, como una respuesta consciente de su visión del mundo y la realidad en que vive, la cual lo limita y confunde. Es un hacer que conjuga técnicas, conocimientos, sentimientos y lenguajes, donde la creación es la objetivación de la visión del hombre, que en su proceso de existir y su ser, logra la reconciliación entre su Yo y el exterior. El arte es una expresión de la realidad, donde la obra aparece como conocimiento apartir de la mirada atenta al mundo y trás el proceso de asimilación y organización dentro del individuo. El arte no es lo visible, el arte hace visible.

A partir del tema filosófico de la "muerte del arte" que parecía ser resultado de una determinada situación cultural, aparece una sensible modificación del concepto de arte dentro de la cultura moderna. El hecho de que el arte contemporaneo se haya visto impulsado por una progresiva y autenticamente mortal autoconsciencia, resulta evidente su intención fundamental de un volver a empezar en sus modos de vida y en procesos. A partir de la necesidad

de reconocerse como proceso del *conatus intelligendi*, y en su paso de un dominio exterior a un dominio interior y a una libertad cada vez mas autoconsciente que ya se había conocido a partir del Romanticismo, el arte constituye un fenómeno de muerte, pero donde la muerte no significa "fin", sino un movimiento positivo donde ella muestra un rostro radiante de infinita conciencia que exalta no sólo el arte sino un mundo entero de comunicación contemporanea. Así la "muerte del arte" es precisamente la muerte dialéctica de determinadas figuras de la conciencia interior del actuar artístico y estético, y por consiguiente un continuo transformarse y regenerarse en la autoconsciencia.

Al irse articulando cada vez más el arte contemporaneo como reflexión de su mismo problema, se obliga a registrar el hecho de que en muchos de los actuales productos artísticos se expresa la idea de un modo de formar que siempre es más importante que el objeto formado, así, el terreno de la crítica considera la obra formada como instrumento accesorio para comprender un nuevo modo de formar, un nuevo proyecto de poética. Y donde ese modo de formar del artista se convierte en el modo de ser de la cosa, en la consistencia misma de un acto de comunicación contemplado en su vitalidad orgánica.

La obra de arte trata de esclarecer la relación de inherencia

entre el hombre y el mundo, el problema mismo de su realidad, de su consistencia y de la medida en que ésta puede ser pensada y modificada en un acto de comunicación estructurado de acuerdo a leyes propias que son huella y testimonio de una personalidad productora y de un ambiente histórico determinado. La obra revela un mundo originario: el modo de pensar del artista con el abstracto juego de acontecimientos, voces e imágenes sin dejar de traicionar su personalidad y las constantes de una época y un ambiente, ya que se alimenta de toda la civilización de su momento, reflejada en la inimitable reacción personal del artista. Sin embargo el arte no es una manifestación subjetiva de sentimientos, sino que es "un encuentro actuante y objetivante",⁽²⁾ que busca resultados definitivos entre una fuerza que plasma y un material que es plasmado, pues el arte entendido como un hacer, un formar no puede ignorar su carácter físico, siendo así que une inseparablemente intuición y expresión en un diálogo constante con la materia, indispensable en toda producción artística: donde la presencia de la estructura física como resistencia permite avances, obstáculos y sugerencias. El artista limitándose frente al obstáculo, halla su mas auténtica libertad ya que del problema de las aspiraciones vagas pasa al problema concreto de las posibilidades del material con que se enfrenta. Por tanto la materia es el obstáculo donde se ejercita la

actividad creadora, donde se objetiviza la idea y que responde a un conjunto de leyes autónomas que el artista debe saber interpretar y reproducir en leyes artísticas.

LA ESCULTURA

La escultura a diferencia de las otras artes plásticas, tales como la pintura, la fotografía y el grabado, es una forma artística que utiliza el espacio real, ya que su característica principal es la de ser tridimensional y por lo tanto necesita un espacio físico efectivo con el que logra estar en interacción constante englobándolo. La forma escultórica, ya sea figurativa, abstracta o tenga cualquier otra etiqueta, condensa en su objetividad al igual que las otras artes plásticas, un estilo concreto de una época, una técnica y principios estéticos, factores que le dan un lugar preciso e identificable dentro de la historia del arte. Es esencial para esta disciplina estar constituida por materiales sólidos y por su misma cualidad no se limita a la especulación y sugerencia del espacio que sí utilizan las artes gráficas. La escultura no se permite la ilusión de la forma pues ella esta allí dispuesta a ser tocada, leída y entendida por el espectador.

Como el resto del mundo real, la escultura existe de tal forma que puede ser tocada y vista desde una infinidad de puntos lo que significa una enorme complejidad de formas que han de unificarse en un todo.



EDME BOUCHARDON,
(1698-1762).

(izq.) Estudio para la escultura de "El Amor", donde el autor se vale del claro obscuro para dar la sensación de volumen a su dibujo bidimensional.

(der.) "El Amor", mármol, 173 cm de alto, Museo de Louvre, Paris. En la escultura, el volumen es real y existe en las tres dimensiones.



BREVE HISTORIA GENERAL DE LA ESCULTURA Y SU DESARROLLO

Los escultores del pasado utilizaron prácticamente todos los materiales que se prestaban a recibir forma en sus tres dimensiones, de tal forma que la arena, el cristal de roca, las conchas de los animales marinos, la piedra, la arcilla y la madera tienen un lugar en la historia de la escultura. Posteriormente con el descubrimiento de los metales, se revolucionó la manera de trabajar la piedra, la madera, el barro y el bronce, llegando finalmente durante este siglo a la fabricación de materiales artificiales, tales como el plástico y las resinas que sumándose a los tradicionales, ofrecen una amplia gama de posibilidades de las cuales se sirve la escultura actual.

La más temprana evidencia de escultura, la constituye la minúscula Venus de Willendorf, fechada en torno al año 27,000 a.c. Esta pieza es tal vez el principio de la gran aventura donde el hombre expresa mediante el material sus ideas y su visión del mundo en términos escultóricos. Del periodo paleolítico, sobreviven



"La Venus de Willendorf" (Alemania) es una de las obras prehistóricas más antiguas y conocidas y que sirvió como símbolo de fecundidad (venus teatopigias)

pequeñas esculturas en hueso y piedra y existen muchas pruebas de que el impulso para crear formas decorativas y expresivas en materiales naturales, constituye un rasgo muy temprano del desarrollo humano.

Hasta el siglo xx el primer tema en la escultura está determinado por la figura humana. La escultura antigua y medieval se hacía principalmente con fines religiosos y conmemorativos, ya que representaba figuras de dioses, seres míticos y legendarios o seres humanos comunes que aspiraban a un plano de vida más elevado. También existen figuras de animales, especialmente en las culturas precristianas, orientales y tribales.



Relieve de personaje noble. Arte de Mesopotamia. Perspectiva de Prehistoria y mundo antiguo. Enciclopedia Universal del Arte. VANDIER Manuel, t. III. p. 24

En la escultura de relieve, donde se aplican normas de espacio y forma distintos, aparecen elementos arquitectónicos y paisajísticos.

Ahora bien, el siglo xx ha contemplado numerosos cambios que han revitalizado la actividad escultórica. La industrialización ha producido una infinidad de materiales artificiales y herramientas mecanizadas de las que ávidamente han echado mano los escultores contemporáneos. También el hecho de que las comunicaciones sean tan eficientes en este mundo que se globaliza, ha logrado una comunicación "internacional" (3) entre artistas con el resultado de una vasta evolución de ideas.

Si revisamos los primeros comienzos experimentales, la abstracción pura llegó a ser el modo dominante de la forma artística escultórica que en un lapso de 50 años desplazó la tradición figurativa de siglos.

Picasso (1881-1973) genio innovador, analiza la forma de tal suerte que introduce un nuevo concepto de volumen, masa y espacio en términos visuales por medio de la reducción de la forma a una serie de planos y ángulos básicos, la combinación de varios puntos de mira y el examen de la estructura interna y externa de la masa sólida; "siempre prescindiendo de su realista apariencia superficial." (4) El fue también el primero en introducir el uso de "objetos encontrados" (5), hecho que el artista francés Marcel Duchamps (1887-1968) lleva aun más lejos, al presentar como obra de arte objetos de uso diario sin la menor

modificación. Con Duchamps queda completamente en entredicho la tradición escultórica que entre otras cuestiones se enfrentaba a un nuevo mundo de ideas, de mercantilismo, de diseño industrial y de confusión social, política y filosófica. Los movimientos dada y surrealista investigaron la primera intención y la realidad del subconsciente, logrando obras de autenticidad única. El futurismo y el constructivismo intentaron definir un arte apropiado a la era de las máquinas y el desarrollo urbano.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el arte abstracto renunció a comprometerse con un proyecto emancipador y se concentró en la plena expresión utilizando la mancha y la pura sensación visual. En las décadas de los cincuenta y los sesenta, las imágenes del pop Art entraron en combate directo con las imágenes de consumo. posteriormente la escultura mínima volvió a la forma pura, permitiendo que reinaran las cualidades del



DAVID SMITH
"Cúbica I"
1963
Acero
124" de alto
Colección
del artista

material. Los artistas adoptan una nueva posición y se trasladan al campo trabajando con los materiales naturales del ambiente donde desarrollan su trabajo y llevando también materiales artificiales que contrastan con el contexto, apareciendo un nuevo concepto: la temporalidad de la obra que en su efímera existencia ofrece cambios rápidos y constantes que transforman la obra dándole vida propia.

HENRY
MOORE
"Upright
Motive
Number 1"
bronce
132" de
alto
1956;
Colec.
Keswick,
Genklin,
Dumfries.



La introducción de materiales artificiales livianos tales como plásticos y resinas, le devuelven a la escultura un rasgo importante, el color cobra también fuerza con las pinturas de origen industrial que pueden ser aplicadas sobre metales, por ejemplo, aquí cabe mencionar el vigor y la vulgaridad en las obras de los escultores pop e hiperrealistas, las cuales hubiesen sido menos efectivas si no hubieran utilizado los mismos materiales inventados por la sociedad de consumo.

Las herramientas mecánicas y los

distintos mecanismos para levantar pesos acabaron con las restricciones impuestas originalmente a la escultura por el peso y la naturaleza de los materiales. Así surge una nueva actitud con respecto a la escala real y simbólica de la obra. En resumen la escultura contemporánea ha desplazado la figura humana de su posición dominante para adoptar estilos y conceptos abstractos, se ha enriquecido con la utilización de diversos materiales que en su conjunto forman obras con infinidad de lecturas y ha adquirido una escala arquitectónica impresionante

desafiando la inmensidad del paisaje, tratándolo como estudio y como galería: la escultura se integra a su entorno.



HERUA, "Frida" (Plaza escultórica en el Prado de las Esculturas de Santiago de Cuba), Cuba, 1988-89, 35 m de diámetro y 10 m de altura, 12 módulos de ferrocemento pintados y piso de grava.

LA TALLA EN PIEDRA: CONCEPTO E HISTORIA

“ El modelado... es un proceso de adición, mientras que el tallado lo es de sustracción”

Miguel Angel

“Por escultura entiendo aquello que se hace a fuerza de quitar (per forza di levare), pues lo que se hace a fuerza de añadir (per via de porre) es decir de modelar, se asemeja mas bien a la pintura.”

Miguel Angel

El trabajo de la piedra es de una antigüedad incalculable, de hecho todo el mundo conoce los primitivos utensilios de pedernal hallados por todos los rincones de la Tierra, y lo cuales deben verse como “la primera extensión eficaz de la mano del hombre.” (6) Los instrumentos fabricados a base de desconchar y picar piedra, son los ejemplos de primera artesanía humana y de primeras herramientas. Con el tiempo estos instrumentos dejaron de

satisfacer al hombre en su búsqueda continua y aparecen entonces dos técnicas nuevas, ambas terriblemente lentas y laboriosas. En primera instancia se encuentra el proceso de abrasión mediante el frotamiento del material con arenas. Mas adelante aparecen los metales tales como el bronce, el cobre y por último el hierro que ofrecen herramientas sumamente eficaces y que determinan la técnica de la talla aún en nuestros días. Así con el

nacimiento de este tipo de herramientas asistimos al nacimiento de la historia de la escultura.

La talla en piedra es una técnica que consiste precisamente en quitar material del bloque sólido para irle dando una forma determinada, este proceso largo y laborioso consta de algunos pasos que enumeraremos más adelante. La talla en piedra es una de las técnicas más antiguas y que más tradición tienen en la historia de la escultura, y aun en nuestros días tiene vigencia siendo que a lo largo de su desarrollo el proceso de su creación en esencia, no ha cambiado mayormente. Esta técnica está determinada no sólo por la manera de hacer y las herramientas de trabajo, sino también por la forma del bloque original que sugiere al artista determinadas soluciones, siendo que otras de sus características son la textura y la dureza del material. Solo al ser resueltas adecuadamente estas determinantes, se logra un trabajo completo cuyas características específicas responden a una necesidad específica de creación.

La historia de la escultura en piedra esta ligada estrechamente con las tradiciones arquitectónicas primitivas y los usos prehistóricos de la piedra interesan todavía a los escultores actuales. Existen tres tipos estructurales de escultura prehistórica en piedra: excavaciones en la roca, construcciones elementales y piedras verticales. Las

primeras constituyen huecos y orificios en la piedra, este tipo de trabajo se reconoce en lugares donde se encontraban piedras blandas; estas formas interiores son con frecuencia secillas y refinadas. La primitiva arquitectura India llegó a altos grados de perfección en la excavación de grandes templos en los estratos de rocas naturales, al tiempo que la primitiva iglesia cristiana de Etiopía produjo obras maestras con un gran dominio de la masa y el espacio, estos ejemplos de construcción pueden ser considerados en su conjunto como piezas escultóricas.

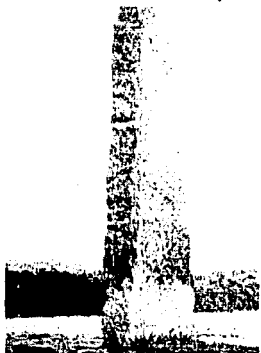
Las simples estructuras en piedra pueden haberse creado a partir de la tradición de excavar la roca. Así la noción de rebajar en la roca una cámara y luego techar la cavidad con gigantescas lanchas de piedra es posiblemente el antecedente estructural de los dólmenes, en los que a dos o más piedras verticales se les pone encima un dintel formado por una pesada piedra horizontal. Los dólmenes de Stonehenge, en el sur de Inglaterra, los mas famosos entre los existentes, muestran un gran refinamiento en el método de unión de postes y dinteles, de hecho



Cromlech de Stonehenge, Inglaterra; erigidas hacia el 1800 a.C..

muchos de ellos tienen una armonía de proporciones y un equilibrio que denotan una gran sensibilidad para la selección y emplazamiento de las enormes piedras con que están contruídos.

El tercer tipo de estructura prehistórica lo constituyen los variados menhires, los cuales tienen una asociación directa con la escultura. Las alineaciones de menhires del norte de Europa, han sido objeto de gran atención en los últimos años, aunque su verdadero origen y su finalidad siguen siendo una especulación. Muchos de ellos están erigidos sobre la piedra del lugar y presentan la huella de haber sido intervenidos por la labra.



Menhir
en Prats
de Lluçanès
(Cataluña)

Las tradiciones de labra y talla están relacionadas claramente con la civilización egipcia y las demás que la siguieron siendo que las estructuras de la prehistoria habían establecido los principios para obtener las formas esenciales por reducción. Las sencillas construcciones estructurales y las

situaciones constitutivas del paisaje, fueron y son problemas y principios que aun preocupan a los escultores de hoy.

Nos remontamos entonces a las civilizaciones egipcia y babilónica donde la talla en piedra es uno de los rasgos más importantes de su arte y su cultura, heredada posteriormente por los griegos, con su asimilación de las culturas orientales, y después de ellos los romanos y los italianos que enriquecieron y cultivaron con orgullo las tradiciones del pasado. Con todas estas culturas nace la idea de la talla en piedra y en específico la talla del mármol como el objetivo más elevado del escultor y su más noble realización. Esta concepción de escultura nacida en el Mediterráneo, fue completamente asimilada por el resto de Europa.

El tipo de sociedad jerarquizada del antiguo Egipto, con sus preocupaciones por la otra vida, determinó la utilización de materiales duraderos en su escultura directamente relacionada con la permanencia de la aristocracia. Gracias a su alto grado de organización y muchos siglos de convenciones inalterables, los egipcios lograron prácticas de explotación de canteras y un proceso de tallado altamente perfeccionadas particularmente en piedra dura. De igual modo la sociedad estaba estrictamente formalizada, la piedra desempeñó un papel importante en relación con la arquitectura y la

escultura, ambos a su vez relacionados con el poder y la religión.

Al igual que en la cantería actual, los procedimientos egipcios para tallar la piedra dependían de los valores reconocidos del frente y los cantos del bloque. Este modo de trabajar no sólo se debía a valores estilísticos, sino también a las convenciones de la sociedad egipcia y la estructura del material, que se cortaba en la cantera en forma cúbica siguiendo el rompimiento natural en paralelo de la piedra.

En el México antiguo se desarrolló una vigorosa tradición de escultura arquitectónica tallada, en la que, lo mismo que en Egipto, la forma yacente en el bloque era retenida

Escultura egipcia.
Sebek-Hotep IV.
XIII dinastía.
Granito Rosa.
271 cm.

Ejemplo de la morfología del hombre egipcio dentro del arte de este periodo, de aspecto cuadrangular, con hombros, talle, brazos y piernas muy largos.
Museo de Louvre, París.



en la escultura, aunque en México la forma estilística era aun más abstracta que en otras tradiciones. Las tallas toltecas de los Atlantes de Tula, mantienen una estrecha



Guerrero de piedra maciza vestido para batalla, ubicado en la base de un templo erigido a Qutzalcoatl, suprema deidad Tolteca.

Cabeza colosal de San Lorenzo, Veracruz.
Cultura Olmeca.



relación con los elementos de la edificación, sugiriendo una figura humana sin cambiar apenas la forma de la columna. Las gigantescas cabezas olmecas parecen sugerir que el material original, fue un enorme peñasco mas que un bloque normal de cantera.

La abundancia de mármol en el area del Mediterraneo fue una gran determinante en las tradiciones escultóricas de los antiguos griegos y siglos más tarde fué la materia prima para las obras de los grandes maestros del Renacimiento. A diferencia del granito, que es tan difícil de tallar por su dureza, el mármol podía trabajarse con mayor soltura. A medida que fueron evolucionando las actitudes ante la representación de la figura humana y fue perfeccionandose la técnica, las figuras se volvieron más abiertas, más liberadas del material, el cual parecía ya no oponer resistencia. La translucidez del material proporcionó una delicadeza inigualable para tratar el tema del cuerpo humano con todo su movimiento y la delicadeza de los ropajes que vestían las figuras.

El arte escultórico clásico logró un amplio estudio de la anatomía humana y con esto una gran aproximación a la realidad. La talla en mármol de los griegos, de una gran maestría, proporcionó los cánones y principios del tratamiento de la figura, que serían retomados por los escultores renacentistas. Se presume que los mármoles griegos



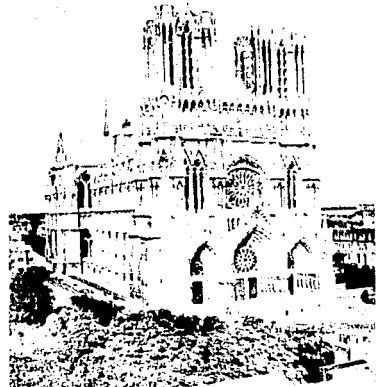
LISIPPO,
"Apoxyo-
mene",
mármol,
de 340 a
320 a.C.
Escultura
de un
atleta que
se prepara
para el
combate.
Museo
Nacional,
Roma

estaban policromados en su totalidad, lo que nos muestra el importante sentido del color dentro del arte de este periodo.

La cultura romana, heredera de la civilización griega, continuó empleando el mármol para la escultura, siguiendo directamente la tradición de los helenos; y con vistas a la construcción de grandes edificios imperiales, surgió en cuanto a este punto una industria altamente organizada para la explotación de las canteras de mármol y la producción de adornos en este material. Existen muestras de que el arte escultórico romano asimiló totalmente a sus antecesores, sin embargo aportó entre otras cuestiones el elemento del retrato a imagen y semejanza del personaje inspirador con todas sus características reales, dejando de

lado la idealización de la belleza griega.

El gran periodo de innovación estructural para el trabajo de la piedra, fue sin lugar a dudas la Edad Media, cuando las grandes catedrales románicas y góticas representaron la mas grande exaltación del trabajo en piedra que nunca antes se había visto. Al lado de las catedrales se instalaron grandes talleres a los que se transportaban los bloques desde las canteras. Allí se reunía el trabajo interdisciplinario de ingenieros, arquitectos, canteros, labrantes y escultores que sin cesar lograban resultados magníficos. Este tipo de trabajo *in situ* continuó utilizándose hasta la era industrial.



Catedral de Nuestra Señora.
Estilo gótico, siglo XII-XIV,
Marne, Reims, Francia.



Grabado de
Jean
Fouquet
(1420-
1470) que
representa la
terminación
de una
catedral
gótica,
donde
canteros,
escultores y
trabajadores
unen sus
fuerzas para
lograr tan
magno
monumento.
Paris,
ms. fr. 2247.

En la medida que era posible se utilizaba la piedra local para la edificación de tan magnos monumentos, aunque algunas veces

el material escaseaba o el trabajo ameritaba un tipo de piedra especial, lo cual generaba la necesidad de traer la pesada roca de otros lugares

convirtiéndose en una tarea ardua y penosa. Un ejemplo de esta cuestión, fueron las catedrales del sur de Inglaterra donde se advierte piedra francesa que fue transportada por tierra y mar. En la isla de Portland se contruyó una de estas edificaciones de piedra caliza que posteriormente sirvió para edificar la famosa Torre de Londres.

La mayoría de los escultores medievales permanecen en el anonimato. Su manera tan peculiar de trabajar la figura humana en un plano de misticismo absoluto hacen que las piezas de la Edad Media gocen de una magia religiosa y una espiritualidad casi inhumanas. El arte de este periodo centró sus fuerzas

Rey. 1 era. mitad del siglo XIII. Escultura en piedra calcarea. El personaje noble aquí representado expresa la espiritualidad de hombre devoto que reina bajo la ley de Dios. Marne, Reims, catedral de Nuestra Señora, torre sur,



a la exaltación de una religión que ya desde esas fechas había conquistado al mundo occidental.



FLORENCIA, Mapa de Florencia del siglo XV. Esta fue una de las principales ciudades donde se desarrolló el Renacimiento bajo el auspicio de los Medicis.

El Renacimiento italiano, que contempló el surgimiento de la escultura en mármol con independencia del plano arquitectónico, dió origen a concidos maestros individualizados, así dentro de esta época reconocemos ampliamente el trabajo de escultores

tales como: Pisano, Donatello, Miguel Angel y Bernini, los cuales destacaron en este periodo de florecimiento de las artes y del conocimiento por derecho propio.

Las famosas canteras de Carrara, que ya habían sido

explotadas en la época de los romanos, fueron retomadas durante el apogeo de los Medicis, llegando a ser una rica fuente de mármol para las ciudades Libres Italianas. el material era extraído de lo alto de las montañas, así por ejemplo, el mármol blanco utilizando por Miguel Angel, provenía de la montaña del Altísimo en la cima de la cordillera, a la que se subía por senderos zigzagueantes y vertiginosos. Los bloques se bajaban directamente por la ladera de la montaña por medio de sogas, llamadas retenidas, que actuaban como guía y contención de la caída y que se enrollaban y amarraban a tacos de madera clavados en la piedra. Estos peligrosos procedimientos que cobraron muchas vidas humanas, han sido sustituidos actualmente por equipos mecanizados de transporte y montacarga.

Miguel Angel (1475-1564) gran genio escultor indudablemente, empleó su maestría técnica y sus intuiciones artísticas sobre la figura



MIGUEL ANGEL
BONARROTTI,
"David",
Mármol blanco
de Carrara.
3.40 m de
alto,
Firencia,
Italia



MIGUEL ANGEL
BONARROTTI,
"Esclavo
muriendo o
dormido",
Mármol de
Carrara,
(1313-1516),
228x70x52.5cm
Museo de
Louvre, Paris.

humana y la composición para realizar su potente y expresiva escultura. Fue capaz de conseguir la superficie mas delicada y sensitivamente acabada, pero también cuando sus intenciones eran una forma atrevida, tosca y severa, dejaba la talla casi en su primera etapa. Miguel Angel, siempre empapado del pensamiento neoplatónico, se comprometió con su trabajo hasta el fondo, de hecho era de modos rudos, hipersensible, irritable e intransigente. La idea de que la figura se halla potencialmente contenida en el bloque de mármol toma con el nueva e incisiva dimensión.

Miguel Angel fue un individuo sumamente precoz, y constantemente presa de una frenética furia creativa de resultados imprevisibles. Sus obras están revestidas de sus convicciones filosóficas. En un lapso de ocho años, llevó a cabo más de una docena de obras y encargos escultóricos, algunos de ellas de considerable tamaño. Era el más entregado y obsesionado artista que pueda imaginarse, y nunca hubo en su obra ni un solo movimiento no premeditado. Por regla general preparaba sus obras con meticulosidad, clarificando sus ideas por medio de apuntes a pluma y tiza negra y roja, después pasaba a la realización de pequeños modelos en cera o en barro, para finalmente atacar el mármol con todo el control de la situación.

El trabajo de Miguel Angel encierra una memoria íntima de sus procedimientos y técnicas: desde el desbaste de la piedra en bruto pasando por el tallado, hasta el esmerilado más fino. Sus obras de gran fuerza siguen siendo motivo de admiración para su público pues tal parece que sobrepasó con su obra las fronteras de la figura humana logrando casi la vida en el material inerte.

Sus sucesores se enfrentaron con la complicada tarea de llevar más lejos sus intuiciones artísticas, tarea casi imposible que logró resolver con buen éxito Lorenzo Bernini (1598-1680). Bernini tendió a una clase



GIAN LORENZO BERNINI
"san Longino"
mármol blanco,
estilo barroco.
Uso indiscriminado del trépano.

diferente de ritmo y movimiento en su escultura, utilizando el mármol como si fuese un material fluido, logrando transformaciones inverosímiles como en Dafne y Apolo, en la que la piedra se transforma primero en un vuelo y cambia luego, a través de las yemas de los dedos de Dafne, en un tierno follaje.

Posteriormente con el Barroco, muchos escultores produjeron tallas para grandes jardines. Muchas de estas obras resultan interesantes cuando se contemplan dentro de su contexto como parte de la organización formal del paisaje, aunque la finalidad de la escultura en tales circunstancias parece menos importante que en los periodos románico y gótico.

El movimiento neoclásico del siglo XVIII, originado en Francia, se apartó del vigor del barroco interesándose por la armonía de la forma, la proporción y la sencillez, que sin embargo fueron alcanzados

a través de medios complicados. Por ejemplo, la serena figura de La ninfa durmiente del italiano Canova (1759-1822) se define con precisión y sensualidad; recreando la piel, la seda y los materiales móbidos por medio de un tratamiento diferente, pero conservando la calidad en concordancia con el contexto total de la escultura.

ANTONIO CANOVA,
 "Psique reanimada por el beso de el Amor, 1793.
 Grupo en mármol, 155x 168x101cm detalle de la parte superior Museo de Louvre, Paris.



El mármol siguió considerándose como material básico en el siglo XIX, donde se hizo común reproducir en este tipo de piedra una figura original en yeso. Así mientras los fundidores que hacían vaciados en bronce reproducían las marcas reales del escultor, los hábiles tallistas de esculturas rehacían con su técnica de punteado, las figuras realizadas por el artista donde no necesariamente se reproducía la calidad de la superficie original. Además la introducción de métodos mecanizados dió nuevas facilidades a los artesanos y aunque la realización técnica era muy perfecta, la habilidad y destreza primaban sobre el sentido escultórico de la obra.

Hay, en la primera mitad del siglo XIX, e incluso en la segunda, largos trechos bastante estériles en lo que toca a la escultura, ya que cuando pensamos en el decinueve, en seguida nos viene a la mente una interminable serie de monumentos públicos mas bien vulgares, procedentes principalmente de la segunda mitad del siglo. No obstante hubo escultores de talento y gran calidad, y aquí aparecen Francois Rude (1784-1855), el mejor escultor francés de la primera mitad del siglo y autor de la decoración del Arco del Triunfo en París, y su brillante discípulo Jean Baptiste Carpeaux (1827-1875), precursor de Rodin.

Cuando el siglo se acerca a su final, vemos que la suerte de la escultura europea se ha convertido en responsabilidad exclusiva de dos hombres, el cual uno de ellos es obviamente Auguste Rodin (1840-1917). El francés Rodin no dejó ninguna exposición coherente y sistemática de sus ideas, sin embargo al analizar su obra, observamos una concepción de la escultura claramente uniforme. Camille Mauclair, amigo de Rodin y paladín de los impresionistas escribió: "En Rodin, el estudio del movimiento le ha llevado a conceder inesperados valores a la definición general de los contornos y a realizar obras que pueden contemplarse desde todos los lados y que ofrecen en todo momento un aspecto fresco y equilibrado que explica además el resto de los aspectos." (7) Rodin hacía sucesivos apuntes de todas las

caras de sus obras, a cuyo alrededor daba continuamente vueltas a fin de obtener una serie de vistas conectadas en círculo. Su deseo era que una escultura se levantara completamente libre y aguantara la contemplación desde cualquier punto, debía además guardar una relación con la luz y la atmósfera que la rodeaba. Este tipo de ideas vincula a Rodin con los escultores franceses del siglo XVIII. Con sus obras sabemos claramente que Rodin pretendía captar la vida en movimiento.

Los escultores de principios del siglo XX tomaron conciencia de la dicotomía entre tallado y modelado. Maillol (1861-1944) es un ejemplo certero de esta situación, ya que era un modelador que se servía de tallistas para que trasladaran sus modelos a la piedra por medio de máquinas de sacar puntos.

Los pioneros de la escultura moderna intentaron encontrar nuevos equivalentes de volumen y masa y las tradiciones de los salones del siglo XIX se vieron esquivadas en favor de las nuevas formas. Aparece una nueva manera de ver el mundo y una nueva actitud ante la forma, dejando atrás la siempre tan requerida figura humana. La talla directa es una nueva forma de abordar el problema que consta de un método en el que no se utiliza un modelo anterior que ha de ser copiado a través de puntos. El escultor se ha liberado y deja volar el espíritu sin obstáculos que lo

AUGUSTE
RODIN,
"Camille
Claudel",
Mármol
blanco,
1885,
Museo
Rodin,
Paris.



limiten y se enfrenta uno a uno con el material, al cual debe obedecer en ciertas sugerencias que le hace. " El tallista cambia algo la forma y, luego, respondiendo al modo en que la piedra va comportándose, sigue desarrollando la idea." (8)

El genuino entusiasmo de los escultores del siglo XX por las obras de las llamadas primeras civilizaciones o civilizaciones primitivas, con sus formas sencillas y cúbicas, no fue solamente una reacción contra la ya superexplotada ideología clásica, ni tampoco una reacción contra el impresionismo de Rodin; precisamente ese nuevo modo de plantearse la escultura estaba firmemente enraizado en la tradición europea y su irrupción se produjo cuando los tallistas reinterpretaron las doctrinas ya existentes, logrando un nuevo modo de formar y ver.

Con la talla en piedra de los escultores contemporáneos comienza la gran aventura de la

experimentación de la forma. La escultura en piedra tan solo ha

comenzado una nueva etapa de su vida en el transcurrir de la historia del hombre.

CONSTANTIN BRANCUSI

“La talla directa es el verdadero camino para llegar a la escultura”.

Constantin Brancusi

Tanto para el hombre común como para el profesional de las artes, el siglo XX ha sido el siglo de Picasso; Constantin Brancusi, su contemporáneo, es de alguna manera el anti-Picasso. Si el primero encarna cierta idea de la modernidad, entonces Brancusi es un anti-moderno. Los detalles conocidos de su vida en París a partir de 1904, son en comparación insignificantes aun cuando de alguna manera tienen una vida paralela.

Como muchos artistas de su generación, Brancusi fue parisino mas no francés, nacido en Rumanía en 1876. Pero a deferencia de sus amigos entre los que estan: Henri Pierre Roche, Marcel Duchamps, Erik Satie, Fernand Leger; Brancusi jamás renunció a sus profundas raíces. Su realidad interior estaba estructurada como por cuentos y leyendas de su infancia, coloreadas de cierto misticismo y sagacidad provinciana, y dominadas por una visión cósmica del mundo. Sus primeros estudios artísticos explican su conocimiento de los materiales y de las técnicas tradicionales.

Constantin Brancusi (1876-



BRANCUSI,
“Mademoiselle
Pogany”,
vista frontal,
1912,
marmol blanco,
44.5 cm de alto,
Philadelphia
Museum of Art.

1957), siempre mostró una actitud ambivalente hacia Rodin, el cual intentó atraer a su estudio al joven escultor, el cual se negó rotundamente. “No se puede crecer a la sombra de los grandes árboles”, (8) decía. Aunque más bien en el fondo rechazaba a Rodin por algo mucho mas profundo, y es el hecho de que Brancusi era un artista totalmente dedicado a la talla. El peso moral de su convicción y la

decisión con que siguió el camino de lo que debía hacerse, le convierten en uno de los grandes pilares de la edad heroica de la escultura moderna. Henry Moore señaló en uno de sus escritos: "A partir del gótico, la escultura europea se ha venido cubriendo de musgos y de hierbajos, de toda clase de excrecencias que llegaban a ocultar totalmente la forma... la misión especial de Brancusi ha consistido en desembarazarla de todo ese exceso y en hacernos de nuevo conscientes de la forma." (9)

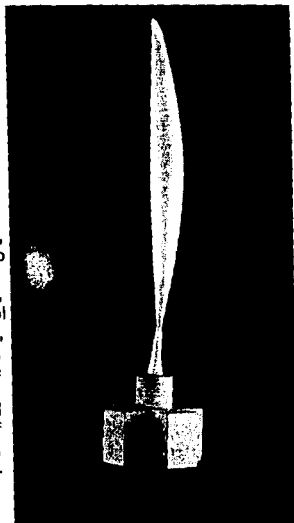
De primera instancia, la obra de Brancusi parece un poco anacrónica en el aspecto de los motivos, los materiales y las técnicas, lo mismo que en su manera de pensar y vivir, en sus objetivos y su mundo de trabajo, pero si miramos detenidamente, y evaluamos sus piezas en el milenio de la modernidad la encontraremos deliberada y coherente. Su ambición fue la de captar la esencia invisible y eterna de los fenómenos, "la idea esencial, no la de la apariencia." (10) Así es el alma del Pájaro no su silueta, o la energía adolescente retenida en el Torso de un Hombre Joven.

BRANCUSI,
"Musa Dormida III"
mármol blanco-veine
1917-1918
15x29x15 cm
Col. Thomas
Amman,
Zürich.



Su manera de trabajar, ese retomar un mismo motivo en un material distinto o en el mismo pero cinco o diez años después, no es mas que una manera de jugar con sus propias nociones de progreso y evolución estilística.

BRANCUSI,
"El Pájaro
en el
Espacio",
mármol
blanco,
1925,
180 cm de
alto.
National
Gallery of
Art,
Washington.

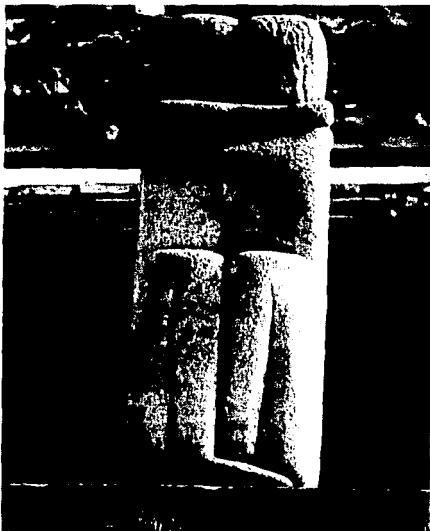


La paradoja es que en nombre de la modernidad adopta la posición de lo intemporal, ante la renovación de las formas el encuentro de las formas esenciales. Brancusi inventa un lenguaje inédito, escultural y metafísico que demuestra que tradición y modernidad no son antónimos. Brancusi fue siempre fiel a sí mismo haciendo caso omiso de la moda o del estilo en vanguardia. "No busco estar a la moda, el que esta a la moda se va con la moda... mas si tu obra es fiel a ti, entonces serás comprendido y eso será por la eternidad." (11)

Mientras que en París el modelado en barro era la técnica más utilizada, Brancusi adopta la talla directa en piedra, la cual por supuesto no era enseñada en las academias, ya que el trabajo en mármol y bronce era la copia de lo que el autor había plasmado anteriormente en arcilla. Así la talla directa que entre otras cosas lo diferenciaba de Rodin y su propuesta, fue el resultado de una lenta maduración que se gestó desde su pequeña infancia hasta su visita a la exposición de madera de Gauguin hecha en el Salón de los Autónomos en 1906. Tras descubrir las esculturas asiáticas del museo Guimet y como sus amigos Modigliani y Picasso, Brancusi también manifestó un vivo interés por las artes primitivas, lo cual se puede observar en sus obras El Beso o La Sagacidad de la Tierra.

BRANCUSI,
 "La Puerta del Beso",
 ensamblaje monumental
 de piedra Rumana Tirgu-Jiu,
 1937-1938, 5.27 m. de alto.
 Centro Georges Pompidou,
 Paris

Repentinamente la obra de Brancusi da la impresión de ser la obra de culturas ancestrales, donde se retoma la forma universal de las cosas sin importar su real apariencia, apareciendo obras claras y simples que logran describir la sustancia de las cosas.



BRANCUSI
 "El Pescado",
 mármol azul veine,
 1930,
 53x180x13 cm
 The Museum of
 Modern Art,
 New York.

HENRY MOORE

“El escultor visualiza mentalmente una forma compleja a partir de todo lo que es su propio contorno. Cuando mira a un lado sabe como es el lado opuesto, identificándose con el centro de gravedad de la obra, con su masa, con su peso...”

Henry Moore.

El genuino trabajo de Henry Moore logró un efecto directo en la creación escultórica de su tiempo. A travez de sus logros, se convirtió en un ejemplo destacado para las siguientes generaciones sobre las grandes posibilidades que la escultura, liberada de su tradición realista, podía tener. De hecho puede decirse que ocupa una posición especial al lado de los artistas de su generación, a tanto que se le considera el mayor influenciador de los escultores. Su trabajo ha traspasado cada frontera, incluso la del Japón, aun siendo que Moore nunca fue un genio de la aventura como Picasso; y esto seguramente consecuencia de su gran capacidad de persistencia, su fuerza y su poder de creación de una gradual intensidad.

Henry Moore nacido el 30 de julio de 1898 en Castleford, Inglaterra, era un hombre modesto y reservado que irradiaba una calma imperturbable. Y tras su mirada inteligente y su boca expresiva, se encontraba el escultor incansable trabajando sobre grandes bloques de piedra y troncos de árbol, cuya actividad constante le permitió realizar sus visiones aun en las



HENRY MOORE. "Madre e Hijo", 1931, 8 pulgadas, Verde de Prato; Colección Michael Maclagan, Oxford.

escalas mas grandes. Así su trabajo diario explica el volumen de su producción y la extensión de su influencia.

El trabajo abstracto de Moore presenta un manejo unitario de la forma, donde cada plano se conecta con el siguiente a modo de ritmo. Dentro de esto es necesario recalcar la necesidad de Moore de retomar



HENRY MOORE. "Figura reclinada" 1957/58,
1200 pulgadas, marmol travertino romano;
UNESCO, Paris.

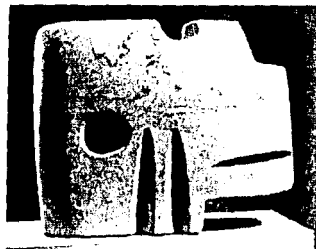
las civilizaciones antiguas con su manejo del espacio y modo de crear, donde la forma es visualizada a partir de todo lo que es su entorno. Este hecho le da a su trabajo esa renovación que estaba ligada a la adopción de la talla directa ya utilizada por Brancusi.

Moore también se refería a formas universales a las que todos inconscientemente podemos responder donde el observador sensible de la escultura debe aprender a sentir la forma simplemente como forma. Sus esculturas orgánicas apelan una irresistible sensación de ser tocadas y sentidas en el contexto mas amplio.




HENRY MOORE.
"Talla",
1936, 1.20 plgl., Piedra cafe Hornton;
Galeria Martha Jackson, Nueva York

HENRY MOORE. "Forma cuadrada", 1936, 1.24 plg., piedra cafe Harnton; col. Dr Van der Wal, Amsterdam.




El trabajo de Moore se torna cálido y cobra vida por sí solo en una alusión a metáforas y mitologías plenas de espiritualidad y movimiento que no cesa de danzar ante la mirada atenta, la cual no puede describir pero si sentir y desbordarse en el deleite de su juego incansable.

Su vasto trabajo en escultura y en específico en piedra, es de una riqueza ejemplar y sin duda alguna una de las muestras más notables de la escultura del siglo xx.



HENRY MOORE.
"Figura reclinada",
1947, 1.27 plg., pie-
dra café Hornton;
colección Henry R.
Hope, Bloomington,
Indiana.



HENRY MOORE. "Tres figuras de pie", 1947,
piedra Darley Dale; Parque Battersea,
Londres, Donada por la Sociedad de Arte
Contemporáneo.

EL MATERIAL

Para el geólogo, la piedra es el material sólido y natural que constituye la Tierra. Actualmente existen materiales artificiales tales como el cemento, el poliestireno y otros de origen industrial que han enriquecido las posibilidades de lo que llamamos la talla en piedra, sin embargo, este trabajo no se propone hacer un examen de estos nuevos materiales y sólo intentará dar un panorama general de aquellos naturales que siguen siendo utilizados dentro de la escultura.

Existen tres tipos principales de piedras: ígneas, sedimentarias y metamórficas, cada una de las cuales es consecuencia de un proceso geológico de formación distinto. Separemos entonces en tres grupos totalmente identificables a las piedras que debido a sus características principales responden de una manera diferente al proceso de la talla.

ROCAS IGNEAS

El gupo principal de rocas es el de las llamadas ígneas. Estas están formadas por sustancias derretidas o fundidas. La palabra igneo significa **de fuego** y estas son la solidificación del magma caliente y denso que se encontraba en el subsuelo. El magma caliente que forma las rocas ígneas parece tener su origen por lo menos treinta o cincuenta kilómetros bajo la

superficie terrestre. En esta zona la temperatura es lo suficientemente caliente como para derretir la roca, al mismo tiempo la presión tan alta a la que esta sometida hace que esta tenga que liberarse en un momento determinado por medio de grietas en las erupciones volcánicas. La lava es uno de los diversos tipos de roca ígnea que existen.

Las rocas intrusivas se forman a partir del enfriamiento del magma abajo de la superficie de la Tierra, lo cual significa un enfriamiento más lento que hace que se separen los minerales y que los cristales aumenten de tamaño. Ejemplos de rocas ígneas intrusivas son el granito tan utilizado para la escultura.

Las rocas extrusivas se forman cuando el magma logra salir a la superficie terrestre teniendo un enfriamiento relativamente rápido, lo cual hace que el magma no tenga tiempo de formar minerales y en su lugar forma una clase de vidrio natural. La obsidiana es uno de este tipo de rocas la cual es tan quebradiza como el vidrio pero tan dura al mismo tiempo que fue el material preferido por los primitivos para sus puntas de flecha.



Basalto



Granito

Las rocas ígneas que más se utilizan en la talla son el granito, la obsidiana o el basalto, las cuales presentan una gran dureza y son susceptibles de recibir un pulimento fino.

ROCAS SEDIMENTARIAS

Otro grupo de rocas que es importante, y quizá el más conocido, se compone de fragmentos de roca, deyecciones y residuos. Los geólogos se refieren a este grupo como rocas fragmentarias o clásticas, por estar formadas de pedazos y sedimentos de roca de otros grupos y otros adhesivos naturales. Los dos tipos principales de roca sedimentaria son la arenisca y caliza.

La arenisca esta formada por particulas de arena con un alto componente de sílice que hace se adhieran entre sí. Estas partículas son extremadamente duraderas ya que se han formado a partir de otras rocas cristalinas. Cuando el agente aglutinante es resistente, resulta un material dificilmente manejable; sus principales colores tienden a ser los de la gama de las tierras variando desde el rojo ocre hasta el gris azulado. Son piedras de aspecto muy poroso que normalmente no admite pulimento, y el polvo que de ellas se desprende es muy venenoso.

La caliza es una roca formada por la solidificación de materiales

calcáreos o crustáceos, tales como fragmentos de conchas o de minúsculos esqueletos de una infinidad de organismos marinos. Existen muchos tipos de caliza, que varían entre sí de una manera considerable debido a los distintos componentes que las forman; por ejemplo, muchos organismos nacieron en el fondo del mar y por eso este tipo de piedra puede contener trozos de concha y fósiles identificables. La caliza tiene distintas divisiones horizontales que definen la altura del estrato, que es la altura de piedra que puede disponerse antes de llegar a una fractura natural, lo cual limita el tamaño de la escultura en este tipo de piedra. Sin embargo existen muchas calizas aptas para la talla, ya que son piedras fáciles de cortar y su comportamiento ante los elementos atmosféricos es aceptable para un tipo blando de piedra. En realidad, las calizas se "templan" superficialmente. Esto quiere decir que la humedad natural que se encuentra en casi toda la piedra recién extraída se translada a la superficie tallada, formando con el tiempo una costra dura que sirve de protección para el resto de la piedra. Si después de formada esta capa se rompe, la erosión de la piedra puede ser rápida pues su interior es blando, por lo tanto la caliza relabrada resiste mucho menos las inclemencias del tiempo que la labrada por primera vez.

La mayoría de las calizas tienen un color que oscila entre el blanco

crema y el castaño, color determinado por la ausencia de hierro.



Cantera verde

La creta se encuentra en estado natural en trozos quebrados y puede trabajarse con facilidad. Se consiguen terrones bastante grandes de este material, sin embargo hay que tener cuidado pues se destruye gradualmente cuando es expuesta a la intemperie.

ROCAS METAMORFICAS

El cambio perpetuo y la alteración de sus características básicas es la cualidad más sobresaliente de estas rocas. La lenta acción del agua con su erosión y los cambios que afectan las características de la Tierra también surten efecto sobre las rocas. Esto quiere decir que las rocas metamórficas son rocas formadas por los efectos de la presión, de un enorme calor o por una acción química. Los tipos más conocidos de roca metamórfica son el mármol y la pizarra.

El mármol es básicamente carbonato de calcio y se ha formado

en una vasta gama de colores y consistencias, yendo del mármol blanco de Carrara y los mármoles pentélicos de Grecia, a los exóticos mármoles jaspeados de Portugal. En general los más cómodos para esculpir, son los más puros. Cada uno de ellos se comporta de manera distinta a la intemperie y en particular en una atmósfera corrosiva. El mármol por sus características, ofrece no sólo colores atractivos sino una estructura interna que permite el trabajo con alto detalle y alta resistencia, un pulido fino exterior y una consistencia no tan dura como las rocas ígneas, pero no tan suave para quedar en manos de las inclemencias climáticas, de hecho es el material favorito de los escultores en piedra pues sus posibilidades de tallado son innumerables y los resultados a los que se puede llegar sorprendentes.

El alabastro, es considerado como un tipo de mármol, sin embargo la mayor parte de ellos, estrictamente hablando se asemejan más al yeso y se relacionan con él. Son translúcidos, blandos y de fácil tallado, incluso pueden trabajarse únicamente con escofinas.



Mármol blanco.

La pizarra es un tipo de roca formada por la metamorfosis de un esquito similar a la arcilla. Su característica más peculiar es la forma de sus estratos, que hacen que sea fácil de dividir la roca en una dirección. Se pueden extraer pedazos de pizarra aunque en general es más útil para el escultor en forma de lasca. Tiene un grano extremadamente apretado, por lo que se utilizan a menudo para labrar letras. Su color va desde el gris azulado al verde.

LA TECNICA

ELECCION DE PIEDRAS Y SU MANEJO

El trabajo del escultor empieza en realidad antes del tallado propiamente dicho, cuando el artista selecciona el bloque en el que ha de trabajar. Cualquier escultor de primera fila sabe con precisión cuales son las necesidades que debe cubrir el bloque original para responder adecuadamente en el punto de la ejecución de la obra. La elección del escultor entre la amplia gama de piedras con diferentes cualidades, consistencia y color se ajusta a las preferencias personales.

Dentro de este punto es importante que el escultor visite la cantera para conocer el lugar y los principios generales de la obtención del suelo en que se encuentra. La extracción se efectúa de varias maneras que evidentemente

dependen de la naturaleza del material y del lugar donde se encuentra. Algunos de esos procesos se refieren a la separación de los bloques utilizando las divisiones naturales de la roca madre, divisiones que se originan a causa de presiones geológicas que producen fisuras, las cuales se acentúan por las divisiones hechas por el hombre con sierras o cuarteando. La serradura se aplica generalmente a las piedras blandas y al mármol, mientras que el cuarteo ha sido utilizado durante miles de años para todo tipo de piedras.

Para extraer la blanda piedra caliza se usan pesadas sierras de cadena, mientras que en Carrara por ejemplo, se utiliza una red de cables que atraviesa la montaña de lado a lado guiada por un sistema de poleas que conducen el cable al tajo de la roca. El principio que rige el corte con cable en las canteras es el mismo en los talleres en que se labra la piedra, utilizando polvo abrasivo y agua. Actualmente para la extracción del granito, se emplea una lanza térmica, que consiste en un chorro de llamas, generalmente de parafina, impulsado por aire comprimido, que produce un corte al fundir la roca y que arrastra consigo material fundido.

La piedra, que tiene una gran resistencia a la compresión, comparativamente tiene poca resistencia a la tracción. Así algunas piedras muy duras pueden cuartearse con toda facilidad porque

la dureza del material contribuye a la división. Las cuñas obligan a la roca a separarse al dirigir la presión desde la superficie de la misma hacia el interior. Se facilita esta división perforando la piedra con barrenas a una profundidad que puede llegar a ser de un metro. En la actualidad las perforaciones se hacen mecánicamente y en los agujeros se colocan unas lengüetas de hierro sobre las cuales se van hincando las cuñas con una secuencia rítmica. Si la piedra es buena y las cuñas están cuidadosamente alineadas se puede hacer un rompimiento limpio.

El levantamiento y movimiento de las piedras constituye una parte esencial del trabajo en las canteras, y aunque el poleame es más pesado que la mayoría de los que se utilizan en cantería, las técnicas tienen mucho en común. Según los pesos y los materiales, se utilizan cables y cadenas del calibre apropiado. Para las piedras calizas se continúa utilizando tenazas de arrastre. Suele haber en las canteras gruas viajeras y fijas que permiten el traslado de los bloques al área de desbaste donde son enumerados y almacenados.

Al escoger el bloque el escultor debe tomar en cuenta ciertas cualidades básicas: la solidez del bloque, el tamaño potencial del bloque, la durabilidad de la piedra, la relación con el emplazamiento a que se destina y el método de trabajo que debe emplearse dependiendo de la dureza, el tamaño y el tipo de

piedra. Existen muchos factores que hacen una piedra en particular mas apropiada que otra para alguna forma determinada. Unas piedras son quebradizas, otras se erosionan rápidamente, las betas que las conforman pueden ir bien con el sentido de la forma o discordar con ella, la disponibilidad y su coste también son aspectos importantes que se deben considerar.

Cuando se organiza un taller, un factor que debe de tomarse en cuenta es el manejo de las piedras, cómo se moverán éstas por el espacio y en qué lugar serán trabajadas. El principio general es siempre que el peso de la piedra contribuya a su movimiento y no forzarla en sentido contrario. Lo más adecuado sería contar con una grua movible o en su defeco con rodillos de metal para deslizarla durante el trayecto.

Las piedras relativamente pequeñas, de hasta un tercio de metro cúbico, pueden levantarse a mano con cuidado procurando mantener la espalda derecha y siempre con ayuda de algún compañero. Cuando el trabajo de levantar una piedra puede hacerse comodamente ayudado por otra persona es tonto hacerlo solo ya que los desgarres o heridas deben evitarse al máximo. Las piedras de tamaño medio pueden levantarse hasta una cierta altura apalancándolas sobre piedras de apoyo y con la ayuda de una palanca de metal, estas piedras serán

colocadas en alturas escalonadas, hasta llegar sobre ellas a la plataforma final. Cuando hay que mover con asiduidad piedras de mas de 140 kilos es indispensable disponer de una cabría, siendo que también resulta muy útil un sistema de poleas capaz de levantar piedras mucho más pesadas, pero este sistema tiene el inconveniente de tener que estar soportado desde la parte de arriba del area de trabajo. Los soportes más comunes son el puente grua y la grua de pórtico.

Para sujetar las piedras se utilizan cuerdas de nylon de una pulgada y media de ancho. En casos especiales se puede utilizar una loba de tres piezas o una castañuela de cantera en las que se encaja el bloque, técnica que se utiliza normalmente para levantar las piedras de altar y las que constituyen los cimientos de los edificios.

Es de suma importancia utilizar equipo de seguridad durante el proceso, como lo son guantes de carnaza, zapatos con casquillo, cinturón ancho de piel para reforzar la cintura y un overol de mangas largas que evitará los raspones en brazos y piernas.

COLOCACION DE LA PIEDRA

Para tallar una piedra la altura conveniente es de la cintura a los codos; nunca debe estar situada a

a altura de las rodillas o por debajo de éstas. Esto significa que es necesario utilizar un banco de madera sólido u otra piedra mayor de sólida consistencia. Es indispensable colocar algún tipo de material blando debajo de la piedra que se va tallar, como pueden ser tiras cortas de madera, algunos tipos de sacos con arena o una tablazón flexible, ya que los golpes dados con el cincel en la parte superior de la piedra, repercuten en la base y además, cuando ésta esté terminada será necesario levantarla para transportarla a su lugar definitivo y esto permitirá tener un mayor agarre si se hace con las manos, o para pasar cuerdas o un tablón a manera de camilla para su fácil manejo.

Las piedras pequeñas pueden labrarse sobre un lecho de arena fina para evitar su movimiento durante el trabajo. Algunas veces, cuando estas son muy pequeñas, pueden fijarse a la base con yeso o sujetarse con un tornillo de banco colocando algun material blando entre éste y la piedra, y siempre en estos casos la piedra será trabajada con sumo cuidado ya que un golpe más fuerte de lo necesario puede quebrarla o fracturarla. Independientemente del tamaño de la pieza siempre será importante que ésta quede fija y no quede bailando, perdiendo con esto el control del golpe y su marca sobre el material.

ASERRADURA, CUARTEO Y ACUÑADO

Los procesos de la aserradura, el cuarteo y acuñado se utilizan cuando de un gran bloque se han de sacar bloques más pequeños dependiendo las necesidades de la pieza.

Para serrar la piedra existen muchas clases de sierras, que van desde las de gran tamaño para uso industrial hasta las simples sierras de mano. En la práctica del escultor las que resultan útiles son las sierras de disco pequeñas y las de tipo de serruchos de costilla o sierras de ingleses.

En la industria se utilizan grandes sierras de disco, de una altura mayor a la de un hombre, aunque las más comunes son de un metro de diámetro. La mayor parte de estas herramientas están guarnecidas con diamante y wolframio y se utilizan en conjunción con agua que sirve para el arrastre del desecho producido por el corte y para el enfriamiento de las sierras.

Para el corte de piedras blandas como lo son las calizas, se usan tradicionalmente serruchos de costilla y sierras de trozar, y para pulir las superficies de estas piedras se utilizan comunmente unos "rastrillos" con dientes de sierra.

Ahora la forma más sencilla y económica de extraer grandes piezas

de piedra es el cuarteo, el cual tiene algunas desventajas, como la de que después de la división la superficie puede necesitar de un desbaste, y su segundo inconveniente es que no es posible realizar en el bloque una división únicamente parcial.

Los cuarteos suelen utilizar un método conocido con el nombre de acuñado para separar el bloque, el cual consiste en que por medio de punteros pequeños y aguzados que se alojan en agujeros hechos con cincel fino, se le utiliza como verdaderas cuñas, golpeandolos con una secuencia rítmica hasta que aparece una grieta en los mismos separando el trozo deseado.

Otra forma de separar trozos grandes de piedra es con el uso del taladro. Se hace una gran cantidad de hoyos, lo más cerca entre sí y lo más profundos que se pueda. Finalmente se colocan cinceles de punta que hacen el papel de cuñas y se golpean también en forma rítmica, constante y pareja hasta que llega el momento que la piedra cede y se le separa con facilidad. Este tipo de cortes requiere de mucha paciencia y habilidad pues el corte siempre presenta imperfecciones que luego requerirán de un desbaste y si no se hace correctamente se puede perder el control sobre la fisura y romperse mucho más material del deseado.

DESBASTE O LABRA TOSCA

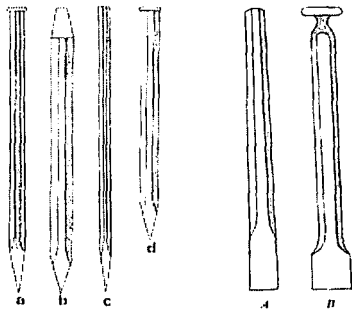
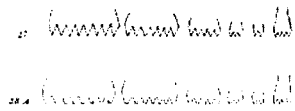
En el momento que se tiene el

bloque montado sobre un banco, a una altura conveniente para el trabajo, y ya que se está listo para comenzar a dar forma a la piedra, siempre es necesario quitar grandes trozos de material, a este procedimiento se le llama desbaste o labra tosca.

Las herramientas básicas para esta operación son el cincel de desbaste, el puntero y un mazo de aproximadamente 2 libras de peso. Estos cincel de desbaste o topes están ideados para producir una onda de choque en la piedra con objeto de lograr una división determinada de la misma, aunque no son del todo herramientas cortantes. El cincel de desbaste consta de uno de los lados prácticamente recto y es muy útil si se trabaja sobre una superficie pulida, así una sucesión de golpes correctamente dados, puede multiplicar la onda de choque y romper la piedra en dos. De esta manera se pueden quitar grandes piezas de esquina, al tiempo que los golpes menos fuertes dirigidos hacia el interior de la masa, pueden contribuir a preparar la piedra para el uso de punteros. Los punteros son las herramientas más sencillas y sin embargo más utilizadas en el trabajo tosco. Es básicamente un instrumento puntiagudo que va desde los 45 cm hasta los 11 cm como lo son los de granito. La mayoría tiene las puntas forjadas y actualmente se les utiliza unos con puntas revestidas de wolframio.

Al puntero hay que sujetarlo con

Los tres tipos básicos de cincelos son: las gradinas, que dejan una textura como de peine y se utilizan para afianzar la forma y el desbaste fino, los punteros, que se utilizan para el desbaste fino (a,c) y desbaste tosco (b,d) y cincelos planos (A,B)



bastante soltura y colocarlo haciendo ángulo con la piedra. La forma más eficaz de trabajar con esta herramienta es golpear de manera continuada a lo largo de una serie de caminos paralelos, de forma que cada golpe refuerce el contiguo y resulta contraproducente dar golpes aislados que profundicen en exceso, ya que el cincel penetra demasiado en la piedra e impide la salida del material desprendido por el golpe.

Con el mármol y el granito se debe saber cuando suspender el trabajo de puntero justo por encima de lo que será la superficie acabada ya que este cincel produce marcas más profundas de lo que es el corte real, las cuales aparecen como marcas blancuzcas sobre el material ya pulido.

Actualmente se utilizan también máquinas eléctricas para desbaste grueso, tal como la cortadora de piedra. La cortadora es una herramienta útil pero de delicado manejo, ya que requiere de sumas medidas de seguridad y práctica en su manipulación. Lo que se hace es producir cortes paralelos de un grosor de aproximadamente 1 cm de ancho y con la profundidad que requiera el desbaste y permita el disco, posteriormente con un puntero y un golpe certero se quitan fácilmente cada uno de los laminados que se hayan hecho, quitando así una gran cantidad de material en un breve lapso de tiempo. La ventaja de utilizar maquinaria eléctrica para este tipo de trabajo es disminuir el tiempo; sin embargo para usar este tipo de herramienta se debe utilizar primeramente un babero de carnaza, guantes, goggles para evitar rebabas en los ojos, un tapabocas para evitar inhalar toda la cantidad de polvo que se desprende durante este procedimiento y finalmente se debe estar completamente seguro de lo que se requiere cortar ya que es difícil medir la profundidad del corte si no se está acostumbrado a manejar el disco. Por último es

conveniente decir aquí, que el disco jamás se debe forzar, sólo se debe deslizar sobre la línea que se desea cortar en una actitud de dirigir la herramienta y jamás de empujar. Estos discos altamente peligrosos y cortantes pueden romperse si son forzados y producir un accidente extremadamente desagradable. Se recomienda utilizar una cortadora cuando ya se tiene práctica en la talla en piedra y cierta experiencia en el manejo de la forma. También es bueno saber que este tipo de trabajo requiere concentración y el escultor no debe estar cansado ya que la máquina por su peso requiere de un esfuerzo físico grande y puede ser que la máquina controle y no al revés como debería ser.

TRABAJO DE CINCEL

El trabajo de desbaste deja una superficie tosca llena de accidentes, es entonces cuando comienza el trabajo con cincel que pretende dejar la superficie deseada. En esta fase se trabajan los planos y los detalles de tal manera que la escultura sólo requiera un pulido de piedra y lija. A partir de este momento el trabajo de cincel permite observar ya la forma definida de la escultura tal cual va quedar, y para este trabajo se utilizan cinceles de diversos tipos y un mazo de peso ligero que permita un golpe controlado y constante.

Los cinceles básicos que se utilizan para esta operación son las gradinas y los cinceles planos, éstos

deben estar templados de acuerdo al material que se está tallando, por ejemplo los cinceles para cantera, normalmente se desafilan muy rápido cuando son utilizados para mármol y si es al revés, que los de mármol se utilizan con cantera, éstos materialmente se desgastan rápidamente.

La gradina es un cincel que consiste en una hilera de finas puntas a modo de peine. Este cincel se fabrica de distintos anchos y diferente número de puntas, variando de dos a seis. La textura que deja sobre la piedra es precisamente la misma marca de un peine sobre arena fina. Rodin por ejemplo, dejó en muchas mas de sus esculturas esta textura sobretodo en el cabello o en la base de sus figuras.

Ahora bien los procedimientos industriales condujeron a la introducción de una serie de herramientas accionadas por aire comprimido. Así el martillo neumático es casi como el equivalente del pincel para el pintor. Esta herramienta que está conectada a una compresora de aire, da un golpe constante y de gradual intensidad, y si se le utiliza son cinceles debidamente afilados, se trabaja rápidamente y de forma uniforme. Los tallistas experimentados pueden hacer maravillas con esta herramienta, desde modelar un ojo con unos cuantos trazos, hasta dejar una pieza casi acabada evitando el esmerilado de la piedra.

ESMERILADO Y PULIDO

Esta es la última parte del trabajo del escultor. Generalmente es una operación aburrida ya que es sumamente monótona y que no requiere de gran ciencia para su ejecución. Consiste como su nombre lo indica, en pulir la piedra de tal forma que desaparezca por completo la huella del cincel y quede la piedra lisa e incluso brillante. El pulido del mármol hace que la piedra se asemeje a un espejo y el brillo aparezca en su superficie.

Este trabajo se hace en dos fases: primeramente el esmerilado que consiste en piedras de distintos granos para dejar la pieza lo más lisa posible, para esta tarea puede utilizarse también maquinaria eléctrica tal como la amoladora con una copa de desbaste o una rectificadora para trabajos mas detallados, de cualquier forma estas herramientas dejan una superficie heterogénea y deberán ser tratadas posteriormente a mano con un trozo de piedra abrasiva. Cuando se va repasando varias veces la superficie con una piedra de grano grueso, se continúa con una de grano mediano y así sucesivamente para terminar con la de grano más fino que generalmente es de color blanco, finalmente se pasa a la segunda fase que es el pulido con lija de agua, empezando con la del número 120 y terminando con aquella que responda al gusto del escultor. Por ejemplo si se desea una superficie tersa pero opaca, terminar con una

lija del número 200 es adecuado, pero si lo que se desea es una superficie muy brillante que no requiera de ninguna cera para brillar se deberá terminar con una lija 600 o 800 según las exigencias del creador.

Cuando la escultura se ha terminado de pulir, se le debe lavar

bien para que todo sarro desaparezca y ya una vez seca se le puede poner cera, la cual le dará mas brillo a la piedra. En el caso de la cantera, la utilización de ceras obscurecerá el color de la piedra. Esto se debe tener en cuenta, pues las piedras calizas absorben de alguna manera los líquidos y la piedra puede mancharse no habiendo retroceso a este respecto.

CAPITULO 2

PROCESO DE APRENDIZAJE, SOLUCION ESCULTORICA Y CRITICA DE ARTE

“...la experiencia estética está hecha de actitudes personales, de transformaciones del gusto, de adecuaciones de estilo y criterios formativos; análisis de las intenciones, descripción de las formas a las que dan lugar, constituyen entonces la condición esencial para llegar a conclusiones generales que describan las posibilidades de una experiencia que no puede definirse normativamente.”

UMBERTO ECO

EL PROCESO DE APRENDIZAJE

“Todo conocimiento y toda experiencia dan pauta a una nueva creación y se encarnan en la obra, haciendola completa, vasta... infinita”

Hania Leñero

En medio de una discusión sobre el mito del artista y el culto a la personalidad, alguien preguntó: “entonces ¿se nace artista o se aprende a ser artista?”. Aunque el resto de la charla no llegó a conclusión alguna que interese en este tema, me parece que tal pregunta antes mencionada puede muy bien introducirnos al tema del proceso de aprendizaje de las artes. Quiero decir antes que nada, que los genios son muy pocos a lo largo de la historia, y aun ellos necesitaron del conocimiento de la técnica y el lenguaje para producir sus encantadoras obras, por lo que llegamos al hecho de que el arte y sus procedimientos de creación definitivamente se aprenden, y este conocimiento es fundamental para la producción artística. Ahora bien, y tomando un ejemplo simple y palpable, para ser abogado se debe estudiar derecho, leyes y códigos, sin embargo en ningún momento esto será garantía de que se logrará ser un muy buen abogado; que sucede entonces, que para llegar a ser un productor artístico, se deben cumplir condiciones preliminares no muy comunes, ya que es un trabajo cuyos ideales exigen habilidades y aptitudes infrecuentes respaldadas por un aprendizaje especializado, una

vocación extraordinaria y una dedicación persistente.

En términos simples la vocación es la aptitud especial para una profesión o un oficio determinado, la cual en parte se trae como aptitud al nacer y por otro lado es detectada y afinada por el entorno que en definitiva nos moldea y determina. El maestro Juan Acha insiste en el punto de la vocación ya que ésta entraña problemas complejos e importantes para el artista y explica que la verdadera dedicación artística es histórica: “se caracteriza por el predominio de la sensibilidad estética sobre los conocimientos y las actividades, propias del momento histórico... En el artista no es cuestión de existencia o ausencia de sensibilidad, sino de subsistencia y predominio de esta en su realidad histórica; sobre todo en la racionalidad de su época.” (12) Además esta vocación auténtica a prueba de cualquier avalancha racionalista y presión informática de su tiempo, existe el indiscutible factor de que debe hermanarse con la destreza manual, con las experiencias sensitivas y el conocimiento histórico y conceptual del arte, para así, la vocación fusionada con los sentidos, la

sensibilidad, la razón y la disciplina logre lo que podríamos considerar como el verdadero artista.

Es indiscutible la presencia de una vocación o un talento a temprana edad en el individuo, sin embargo ésta debe desarrollarse y crecer mediante condiciones sociales favorables, lo cual quiere decir que el talento es una virtud psíquica innata pero también constituye un proceso social, siendo que ésta puede marchitarse o fructificar a instancias colectivas e históricas.

De esta forma no es casualidad la elección de la carrera de artes por algunos individuos, aunque siempre hay quien hierra la vocación. Y es preponderante añadir que mucho dependerá la iniciación temprana a la educación del arte para que la vocación se afine y este lista para una educación profesional. Aun no conozco algún estudiante de artes visuales que en su vida haya tomado un pincel para experimentar algún tipo de creación sobre un papel, de cualquier modo bien es cierto que la educación de las artes en la preparación básica y media superior no es la adecuada ni mucho menos la aceptable, por lo que el individuo con vocación artística, seguramente habrá de echar mano de otros factores como la educación en el hogar y la orientación de los padres para descubrir su talento y orientarlo hacia la creación.

Bien, pues pensemos en el caso ideal del individuo que tiene vocación

y ha recibido cierta orientación artística a lo largo de sus primeros años de vida y que a cierta edad escoge la carrera de artes como su opción de profesión. Estamos entrando entonces al proceso de educación artística del profesional en el que presuponemos existe talento el cual deberá ser orientado, explotado y disciplinado por medio del conocimiento y la experimentación.

La educación artística universitaria se basa en el entrenamiento de las operaciones manuales, visuales, sensitivas y mentales, las que en conjunto operan para la producción de las artes visuales. Implica también un adiestramiento en la orientación de las aptitudes y actitudes hacia la creatividad, donde el resultado es que el artista logre hacer lo que quiere, logre objetivar su idea en determinado material. Para este adiestramiento se pone énfasis en tres aspectos fundamentales que son: el conocimiento teórico, la experimentación con el material y la formación de una personalidad artística y creativa. Estos tres aspectos del proceso de aprendizaje se pulen a través de los cuatro años de la licenciatura y de alguna manera despiertan la actitud del individuo hacia su profesión, ya que de ninguna forma este aprendizaje termina junto con la carrera, al contrario si el profesional se integra como tal a su sociedad, este proceso habrá de durar toda su vida, punto maravilloso a favor de la creación que

siempre es factible de evolución y crecimiento. En síntesis el proceso de aprendizaje del profesional de las artes es un proceso bastante complicado que comienza a muy temprana edad y no termina nunca, ya que cada creación es un nuevo conocimiento y cada nuevo conocimiento induce a una nueva creación.

A continuación se mencionarán los tres factores que cuida la

educación profesional de las artes, los cuales siempre se suceden de forma simultánea y no deben aislarse en la práctica. Estos tres aspectos no gozan de alguna jerarquía y sólo cuando se desarrollan satisfactoriamente sin excepción puede hablarse de un proceso de aprendizaje integral y completo que habrá de preparar lo mejor posible al individuo para comenzar una vida profesional en el campo de las artes.

COMOCIMIENTO TEORICO

“ El conocimiento de la realidad artística implica hoy tomar el arte por el complejo y cambiante proceso sociocultural que en verdad es...”

Juan Acha

Siempre que los jóvenes ingresan a las escuelas de arte con las más variadas motivaciones, intereses y finalidades; nos encontramos con un severo problema y es el hecho que muchos profesores y alumnos dan exagerada preferencia a las operaciones manuales, dejando de lado todo conocimiento teórico que sustenta cualquier producción y cayendo en un empirismo poco alentador. La parte teórica en el arte debe tener el mismo peso que la parte manual para poder concretar un trabajo de producción artística.

Por conocimiento teórico reconocemos toda aquella información prestablecida sobre las artes, la cual da las herramientas al creador para elegir con suma libertad entre las variadas posibilidades artísticas, estéticas y temáticas que le ofrece la sociedad y el conocimiento de su historia. Motivaciones que conducen a la concepción artística y luego a la ejecución y que se diferencian de la imaginación o la fantasía creativa guiadas por la reflexión y la sensibilidad.

El conocimiento teórico también será decisivo para que el alumno custione su interior y logre superar los bloqueos y las falacias que le a impuesto el medio, para que conozca y diferencie los modos emergentes de los dominantes y los residuales que circulan en su sociedad. Todo este conocimiento que es de origen académico habrá de formar posteriormente el “transfondo teórico” (13), el cual opera desde lejos y de modo indirecto a través del inconsciente en donde se almacena, así la obra lograda por un artista culto, jamás tendrá el mismo transfondo de la hecha por un artista ignorante aunque ambos tengan el mismo talento, intuición, fantasía o creatividad pues siempre los conocimientos encauzan la creación.

Los conocimientos científicos son los impartidos en las academias a través de cursos de historia del arte y teoría del arte, ambas disciplinas que junto con la crítica de arte y la museografía conforman “las ciencias del arte” (14), y las denominamos así no por ser exactas o cuantitativas, sino por que describen las realidades y sus interrelaciones apoyadas por el desarrollo del pensamiento lógico, crítico y dialéctico.

La historia y teoría del arte están encaminadas a dar a conocer al alumno de forma metódica, la realidad artística del presente y del pasado para posteriormente, sea capaz de orientar con realismo sus actividades profesionales. La historia

del arte actualmente es definitivamente nociva en el aspecto de ser meramente una sucesión de obras maestras y de autores considerados por el mundo occidental como valiosos, sin embargo para que la historia del arte fuera realmente eso, historia, debería ser una disciplina que vincule las obras con la historia del país, continente o cultura donde aparecen como un arte que interactúa con su momento histórico, esto ayudaría al individuo a reconocer su momento actual y por tanto su realidad artística, al ir vinculando todas las actividades artísticas y estéticas con la realidad social y cultural, económica y política logrando describir y fundamentar conceptualmente sus diferencias históricas y sus similitudes estéticas. Por lo tanto lo que estamos postulando, como lo hizo el maestro Juan Acha, “es una historia del arte fusionada con la sociología y la teoría del arte; con la sociología, en cuanto toma en cuenta las realidades colectivas que rodean la producción, distribución y consumo artísticos; con la teoría, en tanto se razona o reflexiona con un amplio sentido crítico las diferenciaciones, interpretaciones y valoraciones de las rupturas y continuidades de las obras de arte.” (15)

En síntesis el alumno debe apropiarse de un esquema histórico y conceptual que le permita razonar sobre los conocimientos de los hechos históricos. Cuantos más conocimientos se tengan, mayores

las posibilidades de razonar sobre las posibilidades estéticas, artísticas y temáticas de sus propias obras; mayores las herramientas de las que podrá echar mano para sustentar su trabajo plástico.

El análisis constante de otras obras logra que el alumno identifique y clasifique, en pocas palabras aprenda a ver de forma inteligente haciendo que interactúen constantemente el intelecto y la intuición, "habilidad mental reservada a la percepción sensorial".

((16) El entrenamiento del ojo es un factor decisivo para el artista, no solo para reconocer los pormenores cromáticos, texturales, volumétricos y figurativos de la realidad visible sino para también descubrirle nuevos e imprimir estos efectos en su obra, "el ojo no ve: es el hombre quien lo utiliza para ver lo que le interesa y necesita ver. El ojo funciona dentro de la relación realidad-ojo-mente."

(17) El saber ver implica una mirada a la realidad de manera acuciosa y avisadora donde el mundo que se presenta ante el artista es el constante renovador de su archivo visual y sensitivo, de ahí que el verdadero creador plástico sea más ojo que mano.

También la educación visual dan al estudiante los elementos básicos sobre lo que D. A. Dondis plantea como la "alfabetidad visual" (18). Las imágenes tienen un gran potencial en nuestro pensamiento y por tal el conocer a fondo los elementos que las componen es factor básico para

explotarlas de una forma consciente y que ante todo adquieran un significado real y consistente. "Existe un vasto mundo de símbolos que identifican acciones u organizaciones... símbolos que deben ser aprendidos de la misma manera que nosotros aprendemos el lenguaje." (19) Si bien este "alfabeto visual" es vasto e incluso me atrevería a decir infinito, es cierto que para el profesional debe ser un lenguaje conocido en el cual pueda identificar y manejar ciertas constantes que se repiten y que tienen un carácter universal. Básicamente de esto se ocupan materias tales como educación visual, diseño y geometría en donde los elementos a estudiar son la composición, el equilibrio, el color, la forma, la línea, etc... factores que en conjunto forman la obra y permiten una lectura de la misma.

Finalmente quiero recalcar la importancia de que todo este conocimiento teórico adquirido a base de lecturas, ejercicios, debates o cualquier otro medio de información, es lo que le da estructura a lo que en seguida llamo experimentación de taller y que en pocas palabras significa el trabajo directo con los materiales para llevar a cabo la creación en su forma más objetiva.

EXPERIMENTACION EN TALLER

“El taller es una combinación a modo de crisol donde se interrelaciona el aspecto creativo intelectual y el manual casi artesanal. Es una reunión de distintos elementos, iluminación, ventilación, agua, herramientas y materiales. Es así mismo rodearse de objetos apropiados, todo ello está interconectado con necesidad básica para el desarrollo de los proyectos.”

Javier Tous

Las horas que el alumno pase en el taller serán su primer acercamiento al trabajo directo con los materiales y el constante reto de transformarlos en un objeto que exprese su idea primera resultado de su creatividad y su trasfondo teórico.

En el taller el alumno habrá de adquirir una serie de conocimientos “empíricos” como resultado de sus experiencias manuales, visuales y sensitivas, a las cuales se sumarán los conocimientos “intuitivos” que irá seleccionando por deducciones propias. Y finalmente la aplicación de dichos conocimientos dependerá de su capacidad de raciocinio y reflexión aunado a su creatividad.

En el taller también se habrá de aprender la técnica, la cual constituye un pilar dentro de la producción. El material que se impone debe ser conocido para después poder ser alterado a gusto y antojo del artista. La técnica que muchas veces está prestablecida y

tiene reglas que seguir, es susceptible de cambios dependiendo de las necesidades individuales del creador, así el conocimiento de la técnica habrá de permitir el uso adecuado del material y su modificación de acuerdo a la intención y el concepto. Los artistas van renovando los materiales, las herramientas y los procedimientos de acuerdo con la época y los cambios constantes que se presentan en su realidad en donde el tiempo y el espacio, al igual que la producción industrial marcan un ritmo distinto de creación.

El taller que constituye el espacio formal para el trabajo manual, es también el punto de partida para el desarrollo de la creatividad donde los bocetos y las ideas cobran forma y se vuelven realidad. La IDEA es una imagen mental donde se unen la experiencia, el conocimiento, la imaginación y la creatividad mediante un orden adquiriendo un significado, esta idea es la primera fase del proceso

creativo. La idea primera requiere de un trabajo para irse afinando y puliendo, donde se quitan y se añadan elementos para hacerla más clara y completa, en cuanto esta idea está lo suficientemente esclarecida y lista para tomar forma se pasa a la fase de la OBJETIVACION que en pocas palabras significa transportar la idea la material real mediante la técnica convirtiéndose en un "objeto" el cual denominamos obra de arte. En este proceso de concepción-ejecución de cada obra se van perfilando y consolidando disconformidades y aspiraciones innovadoras que buscan materializarse, y que en su intento propician nuevos conocimientos sobre las propias ideas, los procedimientos de la técnica, el estilo personal y los intereses individuales que habrán de conformar las características de la obra del artista.

La idea significa un problema determinado cuando busca su esclarecimiento y materialización, es entonces cuando la realización de esbozos puede ser una herramienta muy útil para la solución de dicho problema, ya que en la práctica son muy pocos los momentos de "iluminación", mas bien la realidad del artista es una constante creación de ideas y proyectos, de los cuales sólo algunos habrán de materializarse sólo después de un proceso de selección y purificación que requiere de disciplina y trabajo donde los bocetos significan el primer intento de ordenar la idea sobre el material

y donde todos los tropiezos físicos que se puedan originar para encontrar un resultado satisfactorio son posibles de modificar y replantear. Los bocetos preparatorios para el trabajo directo y definitivo con el material constituyen el ENSAYO Y ERROR del trabajo de taller que se traduce en la evolución del problema y el encuentro de una solución satisfactoria, así mediante el intento, la búsqueda, el planteamiento y el trabajo de taller, el individuo comienza adquirir una madurez plástica como respuesta a su disciplina y su constante encuentro, muchas veces no tan feliz, con la materia que lo reta a convertirse en creación.

La obra es parte de la búsqueda y de los intentos creativos con fines a veces inciertos, parte de un largo camino hacia un éxito anhelado, sin saber en que consiste éste ni como lograrlo. Así el creador se siente satisfecho con cualquiera de las mejoras, ya sea formal, estética o conceptual contenida en la pieza y comparada con la anterior. La maduración del artista es un crecimiento de recomienzos, cambios de aspiraciones, intentos fallidos, aciertos inesperados, conflictos y reflexiones. Es una larga sucesión de obras impulsadas por la necesidad de expresión y por aspiraciones innovadoras. El artista va repitiendo, prosiguiendo, enmendando y afinando mientras alterna una AUTOCRITICA y pausas en las que ubica sus concepciones y

sus conceptos hasta tener una conciencia clara de sus ideas y fines logrando el dominio de los medios. Este proceso creativo puede durar años, muchos más de hecho de los que dura la educación profesional, pero como dijimos antes los años vividos en la academia son tan solo el principio de una vida dedicada a la creación plástica en donde la maduración llegará dependiendo de los factores trabajo, disciplina, autocrítica, crecimiento y congruencia con la madurez individual.

La autocrítica significa una actitud reflexiva ante el acto de crear, y constituye un ejercicio importantísimo donde el artista compara sus obras, y se hace consciente de la realidad de su trabajo y su propia opinión objetiva acerca de su producción evaluando sus verdaderos alcances y limitaciones para poder medir sus logros y posibilidades. La autocrítica que compromete la autoconciencia debe ser objetivo ya que al evaluar las propias actitudes y aptitudes del artista pone en evidencia el querer y el poder de sus metas. "En todo producto humano hay figuras, componentes y elementos que indefectiblemente son internacionales y nacionales, individuales y colectivos, pretéritos y presentes, y que a su vez representan rupturas y continuidades. La buena autocrítica requiere la oposición complementaria de la objetividad y la subjetividad, y establece así lo estético, lo artístico

y lo temático de la obra, así como estima la exaltación semiótica del plano semántico, sintáctico y pragmático de la obra criticada." (20)

En la concepción-ejecución de cada obra interactúan conjuntamente la razón, los sentidos, la sensibilidad y la intuición, las cuales conducen al artista en la ejecución manual. Los productores plásticos, por lo general prefieren emprender la concepción de sus obras junto con la manipulación del material, de hecho en la producción de las artes visuales la ejecución y todo lo empírico juegan un papel muy importante. A este factor lo denominó JUEGO Y CONCEPTO que es el ir dilucidando y aclarando una idea a través de las manos que es cuando mejor fluyen la visión, la sensibilidad y la creatividad. Esto no quiere decir que el artista aborde la ejecución sin una idea o sentimiento, lo que significa es que ningún artista concibe, aclara y termina la obra en su mente y luego la ejecuta, es a través del material y mediante bocetos que el problema alcanza su solución. Así el juego con el material sumado a la curiosidad y al capricho se complementan con el concepto y la idea que el artista quiere emitir y en esta dialéctica de lo concebido y lo ejecutado se resuelve la creación.

No debemos olvidar que el arte es una cuestión complicada llena de dicotomías que se sustentan en la creación y que conforman el acto artístico como un acto de creación y de vida amalgamando opuestos y

reafirmando en cada una de sus creaciones el complejo existir humano, así el taller cobra un significado casi mágico ya que es el

espacio para el hacer donde lo increíble puede cobrar vida y convertirse en parte de nuestro más sublime cotidiano.

LA FORMACION DE LA PERSONALIDAD

En toda obra de arte existen una serie de factores extra artísticos o extra estéticos, que le dan a la producción un carácter peculiar. Estos factores dinámicos están determinados por la personalidad, la emotividad y la intencionalidad del creador, así como también del conocimiento de su entorno social que lo determina pasando desde los aspectos económicos y políticos en los que vive. El artista es un individuo en interacción constante con la realidad y como parte de ella debe tocarla, mirarla con atención y conocerla. Si en el capítulo uno dijimos que la obra de arte es la visión del artista sobre la realidad (expresión de la realidad), entonces el artista debe ser parte interactuante y participativa de esa realidad que lo envuelve, pues sólo de esta forma su trabajo se retroalimenta, crece y tiene congruencia.

El aguzar la mirada para captar el mundo exterior y lo que éste le ofrece es parte de la formación de la personalidad, la cual adopta una actitud creativa y a su vez crítica ante los eventos que se le presentan y que formarán parte de sus experiencias al igual que los

conocimientos adquiridos en las aulas de clase. Toda participación activa en la realidad logrará que el artista produzca una obra congruente con su tiempo y en constante interacción con el mismo, una obra fresca que se considere como respuesta inteligente a una serie de estímulos que afectan directamente las ideas y la sensibilidad del productor plástico.

Las discusiones en los pasillos, las exposiciones que ofrecen los museos, las lecturas, la vida cotidiana, las manifestaciones políticas, el café con los amigos, las conferencias, los medios de comunicación, todo absolutamente todo lo que pueda enriquecer la personalidad y el archivo visual del artista serán aprovechadas en su futuro trabajo. El artista es un individuo que debe estar en constante crecimiento, siempre abierto a los cambios vertiginosos que nos ofrece nuestro mundo posmoderno y que con todos sus defectos y diferencias sigue aportando proyectos que buscan su realización.

SOLUCION ESCULTORICA

La escultura como género artístico, se sintetiza como la idea objetivada en la forma tridimensional, la cual obviamente se constituye por volúmenes creando cuerpos sólidos dentro de un espacio determinado.

Existen una serie de elementos que determinan la solución escultórica de una pieza, estos factores formales y conceptuales le darán a la obra características específicas que habrán de marcar su significado y propósito además de su impacto visual ante el espectador. Por tanto el resultado de una escultura dependerá del buen equilibrio entre los elementos formales que tienen que ver directamente con la materia respondiendo a la pregunta del ¿cómo?, y los elementos conceptuales que contienen la idea resolviendo la cuestión del ¿qué?.

Ver activamente significa obtener los rasgos o características que conforman los objetos y sucesos

ELEMENTOS FORMALES

Los elementos formales constituyen la parte física de la obra y son la forma, la composición, el espacio y la luz, todos ellos darán

que nos rodean y que nos suministran la información que tenemos sobre el mundo; ahora bien, la percepción de la forma es un mecanismo bastante complejo donde la visión y la mente interactúan, así el percibir un objeto con tales o cuales características físicas nos crea una imagen y una idea de la cosa: significado y significativo. De esta manera la percepción de la forma escultórica es una función visual que al pasar a la dimensión cerebral cobra cierto significado produciendo ideas y sensaciones sobre la escultura misma.

Así la forma perceptual es el resultado de un juego recíproco entre la forma física, la iluminación, el espacio en el que está integrada y la situación del observador que reflexiona frente a este conjunto de factores. Esto quiere decir que el aspecto de una escultura que vemos no depende únicamente de la proyección retiniana que produce en un momento dado, sino que esa imagen se verá afectada por la totalidad de experiencias visuales vividas ante objetos de la misma clase y por el ambiente que envuelva a la pieza.

como resultado lo que vemos al presenciar una pieza de escultura, serán la parte matérica que se presenta a la visión del ojo humano.

LA FORMA

“La primera aproximación a una forma nos lleva a considerar a partir de su aspecto exterior la estructura interna que la contiene”

Javier Tous

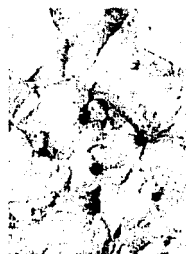
La forma física de un objeto está determinada por sus límites y una serie de elementos primarios como lo son el punto, la línea, el plano, la textura, el tamaño y la composición.

Como PUNTO se considera la marca mínima que deja el instrumento sobre la superficie, así por ejemplo en la talla en piedra el punto estará determinado por la marca blanquizca dejada por el puntero. El punto “es la unidad mas simple de comunicación visual”, (21) y es posible detectarlo en la superficie de los volúmenes de lagunas esculturas. Estos pequeños elementos en conjunto forman texturas sobre el material que siempre enriquecen el aspecto de la pieza. Como TEXTURA reconocemos la calidad del terminado de una superficie aunada a la propiedad física del material. Esta textura lograda generalmente con distintos instrumentos logra darle a la pieza una apariencia tal que refuerza su contenido y propósito ya que sirve como experiencia sensitiva y enriquecedora de la forma. Un ejemplo de ello es la escultura de Rodin donde frecuentemente vemos la textura lograda con gradina en la

superficie de sus esculturas logrando en unos casos naturalidad y realismo, y en otros la sensación de una pieza verdaderamente atorada en el mármol. Así un mármol punteado o uno superpulido no sólo tienen un aspecto diferente sino que a la vista causan sensaciones distintas, recurso que utiliza el escultor para lograr su propósito.



Ejemplos de las diferentes texturas que se pueden lograr en la piedra. (arriba), tex. de gradina, (der.), tex. de puntero (abajo), Tex. de surcos de puntero y sup. pulida por abrasivos.



La LINEA ha sido descrita como una cadena de puntos, un punto en movimiento o como la historia de un punto que corrió; este elemento visual marca la dirección que puede ser: horizontal-vertical y simboliza estabilidad haciendo una referencia primaria del hombre respecto a su bienestar y maniobrabilidad así como también la referencia del organismo humano y su entorno; la dirección diagonal como fuerza direccional inestable, provocadora, amenazadora y casi subersiva; y por último la dirección curva cuyo significado está asociado al encuadramiento, la repetición, el calor y la continuidad. Ahora bien la línea llevada a la tercera dimensión se convierte mas bien en la complejidad del CONTORNO, el cual se basa en las tres figuras elementales que son el cuadrado, el círculo y el triángulo, siendo que las multiples combinaciones de estas figuras básicas darán nuevos contornos de posibilidades infinitas. Así podemos encontrar que en escultura la línea se puede presentar como una marca sobre la superficie o como el límite mismo de la forma, convirtiéndose en una línea que navega por las tres dimensiones adquiriendo movimiento.

El PLANO que esta considerado como una superficie bidimensional, largo y ancho, se puede apreciar en escultura como superficies planas o como elementos independientes, que mediante el traslape o el ensamblaje logran el



Ejemplo de línea en escultura.
Escultura-Menhir No. 14. Epoca neolítica (1000 a.C. -?), Piedra, 120 x 76x 20 cm. Proveniente de la Villa de Saint- Cernin. Museo Fenaille, Aveyron, Francia.

VOLUMEN que es el elemento primario más importante de este género plástico y que consta de largo, ancho y profundo, configurados en infinidad de formas tanto regulares como irregulares.



JULIO GONZALEZ
"El beso"
1930
fierro
16.5" de alto
Colección Mr and Mrs Harry Lewis Winston
Ejemplo de plano en escultura.

El TAMAÑO de una escultura puede ir desde el formato pequeño hasta las grandes escalas de las piezas monumentales o de la escultura urbana. Este factor

siempre habrá de estar determinado por el propósito que tenga la obra y por las necesidades del espacio que habrá de ocupar.

LA COMPOSICION

La totalidad de una pieza escultórica esta constituida por volúmenes que pueden ser apreciados por innumerables puntos de vista. Estos volúmenes guardan entre sí cierta relación y están interconectados de tal suerte que entre ellos existe una continuidad para que de uno se sienta la invitación para pasar al siguiente y así rodear la pieza en su totalidad, es por ello que cuando se presenta una pieza es importante que ésta tenga el espacio suficiente para ser apreciada por todos los puntos cardinales. La manera de conjugar los volúmenes, sus interrelaciones, la dimensión de uno en comparación con el otro y en general la lectura que hace navegar al ojo por toda la pieza con cierto orden es lo que llamamos COMPOSICION, que a su vez utiliza varios instrumentos.

La influencia psicológica y física mas importante sobre la percepción humana es la necesidad de equilibrio, así en la expresión o interpretación visual se crea un proceso de estabilización que impone a las formas un eje vertical con uno referente horizontal; esta es una constante inconsciente que hace que al bocetar la composición de una pieza el equilibrio se dé automáticamente, cuando por el

contrario lo que se busca es desequilibrar la obra para dar una sensación de inestabilidad, el escultor habrá de hacer un gran esfuerzo pues esta propiedad se contrapone a la naturaleza humana y el resultado será una pieza que parece estar a punto de caer.

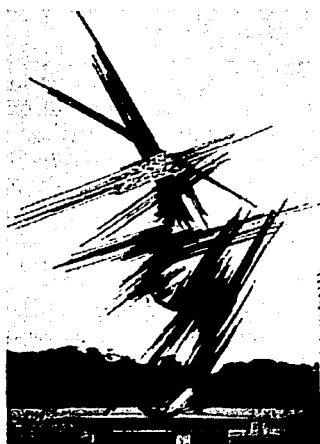
Fisicamente el EQUILIBRIO es el estado en que las fuerzas que actúan sobre un cuerpo se compensan unas con otras, así el centro de equilibrio de una obra lo crea la disposición de los volúmenes que la constituyen . El equilibrio está determinado formalmente por el peso y la dirección de sus formas.

EL MOVIMIENTO es una de las fuerzas visuales más predominantes en la experiencia humana. Aunque a nivel fáctico solo existe en el cine, la televisión, la escultura cinética y en todo aquello que se visualiza con algún componente real de movimiento, existen técnicas para lograr engañar al ojo por medio de la sugerencia en formulaciones visuales estáticas, así este movimiento virtual no es precisamente producido por el objeto sino por el ojo del observador que capta un vaivén invitando a la retina a seguir líneas que se interconectan entre sí a modo de vibraciones o de caminos por recorrer. Esto hace que la composición se haga dinámica perdiendo peso y rigidez.

El movimietno puede lograrse mediante la repetición armónica de elementos formales producidos al

combinar pausas, acentos, intensidades y direcciones en una sucesión regular y organizada, este factor lo denominamos RITMO, el cual se presenta a través de la repetición, la progresión de tamaños, por alternar elementos y por líneas continuas interconectadas entre los diferentes volúmenes.

Aunque el ritmo es más frecuente en la pintura que en la escultura, sin lugar a dudas las piezas geométricas lo utilizan enormemente a comparación de las obras figurativas.



N. KRIECKE
"escultura
espacial"
1958
El ritmo
que
presenta
esta
pieza
logra un
movimiento
virtual
que va
guiando
la vista.
Ejemplo
de
movimiento
en
escultura
estática

La relación entre los tamaños de las partes de un todo constituye la PROPORCION, la cual es utilizada para resaltar o minimizar los volúmenes de interés. Por ejemplo las proporciones del cuerpo humano utilizadas a lo largo de la historia han variado siempre de una cultura a

otra, ejemplos de ello son la exageración de las partes femeninas en el arte prehistórico (Venus de Willendorf) aludiendo a la fertilidad, o el tamaño de los personajes según su jerarquía en la cultura egipcia denotando poder.

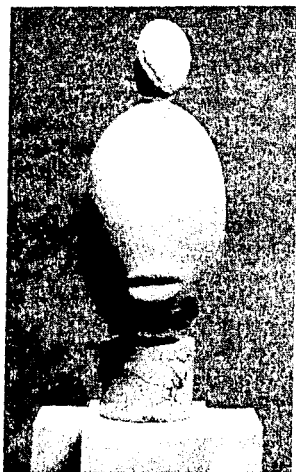
La SIMETRIA es el equilibrio axial, o sea que cada unidad situada a un lado de la línea central corresponde exactamente a la del sentido opuesto, este elemento puede a veces resultar estático, sin embargo al hacerse variaciones de elementos y posiciones se puede conseguir también uniformidad y equilibrio.

El orden contribuye a la síntesis visual de la SIMPLICIDAD, la cual realza las formas elementales logrando un discurso elegante y de carácter universal. Si al contrario se utiliza la formulación opuesta que es la COMPLEJIDAD y que utiliza numerosas unidades y fuerzas elementales, se obtendrá un difícil proceso de organización del significado obligando al ojo a concentrarse en detalles y peligrando el contexto total de la pieza.

La verdadera tarea del escultor consiste en conjugar los elementos formales de tal suerte que la pieza adquiriera un significado y contenido determinados por su idea, por tanto al ser resueltos satisfactoriamente dichos elementos la obra transmitirá un concepto aunado a una serie de sensaciones que es la finalidad del arte mismo.



Ejemplo de complejidad en escultura donde los ropajes y el cabello son tratados con alto detalle y logrados a base de trepanaciones. VALENTINE BALBANI, Mujer Germana, escultura funeraria. Mármol, 83x191.5x49 cm. Proveniente de Sainte-Catherine-du-Val-des-Ecoliers. Museo de Louvre, Paris.



Ejemplo de simplicidad en escultura donde el rostro de una mujer esta logrado con apenas tre ovoides esenciales. BRANCUSI, "La Negrura Blanca", 1923, mármol viene, 37.8x14.3x17.8 cm Col. Louise y Walter Arensberg. Philadelphia Museum of Art.

EL ESPACIO

“La actual concepción espacial consta de la visión total de los objetos en el espacio, la posibilidad de partir de un punto situado en un espacio neutro con la posibilidad de incidir desde distintos puntos de vista.”

S. Giedión.

El espacio que a la escultura interesa es el espacio tridimensional que ofrece una libertad absoluta ya que permite el desplazamiento de la forma en cualquier dirección adquiriendo movilidad y volumen. Visualmente una escultura y el espacio circundante pueden tomarse como dos volúmenes adyacentes, siendo que la primera es más pequeña y cerrada, tiene textura, densidad y solidez, a esta

aglomeración de formas que saobresalen se pueden añadir las intrusiones y perforaciones que se tratan como espacio vacío entre los sólidos que monopolizan la superficie externa. Tradicionalmente la escultura era la imagen de entidad autónoma, aislada de su entorno y en posesión única de toda la actividad. A partir de la escultura de Maillol y Moore, el espacio se convierte en un elemento activo que

interactúa con la forma a través de los huecos vacíos que hacen posible un acoplamiento más completo entre el espacio y la forma.

El volumen vacío como elemento legítimo de la escultura ha logrado obras en las que el bloque material se reduce a una cascara que rodea el cuerpo central de aire dándole una nueva concepción a la pieza física unificada con su entorno. El espacio circundante en lugar de dejarse desplazar pasivamente por la obra, adopta un papel activo invadiendo el cuerpo y apoderándose de las superficies que forman su contorno.

LA LUZ

La luz como fenómeno natural es la que nos permite apreciar la forma, el color, el espacio y el movimiento de hecho para el hombre como ser vivo diurno es requisito previo para toda actividad. Sin embargo la luz es algo más que la causa material de lo que vemos y entra a la escena del arte como un agente activo que juega y se conjuga con la forma. En esculturas no lumínicas adquiere el papel de ser un juego de luces y sombras sobre superficies reflexivas. Este factor también habrá de determinar su aspecto físico, es por ello que es tan importante cuidar la iluminación dentro de la museografía pues ésta interactúa con la forma enriqueciéndola y dándole vida.



HENRY MOORE
"Madre reclinada e hijo"
1960-61, bronce, 2.5 m
Northampton, Madonna.

Como se sabe la luz blanca está compuesta por un espectro de colores, los cuales percibimos gracias a las ondas luminosas. El color está cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos podemos experimentar. Por tanto el color habrá de ser un elemento importante en escultura. Se sabe que las esculturas griegas, por ejemplo, fueron policromadas y esto es seguramente por la fuerte carga que el color tiene sobre nuestra percepción. Actualmente la escultura se vale muchísimo de este elemento para realzar y atrapar al ojo distraído. De cualquier manera los materiales naturales por sí solos presentan una gran variedad de colorido, y en específico ciertas rocas como el mármol, el onix o el granito contienen una amplia gama de tonalidades compuestas por betas juguetonas siendo un material vasto y rico cuya belleza se antoja acariciar con la vista.

ELEMENTOS CONCEPTUALES

Los elementos conceptuales contienen la idea misma de la pieza y son lo temático y lo expresivo que encontramos al enfrentarnos como espectadores ante determinada obra, ambos constituyen el ¿qué es lo que vemos? y significan la idea relacionada con la mente que reflexiona o reacciona ante los acontecimientos que experimenta.

LO EXPRESIVO

Las cualidades de las formas, colores y sucesos son el primer aspecto de toda experiencia visual y a partir de la más completa descripción de lo que vemos nos acercamos a lo que explícitamente reconocemos como EXPRESION. De hecho todos los elementos formales son portadores del sentido expresivo de la obra.

Las propiedades físicas de los objetos no quedan limitadas a lo captado por los sentidos, sino que se vuelven activas dentro de la mente humana caracterizando infinidad de fenómenos no sensoriales.

Los objetos en su forma externa y hablando específicamente del arte, muestran lo que existe en su interior, es decir expresan una serie de sentimientos, ideas y conceptos que el espectador habrá de captar a través del ojo inteligente que mira y actúa frente a la pieza.

La expresividad de una pieza es la parte comunicadora, de hecho es el mensaje mismo que aunado con el tema configuran la parte conceptual de la obra, la parte que responde a la pregunta de qué es realmente lo que vemos: una piedra tallada o una mujer amorosa que abraza a su hijo en símbolo de maternal gesto de amor.

MIGUEL
ANGEL
BOUNARROTTI,
"La Virgen
con el Niño"
Mármol blanco
de Carrara,
Catedral de
Nuestra Señora
de Brujas,
Bélgica.



La expresión se conecta con los sentimientos y las emociones, y es posiblemente la parte del arte que tiene un carácter universal. Así por ejemplo al presenciar la figura del Moisés de Miguel Angel, todos podemos sentir la mirada de Guía y hombre sabio que ha hablado con Dios. El Moisés hace sentir respeto y temor, no solamente por su gran dimensión sino también por la actitud que presenta de hombre religioso, de edad... de profeta.



MIGUEL ANGEL BOUNARROTTI
"Moises"
mármol blanco de Carrara
Museo del Vaticano
Roma, Italia.

Ahora bien si la expresividad de una pieza se denota claramente en la escultura figurativa que sucede entonces con las obras no figurativas. Este género desde que apareció, definitivamente ha exigido una especial atención por parte del espectador que no presencía un objeto cuyo contenido pueda relacionar con su realidad, experimentando cierto rechazo que, posteriormente, si es sensible y cauteloso para no caer en la trampa del no pensar, se dará la oportunidad de presenciar un objeto totalmente nuevo para su archivo visual, y el cual también tiene un contenido y una expresividad que transmitir. ¿Qué expresan esas formas orgánicas o geométricas?, seguramente una serie de sensaciones que se pueden

relacionar con la vida, así por ejemplo, una escultura de metal totalmente geométrica habrá de expresar las sensaciones de la vida urbana e industrializada que se nos presenta fría e imponente; si por el contrario el espectador está frente a una forma orgánica, ésta podrá remitirle a los múltiples fenómenos de la naturaleza con sus formas caprichosas y rebozantes de vida.

Hemos llegado a un punto que no puede medirse pues la cuestión de la expresividad de cada obra ha de ser vivida de manera diferente por cada espectador, lo cual hace que la obra adquiera un sin número de interpretaciones enriqueciéndose y ampliando su contenido.

LO TEMATICO

Como su nombre lo indica este elemento tiene que ver con el tema que es la circunstancia o el hecho del que trata la pieza. La escultura durante mucho tiempo y como vimos en el capítulo uno, trató como tema principal al hombre y a la religión. Afortunadamente a partir del siglo XX la situación para las artes es muy distinta y el tema paso a un plano secundario haciendose primordial el CONCEPTO.

El concepto es la idea misma concebida por el entendimiento, es la opinión, el juicio o representación abstracta de un pensamiento. En la obra plástica existe un concepto que sustenta su estructura y que se

resuelve mediante elementos formales para su objetivación sobre la materia. Así la complejidad del arte se basa en este viajar entre la formulación de un concepto y la realización física del mismo mediante reglas estéticas, artísticas y plásticas. Por ello siempre debe haber una congruencia entre el contenido de una obra y su forma física, entre su discurso expresivo y conceptual con su exterioridad

matérica.

La congruencia se da a partir del esclarecimiento de las ideas y el amplio manejo de las formas, cualidad que el escultor obtiene mediante la disciplina para así crear obras que verdaderamente cumplan con todos los requisitos que expresa la crítica de arte.

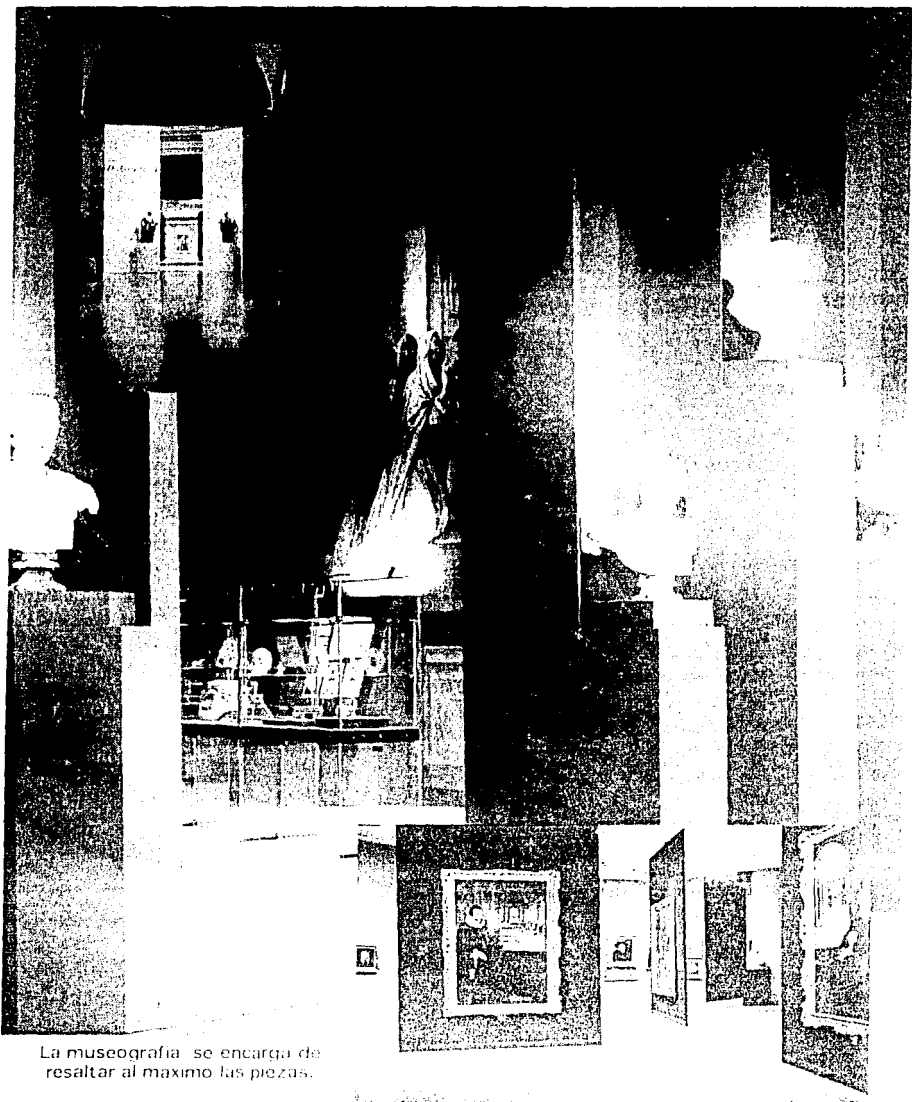
LA PRESENTACION Y EXPOSICION

Cuando la obra ha sido terminada será importante entonces estudiar el cómo se va presentar la pieza. Este factor debe realzar y favorecer a la obra lo más posible, tanto si es expuesta en interiores o al aire libre. Los puntos básicos que hay que tomar en cuenta para lograr con éxito su presentación definitiva son principalmente la colocación y fijación, la iluminación y el espacio tanto de la escultura misma como el que le rodea para poder ser apreciada en su totalidad.

La BASE en la que se habrá de colocar la pieza será parte de su contexto, por ello su elección no debe ser arbitraria intentando siempre que realce el color, la forma y el contenido. Siempre debe haber

una congruencia entre la base y la escultura que sostiene. En este punto se cuida también que la pieza quede a una altura adecuada para ser vista por el espectador.

La ILUMINACION va afectar decisivamente a la obra, pues la luz proyectada desde un ángulo tiende acentuar las curvas, las cavidades y los ángulos, definiendo sus planos y volúmenes. Para una correcta iluminación existe una infinidad de recursos como la luz indirecta producida por una lámpara direccional, o la reflexión de la luz sobre la pared, etc; en fin, las necesidades de iluminación determinadas por la pieza deberán ser resueltas para lograr el máximo realce de las cualidades de la misma.



La museografía se encarga de resaltar al máximo las piezas.

ANALISIS FORMAL DE LA OBRA Y CRITICA DE ARTE

La lectura de la obra ya se refiera al juicio crítico o al asentimiento instintivo del gusto exigen una recreación de la obra original donde el espectador ejecuta la obra de forma interior reviviendo la experiencia del creador, ya que el hombre libremente activo que se sitúa frente a una obra la discute, la comprende y comprendiéndola manifiesta su propia personalidad.

Tanto la contemplación común de la obra de arte como el razonamiento crítico-interpretativo especializado sobre ella, no son dos tipos de actividad que se diferencien por la intención o el método, sino que son distintos aspectos del proceso de interpretación que se separan por la conciencia y la intensidad de la atención y la capacidad de penetración.

La interpretación ante la forma se convierte en una continua posibilidad de ser reconquistada, ya que ante ella se sitúa la infinidad de personalidades interpretantes, cada una con su modo de ver, de pensar y de ser. La persona forma en la obra "su experiencia concreta, su vida interior, su espiritualidad inimitable, sus reacciones personales dentro del ambiente histórico en el que vive, sus pensamientos, sus costumbres, sentimientos, ideales, creencias y aspiraciones." (22)

Todos estos datos existenciales impedirán la interpretación si frente a ellos se erige un objeto cerrado y definido de una vez para siempre, pero ya que en la obra se organiza todo un mundo personal y a través de él todo un mundo histórico y ambiental ofrece precisamente la característica de ofrecerse siempre bajo mil puntos de perspectiva y así las "situaciones" personales del espectador pasan de ser impedimentos a ser posibilidades de acceso a la obra. Todo acceso es una forma de poseer la obra, de verla en su totalidad, manteniendo la probabilidad, no obstante de ser contemplada bajo nuevos puntos de vista. Este factor nos hace llegar a la afirmación de que "no existe una interpretación definitiva ni exclusiva, pero tampoco existe una interpretación provisional o aproximativa." (23)

La crítica de arte considera la obra de arte inmersa en el contexto originario de las relaciones culturales, económicas y políticas en el que ha sido formada y valora los elementos conceptuales, estilísticos, temáticos y formales que la componen.

Cuando aparece la crítica de arte lo hace con la actitud del análisis de la belleza formal con un espíritu purista, acentuando el plano semántico de las relaciones de las figuras con la realidad visible que

figuraban, y al plano sintáctico que atendía a la composición o la relación entre los signos o figuras. A partir de la segunda mitad del siglo XX la crítica deja de ser una rama de la literatura par serlo de la sociología acentuando los aspectos conceptuales de la obra de arte.

Para comprender mejor los medios y fines de la crítica de arte, Juan Acha, propone seis puntos en los cuales engloba las principales innovaciones que las ciencias de las artes han obtenido en los últimos tiempos.

- 1.- La diferenciación entre lo estético y lo artístico.
- 2.- La redefinición de la estética, sacándola de la filosofía para inclinarla a la sociología, considerándola como la disciplina ocupada en estudiar la cultura estética de toda sociedad e individuo.
- 3.- La estética de los efectos de origen y la estética de la recepción que analiza la obra de arte y sus posibilidades de consumo.
- 4.- La aplicación del materialismo histórico en el estudio de la realidad estética.
- 5.- El análisis del fenómeno sociocultural del arte en sus tres actividades básicas: producción, distribución y consumo.
- 6.- Llevar la diferenciación entre lo estético y lo artístico a sus últimas consecuencias con el fin de definir históricamente los sistemas de producción

especializada: las artesanías, las artes y los diseños.

Con esta nueva actitud, la crítica se centra en la obra de arte que es su materia de estudio y cuyo objeto es ver cuales son sus componentes y las maneras de percibirla y consumirla. El complejo problema de definir un objeto artístico reside primeramente en la cuestión de la interpretación sobre la cual gravita todo el fenómeno del arte y depende de la relación que entabla el sujeto con el objeto, entonces ¿cuales son los criterios para mirar correctamente la obra y obtener una adecuada relación con ella?.

Primeramente debemos enfatizar que el consumo, actividad que se refiere a la contemplación, vivencia, deciframiento, percepción y adquisición de un bien estético por un público, constituye el término de la producción; y el cual se aferra a la realidad del objeto y a los reflejos de esta realidad en el sujeto. La obra de arte es en primer lugar un objeto y adquiere su identidad artística tan pronto aparece un receptor que la percibe sensitivamente.

La obra debe entonces mantenerse en un equilibrio entre forma y contenido, donde las formas transmutan el contenido, mientras este trastoca las formas. La relación forma-contenido varía en cada receptor y ocurre más allá de lo verbalizable o legible, dentro de los terrenos translingüísticos y

transemióticos.

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

El espectador se acerca a la obra con interés de leer y apreciar lo nuevo, e inmediatamente la compara con otras similares que recuerde, confrontando en su interior el presente de la obra con el pasado de la historia del arte, y a partir de esta confrontación, da significado a las partes y al todo en busca de relaciones mutuas, y en ese vaivén de valoraciones aparecen lecturas e interpretaciones.

Ahora bien refiriéndonos a la crítica y a sus creadores encontramos varias posturas ante el arte, unas que son sólo producto de la interpretación y del mercado de consumo que obedece múltiples intereses incluso exteriores al arte mismo.

En fin la crítica sería denominada conceptual, indeseada por cierto en el periodismo de todas partes del mundo salvo sus gloriosas excepciones, es la capaz de ser desarrollada en libros y revistas especializadas. El crítico debe entonces disponer de una rica gama de experiencias, de criterios profesionales y de conocimientos tanto de teoría como de historia.

Los objetivos generales del crítico de arte en los que orienta sus actividades son cinco

1.- Analizar las obras de arte recién producidas con el fin de lograr un texto destinado a los

actores, distribuidores y consumidores cubriendo las actividades básicas del arte concernientes a la producción, distribución y consumo. El análisis abarca los aspectos productivos enfatizando en el sistema artístico al que la obra pertenece y al que retroalimenta con innovaciones imponiendo cierta objetividad a lo subjetivo de la pieza. El verdadero crítico produciendo conocimientos de arte. Funge como agente ideológico y utiliza medios intelectuales de consumo como parte misma de la distribución.

- 2.- Difundir en el ámbito artístico local los conocimientos artísticos producidos recientemente.
- 3.- Detectar los procesos, fuerzas sociales y culturales de su país para darlos a conocer al mundo, y consecuentemente enterar y conscientizar a todos los interesados en el arte.
- 4.- Promover la pluralidad artística en el ámbito local.
- 5.- A partir de los cuatro objetivos anteriores producir teorías y textos públicos.

Al enfrentar la obra de arte el crítico la percibe mediante su vista, sensibilidad y mente, determinando rápidamente la condición artística del objeto en términos de la tendencia de la cual proviene, ésto le permite saber qué ver, qué sentir y qué teorizar a través del vaivén analítico ante el todo y las partes. El crítico

que se detiene ante la materialidad de la obra, llega a su interioridad por medio de operaciones sensoriales, sensitivas, mentales y teóricas poniendo a flor de piel y explicando la forma y el contenido.

Es importante a partir de la descripción de las actividades de la crítica ante el arte, entender su papel como una disciplina que en su hacer sustenta en el plano teórico la obra,

recalcando sus nuevas implicaciones en el mundo del arte y su historia.

Una crítica seria y comprometida puede por otro lado ser de mucha ayuda para el productor plástico, el cual siempre debe tener una actitud de autocrítica y evaluación ante su trabajo y así lograr un enriquecimiento y crecimiento dentro de su obra.

CAPITULO 3

LA ESCULTURA DENTRO DE NUESTRA REALIDAD

**“El paisaje posmoderno nos rodea,
aunque sea perturbador. Abre y
al mismo tiempo, limita nuestro
horizonte. Es nuestro problema
y nuestra esperanza.”**

A. Huyssen.

LA ESCULTURA DENTRO DE NUESTRA REALIDAD

A partir de las vanguardias artísticas, la escultura descubre un nuevo significado revalorándose así misma y ampliando sus horizontes. Sin embargo, es hoy, una disciplina en crisis, cuando el mundo del arte esta dirigido por los Neos y el recicleae constante de un pasado nostálgico dentro de la caótica realidad a la que se enfrenta el hombre de finales del siglo XX.

Al hablar de Posmodernidad no nos referimos a un estilo artístico sino mas bien a un conjunto de valores, proposiciones y actitudes; a la ideología y la sensibilidad o la situación espiritual de nuestro tiempo.

La Posmodernidad se abre camino ante el fracaso del proyecto moderno que obedecía al ideal de emancipación humana, al culto por la razón que da dominio al hombre sobre la naturaleza, las realciones sociales y humanas; y que tenía un carácter progresivo del proceso histórico, lineal y ascendente, donde lo viejo cedía su puesto a lo nuevo, el cual abría las puertas del futuro.

La Modernidad identificada con racionalización, progreso técnico y económico, enajenó poco a poco al individuo para lograr sus fines. El sistema se convirtió en una "Jaula de hierro" (24) que dominaba por medio de la tecnología las relaciones entre los hombres. El proyecto

ilustrado de emancipación del hombre se había derrumbado y lo que ofrece en su lugar la realidad es una sociedad industrial avanzada, burocrática y enajenada cuya tecnología es capaz de su propia autodestrucción.

Algunos críticos precisan el fin de la Modernidad con el lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima y el racismo genocida nazi, sin embargo aún después de ese acontecimiento histórico identificable, la Modernidad continúa en agonía, y sus vestigios se confunden y pierden con los nuevos valores Posmodernos completamente reconocibles en la última década del siglo XX.

La Posmodernidad se caracteriza por una sociedad informatizada en la que la multiplicación de las máquinas de información con sus múltiples juegos de lenguaje afecta la interacción social. Se trata también de un sistema social que tras haber alcanzado "su máximo grado de objetivación" (25) tiene como consecuencia una crisis de las formas ideológicas que lo legitimaban. De una sociedad de consumo o sociedad posindustrial emergida después de la Segunda Guerra Mundial cuya lógica expansionista se abre al espacio multinacional. De un mundo globalizado en el que al mismo tiempo existen un sin número de

realidades que entre sí no guardan congruencia ni lógica, logrando una gran confusión en el individuo que vive en medio de cambios vertiginosos sin orden alguno.

Las características principales que determinan la Posmodernidad son:

- El presente absorbe el pasado a igual que al futuro, ya que repudia lo nuevo como ideal. Solo valora el pasado absorbido por el presente que al reproducirse a sí mismo cierra la puerta del futuro.
- Con la negación del proyecto emancipatorio de la modernidad se condena al individuo a la impotencia o al callejón sin salida, a la inutilidad de cualquier intento por transformar radicalmente la realidad presente.
- La "muerte del sujeto" (26) como resultado de la disolución de la subjetividad en un mundo cosificado, masificado y burocrático.
- Ese potencial destructivo de la Posmodernidad condena a los hombres a la inacción, la impotencia y la pasividad. A la desilusión y desesperanza.
- Un mundo multiplicado en información, imágenes y realidades da como consecuencia un individuo fragmentado y esquizofrénico que no logra entender sus raíces y su propia existencia.
- Aparece el concepto de impermanencia. Todo cambia y el movimiento se vuelve vértigo

e inestabilidad total.

En la segunda mitad del siglo XX la realidad Latinoamericana se basa en ilusiones desarrollistas y la norteamericanización de nuestras artes, esto no permitió ver el cambio radical en el panorama estético mundial. Además la aparición de la televisión junto con los medios masivos de comunicación captaron rápidamente el total interés de todas las clases sociales.

El muralismo, movimiento legítimo, con una función didáctica y culturizadora perdió toda vigencia, y para las artes plásticas quedó apenas un público dramáticamente reducido.

Bajo la presión de la industria cultural decayeron nuestras artes y ya para los años sesenta, Norteamérica, comenzó a comandar las actualizaciones artísticas. Para los años ochenta emerge la transvanguardia y el Posmodernismo así como el comercio de arte.

Las nuevas reglas para el arte y la producción artística fueron las siguientes:

- A) El consumo masivo y la masificación de las artes como consecuencia del predominio de entretenimientos audiovisuales.
- B) Aparición del periodismo cultural que difunde el consumo masivo y dicta cuales son las categorías estéticas importantes que merecen atención.
- C) Políticas culturales ejercidas por

el Estado unicamente con fines políticos.

- D) Cese de producción de nuevas tendencias en Europa y norteamérica a partir de 1968.
- E) Florecimiento del comercio del arte y la imposición de sus intereses.
- F) Deterioro constante de la educación pública en Latinoamérica y la consecuente proletarianización de las clases medias.
- G) Falta de una crítica de arte seria y comprometida.

La escultura al igual que las demás artes plásticas tradicionales son producidas y consumidas por una minoría que a duras penas contrarresta en poca medida el control que imponen los países ricos de occidente mediante los medios masivos y diseños de la industria cultural.

El gran peligro es que estas minorías productoras se proletarianizan continuamente y también son alcanzados por los medios masivos, que han difundido la idea de cultura como entretenimiento exclusivamente, así el arte está hecho para deleitar, el artista debe ser el bufón que nos entretenga.

Todas estas pequeñas verdades son coronadas con el consumo masivo propagado por los medios de comunicación que han suplantado el placer estético por el placer de ver lo que ellos, los medios, consideran importante. Esto hace que el mayor

problema que enfrenta el arte no sea el comercio del mismo sino su consumo masivo.

La pintura de caballete que ha dominado durante 600 años, es hoy, el arte tradicional de mayor consumo masivo. Así la primacía de lo pictórico en la visión del hombre actual reduce cada vez mas la difusión del auténtico consumo escultórico y arquitectónico; pues es a la pintura a la que se le ha generalizado abusivamente como ARTE.

Al Estado no le favorece fomentar el interés por la producción estética mediante la educación pública, ya que esto se traduciría en un alto costo económico.

Las artes tradicionales y las culturas estéticas, son pues en la actualidad, una presa fácil de la industria cultural que ha marginado a la pintura y la literatura, siendo que la escultura y la arquitectura cuentan con mucha menos suerte.

Además la actitud pesimista de los artistas parece enfermar todo auténtico intento de lograr un arte que legitime una real propuesta. La gran mayoría de los artistas no sabe lo que busca porque está sumergido en la confusión en medio de la formación o coexistencia de modos viejos y nuevos dentro de la pluralidad evolutiva del arte en un mundo intercomunicado. Acostumbrados a la modernidad como imposición coercitiva y persuasiva de los países ricos, no

aceptamos el cambio ideológico que enfrentamos y caemos en el eclecticismo del “todo vale” o por el contrario en la desesperada desorientación del “nada vale” rotulada con el nombre de nihilismo. La libertad artística se confunde con la alienación y así el artista al liberarse de las imposiciones políticas, morales, religiosas y sociales termina perdiendo en nombre de una falsa libertad toda vinculación con la realidad.

Bajo esta situación patética para las artes, es nuestra tarea crear anticuerpos contra las terribles manipulaciones masivas mediante la creación y la renovación de proyectos estéticos que contrarresten dichos efectos nocivos.

Se trata pues de recuperar el ánimo y fomentar un ambiente culto que permita permanezca viva la cultura estética en nuestros países.

La época de la Revolución de la Información, que parece haber

aniquilado al individuo transformándolo en una mas informe clasificada en términos de su actividad productiva, presenta un hombre en crisis, al igual que el arte, la religión, las ideologías, la sociedad y la política. Difícil tarea es para los artistas lograr una obra congruente con su entorno deshumanizado, pluralizado, multiplicado y cibernetizado. Sin embargo es menester crear obra artística que deje ver esa huella humana que nos permite reconocernos en la pieza como seres humanos que viven, sienten, piensan y crean.

El hombre por su misma naturaleza posee la maravillosa capacidad de crear, inventar, imaginar y replantear un sin número de ideas y objetos que transforman su realidad; y si el arte es inherente al hombre y condicionado por sus capacidades, entonces no ha agotado sus recursos y seguirá existiendo en tanto el hombre sea, sin importar la crisis en la que se encuentra sumergido.

VISION PERSONAL DEL AUTOR

“Que las horas corran
y mi frágil salud no me impida
vivir entre el polvo y el golpe
entre la vida y hacer vida.”

Hania Leñero

Ante lo que parece una situación de completa desesperanza y pesimismo absoluto emerge el terrible cuestionamiento de qué posición tomar ante tal realidad como profesional de las artes.

Quiero ante todo aclarar que lo que a continuación pretendo esclarecer es mi muy personal punto de vista sobre la actitud que tengo frente al arte y que por lo tanto se encierra en el contenido de mi obra personal.

El arte en su complejidad presenta ante todo un factor común que es el hecho de la creación. Ese cosquilleo constante en las manos por "el hacer" que no forzosamente debe ser lo más nuevo, o lo más estético o lo más grandioso, simple y humildemente el hecho de crear para satisfacer las necesidades del alma por verse reflejada en el objeto.

El hombre frente a las demás especies sobre la Tierra, se diferencia entre otras cosas, por su capacidad de crear o destruir, entonces apelando a esta afirmación encontramos que el hombre aún sumergido en una pasividad enfermiza lucha por ponerse en actividad y seguir creando ideas, objetos y filosofías que por extraño que parezca son el único antídoto contra su propia destrucción.

A veces parecería que mi posición frente a la creación y frente al arte tiene un toque poético casi irreal, sin embargo quiero enfatizar

el hecho de que sobrevivir íntegro como profesional de las artes en este México, o más bien en este mundo actual, necesita forzosamente un motivo que vaya más allá de las expectativas que impone la sociedad. El artista tiene un sin número de motivaciones que lo mueven en pos de la creación, las cuales, todas válidas, son finalmente las que sustentan el trabajo personal.

Mi primera postura entonces ante el arte es que éste debe ser sincero. Este factor autentifica el trabajo ya que solamente cuando el artista no se a dejado corromper por la aplastante realidad de economía multinacional, puede continuar creando obras vivas capaces de denominarse Arte y que contrarresten el efecto nocivo de los medios de comunicación y sus intereses de mercado.

La obra sincera es la que obedece unicamente al creador dentro de su complejo mundo de motivaciones, conocimientos, vivencias, ideales y sentimientos. Es la que logra subsistir en medio del bosque de las apariencias. No en vano todas las disciplinas que sustentaban la cultura están hoy en crisis, y gracias a algunos cuantos no han muerto en los museos, las bibliotecas y las universidades. No se trata de experimentar una constante nostalgia por los tiempos que ya se fueron, se trata mas bien de continuar existiendo como raza que vive formulando preguntas, descubriendo respuestas y

forjándose como especie en evolución, transición y crecimiento; que se dignifica por medio del arte y la cultura.

En mi caso particular es la escultura, la que como género artístico resuelve mis necesidades de comunicación. Ese constante interactuar con el material en una directa convivencia permite el esclarecimiento de las ideas soportadas por el trasfondo teóricoy las experiencias del cotidiano más trivial. Mediante el juego de la forma el concepto adquiere vida y se viste de tridimensionalidad, la cual no admite engaños, errores o cobardías. La obra acabada se presenta tal cual, y sus innumerables puntos de vista la hacen ser un infinito diálogo de elementos estéticos, artísticos, conceptuales y poéticos.

La forma escultórica adquiere vida tan pronto el creador lucha contra la materia, la entiende y la domestica. La ama y convierte en un objeto con vida propia capaz de hablar por sí mismo de su propia existencia.

Ahora bien la piedra en su mágica y mitológica forma de existir es el material más frío y al mismo

tiempo el más cálido, el más duro y pesado capaz de adquirir la fragilidad del cristal y la ligeresa del movimieto. La piedra tan antigua como la misma tierra guarda secretos en sus betas y colores, en sus texturas milenarias y caprichosas. Es un material que no admite vacilaciones ni pereza, que exige paciencia y un esfuerzo físico equiparable con el acto mismo de amar.

Frente al material se encuentra la escultora y la mujer que a toda costa quiere conquistar su dureza para imponer sus condiciones y plantear sus ideas. El trabajo con la piedra requiere de gozo y comprensión, ya que la muy celosa no permite distracciones ni pasos en falso. Y en el más poético sentido permite un diálogo abierto con la tierra y sus frutos, con la vida misma y la maravilla de crear para reinventar el sentido mismo de la existencia.

En fin el trabajo de talla directa en piedra que a continuación pretendo presentar, es el resultado de un proceso de aprendizaje y un constante ejercicio de autoconciencia, motivado por una fuerza indescriptible y un acto de amor frente al material, a la creación, al arte y a la vida.

CAPITULO 4

SIETE ESCULTURAS EN PIEDRA

**“...la eternidad de la piedra es un
sinónimo de inercia;
es un AHORA ... para siempre”**

Jean Paul Sartre

INTRUDUCCION AL TRABAJO PERSONAL

“Un escultor que no sabe tallar es como un pintor que no sabe pintar.”

Wildt

Para comenzar es importante ampliar el concepto de talla directa, el cual consiste en un método que no utiliza un modelo preliminar que reproducir de manera exacta y precisa en otro material definitivo.

El tallista estudia el bloque o piedra, la cual le sugiere la forma que habrá de adquirir. Durante el proceso de creación el escultor va entendiendo las características específicas del material, la dirección de las fibras, su resistencia ante las herramientas, y dependiendo de esto sigue desarrollando la idea.

Este modo de trabajo exige una actitud peculiar del creador, el cual conforme avanza esclarece sus ideas mirando el trabajo y dando vueltas alrededor del bloque para comprender lo que la piedra quiere decir y participando en este diálogo como el traductor y hacedor de las formas que el material sugiere.

La pieza debe trabajarse en conjunto. Todos sus lados tienen la misma importancia pues la escultura es una masa completa, es un todo que irradia infinitas vistas en todas direcciones.

Esta nueva forma de “hacer” iniciada por Rodin y desarrollada en sus máximos términos por sus contemporáneos, Hildebrand, Wildt, Archipenko, Brancusi y Moore, es probablemente el primer gran cambio que sufre la escultura en nuestro siglo. Ahora el escultor entiende de otra manera la obra y su proceso de creación. Los viejos métodos y modelos renacentistas se quedan en el pasado y los escultores contemporáneos retoman los tallados primitivos pero con la sensibilidad de hombres del siglo XX.

La talla directa con su “verdad cúbica” (27) es un método lento y laborioso en el que los abrasivos juegan un papel importante. El escultor da vueltas alrededor de la pieza, la trabaja, vuelve a rodearla, estudia un plano, hace alguna modificación, vuelve a mirar lo que ha hecho desde este otro punto y así continúa hasta lograr una obra acabada, la cual es vista en su totalidad como formas que bailan y se mueven hacia todos los puntos cardinales jugando con la forma y el espacio.

Esta maravillosa forma de

crear exige el constante replanteamiento del problema proponiendo nuevas soluciones durante su desarrollo. El artista habrá de concentrarse en cada paso para interconectar la idea primera con la evolución constante del trabajo sobre el material.

El boceto inicial realizado a partir del bloque ansioso por recibir el primer golpe, es solo un borrador que seguramente habrá de cambiar. Es muy importante que el escultor sepa detenerse, dibuje nuevamente la forma haciendo experimentos en el papel y continúe el labrado sobre la piedra.

Como podemos observar la talla directa en piedra, exige un amplio compromiso en donde entender la forma es darle vida, y en términos poéticos es un maravilloso proceso de gestación donde cada cambio, cada paso, cada minuto, adquiere significado para la consolidación de la obra final.

El taller de talla directa en piedra organizado por Maestro Francisco Javier Tous Olagorata en la Academia de San Carlos en 1994, surgió con el objetivo de “desarrollar una práctica formal escultórica ligada a la técnica artesanal del cantero, y que al mismo tiempo promueve el desarrollo e investigación expresiva del material y la forma escultórica propuesta por el alumno e inducida por el maestro tomando en cuenta la problemática del material y sus herramientas” (28)

Así en medio de ciertas peripecias administrativas por problemas de espacio y herramientas, comenzamos a trabajar en dicho taller un grupo de compañeros tanto del nivel de licenciatura, como maestría y educación continua.

Tras entender la propuesta del Maestro Tous, de lo que debía ser el taller y como debía de funcionar, nos lanzamos en busca de las herramientas apropiadas, que en el momento fueron un mazo de aproximadamente 1.5 kg y seis cinceles básicos para trabajo de cantera. Los cinceles para cantera se caracterizan por tener un templado específico para dicho trabajo, cualidad que los hace distintos a los utilizados para mármol o concreto. Además tienen otro peculiar distintivo y es el ser más largos que los demás, cualidad que hace sean propicios para trabajar dicho material. Los cinceles que básicamente se necesitan son dos punteros para desbaste uno grueso y otro fino, dos cinceles planos de diferentes anchos para trabajar planos y dos gradinas de distintos anchos para el desbaste fino. También debíamos equiparnos con los distintos elementos de seguridad para el correcto trabajo de la piedra evitando accidentes desagradables. Este equipo de seguridad es requisito para trabajar en el taller y lo forman: goggles plásticos para evitar cualquier lasca perdida dentro de los ojos, mascarilla para polvo, guantes de carnaza, babero de carnaza y

zapatos rígidos.

EL OCASO

“En un atardecer de invierno
descubrí tu mirada de ser inmenso y callado...”
fragmento

Hania Leñero
1996

Con las herramientas apropiadas en mano y los elementos de seguridad requeridos nos dirigimos a escoger un bloque de cantera de entre los que la Academia nos había proporcionado. Las canteras eran de variados tamaños y distintos colores y en un principio por esto guiamos nuestras preferencias ya que la dureza y consistencia (cohesión) del material aún no las conocíamos. Así fue como escogí mi primer bloque a tallar el cual era una cantera grisacea denominada de Chiluca, que por cierto después descubrí es una de las más duras de su tipo, de aproximadamente 50x25x15 cm de tamaño y de forma irregular.

En mi caso particular no sólo era la talla directa una experiencia nueva, sino que también lo era la forma escultórica. Así que me propuse entender la tridimensión partiendo de formas sencillas y orgánicas.

Aun las formas más simples derivadas del triángulo, círculo y cuadrado, pueden poseer una gran riqueza expresiva, ya que en su sencillez formal apelan a la abstracción misma de las estructuras naturales obteniendo una gran elegancia y artística si se les sabe resolver. Si se entienden las figuras básicas y se juega con sus variadas combinaciones se llega a resultados visuales de un alto contenido. Basándome en este principio y tras tener el bloque para trabajar comencé una búsqueda formal utilizando un modelo preliminar de yeso que habría de guiarme durante el proceso de talla.

Así con un bloquecito de yeso reproducido a semejanza de la piedra original comencé no solo a solucionar mi idea sobre las formas sencillas y orgánicas sino que de hecho logré mi primer intento por buscar una solución formal en tridimensión. El pequeño tallado, de torpe realización

intentaba la interrelación de las figuras básicas logrando un aspecto geométrico que aunque sencillo sería de difícil realización en la piedra, de cualquier modo desaba que el boceto fuese tan solo una guía y no la fiel escala de lo que sería posteriormente la talla.

En un principio la piedra hostil apenas se inmutó ante el primer golpe que sólo dejó una casi invisible marca sobre la superficie. El tallado de la piedra requiere un gran esfuerzo físico y una habilidad manual que solo se adquiere tras muchos golpes, machucones y "agujetas"(29), por lo tanto hay que mostrarse persistente y disciplinado, ya que conforme uno avanza conoce el material y sus debilidades, y obtiene la destreza para dar golpes certeros y controlados.

El proceso de creación de El Ocaso trajo consigo el primer aprendizaje de la talla directa, de como la idea inicial va cambiando según el comportamiento de la piedra: hacia qué dirección permite el golpe y la consistencia a veces blanda y a veces muy dura que presenta la cantera. El boceto inicial de gran utilidad para no perderse durante el proceso quedó atrás tan pronto el material fue mostrando sus posibilidades y características. Además también constituyó el primer acercamiento a la técnica que exige conocer los instrumentos: las distintas marcas que dejan los diferentes cinceles tanto en el proceso de desbaste tosco y fino y

en el afinado completo de la forma, la correcta inclinación del cincel con la superficie, el golpe controlado y constante dado con todo el brazo y no con la muñeca peligrando de tener una torcedura y ante todo un ritmo de trabajo que requiere detenerse, sobretodo cuando uno comienza a golpearse la mano a causa del cansancio, y para entender que es lo que esta sucediendo con la forma que cambia a cada golpe.



HANIA LEÑERO
"El Ocaso"
Cantera de Chiluca
con pan de oro
40 x 20 x 10 cm
1994.

Básicamente el proceso de desbaste y afinado de la forma de El Ocaso se hizo manualmente con la ayuda de las herramientas antes mencionadas. La importancia de no utilizar herramientas neumáticas o

eléctricas en esta primera escultura era crucial precisamente para conocer las posibilidades de los instrumentos y entender el proceso, el cual fué lento y difícil. Sin embargo el resultado satisfactorio por todo lo que aprendí durante la realización. Esta obra marcó tan solo el inicio de lo que denomino la gran aventura de la piedra, ya que en mi caso la creación de El Ocaso fue abrir la gran puerta de la escultura y en específico a un tipo de lenguaje que llenó todas mis expectativas e inquietudes.

Para el pulido final me serví de un taladro casero y una piedra de esmeril. Dando el toque final a mano con dos piedras de desecho industrial encontradas en un tianguis dominguero. Una de grano grueso para borrar toda marca y la última de grano fino, terminando con lija de agua comenzando por la del número 120 y terminando con la del número 200.

La superficie tersa al tacto parecía estar terminada, sin embargo decidí utilizar un elemento que se había repetido en mi obra pictórica anterior y es la utilización de pan de oro en dos de sus secciones. El resplandor del oro se me antojaba en conjunción con la piedra gris perla, además de este interactuar del metal con el mineral, característica que vuelve a repetirse en dos esculturas posteriores. Para la aplicación del pan de oro utilicé una imprimatura de blanco de España y cola, así como un pegamento comercial y hoja de

chapa de oro. Aquí debo reconocer como anécdota, lo difícil que es colocar el pan de oro con su gran fragilidad, sin embargo la tarea fue exitosa y el resultado final de la obra goza de resplandores que precisamente durante la puesta de sol hacen brillar a la escultura.

La obra acabada se colocó sobre una mesa muy alta y muy estrecha de madera. Fue terminada en diciembre de 1994 y actualmente pertenece a una colección particular.

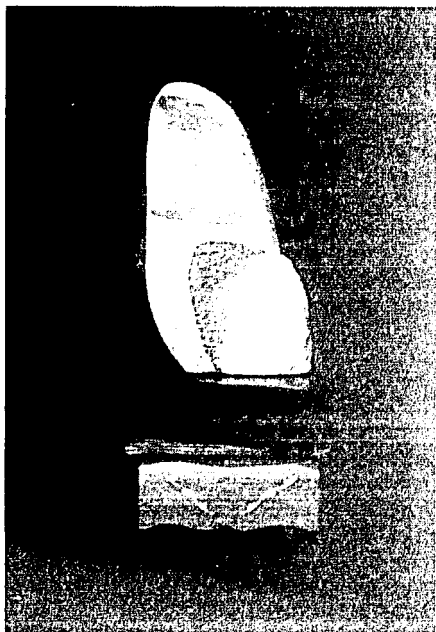
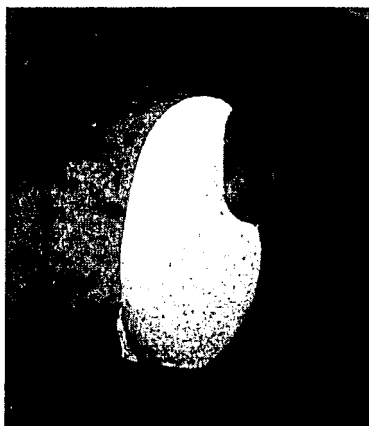
La forma de El Ocaso es básicamente la de un óvalo que tiene un ahuecamiento en la parte superior izquierda, este elemento me recuerda la forma de una cuna que arrulla la luz que brilla: "Era ya tarde, más o menos a es ahora en la que los pescadores recogen las redes y encallan sus botes, ya el sol se alejaba en el horizonte. En su despedida pintó de colores cálidos y tiernos la bóveda celeste..." (30) la despedida que promete una noche serena llena de estrellas o de una gran Luna menguante, espacio perfecto para la magia, los hechizos y los cuentos de posibilidades infinitas. La piedra sólo quiere hablar de las puestas de sol y toda la poesía escrita en su entorno, los cantos de cuna y el sol fatigado que se esconde tras el mar. Ciertamente El Ocaso podría ser una de tantas piedras que encontramos a la orilla del mar, trabajada por el agua y su erosión a través de los años... una piedra marina en medio del espectáculo de una puesta de sol. La protuberancia

de la parte inferior que denota la textura original de la piedra es tal vez la zona virgen que contrasta con un halo dorado con textura de puntero. Así en la cara anterior de la pieza destacan cuatro zonas perfectamente diferenciadas la una de las demás, cuatro elementos: tierra, fuego, agua y aire.

El diálogo con la piedra adquiere significado, el trabajo se

vuelve forma, el pesado golpeo para un cuerpo femenino queda premiado al quedar una escultura con vida propia que marca tan solo el principio de una sucesión de obras, tal vez marcando un destino con huellas de gradina. A partir de este momento me enamoré de la piedra, de su discurso, de su dureza, de su inagotable decisión por tomar forma, mi idea a veces caprichosa se objetiva para permanecer petrificada... inmortal.

HANIA LENERO
"El Ocaso"
Cantera de Chiluca
con pan de oro
40 x 20 x 10 cm
1994.



La creación de El Ocaso trajo consigo la apertura de un sin número de preguntas, nuevos cuestionamientos que intentaría resolver en figuras posteriores. El primer punto a tratar era el hecho de tener que resolver la forma en su tridimensionalidad ya que la cara posterior de la pieza carece de importancia, no debía entonces trabajar una sola área. Aún no fluían muchos factores, todavía el trabajo es penoso y difícil, sin embargo el resultado final es satisfactorio. Las curvas se me antojan como tema a trabajar con sus infinitas posibilidades, ya que ofrecen no sólo continuidad sino también una sensualidad capaz de seguirse con la mirada ininterrumpidamente, así el problema de los planos curvos se me convirtió en un propósito y en un dilema por resolver.



El Ocaso fue exhibido en la exposición "La forma pétrea, vacíos, volúmenes y demás cuestiones" en la Academia de San Carlos durante abril y mayo de 1996. La pieza fue colocada en alto y sobre una base de madera negra, la cual hasta la fecha forma parte de la pieza. Al verla en la exposición y en comparación con mis demás obras, me parece que El Ocaso es un buen principio lleno de poética que para mi sorpresa rompió muchas barreras que personalmente tenía frente al arte y mi imposibilidad de comunicación. Técnicamente la pieza me procuró cierta destreza y mucha disciplina, factor importantísimo para mis posteriores trabajos, aun en mi naturaleza femenina logré romper con ciertos límites físicos y le perdí miedo a la piedra, al sudor, a las herramientas, a los terribles machucones en los dedos, a la tridimensión y a mi misma.

El Ocaso, dentro de la exposición "Forma pétrea, vacíos, volúmenes y demás cuestiones", 1996. Academia de San Carlos, México, D.F.



Integrantes del taller de escultura que participaron en la exposición. Fco. Javier Tous, Edna Pallares, Leopoldo Sánchez, Gonzalo Ortega, Hania Leñero y Julia Nava



ARMONIA

“**ARMONIA** (del gr. harmonía f. MUS. Arte que trata de la formación, sucesión y modulación...// combinación de sonidos, cadencias y acentos... proporción y concordancia.”

Lexis 22

Armonía nació como un ejercicio consciente de conjugación de planos curvos. Curiosamente esta pieza parece tener una historia casual ya que el material en que está tallada fue un hallazgo accidental en una de tantas caminatas por las ruidosas calles del Centro Histórico de la ciudad de México, por cierto paseos vertiginosos, repletos de imágenes y movimientos bien útiles como complemento en la formación dentro de la Academia de San Carlos, donde las sorpresas se vuelven cotidiano y las variedades multicolores, multisonoras y multipolíticas no pueden pasar desapercibidas. Así fue como frente al Museo Nacional de las Culturas encontré bloques de piedra artificial ya desamparados, y tras descubrir su ligeresa, corrimos hacia la Academia en completo acto de hurto un buen amigo y yo con la mayor carga que tal hazaña permitía.

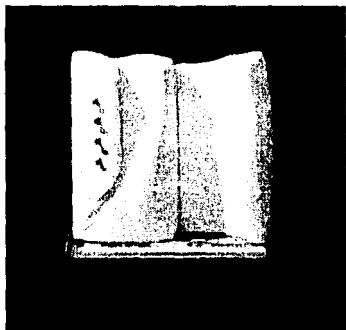
El bloque pequeño de donde salió **Armonía** es una especie de piedra construida a partir de arena

comprimida, la cual en algún libro encontré con denominación de “poliestireno expandido” sin embargo no confío mucho en tal término ya que en ninguna casa de materiales se le conoce de tal forma y dista mucho de parecerse al unicel. De cualquier forma yo la denominé como “piedra artificial arenosa” y sus características son la de ser sumamente ligera, de hecho tiene cierta semejanza con la piedra “pomex” ya que su volumen no corresponde al peso que en primera instancia podríamos imaginar; estos bloques además de ligeros son poco resistentes, una caída en falso y podríamos hacer un sin número de esculturistas, además su consistencia aunque sólida no presenta resistencia alguna a las herramientas, las cuales podrían al contrario de lo que se imagina ser fatales para su talla, de hecho para trabajar dicho bloque utilicé escofinas para madera, un serrucho y seguetas. Su consistencia arenosa permitió trabajarla como si fuera una yeso lo cual se antojaba

profundamente para experimentar con la forma sin tardar meses en espera del resultado.

Esta pieza tiene un nacimiento corto, de días diría yo, y el trabajar con este material resultó ser empresa fácil y divertida. La experimentación con planos conjugados curvos era la investigación a desarrollar. Es importante recalcar que independientemente de la idea este tipo de material permitió una talla directa tal cual la mencioné en el principio del capítulo, ya que no hice ningún boceto inicial, simplemente comencé a ver el bloque, a trabajar y cortar por aquí, detenerme otra vez, hacer este otro plano y así continué hasta que la consideré terminada, ahora bien este modo de hacer fue permitido por el material ya que adelantándome un poco quiero decir que la omisión de un boceto inicial en la siguiente escultura fue un error que me costo grandes crisis existenciales.

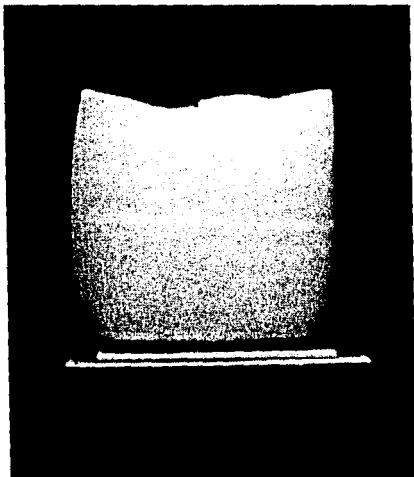
Así la pieza como talla directa proporcionó un sin número de nuevos conocimientos sobre como abordar la forma y sobre el meticuloso procedimiento de entender la piedra y la creación. La técnica utilizada fue por medio de métodos abrasivos que consiste en desgastar el material con piedras y escofinas como fué en este caso; el pulido fue por medio de lijas de agua sin necesidad de agua por cierto) y finalmente le puse un recubrimiento de agua con acetato de polivinilo



HANIA
LEÑERO
"Armonía"
Piedra
artificial
arenosa
25 x 25 x
10 cm
1995.

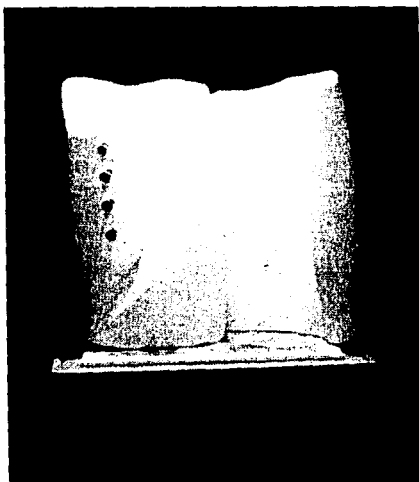
para proteger la superficie del polvo lo más posible, ya que la misma consistencia de la piedra, constituye un material de muy fácil erosión ante los elementos del medio ambiente y por tanto es una pieza que por ningún motivo puede ser colocada en exteriores.

Armonía es una pieza retenida en un cuadrado regular formada por un primer cilindro y dos más que parecen desenrollarse partiendo del primero, estos tres planos curvos presentan un ritmo comparable con tres notas distintas con sus diferentes ondas de apertura, en la parte superior de cada plano vuelve a repetirse una apertura cada vez más amplia para dar idea de su correspondiente eco. En el primer prisma encontramos un elemento curioso y es nuevamente la aparición del metal en contraste con la piedra, esta vez son clavos oxidados intencionalmente que marcan tras su sucesión de cuatro un ritmo monótono cuya sombra juega sobre la superficie del material gris claro. Nuevamente el error de



no trabajar la cara posterior aparece en esta pieza la cual puede decirse que materialmente sólo tiene una faceta. La pieza acabada fué colocada en una base cuadrangular de madera laqueada en negro y actualmente pertenece a una colección particular.

Esta pieza fué en particular un descubrimiento para mi, pues el material al no oponer resistencia dejó volar libre mi imaginación y resultó una solución muy agradable y sencilla de planos curvos en perfecta armonía. Así mi investigación sobre la línea curva apenas comenzó y la escultura de muy pequeño formato ya terminada constituyó un avance en la experimentación de la forma y sus múltiples variaciones, así como la utilización de materiales mixtos para enriquecer el resultado. La



HANIA LEÑERO
"Armonía"
Piedra artificial arenosa
25 x 25 x 10 cm
1995.

sucesión y sincronización de planos para lograr un ritmo congruente fue tal vez el descubrimiento más notable en esta obra.

Esta pieza fue exhibida también en la exposición organizada por el taller de piedra antes mencionada. A manera de díptico fue colocada junto con otra escultura denominada **Armonía II**, las cuales en conjunto mostraban no solo congruencia sino también una notable evolución entre una y otra por la diferencia de tiempos en su creación, pero de **Armonía II** hablaremos más tarde cuando toque su turno.

LA ESPERA

“Es tu espera la que no sucumbe
en las tardes de lluvia,
mientras paciente
se abulta en tu vientre
el regalo infinito
del milagro de la vida”

Hania Leñero
1997

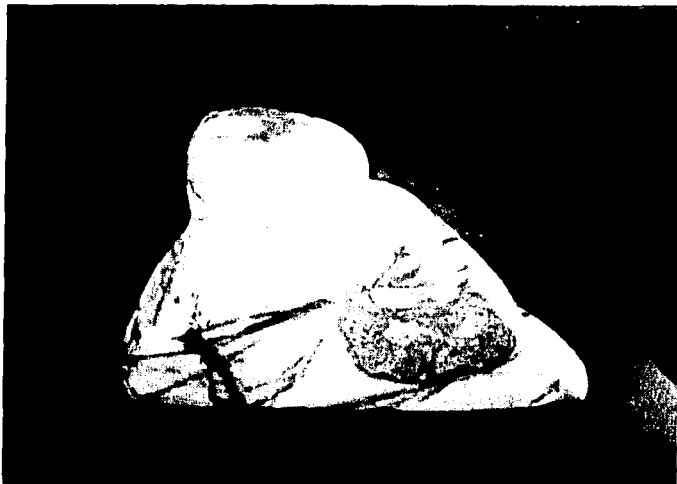
La Espera constituye una de las piezas más importantes dentro del proceso de aprendizaje experimentado en el taller de labra en piedra; esto debido a múltiples cuestiones como lo fué el tamaño mismo del bloque, el tiempo de realización de la pieza y el problema técnico que determinó su creación. Esta obra aunque no goza del lugar principal por su belleza, si lo tiene como la escultura que aportó más conocimientos sobre la piedra, sobre la forma y sobre mi misma, de hecho yo la considero el gran salto de la timidez a la conquista de la forma petrea.

Tan pronto desée comenzar un nuevo proyecto tras haber terminado Armonía, decidí que debía ser de suma importancia buscar nuevos materiales con los cuales experimentar . Así tan pronto obtuve la dirección correcta me dirigí

a una distribuidora de mármoles y fábrica de pisos, en donde tendría una gran variedad de bloques para escoger el indicado. Al llegar a la cantera no tenía una idea sobre lo que deseaba hacer por lo que mi única determinante para escoger tal o cual piedra era el hecho de que me agradara. Una cantera de este tipo ofrece bloques inmensos de mármol casi siempre de los que suelen ser mas comerciales para la manufactura de pisos, generalmente siempre cuentan con una gran existencia de cierto tipo de mármol que llega por cargas es decir como grandes bloques. Uno encuentra generalmente dos tipos diferentes de mármol, siendo que los sobrantes de cargas anteriores que no pudieron ser cortados quedan como saldos perdidos entre las inmensas piedras. La cantera que yo visité ubicada en la Calzada de la Naranja en el Estado de México es demasiado grande y

por tal, almacena gran cantidad de saldos y uno puede darse el lujo de escoger entre una gran variedad. Sin embargo pasa algo curiosos, de entrada uno se enfrenta a esto bloques tan grandes de aproximadamente 4x4x4 m. y se s i e n t e completamente maravillado al pensar en todas las figuras que esos bloques p o d r í a n esconder, pero

el tamaño se presenta como la más terrible barrera y entonces uno busca algo más pequeño. Así todo lo que se encuentre de menor dimensión parece ser muy pequeño, aunque en realidad no lo sea y además uno se engolosina viendo tantas posibilidades. Yo deseaba de antemano trabajar el onix del que sabía tenía hermosos colores y una translucidez encantadora. Vi algunos onix y la verdad es que la piedra en bruto es muy distinta a cuando esta trabajada, para empezar esta cubierta de una capa rojiza y anaranjada que no permite ver el color y la beta que están debajo, así que sin saber nada sobre el material me aventuré a escoger una de tantas piedras que por cierto en la cantera



HANIA LENERO
"La Espera"
Onix verde
80 x 60 x 25 cm
1995 - 1996

tenían en calidad de desperdicio. En es momento elegí una que me parecía muy pequeña pues ya he dicho que en esos lugares uno pierde la proporción de las cosas, y me decidí por esa porque era en primera instancia la que mi presupuesto podía comprar y en segundo lugar porque fué la que me pareció, de entre las pequeñas, la mas proporcionada.

Felizmente me dirigí a la caja a pagar, proceso engorroso que en este caso me llevo mas de media hora, así que cuando regresé a la camioneta la piedra ya se encontraba en el interior por lo que no ví cuando la subieron, y que en dicha encomienda utilizaron una grúa viajera para sostener sus muchísimos

kilos de peso. Me disponía trabajar un onix de más de 250 kilos y ni siquiera imaginaba en el problema que me había metido.

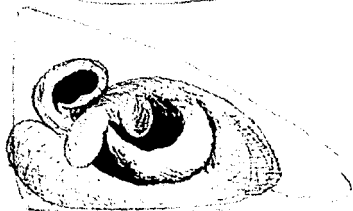
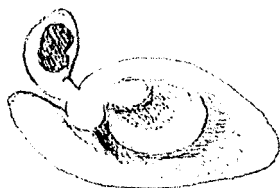
Al llegar el transporte al taller de la Academia las personas que iban ayudarme solo dejaron caer la piedra lo más cerca de la entrada del taller. Yo ilusa pense: “tan pronto como la comience a trabajar la acomodaré en un lugar mas apropiado”... ¡aja!, que inexperiencia la mía.

Quiero decir antes que otra cosa que una de mis cualidades es el ser muy necia. Cuando un proyecto me inunda la cabeza no hay poder humano que me haga desistir. Llamo esto una cualidad porque de no ser así nunca habría podido nacer La Espera. Mi terquedad y mi profundo concepto de no dejar a la mitad lo que se ha comenzado fueron los factores que me ayudaron a lo largo de 11 meses para poder acabar, y realmente puedo decir ahora que fue una gran hazaña donde demostré mi paciencia y mi tesón, he aquí lo primero que aprendí con esta pieza.

Ya traté en el tema anterior mi deseo por experimentar con los planos curvos, así que esta vez llevaría la empresa mas lejos utilizando ovoides para conformar la totalidad de la pieza. La idea del boceto que estaba basada en el manejo de este tipo de formas se aunó a mi gran inquietud por la maternidad. Es curioso como mi parte femenina aflora en cualquier momento, el hecho de que por ser

mujer pueda concebir en mi cuerpo la vida algún día, siempre ha sido un hecho que me ha inquietado muchísimo; personalmente me parece que es de verdad un gran regalo y una gran ventaja sobre el otro sexo, y es que tal vez se necesita ser mujer para entender esto y aunque como artista y bajo los preceptos con los cuales los de nuestro gremio nos distinguimos, el ser madre parece algo cursi e incluso estorboso, siempre he pensado que para mi completa realización debo cumplir este gran deseo. Entonces como combinar ambas posturas que parecen estar peleadas, simple, en primera instancia dentro de la obra misma que es como dijimos antes la objetivación de los ideales y sentimientos del creador. Así el tema que yo deseaba abordar era la gestación, el cual por mencionarlo, se ha repetido a lo largo de otros de mis trabajos sin que en realidad haya yo experimentado en carne propia tal acontecimiento.

El bocetado original de La Espera fueron meros dibujos en papel en donde primeramente tracé la forma de la piedra y posteriormente dentro de esta dibujé lo que sería la pieza. Este boceto tuvo un desarrollo, pero lamentablemente jamás pensé en resolver la cara posterior, segundo gran error pues nunca imaginé como interconectaría la parte delantera con la otra parte, así que el resultado final nunca fué el que más me gustó. Lamentablemente y tal vez como



Bocetos en papel y tinta para la realización de La Espera.

parte del proceso de aprendizaje, esta piedra me manejó, me transtornó, fui yo quien se tuvo que adaptar a ella, a sus caprichos y todas sus determinantes. Lo que yo deseaba distó mucho del resultado final aunque a este no lo considero malo, sin embargo aprendí que es el tallista el que debe imponerse y lograr hacer lo que el desea en participación con el material no a disposición de él. Tal vez también la gran torpeza fue el no realizar una talla en yeso o en su defecto una pequeña maqueta en plastilina o cualquier otro material moldeable, a veces pienso que yo ansiaba por comenzar a trabajar y de tanta prisa no supe empezar de la mejor manera: con una idea clara, definida y objetiva como tal bloque lo ameritaba.

Cuando finalmente me dispuse a comenzar el trabajo sobre la piedra me di cuenta que no podría moverla del lugar donde se encontraba. En primer lugar en el taller no contábamos con una grúa y por el peso ni entre cuatro hombres podrían con ella, además la forma del bloque no ayudaba en nada para su manejo. A partir de ese momento y hasta la fecha, mover La Espera constituye un gran esfuerzo que requiere organización y mucha ayuda, tan solo la pieza pesa cinco veces mi peso y vaya que es todo un reto cuando se le requiere cambiar de lugar. Así que aún con todas las ganas de trabajar, no me importó mucho el tener que tallar al ras del suelo, hincada, sentada como

podiese y sobre todo bajo el rayo del sol o bajo la lluvia que más de una vez me sorprendió y obligó a interrumpir la talla.

No siendo suficiente la terrible posición para trabajar, la piedra se mostró mas que hostil. La capa que cubría al onix y que normalmente tiene, es un recubrimiento de óxido de hierro que lo hace tener características similares a las del metal. La piedra cuando se le golpeaba con el mazo sonaba materialmente igual que una campana y para mi mala suerte el gran golpe no inmutaba ni tantito la superficie. Por sus cualidades el material debía ser trabajado con un disco de diamante y cinceles de carburo tuxteno, herramientas con las que no contábamos en esos momentos en el taller, así que con los cinceles que tenía tuve que comenzar el penoso trabajo de pelar la piedra de esa cáscara engorrosa, dura y terrible. A diferencia de la cantera, este material cedía un poco al quinto golpe en el mismo lugar, golpe que debía de ser potente y certero, y bueno mi complexión no ayudaba ni un poco. El trabajo se volvió muy cansado y de pocos resultados, además deshice puntas de cinceles y me provoqué tantas heridas en los dedos que en transcurso de pocas semanas ya no sabía si sentarme a llorar o definitivamente renunciar al trabajo.

Sin embargo la famosa capa fue cediendo y tan pronto como pude descubrir una pequeña area me

sentí feliz. La piedra bajo tan gruesa capa de óxido de hierro era un onix bellissimo de color verde agua con betas blancas y uno que otro hilo de color sangre. Valía la pena continuar con el trabajo y pelar por completo toda la piedra.

Con el pasar del trabajo comencé a desesperarme pues no veía grandes resultados, así que el area que tenía descubierta la comencé a trabajar para darle la forma que había marcado en mi boceto. Este dato curioso es importante señalarlo pues resulta que como no podía trabajar la piedra en su totalidad sino sólo en pequeñas areas, la idea original se iba deteriorando y parecía que las formas estaban aisladas unas de otras afeando cada vez mas la pieza.

En cuanto el taller contó con herramientas eléctricas decidí por medio de la técnica de perforaciones o cuarteo, quitar un gran pedazo de material. Esta técnica consiste en hacer perforaciones con un rotomartillo lo mas profundas posibles y lo más cerca unas de otras en la perifería que enmarca el pedazo a quitar, dicha técnica es muy antigua y de hecho se utiliza actualmente para cortar grandes bloques de piedra en las canteras. Ya hechas las perforacioness se colocan punteros en todos los lados dentro de ellas y se golpean sistemáticamente hasta que el trozo se vence y separa del resto de la piedra. Seguí la técnica paso a paso y logré quitar un gran pedazo de

pedra, de hecho un tanto mas grande que el que deseaba pues desgraciadamente no pude controlar su tamaño por falta de experiencia en el manejo del rotomartillo y las perforaciones no fueron tan perfectas como la empresa requería. De cualquier forma este acontecimiento me obligó a seguir transformando el boceto original.

Con la ayuda de los compañeros y de palancas de metal logramos parar la piedra, la cual desde que la adquirí presentaba un plano limpio cortado con máquina, dicho plano sirvió para ser la base de la pieza. Posteriormente y también gracias a palancas, subimos la piedra a una altura mas propicia para el trabajo. Para subir la pieza seguimos el siguiente procedimiento: levantar de un lado la piedra con la ayuda de una palanca y colocar debajo losetas que se encontraban en la parte de atrás del taller, luego con la misma palanca subir del otro lado y nuevamente colocar más losetas y repetir el procedimiento hasta que la piedra quedó a una altura decente para continuar trabajando de pie. Con este punto aprendí dos cosas, primera lo importante que es prever como se va a mover una piedra y si se tienen los elementos para hacerlo, si no es mejor trabajar bloques pequeños que permitan este manejo con fuerza humana; y segundo que es fundamental dejar el bloque, cualquiera que sea su tamaño sobre tiras de madera y jamás al ras del suelo, esto habrá de permitir su

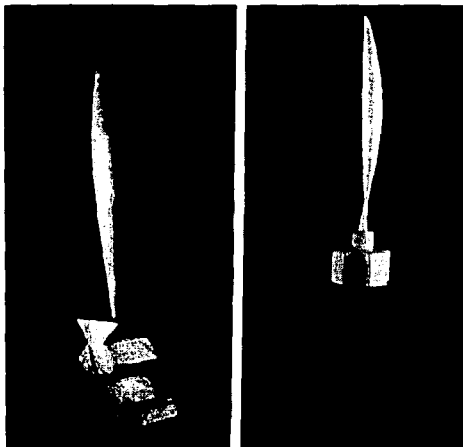
manipulación para pasar una cuerda por debajo del bloque para amarrarlo y ser suspendido por una grua o simplemente para permitir la introducción de palancas para futuros movimientos como lo fueron los que tuvimos que hacer con La Espera.

Ya estando en alto la piedra se hizo más cómodo y fácil el trabajo y de alguna forma en el transcurrir de 5 meses ya parecía que el tallado se notaba en la pieza. Quiero aclarar que no era posible utilizar herramienta neumática aún, pues la capa de óxido de fierro amenazaba con romper las puntas de los cinceles, y el disco de corte para concreto tampoco era una solución viable pues podía romperse lo cual es sumamente peligroso.

Llegaron las vacaciones de fin de curso y tuve la oportunidad de irme a Francia a estudiar el idioma, por dos meses me olvidaría de mi pesadilla y seguramente regresaría con renovados bríos para continuar la tarea que parecía imposible de terminar.

Durante mi estancia en Europa sucedieron cosas cruciales para mi futuro trabajo, una de ellas fue mi visita a la exposición Brancusi en el Museo Georges Pompidou en Paris. La obra de Brancusi me impresionó por completo y en medio de este éxtasis comencé a comprender el verdadero concepto de la talla directa donde la

escultura es una masa que debe trabajarse en su totalidad, y donde cada uno de sus puntos y caras tiene importancia. Las obras de Brancusi como les oiaseaux tuvieron un impacto decisivo en mí, el equilibrio absoluto en piezas tan delgadas y frágiles, me enseñó que es el escultor el que pone las reglas del juego, las cuales habrá de imponer al material. Y por otro lado que la piedra tan pesada y dura puede convertirse en la más frágil, delicada y ligera si se le sabe entender y conquistar.



BRANCUSI.
(izq.) "El Pájaro", mármol azul-gris, 1923, 96.2 cm de alto. Col. Particular.
(der.) "El pájaro en el espacio", mármol blanco, 1925, 180.4 cm de alto. Col.. Eugène y Agnès E. Meyer.

Otro factor importante de la obra de Brancusi es que las bases forman parte decisiva de la pieza, este elemento que generalmente se descuida necesita especial atención, la base constituye un complemento

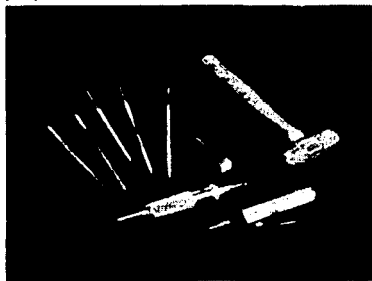
de la escultura mediante la cual se completa el diálogo y el mensaje. "La presentation c'est la second part de la creation" (31)



BRANCUSI,
"Timidez",
piedra, 1917,
36x25x22 cm
Centre Georges
Pompidou,
Paris.
Base: talla
en madera

En Europa descubrí las esculturas de Miguel Angel, de Auguste Rodin, de Canova y de muchos otros; es curioso como las obras no dicen tanto en las fotografías de los libros, como cuando uno se presenta ante tales maravillas y vive las piezas. Se aprende tanto que describirlo me parece tarea difícil. Definitivamente yo ya no sería la misma al volver a México, mis ideas y conceptos se ampliaron y clarificaron y así mis futuros proyectos se volvieron ambiciosos porque ahora sí sabía de antemano que la piedra no tiene imposibles.

En Barcelona tuve la gran oportunidad de conocer al Maestro Mariano Andrei Villeila, profesor en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y a su vez el que fuera uno de los maestros de Francisco Tous. En unos cuantos días y tras su amable recibimiento, tan increíble personaje me mostró su trabajo y me explicó su técnica. Con su ayuda adquirí un excelente martillo neumático de fabricación española y cincelos de punta de bidia, material equiparable al carburo tuxtano.



Herramientas para talla en piedra.
Martillo y mototool neumático,
cinceles para martillo neumático,
bailarines y mazo de 1.5 kg.

Francamente debo decir que me sentí muy pequeña ante todas las maravillas que pude conocer, pero al mismo tiempo una extraña decisión me invadía y deseé crear más que nunca, deseé conquistar la piedra a costa de lo que fuera.

Lo primero que advertí al volver a México y mirar mi triste "Epera", era que necesitaba replantear el problema, de alguna forma volver a comenzar tomando los elementos con los que ya



Talla en yeso para resolver finalmente la forma final de La Espera.

contaba. Para ello hice una talla en yeso para buscar de una buena vez la solución final de la pieza tanto en la cara anterior como posterior y ya habiendo asimilado los problemas técnicos y formales de la obra. La pequeña talla me permitió reabordar mi idea inicial y darle una solución coherente a muchos meses de trabajo a ciegas sobre el onix. De este pequeño detalle dependió el éxito final de la obra, la cual a partir de este momento avanzó constante y existosamente.

En esta segunda fase utilicé las nuevas herramientas adquiridas en España. El martillo neumático debe ser para el escultor lo que el pincel para el pintor, y después de ver como se podía trabajar con él, comencé a desarrollar cierta habilidad para su adecuado uso. Existe un cincel que denominamos bailarín que merece una especial mención. Este instrumento para utilizarse con el martillo neumático consta de un cuadrado lleno de pequeños prismas triangulares, los cuales alisan el desbaste cuando se

le deja "bailar" sobre la superficie, es decir en el momento que uno trabaja con el puntero para desbastar deja por así decirlo surcos o canales que el bailarín empareja en un dos por tres. Es una herramienta excelente pues rápidamente uno puede darse cuenta de la forma que va tener la pieza y si necesita más trabajo o ya esta a punto. La textura que deja el bailarín es como la de pequeños puntitos que posteriormente habrán de quitarse con el pulido, Aunque si se es muy diestro con el martillo neumático se pueden quitar rozando la superficie con un cincel plano para simplificar aún más el trabajo.

Finalmente la prueba de resistencia, yo la considero como la novatada, llegó a un final feliz y la escultura estaba lista para ser pulida. El pulido logrado a base de piedras abrasivas y de lijas de agua también fue un trabajo lento y monótono debido a la gran superficie por pulir, sin embargo este punto no presentó mayores complicaciones.

La base de La Espera era un nuevo problema por solucionar. Dos factores importantes se debían tomar en cuenta para llegar a un resultado inteligente y enriquecedor. En primer lugar la pieza es demasiado pesada por lo que debía de pensar en un material lo suficientemente resistente como el metal, en segundo lugar la forma del plano sobre el que se sostenía la escultura es un ovoide extremadamente largo y angosto por

lo que no permitía el uso de cuadrados o círculos ya que los extremos sobresaldrían. Decidí entonces hacer una plantilla en metal sobre el plano base y soldarlo a una columna de hierro, la cual en su otro extremo, el que estaría sobre el suelo, tendría la forma de un círculo. Utilizando placa de hierro y con ayuda de un herrero la base estuvo terminada, sin embargo no era del todo estable. Aun así seguí su terminación que consistía en darle un terminado oxidado que logré acelerando la reacción por medio de ácido nítrico y finalmente sellando con un barniz para detener el proceso de oxidación. La base tenía un aspecto simpático y tal vez hasta interesante, lo terrible era que no fue funcional en lo absoluto; para empezar la escultura parecía un perico encima de perchero o también un arbolito de caricatura, pero lo más peligroso era que la escultura bailaba, es decir no tenía ninguna estabilidad y por tanto peligraba con irse al suelo en cualquier momento aplastando con su gran peso todo lo que estuviera a su paso. Siendo así, decidí montarla para la exposición de "Forma petrea vacíos, volúmenes y demás cuestiones" antes mencionada, sobre dos cubos de madera de color negro. Nunca me agradó del todo su presentación final, sin embargo encabezó la exposición estando a la entrada de la Academia casi en un rincón, lo cual no permitía la libre circulación a su alrededor. Cuando dicha exposición fue trasladada a La Casa del Lago, colcamos La Espera sobre un gran

tronco seco, posiblemente de pirul viejo. Esta nueva base que no tenía trabajo alguno es hasta la fecha su actual pedestal, suficientemente agradable y sin más entorpecimientos de la forma.

Por lo anteriormente descrito demuestro el porque esta pieza es una de las claves en mi trayectoria. Aprendí, sufrí, lloré y vencí. Finalmente aunque no es mi pieza preferida si puedo decir que es la más trabajada y posiblemente la decisiva en el proceso de aprendizaje.

Actualmente La Espera se encuentra en una bodega, por cierto en espera de mi rescate, y solamente hasta que cuente con un nuevo espacio donde sea factible tenerla podré recuperarla. Esta sufrida pieza tiene como desventaja su difícil transportación y manejo por lo tanto cuando pienso en exhibirla, debo meditarlo dos veces. De cualquier forma tiene para mi un valor inmenso que seguramente tendré presente durante mi futuro trabajo.



HANIA LEÑERO
Onix verde
80 x 60 x 25 cm
1995-1996

EL AVE

DIVAGACION

Y si yo fuera pájaro,... Vería las cosas
pequeñas desde los altos cielos y confundiría
los sentimientos por no poder verlos con claridad.
Acaso esa indiferencia ante el mundo pequeño me
haría ser libre. ¿Libre por ser ausente?.
¿Quién sabría de mí?. La soledad sería mi
herramienta como lo es de quien no sabe
del mundo, pero cuando tuviera que
posarme sobre un árbol viviría entre los
de la Tierra y me confundirían con cualquier ave
y me daría muerte algún cazador.
Acaso moriría libre como pensé vivir.

¡No!. Si yo fuera pájaro, cantaría para quien
quisiera escuchar la poesía de las alegres
notas de la melodía. Uniría las alturas con
la tierra en un solo vuelo jugando con el
tiempo y el espacio. Conocería el mar,
la alta montaña, la selva, el desierto y
siempre aprendiendo nuevas notas.
Pero siempre sería tan pequeña que la
vida no pasaría de ser canciones y pios
de lejanos lugares... Y ese volar,
ese ir y venir, ¿Para qué?.

Si yo fuera pájaro soñaría con ser hombre
y como tal, sueño con ser pájaro.

Hania Leñero
1990

Inquietante es para mi hablar de esta pieza, de hecho la considero uno de mis grandes logros y su nacimiento marca una nueva etapa en mi trabajo: mas dinámico, fluído y hasta divertido.

Dije anteriormente como mi visita a Europa cambió de cierta mi concepción de la forma y de como la obra de Brancusi me marcó de forma decisiva. El Ave es una pieza inspirada en las pájaros de Brancusi, con ella yo también buscaría un equilibrio perfecto donde la piedra dejara de ser un bloque para convertirse en una frágil escultura.

El bloque del que nació El Ave tiene una historia curiosa en la que todos los compañeros del taller estuvimos involucrados. Alguien nos participó de la existencia de desperdicios de mármol blanco vego en una de las nuevas fuentes que se hicieron frente al Palacio de Bellas Artes. Estos pequeños bloques de muy alta calidad podrían ser adquiridos a bajo costo si pensamos que mas o menos el metro cúbico de este tipo de mármol cuesta en una cantera aproximadamente \$3,500.00. Tras conseguir una camioneta nos aventuramos a Bellas Artes y aunque no era mucho el material que nos ofrecían todos pudimos escoger alguna pieza. Los mas solicitados eran los bloques compactos de los cuales por cierto yo pedí uno del cual futuramente hablaré. Sin embargo lo que mas llamó mi atención fue una gran lasca



HANIA
LEÑERO
"El Ave"
mármol
blanco
vego
125 x 20 x
5 cm
1996.

de aproximadamente 1.30 m de alto con un espesor de 6cm teniendo de ancho 25cm. Tal vez para los demás este pedazo no tenía utilidad alguna, sin embargo yo vi en el mi oportunidad por crear una forma alta, delgada y en equilibrio casi malabarista.

La piedra que se asemejaba más a un tablón de madera era de fácil manejo y se me antojaba de forma vertical. Muchos minutos pase mirándola, investigando sus betas y elucubrando lo que habría de salir de tan peculiar lasca.

Comencé hacer trazos con crayola sobre la superficie y en unos cuantos instantes sabía exactamente lo que quería. No realicé boceto alguno simple y sencillamente la idea era demasiado clara como para perder el tiempo, sin embargo realicé un pequeño dibujo para evitar alguna llamada de atención del maestro y comencé el trabajo sobre la piedra.

El proceso de creación de El Ave fue francamente rápido. Para su realización utilicé la cortadora de piedra con un disco de corte para concreto. El mármol es un material dócil, excelente para la talla y la escultura, cuya consistencia permite no solo un trabajo fluido sino también la utilización de cuanta herramienta se encuentra en el mercado. Además la cohesión que presenta permite aventurarse en el material sin vacilar, es firme y homogéneo y no tiene capas extrañas que pelar. A veces las betas presentan un poco de más resistencia al cincel, sin embargo al estar éste bien afilado el escultor no tendrá ningún problema para tallar.

Mencioné que casi la totalidad de esta pieza fue obtenida con una amoladora de corte. No se piense que abusé de las herramientas eléctricas, el seguir este procedimiento tenía como principal menester el no debilitar la piedra en lo absoluto con vibraciones y golpes innecesarios. La pieza debía tener una solidez íntegra y solo el disco de corte no perturbaría el mármol. Para

alisar el desbaste utilicé un bailarín con poca potencia y de hecho la pieza la trabajé sobre una tabla mayor a la superficie de la piedra y utilizando trapos o mantas para amortiguar cualquier movimiento brusco.

El gran reto era no fisurar el mármol, lograr que quedaran intactos los contornos y que la pieza final pudiese sostenerse tal cual sobre una base de 5x10 cm. Y aunque las apuestas corrían logré mi cometido, hice un espacio en la parte superior tan grande que el mármol parece el contorno y en la parte inferior curvas galantes en contraposición del ángulo agudo que se forma en la parte superior, un elemento a la mitad que corresponde a una cabecita puntiaguda mostrando un pico discreto. El Ave constituye para mí no sólo un logro técnico sino que también la escultura responde en su parte formal a mis inquietudes.

Esta pieza de gran elegancia y ligereza en donde el ave se esconde a primera vista bajo líneas simplificadas de la forma, fué el inicio de la toma de control y la pérdida total del miedo a la piedra. Su nacimiento es para mí motivo de orgullo y hasta la fecha me complace verla como parte importante de mi espacio.

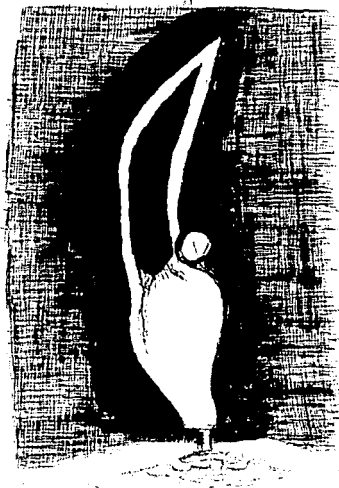
La forma exigía un alto pulido que logré a base de persistir con las lijas finas de agua. Esta parte de

hecho fue la más larga para la terminación de la obra la cual en su totalidad me llevó 3 meses en crear.

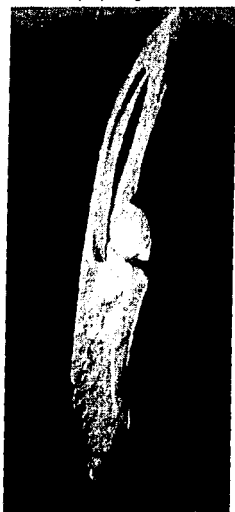
Para su exhibición diseñe una base de bronce que podría asemejarse a una flanera boca abajo. Después de hechas la cera contacté un fundidor que debía entregar la base al alto pulido y que también haría dos perforaciones a la escultura para colocar en ellas dos tornillos y así asegurar la pieza contra la base de bronce. Todo fue un éxito excepto que por el tiempo el fundidor no cumplió con entregar la pieza de bronce al alto pulido terminándola con una pátina de su propia invención, de cualquier forma el resultado final no me disgustó del todo y la pieza fue parte de la exposición del taller de piedra dentro de la galería Maestro Garibay.

A partir de El Ave mi trabajo se vuelve arriesgado y el bloque pierde su pesada complexión. Finalmente esta pieza lograba una solución satisfactoria por todos sus puntos cardinales y es entonces cuando mi obra se vuelve de verdad tridimensional abandonando por completo la bidimensión que tanto había abordado en años pasados.

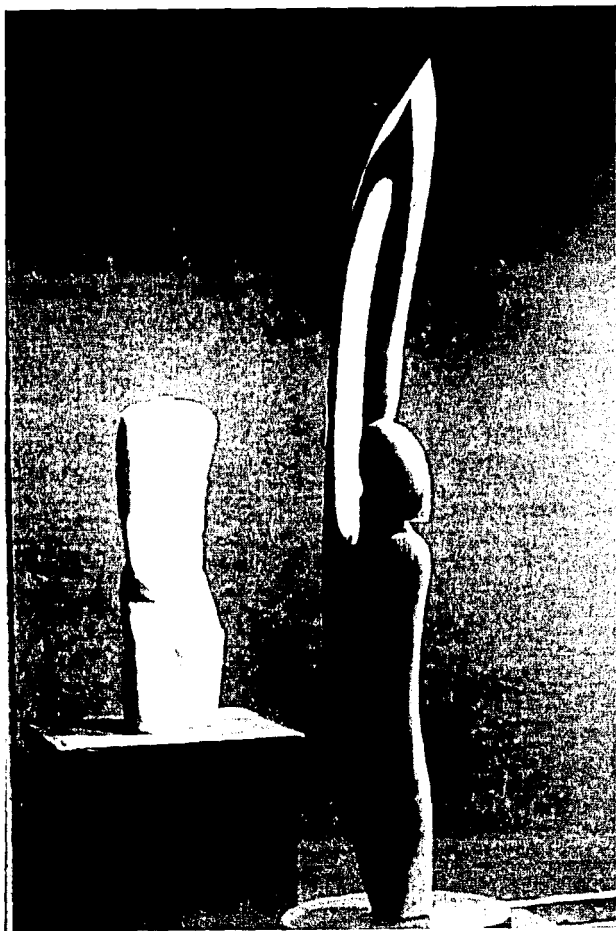
La piedra debe trabajarse con paciencia, con cariño y suavidad. Se le debe querer y entender para poder conquistar sin corromper y respetando su naturaleza de material viejo trabajado por la Tierra a través de muchas generaciones.



Boceto en papel y tinta de El Ave



La pieza terminada goza de una gran fragilidad.



"El Ave" dentro de
la exposición:
"Forma petrea,
vacíos volúmenes y
demás cuestiones."
Realizada en la
Academia de San
Carlos durante
abril-mayo de
1996.



HANIA
LEÑERO
"El Ave"
mármol
blanco bego
125 x 20 x
5 cm
1996.

ARMONIA II

“La vida que gira y nos atrapa
círculos que forman una espiral
de movimiento perpetuo
de un coincidir y un avanzar.

Sueños que renacen y se confrontan
que se aferran a ser palpables
no aceptando sucumbir en la almohada
tras la nueva aurora.

El cuerno del unicornio
se conforma de un yo absoluto,
de un todos encarnando un ente infinito
de una historia que no pretende ser escrita.

Y el viento que parece llevarse las palabras
galopa por las noches de Luna
atestiguando en su huida
la extraña música del existir humano.”

Hania Leñero
1997

Armonía II nació como un juego por manipular el material, sin mas pretención que buscar formas sobre una piedra artificial arenosa como la utilizada en Armonía que permite el deleite de ser tallada sin gran esfuerzo y sobretodo avanzando tan rápido como las ideas fluyen en la cabeza.

En esta pieza la única idea

preliminar que existía era una extraña obsesión por las espirales que por ese entonces gozaba con dibujar con tinta china. Un buen amigo me dijo “la vida es como el cuerno del unicornio... una espiral en ascenso donde cada coincidir es un avanzar... siempre hacia arriba y en círculos constantes hasta llegar a la cima, a la muerte o al inicio de otra vida.”

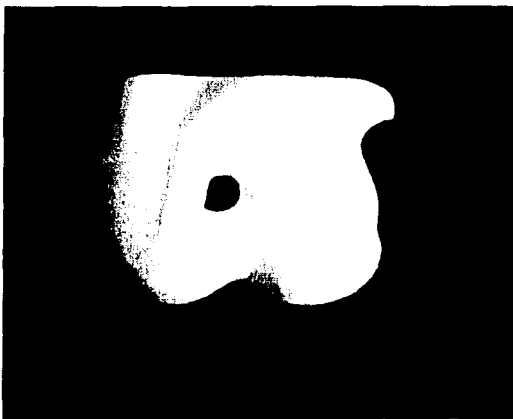
Estas eran entonces las meditaciones que me ocupaban cuando decidí comenzar esta nueva pieza. Mi deseo por darle forma se adelantó a cualquier boceto, así que observé el bloque y comencé a trabajar por aquí, luego me detuve, volví a mirar y descubrí que necesitaba mas trabajo por acá, y así sucesivamente. La escultura nació conforme la iba pensando, observando y trabajando. Más con el sentido de una composición que con una idea preliminar que seguir.

En un lapso de una semana la pieza quedó completamente terminada, y sí, es una espiral rítmica que entre otras cosas parecía una segunda versión armónica de planos circulares, por lo tanto decidí llamarla Armonía II. Para ser congruente con

su antecesora la puse sobre una base similar y en la exposición coloqué ambas a manera de díptico.

A diferencia de Armonía esta pieza muestra una clara evolución en el manejo de la forma y en la manera de compaginar todos los puntos cardinales en un correcto conocimiento de la tridimensión. Esta obra se debe mirar por todos sus lados que van cambiando rítmicamente conforme uno la rodea. La trepanación o vacío que tiene en la parte central es el fin o el principio de la espiral donde el espacio o ambiente que rodea a la pieza se integra a ella.

Esta pequeña pieza un tanto juguetona y poco convencional representa una continuidad con mi

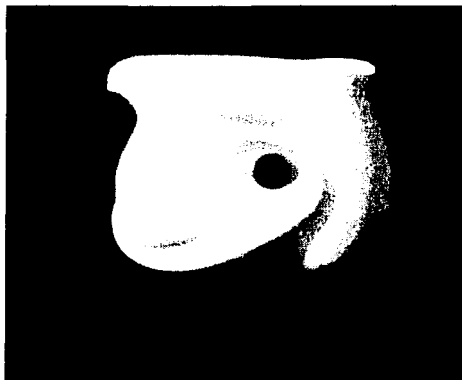


HANIA LEÑERO
"Armonía II"
piedra artificial arenosa
25 x 25 x 10 cm
1996

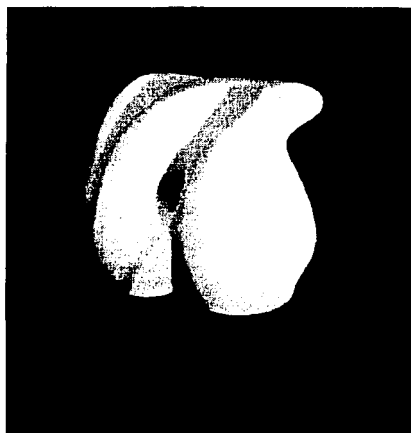
escultura anterior por investigar los espacios vacíos integrados a la pieza. Henry Moore que fuera el primero en utilizar este elemento se convirtió entonces en un tema a investigar, sus obras magníficas, logran el cometido de integrar la obra al espacio que la circunda precisamente por este elemento, el contorno de la

pieza deja de ser su límite y se convierte por así decirlo en otro elemento más del mismo espacio.

En *Armonía II* encontramos entonces vacíos, líneas, planos y volúmenes que la hacen en su pequeña dimensión una obra muy completa y bella.



HANIA LEÑERO
"Armonía II"
piedra artificial arenosa
25 x 25 x 10 cm
1996
Estudio



INSTRUMENTO DE CUERDAS

“¿Como puedes ser capaz de tanto
con solo vibraciones?...”
fragmento

Hania Leñero
1991

Partiendo de un bloque sólido de 50x35x20 cm conseguido en la misma ocasión que la lasca para El Ave, me planté un nuevo problema en donde deseaba llevar aún mas lejos los espacios vacíos y donde sería indispensable quitar más de la mitad del material que contenía el bloque. Durante mis anteriores trabajos descubrí que la piedra no tiene límites y que tan pronto se interna uno en ella, ésta pierde por completo su aspecto burdo y pesado, entonces el bloque no es una limitante y uno puede adentrarse en él tanto como se desee. El único límite de una talla directa es la cantidad de material con el que se cuenta, no la forma del bloque, así en Instrumento de Cuerdas el único vestigio de la piedra original que permite imaginarse sus dimensiones primeras estan señaladas en la base, el resto de la pieza dista mucho de ser un bloque cuadrado y tosco.

Además del deseo por llegar lejos en la sustracción de material,



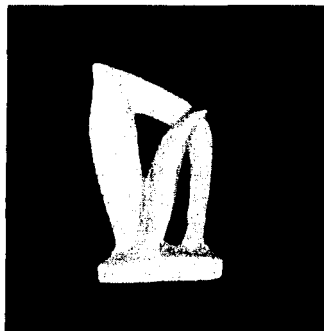
HANIA
LEÑERO
“Instrumento
de
cuerdas”
mármol
blanco
bego
40 x 30 x
20 cm
1996.

la pieza también debía conjugar un toque poético compuesto por una dicotomía. Así encontramos la descontextualización de una obra planteada como un instrumento de cuerdas que no sirve para hacer música, incluso puede ser difícilmente emita un sonido afinado, sin embargo nos recuerda precisamente eso, un melodioso y refinado instrumento musical del cual

podría incluso salir magia. Como es que este doble sentido cobra coherencia, pues bien los objetos plásticos se permiten esa libertad retomando a la realidad en su apariencia física pero dejando atrás su utilidad para hacer incapie en su verdadero significado. Si Instrumento de Cuerdas fuera un objeto por medio del cual se pudieran producir sonidos y acordes, sería entonces un instrumento musical y no una escultura, sin embargo aunque la pieza no emita notas sí dialoga sobre la magia de la música y sobre antiguos instrumentos que la han emitido a lo largo de la historia del hombre. Regresando al punto inicial de la descontextualización del objeto quiero decir que aproveché ese tan comentado tema en los pasillos donde los museos y galerías imponen su letrerito de “no tocar”. La pieza entonces no se puede tocar (play) pero si se puede tocar (touch) aunque no lo permita el protocolo, y nuevamente aparece este doble significado que completa la parte conceptual de la pieza.

La idea se aclaró por completo en cuanto realicé una talla en yeso de pequeño formato, tan pronto el boceto estuvo terminado comencé a trabajar la piedra por medio de herramientas eléctricas y neumáticas. Es curioso como a partir de este momento la realización técnica deja de ser un obstáculo, después de todo ya se cumplían casi dos años dentro del taller de talla y las piedras no me asustaban mas. El manejo de la cortadora e incluso del

martillo ya formaban parte de mi cotidiano, entonces lo que merecía mas atención era la parte formal y conceptual de la pieza. De hecho puedo decir que me sentía capaz de llevar a cabo cualquier cosa que me propusiera y por tanto era solo la idea y el bocetaje lo que requería de toda mi atención.



Talla en yeso. Boceto para “Instrumento de cuerdas”

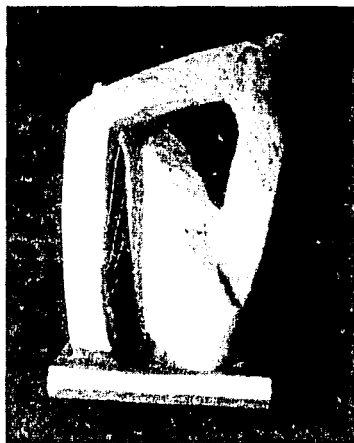
Tras un trabajo constante y disciplinado la obra salió adelante y entonces después del pulido hice una serie de trepanaciones a lo largo de la masa que viene desde atrás del arco para colocar en ellos tornillos cromados que servirían de soportes para las cuerdas de guitarra también del mismo color.

En la parte inferior de la pieza respeté la forma original del bloque para dejar una especie de base pues la pieza era sumamente delicada y requería de tal soporte para sostenerse sin perder estabilidad y solides. Esta idea de la base integrada a la escultura la retomé de

tantos escultores de la antigüedad como por ejemplo se me ocurre citar a Praxiteles que gracias a la base del mismo mármol se permitía osadías como las que podemos apreciar en sus trabajos. En la parte lateral de la base dejé una textura de bailarín para contrastar con el alto pulido del resto de la pieza. De cualquier forma la base se integra a la escultura cuando hago la última trepanación sobre ella, la cual habrá de sostener por la parte inferior todas las cuerdas. El bloque inferior gracias a este pequeñísimo detalle pasa a formar parte del resto de la pieza como elemento fundamental del instrumento y al mismo tiempo funge como la base del mismo.



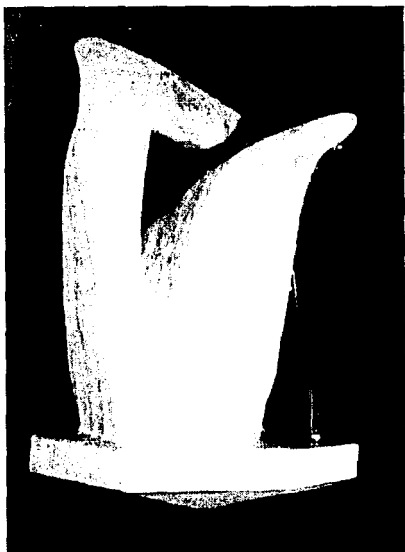
HANIA LEÑERO
"Instrumento de cuerdas"
mármol blanco bego
40 x 30 x 20 cm
1996.
Cara anterior (izq.)
Cara posterior (der.)



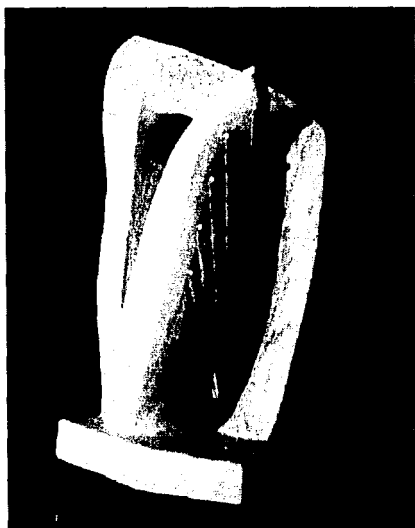
Instrumento de Cuerdas no puede remitirnos a un tipo de instrumento en especial, sin embargo si puede hablarnos de la música y notas de cuerdas, es este aspecto rico el que me agrada de la pieza. La cara anterior y posterior están interconectadas respetando la totalidad de su tridimensión.

Finalmente la pieza fue colocada sobre un pedestal de madera laqueada en negro mate para su correcta presentación. Es importante decir que esta pieza fue terminada un mes después de concluir el año escolar dentro de un taller provisional instalado con uno

de mis compañeros. La obra no ha sido expuesta por lo que su presentación aquí constituye su primer acto público en donde ella sola deberá hablar por sí misma.



HANIA LEÑERO
"Instrumento de cuerdas" mármol blanco
40 x 30 x 20 cm
1996.
Estudio de vistas
laterales.



CUANDO CONOCI EL MAR

“Y el mar, aún lo escucho, ese romper del
agua sobre la playa resuelto en blanca espuma...”

fragmento

Hania Leñero
1990

Quando Conocí el Mar constituye mi primer obra como independiente, es decir fuera de la Academia de San Carlos, dentro de un pequeño taller montado con pocos recursos por un buen amigo y yo. Esta experiencia por extraño que parezca también representa una culminación de mi proceso de aprendizaje. La gran responsabilidad de mantener un taller y la disciplina que uno debe tener cuando no hay nadie ni nada que presiones de cierta forma para seguir produciendo es todo un reto. Cuando uno se encuentra en un taller de producción es suficiente con rodearse de personas trabajando para obtener la motivación necesaria para hacer lo mismo. Además la Universidad nos dotó durante cuatro años de herramientas, luz, agua y espacio para trabajar, elementos que ahora corrían por nuestra cuenta. La creación de este primer taller fue una experiencia valiosa, aprendí que uno debe exigirse y fomentar un buen ritmo de trabajo y que este espacio constituye la base para la actividad

por lo que se le debe tener organizado y sobretodo cuidado, independientemente de los problemas económicos que representa su manutención. El haber estado en el taller de talla directa durante dos años me preparó para esta nueva experiencia que habría de completar con la elaboración de este trabajo documental.

Para mi era muy importante separarme de la Academia, no por falta de afecto a ella y lo que representa, sino porque lamentablemente cuando uno se queda de más comienza a experimentar cierta dependencia y cada vez se hace más difícil enfrentarse a la dura realidad que se encuentra fuera de los muros de San Carlos. Después del periodo universitario uno debe de trazarse metas y dar el salto que la mayoría de las veces es terriblemente difícil. El angustioso ¿y ahora qué? resulta mas que común entre los compañeros egresados por tal

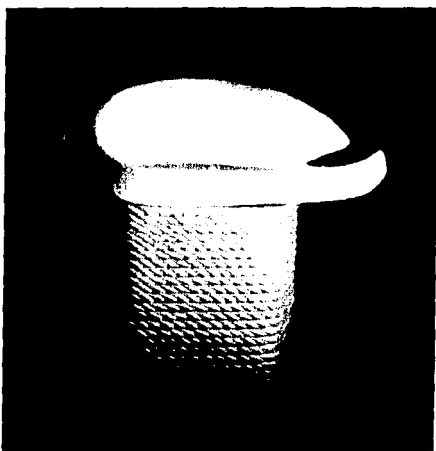
motivo decidí la creación de dicho taller en donde se pondría finalmente a prueba todo lo aprendido durante la licenciatura y por supuesto la persistencia propia.

En una cantera cercana a la zona de Copilco, compré junto con otro amigo un gran bloque de mármol blanco vego que decidimos cortar en pequeñas fracciones de acuerdo a las necesidades individuales. Un buen día llegó el cargamento a mi taller y logramos mover los grandes bloques con una grua de tres patas con capacidad para tres toneladas patrocinada por mi generoso abuelo. Aquí quiero recalcar que una grua de este tipo es sumamente conveniente, se les utiliza normalmente para levantar motores y tiene ruedas para facilitar el movimiento de la carga. Un ejemplo de tan maravilloso invento es el que yo sola que cuento con muy poca fuerza en mis 53 kg puedo mover bloques de 150 a 200 kg con muchísima facilidad.

El bloque a trabajar fué colocado sistemáticamente encima de uno mas grande sobre el cual el trabajo sería conveniente. Y tras haber realizado un boceto pequeñísimo en plastilina comenzó el trabajo de desbaste con disco de corte y herramienta neumática. Esta pieza fue terminada en un lapso no mas largo de mes y medio pues este tipo de herramientas y una buena condición física para trabajar con ellas acelera enormemente el tallado. La pieza terminada me dijo su

nombre y en cuanto la estuve puliendo decidí nombrarla Cuando Conocí el Mar.

Para la solución formal que ya estaba bocetada en el pequeño modelado desarrollé la idea de la cinta sin fin de Moebius. Deseaba llevar el concepto de la cinta sin fin a la tridimensionalidad logrando planos que comenzaran en un punto para que al seguir sus líneas terminararan en otro casi perpendicular y opuesto. La escultura esta integrada por líneas que se pueden seguir sin llegar a un fin y por tanto mi concepto inicial tuvo un exitoso



HANIA LENERO
"Cuando conocí el mar"
mármol blanco vego
60 x 40 x 30 cm
1996.

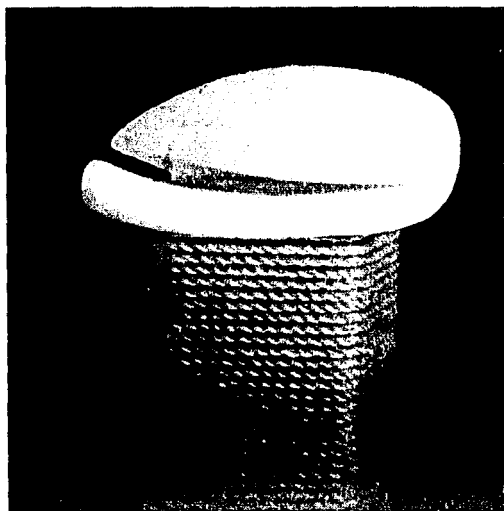
término. Además esta obra tiene elementos aprendidos durante mis

anteriores creaciones como lo son el buen manejo de todas las caras integrados a un todo y la correcta manipulación del material. Esta pieza con la que finalizo este trabajo documental constituye el final de mis estudios profesionales de licenciatura donde lo aprendido cobra forma a travez del mármol.

Cuando Conocí el Mar cuenta además con una mística y una poética que en lo particular me agrada en extremo. El mar es tal vez uno de los fenómenos naturales que mas me inquietan así como el constante romper de las olas sobre la playa que es símbolo de una fuerza incansable, de un movimiento perpetuo y sin interrupciones. Toda

esta inercia centrífuga es inherente a la vida y nos hace ser parte de un todo, de un universo en constante cambio y crecimiento. Al entender al mar y sus hazañas podríamos comprender a la naturaleza y a nuestra propia fuerza vital que nos une dentro de este planeta haciendolo el complicado y hermoso mundo del que somos parte.

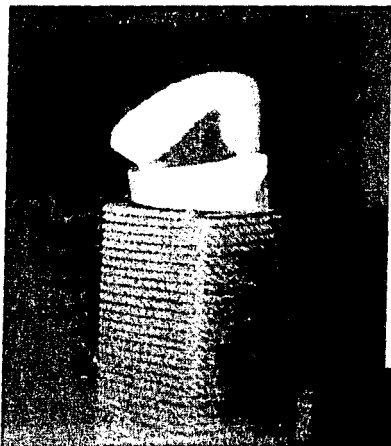
La base sobre la que coloqué esta pieza tiene también aires marinos. Se trata de un pedestal romboide cubierto por completo de un cable de henequén de media pulgada. Los barcos son como rombos surcando olas y los cables como aquello que los ata al mundo y sus puertos. La base de la pieza



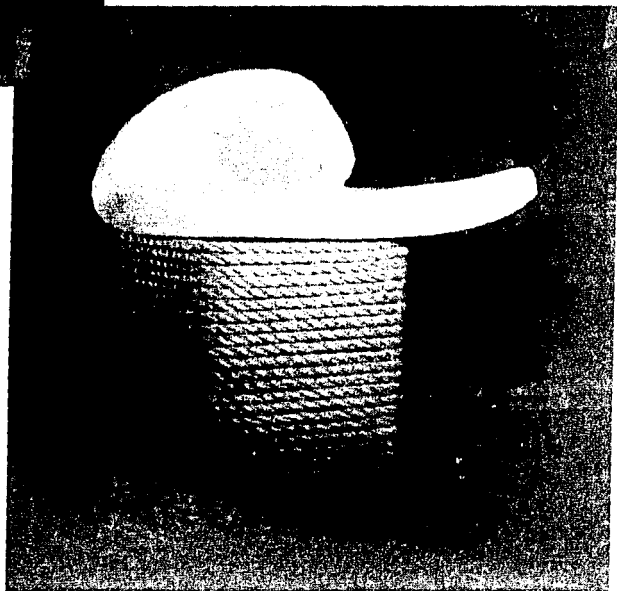
HANIA LEÑERO
"Cuando conocí el
mar"
mármol blanco bego
60 x 40 x 30 cm
1996.
Vista posterior.

ahora si constituye la contraparte del diálogo que el mármol pretende y en conjunto no cabe duda que Cuando

Concí el Mar constituye un gran final e invitante principio a continuar la inquietante aventura de la escultura y su infinita poesía de formas.



HANIA LEÑERO
"Cuando conocí el mar"
mármol blanco bego
60 x 40 x 30 cm
1996.
Estudio de vistas
laterales.



C O N C L U S I O N E S

**“Es este el principio de una
vida entre cinceles, mazos
y polvo; entre la magia de
crear para que los sueños
y las ideas no se queden
en la memoria”.**

Hania Leñero

En el proceso de aprendizaje profesional de las artes se conjugan elementos vitales, todos ellos de suma importancia. La experimentación y práctica, la teoría y conceptos, el análisis y crítica y la formación misma de la personalidad artística que se fortalece a lo largo de la licenciatura. Estas facetas se afinan y logran ver a través de la obra de una forma objetiva y clara.

El trabajo presentado representa una evolución y crecimiento sustentado por el conocimiento de la técnica y del material que en las últimas obras deja de ser un obstáculo, sino por el contrario se convierte en un medio para un fin determinado. Fue muy importante experimentar con distintos materiales y conocer los lugares de donde provienen, así se afina el ojo y el tallista capta a primera vista la dureza, color y betado así como el peso aproximado de los bloques. Y con estos elementos es más sencilla la labor de escoger entre tanta variedad.

La técnica de la piedra es compleja, sin embargo los principios básicos de ésta deben ser conocidos a ojos cerrados, además la gran variedad de posibilidades que se presentan hoy con las herramientas eléctricas y neumáticas deben ser utilizadas por el escultor.

Evaluando mi trabajo considero una sincera evolución tanto en el manejo de la tridimensión como en el aspecto formal y conceptual de la obra. La huella femenina se capta a primera vista, nadie podría negar que son obras hechas por una mujer, mas no por fallas técnicas sino por las mismas formas que presentan. Así la dualidad masculino y femenino quedan resueltas, no es fácil destacar en un trabajo que por su misma naturaleza exige fuerza física inherentes a la parte varonil, de hecho todo ese esfuerzo físico que requiere este trabajo es una de mis partes favoritas, así en el lugar de fuerza yo puse paciencia y pericia para superar toda barrera física impuesta por mi propia complejión.

También dentro de la cronología de mi trabajo encuentro continuidad, siempre el anterior fue decisivo para el siguiente, se denota un pequeño brinco entre una obra y otra como fue en un principio desarrollar únicamente una de las caras del bloque hasta lograr posteriormente una obra en conjunto donde cada plano tiene la misma importancia logrando un sin número de vistas cualidad deliciosa de la escultura. Además las ideas y los conceptos se fueron aclarando y lo que en un inicio nació como mero interés por experimentar con la forma, en obras posteriores ya se sustentaba

con un contenido y un trasfondo conceptual.

El retomar la piedra como un material que se ha utilizado para la escultura a lo largo de toda su historia es también un punto para recalcar. Parecería que en esta época denominada Posmodernidad con su gran variedad de posibilidades no solo matéricas sino también de producción industrial, el trabajar con un material como el mármol o la cantera parece estar completamente fuera de contexto; sin embargo pienso lo contrario, la piedra con sus características fundamentales como lo son la dureza, solidez y permanencia logran un efecto contrastante con las obras transvanguardistas de carácter efímero y plástico. Trabajar con la piedra no es un reciclaje, es reconquistar un material que sigue siendo mágico e imponente, que no puede ser tomado a la ligera y en donde las formas e ideas de hombres de finales de siglo pueden seguir siendo objetivadas respondiendo a todas las necesidades del creador.

El material, las herramientas y el espacio son realidades que uno debe conocer, manipular y hacer parte de lo cotidiano. Sólo así el trabajo se vuelve constante, continuo y coherente. Quien halla realizado una sola talla, no es tallista pues esta técnica dista mucho de ser “lite” y exige un gran esfuerzo y un gran amor por el trabajo y el material. Mi estancia durante dos años en el taller de piedra puedo decir que formó estos conceptos y me marcó el inicio de un camino a seguir. Cuando se me pregunta a qué me dedico, contesto orgullosamente “soy escultora en piedra”, pues quien haya leído esta tesis entiende lo que ello significa. Para mi la piedra es mágica y trabajar con ella es como robarle parte de sus secretos para hacerlos propios y edificar formas.

Por otro lado creo que este trabajo cumple con su cometido que en primera instancia fue el hecho de ser un ejercicio de autoevaluación donde adquirieron significado consciente cuatro años de mi vida, y en segundo lugar demostrar que todo el conocimiento adquirido cobra sentido y se objetiviza en mi obra siendo este punto mi única pretensión con esta tesis.

Advierto que en ningún momento pretendí hacer una crítica de arte formal sobre mi trabajo pues creo esta es una tarea que no me corresponde en lo personal, ya que soy productor plástico, no crítico. Sin embargo me gustaría que esta presentación suscitara un futuro análisis teórico de mi obra plástica.

Mis limitaciones literarias espero no sean mal interpretadas y que este pequeño documento pueda servir en algo a mis compañeros o a

cualquier estudiante de escultura. Sé que con esta teisis se abre una crítica y muchas interrogantes quedan sin resolver, sin embargo tal vez todos los huecos que permanecen serán temas por retomar en trabajos posteriores.

El arte como tema vasto y me atrevería decir infinito sigue abriendo puertas y buscando respuestas, colaboremos pues para el esclarecimiento de tan inmenso problema que parece no agotarse nunca y así este trabajo contribuye de manera muy pequeña a tan grande empresa.

CITAS

(1) "El pasado es un país extraño" es una obra en mármol creada por Leopoldo Sánchez Cantú, amigo y compañero en el taller de labra en piedra. Dicha obra fue exhibida en la exposición "Forma petrea, vacios, volúmenes y demás cuestiones" en la Academia de San Carlos en 1996.

(2) Omar Calabrese en su libro "El lenguaje del arte" se refiere a la obra de arte y todo lo que la engloba como un problema en constante evolución. El artista se enfrenta a una realidad que percibe conscientemente y actúa sobre ella dando una respuesta objetiva de esa primer mirada procesada por su percepción, inteligencia y creatividad. Vease OMAR CALABRASE; "El lenguaje del Arte"; Editorial Paidós; España, 1987. Capítulo I La obra de arte.

(3) Un mundo interconectado donde la información fluye libremente sin fronteras territoriales, ni de idioma es también un mundo donde el intercambio de ideas y la retroalimentación son un lujo del que se puede hechar mano para la producción artística. Vease MARI CARMEN RUIZ DE ELVIRA HIDALGO; "Guía completa de escultura"; Editorial Blume; España, 1987. Capítulo: Principios de Escultura.

(4) Al hablar de abstracción Mari Carmen Ruiz menciona como Picasso logró penetrar por completo a la forma buscando su esencia y quitando su cascarón externo. La realidad física no es la que le interesa sino, la realidad interior: inmutable y universal. Vease MARI CARMEN RUIZ DE ELVIRA HIDALGO; "Guía completa de escultura"; editorial Blume; España, 1987. Capítulo Principios de escultura (Evolución).

(5) Por "objetos encontrados" nos referimos a los que ya existen hecho o prefabricados, es decir que el artista de aquellos elementos que le llaman la atención para manipularlos o utilizarlos en su futuro trabajo. Vease MARI CARMEN RUIZ DE ELVIRA HIDALGO; "Guía completa de escultura; Editorial Blume; España, 1987.

(6) Wittkower se refiere a las primeras herramientas creadas por el hombre a base de tallar la piedra y que significan la conscientización del hombre de que puede servirse de elementos externos a él para resolver sus necesidades de supervivencia. Vease RUDOLF WITTKOWER; "La escultura: procesos y principios"; Editorial Alianza; España, 1984. Capítulo 1.

(7) Camille Mauclair publicó en 1905 sus impresiones reunidas durante su larga relación con Augusto Rodin. En dicha publicación examina como Rodin se interesa por el movimiento y desea captarlo en su obra. Vease RUDOLF WITTKOWER; "La escultura; procesos y principios"; Editorial Alianza; España, 1984. Capítulo 11.

(8) Esta cita recalca el impulso individualista de Brancusi, el cual, tenía sus propios conceptos sobre la escultura y deseaba llevarlos sin cuestionamientos

hasta sus máximas consecuencias. Vease RUDOLF WITTKOWER; “La escultura: procesos y principios”; Editorial Alianza, España, 1984. Capítulo 12.

(9) Henry Morre contemporáneo de Brancusi entendió los conceptos de su antecesor y se conscientizó del gran paso que había dado la escultura al ser concebida en su totalidad y bajo un nuevo modo de formar. Vease RUDOLF WITTKOWER; “La escultura: procesos y principios”; Editorial Alianza, España, 1984. Capítulo 12.

(10) Brancusi en su búsqueda por una escultura que partiera de la esencia de las cosas sin interesarse por el cascarón exterior de los objetos, encuentra el espíritu que da vida. Así su obra se adentra en los objetos hasta llegar al fondo y es ese, el elemento que él busca. Vease “Brancusi”; Beaux Arts Magazine; Centre Georges Pompidou; París, Francia; 1995. Catálogo de exposición. Prefacio

(11) Brancusi fue fiel a sus convicciones a lo largo de su vida, su obra solo obedecía sus propios preceptos sin interesarle jamás lo nuevo por el hecho de su novedad. de hecho el fué auténtico siendo constante y firme en su búsqueda personal. Vease “Brancusi”; Beaux Arts Magazine; Centre Georges Pompidou; París, Francia, 1995. Catálogo de exposición. Introducción.

(12) Juan Acha plantea que la verdadera vocación está a prueba de cualquier factor externo que afecte al individuo. Vease JUAN ACHA; “Introducción a la creatividad artística”; editorial Trillas; México, 1992.

(13) “El trasfondo teórico” son todos aquellos conocimientos que adquiere el individuo durante su aprendizaje académico y que forman parte de él, apareciendo durante la producción de manera automática y casi inconsciente. Vease JUAN ACHA; “Introducción a la creatividad” Editorial Trillas; México, 1992. Capítulo 2 El aprendizaje profesional.

(14) Juan Acha denomina como ciencias del arte a la historia del arte, la crítica del arte y la museografía como aquellas disciplinas que estudian al arte mediante un pensamiento lógico, crítico y dialéctico y que a su vez apoyan a la producción artística mediante conocimientos que aportan Vease JUAN ACHA; “Introducción a la creatividad”; Editorial Trillas; México, 1992.

(15) Con esta cita podemos ver claramente la propuesta que hace el Maestro Acha con respecto a impartir en las academias una historia del arte renovada que verdaderamente apoye al estudiante ubicándolo en su realidad para actuar sobre ella. Vease JUAN ACHA; “Introducción a la creatividad”; Editorial Trillas; México, 1992. Capítulo 2.

(16) Arnheim afirma que la intuición perceptiva es la principal forma que tiene la mente para explorar y comprender el mundo. Así antes de que un individuo defina su noción sobre algo capta intuitivamente como es la cosa, para que sirva, etc. y crea una imagen preconcebida del objeto lograda a partir de su percepción sensorial. Vease RUDOLF ARNHEIM; “Consideraciones sobre la educación artística”; deiciones Paidós; España, 1993. Capítulo La intuición y el intelecto.

(17) Dentro de las operaciones visuales el profesional de las artes debe reconocer mucho más allá de lo que su percepción sensorial le presenta. Debe ver inteligentemente es decir, profundizando y recreando lo que ve en su mente para lograr una respuesta objetiva y razonada frente al estímulo. Vease JUAN ACHA; "Introducción a la creatividad"; Editorial Trillas; México, 1992. Capítulo 2.

(18) (19) Dondis plantea que existe un alfabeto visual de alguna manera equiparable al alfabeto gráfico de la lengua, en donde cada elemento tiene un significado por sí solo y por tanto, él afirma que el productor plástico debe conocer ese alfabeto para entender y controlar sus múltiples significados. Vease D. A. DONDIS; "La sintaxis de la imagen"; Ediciones Gustavo Gilli; España, 1993; Capítulo 1.

(20) Vease JUAN ACHA; "Introducción a la creatividad"; Editorial Trillas; México, 1992. Capítulo 3

(21) Vease D.A. DONDIS; "La sintaxis de la imagen"; Ediciones Gustavo Gilli; España, 1993. Capítulo 3.

(22) En el libro "La definición del arte", Umberto Eco expone la obra artística y la interpretación de la misma tanto por el espectador común como por el crítico. Vease UMBERTO ECO; "La definición del arte"; Editorial Hermes; Argentina, 1964. Capítulo 1: La estética de la formatividad y el concepto de interpretación.

(23) En el mismo capítulo del texto de la cita anterior, Umberto Eco apoyándose con los estudios de Pareyson se adentra en la infinidad de lecturas que la obra puede poseer dependiendo del sujeto e interioridad del que interpreta, del momento histórico y todos los factores externos que determinan la interpretación de la obra. Vease UMBERTO ECO; "La definición del arte"; Editorial Hermes; Argentina, 1964. Capítulo 1 La estética de la formatividad y el concepto de interpretación.

(24) Cuando Adolfo Sánchez Vázquez se refiere a la modernización como un proceso de racionalización progresiva a favor de la producción donde la eficiencia antecede a los valores del individuo, entonces esta ideología se convierte en la jaula de la sociedad moderna donde el individuo no puede conocer la posibilidad de trascender enajenando su propia individualidad y crecimiento. Vease ADOLFO SANCHEZ VAZQUEZ; "Radiografía del Posmodernismo"; Testimonios artísticos. En Revista de Artes Plásticas; Número 12; Marzo de 1991.

(25) Adolfo Sánchez Vázquez menciona lo escrito por Lyotard en donde propone como la modernidad alcanzó su punto cúlmine para después entrar en crisis, pues todo aquello que legitimaba el proyecto moderno queda en entredicho al presentarse como enemigo de los ideales que había antes defendido. Vease ADOLFO SANCHEZ VAZQUEZ; "Radiografía del Posmodernismo"; Testimonios artísticos. En Revista de Artes Plásticas; Número 12; Marzo de 1991.

(26) Una de las características de la Posmodernidad es la disolución de la subjetividad ya que la modernización capitalista fragmentó al individuo con la

división del trabajo, cosificando y burocratizando su existencia. Así la “muerte del sujeto” es la negación de la subjetividad consecuencia de una realidad pluralizada e informatizada. Vease ADOOLFO SANCHEZ VAZQUEZ; “radiografía del Posmodernismo”; Testimonios artísticos. En Revista de Artes Plásticas; Numero 12; Marzo de 1991.

(27) Al emplear la frase de Rodin “verdad cúbica” muchos escultores del siglo XX como Brancusi y Moore se referían a una pieza que se debe descubrir bajo una multiplicidad de puntos de vista. Vease RUDOLF WITTKOWER; “La escultura: procesos y principios”; Editorial Alianza; España, 1984. Capítulo 12.

(28) Vease FRANCISCO JAVIER TOUS OLAGORTA; “Aproximación a la escultura, relaciones e interrelaciones de la forma”; Tesis de maestría; UNAM; México, 1994. Capítulo IV.

(29) En España se le denomina “agujetas” a el dolor muscular consecuencia de un gran esfuerzo físico al que no se está acostumbrado.

(30) El pequeño texto citado forma parte de una descripción poética realizada en 1990 por Hania Leñero y titulada “Resuelto en blanca espuma”, el cual ha inspirado muchas otras creaciones.

(31) “La presentación representa la segunda parte de la creación”. Traducción literal del francés Vease “brancusi”; Beaux Arts Magazine; Centre georges Pompidou; París, Francia; 1995. Catálogo de exposición. Para Brancusi la base que sostiene sus piezas es como otra escultura logrando un complemento que da una riqueza impresionante a toda su obra.

BIBLIOGRAFIA

- ACHA, JUAN; "Crítica de arte"; Editorial Trillas; México, 1992.
- ACHA, JUAN; "Las actividades básicas de las artes plásticas"; México, Coyoacán, 1994.
- ACHA, JUAN; "Las artes plásticas como sistema de producción cultural; UNAM; México, 1993.
- ACHA, JUAN; "Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones); UNAM; México, 1993.
- ACHA, JUAN; "Expresión y apreciación artísticas"; Editorial Trillas; México, 1994.
- ACHA, JUAN; "Introducción a la creatividad artística"; Editorial Trillas; México, 1994.
- ARNHEIM, RUDOLF; "Arte y percepción visual" Editorial Alianza Forma; España, 1993.
- ARNHEIM, RUDOLF; "Consideraciones sobre la educación artística"; Ediciones Paidós, España, 1993;
- ARNHEIM, RUDOLF; "El pensamiento visual"; Editorial Paidós Estética; España, 1986.
- BAZIN, G.; "Historia de la escultura mundial panorámica ilustrada de la prehistoria a nuestros días"; Editorial Blume; Barcelona, España, 1972.
- BRANCUSI; Beaux Arts Magazine; Centre Georges Pompidou; Paris, France; 1995. Catálogo de exposición.
- CABANNE, PIERRE; "El arte del siglo XX; Editorial Polígrafa; Barcelona, España, 1983.
- ECO UMBERTO; "La definición del arte"; Editorial Martínez Roca; España, 1970
- DANTO, ARTHUR C.; "After the end of art"; Princeton University press; Princeton, New Jersey, USA; 1997; National Gallery of Art.
- DELBEE, ANNE; "Camille claudel; Editorial Circe; España, 1994.
- DONDIS, D. A.; "La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual" Ediciones Gustavo Gili S.A.; España, 1993.
- DORFLES, GILLO; "Últimas tendencias del arte hoy"; editorial Labor S.A.; Barcelona, 1970.

- GIEDION-WELCKER, CAROLA; "Contemporary sculpture: An evolution in volume and espace"; Editorial Selective bibliography by Bernard Karpel: Modern Art and Sculpture: New York, 1960.
- GROHMANN, WILL; "The art of Henry Moore"; editorial Hary N. Abrahams, Inc.; New York.
- HONHEF, KLAUS; "Arte contemporaneo"; Editorial Taschen; Alemania, 1993.
- HUYSEN, ANDREAS; "Guía del posmodernismo; En el debate modernidad-posmodernidad. Compilación de Nicolas Casulo; Editorial Puntosur; México, 1992.
- JAMESON, FREDERIC; "posmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío"; en, Cultura en México. Suplemento de la revista Siempre; septiembre de 1986.
- JAMESON FREDERIC; "Posmodernismo y sociedad de consumo"; En. La posmodernidad. Antología de Hal Foster; Editorial Karios.
- LA SCULPTURE: PRINCIPES D'ANALYSE SCIENTIFIQUE, methode et vocabulaire: editions Imprimerie Nationale; Paris, Francia, 1990.
- LEXISS 22: Tomo 2; Editorial Bibliograf; Barcelona, 19980; pag. 455.
- LUCI SMITH, EDWARD; "El arte hoy"; Editorial Phaidon; Oxford, Inglaterra, 1977.
- MYERS, BERNARD; "Sculpture: forma and method"; Editorial Studio Vista; London, 1965.
- READ, HERBERT; "La escultura moderna" Editorial Hermes; Buenos Aires, Argentina, 1964.
- RUIZ DE ELVIRA HIDALGO, MARI-CARMEN; "Guía completa de la escultura, técnicas y materiales"; Editorial Blume; España, 1982.
- SANCHEZ VAZQUEZ, ADOLFO; "Radiografía del posmodernismo"; Testimonios artísticos; en Revista de Artes Plásticas; número 12; marzo de 1991.
- SANCHEZ VAZQUEZ, ADOLFO; "Textos de estética y teoría del arte"; Compilación de Adolfo Sánchez Vázquez; Colección Lecturas universitarias; UNAM
- SLOBODKIN, LOUIS; "sculpture: principles and practice"; Editorial Dover; New York, 1973.
- TOUS OLAGORTA, FRANCISCO JAVIER; "Aproximación a la escultura, relaciones e interrelaciones de la forma" Tesis de maestría; UNAM; México, 1994.
- TRIER, EDWARD; "Form and space: the sculpture of the twentieth century"; Editorial Thames and Hudson; London, 1961.

- WITTKOWER, RUDOLF; "La escultura: procesos y principios"; Editorial Alianza Forma; España, 1984.

- ZIM, HERBERT S.; "Rocas, sus procesos de formación y sus diferentes clases; editorial Novarro S.A.; México, 1979.



Hania Leñero Benavides. 1997.