



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

Las huellas del tiempo

Vestigios de la naturaleza en los materiales utilizados en un proceso escultórico

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES  
VISUALES

PRESENTA

HORACIO CASTREJÓN GALVÁN

DIRECTOR DE TESIS

MAESTRO FRANCISCO TOUS OLAGORTA

JUNIO DE 2010



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.

## Las huellas del tiempo

Vestigios de la naturaleza en los materiales utilizados en un proceso escultórico

### CONTENIDO:

Introducción	3
Capítulo I	
Los materiales y procesos en la escultura moderna y contemporánea	
1.1 Breve antología de la escultura moderna y contemporánea	
1.1.1 Rodin y Degas	8
1.1.2 Escultores del siglo XX, Brancusi y Chillida	37
1.2 Algunos materiales y procesos escultóricos	
1.2.1 Materiales: Barro, Madera, Metal y Plásticos	49
1.2.2 Procesos escultóricos: Modelado, Construcción y Talla	71
Capítulo II	
Punto focal como concepto plástico en la escultura	
2.1 El lenguaje del material	119
2.1.1 Los materiales en estado natural	
2.1.2 Los materiales intervenidos	123
2.1.2.1 Tres artistas: Nils-Udo, Andy Goldsworthy y Bob Verschueren	125
2.2 ¿Qué es el punto focal?	136
Capítulo III	
La huella como punto focal en la escultura	
3.1 El concepto de huella	153
3.1.1 Observaciones de las huellas en los materiales al natural	158
3.1.2 Las huellas provocadas por las herramientas	160

3.2 Propuesta de tres esculturas combinando materiales o acabados	
3.2.1 Escultura inmersa en un medio natural	163
3.2.2 Escultura dentro de un medio urbano	170
3.2.3 Escultura adaptable a lo natural y lo urbano	193
Conclusiones	205
Anexos	208
Bibliografía	231

## Introducción

### Las huellas del tiempo...

Vestigios de la naturaleza en los materiales utilizados en un proceso escultórico

Los materiales son parte clave en el manejo de una escultura, gracias a estos se puede reafirmar el concepto que se maneja así como el carácter de la obra, también denotan tiempo, suavidad, ligereza, etc. etc. En escultura los materiales que por tradición se eligen tienden a ser más permanentes, como la piedra, la madera, el bronce y algunos que se suponen son de duración media, como el yeso o el barro etc.

Sin embargo hoy en día existe una gama de materiales que no se consideraban antes para la realización de una obra plástica o simplemente no existían, ejemplo de ello son los plásticos, el papel, los textiles, los objetos encontrados tales como partes de autos, pedacearía metálica, desechos industriales. En otros casos se han recuperado algunos materiales que en el pasado se utilizaban para la artesanía o elementos cotidianos no artísticos, como semillas huesos, pastas. Básicamente en nuestra época no existen límites para crear una obra plástica y sin embargo aunque se siguen utilizando los materiales tradicionales, el panorama se ha enriquecido ampliamente por la utilización de cualquier otro material que aunque no sea tradicional, habla más enfáticamente del concepto que el artista quiso expresar y se relaciona de diferente manera con el espectador.

Las combinaciones de materiales también se han producido desde hace mucho tiempo como los bustos en diferentes colores de mármol del palacio de Versalles en Francia o las máscaras de piedra de jade y concha de los Mayas y otros pueblos, lo que nos indica un interés por valorar de una manera especial ciertas partes de la escultura, creando de esta manera un punto focal o acento a partir del cual se desarrolla el resto de la obra. También se cuenta con eventos internacionales de escultura donde la materia prima es efímera y esto es parte de una cultura que concibe la obra de arte de una manera totalmente diferente de lo que casi siempre se utiliza en nuestra sociedad.

Este fenómeno de reafirmar por medio del material, la temporalidad y las características de éste el concepto abordado en cada propuesta plástica es un campo casi no explorado a pesar que ya existen un sin fin de propuestas donde estos criterios están vigentes pero no se han estudiado suficientemente y podrían dar la pauta a futuras generaciones a

tomar conciencia de este amplio recurso del que pueden echar mano para una mejor y adecuada forma de expresión. Cabe mencionar que si bien el material nos da la posibilidad de que mediante su valoración en una obra destaque y se afirme más el concepto, no todas las esculturas son realizadas a partir de ese criterio. Existe un basto grupo de esculturas donde la principal preocupación es el estudio de las proporciones, el equilibrio, los volúmenes, la composición, etc. y para este fin el material no es más que el medio para realizar esta forma tridimensional que en ocasiones aseguraban la resistencia como es el caso de las esculturas griegas donde se utilizaba mármol pero éste se anulaba cubriéndolo con una capa de color. Encontramos la misma costumbre entre algunas de las culturas prehispánicas donde estucaban y policromaban no solo las esculturas sino también los edificios, así el material directo pasaba a un segundo término, el hecho de que se tratara de piedra, madera, yeso, etc. no era relevante, sino la apariencia final del objeto .

Estas dos formas de trabajo llegan hasta nuestros días, con obras de diferentes artistas como Sebastián, quien cubre sus esculturas metálicas con color, y en contraposición está Andy Goldsworthy quien toma en cuenta las características de forma, color, compresión, flexibilidad, etc. de los materiales que le brinda la naturaleza para realizar su obra. Éste segundo grupo es una tendencia de la escultura que se ha ido incrementando con el tiempo y aún queda un amplio campo de conocimiento a explorar y experimentar.

Es el propósito de ésta tesis el que se perciba más claramente la propuesta plástica debido a una apropiada combinación de procesos o materiales generando atención en un punto focal de la escultura.

De ésta forma el espectador podrá percibir evidentemente el concepto que se trató por medio del rastro que la herramienta va dejando desde el proceso de trabajo hasta la conclusión final de la obra, así como también la combinación de materiales o tratamientos dejados para valorar este centro de atención que será la parte medular del discurso plástico y terminará por ser el punto de partida o de llegada del recorrido que realizará el espectador que interactúa con la obra.

La propuesta de este trabajo se comienza a partir del análisis de algunos artistas que en el pasado fueron parte fundamental de propuestas que derivaron a trabajar la escultura de

una manera distinta no solo a partir de la forma sino también del tratamiento y el material y que gracias a sus aportaciones en el transcurso de mediados del siglo pasado y del presente han trabajado con este concepto sin que por ello lo denominen de la manera como se hace en esta tesis.

En la escultura no siempre se han tomado en cuenta como medio expresivo los materiales en sí, pues casi siempre se utilizan como soporte impidiendo que el valor del material original hable por sí solo. Cuando se combinan se puede dejar ver las características de cada uno enriqueciendo la propuesta y se comienza a trabajar con el lenguaje de cada elemento agregado a una obra, dialogando de manera distinta entre los diversos materiales utilizados, así como la relación que estas combinaciones puedan derivar cuando el espectador percibe la obra y trata de relacionarse con ella.

Otra posibilidad es el tratar por medio de diversas herramientas de formar una obra desde el bloque envolvente, es decir los volúmenes generales, hasta los acabados que se utilizan para afinar y que tendrán un carácter propio al momento de percibir la pieza dejando la traza de todo el proceso que se llevo a cabo para que se concretara, lo mismo que si alguna parte se deja con textura y otra pulida, o mate y brillante, creará un punto focal que ayudará a la lectura de la obra.

El paso del tiempo deja una impronta en los materiales y es importante retomar también las formas de convivencia entre lo industrial o creado por el hombre y lo natural, así como en la naturaleza vemos la adopción de elementos industriales inmersos en ella. Pero es trascendente señalar lo que sucede con una escultura que a través del tiempo ha sufrido cambios como la pérdida de extremidades o una superficie erosionada por la exposición a la intemperie, esta acción ya sea natural o provocada por el artista hace que se vaya apreciando la belleza de sus formas e incluso muchas veces confiriéndole aún más interés al aunarle el sentido de memoria plástica.

Pero ¿Cómo hacer que el espectador perciba una intención plástica en la escultura a partir del manejo de diversos materiales o tratamientos?

¿El rastro de la herramienta y las huellas del tiempo en los materiales escultóricos son valores estéticos válidos y vigentes en el arte actual?

El cómo hacer para que el espectador perciba una intención plástica en la escultura a partir de los diversos materiales y tratamientos depende del estudio que se haga del valor que éstos implican en el momento de crear una obra tridimensional y de la ubicación estratégica de cada uno de ellos, es por esto en la actualidad se recurre a dejar el rastro de la herramienta y también a utilizar materiales que inmediatamente presentan las características definitivas que tendrá en varios años, como por ejemplo el acero corten y las marcas de perforación que se realizan para dividir una piedra que se dejan intencionalmente como parte del lenguaje plástico propio de esa escultura.

Por esta razón es muy importante una breve revisión de artistas que en el pasado contribuyeron a esta práctica y que a su vez traen consigo preocupaciones que desde hace mucho tiempo los artistas se interesaban, como es el caso de Miguel Ángel con su trabajo *non finito* que observó de la escultura griega al presentarse ya sin color y a veces incompleta, y más tarde Rodin retoma este tratamiento utilizándolo a su vez en sus esculturas, hasta llegar a la actualidad donde se ha llevado a un nivel que ya nadie se sorprende de ver vestigios que van quedando desde el comienzo hasta la terminación de una pieza sin que se considere como inacabada, hasta podríamos decir por lo anterior que tenemos una nueva estética.

Como uno de los objetivos es el experimentar con la combinación de materiales y tratamientos para crear un punto focal que permita una lectura más clara del tema de la obra plástica, se propondrán tres casos donde se revisen estos aspectos por medio de la producción personal; para llegar a ese punto se realizará en el primer capítulo una revisión de cuatro aristas que se consideran básicos en el objetivo de este trabajo, así como revisar también brevemente los procesos y materiales que se utilizan en la escultura partiendo de ellos para estructurar métodos propios, es por ello que sin pretender ser un manual técnico sino un estudio de cómo tanto las herramientas como los materiales han sido condicionantes para el desarrollo de la escultura a lo largo de la historia, debido a la utilización tanto de herramientas, materiales así como métodos de trabajo, se hace hincapié en varios métodos tradicionales porque han sentado las bases de la forma en la escultura durante años hasta nuestros días.

En el capítulo dos se pretende abordar el tema del punto focal en la obra para la percepción de la intención plástica a partir de Arnheim, para ello se tomarán tres artistas

Europeos que trabajan con materiales naturales tanto en espacios cerrados como al aire libre, el carácter efímero que estas obras tienen, ayudan a observar y describir con mayor facilidad tanto el centro de interés en una obra plástica, así como también el transcurrir de una acción sobre el objeto y su desenlace en poco tiempo, situación que podemos trasladar fácilmente a lo que ocurre con una pieza de materiales un tanto más permanentes, pero sujeta a la transformación.

En el tercer capítulo se desarrolla la propuesta plástica personal utilizando el punto focal que en este caso se genera a partir del proceso y materiales que se utilicen en cada obra, teniendo como tema la huella del tiempo, es decir que se abordará el carácter del material con sus características propias como lenguaje expresivo, así como las trazas del trabajo con las herramientas que llevarán al espectador a reflexionar observando estas marcas y la forma como fue creada la pieza, imprimiéndole un carácter de memoria, tanto de una acción, como de la reacción que cada material tiene al ser sometido a un cambio, ya sea por el ser humano o por su entorno, realizando la intención del artista sobre la obra.

Una vez que se revisó no únicamente mediante proyectos teóricos sino también con obra plástica el tema que nos compete, se llega a las conclusiones que son el resultado de aplicar a la tridimensión de producción personal, la utilización de los distintos materiales y procesos de trabajo, así como el concepto de huella del tiempo trabajada a partir de los rastros de la herramienta y sustancias que dejan entrever las acciones ejercidas sobre la materia creando así un punto focal.

Por último dentro de los anexos, podemos conocer las opiniones de los artistas de fuentes de primera mano como son libros de personas que han podido entrevistar y transcribir los pensamientos que por este medio fueron registradas, a su vez se tuvo la fortuna de contar con entrevistas directas con artistas que se encuentran en nuestro país y que además trabajan con algunos de los tópicos que competen a esta investigación y al facilitar su conocimiento ayudan a este trabajo.

## Capítulo I Los materiales y procesos en la escultura moderna y contemporánea

### 1.1 Breve antología de la escultura moderna y contemporánea

#### Rodin

1840-1917

Rodin marca una nueva forma de trabajo en la escultura por varios aspectos, se preocupa por hacer que el espectador pueda girar en torno a sus esculturas para poderla apreciar en su totalidad es el creador del concepto de bulto redondo. Las figuras del escultor que siempre son de carácter antropomórficas, se tuercen y entrelazan de tal manera que parece estuviéramos contemplando un remolino que cambia de proporciones y fuerza en cada ángulo desde el que lo apreciamos, además de la superficie de las formas que se funden y no permiten describir totalmente con nitidez la textura del pelo y de la roca donde se encuentra, esto es lo que según Gombrich se "llama tratamiento pictórico", este tratamiento nos dice, hace que vibre cada parte de la obra al mismo tiempo que se integra con el entorno, volviéndose volumen y superficie, y volumen, superficie y espacio interior como circundante, materia fundamental de la escultura.

Con la invención de una nueva flexibilidad de ensambles, dan a las superficies un nuevo tono de vibración, sugiriendo en un nuevo sentido en el contacto de dos cuerpos partes del mismo cuerpo, usando una nueva distribución de luz por el significativo destello, conflictúan o corresponden a los planes que Rodin a dado a la figura humana, una nueva movilidad que revela el secreto de la vida del hombre, sus sentimientos, orígenes y vicisitudes personales mas acusadamente de lo que ha sido posible antes...Lo que caracteriza esta edad moderna es la tendencia a vivir e interpretar el mundo acorde a las reacciones de su propia vida, la disolución del sólido contenido en el fluido de la perfecta insustancial alma, cuyas formas solo pueden ser formas de movimiento

(Simmel, G citado en Jienou, Ionel (1970), pp. 132-133). Jianou, Ionel, (1971), Paris, p.15.

También es muy dado en utilizar las partes de una figura para componer un ensamble (a manera de un collage), donde une las piezas que no estaban planeadas como conjunto pero que al unir las funcionan con un carácter diferente dando origen a una nueva pieza.

En realidad fragmentación como multiplicación remontan muy atrás, desde los años 1880, mientras que, entre enero de 1886 y septiembre de 1887, Rodin priva de las manos a las Sombras. Éstas estaban ya en lo alto de Las puertas del infierno, tres veces la misma: así el espectador que no ve el grupo más que de frente tiene entonces la posibilidad de conocer de un solo vistazo diferentes puntos de vista. Recordemos que Rodin tenía la costumbre de hacer girar sus obras para estudiar todos los perfiles y esperaba igualmente que el público pudiera ver todos los lados. (...) Pero la importancia de las sombras no se limita a esa primera innovación. En efecto, para explicar la composición tenían en su origen una cinta que llevaba la inscripción: "Voi ch'entrate, lasciate ogni speranza": un buen día, Rodin suprime la inscripción y del mismo gesto corta la mano de las Sombras. Esa mutilación sin precedentes constituye un buen ejemplo de simbolismo de Rodin: la ausencia de manos significa la imposibilidad de actuar y por consecuencia visto el personaje concernido a la desesperación. (Dufrêne, Thierry y Rinuy, Paul-Louis (2001), p.18)

Otra forma de trabajo que podemos observar en Rodin es la utilización de una misma figura, repetida varias veces incluso en la misma posición, como ejemplo en Las puertas del infierno, podemos observar al hijo agonizante de Ugolino representando también a Paolo, o el denominado hijo pródigo que representa el cuerpo arqueado de un joven que cuando agrega una figura femenina contenida entre sus brazos se denomina Fugit Amor, la cual resulta

que aparece dos veces en la puerta derecha solo que con un ángulo diferente. Esta doble aparición llama mucho la atención y la mera persistencia de esa duplicación no puede considerarse accidental. Más bien parece anunciar la ruptura del principio de la unicidad espacio-temporal que constituye uno de los principios de la narración lógica, pues la dualización tiende a destruir la misma posibilidad de una secuencia narrativa lógica. Krauss (2002) pp. 24-25. Rosalind Krauss nos menciona que ésta repetición de las formas utilizadas por Rodin la ha estudiado también Leo Steinberg en una sección de un ensayo titulada "Multiplication" , cuyo escrito aparece en *Other Criteria*, Nueva Cork, Oxford, 1972, pp. 332-405 y que Rosalind Krauss hace referencia en *Pasajes de la escultura moderna*, p.24

Este mismo recurso lo utilizará en las tres sombras utilizadas en el remate de las puertas del infierno haciendo una parodia de la tradición central en la escultura neoclásica de agrupar tres figuras, sin embargo ésta repetición no respeta los cánones establecidos para las tres gracias como se tomaban en el neoclásico y que guardaban una relación con el fondo del cual emergía el relieve, en el caso de las sombras se trataba de tres figuras cuyas alturas, bases y cabezas se encuentran al mismo nivel, aisladas, sin hacer el intento por tener una relación entre ellas, Krauss nos lo plantea de la siguiente forma:

Lo que perturba de las tres sombras es la actitud de insubordinación contra esos principios por parte de Rodin. Mediante la simple repetición triple de la misma figura, Rodin despoja al grupo de toda idea de composición, de toda idea de disposición rítmica de las formas con cuyo equilibrio y contrapeso se pretende revelar el significado latente del cuerpo. (Krauss (2002) p. 29)

Rodin trabajó prácticamente toda su obra alrededor de un solo proyecto que le llevó toda su vida y que nunca concluyó que fue *Las Puertas del Infierno*, incluso al igual que Gaudí (1852-1926)(ver -Constantino, 1993), el arquitecto catalán que realizó obras como el *parque Güell* , la *casa Milà* mejor

conocida como “La Pedrera” y la *Sagrada Familia* la cual dejó inconclusa, iban construyendo y diseñando directamente sobre la obra, solo ellos sabían que rumbo tomaría y es por esto que las obras no llegaron a su fin al fallecer el autor y con éste todos los proyectos mentales. Sin embargo en el caso de Rodin, las puertas fue un encargo que le sirvió de laboratorio para todas sus obras y sobre éstas podemos ver una constelación de esculturas en miniatura que aisladas cobran vida propia y que le permitiría no solo ver como funcionaban en conjunto sino independientemente, ejemplo de esto es Ugolino y sus hijos, El Pensador, Adán que al repetirlo tres veces son Las Sombras, etc. “La carrera de Rodin queda totalmente definida por los esfuerzos que dedicó a un único proyecto, Las Puertas del Infierno, iniciado en 1880 y en el que trabajo hasta la hora de su muerte.” (Krauss (2002) pp. 20-21)

A continuación se incluye un ensayo de análisis iconográfico y semántico a partir de un par de fotografías de la obra *Je suis belle* extraídas de un libro, sin embargo esta escultura ha sido estudiada directamente por el autor de ésta investigación:

En la escultura de Rodin podemos observar dos personajes antropomórficos, un hombre y una mujer. El hombre se encuentra en la parte inferior y la mujer en la parte superior; el hombre está de pie y la mujer está en una especie de posición fetal, envuelta en si misma.

El hombre está de pie con las rodillas flexionadas al igual que uno de los pies, su espalda se encuentra arqueada hacia atrás al igual que su cuello y cabeza, sus brazos envuelven a la mujer, uno flexionado que sostiene principalmente parte del hombro derecho y la espalda de la mujer un tanto relajadamente y el otro brazo extendido y tenso sosteniendo a la mujer de la nalga izquierda; tanto piernas espalda y brazos describen una gran tensión que juega con el equilibrio de la pieza en momentos como si se tratara de el momento justo que está a punto de izar a la mujer y en otros como si estuviera a

punto d desplomarse por el peso del cuerpo femenino que sostiene en la parte superior.

Existe un equilibrio de masas entre la parte superior y la parte inferior por medio de un soporte de piedra que se encuentra entre las piernas del hombre pero que deja pasar a través de los espacios que se encuentran ubicados detrás de la rodilla izquierda del hombre y la parte inferior de su pierna izquierda, el primero ayuda a hacer mas presente la tensión de la parte superior de la pierna izquierda y el segundo para marcar la tensión y flexión del pie derecho.

El rostro de la mujer y el hombre se tocan en un solo punto, la mejilla de ella y la barbilla de él, el hombre dirige la cara hacia arriba y la mujer lo hace hacia su hombro derecho en dirección horizontal.

El cuerpo de la mujer deja observar la totalidad de su espalda y nalgas y sus extremidades están parcialmente ocultas por su cuerpo que se comprime entre el pecho y brazos del hombre.

El brazo izquierdo de la mujer está flexionado y un tanto comprimido y se sitúa sobre el brazo del hombre que lo tiene extendido, el brazo derecho de la mujer aparece debajo de su pierna derecha, comprimido entre su rodilla y el pecho del hombre y recorre el pecho del hombre hasta caer del codo hasta la mano en vertical con actitud relajada siguiendo la dirección del torso del hombre.

La rodilla derecha esté recargada sobre el hombro izquierdo del hombre y la pierna tiene una dirección horizontal en paralelo con el brazo extendido del hombre y la rodilla derecha está sujeta por la mano del hombre que parece estar atrapada por el rostro de la mujer en actitud de caricia, el resto de la pierna baja en diagonal cruzando por detrás del brazo del hombre haciendo una "x" en paralelo con el brazo.

Cuando se ve en conjunto la escultura de perfil, las direcciones de los personajes hacen una forma de letra “t” minúscula, incluso con la curva que describe, o si se le quiere ver más sintética se podría decir que tiene forma de cruz latina.

Si se ve al hombre de espalda la forma de las piernas separadas se estrecha en su cintura para luego ensancharse nuevamente en “v” hacia la parte superior culminando con las cabezas de los personajes describiendo una forma general de “x”.

Las sombras que se generan por las concavidades entre el brazo derecho extendido del hombre y el costado izquierdo de la mujer, así como del brazo izquierdo del hombre y la parte superior de su espalda que se acentúa por la postura de la cabeza hacia atrás, contrasta con las intensas luces de la espalda de la mujer y la cara frontal y trasera de las piernas del hombre desde las nalgas hasta los talones las cuales imprimen mas fuerza a la pieza.

Por momentos parecería un momento de éxtasis y ternura exacerbado entre dos amantes y otros mas un acto de furia y desesperación ante algo inalcanzable, o de frustración ante la amante muerta que se le iza en un intento de infundirle la perdida vida que ha abandonado su frágil cuerpo.

En la base de la escultura se encuentra un fragmento escrito del poema “La belleza”, de Charles Bodelaire de la serie Spleen et idéal del libro “Las flores del mal”, quien le da nombre a la escultura con la primera frase.

Je suis belle ô mortels! Comme un rêve de pierre,

Et mon sein où chacun s’est meurtri tout à tour,

Est fait pour inspirer au poète un amour

Eternel et muet, ainsi que la matière.

¡Soy bella o mortales! como un sueño de piedra,

Y mi seno donde cada uno se ha herido cada cual a su turno,

Esta hecho para inspirar al poeta un amor

Eterno y mudo, así como la materia.



(Fotografía extraída de Crone, Rainer and Salzmann, Siegfried :Eros and creativity. Prestel, Munich, 1992, pp.64-65, Je suis belle, 1882)

La obra “Je suis belle” de Auguste Rodin como muchas otras que el artista realizó se basa en la observación de la naturaleza, en el libro de mi Testamento donde se recopilan una serie de entrevistas que realiza Paul Gesell se hace gran énfasis en la búsqueda de la belleza y Rodin se declara un observador o un contemplador de la naturaleza en donde no trata de imponerse ni forzar a esta sino limitarse a deleitarse con ella y pasado el tiempo penetrar profundamente en su seno y robar la expresión observada,

el sentimiento que captó pero sin perturbarla ni modificarla, dado que la naturaleza no se puede corregir y no existe nada feo en ella.

Sobre el hecho de que el artista considera bello todo en la naturaleza, nos pone un ejemplo de una escultura basada en un poema de Villon sobre la Bella Heaulmière, donde se representa con mucha expresividad a una mujer marchita devorada por el tiempo de la cual Rodin comenta que solo es feo lo que carece de alma y verdad, lo que miente. Rodin creía que la ilusión de vida, la expresión de los sentimientos se alcanza en la escultura por medio de un buen modelado y el movimiento, tal como lo hacía Bernini o Canova, conocía bien a numerosos artistas pero su principal referencia fueron Fidias y Miguel Ángel por quienes sentía una gran admiración quienes tenían maneras muy distintas de entender y sentir la escultura.

Un tema recurrente en la obra de Rodin es, a parte de sus dos pilares (Fidias y Miguel Ángel), el amor por la naturaleza y la sinceridad y que este dueto es el alma. Llega a afirmar que el cuerpo humano es el espejo del alma, y esa alma es la que le aporta al cuerpo su belleza, es en el alma en lo único que al artista debe importarle, la verdad interior.

Rodin escultor francés, vivió de 1840 a 1917, una época de grandes avances tecnológicos que asombraron a muchos de sus contemporáneos y que incluso tomaron como motivo para realizar sus obras, sin embargo él se mantuvo firme en la observación del cuerpo humano como fuente de estudio para transmitir lo mas importante que él consideraba, la belleza del alma.

Algunos de los artistas contemporáneos fueron Manet, Monet, Juan Gris, Pissarro, Georges Seurat, Gogin, entre muchos otros que formaron parte del movimiento impresionista en la pintura al aire libre, pero que también tomaron motivos como estaciones de tren llegando a la estación, desfiles, todo lo que produjera una sensación de volátil y cambiante, como captar fragmentos de la vida cotidiana que va y viene.

En el caso de la escultura que se analizó antes, se puede observar el gran conocimiento y manejo del cuerpo humano, la distribución de la anatomía y los pesos al plegarse, extenderse y tensarse de las figuras masculina y femenina que nos presenta haciendo un conjunto que interactúa en un juego que nos mantiene en constante movimiento entre un cuerpo y otro obligándonos a verlos por todos lados sin que la vista se detenga en un lugar preciso, necesitamos de este constante recorrido para asimilar la obra completa, en ese sentido la podemos considerar como pictórica, ya que los límites no son asibles, no sujetan ni fijan la forma. Es de notar también que las luces y sombras en esta obra juegan un papel importante que refuerza el carácter pictórico de ésta que aunque se trata de una obra exenta, la manera de generar un marco por medio de los diferentes elementos anatómicos que observamos nos enfatiza la sensación de intangibilidad y movimiento de los cuerpos.

También considero que es una obra abierta, ya que a pesar de la íntima relación de los personajes existe la inclusión del espacio en puntos clave en disposición diagonal, como en la pantorrilla derecha del hombre y la rodilla izquierda, como también en el brazo izquierdo que sostiene el hombro derecho de la mujer.

Estos pasajes del espacio mas el carácter de continuo movimiento y la concavidad del arco que describe el hombre así como la forma de "x" que captura también el entorno les permite convivir perfectamente con un espacio abierto.

Una consideración técnica en cuanto a la obra de Rodin es que utilizaba fragmentos de esculturas que se encontraban en las puertas del infierno para componer sus piezas independientes, haciendo una especie de ensamble de diferentes cuerpos para luego darles una identidad autónoma y frecuentemente basada en textos clásicos y personajes mitológicos, pero

también tenía relación con escritores y pensadores de su época de cuyos textos y poemas se basaba para otorgarle una identidad a cada obra.

Según Dominique Jarrassé en su libro “Rodin” *La passion du mouvement* (Rodin, la pasión del movimiento), ejemplifica justamente con la escultura *Je suis Belle* un pasaje que denomina lo arbitrario del título en la pág. 188 y 190, donde dice que el título es un signo, una convención de identificación, un accesorio de individualización de la obra, así las figuras anónimas en el bullicio de *La Puerta del Infierno* reciben un título para ser figuras individuales, autónomas, vendibles. Ese bautizo es crucial, porque da un sentido a la estatua, pero también puede extraviar.

Se cuenta como seguido Rodin pedía opinión a sus visitantes para escoger los títulos o bien, que de una visita a la otra, éstos variaban ...Jules Renard, en 1891, reporta en su periódico esta escena: “ Rodin, un tipo de pastor, el escultor del dolor de voluptuosidad, cuestiona ingenuamente a Daudet y le pregunta ¿Cómo se debería llamar estas pasmantes creaciones?

La referencia mitológica o clásica es una convención a la cual Rodin se sacrifica seguido, sin dudar a escoger los episodios más raros como Céfiro y la tierra (que luego será *La eterna Primavera*); es también un medio de hacer pasar algún tema erótico o demasiado revolucionario de forma. Pero eso se vuelve perjudicial a la vista del escultor, puesto que el contenido literario en el que Rodin de libra en su creación –aporte esencial para el futuro- regresa en fuerza con ese juego de títulos.

¿Debemos profundizar mucho sobre la referencia a Bodelaire, en un caso como *Je suis belle*? El grupo ha tenido por título *El amor Carnal*, más

sugestivo, El rapto, más realista, y yo odio el movimiento, que desplaza las líneas, tomado al soneto de Bodelaire, La Belleza, que dará también el título definitivo. ¿Definitivo?

Rodin creaba sin preocuparse realmente del tema, él buscaba una forma o notaba al paso un movimiento de su modelo que él no bautizaba más que por convención. Otro rasgo de modernidad, la polisemia de la obra que cada espectador interpreta y que cada uno enriquece de su lectura.

El análisis simbólico de la obra, es que la figura masculina representa el poeta que trata de asir y poseer a la belleza representada por la mujer, para poderla tener siempre con él y sea la inspiradora de sus creaciones, en un intento es inútil y desesperado, pero la belleza que es inalcanzable mira indiferente a un lado y en cualquier momento podrá desaparecer abandonando al hombre; es una figura que físicamente esta presente sin espiritualmente estar ahí.

#### Conclusión del ensayo

Dado lo expuesto por él mismo autor en el libro Mi Testamento, tocante al alma interpretada por medio de la belleza del cuerpo y dado el fragmento de La Belleza de Bodelaire realicé el análisis simbólico y aunque no deseche el punto de vista de Dominique Jarrassé, creo que el darle una lectura como la que realicé es perfectamente válida porque si bien posiblemente tiene razón en que el nombre solo era una convención para Rodin, por otra parte, él mismo destacaba que el cuerpo humano es el espejo del alma, y esa alma es la que le aporta al cuerpo su belleza, que mejor título y significado para una obra que el de “Je suis belle”, dado que hace alusión a lo que el artista persiguió en cada una de sus obras.

Por otro lado Renard menciona que este mismo carácter de trabajar la forma libremente permitía que cada espectador diera una lectura e

interpretación que enriquecería la obra, por lo que creo válida la paráfrasis que se otorgó a la vez que queda abierta a cualquier otra que se realice.

Continuando con el desarrollo del capítulo podríamos mencionar que en muchos de los personajes de Rodin se puede apreciar el proceso de realización desde el modelado, hasta el vaciado en bronce. Son como un mapa que deja ver en el primero las huellas digitales del artista que manipularon la arcilla, o elementos como huecos sustraídos al barro sin que se hayan ocultado; en el segundo, las juntas de las distintas partes de los moldes acusadas por los sobrantes, burbujas y agujeros producidos por la entrada del bronce producto de bolsas de aire durante la fundición que no se molesta en reparar, tal parecería que algunas obras fueran una especie de documento tridimensional del proceso de creación en todas sus etapas, como ejemplo podemos poner “El hombre que camina” o la “Figura voladora” y la máxima expresión de “dejar ver el proceso” sería el monumento a Balzac.

Rodin conoció la obra de Miguel Ángel, así como mucha de la antigua escultura griega y fue quizá gracias a ella que visualizó el fragmento como un valor plástico en si mismo, incluso más expresivo y menos anecdótico que la obra completa. Pero no es hasta que viaja a Florencia y puede observar directamente las obras tanto de Miguel Ángel como las griegas que comprende la importancia del fragmento.

Es tardíamente en efecto, en la segunda mitad de su carrera, que Rodin llega a la plena comprensión de lo antiguo, no solo del antiguo reconstituido, dotado de una perfección imaginaria que se enseñaba a los jóvenes artistas, sino el antiguo tal cual nos ha llegado hasta nuestros días. “En arte, hay que sacrificar” (Cladel, Judith citada en Dufrêne, T. y Rinuy, Paul-Louis, 2001 p. 24), repetía a Judith Cladel y suprime voluntariamente, exactamente como el tiempo se habría encargado de hacerlo para las antiguas esculturas, todo eso que pueda parecer

superfluo o anecdótico a fin de dar un poder expresivo todavía más fuerte a los elementos conservados. Esto que para él, como expreso muchas veces, “Lo bello es como Dios! Un pedazo de belleza es la belleza entera” (Gustave Coquiot, 1917, citado en Dufrêne, T. y Rinuy, Paul-Louis (2001), p.66). Dufrêne, T. y Rinuy, Paul-Louis (2001), p. 22.)

En su obra *Balzac* (1895), a pesar de haber realizado múltiples versiones al desnudo finalizó siendo una cabeza que sobresale de un albornoz el cual cubre completamente el cuerpo del escritor, ésta prenda se vuelve al mismo tiempo superficie y estructura de la única parte anatómica que se puede realmente observar hasta cierto punto flotando en lo alto con la distintiva mano del escultor Rodin.

Reiteradamente Rodin utiliza el fragmento como la propuesta escultórica aludiendo a un mayor énfasis en la expresión, cosa que para su época era inconcebible y por ello es atacado constantemente y tachado de incompetente o como alguien que se trata de burlar de la gente, ya que hasta entonces nunca un artista se había propuesto expresamente realizar un fragmento del cuerpo para enfocar la atención en el y que en si mismo aludiera a la totalidad de la forma sugerida.

Es por ello que el Balzac elimina elementos superfluos convencido que de esta forma obliga al espectador a realizar un ejercicio mental, aunque será rechazado por la sociedad de letras argumentando que no se veían identificados con la propuesta, porque hasta entonces la gente acostumbraba obras más didácticas, al respecto se puede ahondar en (Dufrêne, T. y Rinuy, Paul-Louis (2001), pp. 21-22.)

La sociedad tarda en aceptar lo nuevo y mucha más comprender un concepto tan innovador dado que por tanto tiempo ha vivido protegido a la sombra de la obviedad y facilidad de las formas, solo algunos cuantos tuvieron la capacidad de comprender lo que Rodin pretendía, como Charles

Morice, quien hace referencia al valor del fragmento y la figura aparentemente inacabada en una conferencia realizada en la Casa de Arte en Bruselas.

Si el fragmento no les parece realmente acabado, es que ustedes lo han observado superficialmente; lo que ustedes toman por un boceto, observen mejor, es precisamente una obra muy avanzada, y es porque ella es tal cual parece susceptible de desarrollo; como la vida misma. Aquí se libra la sola concepción verdadera (si es que hay una en arte) de la palabra "terminar". Es reunir la vida que no comienza y no se acaba jamás, que es un desarrollo perpetuo. De otra forma comprendida la palabra no puede haber que un sentido negativo, el sentido de la muerte, y es así como la emplean los escultores mediocres, o del Instituto: ellos terminan, es decir que apartan sus obras de la vida, es decir que dan a sus obras los caracteres de la muerte" (Charles Morice citado en Dufrêne, T. y Rinuy, Paul-Louis).( Dufrêne, T. y Rinuy, Paul-Louis (2001), p.25.)

El fragmento, como representante del todo, el tratamiento de la superficie, la expresividad y el movimiento que imprimía en las esculturas Rodin se puede observar claramente en la obra *L'homme qui marche* (El hombre que camina), y que incluye una percepción del tiempo generada por la sensación de desplazamiento en el espacio y que numerosos artistas retomarán en su propia obra como Marcel Duchamp con desnudo bajando las escaleras o Humberto Boccioni con formas únicas de continuidad en el espacio y también escultores como Alberto Giacometti o Henri Moore ya que se maneja una cuarta dimensión, el tiempo. (Ver Dufrêne, T. y Rinuy, Paul-Louis (2001), p.27.)

La influencia de Rodin y Rosso, otro escultor contemporáneo del primero y que trataba de imitar la fuerza de sus obras sin llegar a tal dinamismo y movimiento, pero que también trabajaba con formas basadas en la naturaleza, influyeron fuertemente en el Art nouveau que lógicamente por la cercanía temporal en la que se desarrolla con respecto a la trayectoria de

Rodin basa sus formas en elementos vegetales y animales, es decir en modelos de la naturaleza, y cuando leemos la opinión que observa Rosalind Krauss en obras de éste movimiento, nos remite inmediatamente a las características con las que trabajaban éstos artistas:

Están realizadas de tal manera que sentimos que estamos mirando algo que debe su forma a la erosión del agua sobre la roca o a la huella de las olas sobre la arena o a los estragos del viento; en resumen, a la acción que imaginamos de las fuerzas naturales sobre la superficie de la materia. Al conformar éstas sustancias del exterior, tales fuerzas operan sobre el material con independencia de la estructura intrínseca. (Krauss (2002) p.45)



Ecce Puer, Medardo Rosso. Moure, Gloria: *Medardo Rosso*. Ediciones Polígrafa; Barcelona, 1997. p. 104

En cuanto al proceso de trabajo de Rodin podemos revisar amplia información en el libro de Rudolf Wittkower titulado *La Escultura: Procesos y principios*, editorial Alianza Forma, que la versión castellana se editó por primera vez en Madrid, España en 1980 y la última edición que se ha realizado fue en 1991, y que citaré frecuentemente a continuación porque

contiene muchos datos recopilados del artista, por medio de amigos y gente que trabajo o estuvo en contacto directo con él, ya que Rodin nunca escribió algún documento que dejara constancia de su pensamiento.

No solo nos interesa revisar a Wittkower por hablar del escultor que nos ocupa en este capítulo sino por hacer un estudio de la historia de la escultura a través de algunos de los principales exponentes de la escultura que marcaron por su proceso toda una época y que algunos como Rodin, fueron un parte aguas en lo que se refiere a la escultura, gracias a su técnica y por lo tanto a los resultados que de ésta se desprenden y aunque en apariencia algunas obras de distintas épocas podrían parecer similares, si se estudia ésta parte tan poco tratada por considerarse una cuestión secundaria el como se logran manualmente las obras, pasa a ser de vital importancia para comprender por qué se generaron algunas limitantes de la obra de algunos artistas.

En realidad para finales del siglo XIX fueron básicamente dos los escultores representativos, Rodin y Hildebrand, quienes curiosamente son prácticamente contemporáneos, solo que comprenderán formas muy distintas de trabajo a pesar que ambos tuvieron un artista que admiraban en común, Miguel Ángel. A pesar que Rodin sobresale por su obra, no se tiene ningún registro escrito de su forma de trabajo y sus pensamientos más que por medio de terceras personas con quien convivía y es por ese medio que podemos aproximarnos un poco más al artista. En cambio Hildebrand vertió su forma de pensamiento en un libro titulado *El problema de la forma* que publicó en 1893. Un escrito que tendrá gran impacto no solo entre artistas y público en general sino también gozará del aprecio de historiadores del arte como Wölffin, entre otros, tal vez por la rigurosidad casi científica como desarrolla su libro.

Como es bien sabido Rodin se conoce por buscar en sus esculturas el estudio del movimiento para que a sus obras se les pudiera apreciar desde

todos los ángulos posibles como lo menciona Wittkower en la página 271 de su libro: “Las diferentes partes de la escultura, cuando se les representa en momentos temporales sucesivos producen una ilusión de movimiento real”. Sin embargo algunas de sus obras no han sido registradas fotográficamente más que de un solo punto de vista, evitando con esto la experiencia de apreciar la obra en toda su magnificencia al no poder realizar ese recorrido en torno a ella. Para realizar sus obras según escribe Mauclair citado en el libro de Wittkower (1991) P.271, Rodin tenía una particular forma de trabajo que consistía en girar continuamente alrededor de la obra para revisar que se pudiera contemplar de cualquier punto del que se apreciara teniendo también una relación con la luz y el entorno.

También podemos encontrar la descripción que realiza su amigo Paul Gsell aportándonos más datos de la técnica que usaba Rodin para conseguir estas vistas sucesivas que harían al espectador poder contemplar la escultura y que marcó toda una nueva generación en la escultura:

Su método de trabajo no era el habitual. Varios modelos desnudos, masculinos y femeninos, paseaban por el estudio o descansaban...Rodin los miraba continuamente...y cuando uno u otro daba un movimiento que le agradaba, le pedía que se quedara así, posando unos momentos. Entonces tomaba rápidamente el barro y al poco tiempo ya tenía hecho un boceto. Después con la misma ligereza, pasaba a realizar otro, que modelaba de la misma manera. (Wittkower (1991) p.271)

Esta forma de trabajo la llegó a usar ampliamente Bernini, o también Cellini, casi estaríamos pensando en un tratado de este último cuando habla de trabajar atrás y adelante una forma y luego los costados derecho e izquierdo para continuar con la figura revisándola en tres cuartos y así hasta completar la forma por todos lados como se menciona en (Wittkower (1991) p.272), donde nos encontramos con una descripción paso a paso del proceso que seguía Rodin utilizando diversas modificaciones del modelado de acuerdo a la serie de ángulos que revisaba en cada obra.

Después de conocer el meticuloso trabajo que Rodin hacía en cada obra cualquier artista profesional que tenga algo de experiencia en la realización de diferentes formas de escultura, podrá deducir fácilmente que tan exhaustiva revisión de un modelo puede conducir a dos caminos principales, uno es el hiperrealismo y el otro será la interpretación de lo que se está viendo, ajustando a cada momento las proporciones, más que en función de la observación y realización mecánica, destacando lo que mas nos interesa del modelo que observamos.

Es por esta vía que Rodin se permite frecuentemente exagerar la anatomía humana, a favor de una mayor expresividad en los personajes que se vuelven verosímiles por tan meticuloso estudio de toda la forma en lo general y en los acentos en particular, esto es, al cambiar las dimensiones de manos o pies se crea un punto focal que nos genera dinamismo y nos invita a continuar recorriendo la obra. Ejemplo de esto son las tres figuras que coronan las puertas del infierno citadas antes, cuyos pies y manos son descomunales pero les dan una fuerza sobrehumana al igual que la torsión del cuello.

Podemos encontrar continuos ejemplos a lo largo de la carrera de Rodin en muchas de sus obras, como los *Burgueses de Calais*, el *Balzac* y el *Víctor Hugo*, los que por cierto tardaron años en el taller del maestro e incluso algunos de ellos no se terminaron en vida del autor, como el *Balzac* que fue vaciado en bronce después de la muerte de Rodin.

Un punto notable dentro de la obra de Rodin es el tocante a la producción de las esculturas en mármol, si bien el artista admiraba a Miguel Ángel y parte de su obra alude sobre todo a las figuras inacabadas como los esclavos, de las cuales retomaba el contraste de la textura combinada con el acabado pulido en muchas de sus figuras humanas, encontramos continuas incongruencias de procedimientos entre la parte que se entendería como inacabada o natural en relación con la zona acabada o pulida, esto se debe

al poco contacto del artista con la talla directa. Existen variadas soluciones que se pueden dar en cada uno de los medios que utilizan en la escultura, pero cada uno tendrá limitantes que serán una característica específica de cada proceso, y al momento de querer trasladarlos a otra técnica comienzan a aparecer impedimentos para llevar a cabo la pieza como se planeó originalmente por no ser digamos traducible material y técnicamente.

Pongamos de ejemplo el monumento de *Víctor Hugo*, para éste encargo del cual al igual que los otros se hicieron varias versiones en modelado como era costumbre y finalmente se realizó en mármol, pero se tuvo que prescindir de las musas, que de haberse realizado con ellas hubiera sido una carga insostenible en un material como la piedra, otro punto en contra de la lectura de la obra es el brazo izquierdo del poeta, que en bronce sería perfectamente realizable, extendido el brazo en el aire, en piedra se tuvo que hacer uso de un soporte con el fin de sostener el peso de esta extremidad, este soporte tiene una fuerte presencia que interrumpe la lectura de la escultura y puesto que su existencia no se debe a un motivo estético sino pragmático.

Hildebrand tuvo el acierto de señalar estas carencias en la obra de mármol de Rodin, aunque es indiscutible la gran fuerza y vitalidad que logró en la escultura y que su influencia llega hasta nuestros días, a diferencia de Hildebrand quien se dio cuenta de la esencia de la búsqueda de Miguel Ángel, pero no lo aplico a su obra. No obstante tanto Hildebrand como Rodin aportaron mucho uno teóricamente y el otro en la práctica, para que en futuras generaciones se entendiera la diferencia en el resultado de la escultura realizada por medio de modelado o por talla directa.

Rodin no solo marcó una forma diferente de plantear la escultura, también abrió la discusión respecto a la originalidad de la obra que Rosalind Krauss expone en el capítulo uno del libro *La originalidad de la vanguardia* que da título a ese documento, donde la autora plantea dos puntos de vista con respecto al original entendido etimológicamente y el original desde el punto

de vista legal; también de la reproducción de las piezas realizadas por el autor quien las utiliza para realizar sus obras y el dilema de cómo se consideran las reproducciones posteriores a la muerte del artista. La lectura de éste capítulo despierta la reflexión sobre el proceso del cual se sirvió Rodin para muchas de sus composiciones al utilizar repetidas ocasiones la misma figura con variantes de posición y cambios de dirección, esta pieza intencionalmente reproducida por el artista y las subsecuentes copias de ésta de la que no podría considerarse como original desde el principio, ¿Se trata entonces de una obra falsa ya que nunca tuvo original?, pongamos por caso El hijo pródigo que cuando se le agrega una figura femenina se convierte en Fugit Amor, o el Adán que triplicado se vuelve la Sombra en Las puertas del infierno.

¿Y que decir de los broncees que se vaciaron después de la muerte del artista?, ¿se pueden considerar como originales? Justamente *Las puertas del infierno* abren esta discusión sobre la originalidad y la reproducción cuando ya no existe el artista, más aún porque Rodin jamás realizó un bronce de ésta y para la fecha que Rodin murió, solo existía una serie de paneles numerados incluso con varios números tal vez por los continuos cambio que el autor consideraba para reorganizar su obra, entonces el bronce de *Las puertas del infierno* es una creación original o una falsificación impuesta obra de quien decidió la reestructuración del conjunto, es así como el valor de una creación original se vuelve relativo, al respecto Krauss en su libro *Pasajes de la escultura moderna* (2002), pp 105-106, describe la suerte que tuvieron las obras de Rodin legadas al Estado Francés, donde se instituye que es una obra original y que no lo es, incluyendo por supuesto a Las puertas del Infierno que se realizó con fragmentos de múltiples obras y que el artista nunca concluyó un orden específico del acomodo de las piezas que la conformaban y el Estado se encargó de hacer valer como original una obra póstuma de Rodin.

La intención de esta revisión no es el ahondar en temas de mercado y derechos de reproducción de las obras compuestas por su proceso de reproducibilidad, sin embargo es interesante el planteamiento y es por ello que se incluyó esta última parte que sería motivo de otro trabajo.

Una vez expuesto lo que varios autores opinan de la obra, la vida y el trabajo de Rodin es importante mencionar lo que el artista tiene que decir

Por ejemplo la idea de la fidelidad a la naturaleza como fuente de inspiración, "que la naturaleza sea vuestra única diosa. Tened en ella una fe absoluta. Estad seguros de que nunca es fea y limitada vuestra ambición a serle fieles" (Mi testamento, <http://museodeartistas.blogspot.com/2008/07/mi-testamento-augusto-rodin.html> 22/11/2008), es una muestra de la admiración que tenía hacia esa fuente de inspiración de tantos artistas, sin embargo a pesar que mucho tiempo se dijo que Rodin era un anatomista por excelencia, nada más alejado de esa idea, en cada interpretación trabajaba exagerando algunas partes de la obra para generar este ritmo envolvente, sin embargo una vez expuesto lo que varios autores opinan de la obra, la vida y el trabajo de Rodin es importante mencionar lo que el artista tiene que decir y es precisamente en el documento de su testamento donde podemos saber la opinión directa del maestro que cambió el rumbo de la escultura para darle un nuevo giro. (Ver Mi testamento en anexo I)

## Breve antología de la escultura moderna y contemporánea

### 1.1.1 DEGAS

1834 - 1917

Para analizar la obra de Degas se utilizará principalmente el texto de Pinget, Anne y Czestochowski, Joseph: *Degas escultor*, Museo Nacional de San Carlos. Internacional Arts/ the Torch Press, Instituto Nacional de Bellas Artes y otros autores, 2002.

Degas es un artista que se le conoce principalmente como pintor, sin embargo también desarrollo un gran número de obras tridimensionales de las cuales únicamente exhibió una en vida, esto fue 1880, con su obra Bailarina de catorce años, y la presentó con motivo de la sexta exposición de arte impresionista en París. Esta pieza causó muchos comentarios negativos en su mayoría, pues la consideraron de baja calidad y poco atractivo el motivo, además de los materiales utilizados para su realización, puesto que Degas trabajó con cera y vistió el modelado con tela; la combinación de estos materiales pero sobre todo el realismo crudo y directo con el que fue realizada fueron seguramente lo que el público rechazó. “El terrible realismo de esta escultura hace que el público en verdad se perturbe, arrasa con todos las ideas sobre escultura, la fría blancura sin vida, aquellas fórmulas memorables copiadas una y otra vez durante siglos”. Wissman, Fronia, 1986, citado en (Pinget, Anne y Czestochowski, Joseph: *Degas escultor*, Museo Nacional de San Carlos. Internacional Arts/ the Torch Press, Instituto Nacional de Bellas Artes y otros autores, 2002. p.21)

Al parecer Degas se negaba a trabajar con un material que le impidiera seguir corrigiendo mas adelante aspectos que considerara necesarios modificar, tal vez por ello se decidió realizar todo su proceso escultórico con una mezcla de cera y arcilla para modelar pigmentada, esta mezcla se le conocida como plasteline, no seca y cuando lo hace se desmorona, por lo que su obra era muy frágil; la única ocasión en la que decidió exhibir una de ellas, luego de la fuerte crítica decidió continuar su trabajo pero guardándolo

para si mismo como lo había hecho antes. De tal suerte que a su muerte encontraron 80 piezas de las cuales se consideró que solo treinta esculturas se hallaban en buenas condiciones.

Mis esculturas nunca darán la impresión de estar terminadas, resultado de la destreza del escultor y después de todo, ya que nadie verá jamás estos bocetos preparatorios, nadie osará hablar de ellos, ni siquiera usted. Desde el día de hoy y en adelante, hasta mi muerte, todo esto se destrozará por si solo y eso será mejor para mi reputación –le dijo Degas a Francois Thiébault-Sisson en 1897. Thiébault-Sisson, Francois: Degas, the Sculpture, “Tells His Own Story”, en *Le Temps* (23 de mayo, 1921): 3. Citado en (Pingeot, Anne y Czestochowski, Joseph: *Degas escultor*, Museo Nacional de San Carlos. Internacional Arts/ the Torch Press, Instituto Nacional de Bellas Artes y otros autores, 2002. p.39)

Solamente entre 1900 y 1903 vació en yeso tres esculturas, tal vez el hecho se debió a que su amigo el escultor Albert Bartolomé le presentó al propietario de la fundidora Adrien-Aurelién Hébrard y por insistencia de amigos cercanos.

Las piezas que pasó de la cera al yeso fueron tres Mujer lavándose la espalda con la mano derecha, Bailarina mirándose la planta del pie derecho y Danza española, las que probablemente consideró como suficientemente terminadas para vaciarlas en un material más definitivo.

A su muerte muchas de las esculturas en cera 74 en total, fueron reproducidas por Hébrard.

Degas trabajó paralelamente tanto en pintura como en escultura, ya que para él era importante el comprobar físicamente lo que habría de representar en bidimensión, claro está que en la parte correspondiente a la escultura, Degas no se sentía con el derecho de competir en propuesta con artistas de

su tiempo dedicados a esta profesión, sin embargo los bocetos que utilizó como estudios para diferentes cuadros tienen una plasticidad y movimiento especial.

Degas no es el primer pintor que también hacía escultura, muchos artistas en el pasado se veían obligados a realizar estudios tridimensionales para aclarar sus motivos pictóricos desde varios puntos de vista, y en el caso de Degas siempre trabajó simultáneamente los mismos temas que le interesaban en pintura, el movimiento sobre todo.

En la primera etapa podemos ver como se concentra en el estudio de los caballos, sus poses, sus acciones, su carácter, trata de captar todo eso por medio de sus ceras, a las que fácilmente podía retocar y modificar si así lo consideraba y es tal vez por esta forma de trabajo otra razón para no vaciarlas en bronce, volviéndose tan fugaces como sus pinceladas. Un ejemplo de modelo tridimensional que utilizaría en pintura es la realización de Caballo en el abrevadero que al parecer sirvió como modelo para la pintura de Mademoiselle Fiocre en el ballet La Source expuesta en el salón de 1868.

Más tarde cuando su pintura se torna primordialmente hacia el cuerpo humano, en especial las bailarinas, encontramos más ejemplos escultura de mujeres que si bien solo las consideró como material de registro, por lo que no le daba importancia al carácter duradero de estas, así que utilizaba materiales de desecho sobre todo dentro de la estructura lo que le permitía ahorrar en cantidad de cera y otras mas en el exterior de la escultura, sin pretenderlo fue un innovador al combinar diversos medios obteniendo una interesante combinación de procedimientos , color, formas y sensaciones, ejemplo de esto es Mujer en la bañera, donde al igual que Bailarina de catorce años es muy propositiva en materiales y tratamientos.

La originalidad de *Mujer en la tina* no se limita al tema y a su composición. Análisis técnicos han revelado una variedad de objetos encontrados que Degas incorporó a la escultura original en cera, que incluyen desde fragmentos de tela, corchos, grandes piezas circulares de corcho, posiblemente recogidos de las redes de un pescador o frascos de mostaza, hasta un trozo de plomo y zinc, bien asegurados a la cera. Una delgada capa de yeso simula el agua. De todas las esculturas, ésta es la que menos se benefició del vaciado en bronce, pues homogenizó todos los materiales y texturas y eliminó el color. Sturman y Barbour 1995, p.53 y Brassai, George; *Conversation avec Picasso* (París, 1964), p.178. Citado en (Pingeot, Anne y Czestochowski, Joseph: *Degas escultor*, Museo Nacional de San Carlos. Internacional Arts/ the Torch Press, Instituto Nacional de Bellas Artes y otros autores, 2002. pp.58-59)



“Mujer en la tina”, Edgar Degas. Pinget, Anne y Czestochowski, Joseph: *Degas escultor*, Museo Nacional de San Carlos. Internacional Arts/ the Torch Press, Instituto Nacional de Bellas Artes y otros autores, 2002.p.96

De ésta obra se tienen referencias de material gracias al original donde se puede observar en la parte inferior el color de la cera como era en el principio, elementos también como el yeso, el plomo y las telas bañadas en yeso que constituían una interesante composición y por medio de rayos “x” algunos elementos internos que al parecer se trata de corchos y pedazos de alambre técnica que usualmente se aprecia en varias esculturas como medio de economía en la cantidad de cera al realizar una pieza, pero que sin embargo fue motivo principal de deterioro y cambios que el paso del tiempo fue ocasionando y con ello también la percepción de la pieza tal como el artista la había planeado.

En un principio, la cera oscurecida de la bañista era de un rojo profundo, y la bañera de plomo no es un verdadero recipiente sino una banda incompleta de una aleación de plomo y zinc que aseguró a la cera. En virtud de una impresión sobre la cera en la parte inferior y por la presencia de dos rupturas en la banda de metal, que solo se pueden ver en la escultura original, es claro que el diámetro de la bañera se ideó desde el principio con una dimensión más pequeña. Grandes pedazos semicirculares de corcho se pueden notar solo en la parte inferior de la escultura o se ven como formas no identificadas... (Pingeot, Anne y Czestochowski, Joseph: *Degas escultor*, Museo Nacional de San Carlos. Internacional Arts/ the Torch Press, Instituto Nacional de Bellas Artes y otros autores, 2002.p.95)

Al vaciar las esculturas en bronce siendo que el artista no consideró hacerlo en vida, se opina que el hacerlo es ir en contra de la voluntad del artista, pero sea traicionar o no el deseo de Degas por ni siquiera mostrar su trabajo escultórico y aún mas el haberlo reproducido en grandes cantidades en bronce, el aporte que da a la escultura al usar materiales encontrados y que más adelante se retomará como propuesta, es innegable.

Se puede argumentar que [ellas] representan el punto culminante de la experimentación de Degas, tanto en el aspecto técnico como estético. El que éstas extraordinarias esculturas se hayan compuesto de materiales efímeros han sustentado su otro don de genio, y lejos de opacar la reputación de Degas, como él lo lamentaba, forman parte de algunas de las mejores esculturas que se hayan creado. Sturman y Barbour: *Materials of the sculptor*, 54. Citado en (Pingeot, Anne y Czestochowski, Joseph: *Degas escultor*, Museo Nacional de San Carlos. Internacional Arts/ the Torch Press, Instituto Nacional de Bellas Artes y otros autores, 2002. p.32)

Otro de los legados producto de la decisión de sus herederos de vaciar en bronce la obra lo más fielmente posible a como se encontró, y que por medio de la escultura que Degas indirectamente se nos brinda, es que al tratar de respetar al máximo las estropeadas ceras del artista, los moldeadores hacen una réplica exacta del modelo con la huella del tiempo incluida en éstas, visible gracias a las grietas producto del resquebrajamiento del material original, congelando así el tiempo.

Es el caso de bailarina mirándose la planta del pie derecho En el que podemos observar un valor plástico susceptible de utilizarse premeditadamente y que no se hubiera producido de no ser por la acción de las características del material trabajando a lo largo del tiempo.

También nos llega la escultura de Mujer lavándose la espalda con la mano derecha, donde apreciamos un movimiento sumamente interesante con este fragmento y sin necesidad de contar con la cabeza o el resto de las piernas para centrarnos en ese instante detenido para deleite del espectador sin distractores; el rastro del material original ubicado donde arrancaría el cuello nos da la sensación de una fractura accidental, similar a la que se observaría en una antigua pieza griega de mármol, pero que lejos de estorbar o interrumpir, le brinda mayor carácter y refuerza la postura clásica del torso

que transforma en contemporánea y que fue una de las tres obras que Degas consintió en vaciar en yeso tal vez por considerarla terminada.



Mujer lavándose la espalda con la mano derecha. Edgar Degas. Pingeot, Anne y Czestochowski, Joseph: *Degas escultor*, Museo Nacional de San Carlos. Internacional Arts/ the Torch Press, Instituto Nacional de Bellas Artes y otros autores, 2002.p.191

Lo mismo la escultura de Bailarina de catorce años siguió un largo proceso para ser presentada, primeramente realizó una gran serie de dibujos desde variados puntos de vista a manera de registro detallado para no tener dudas al momento de modelar. Al parecer la modelo fue Marie Van Goeten, estudiante de Ópera, originaria de Bélgica, de ésta adolescente formándose en el ballet de París captó el carácter con tal crudeza que provocó incomodidad en el público al momento de su exhibición, donde los materiales y su actitud retadora provocaron reacciones encontradas. Esta pieza es un excelente ejemplo de convivencia y diálogo entre el artista y la expresión que por medios materiales hace visible el concepto a través de su trabajo materializándose por medio de la escultura.

La ingeniosa mezcla de materiales que Degas usó en su famosa escultura, Bailarina de catorce años, contribuyó a la consternación que provocó. Colocada en su vitrina durante la sexta exhibición impresionista de 1881, la figurilla de cera, vestida con un tutú y un corpiño tejidos, con zapatillas de lona cubierta de cera y una peluca de cabello verdadero, atado con un moño verde de satén, produjo un alarmante efecto natural

que sorprendió a los espectadores de la época. Parecía invocar todo a la vez: las asociaciones macabras de una momia egipcia, una reliquia religiosa, y un trabajo en cera de un verismo kitsch. Al mismo tiempo, la pieza tenía un delineado extraordinario... (Pingeot, Anne y Czestochowski, Joseph: *Degas escultor*, Museo Nacional de San Carlos. Internacional Arts/ the Torch Press, Instituto Nacional de Bellas Artes y otros autores, 2002. p.54)

Hoy día el trabajo escultórico de Degas es conocido en el mundo entero y ha alcanzado gran renombre por su innovadora propuesta y los valores que atañen a nuestro tiempo y que en su momento no fueron comprendidas, quién habría imaginado que Bailarina de catorce años, que causo tanto escándalo en su tiempo empezando por los materiales que no se consideraban “nobles” y por lo mismo llegó a ser calificada de “vulgar”, llegaría a cotizarse en miles de dólares en nuestros días, esto se puede leer continuamente en diarios y en específico de ésta pieza se incluye un artículo de este trabajo que se puede consultar en el anexo dos.



Pingeot, Anne y Czestochowski, Joseph: *Degas escultor*, Museo Nacional de San Carlos. Internacional Arts/ the Torch Press, Instituto Nacional de Bellas Artes y otros autores, 2002. de izquierda a derecha p.374,p.272 y p.277

## Escultores del siglo XX

### 1.2 Brancusi

Para analizar la obra de Brancusi se utilizará principalmente el texto de Krauss, Rosalind: *Pasajes de la escultura Moderna*.

Nace en 1876 en Pestisani-Gorj Rumania, en 1894 asiste a la escuela de artes y oficios en Craiova, de 1905 a 1907 estudia en la École des Beaux-Arts de París, en 1906 expone por primera vez en la Société Nacional des Beaux-Arts, conoce a Rodin en Meudon, pero no quiere trabajar con él; Realiza a lo largo de su vida una serie de exposiciones en Estados Unidos y París. Muere en 1957 en París, Francia.

Constantín Brancusi es un artista que va mas allá de la forma figurativa, parte de ella para comenzar a depurarla hasta el grado de guardar solo un pequeño nexo con el modelo original, más sin embargo ganando en fuerza al eliminar todo lo superfluo de éste, dejándonos apreciar la esencia sin distractores, “La realidad no es la forma exterior de las cosas sino la esencia profunda. Partiendo de esa verdad, a quien sea le es posible expresar cualquier cosa real permaneciendo en la superficie de las cosas”. (Brancusi Constantin: *Constantin Brancusi*. Responsable de redacción: de Rubercy, Eryck y Le Buhan, Dominique, Versión española Ibero, Ramón. Ediciones Polígrafa. Barcelona, España, 1997, p.61)

Depura a tal grado que las formas se vuelven símbolos abstractos que para el ojo no educado puede parecer fragmentos de objetos apilados y que en ese sentido Brancusi debe mucho a Rodin, puesto que de la misma forma que éste, en el sentido que hizo valer un fragmento del cuerpo como la totalidad de la escultura, de ésta manera en las primeras etapas de Constantín podemos ver una obra como “Musa durmiente”, sin que nos cause conflicto y mas delante de paso a su “Prometeo” en mármol ni menos su

posterior versión en bronce, donde hace algunas modificaciones tanto en forma como en acabado, provocando una percepción totalmente distinta en ambos casos aunque se trate básicamente de la misma pieza.

Cuando Brancusi trasladó el Prometeo del mármol al bronce pulido, los ligeros cambios del plano con que la sombra sugería los rasgos del rostro fueron borrados por un “dibujo” contextual mas absoluto... En la versión pulida la coloración de las luces y sombras reflejadas separa los dos hemisferios de la cabeza de un modo que responde a su emplazamiento y por tanto a su significado. En lugar de expresar la composición del rostro como resultado de la estructura real e interna del cráneo, una estructura bilateralmente simétrica, la composición de los reflejos produce una sorprendente asimetría. La lisa y pesada parte inferior de la cabeza del niño descansando sobre una superficie horizontal se muestra distinta a la parte superior de la cabeza, que parece exenta de la ley de la gravedad. Lo que ésta oposición aporta es una efímera línea de división entre dos maneras de ser: la del niño dependiente y demasiado frágil hasta para sostener su propia cabeza, y de una elevación voluntaria del cuerpo en la que la versatilidad y autonomía pueden interpretarse como símbolo de la inteligencia última de la voluntad. (Krauss, Rosalind: *Pasajes de la escultura Moderna*. Akal, Madrid, España, 2002. p.102)

A “Prometeo” le seguirá la obra de “El recién nacido”, donde el nexo con el modelo se reduce a unas cuantas cavidades y desniveles practicadas en un ovoide que es el mejor resumen de la forma, pero a pesar de la aparente antítesis de resultados de Brancusi frente a la obra de Rodin, él mismo llega a reconocer: “Sin los descubrimientos de Rodin, mi obra habría sido imposible”, Geist, Sydney: Brancusi, Nueva Cork, Grossman, 1968, p.141, citado en (Krauss, Rosalind; *Pasajes de la escultura moderna*. Akal, Madrid, España, 2002. p.106)

Con la imaginería de “El recién nacido” Brancusi afirma radicalmente que la obra es un objeto parecido a una célula: separado, en términos de identidad, de la naturaleza del cuerpo completo. En esta separación del cuerpo y la figura en éste categórico rechazo del armazón interna y sus significados clásicos, se percibe un eco de la descripción de Balzac de Rodin por Rilke, cuando hablaba como algo que parecía “vivir en la alto de la figura, como esas pelotas que bailan sobre chorros de agua”.

Pues Rilke hablaba de una percepción escultórico del cuerpo que se apoya en la coincidencia entre el significado del cuerpo y una estructura anatómica. Si la piel lisa y tersa de las esculturas de Brancusi maduro parecen repudiar los excesos de las superficies elaboradas y corrosivas de Rodin, esas son mas que distinciones de estilo superficiales... (Krauss, Rosalind: *Pasajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid, España, 2002. pp.103-106)

Brancusi es muy afecto a pulir sus obras tanto de mármol como de bronce, invitando a una introspección a la forma, pero en ese caso no basta con haber depurado de elementos innecesarios, también el emplazamiento es parte fundamental sin el cual, obras como “El origen del mundo”, solo sería un elemento ovoidal encontrado. Pero al encontrarse ubicado sobre un espejo que permite duplicar la imagen y contrastar las luces y sombras, lo vuelve inmaterial.

Este efecto lo consigue también de alguna manera en “El pez”, realizado en mármol, solo que a pesar de estar pulido no refracta las imágenes que lo rodean, pero resalta tanto la forma como el material que logra contradecir por medio de la superficie que lo refleja y lo hace parecer ligero.

En sus inicios Brancusi tiene otras influencias, a parte de la señalada vía que abre Rodin en la escultura, si comparamos “El suplicio”, con “Niño

enfermo” de Rosso, encontraremos muchas semejanzas, donde el contraste estructural entre lo externo y lo interno que Constantin Brancusi enfatiza con la contracción del hombro y la cabeza vuelta para atrás, mientras que en Rosso podemos apreciar una suave inclinación diagonal que pareciera un momento detenido antes de la caída de la cabeza que se apoya precariamente sobre una forma poco estable.

...Como técnico dotado que era, Brancusi exploraba las propiedades naturales de los materiales en los que trabajaba. Así que cuando talló el Torso de Joven, el tronco cilíndrico montado sobre dos piernas incipientes, eligió un trozo de madera del que las ramas brotaban naturalmente formando una bifurcación. Sin embargo, como solía, violó las propiedades aparentes de su medio físico [...], y en el caso del Torso de Joven, su traducción de la forma línea al bronce le ahorrará cualquier significado formal que pudiera haberse invocado a propósito de la explotación del crecimiento natural de la madera. La versión metálica no tiene nada de la racionalidad de la tallada. Las uniones entre los muñones de piernas y el torso tienen toda la <<naturalidad>> de las canalizaciones, y el muy pulido conjunto el liso aerodinamismo de una pieza industrial. (Krauss, Rosalind E.: *Pasajes de la escultura moderna*; Akal; Madrid, 2002.)

Brancusi será uno de los escultores que se desarrolló un tanto al margen de los demás artistas de su época con una forma de trabajo muy individual que sin embargo influyó a muchos artistas como fue el caso del italiano Amadeo Modigliani a quien Brancusi enseñó a tallar y que tanto escultura como pintura de este artista se definió por un mismo estilo que lo diferenció del resto de los pintores, incluso Picasso tuvo una rivalidad con Modigliani por la síntesis y el uso de las formas en su obra que el artista español admiraba.

Brancusi mediante la gran síntesis y comprensión del efecto que cada material producía en la obra y la percepción del espectador, llevo a liberar a la escultura del retrato y conferirle un valor plástico por si misma, la

tridimensión desde entonces no será la misma porque se podrá conformar tan solo de elementos plásticos, forma, dirección, volumen, textura, color, ritmo, etc., y este lenguaje será el que dé validez a la pieza sin que por ello deba haber una referencia directa o inmediata con el objeto real.

Pero además también será el artista que mediante éstos recursos plásticos genere una serie de símbolos personales que repetirá a lo largo de su carrera y que lo llevan más allá de los límites del volumen para abarcar el entorno de la obra y de esta manera incluirlo también en la escultura. Es decir convierte el espacio en escultura misma como podemos observar en el homenaje a los héroes de la resistencia en el jardín de Tirgu-Ju, donde cada una de las obras que conforman este homenaje no funcionan por separado; se tienen que entender en conjunto con el recorrido de una a otra para poder captar la totalidad de la escultura, de tal suerte que ésta se extiende más allá de las formas físicas para abarcar el sitio donde se encuentran volviendo la escultura un todo con el entorno.

Varios serán los artistas que le sucedan y que capten esta nueva forma de hacer escultura como por ejemplo Henry Moore o Isamu Noguchi con sus jardines escultóricos y más también tendrá repercusión en lo que será el Land Art donde esta extensión de la forma con el entorno estará siempre presente, despojando aún más a la escultura de las obras de retrato a lo que se había anclado durante largo tiempo, entrando en un terreno que ahora rebasa los parámetros hasta antes bien delimitados y haciendo insuficiente el nombre de escultura para abarcar a todo este tipo de expresiones plásticas tridimensionales.

Escultores del siglo XX

## 1.2 Eduardo Chillida

Para hablar de la obra de Chillida se utilizará el texto de Kortadi Olano, Edorta: *Una mirada sobre Eduardo Chillida*.

1924 - 2002

Chillida en sus inicios es amante de la antigüedad griega y como la que admira, sus primeras obras se basan en los kouroi y las korai, no obstante también la obra de Brancusi con su síntesis y la de Rosso por su textura llaman fuertemente su atención, al buscar conciliar el pasado con el presente y tener una forma propia de expresarse, que sea moderna pero que tenga que ver con su personalidad, encuentra en el hierro forjado una posibilidad que además no solo es una propuesta innovadora, sino que se liga a la tradición vasca, a sus raíces y con ello logra concebir un nuevo lenguaje que distinguirá su carrera.

Es así como comienza sus obras, verdaderas síntesis de la emotividad que se crean por medio de la esencia misma de su tierra natal y que a su regreso de París y luego de su instalación en el barrio de La Florida de Hernani, trabaja en la fragua de Manuel Illarramendi, "A Chillida le interesa hurgar y arañar en las entrañas de la tierra y atrapar de ella el fiero metal con el que construir sus criaturas en la fragua del rojo Vulcano". (Kortadi Olano, Edorta: *Una mirada sobre Eduardo Chillida*. Ed. Síntesis, Madrid, España, 2003. p.23); Es de ésta manera que Chillida comienza por medio de la geometría a crear sus "Yunques de sueños".

Chillida reivindica la belleza del hierro y lo convierte en elemento sustancial y primario de toda su escultura. De hecho el pueblo ya ha bautizado y denominado su escultura como "Los hierros de Chillida". El Hierro de Chillida, retorcido, estirado, echado al fuego y golpeado como una criatura infernal, surge purificado y transfigurado en sus propias entrañas. Chillida convierte así el hierro en metáfora de la Bizkaia minera e industrial del siglo XX, en elemento básico y significativo de toda su riqueza y de todo su poderío, en símbolo mágico de todos sus sueños y aspiraciones a finales del siglo XX y comienzos del XXI. (Kortadi Olano, Edorta: *Una mirada sobre Eduardo Chillida*. Ed. Síntesis, Madrid, España, 2003. p.25)

En 1954 Chillida realiza las puertas de la Basílica de Arántzazu, es una obra geométrica, sobria y racional, abstracta, que al parecer tiene como únicos representantes al sol y la luna, además del carácter fuerte y hermético que confiere por el uso del hierro forjado sin mas adorno ni terminado que la hoja tal como salio de la fragua, tratando de respetar al máximo el material y el efecto que este produce por si mismo.

Eduardo Chillida, tanto en esta obra como en la mayoría de las creadas a lo largo de su ya consolidada trayectoria se deja guiar completamente por la intuición en ella considera que radica la diferencia entre un artista y un técnico o un artesano. El técnico ha de conocer perfectamente el resultado de su trabajo incluso antes de realizarlo, pero el artista trabaja buscando, indagando, desconociendo a donde va a llegar. Si el resultado se conoce de antemano, la obra nace muerta, asegurará el artista.

Chillida comenzaba ya en las obras de este primer momento de su creación artística a respetar la materia en si misma, a dejarla con su propio color y textura, a no forzar sus leyes internas. (Kortadi Olano,

Edorta: *Una mirada sobre Eduardo Chillida*. Ed. Síntesis, Madrid, España, 2003. pp.26-27)

El artista no solo toma en cuenta los materiales y procesos, también el concepto al elegir los materiales debe de concordar perfectamente, convirtiéndose así en una un diálogo entre materia, concepto y mística que hace más significativa la realización y sus símbolos, esto lo percibe el espectador aunque no sea capaz de descifrar exactamente en que radica el atractivo de la obra pero la disfrute y se identifique con ella.

“En esas puertas que hice en 1954 para Arántzazu, y porque quise unir un símbolo de pobreza al trabajo hecho para una basílica de la orden Franciscana, para estar comulgando con el espíritu de San Francisco, un ser maravilloso, busqué material de desguace de los barcos de Zumaya, material pobre, de desecho. Y usé el círculo de simbología solar en homenaje a su Cántico del Sol”. (Ugalde, Martín; hablando con Chillida, escultor vasco. Txerda, San Sebastián. 1975. p.172). Citado en (Kortadi Olano, Edorta: *Una mirada sobre Eduardo Chillida*. Ed. Síntesis, Madrid, España, 2003. p.28)

Chillida continúa dejando el material en estado puro como un valor de la obra que convive con su entorno y se convierte incluso en parte de éste, es ese sentido es algo que hasta relativamente poco en la historia de la escultura no se había dado y que ciertamente Rodin y Rosso abren una puerta que continuará con aportes de Brancusi y otros artistas que el escultor vasco aprovecha plenamente.

Chillida sigue utilizando el acero y el cemento en muchas de sus obras y dejándolas cara vista, potenciando así aspectos táctiles y materiales que le acercan también a los grandes brutalistas, tanto del racionalismo como del organicismo histórico.

A Chillida le interesa en muchas de estas obras la forma pura y poderosa del hierro o del acero retorcido y plegado hacia las entrañas de si mismo o en expansión hacia el espacio. Hay en todas ellas como un gran equilibrio clásico y psicológico que solo se alcanza con una gran tranquilidad de espíritu y este es precisamente uno de los principales mensajes que ofrece la escultura: calma, paz, tolerancia, equilibrio casi místico. (Kortadi Olano, Edorta: *Una mirada sobre Eduardo Chillida*. Ed. Síntesis, Madrid, España, 2003. p.66)

Una de las grandes aportaciones de Chillida es la falta de gravedad en sus esculturas que contradice la naturaleza del material pero que curiosamente el artista parte del peso y la gravedad para en lugar de luchar contra ella, trabajar desde la concepción de la obra con este aspecto y así lograr eliminarla no como un enemiga sino como una aliada.

Mi obra, como ya te he dicho, nunca se ha apoyado mucho en el suelo, siempre he buscado la economía del contacto con el suelo, se ha apoyado en tres puntos, en unas posiciones que parecen querer poner en duda la fuerza de la gravedad. Esto se ha producido siempre en mi trabajo. Pero esta indagación mía ha ido evolucionando a lo largo de la obra; existe este problema de la mínima sustentación de la escultura. No se trata de la obra colocada sobre un punto que se puede caer, sino que está apoyada en tres puntos, que es la economía del apoyo. Ugalde, Marín, pp. 92-93. Citado en (Kortadi Olano, Edorta: *Una mirada sobre Eduardo Chillida*. Ed. Síntesis, Madrid, España, 2003. pp.69-70)

El diálogo entre el material y el artista siempre ha estado presente a lo largo de la trayectoria de Chillida, además de ir planteando y resolviendo preguntas que tanto el material como el artista se van formulando durante el proceso de trabajo, pero todo el tiempo en la tradición, resulta muy

interesante el extracto de Ugalde, María de (1975): Hablando con Chillida, escultor vasco. Txertda, San Sebastián. 1975. p.56; citado en (Kortadi Olano, Edorta: Una mirada sobre Eduardo Chillida. Ed. Síntesis, Madrid, España, 2003. p.31); donde habla de la relación con el material y del trabajo resuelto por medio de la computadora, confrontándonos el punto de vista del artista sobre diferentes herramientas de trabajo tradicionales y modernas, fragmento que se transcribe enseguida:

Ahora también me parece importante aclarar una dimensión del hombre que a veces se trastoca o se pierde al establecer alguna de estas relaciones. Por ejemplo, la que se hace al comparar una computadora con el cerebro humano. Yo tengo en Estados Unidos amigos escultores y arquitectos que trabajan con computadoras. He visto sus procesos de trabajo y me han preguntado por qué no los uso. Yo no digo que no voy a trabajar nunca con ayuda de una computadora, porque yo creo que el hombre ha ido descubriendo herramientas en la medida que ha ido necesitándolas; encontró el primer martillo seguramente cuando se hizo daño al intentar romper una piedra con la mano, y después necesitó de la porra, y más tarde del martillo pilón; así, la computadora puede ser, ya lo es, una herramienta mas. “Ahora, de ahí a creer, como vosotros –decía yo a estos amigos míos con los que he colaborado en algún trabajo-, que la máquina os va a sacar del atolladero es una ilusión, porque los únicos que son capaces de formular una pregunta somos nosotros; las máquinas sólo dan respuestas...el día en que la computadora os haga una pregunta por propia cuenta, ese día hablaremos. (Kortadi Olano, Edorta: *Una mirada sobre Eduardo Chillida*. Ed. Síntesis, Madrid, España, 2003. p.31)

Se conoce a Chillida principalmente por el hierro pero otro material importante en la trayectoria del escultor es el alabastro, el cual trabaja en estrictas composiciones geométricas horadadas pero en las que la principal

preocupación es la luz que provocaron los vanos internos en contraste con las caras sobre las que la luz cenital ilumina directamente, al parecer esta inquietud surge de la observación de la luz moderada como la que podemos encontrar en Grecia, muy diferente a la mediterránea y que dio origen a esta serie de alabastros, y es que la obra de Chillida siempre ha estado en contacto con los cuatro elementos como alguna vez mencionó el filósofo Gastón Bachelard y del que Edorta Kortadi nos dice:

Su obra siempre ha estado en contacto con los cuatro elementos de la filosofía presocrática: el agua, la tierra, el fuego y el aire. Muchas de las obras reivindican y ponen en contacto al contemplador con algunos de estos elementos con los que ha ido perdiendo contacto directo el hombre de las grandes conurbaciones de finales de siglo. (Kortadi Olano, Edorta: *Una mirada sobre Eduardo Chillida*. Ed. Síntesis, Madrid, España, 2003. p.41)

Eduardo Chillida realizará otra serie de piezas en barro, pero a diferencia del contacto que había tenido anteriormente con este material, descubre que el barro con chamota le permite construir con solidez y carácter elementos que si bien no son tan controlados y precisos como los que pudiera realizar con metal, aquí la huella directa del creador queda marcada, provocando una especie de contacto primigenio con el material que es inmediato, en este sentido, las piezas resultantes son de un carácter arqueológico puesto que lo que descubre el espectador en ellas, sucedió en un pasado que no presencié, ni tampoco la transformación por el fuego y los engobes.

Esta etapa es bien recibida porque se le relaciona con una vuelta al origen arcaico que el arte griego le inspiró en los comienzos de su carrera y esta relación se acrecienta si tomamos en cuenta los tonos ocre y rojo, blanco y negro que nos remiten a la cerámica griega.

Cabe mencionar una entrevista que Luxio Ugarte le realizó a Chillida y con ella escribió el libro *Chillida: dudas y preguntas*, donde nos plantea sus puntos de vista sobre diversos temas y de los cuales se retoman los que para este trabajo interesan que es el material, el tiempo, así como la relación de estos dos con la lectura que se tiene de la obra plástica y del artista con el material, este diálogo y sugerencias que la materia prima genera en el escultor y le ayudan a decir con más precisión lo que le interesa. (Ver Fragmentos de entrevista de Ugarte, Luxio con Chillida, anexo III)



“Peines del viento”, Eduardo Chillida, Masó, Alfonso: *Que puede ser una escultura*; Universidad de Granada, Granada, 2004. izquierda p.128 derecha p.129

## 1.2 Algunos materiales y procesos escultóricos

### 1.2.1 Materiales: Barro, Madera, Metal y Plásticos

#### **Barro**

"El hombre tierra fue, vasija, párpado  
del barro trémulo, forma de la arcilla,  
file cántaro caribe, piedra chibcha,  
copa imperial o sílice araucana".

Pablo Neruda - AMOR AMERICA

[1999.arqa.com/columnas/barro.htm](http://1999.arqa.com/columnas/barro.htm)

El barro es un material natural que localizamos en todo el mundo, es un material que por su maleabilidad, plasticidad y registro es altamente trabajado en la elaboración tanto de bocetos y modelos como de piezas de formato definitivo no solo en las artes plásticas sino también en la industria.

El proceso de disgregación y desintegración de las rocas produce unas partículas de arcilla extremadamente finas. Estas partículas diminutas de forma plana y redondeada, pueden tener un diámetro tan pequeño como una milésima de milímetro. Su forma aplanada permite una gran cohesión entre ellas, a la vez que pueden resbalar sobre las capas de humedad que las envuelve al trabajar la arcilla. (Rotemberg, Polly: *Manual de cerámica artística*. Omega, Barcelona, 1976. p.2)

Este material nos permite modificarlo las veces que haga falta, siempre y cuando no pierda excesiva humedad, ya que de lo contrario sus características cambian y ya no podrá registrar tanto trazo dejemos sobre éste, modificará las formas debido a la contracción por pérdida de agua y se agrietará y desquebrajará finalmente, por esta razón siempre debe conservarse en perfecto estado por medio de continuas aspersiones y

dejándolo tapado entre períodos muy largos donde no se vaya a trabajar evitando así su deterioro.

Cada vez que se termine una pieza, el barro se puede utilizar nuevamente rehidratándolo y amasándolo para que recupere nuevamente sus propiedades, esta acción de trabajarlo continuamente lo vuelve más plástico.

El barro es un símbolo de la materia primordial, mezcla de tierra y agua, une el principio matricial; la tierra, y el principio dinamizante de las transformaciones; el agua, el barro es la tierra que se mueve y evoluciona. Definir de forma física y química al barro y a los pigmentos que dan origen a la obra plástica nos remite a la cristalografía, ya que los principales componentes de las arcillas volcánicas son los silicatos de aluminio hidratados, los minerales de sílice y alúmina son de origen cristalino, los cristales del sílice son de forma de tetraedros, los de alúmina son octaedros. Una de las cualidades de las arcillas es la vitrificación, hacerse duro e impermeable por medio del fuego, las moléculas que conforman la arcilla se cristalizan.

[www.smcr.fisica.unam.mx/8temasutiles/articulosutiles/mural.htm](http://www.smcr.fisica.unam.mx/8temasutiles/articulosutiles/mural.htm)

(Extraída el 11 de julio de 2009)

El barro está asociado en muchas culturas con la formación y origen del hombre y también por eso aparece en un sin número de ceremonias asociadas con el ser humano y con sus actividades, es símbolo de fertilidad por estar asociando dos componentes como el agua y la tierra, elementos que necesitan las plantas para nacer, crecer y dar fruto haciéndose una similitud con la vida del hombre.

Cuando el barro se hornea cambia totalmente su estructura y características, se hace duro e impermeable y esta condición transmutada que se produce gracia al fuego combina tres elementos que lo hacen reforzar su carácter místico a tal grado que las ollas de este material cosido sirven

tanto para cocinar el sustento del hombre como también para su mortaja, se han hallado múltiples entierros prehispánicos de esqueletos dentro de una olla, en Egipto se acostumbraba guardar todas las menudencias y órganos en vasijas llamadas vasos canónicos.

El barro sirve como purificador y es muy apreciado en cosmética pero también en medicina tradicional (me refiero a la herbolaria indígena) y actualmente en la medicina alternativa, así como la ritual donde se limpia el espíritu y al realizar esta acción el cuerpo queda curado de cualquier energía que obstaculizara su salud.

Las primeras habitaciones del hombre fueron de barro, material abundante en todas las regiones y que solo tenían que darle forma para construir los muros que los aislaban tanto de calor como del frío por ser térmicos, además no fue necesario cocerlos porque así resistían mucho tiempo y si alguna parte se deterioraba se remplazaba con otro adobe nuevo y el viejo se podría integrar nuevamente a la naturaleza.

Las casas de barro se han utilizado en todo el mundo y no solo se han hecho casas con el fin de ser habitadas por los seres humanos, sino algunas veces por los espíritus y otras más como protectores de una edificación, estas fueron las llamadas casas del alma de la que se puede encontrar algunas referencias en la tesis de licenciatura de Castrejón Galván, Horacio: Guía práctica para la elaboración de maquetas, ENAP, UNAM, 2005, de la página tres a la catorce, donde se plantea que para algunos pueblos estas maquetas o réplicas de la vivienda eran las verdaderas casas porque se habitarían para la eternidad.

El barro es material de cambios porque al trabajarlo se modifica incansablemente hasta que cobra su forma definitiva, de movimiento, porque al irse secando adquiere vida propia y desplaza lentamente los volúmenes trabajados imponiendo su carácter en esta acción, de metamorfosis, porque

una vez que el agua lo abandona y entra en contacto con el fuego, éste elemento realiza una alquimia que dejará su huella indeleble sobre este material que se ha modificado desde sus entrañas.

Simbólicamente se le atribuyen propiedades que son parangones de las características que cotidianamente se observan físicamente pero que son llevadas a otro plano para darle una relevancia al utilizarlo y justificar de tal forma las cosas que el material mas humilde se vuelve como tan importante como el oro gracias a esta puesta en valor y nadie duda de su importancia.

Significa la unión del principio meramente receptivo de la tierra con el poder de transición y transformación de las aguas. El légamo es un lugar característico de las hylogenias. De ahí que una de sus condiciones esenciales sea la plasticidad, que por analogía, se ha relacionado con lo biológico y naciente. (Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor; Barcelona, 1988. p.98)

El barro es un material de suma importancia en la vida del hombre, es techo, es aislante, es contenedor, lámpara, es adorno, talismán y hasta sepultura, incluso en algunas culturas es el contenedor del alma inmortal que regresa a alojarse en la representación de este material que le ayudará para instalarse por la “eternidad”, porque el mismo hombre dentro de su composición contiene muchos de los minerales que componen al barro y según el libro del génesis nos dice que dios hizo al hombre de este material.

En la escultura siempre será un medio idóneo para registrar cuanta huella y movimiento le imprima el artista y nos permitirá expresarnos mediante su dúctil consistencia al estar fresco, como de su sólida y en ocasiones

impermeable superficie, esculturas que tendrán el registro del proceso de trabajo directo de la mano creadora, y podrá si así lo queremos ser un medio de transición que nos conduzca a otro material.



María, Rotemberg, Polly: *Manual de cerámica artística*. Omega, Barcelona, 1976. p.178

**Madera**

La madera, esa sustancia familiar, ya una escultura en si,  
no ha sido repudiada como lo atestiguan  
los trabajos de numerosos creadores.

Xuriguera, Gérard: Regard sur la sculpture contemporaine. FVW Edition ; París, 2008.p 21

La madera es un producto natural con el que el hombre ha convivido desde el principio de su existencia, cuando se corta un fragmento se caracteriza por las largas fibras verticales del tronco de un árbol que brinda sombra, cobijo, alimento, herramientas, muebles, ornamentos, protección, calor y muchas otras utilidades.

En la escultura se le ha usado por muchos siglos y cada pueblo le ha conferido atributos distintos, formas y significados a veces dependiendo del árbol de procedencia, el color de la madera, las propiedades de la madera como colorantes o medicinales, la resistencia a la intemperie, o a los insectos, etc., prácticamente cualquier madera es susceptible para realizar una escultura, pero no todas son adecuadas para poder lograr lo que el artista se propone.

Las maderas se consideran dentro de grupos de material noble como se hará con muchos otros materiales, por las características estéticas que las diferencian, ya sea color, grano, veta, resistencia, exotismo o varias de estas juntas. El ébano encabeza la lista de maderas tanto para escultura, marquetería, joyería, ebanistería entre otras especialidades, “es una madera densa, oscura o negra, que se presenta en tamaños pequeños” (Denning, Anthony, 1997, p.25), solo que este material es cada vez más escaso por la gran demanda que tiene y lo escaso que está en este tiempo.

Mientras más densidad tiene la madera indica que tardó más tiempo en crecer, esta es la razón por la que muchas de las más apreciadas están

actualmente protegidas porque de no ser así se acabaría definitivamente con las reservas en un corto tiempo, es el caso del palo fierro, madera que crece en el norte de México y que los Huicholes y Tarmaumas trabajaban para elaborar figuras ceremoniales, joyería y herramientas, pero ahora quedan pocas reservas por la fabricación de artesanías que se extendió en nuestro país, otro ejemplo es el cedro gigante de Líbano que ya utilizaban los fenicios para la elaboración de enormes barcos debido a que su madera es amarga y no se apolilla y que también está en peligro de extinción por la explotación sistemática de los bosques que existían desde hace siglos y que ahora quedan tan solo pequeños jardines aislados y otra pequeña área en las montañas.

La caoba es otra madera tropical que por su color es muy apreciada en todo el mundo, existen muchas variedades pero no todas son aptas para trabajar de igual manera, casi no tiene irregularidades y la veta es casi invisible por lo que resulta apta para trabajos grandes o pequeños sin que este factor distraiga la atención de las formas y volúmenes trabajados.

Este nombre abarca una variedad de maderas tropicales y se extiende a menudo a maderas similares a la caoba. Los colores tienden a ser marrón rojizo pero pueden incluir matices que van desde el marrón dorado claro al rojo profundo. Su estructura también varía: por ejemplo, la caoba de Honduras y Brasil puede ser buena para tallar, mientras que la africana puede presentar un grano difícil. (Denning, Antony: *Técnicas de talla en madera*. Editorial Acanto; Barcelona, 1997. p.26)

Estamos hablando de un material que está asociado al calor, cuando tocamos la superficie la temperatura que tiene es semejante a la corporal, tal vez por ello muchas de las formas humanas de santos, cristos y otras figuras

antropomórficas humanas han sido realizadas en este material, además los colores que presenta semejan enormemente las características de la piel y las razas, encontramos desde una madera rosadas, hasta las de color negro, pasando por algunas amarillas, rojizas etc.

El olivo es una madera sumamente nudosa y su crecimiento es caótico e irregular, tarda mucho tiempo en alcanzar un volumen considerable pero es muy bella por los fantásticos diseños que describe en la superficie, aunque para escultura puede ser un tanto difícil competir con la forma, razón por la cual se utilizan maderas más homogéneas como el limero o tilo que es muy viable de trabajar por su suavidad y homogeneidad, esta última madera es muy recomendable tanto para principiantes como profesionales.

Una de las mejores maderas para ser talladas, con una textura homogénea y grano cerrado. Muy buena tanto para principiantes como para expertos, era la madera preferida de los maravillosos tallistas alemanes de los siglos XV y XVI, como Tilman Riemenschneider y Veit Stoss, y de Grinling Gibbons en Inglaterra. Su grano es apenas evidente y su color pálido original puede oscurecerse hasta un agradable marrón claro con un tinte rosado. Es especialmente apta para obras que contengan detalle y textura. (Denning, Antony: *Técnicas de talla en madera*. Editorial Acanto; Barcelona, 1997. p.26)

La asociación que tiene la madera con lo místico es muy fuerte y encontramos su presencia en muchas religiones, buda se sentó a la sombra de un árbol para meditar, el bastón de un santo que dejó clavado en la tierra enraizó y brotaron ramas, Moisés con su callado de madera hizo brotar agua en el desierto, además de abrir las aguas del mar, en la religión budú las figurillas antropomórficas son representantes del espíritu de una persona; como esta son muchos los relatos y ocasiones en que la madera tiene una relación que va más allá de la materia acompañando al hombre.

Símbolo de la madre. La madera quemada simboliza la sabiduría y la muerte. Los valores mágicos y fertilizantes de la madera empleada en los sacrificios se transmiten a las cenizas y carbones. Se supone que la cremación significa el retorno al estado de <<simiente>>; de ahí muchos ritos y costumbres folklóricas en relación, por otra parte, con el simbolismo del fuego. Los persas consideraban las vetas de la madera como portadoras del fuego y la vitalidad. (Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor; Barcelona, 1988. p.290)

El fuego como elemento natural está íntimamente relacionado con este material y no sería posible muchas de las ceremonias si la madera no estuviera presente, desde los vikingos hasta los hindúes acompaña a los muertos en su camino al mundo espiritual, en la religión católica el purgatorio es un sitio donde las llamas purifican el alma. También es una fuerte presencia en la casa que por medio del calor le brinda el nombre de hogar que es el sitio donde la madera transforma su estado material en cenizas que a su vez nutrirán la tierra para dar origen a una nueva vida y cerrar el ciclo para renovarse.

En la cultura popular las sentencias y refranes respecto al material son abundantes: Tienes cara de palo, tiene madera de líder, para que la cuña apriete tiene que ser del mismo palo, a palo dado ni quien se lo quite, otras que hacen alusión al origen de la madera como: árbol que crece torcido jamás su rama endereza, donde el material simboliza otra cosa, pero se relaciona en características o cualidades a lo representado.

Las máscaras son otro uso que se le da a la madera y que brinda al hombre la posibilidad de cambiar de personalidad con el simple hecho de colocarse este trazo de madera delante de él para evocar la presencia de otro ser que ya no es él mismo y que puede realizar acciones totalmente antagónicas con su personalidad y se utiliza frecuentemente en el folklore mexicano, como en la danza de los “chinelos” o “el viejo de la danza” en

Zacatecas, el que ataviado con ropas holgadas y una máscara de madera tiene el permiso de hacer maldades y travesuras a los espectadores de la danza, convirtiéndose así en la parte interactuante de la ceremonia corporal en honor al patrón o patrono de la iglesia y llevando el papel del mal que acecha por doquier al ser humano.

La madera es el elemento más importante de la iconografía cristiana porque representa la cruz donde fue crucificado Jesús, quien a su vez es el símbolo de la presencia de Dios encarnado; por medio de dos simples trozos de madera se alude a su presencia.

No podemos olvidar el hecho de que la madera tiene en su veta un sinnúmero de vasos capilares que son como las venas y los músculos que dan fuerza al tronco y que corre por ellas la sabia que se distribuye a todo lo largo del árbol hasta la más ínfima hoja, la sabia es como la sangre del ser humano que brinda la vida en el reino vegetal, la luz y el agua son factores que contribuyen de igual forma para la subsistencia de este ser y las hojas son como los pulmones que realizan una gran inhalación de bióxido de carbono y una exhalación de oxígeno al contrario del ser humano, por esto se convierte en un gran aliado y amigo del hombre por brindarle la sustancia primigenia para subsistir en este mundo.

La madera tiene de esta forma un vínculo estrecho con el humano y su estructura nos habla del entorno donde creció, así como en la raza humana encontramos modificaciones genéticas y anatómicas que tienen que ver con el ámbito donde se desarrolla cada especie.

## **Metal**

El hierro, junto con la piedra es la materia más antigua en la que hemos encontrado figurillas objetos, armas. Ese carácter, el de una

existencia que se pierde en la llamada <<edad del hierro>>, es importante a la hora de entender aspectos significativos de la materia referentes a su memoria. A veces en arte comprender es muy similar a recordar. El hierro nos puede venir ligado al calor, pero también al frío, al objeto doméstico, pero también al arma, a la máquina, a la rueda, a la llave. (Masó, Alfonso: *Que puede ser una escultura*; Universidad de Granada, Granada, 2004. p.135)

El metal es un material que nos brinda muchas cualidades por la cantidad de calidades y propiedades que puede tener, cuando pensamos en metal lo asociamos con algo frío, duro, fuerte, aunque si lo estudiamos más detenidamente puede tener una gama de colores muy variados e incluso ser suave si hablamos de una cinta de joyería elaborada de oro que puede llegar a ser tan fino como un hilo o un listón, o incluso líquido si pensamos en el mercurio el que además puede servirnos como instrumento para medir la temperatura ambiente, “todo cuanto nos rodea tiene una composición molecular mezcla de los tres elementos primarios conocidos, que forman la tabla periódica. Entre estos elementos figuran el oro, la plata, el cadmio, el cobre, el estaño y el plomo”. (Codina, Carles, 1999, p.11)

La aparición del metal marcó un cambio en la historia de la humanidad que comenzó con el uso de la madera y la piedra, que posiblemente dio paso al descubrimiento del metal “en la búsqueda de piedras útiles para la fabricación de sus primeras herramientas, seguramente el hombre topó con algunos terrones de cobre y de oro maleables ya que la naturaleza suele proveerlos de esta manera” (Aguilar Sahún, 1995. p.21), y el descubrimiento del hierro vendrá posteriormente con el trabajo de la cerámica puesto que este metal requiere altas temperaturas para ser fundido y por lo tanto ser descubierto, pero una vez que se descubriera tal vez por medio de esmaltes decorativos se comenzó a trabajar independientemente.

Después del tallado de la piedra, la siguiente destreza (tecnología, podríamos decir ahora) para manejar los materiales inorgánicos fue probablemente la selección de la molienda de colores minerales para pigmentos, que fueron utilizados con carácter decorativo o ceremonial, [...] es muy notorio en esta época que la gran mayoría de las pinturas sean representaciones de los animales que el hombre cazaba y de los cuales dependía para su alimento y vestido. Antes del neolítico, en pocas ocasiones el hombre retrató a sus semejantes. (Aguilar Sahagún, Guillermo: *El hombre y los materiales*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1995. pp.20-21)

Simbólicamente el metal está asociado no solamente al elemento sino también a los planetas y a los instintos humanos, esta similitud tiene mucho que ver con el peso, la densidad, la dureza, el color que el hombre ha observado en el material y que relaciona tanto con el entorno como con él mismo, por lo tanto en las ceremonias juega un papel importante la aparición de este elemento.

...Como algunos ingenieros han hecho notar, los siete metales planetarios constituyen una serie aplicable en el sistema de los doce polígonos de Piobb. Pero aparte de la teoría de las correspondencias, los metales significan solidificaciones de energía cósmica y, en consecuencia, de la libido. Por esta causa ha podido afirmar Jung que «los metales bajos son los deseos y pasiones corporales. Extraer la quintaesencia de esos metales o transformarlos en los superiores, equivale a liberar la energía creadora respecto de los lazos del mundo sensible», proceso idéntico al que la tradición esotérica y la astrología consideran como liberación de las «influencias planetarias». Los metales constituyen una «serie» gradual, en la que cada uno representa una superioridad jerárquica sobre la inferior, hallándose el oro en punto terminal. Por esta causa, en ciertos ritos se exigía al neófito que se despojara de sus «metales» (monedas, llaves, joyas), símbolos de sus hábitos, prejuicios, costumbres, etc. Sin embargo, por nuestra parte, nos

inclinamos a ver en los metales y astros, en cada par asociado y concreto como, por ejemplo, Marte –hierro-, un núcleo ambivalente, cualidad hacia un lado, defecto hacia otro.[...]Las correspondencias planetarias de los metales son las que siguen, de inferior a superior: plomo (Saturno), estaño (Júpiter), hierro (Marte), cobre (Venus), mercurio (Mercurio), plata (Luna), oro (Sol). (Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor; Barcelona, 1988. p.304)

El hierro se ha utilizado primordialmente para armas desde su inicio o como barrera protectora, hablando de cercas, puertas, celosías, rejas, etc., y hasta forma parte del folklore expresivo, “el que a hierro mata, a hierro muere”, puede ser el símbolo de poder y modernidad o de destrucción y decadencia, no olvidemos todas las construcciones que se realizaron durante el período del Art Nouveau o la construcción de la torre Eiffel para la exposición de 1900 y en contraste con esto cuando vemos una pila autos reducidos a chatarra o los abandonados barcos encallados en la arena que presentan un rastro rojizo en su estructura.

Cuando se trata de aludir a esa pátina que estos vestigios metálicos dejan, pero se necesita justo ese afecto, tenemos al metal Corten quien la capa de herrumbre le brinda una protección del medio ambiente, a diferencia del metal normal que aparece esta pátina cuando la humedad ha hecho estragos incluso desde adentro, sin embargo este acero Corten se ha utilizado mucho para escultura por sus cualidades y color.

En escultura el artista más conocido del siglo XX es Eduardo Chillida quien trabajó con el hierro con una forma tradicional de trabajo que se ha dado por años hasta que se industrializaron muchos de los procesos principalmente con fines utilitarios, el retoma este contacto con el material y lo trabaja para producir su obra plástica; hasta antes de él se había despreciado por no considerarse como “noble” a diferencia del oro, pero que sin embargo

proporciona grandes posibilidades de plasticidad y presencia que lo llevaron por así decirlo a volver a aportar el hierro a la escultura redignificado.

El hierro tiene virtudes que a nada se parecen y es que para quien lo eligió como material predilecto no es en absoluto pasivo. El hierro resiste, no es como el granito y el mármol, que estallan. El hierro, afirma Volbout, debe ser torturado por el herrero y el fuego. Hay que elegir el momento en el que su espíritu vaya cobrando forma, en el que se anime y siga el ciclo efímero de su total metamorfosis, hasta que se fije algo así como el fluir de las palabras desde la boca del hablante hasta la transcripción literaria del mismo. (Kortadi Olano, Edorta: *Una mirada sobre Eduardo Chillida*. Ed. Síntesis, Madrid, España, 2003. p.109)

Kiyoto Ota ha trabajado desde hace mucho tiempo en México y dentro de su obra escultórica se ha valido del plomo como materia en conjunto con madera o piedra, ya que este metal es muy maleable y se adapta sin dificultad a la superficie donde sea trabajado, cuando se le pule es brillante, se funde a baja temperatura y el color grisáceo que tiene sin pulir permanece prácticamente inalterable y le confiere un peso que se confirma al sostenerlo entre las manos. (Para más información ver anexo VI)

El plomo es un metal que se ha utilizado durante años en tuberías y adornos, los famosos soldados de plomo se podían heredar de generación en generación y además tiene una historia importante entre los alquimistas que debido al peso y maleabilidad del plomo, lo intentaron largamente convertir en oro por medio de sus procesos mitad químicos mitad místicos.

El oro es la representación material de la presencia divina y como su color y brillo prácticamente no se deteriora, y es un digno representante de la principal característica de un dios, resplandeciente e incorruptible, razón por la cual ha sido utilizado por todas las culturas del mundo.

## Piedra

“Es tallando la piedra-nos dice Brancusi

-que se descubre el espíritu de la materia.

La mano piensa y sigue el pensamiento de la materia”.

Camí y Santamera:*Escultura en piedra*. Párramon; Barcelona, España, 2000.p.6

La piedra es uno de los materiales con el que el hombre ha tenido contacto desde su aparición y le ha servido para variadas funciones, herramientas, armas, pigmentos, ornamentos, vivienda, moneda, curación y ceremonias entre otras tantas además de atribuirle características especiales o estudiando en ellas los orígenes del planeta. La piedra aparece asociada a muchas religiones y filosofías, la piedra negra de la Caaba en la Meca (al hadjar alawad), los betilos, del hebreo Beith-El (la casa de Dios), las que simplemente al ser erigidas como un pilar se convertían en la casa de Dios según el Génesis. También encontramos numerosas leyendas alrededor de la piedra, como la de Medusa que petrificaba a los hombres con su mirada, o la denominada Lapis lineus que los romanos suponían profetizaba cambiando de color, también está la piedra filosofal de la alquimia que representa la unidad de los contrarios, símbolo de la totalidad.

La piedra es un símbolo del ser, de la cohesión y la conformidad consigo mismo. Su dureza y duración impresionaron a los hombres desde siempre, quienes vieron en la piedra lo contrario de lo biológico, sometido a las leyes del cambio, la decrepitud y la muerte, pero también lo contrario al polvo, la arena y las piedrecillas, aspectos de la disgregación. La piedra entera simbolizó la unidad y la fuerza; la piedra rota en muchos fragmentos, el desmembramiento, la disgregación psíquica, la enfermedad, la muerte y la derrota. Las piedras caídas del cielo explicaron el origen de la vida. En los volcanes, el aire se transformaba en fuego, éste en agua y el agua en piedra. Por eso, la

pedra constituye la primera solidificación del ritmo creador, la escultura del movimiento esencial. (Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor; Barcelona, 1988. p.362)

En arquitectura también encontramos numerosos ejemplos como la piedra angular que es la piedra central de un arco o la clave de bóveda y que se toma como símbolo de la culminación de una empresa. Por otra parte se considera como el comienzo de una obra cuando se habla de poner la primera piedra la cual en la mayoría de las veces no forma parte de los cimientos ni de lugar alguno de la edificación, sino es el símbolo del punto de partida del nacimiento de un edificio.

Toda piedra tiene una historia de vida que data en su mayoría desde la formación del planeta y que es resultado de cambios bruscos de temperatura en el laboratorio del magma volcánico que va transformando la química de cada sección de esta enorme fundición, para luego, con el paso del tiempo, viene el enfriamiento acompañado de nuevas metamorfosis producto de la exposición al aire, la lluvia y otros elementos, son el resultado de una inmensa tortura de siglos que se cuentan en las vetas, los colores, los cristales que las componen y lucen su carácter que aún no termina su trayectoria.

La piedra fue utilizada por los primeros hombres y un mismo material podía tener varias funciones que supieron aprovechar hasta dar con otro que pudiera suplir o hacer otras cosas más, facilitando con cada descubrimiento sus actividades cotidianas e invitándolo a seguir buscando otras alternativas dentro de la naturaleza hasta llegar a rodearse de materiales y herramientas especializadas que daban a cada grupo una identidad, incluso algunas no solo fueron importantes como herramientas sino también en el descubrimiento del fuego, como ejemplo podemos encontrar el uso del pedernal que describe a continuación:

Este mineral de color amarillento con vetas grisáceas y blancas tiene la propiedad de ser duro y a la vez quebradizo, es decir, difícil de rayar y fácil de fracturar con un impacto. Para aprovechar estas propiedades se desarrolló un alto grado de pericia, por medio de lo cual los bordes de largas y estrechas hojas de pedernal eran golpeados, y las herramientas, cuidadosamente conformadas de esta manera, se empleaba para cortar, tallar, pulir y raspar. (Aguilar Sahagún, Guillermo: *El hombre y los materiales*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1995. p.9)

Las piedras como genéricamente se les denomina tienen características distintas y se dividen según el dureza en sedimentarias, calcáreas e ígneas, pudiéndose encontrar variantes en la composición de ciertas porciones mixtas; son producto de la expulsión de material incandescente de un volcán y el trabajo de siglos de la naturaleza que va deteriorando y modificando este material hasta convertirlo en otro, naturalmente este proceso lleva muchos siglos de transformación.

Algunas piedras que encontramos dentro de las sedimentarias son el alabastro, que es traslúcida y compacta pero frágil se forma al sedimentarse el calcio en agua y aunque es similar al mármol, no tiene su consistencia por no haber sufrido una metamorfosis, se puede trabajar muy bien incluso hasta con escofinas bebido a que golpes directos podrían dañarlo y algunos escultores como Chillida (ver punto 1.2) lo utilizaron para su obra por esta luminosidad.

El travertino, tiene un color beige lechoso, algunos se forman de sedimentos junto a un géiser, entre aguas sulfurosas, tiene muchas cavidades frecuentemente tapizadas de cristales es mas terroso, compacto y duro que el alabastro y puede pulirse para que brille. Los romanos lo emplearon para la construcción de la basílica de San Pedro del Vaticano, y escultores como Henry Moore lo trabajaron con formas modernas.

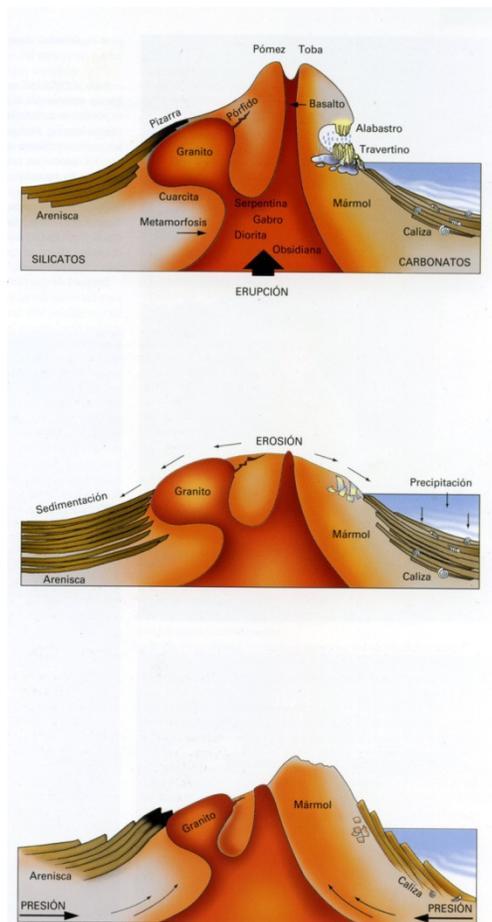
La arenisca o cantera proviene de la desintegración de rocas que al cimentarse se transforman en piedra, varía mucho sus colores y grados de dureza, llegan a tener cuarzos u otras piedras pequeñas mas duras que le brindan resistencia, como es granulada no se puede pulir y se uso mucho durante el Románico, en oriente sirvió para hacer muchos Budas y la mayoría de las fachadas de iglesias coloniales transforman esta roca en motivos devotos ornamentales.

El grupo de los mármoles está formado por antiguas calizas que “el calor o la presión cristalizó” (Carmí y Santamera. p.38), tienen consistencia muy homogénea por lo que se puede labrar en todas direcciones y se puede pulirlos perfectamente, por esta razón es el material preferido del escultor en piedra que encuentra en el de Carrara en Italia, que es el más puro formado de carbonato de calcio.

Los granitos son resultado del enfriamiento del magma y es muy abundante, está formado por varios minerales dentro de los que se encuentra el feldespato que sirve de aglutinante del cuarzo y la mica, además de los otros minerales ferromagnéticos que le dan color.

Algunas otras piedras ígneas más que encontramos son el Basalto, la Silenita, el Pórfido, la Diabasa, la Diorita, el Gabro y la obsidiana.

Enseguida se muestra un cuadro donde se aprecia las rocas producto de un volcán y como se van transformando con la erosión, hasta ampliar el espectro de composiciones y características.



Formación de diversos tipos de piedra

Camí y Santamera: Escultura en piedra.  
Párramon; Barcelona, España, 2000.  
p.33

La piedra nos habla de su historia de acuerdo a los materiales de los que está compuesta, puede llegar a ser translúcida como el alabastro que permite el paso de la luz entre los cristales de los que está compuesta y dar la apariencia de fuego, o puede ser tan densa y profunda como el granito, o maleable y susceptible de pulirse a brillo de espejo, como el mármol negro de Bégica, o la obsidiana mexicana, perdiendo hasta cierto punto su carácter frío y pesado que pudiéramos pensar a grosso modo, y también nos puede hablar de tiempo al observar las fisuras, grietas y textura que pudiera tener.

## Plásticos

Los plásticos son un material relativamente nuevos, en general son derivados del petróleo y son de origen industrial, sin embargo también podemos remontar sus orígenes a la época prehispánica donde los habitantes solían utilizar la sabia de los árboles del caucho que es una resina a base de polímeros para formar sus pelotas con sucesivas capas, que tenían un rebote muy vivo.

Proteínas, celulosa y almidón son los materiales que han estado con el hombre desde siempre, así como los árboles, arbustos y plantas de todo tipo han estado las resinas y la lignina. A pesar de ello el hombre no cobró conciencia de su importancia y tal vez ni siquiera de su existencia, sino hasta hace menos de un siglo. Por esta razón, estos compuestos no fueron protagonistas centrales de esa época de empirismo de los materiales. Todo parece indicar que estos materiales fueron descubiertos por el hombre cuando éste ya habitaba América. A nuestro continente le correspondió ser el escenario de la aparición de los polímeros. (Aguilar Sahagún, Guillermo: *El hombre y los materiales*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1995. p.34)

Los plásticos al parecer no tienen un estrato social a pesar que los encontramos en infinidad de objetos cotidianos y quizá por ese contacto tan cercano que hoy en día vivimos con este material, es difícil concebirlo para considerarlo digno de una obra de arte.

Nada más alejado de esta apreciación, porque muchas de las obras que vemos incluso en museos, no son mas que una copia de plástico de algún original en bronce, piedra, madera, vidrio, etc., y es que el mundo de los polímeros puede imitar o aparentar prácticamente cualquier material, cuando menos en la superficie, mas no su peso y su temperatura que podríamos decir que siempre es cálida.

Es preferible referirse a este material como polímeros porque de hecho es el nombre apropiado para designar a este grupo, ya que se puede confundir con el término plástico que se usa en el campo de las bellas artes y significa plasmar o dar forma a un material dúctil y blando, esta forma puede ser realizada por diferentes técnicas como moldeado, vaciado, construcción, doblado y en ese campo entrarían en realidad cualquier material que se pueda usar para escultura, como el yeso, la madera (se puede torcer por medio de agua y sujetadores), piedra, metal, etc.

Aunque vulgarmente son designados como plásticos todos los miembros de las tan carias familias de los polimerizados sintéticos, la industria encuentra más adecuado y racional llamarlos «resinas polimerizadas» («poli» significa muchos; «meros» significa parte). Monómeros expresa una parte y cuando muchos se juntan quedan formados los polímeros; la unión de muchas cadenas rectas e interconectadas forman los termoplásticos. Así evitan una confusión con la terminología artística. (Bannet, Dany: *Artes con plásticos*. LEDA Ediciones; Barcelona, 1988.p.5)

En 1864 se descubrió la nitrocelulosa y a principios del siglo XX el químico estadounidense Backeland descubrió la primera resina sintética que llamó bakelita y con ella la carrera de estos materiales dio comienzo.

Existen dos grupos de resinas sintéticas, los termoplásticos, que se pueden doblar, ablandar y fundir por medio de calor y una vez que se enfrían recuperar sus características. Y los termoestables o termoendurecibles, que una vez completado el proceso de endurecimiento ya no pueden volver a ablandarse.

Como ejemplo de los termoplásticos, tenemos los acrílicos, el poliestireno, el vinilo, el nylon y otros, del segundo grupo podemos mencionar los silicones, el poliéster, la epoxy y otros más, esta es la razón por la que podemos encontrar en las cocinas modernas moldes para pastel hechos con

silicón, los que facilitan la tarea de desmoldar con facilidad por su gran flexibilidad y resistencia al calor sin que se derritan.

La polimerización es una combinación química de muchas moléculas en masa sólida que, a veces, producen moléculas gigantes. Las resinas termoestables, como sabemos, se pueden ablandar pero no fundir; en estado líquido se transforman en sólidos por la adición de agentes catalizadores o endurecedores que al reaccionar químicamente forman unos nuevos compuestos. (Bannet, Dany: *Artes con plásticos*. LEDA Ediciones; Barcelona, 1988.p.5)

En escultura se utilizan ambos grupos de polímeros dependiendo de la obra que se trate y muchas veces los encontramos combinados para provocar sensaciones distintas, también son de gran ayuda cuando se desea aparentar una gota de agua o una superficie mojada sin que se altere en absoluto por las condiciones atmosféricas, además de la ligereza y resistencia que muchos de éstos materiales tienen a la corrosión y degradación.

En el proceso de moldeo también juegan un papel primordial porque al utilizar el caucho de silicón se puede asegurar un registro impecable además de un molde que será capaz de reproducir varias piezas sin alterar la calidad de cada copia, característica muy deseable para el mercado.

El plástico en el arte ha sido un material que vino a cambiar el panorama de la escultura, se pueden encontrar numerosos ejemplos de obras sobre todo en el pop art, al igual que artistas como los constructivistas (Jean Arp), o conceptuales como Duchamp, hicieron uso de este recurso que cada día tiene más y más adeptos.

Es un material que ha invadido nuestras vidas y en el medio de la escultura se trabaja ampliamente con él ya sea como medio de transición o como material para una obra, porque a pesar de encontrarse en grandes

cantidades y a precios muy bajos con respecto a los materiales “nobles”, el plástico es el material camaleónico que se cuela por todas partes y tal vez sea el único que permanecerá indefinidamente aún después que la madera, el metal, o la piedra con que se haya combinado desaparezcan.

### **1.2.2 Procesos escultóricos: Modelado, Construcción y Talla**

#### **Modelado**

La técnica del modelado se caracteriza por transformar una masa de material y darle una forma que hayamos planeado, para este fin podemos recurrir a tres métodos que son la adición, la sustracción y el desplazamiento de volúmenes con el que podemos transformar una cantidad de material en formas que pueden constituir una escultura.

El método de adición y sustracción es el más utilizado para modelar y consiste partir de una forma general a la cual vamos agregando o retirando pequeñas cantidades de material para lograr la forma, esta técnica facilita el corregir tantas veces como se quiera hasta lograr la forma deseada por lo que muchos artistas lo consideran como el dibujo de la escultura, sin embargo en si misma esta técnica puede tener un valor no de boceto sino de propuesta plástica, debido a que cualquier marca con herramienta o la mano quedará impresa en la superficie generando un valor plástico inmediato que ninguna otra técnica nos puede proporcionar.

Auguste Rodin, fue el escultor que por medio del modelado dio una nueva vida a la escultura, revalorando el dinamismo y huella que un artista puede imprimir sobre las superficies y volúmenes y que es susceptible de transcribirse posteriormente a otro material.

Vasari consideraba el modelado como una necesidad absoluta de solución para los escultores, pues pensaba que éste constituía una especie de dibujo tridimensional. El abocetado es la vía para recoger, congelar o sembrar la pasión en una obra que se habrá de realizar. El modelado previo de un boceto es la definición o elección de todo un desarrollo de futuro. Winckelmann decía: «aboceta con fuego y ejecuta con flema». Porque el fuego recogido en un buen boceto servirá para iluminar todo el lento y laborioso trabajo de ejecución de una obra definitiva. (Sauras Javier: *La escultura y el oficio de escultor*. Ediciones del Serbal; Barcelona, 2003. p. 136)

El método de desplazamiento de volúmenes es menos utilizado pero los resultados son muy diferentes a los de sustracción y adición, esto es posible realizarlo sobre la masa, mediante un objeto rígido como por ejemplo un palo, que nos ayudará a controlar tanto los volúmenes como las direcciones de nuestros planos para generar forma.

El modelado se puede realizar en cualquier material que permita ser manipulado por la mano y que se pueda ir adicionando mas capas o material permitiendo que se integre perfectamente con el resto del volumen.

Los materiales más usuales en la escultura aditiva son fundamentalmente la arcilla, el yeso, la escayola, la cera, el cemento y algunos productos plásticos de origen industrial. Todos ellos en alguna medida son usados por la capacidad que tienen que tienen para cambiar de un estado fluido al sólido, la arcilla se convierte en terracota al ser cocida en un horno, la cera modelada, cuando se enfría alcanza suficiente dureza y el cemento, mezclado con agua y grava, en un molde, acaba fraguando y convirtiéndose en material pétreo. (Sauras Javier: *La escultura y el oficio de escultor*. Ediciones del Serbal; Barcelona, 2003. p.135)

El material mas frecuente para modelar es el barro, ya que por su maleabilidad y cohesión se vuelve el medio idóneo en esta labor; usualmente se selecciona una arcilla que sea mas pura, para lograr tener un registro preciso de cualquier manipulación que se genere sobre ella, en México el denominado barro de Oaxaca es el mas difundido para este fin, sin embargo hoy en día podemos encontrar y formular una serie de pastas que nos darán una masa homogénea pero que requiere la plasticidad que encontramos en el primero.

Una de las precauciones que se debe tener cuando se trabaja con arcilla, es el conservar la humedad del material por medio de aspersion y al detener el trabajo para retomarlo nuevamente se debe cubrir con lienzos húmedos y una cubierta plástica para evitar la desecación y encontrar el material en óptimas condiciones para continuar.

La arcilla natural es un polvo terroso, fino y abundante, que ha sido producido por la disgregación y desintegración de las rocas graníticas u otras que contengan feldespatos. Los minerales más importantes y abundantes en el feldespato son la sílice y alúmina, en combinación con cantidades menores de sodio, calcio y potasio. Durante la disgregación, la sosa, la potasa y la caliza, como contenido soluble de las rocas, son arrastradas por el agua dejando la sílice y la alúmina hidratadas, junto con ciertas impurezas. Por ello decimos que la arcilla pura es silicato aluminico hidratado, cuya fórmula sería  $Al_2O_3 \cdot 2H_2O$ . (Rothemberg, Polly: *Manual de cerámica artística*. Omega; Barcelona, 1976. p.2)

Existen otros tipos de arcillas naturales que varían en características, color y propiedades, dentro de las más comunes están el Gres que tiene un color ante, gris y marrón claro es poco resistente y se cuece a una temperatura de vitrificación alta; el Caolín que es una arcilla blanca y se utiliza para la porcelana, sus partículas son bastante ásperas y poco plásticas y tiene gran poder refractario; las figulinas que son de grano fino, tienden a

encoger excesivamente y son extremadamente plásticas por lo que se combinan con otras arcillas para hacerlas más trabajables; La arcilla refractaria que tiene una textura rugosa y es de color oscuro, es poco plástica pero resiste altas temperaturas y la bentonita que es una arcilla muy fina y plástica que también es agregada a otras para añadir plasticidad.

Los modelados en arcilla se pueden endurecer si se ahuecan y se dejan secar gradualmente para evitar que la obra se agriete por una pérdida drástica de humedad, y posteriormente se pueden hornear, considerando que una vez que esto se realiza las características del material cambiarán totalmente al volverse rígida y hasta cierto punto impermeable dependiendo del tipo de arcilla y la temperatura de cocción, pero con ello se podrá mantener el modelado al convertirse en terracota.

La herramienta para modelar el barro, se le conoce con el nombre de estiques, éstos pueden tener la forma de un cuchillo bastante ergonómico que usualmente es de madera y que puede tener en el otro extremo un cote o aro metálico, con algunas muescas que le permite dejar una superficie con líneas, ayudándonos a clarificar los planos, otra función que tiene es la de arrancar grandes porciones de material permitiéndonos ahuecar fácilmente una pieza.

Los estiques pueden tener tantas formas como sea necesario, puntas, cucharas, ganchos, etc., e incluso es posible fabricarlos exclusivamente para las necesidades de una escultura, finalmente solo son herramientas fáciles de hacer que nos pueden ser de gran utilidad de por vida.

## **La cera**

La cera es otro de los materiales favoritos para modelar que se ha utilizado desde hace siglos y que en un principio solo se componía de cera de abeja pero ésta es muy dura cuando se encuentra en un bloque para ser manejada por lo que se tendría que ablandar con calor, esa es la razón por la que a la cera se le fueron agregando algunos otros componentes para hacerla más plástica y maleable pudiéndose utilizar con un poco de amasado con la mano.

La cera una vez que se deja de trabajar recobra su dureza y es posible que permanezca en este estado sin que sufra modificaciones por la humedad, los hongos o insectos, en realidad es muy estable siempre y cuando no se exponga al calor, lo que ocasionaría cambios en lo realizado.

La cera se puede colorear con casi cualquier tipo de pigmentos, aunque existen en la industria algunos específicos para este fin.

Usualmente el modelado en cera necesita una estructura, ésta puede ser de alambre, unicel o madera el que ayudará a sostener algunos detalles finos sin que se colapsen; además una vez terminado el modelado se podrá obtener un molde y vaciar en bronce, yeso u otro material; cabe mencionar que si se desea usar un único modelo para hacer un vaciado en bronce a la cera perdida, sin realizar un molde de por medio, el modelado no deberá contener metal en su estructura, en todo caso el unicel sería lo más recomendable ya que se perdería en el proceso de pérdida de la cera por medio de calor.

La cera se puede trabajar directamente con la mano o por medio de espátulas metálicas de múltiples formas y la ayuda de un mechero, este sistema es muy conveniente debido a que se puede calentar ligeramente la espátula antes de tocar la superficie de cera, lo que nos ayuda a hacerla mas

manejaible o incluso fundir ciertas partes; también se puede tomar un trozo de cera y derretirlo para utilizarlo como soldadura sobre nuestro modelo.

Existen también en el mercado algunas ceras industriales que no son únicamente para modelar, éstas son mas propicias tanto para el trabajo de construcción y otras para el de talla; muchos de los trabajos de joyería se realizan en este tipo de ceras que usualmente se presenta en bloques y barras de pequeño formato, no obstante el escultor tiene una buena posibilidad en ellos por la riqueza en formas de trabajo que se puede derivar al utilizarlos.



Ceras para joyería

Codina, Carles: La joyería.  
Parramón; Barcelona, 1999.  
p116

## Yeso

El yeso es un material que siempre ha acompañado al escultor para cubrir muchas de sus necesidades de expresión, en ocasiones solo es un medio de paso cuando se hace un boceto que posteriormente se realizará en otro material, otras constituye la obra en si misma como por ejemplo Rosso lo hacía, y algunas más se vuelve el molde que registra la obra.

El yeso es un material que por su color blanco y por su excelente registro, permite distinguir cualquier huella que se haya realizado en la superficie, lo

que lo vuelve ideal para observar como funcionan los volúmenes de una obra bajo la luz cenital y así modificar cualquier elemento que se requiera antes de realizarlo en el tamaño o material definitivo.

El yeso tiene una doble característica debido a que se puede vaciar, pero si se permite que fragüe un poco, es posible utilizarlo como medio para modelar, también podemos adicionar o sustraer nuevas capas a lo ya trabajado con el único inconveniente de la rapidez del secado que nos obliga a trabajar a un ritmo acelerado. Aunque por otra parte le puede imprimir un carácter muy especial y espontáneo al modelado debido a esta inmediatez del trabajo. Si se deja secar, existe el recurso de seguir superponiendo más yeso siempre y cuando la superficie esté adecuadamente humectada, de lo contrario estos agregados terminarán por caerse.

Otra posibilidad que se tiene si el trabajo ya secó y debemos eliminar parte del material, es que se puede tallar sin mayor problema puesto que su dureza no ofrece gran resistencia.

Para desbastar y afinar las superficies del yeso lo mas conveniente es utilizar una especie de escofinas que son más semejantes con un rayador de queso, ésta lámina con perforaciones de un lado y dientes del otro, permite ir eliminando material sin que la herramienta se tape y se pueda seguir trabajando sin problemas.



Escofina para yeso [www.knauf.cl](http://www.knauf.cl)

También se pueden utilizar cinceles finos siempre que no se percute excesivamente, debido a que el yeso por no contener una carga que le brinde dureza, es quebradizo si se le somete a fuertes impactos.

Para acabados lisos, las lijas para madera son altamente eficaces y una vez que se alisa la superficie, es posible obtener brillo por medio de bruñido.

El yeso se puede colorear, barnizar, encerar, patinar y darle diversos acabados, esto le ayudará a protegerlo de la humedad y el polvo que son factores que van dañando este material el cual es propio para interiores debido a que se degrada fácilmente a la intemperie.



Detalle de una obra de Marino Marini, Masó, Alfonso, "Que puede ser una escultura", 2004. p.112. Escultura trabajada en yeso, moldeada y vaciada al bronce dejando la huella y el carácter del material original.

## Construcción

El término construcción surge luego del período cubista cuyo nombre surgió por medio de la prensa para describir de alguna manera la apariencia que las obras tenían, así mismo este nombre se le atribuye a una forma de percibir la producción plástica que mostraron en aquel entonces fue utilizado por primera vez en 1917 en forma despectiva por Kasimir Malevich al describir la obra de Alexander Rodchenko.

Hoy día aparte de ser una forma de nombrar una obra también nos habla de el proceso plástico que se sigue tanto en la manufactura, como en la forma de conceptualizar la escultura; por construcción se refiere a la acción de ir pegando, ensamblando, adicionando elementos a los ya establecidos en un principio, es decir, la escultura constructiva es conceptualmente una obra de adición-sustracción y estas acciones llevan por tanto a la modificación.

En una escultura constructivista el espacio no es una parte real del espacio universal que rodea al objeto, él mismo es un material, un componente estructural del objeto, hasta el punto que es capaz de representar un volumen al igual que otro material sólido. (Naum Gabo, citado en Masó, Alfonso: *Que puede ser una escultura*; Universidad de Granada, Granada, 2004. p.64)

Cuando hablamos de construir son muchos los materiales y los procedimientos que se pueden llevar a cabo, así como los tiempos de manufactura varían enormemente dependiendo de el trabajo que se deba realizar, incluso es posible unir varios materiales y por lo tanto características y ritmos de trabajo, así como resultados que enriquecen el quehacer plástico.

Los laminados son el primer ejemplo por excelencia que puede aplicarse al término construcción y éstos podrán llegar a ser de distintos materiales, el metal, el acrílico, la madera, el unicel, vidrio, fibra de vidrio, cartón e incluso la piedra puede considerarse en esta forma de trabajo.

El metal lo encontramos en diversos calibres y medidas, puede ser unido con distintas técnicas como la soldadura eléctrica, la autógena, por doblez, por medio de remaches y tornillos, pegamentos e inclusiones. Según Carles Codina este material es muy importante y se puede asociar al desarrollo, el progreso de las civilizaciones está estrechamente ligado al progreso de la metalurgia. Actualmente los restos de las civilizaciones antiguas se estudian a partir de los metales que entre ellas se encuentran”. Codina, Carles: *La joyería*. Parramón; Barcelona, 1999. p.12

Dependiendo del calibre y el resultado general con que se quiera trabajar la obra se recurrirá a uno u otro modo e incluso a combinarlos, en este caso no hay límites y contamos con la ventaja de los colores, texturas, calidades y características estructurales de cada laminado.

Aquí cabría considerar los metales nobles como el oro, la plata, el platino, el rodio y otros más, que se utilizan principalmente en la elaboración de joyería debido a su perdurabilidad y su costo, no obstante esto no ha sido un impedimento para que artistas de todo el mundo hayan echado mano de éstos metales para realizar sus esculturas, así tenemos el caso de Sebastián en México, de Dalí en España y muchos otros más.



Ángel

Escultura de Sebastián

[www.arms51.es/exposiciones2008/Sebastian.htm](http://www.arms51.es/exposiciones2008/Sebastian.htm) (extraída el 18 de noviembre de 2009)

En la joyería podemos observar prácticamente todas las formas de trabajo con el metal, la forja, el calado, la fundición, la soldadura, la unión por medio de dobléz, de inclusión y la adaptación de otros elementos de otro material a la forma base.

Soldar es una de las formas más utilizada para realizar una escultura ya sea por medio de la soldadura eléctrica o con soplete, para ello necesitamos una serie de materiales y herramientas que nos permiten llevar a cabo la unión de de dos placas.

En el proceso de soldar intervienen dos elementos: la soldadura y el calor. El primero es una aleación del mismo metal que se pretende unir pero que posee un punto de fusión más bajo. Con el calor del fuego que proporciona el soldador se logra fundir la soldadura antes que el metal que se quiere soldar. La soldadura, una vez que está fundida, fluye por la superficie de la unión como si de agua atraída por la capilaridad se tratara; de este modo se consigue unir distintas partes de una pieza. (Codina, Carles: *La joyería*. Parramón; Barcelona, 1999. p.42)

La soldadura con soplete ya sea de gas butano o de acetileno y oxígeno usualmente se realiza sobre ladrillos cerámicos refractarios o soportes para soldar, rejillas de metal también son convenientes porque ayudan a distribuir el calor por la parte superior e inferior de la pieza permitiendo que alcance la temperatura óptima más fácilmente.

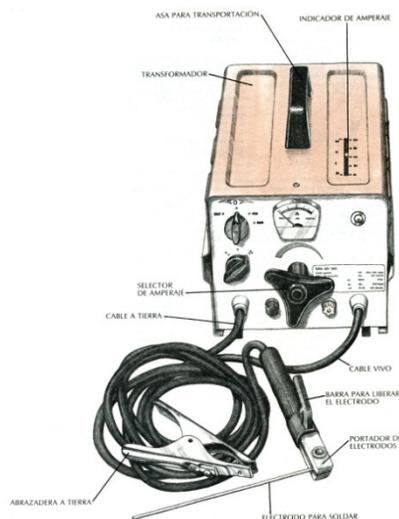
Para asegurar que la soldadura se deslice sin dificultad por toda la línea de unión, es conveniente usar un fundente, el más usual es el bórax el cual se diluye con agua y se aplica a la pieza antes de aplicar calor, el inconveniente de este fundente es que hace burbujas y pueden desplazar ligeramente las placas entorpeciendo la unión, por eso es conveniente fijar de antemano las partes a soldar por medio de un alambre que luego se retirará, existen también fundentes comerciales que deben ser probados para el tipo de metal que se pretende unir antes de realizar la escultura.

Las posibilidades domésticas de soldadura han avanzado mucho, es muy fácil tener en cualquier taller uno o varios métodos usuales, en forma de herramientas muy avanzadas que ofrece ahora el mercado. Existen posibles soldaduras por láser, por haz de electrones, aluminotérmica, por ultrasonidos, etc. Pero el escultor, además de las posibilidades que le ofrece la forja, podrá utilizar tres métodos principales: la soldadura por fusión, con arco eléctrico; la soldadura autógena oxiacetilénica, y además, la moderna soldadura con arco eléctrico y gas (MIG). (Sauras, Javier: *La escultura y el oficio de escultor*. Ediciones del Serbal; Barcelona, 2003. p.182)

Gran cantidad de escultores prefieren trabajar con soldadura eléctrica que les permite al igual que los constructores de barcos y plataformas petroleras, unir enormes placas de metal y manejarlas prácticamente en cualquier dirección para transformarla en obra plástica y dándole la sensación de volúmenes que en realidad pesan relativamente poco.

Es un proceso de soldadura por fusión, en el cual, la unión de los metales se logra mediante el calor producido por un arco eléctrico que se hace saltar entre un electrodo y las piezas de trabajo. Este arco ioniza el aire, pudiendo alcanzar temperaturas de hasta 3500°, suficientes para fundir cualquier metal, Es el sistema más utilizado por su capacidad de soldadura, fácil manejo y traslado de equipo. [...]La soldadura al arco se efectúa en una o varias fases, según el espesor de las piezas a unir. Después de cada fase es necesario golpear el cordón de soldadura con la punta de una piqueta y frotar enérgicamente con un cepillo de alambre, para eliminar la costra depositada en la superficie del cordón, proveniente del forro del electrodo. Si no se hace esto, el cordón que sucede encima no adherirá. (Sauras, Javier: *La escultura y el oficio de escultor*. Ediciones del Serbal; Barcelona, 2003.p.183)

El soldar una escultura por arco eléctrico nos permite no solo unir las diferentes partes de las que se conforma, también es un buen recurso para que estas “costuras” o listones, nos brinden una apariencia expresiva, así mismo es posible trabajar con el arco para realizar una serie de dibujos sobre los planos cuyo objetivo no sea unir, sino darle a la superficie una característica distinta y a la vez relacionarla con este método de unión.



Planta de soldadura eléctrica

Jackson, Albert y Day David: *Herramientas, características y usos*. Trillas, México, D.F., 1990.p.284

Existen otras formas de construir que ahora relacionamos más con la industria que funcionan muy bien y algunas son más antiguas de lo que pensamos, como el remachar, el cortar y doblar una hoja haciendo que estas pestañas se entrelacen y se continúe así la forma, o utilizar roscas y tornillos.



Proceso de Forja

Codina, Carles: *La joyería*.  
Parramón; 1999. p.53

La forja tal vez es uno de los procedimientos más antiguos que ha realizado el hombre sobre el metal, es una especie de modelado que se produce por la acción de calentar el metal y luego darle forma por medio de golpes con distintos martillos sobre una superficie también metálica como es el yunque o algunas piezas industriales y dependiendo la parte que se use marcará una diferencia en la deformación controlada que se aplica al metal.

El forjado, esencialmente consiste, en el dominio del metal a fuerza de golpes efectuados con un mazo también de metal, que suele tener el extremo plano y cuadrado, y el otro en forma de cuña. Cuando se golpea por este lado sobre un lingote, el metal es impulsado longitudinalmente sobre su eje, y esto provoca un alargamiento en el mismo. Para ensanchar un lingote o una determinada forma inicial, es preciso utilizar el lado plano del mazo, procurando golpear en toda la superficie del

metal para que éste pueda dilatarse. (Codina, Carles: *La joyería*. Parramón; Barcelona, 1999. p.52)

Siguiendo una tradición de siglos donde el metal se martilla, se lamina, se dobla sobre si mismo empalmando dando mas capas para volverlo a integrar por medio del fuego e integrándolo nuevamente por medio de golpe, en joyería se retoma esta técnica milenaria que se usaba para hacer empuñaduras de espadas llamada “mokume gane” donde se apilan diferentes tipos de metal y se unen sin soldadura en un bloque, para luego perforarlo, limarlo y modificarlo, después laminarlo y de ésta forma destacar la variedad de colores de metal involucrados creando patrones irregulares.



Láminas elaboradas con la técnica Mokume gane

Codina, Carles: *La joyería*. Parramón; Barcelona, 1999.p.67

Esta técnica fue utilizada hace 300 años en la creación de fundas y empuñaduras de espada. En su traducción japonesa mokume significa veta de madera y gane, metal. El nombre se debe a la similitud con los laminados de madera. El mokume gane consiste en la unión de diversas láminas de metal entre si, a modo de bloque laminado. Éstas se pueden soldar con soldadura o bien se pueden unir por difusión. (Codina, Carles: *La joyería*. Parramón; Barcelona, 1999. p.66)

El trabajo de forja que se había utilizado desde la antigüedad el escultor Eduardo Chillida lo retoma para su obra y con ello marca una diferencia en un estilo propio que remite a la tradición de su pueblo y raíces estableciendo una relación entre la obra plástica y el proceso de trabajo que son asociadas a un elemento cultural.

Las superficies metálicas por si mismas nos presentan características naturales que le confieren una presencia a las obras, sin embargo existen acabados que sin demeritar la naturaleza del material, sino buscando destacar las formas y volúmenes tridimensionales, así algunos de estos no están destinados a ocultar la superficie sino a resaltarla y enfatizar características y zonas especiales y se puede hacer uso de recursos que ayudarán a este fin, como soldaduras visibles, pátinas, etc.

Los pulimentos, encerados, dorados, lacados, pátinas y policromías están presentes en el oficio de escultor desde la más remota antigüedad, y más que traicionar o subvertir la esencia de algunos materiales, consiguen realzarlos, haciendo que luzcan y hagan resucitar, con su viveza o intención decorativa, las piezas que de por sí serían insulsas y apagadas.[...]El tratamiento cromático de las superficies en escultura no tiene mucho que ver con su uso en el mundo de la pintura, por ello, este asunto se ha estudiado a veces de manera inadecuada, con deducciones erróneas, pues el color en escultura tiene unos componentes simbólicos y ornamentales muy intensos, mientras que en la pintura es sobre todo un valor atmosférico, incluso en las tendencias no figurativas, porque los cuadros, sea cual sea su motivo, aspiran a lograr la ficción de lo espacial desde su dimensión plana. (Sauras, Javier *La escultura y el oficio de escultor*. Ediciones del Serbal; Barcelona, 2003. p.185)

Cuando exponemos los metales a la acción de los elementos o simplemente con el paso del tiempo, adquieren una coloración natural por oxidación, el hierro es uno de los metales que se hace evidente esta acción por el color que adquiere, también existen materiales como el acero corten que es ampliamente utilizado sobre todo en escultura, este acero tiene la característica de adquirir fácilmente la pátina de óxido pero que a diferencia

del hierro, esta pátina protege el metal del medio ambiente, escultores como Richard Serra y otros han utilizado en su obra este material.

El acero corten tiene un alto contenido de cobre, cromo y níquel que hace que adquiera un color rojizo anaranjado característico. Este color varía de tonalidad según la oxidación del producto sea fuerte o débil, oscureciéndose hacia un marrón oscuro en el caso de que la pieza se encuentre en ambiente agresivo como a la intemperie. El uso de acero corten a la intemperie tiene la desventaja de que partículas del óxido superficial se desprenden con el agua, quedando en suspensión y siendo arrastradas, lo que resulta en unas manchas de óxido muy difíciles de quitar en el material que se encuentre debajo del acero corten.

[es.wikipedia.org/wiki/Acero\\_corten](http://es.wikipedia.org/wiki/Acero_corten) (Extraída el 1 de junio de 2009)

Si se desea acelerar o sacar provecho de las características de ciertos materiales que contienen los metales, se puede realizar una pátina que ayuda a resaltar detalles, zonas y texturas que ayudarán a un acercamiento más íntimo del espectador con la obra. Las pátinas son utilizadas desde hace mucho tiempo tanto en escultura como en joyería y los colores mas vistosos y variados se obtienen gracias a la presencia del cobre, siguiéndole el bronce y el latón, luego la plata que también puede adquirir tonos negros y grises sin mayor contratiempo; metales como el oro o el paladio son más difíciles de oxidar.

Las superficies metálicas se pueden patinar en frío y en caliente; algunas pátinas se aplican por medio de aspersión sobre la pieza que previamente se preparó liberándola de polvo y grasa, esparciendo o aplicando con una brocha o pincel y aplicándole calor posteriormente. Existen algunas pátinas que luego de aplicadas simplemente se exponen al sol para que cambien su coloración.

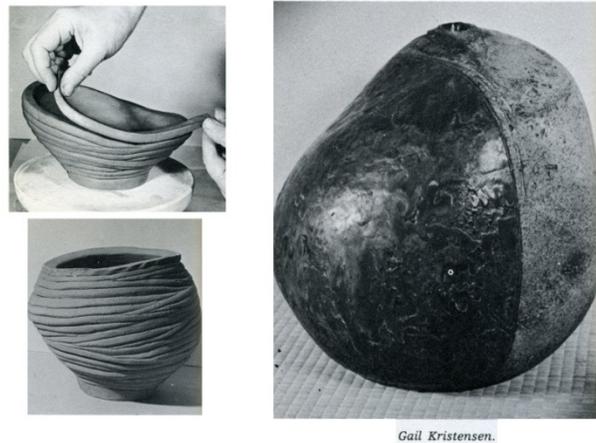
Otra técnica es por atmósfera contaminante que se puede usar para piezas pequeñas sometidas a una o más sustancias químicas dentro de un recipiente, donde los vapores combinados crearán una reacción sobre el metal. También es posible embeber aserrín con sustancias químicas y envolver la pieza con éste por un cierto período hasta que el metal adquiera otro color.

Algunas posibilidades de modificación de las características de la placa es trabajarlas con una textura creada por el bloqueo de ciertas partes y el ataque de ácidos que trabajarán en las áreas desprotegidas grabando una textura, como lo ha utilizado el maestro Octavio Gómez Herrera en varias de sus esculturas en metal. Si se trabaja metales más suaves como oro y plata, se puede imprimir por medio de la laminadora distintas texturas que pueden provocar materiales incluso tan suaves como el papel, o rígidos como mallas metálicas o láminas industriales perforadas, las que imprimirán su huella sobre la superficie. (Ver anexo VII, Entrevista con el Escultor Octavio Gómez)

### **Construcción por medio de cerámica**

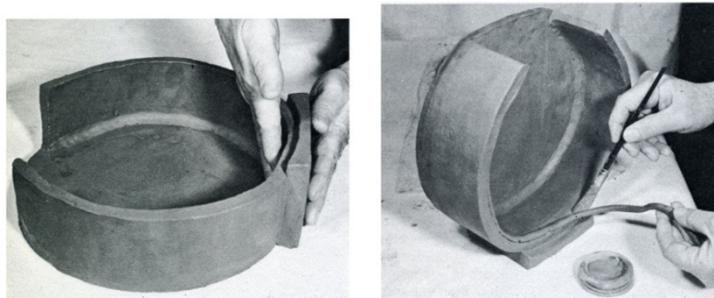
Otra forma de construcción se realiza con la técnica cerámica, ésta exige para su proceso de realización y terminado que sea hueca puesto que es la forma más fácil de secar las paredes y de hornearla completamente para que adquiera la dureza que se requiere.

Una manera de construir una escultura es por medio de churros que se van encimando, luego fundiendo uno con el otro por medio de una pequeña cantidad del mismo material, en ocasiones se utiliza una pasta bastante hidratada de arcilla llamada barbotina, ésta hace las veces de medio adhesivo para unir las dos barras fusionándolos por medio de frote y de esta forma ir haciendo crecer la pieza.



Gail Kristensen Rotemberg, Polly: Manual de cerámica artística. Omega, Barcelona, 1976. p.54

Las placas son otro medio de construir con barro; las placas se forman mediante presión de la arcilla bien amasada y se pueden cortar de la forma que se necesite, cuando se van a unir, se requiere preparar la superficie rayando por medio de un estique las dos partes que serán adheridas, luego se aplica un poco de barbotina y se unen haciendo presión para que salga el aire que pudiera quedar atrapado y las placas queden fusionadas, posteriormente se podrá quitar el exceso de material para dar un mejor acabado.



Construcción por medio de placas. Rotemberg, Polly: Manual de cerámica artística. Omega, Barcelona, 1976. p.38

Para construir grandes piezas cerámicas disminuyendo el riesgo que se colapsen, usualmente se le agrega chamota y con ella se aumenta la estructura del barro aunque también se pierde plasticidad mientras mas contenido de chamota tenga una pieza, también se pierde la capacidad de la arcilla para lograr detalles muy finos puesto que las partículas de chamota saldrán a la superficie en mayor o menor cantidad de acuerdo con el grano de ésta, además que aumenta la porosidad, sin embargo la resistencia térmica que un barro tiene al contener gran cantidad de chamota es muy grande y puede servir para la técnica del Raku, que se basa precisamente en la reducción por medio de choque térmico.

...La chamota es un material muy útil hecho de arcilla refractaria que ha sido triturado y molido; mediante tamizado se clasifica según el grueso del grano, desde el más fino al más grueso. Se etiqueta de acuerdo con el número de malla del tamiz que ha servido para clasificarlo (número de orificios por cada 3 cm<sup>2</sup>). Por ejemplo, una chamota # 30 quiere decir que ha pasado por el tamiz 30, pero no por el 40. [...] La chamota hace también de soporte tipo esqueleto capaz de detener mermas indebidas en la arcilla durante el secado y la cocción, Las piezas grandes de cerámica escultórica tienen paredes muy gruesas. [...] Además de usos técnicos, la chamota tiene verdaderas cualidades artísticas como agente de textura. Si frotamos con una esponja húmeda la superficie de una arcilla con chamota sin cocer, se logra eliminar la película de arcilla cobertora y queda al descubierto una textura áspera de chamota que resulta ser bastante decorativa. (Rothemberg, Polly: *Manual de cerámica artística*. Omega, Barcelona, 1976. p14)

La textura que puede producir la chamota, más la característica de poder engrosar las paredes de las obras es una cualidad que llama la atención a muchos artistas, porque produce un carácter fuerte y hasta un tanto pétreo que le da presencia a la escultura, de hecho al descubrir esta arcilla fue que

Eduardo Chillida volvió a retomar este material para hacer su obra, cuando tiempo antes había tenido un desafortunado encuentro con el barro pero las cualidades plásticas de la arcilla con chamota lo hicieron cambiar de parecer.

La técnica de raku, fue desarrollada en Japón y produce efectos inesperados de gran belleza, estos no son controlados porque la reducción de realiza mediante aserrín, hojas secas, agua y otros materiales orgánicos, este tipo de trabajo es muy apreciado por los artistas debido al efecto del azahar que produce en las obras trabajadas de esta forma.

El proceso raku conlleva una rápida cocción y enfriamiento de la cerámica, en el que los recipientes se extraen del horno al rojo vivo. Los barros expuestos a éstos extremos de expansión y contracción deben ser de grano grueso y de textura abierta para que puedan superar el choque térmico. Además, al barro se le debe añadir un elevado porcentaje de chamota. Este contenido en chamota hace que el barro sea también resistente a las deformaciones, [...] El hecho de añadir talco al cuerpo ayuda a que la cerámica resista el choque térmico durante el raku y la cocción con serrín. (Mattison, Steve: *Guía completa del ceramista*. Blume; Barcelona 2004. p.26)

Una buena técnica para construir ágilmente con arcilla, es la pasta de papel, donde se mezclan la capacidad adhesiva de la arcilla con fibras de celulosa que le dan cuerpo y estructura extra. La pasta de papel se hace remojando el papel y triturándolo hasta desmenuzar las fibras, para luego mezclarlo con arcilla pudiéndose agregar entre un 30 a 50% de fibra de papel. Este material es muy apropiado para realizar piezas de pequeño y gran formato, debido a la cohesividad que tiene gracias a la fibra de papel, otra ventaja es la ligereza y una vez cocido, como la fibra se pierde en el horno, queda una especie de red de barro que la hace aún más ligera.

De todos los barros que se han desarrollado últimamente, la pasta de papel es la más versátil. Sencillamente, la pasta de papel de barro tiene

la capacidad de adherirse en cualquier estado, mojado o seco, grueso o fino, al añadir extensiones con pasta de barro líquido como pegamento, se trata de un material magnífico. (Mattison, Steve: *Guía completa del ceramista*. Blume; Barcelona 2004. p.30)

A la cerámica se le puede dar acabados de textura y color tanto mate como brillante, en frío y en caliente, que ayudan a resaltar ciertas áreas o enfatizar por medio de tratamientos alguna parte específica de la obra, el raku es otra de las posibilidades; pero siempre que se trabaja con el horno los resultados pueden ser inesperados por muy controlada que sea la quema.

El color puede darse desde la misma preparación del barro por medio de óxidos y tierras que cambiarán la cromaticidad de la obra, aunque se debe de poner mucha atención ya que muchas veces un color verde puede resultar rojo luego de la cocción debido a los cambios químicos que experimenta con el fuego, por ello se tiene que tener gran experiencia por que el resultado final se observa cuando la obra sale del horno.

Una vez cocida la cerámica se le puede dar una pátina que será como una especie de veladura sobre el color base del barro cocido, o se podrá optar por un esmalte. El esmalte es una capa mucho más cubriente que tiende a vitrificarse durante el proceso de cocción y dependiendo del grosor de la capa que se aplique y los elementos que contenga, así como los porcentajes, que será más brillante o mate, incluso un mismo esmalte cocido a diferentes temperaturas puede variar su color considerablemente. Ambos recursos se deben someter de nuevo al fuego para que logren cambiar las características de la superficie, solo que la temperatura no será tan alta.

En un esmalte, el esmalte se mantiene en suspensión en agua. Cuando entra en contacto con un material poroso, como una pieza de barro bizcochada, el esmalte es absorbido por la superficie de la pieza. El agua pasa a través de los poros del barro, dejando el polvo del esmalte depositado en la superficie. Un esmalte normalmente consiste

en sílice, alúmina y un fundente. La sílice es el formador del vidrio en un esmalte, la alúmina actúa como estabilizante aumentando la viscosidad de la sílice. Sílice y alúmina funden a temperaturas relativamente altas por encima de la cocción habitual de los hornos de cerámica y se necesita un fundente para bajar su punto de fusión. Las propiedades de sílice, alúmina y fundente pueden ajustarse para conseguir un esmalte que funda a la temperatura deseada. (Constant, Christine and Ogden Steve: *La paleta del ceramista*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1997.p.8)

La cera es un buen medio de protección de la cerámica y además de proporcionarle un cierto brillo, la hace impermeable y resistente a la humedad y deterioro por sal y hongos, también el aceite es una posibilidad para impermeabilizar la obra.

Por último la textura que se puede imprimir en la superficie del barro, es una buena opción para cambiar su aspecto produciendo sensación de peso, rugosidad, dirección, ligereza, ritmo, etc. Casi siempre se realiza cuando el barro está a punto de cuero para que tenga cierta consistencia y reciba bien las marcas, o se puede hacer sobre superficie un poco húmeda agregando chamota en la superficie y con esta crear un plano áspero.

## **Plásticos**

La gran cantidad de laminados en plástico y sus características de transparencia, opacidad, translucidez, color, brillo, flexibilidad, ligereza, textura y tantas más, lo hacen óptimo para realizar esculturas con una variedad de procesos y resultados nada despreciables para el campo de la tridimensión. También algunos artistas se han dado a la tarea de reciclar plásticos de envases e industriales y con ellos realizar su obra plástica al mismo tiempo hacen una reflexión ecológica sobre éstos materiales. Estos plásticos se designan por número de acuerdo a su composición y así hacer más fácil la labor de reciclaje:

1 PET.- Este Plástico es la resina número 1; se conoce como Tereftalato de Polietileno. Y se utiliza principalmente en la fabricación de botellas para bebidas suaves tales como jugo, agua y refresco. Este tipo de plástico es el que más se recicla.

2 HDPE.- Este se conoce como Polietileno de Alta Densidad. Es el más común en los productos del consumidor, los cuales son: botellas para leche, agua, champús, aromatizante para ropa, detergentes y blanqueadores, incluyendo recipientes para alimentos. Este tipo de plástico es el segundo más reciclado.

3 PVC.- El cual se denomina Cloruro de Polivinilo. Se emplea para fabricar envases para pulidores de pisos, champús, aceites comestibles, enjuagadores bucales, mangueras de jardín, cortinas de baño, tarjetas de crédito y muchas otras cosas.

4 LDPE.- Este plástico se conoce como Polietileno de Baja Densidad. Y se maneja para envases diseñados para ser apretados como por ejemplo: los que contienen los cosméticos, las bolsas plásticas del súper y de otros productos, tanto transparentes como de color y envases de ciertos productos de aseo personal.

5 PP.- Y se conoce como Polipropileno. Se utiliza para hacer tapitas plásticas para botellas, y para la fabricación de sombreros, lazos, alfombras, hilos de cordel, entre otros.

6 PS.- Ó Poliestireno. Este se aplica en la producción de hule espuma. También es nombrado como Poliestireno Expandido el cual se utiliza para la fabricación de vasos, platos, y contenedores de comida los cuales por su composición permiten que se mantenga caliente el contenido; este es mejor conocido como el Unicel.

7 Otros Plásticos.- Este incluye plásticos mixtos, es decir una variedad de Sustancias (Plásticos mezclados y multilaminados)

[www.inare.org.mx/plastico.htm](http://www.inare.org.mx/plastico.htm) (Extraída el 20 de mayo de 2009)

El acrílico y las resinas poliéster son los plásticos que más se han utilizado en la escultura y más durante el período constructivista, la transparencia y maleabilidad del material dotó a la escultura de una nueva posibilidad tanto de expresión como de visualización de los volúmenes que se volvieron aún más virtuales de lo que el constructivismo estaba pretendiendo llevando la propuesta a otro nivel.

El acrílico no solo es posible construir por medio de adhesivo, también puede adoptar cualquier forma mediante un molde y la aplicación de calor logrando que un plano cambie hasta volverse un volumen que puede ser abstracto o figurativo, claro está que en sus inicios esta segunda posibilidad no se trabajó, pero más adelante con la continua explotación de este material se ha llegado prácticamente a no tener límites en su utilización.

Obra realizada en acrílico por  
medio de vacum realizada por  
Slote

Roukes, Nicholas: Sculptrure in  
plastics. Watson-Guppyill  
publications, New York, 1978. p.83



En cuanto a la fibra de vidrio, es posible construir haciéndola que cobre rigidez por medio de una resina poliéster con la ventaja de realizar un

volumen sumamente ligero y que puede cobrar dimensiones considerables. En general las resinas resisten muy bien la intemperie y gracias al refuerzo de la fibra de vidrio prácticamente son indestructibles. La translucidez que tiene esta combinación de materiales hace más atractivos los resultados que se pueden obtener.



Escultura en fibra de vidrio  
realizada por Zelanak

Roukes, Nicholas: Sculpture in  
plastics. Watson-Guyill  
publications, New York, 1978. p.25

A los plásticos se les puede dar la característica aparente de cualquier material, e incluso es posible mezclarlo con cualquier elemento orgánico, mineral o inorgánico siempre y cuando esté totalmente seco logrando que este material sea camaleónico llegando a engañar hasta un experto, siempre y cuando no lo toque, porque la temperatura que tiene no podrá hacerlo pasar por piedra o metal o algunos otros materiales, además del peso y el sonido.

Otro ejemplo de escultura de reciclaje la encontramos en materiales tan usuales y que encontramos en abundancia como son las llantas de los autos, cabe señalar que en México tiene mucho tiempo que se hace uso de este recurso industrial para fines prácticos y ornamentales, como son los huaraches de suela de llanta, las macetas elaboradas con este material o para un elemento lúdico como es un simple neumático suspendido por una cuerda que es atada a la rama de un árbol y sirve como columpio.



Escultura realizada con  
neumáticos,  
roc21.blogspot.com (Extraída el  
23 de mayo de 2009)

### Construcción con Madera

El construir se vuelve una tarea de adición y materiales naturales como la madera trabajada por aserraderos la podemos encontrar en tablonos y laminados se hace fácil la tarea de unirlos por medio de pegamentos que incluso algunos son fabricados para unir la madera aún húmeda, o por medio de ensamblajes, clavos y tornillos. El artista no se limita en la actualidad y muchos de los recursos que se desarrollan en carpintería son aprovechados para llevarlos al plano estético plástico y crear una escultura.



Escultura de Koichi

Fox, Howard N.: A primal sprit, ten  
contemporary japanese sculptors.  
Los Angeles Country Museum of Art;  
California, 1990.p.42

Algunos de estos elementos industriales de unión, pueden servir como un recurso que produce ritmos, gradientes de tamaño, color; el contraste que se logra entre un material orgánico trabajado por el artista y otro inorgánico elaborado por la industria nos lleva a concebir de otra forma el uso de este material que tradicionalmente se asocia a la talla directa y lo vuelve contemporáneo.

El uso de la madera como material escultórico que no implique la técnica de talla directa ha dado como resultado obras tan interesantes como las creadas por Nils-Udo, Andy Goldsworthy, Bob Verschueren, que ejemplificaremos en el siguiente capítulo y que incluso han prescindido de la industria para trabajar este material, valiéndose de ramas y varitas las que son unidas ya no con pegamento, en vez de esto han optado por utilizar medios naturales como son el uso de espinas que ayudan para el armado de sus piezas, hielo o torciéndolas y trenzándolas, algunas otras solamente son fruto del apilamiento de elementos.



Andy Goldsworthy

Goldsworthy, Andy: Bois; Anthese; Arcueil Cedex, France, 1996. p.60

### **Cartón y papel**

Los laminados obtenidos, a partir de productos como la celulosa el algodón y otras fibras sintéticas y naturales nos permite superponer, doblar, cortar y unir, formas y planos que podrán constituir una escultura donde las características físicas de resistencia y tensión podrán ser algunas limitantes que se encuentren para las dimensiones posibles de la obra.

Sin embargo el cartón nos permite una dimensión mayor que incluso puede ser la obra definitiva y algunos artistas como Naum Gabo lo utilizaron para sus propuestas.

En general la escultura en papel se utiliza más para medios publicitarios en forma de ilustraciones tridimensionales que el diseño gráfico requiere sobre todo cuando es figurativa, pero en el campo de las artes visuales es más frecuente encontrarla como propuesta de transición para luego pasarla a otro material que tenga posibilidades semejantes como por ejemplo el metal.



Escultura en cartón Universidad de Indiana



Escultura en Barcelona toisestudio.wordpress.com

picasaweb.google.com

Aunque la piedra pocas veces se considera dentro de la técnica de construcción, podemos mencionar como ejemplo a Andy Goldsworthy quien literalmente construye algunas de sus obras por medio de piedras las que apila y va dando forma creando verdaderas serpientes que cruzan bosques y lagos e interactúan con la naturaleza, de hecho hay todo un libro dedicado a los muros con un trabajo de enormes dimensiones que realizó para el Store

King Art Center en New York, donde también incluyó enormes rocas y árboles.



Escultura de la serie "Muros" de Andy Goldsworthy

Goldsworthy, Andy: Mauer;  
Zweitausendeins; Frankfurt am Main,  
2000. p. 57

La construcción ha sido un método que nos permite la creación de volúmenes sugeridos o con apariencia sólida que pesan menos que una escultura realizada en piedra, madera, concreto y otros materiales, conservando una presencia única que otros materiales no podrían igualar.

## Talla

Uno de los principales procesos escultóricos que prácticamente desde un principio se han regido por las herramientas de trabajo y con ellas los resultados es la talla directa, ya sea en madera o en piedra.

La talla se refiere a ir desbastando un bloque regular o irregular cambiando la forma de éste o modificándola por medio de sustracción de material, hoy en día se puede hacer uso de pegamentos y pastas que pueden sustituir parte del volumen modificado donde se haya cometido algún error o bien donde presente algún defecto la superficie, este proceso permite tener un plano homogéneo prácticamente sin que se note la reparación, pero la tradición marca que una vez sustraído un trozo del bloque éste queda

modificado sin que haya marcha atrás, este tipo de proceso implica una precisión a la hora de la ejecución de la escultura y en ocasiones se prefiere modificar todo un plano para poder dejar intacta la superficie deseada.

Sin embargo mucha de la escultura actual, no toma en cuenta las técnicas tradicionales y saca partido de las marcas que deja la herramienta o de las características del bloque, utilizándolas como un valor plástico que hace evidente el material tal cual es, evitando disimular las imperfecciones o los despostillamientos, e incluso haciéndolos más notorios.

La talla se puede realizar en cualquier bloque natural o incluso artificial que permita ir sustrayendo material y tenga una constitución que permita una cierta estructura para que se mantenga los volúmenes y formas que se van trabajando con diferentes herramientas.

Podemos mencionar algunos materiales que son los mas frecuentes en la escultura como son la madera y la piedra, en un segundo lugar también por frecuencia y utilización estaría el yeso y el unicel que básicamente se trabajan como materiales de transición o maquetas aunque algunos artistas como Rosso los han dejado como medio de expresión para su obra pero que no fueron realizados por medio de la talla directa; Henry Moore también utilizó el unicel frecuentemente por ser un medio que le permitía grandes volúmenes ligeros y fáciles de tallar y ensamblar, para luego sacar un molde y vaciarlos posteriormente en bronce.

La talla directa en piedra es una de las más antiguas y las herramientas se han modificado poco a lo largo de su historia, aunque la utilización preferente de una y otra han dado resultados muy diferentes que se pueden detectar por épocas y estilos de trabajo, es así como cobra importancia tanto el material como el proceso a favor de la expresión en la obra escultórica, ya que al trabajar con diferentes características en los materiales, se requieren otras herramientas o cambios en el proceso como por ejemplo la dirección

del golpe del cincel que permite un trabajo distinto del que lograríamos si trabajamos con el cincel perpendicular a la superficie.

Aunque no todos los pueblos tuvieron el mismo desarrollo, como nuestros antepasados prehispánicos quienes trabajaban la piedra por medio del golpe directo de otra piedra, el trépano y abrasivos y de ahí pasaron a la utilización de cinceles de metal que los conquistadores trajeron desde Europa.

Una vez que se pasó de piezas obtenidas por desconche, es decir pequeños cortes que al golpear una piedra mas dura con otra de menor fortaleza se provocaba una muesca con la cual se hacían desde flechas hasta pequeñas figurillas, luego vino una mejora de utensilios por medio de frotamiento con arena que es uno de los primeros abrasivos, para luego comenzar con el descubrimiento de los metales a trabajar con cinceles de bronce y cobre pero que tenían el inconveniente de ser frágiles y tener que afilarlos frecuentemente, hasta que llegó el hierro y con ello se dio paso a un gran avance en el proceso de la talla.

Los griegos son los que marcan la pauta en lo que a escultura en piedra se refiere en Europa, como se sabe desarrollaron ampliamente la escultura en mármol por ser uno de los materiales mas abundantes en la zona y ser lo suficientemente suave para lograr complicadas piezas.

El trabajo del escultor en mármol comienza desde la elección del bloque, puesto que no toda la piedra presenta características idénticas y depende de la buena elección del material, es decir que no tenga fisuras, la transparencia, la homogeneidad del bloque etc., para obtener una buena obra.

Cualquier escultor de primera fila sabe con gran precisión cuales son sus necesidades en este punto. Miguel Ángel, por ejemplo, no confiaba en nadie para esa misión, y llegó a pasarse años en las canteras de

Carrara y de sus proximidades, en las cercanías de Florencia [...] No poco del éxito del trabajo dependía además de la calidad del mármol, y en cierta medida esa calidad del bloque que el escultor tenía a su disposición llegaba a determinar que útiles podían emplearse en su trabajo y que otros no... (Wittkower, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Alianza forma, Madrid, 1991.pp.16-17)

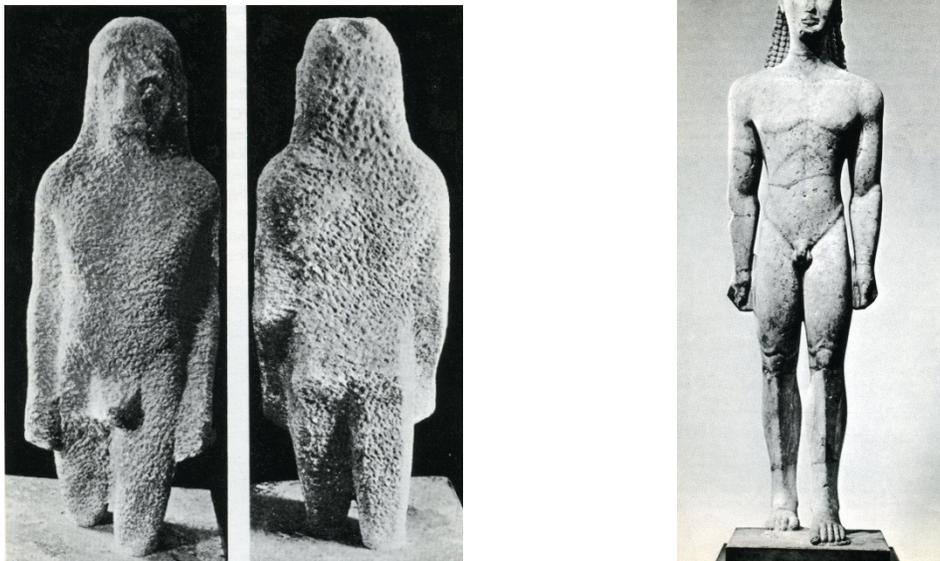
Muchos de los útiles para talla fueron inventados y manejados por los griegos, como también se sirvieron de ellas los egipcios quienes trabajaban una de las piedras más duras como es el granito y desde entonces sólo se han agregado unos cuantos, o variantes y mejoras, pero conservando el mismo principio en el libro de “Escultura en piedra.” de Camí y Santamera. Párramon; Barcelona, España, 2000, en la página 54 nos presenta los principales en un esquema que a continuación se reproduce y que hoy en día se mantienen estas formas.



Como más arriba se mencionó, depende de la herramienta que se utilice el resultado de la talla y como ejemplo se puede ver el proceso en piezas inacabadas griegas donde solamente se utilizaba el puntero y se devastaba simultáneamente por las cuatro caras de la figura, posteriormente se iba afinando con un puntero mas fino y se terminaba con abrasivos. En este caso

el puntero se utilizaba en ángulo recto con respecto al bloque la descubrió el escultor belga H. J. Etienne, al fabricarse unos cinceles de bronce y comprobar que solo en esta posición no resbalaban del bloque a diferencia de los de hierro que se pueden usar con dirección oblicua.

Obviamente estas condiciones de trabajo traen consigo limitantes que derivan directamente en los resultados de la obra, como el respetar al máximo la rectitud del bloque original así como lograr poco movimiento y que la cabellera fuera una gran masa anclada al cuello, pero que al cambiar de metal consiguieron mejores resultados y complejidad en las propuestas.



Kouros en proceso y terminado Wittkower, Rudolf: La escultura, procesos y principios. Alianza E.; Madrid, 1991. pp.22 y 24 respectivamente

Más adelante cuando fueron trabajando combinando herramientas, el resultado es mucho más dinámico y se puede dejar el arcaico estilo por uno más naturalista que da origen al clásico del siglo V a.c., al combinar puntero y cincel plano, el dentado, así como el trépano, aunque el primero ya no fuera utilizado más que en cierta etapa del trabajo y de los otros se hiciera más

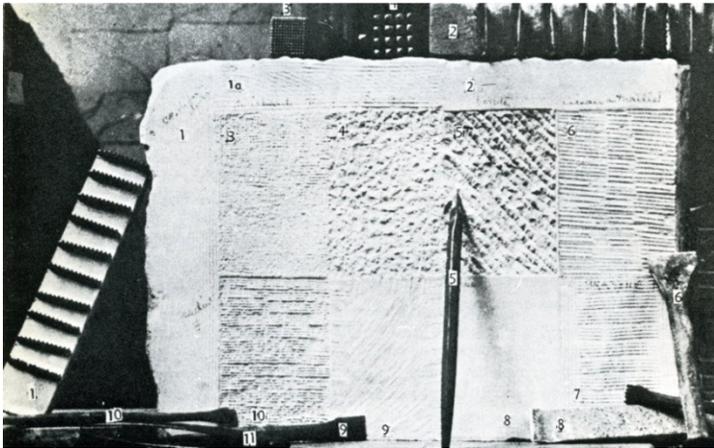
uso pudiendo lograr piezas más dinámicas que se mantuvo hasta el período helenístico y parte del romano.

Durante la edad media se puede tener amplias referencias al uso de las herramientas, así como las formas de trabajo gracias a relieves donde se describe el oficio y hasta se puede apreciar la posición en la que disponían la piedra, además de la dirección del golpe oblicuo con el cincel plano preferentemente.

En cuanto al cincel dentado, es un instrumento muy versátil que nos permite trabajar con gran precisión, podría decirse que se puede modelar con éste, por ello luego de utilizar el puntero para devastar grandes cantidades de material se puede utilizar el cincel dentado tanto como un puntero múltiple, dependiendo el número de dientes que tenga, o como varios cinceles planos que incidieran al mismo tiempo sobre la piedra.

Cada artista y momento histórico tuvo sus preferencias en cuanto uso de herramienta y métodos de trabajo según las necesidades y el tipo de piedra que trabajaban, así como hoy en día contamos con metales como el tungsteno que nos permiten trabajar tanto el granito como el mármol sin que sufran demasiado desgaste, pudiendo trabajar por períodos más largos de tiempo y ganando velocidad a la hora de realizar una obra.

Estos son algunos de los acabados que podemos apreciar en la piedra de acuerdo al cincel utilizado en cada sección y que nos da una idea de las características que se pueden lograr de acuerdo a la elección que hagamos en el momento de decidir como se verá nuestra escultura.



Diferentes acabados que produce la herramienta, Wittkower, Rudolf: La escultura, procesos y principios. Alianza E.; Madrid, 1991. p 36

El trépano es otra herramienta que en algunas esculturas es imprescindible por el tratamiento que se le quiere dar a parte o la totalidad de ella. En algunos casos resulta un perfecto auxiliar para enfatizar profundidad y sombra y en otros casos el abuso o la falta de control pueden llegar a estropear un trabajo, como por ejemplo cuando se utilizaba la máquina de sacar puntos y que se difundió ampliamente desde los griegos quienes con certeza se basarían en una maqueta o modelo y trasladarían hacia el bloque algunos de los puntos principales, perforando para encontrar estos niveles claves en los que se basaba la pieza en tamaño definitivo y que esta técnica duraría hasta el siglo XIX donde por abusos en la utilización del trépano con los consecuentes errores que trae para una pieza, se busca volver a la talla directa en el siguiente siglo despreciando el uso de éste.

Pero el uso adecuado de esta herramienta se puede observar en muchas esculturas que sin su ayuda no hubieran sido posibles, por ejemplo la enortijada cabellera del David de Miguel Ángel o el retrato de Luis XIV realizado por Bernini en 1665 del cual se encuentran documentos que nos relatan el proceso y las condiciones de trabajo para decir el material y herramientas de trabajo para lograr lo que el artista se proponía.

Cuando se le encargó a Bernini, durante la visita que hiciera a París en 1665, que esculpiera en mármol un retrato del rey Luis XIV, se le planteó el problema de que carecía del tiempo necesario para hacer traer desde Carrara el mármol adecuado. Tuvo que utilizar, por ello, un bloque de mármol francés. Sabemos que encargó tres bloques diferentes y que, de hecho, empezó a trabajar en los tres a la vez, con la idea de poder decidir sobre la marcha cuál de ellos era el más conveniente para sus propósitos. Y, con todo y eso, el bloque que finalmente escogió era demasiado quebradizo para el trabajo de deslumbrante técnica que tenía planeado: pretendía mostrar al monarca en su esplendorosa peluca real, enmarcándole ésta la cabeza a manera de aureola. Su orgullo profesional le exigía una producción realista de los bucles y de su caída, sueltos, a ambos lados de la cara. Pero Bernini temía que, si usaba el cincel para el trabajo de calado, el mármol se quebrara. De ahí que tuviera que usar el trépano con más intensidad que en el resto de sus obras en mármol, observándose fácilmente por todas partes los orificios que produce dicho útil. (Wittkower, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Alianza forma, Madrid, 1991.p.17)

A los cinceles debemos agregar limas y sierras para cortar piedra que también datan desde mucho tiempo atrás, y podemos contar hoy en día con herramientas eléctricas y motorizadas como el taladro, la esmeriladora de disco que puede tener abrasivos o ser de metal con diamante en el borde o pastillas de tungsteno, a éste aparato se puede adaptar en su mayoría copas de esmeril que funcionan como abrasivos tanto de desbaste o para pulir en las primeras etapas.

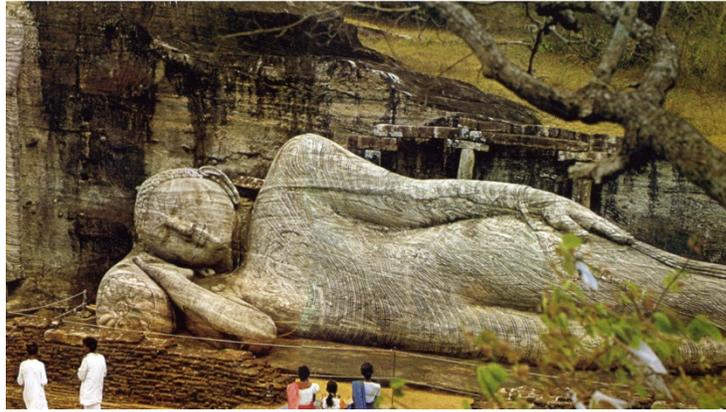
También se utilizan grandes máquinas con enormes discos que tienen pastillas de tungsteno las cuales son capaces de cortar voluminosos bloques de piedra y que permiten realizar un corte limpio que se puede pulir fácilmente y que muchos de los escultores hoy en día se sirven de éste medio para economizar tiempo y también hablar por medio de los materiales

y acabados de conceptos que antes hubiera sido muy difícil de lograr solo con herramientas manuales.

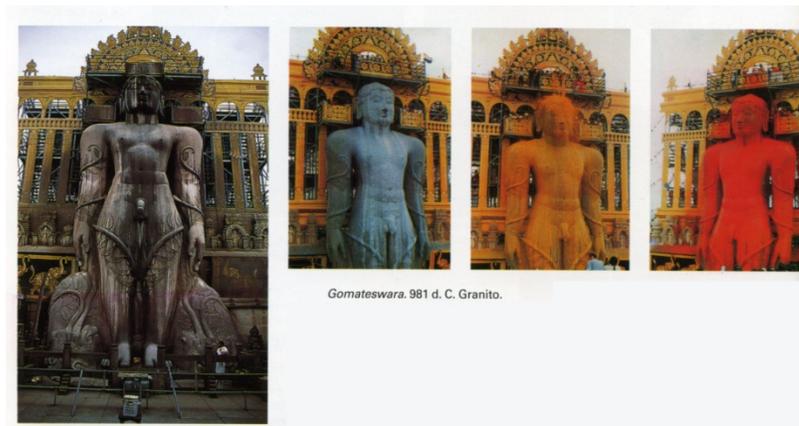
Otro de los procesos industriales es la cuerda diamantada que permite hacer cortes precisos que por medios manuales nos llevarían mucho tiempo, como remates de mesa, cornisas y hasta marcos de piedra, aunque por el momento básicamente se utilizan para elementos arquitectónicos y solo algunos artistas han hecho uso de estos para ensamblar o para dar una referencia a un proceso industrial dándole otro significado de tipo ready-made.

A lo largo de la historia de la escultura se han dado diversos usos a la piedra, de tipo votivo, de protección, propagandístico, de documento, ritual, político, etc., cada uno de estos usos van desde la utilización de piedras que abundan en la región, hasta utilizar piedras preciosas a las que además se les atribuían poderes especiales, ya fuera curativos o mágicos.

Es increíble encontrar esculturas gigantes talladas directamente en la roca que se mezclan con el concepto de arquitectura, en Malinalco, estado de México, podemos encontrar un buen ejemplo de una pirámide monolítica excavada directamente en la montaña, así como figuras de un águila y jaguar que se funden con elementos del edificio formando ambos una sola cosa y al mismo tiempo entidades independientes; o el enorme buda yacente tallado en plena roca en Polonnaruma en Sri Lanka que data del siglo XII de piedra arenisca; otro ejemplo que podemos encontrar desde tiempos remotos en la India: “Así, el secreto de la gruta va saliendo a la luz hasta transformar, cerca de Mysore, en el siglo X , la cima de la montaña de granito en la colosal figura humana de Gomateswara de 17,5 m de altura que los jainitas impregnan ritualmente, cada once años, de leche, azafrán, polvo de oro...” (Camí y Santamera: Escultura en piedra. Párramon; Barcelona, España, 2000.p.10)



Buda monolítico monumental. Camí y Santamera: Escultura en piedra. Párramon; Barcelona, España, 2000. p. 10



Gomateswara. Camí y Santamera: Escultura en piedra. Párramon; Barcelona, España, 2000. p.104

El retrato en piedra lo podemos encontrar desde el antiguo Egipto y posteriormente durante el período Romano, hasta llegar a nuestros días y sirvió tanto de documento, es decir como una forma de pasar a la posteridad, así como también con fines publicitarios, resaltando y exagerando la imagen que de el efigiado se quería dar a conocer, no olvidemos que con Luis XIV las artes estuvieron al servicio del rey, controlando absolutamente todo cuanto se tenía que hacer y la forma de realizarlo.

La muerte ha sido otro de los motivos para realizar escultura, desde las urnas y los sarcófagos con el rostro del faraón en Egipto, hasta las lápidas de los reyes europeos que podemos aún apreciar en muchas construcciones góticas como la célebre abadía de Saint Denis en Francia; en oriente también encontramos grandes ejemplos de escultura mortuoria como el ejército de terracota formado por decenas de miles de soldados, caballos y carros de tamaño natural creadas para guardar la tumba del emperador Shi Huangdi, primer gobernante de la dinastía Chin y que data del siglo III a. c.. Y claro están las estelas zapotecas que señalan los accesos a las tumbas, o la magnífica tumba del rey Pakal en Palenque en Chiapas cuyo rostro estaba cubierto por una máscara de jade.

No olvidemos tampoco las grandes tumbas destinadas a pontífices o mecenas que Miguel Ángel tuvo que realizar para Julio II o funcionarios como los Médicis.

El monumento tendrá una carga política donde se vanagloria el poder del momento por medio de columnas con relieves y arcos del triunfo donde cuentan la historia en forma narrativa, así como las representaciones de gobernantes vestidos de militares, pontífices o dioses para mostrar su superioridad pero al conservar las proporciones de cánones griegos resultan accesibles al pueblo, un juego ambivalente muy conveniente para un funcionario en cualquier época.

En Grecia se utilizaba una técnica llamada Gánosis que consistía en dar un tono sutil de color por medio aceites o ceras con pigmento que no era tan fuerte como para ocultar la superficie del mármol puesto que se trataba de una veladura para darle un aspecto más vivo; ésta técnica desapareció luego del helenismo y los romanos solo aplicaban cera para dar brillo respetando así el color natural del mármol.



Serrucho para piedra aplicado a un bloque de concreto.

Camí y Santamera: Escultura en piedra. Párramon; 2000.p.

Cuando a finales del siglo XIX se rompe con el academicismo, aparece Rodin (ver punto 1.1.1) quien cambiará la forma de ver la escultura y al él le seguirán varios escultores en el siglo XX como Brancusi, Henri Moore, Chillida, etc., quienes llevarán la talla directa a una nueva forma de entender el diálogo entre el material y el concepto liberado de los cánones oficiales y obedeciendo a la voluntad y el concepto del artista.

### **Talla en Madera**

La madera por ser un material más suave y que a acompañado al hombre para fines más prácticos como material para hacer el fuego y puntas para cazar y pescar que había que reemplazar con frecuencia, además que también es vulnerable a cambios de temperatura, lluvias, sequías, incendios, etc. aunque se supone que se llegó a utilizar para realizar vivienda y mobiliario, no se tiene por su fragilidad un antecedente exacto de cuando se comenzó a tallar y a hacer escultura pero se intuye que comenzó desde el principio de los tiempos junto con el hombre, no es frecuente encontrar vestigios tan antiguos a diferencia de la piedra que nos hablen de los orígenes de la escultura en este material con exactitud, pero es de suponerse que “si eran capaces de tallar el colmillo de marfil de mamut y la cornamenta de un reno, y cincelar la piedra, cuanto más fácil debía resultarles tallar la madera...y podemos suponer que lo hacían”. Denning, Anthony: Técnicas de talla en madera. Editorial Encanto, Barcelona, 2007.p.6

En Egipto se han encontrado muebles tallados en algunas tumbas reales, pero a lo largo de la historia con los saqueos e invasiones bárbaras ha sido difícil que llegaran a nuestros días ejemplos de este tipo de piezas sin que hayan sufrido daños, sin embargo la talla en madera ha sido una de las actividades que ha acompañado al hombre siempre y que ha tenido momentos de apogeo, como en el siglo XV y XVI en Alemania y que en el siglo XVIII con el descubrimiento de nuevos materiales como el cartón piedra y aglomerados con miras a sustituir y abaratar los costos de la talla directa, aunque “irónicamente, los moldes para estos materiales debían ser tallados en maderas duras, como el manzano o el boj, con complicados dibujos realizados de forma invertida por los propios tallistas que estaban dejando sin trabajo. (Denning, Anthony: *Técnicas de talla en madera*. Editorial Encanto, Barcelona, 2007.p.7)

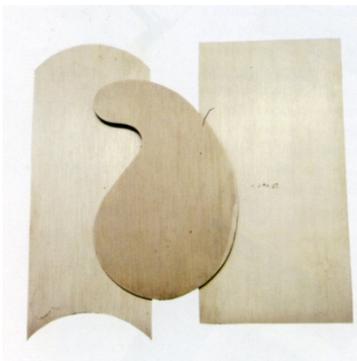
Otro momento clave en la historia de la escultura en madera se da en el siglo XIX cuando artistas como Picasso, Gauguin retoman este material basados en el arte primitivo africano y revaloran la frescura y originalidad de la talla directa logrando que Europa vuelva los ojos hacia este tipo de obras, antes desdeñadas y consideradas como menores, asimilándolas y llevándolas al plano artístico como contemporáneas.

Este tipo de Pueblos generalmente se servirá básicamente de hachuelas y cuchillos para realizar principalmente figuras antropomórficas y zoomórficas, en posición vertical, es decir siguiendo la veta de la madera, ya que por las características de la herramienta utilizada es la posición más cómoda y está limitada a ésta dirección, además que al trabajar maderas tan duras como el ébano, el seguir la veta es lo más aconsejable para avanzar más ágilmente con la talla por ofrecer menos resistencia.

Hoy en día las herramientas usuales con las que se talla la madera son muy variadas y a las tradicionales se han unido algunas que no son específicas para talla, sin embargo se puede hacer uso de éstas con las debidas precauciones.

Existen también herramientas que generalmente sirve a los fines de la ebanistería y entre los luthier (fabricantes de instrumentos de cuerda), son los descarnadores o raspador de ebanista, que pueden dar un acabado especial a ciertas superficies de las esculturas donde no se quiera utilizar la lija pero se tenga que acabar finamente la superficie, además de lograr un brillo por el bruñido que posteriormente se puede dar con la utilización de este recurso.

Los descarnadores son herramientas muy simples pero versátiles que se pueden fabricar fácilmente, solo se requiere de una lámina de acero a la que se le da cualquier forma que se necesite, a ésta se le sacará rebaba en el borde o canto, por medio de una lima colocada en ángulo de 90° respecto a la lámina, luego se le pasará una barra de acero para producir que la rebaba se haga a un lado. El descarnador se podrá usar hasta que pierda esta rebaba que se tendrá nuevamente que obtener con el método antes mencionado.



Algunas formas de descarnadores de acero

Denning, Antony: Técnicas de talla en madera. Editorial Acanto; Barcelona, 1997. p.32

Además también se pueden utilizar tanto cuchillos como hachas para realizar una escultura, al parecer los rumanos y los vascos tienen una gran tradición de talladores utilizando prácticamente solo el hacha pero la gran

mayoría de los pueblos en general han hecho uso de estas herramientas al menos en sus principios o simplemente como parte del proceso para desbastar y lo que algunos llaman una forma típica de trabajar la madera, otros la considerarían como dejarla a medias, es decir dejarla detenida en parte de un proceso que ellos llevan a otro fin.

En cuanto a las herramientas modernas que gran aporte han brindado a la escultura moderna aunque también, la han limitado en ocasiones son la motosierra sierra de cadena, el taladro eléctrico, la sierra sin fin, caladora y la lijadora, también es ampliamente utilizada para detallar y la fresadora.

En general, todas estas herramientas eléctricas o de motor de combustión interna, vienen a acelerar los procesos de trabajo que antes se realizaban totalmente a mano, por ejemplo, la motosierra hace las veces de serrucho y otras de hacha cortando grandes trozos de madera, con la ventaja que estos remanentes pueden ser utilizados para otras esculturas pequeñas o ensambles, evitando el desperdicio al máximo; también cabe mencionar que es posible realizar una suerte de modelado por desbaste si se trabaja en dirección de la veta, con lo que nos ahorramos pasos y dejamos prácticamente lista la superficie para un ligero lijado, otra de las ventajas es la textura que se puede realizar por medio de la cadena de motor, dejando la dirección de las líneas que se van generando al ir cortando la superficie y que adecuadamente trabajadas producen una sensación de erosión, de dirección, de movimiento, de dinamismo y de profundidad que ninguna otra herramienta podría dejar.

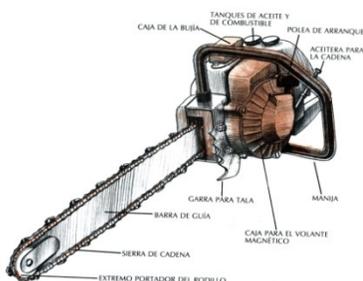


Imagen motosierra

Jackson, Albert y Day David:  
Herramientas, características y usos.  
Trillas, México, D.F., 1990. p.79

La fresadora realiza muchas tareas que hacían las escofinas solo que a diferencia de éstas la profundidad y el ángulo de trabajo están restringidas por el largo de las puntas intercambiables lo cual limita hasta cierto punto la realización de una pieza, sin embargo la variedad de formas y por lo tanto texturas que se pueden lograr con este aparato, no solo en la madera sino también en la piedra y el metal, hace que en la actualidad sea una herramienta indispensable para el artista porque incluso puede servir para acabados.

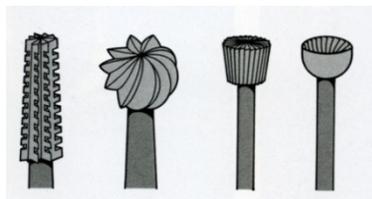
Se le pueden colocar puntas de diamante, discos, fresas de desbaste para piedra y metal, discos de pulido, pastas, etc.



Fresadora y algunas puntas

Camí y Santamera, 2000. p.52

Jackson, Albert y Day David, 1990.p.41



A las lijadoras se puede ir cambiando el grano de la lija comenzando con un número bajo el cual nos da un grano grueso y aumentando gradualmente el número que corresponderá a un grano cada vez mas fino, dejando la superficie tersa y lisa, lista para darle un acabado de color o protección que se requiera.

La madera ha sido el material escultórico preferido para la policromía. De la antigüedad apenas han llegado restos de escultura línica, pero

todos los indicios abundan en que era sistemáticamente pintada. En la Edad Media la policromía se aplicó también de modo sistemático a las tallas; han llegado hasta nosotros muchas imágenes, en especial vírgenes románicas de rostros y manos negros, que son figuras talladas en nogal, las cuales con el paso de los siglos se han oscurecido totalmente. (Sauras, Javier *La escultura y el oficio de escultor*. Ediciones del Serbal; Barcelona, 2003. p.187)

En escultura contemporánea en madera, el artista se sirve de un sin número de recursos para los acabados de las obras que van desde la utilización de pinturas acrílicas, óleos, pastas, ceras, café, barniz, etc.; hasta tratamientos que alteran la madera como el quemarla, cepillarla, desgastarla por medio de ataque con arena para darle un aspecto antiguo, perforarla, etc., o trabajar con varios de estos u otros procesos sobre las diferentes áreas de la obra para producir algunos efectos y con ellos una apreciación diferente por parte del espectador cuando percibe la forma.

### **Otros materiales para talla**

La talla tradicionalmente se realiza sobre todo en madera y piedra, tal vez por ser los materiales que se consideran nobles y que son factibles de obtener con relativa facilidad, otra razón es la dimensión que puede tener un bloque para poder realizar una obra que tenga una fuerte presencia con el simple hecho de sus dimensiones físicas.

Sin embargo a lo largo de la historia, a la par de estos dos materiales se ha tallado también algunos otros que presentan características similares de dureza, color, estructura, etc., así encontramos tallas en cuernos, marfil, huesos, semillas, bloques de yeso, y hoy en día contamos con materiales plásticos que vienen presentados en bloques y que también forman parte del proceso de desbaste con diversos fines.

El marfil, cuernos de animales y colmillos de morsas, fueron trabajados por muchos artistas por su hermoso brillo blanco que a veces viraba ligeramente hacia el ocre o el gris, pero que podía trabajarse como una madera homogénea que presentaba una estructura al mismo tiempo que la acercaba a la piedra, incluso por la posibilidad de ser pulida y brillante, pero la sobre explotación y el abuso por obtener estos materiales produjo que casi llevaran al punto de extinción a estos animales por lo que actualmente están prohibidos y se utiliza más comúnmente el hueso, que si bien no es tan fino como algunos de los otros, tiene una apariencia similar aunque, sin encontrar grandes bloques.

El unigel es un material que es un poliestireno expandido el cual se utiliza para la fabricación de vasos, platos y empaques, también lo podemos encontrar en placas y en bloques que pueden llegar a ser de considerables dimensiones; desde hace mucho tiempo se le utiliza en el campo del arte ampliamente para realizar tallas directas con gran agilidad y sobre éstas sacar un molde para vaciar en otro material; el escultor Henry Moore, trabajo repetidas veces con él para hacer su obra, ya que se le puede dar un sin número de acabados por medio de herramientas manuales como cuchillos, escofinas, lijas etc., o bien mecánicas como la moto sierra, el cautín o caladoras y lijadoras.



Henry Moore trabajando con unicel para la realización de una obra, a la derecha podemos apreciar los diferentes bloques con los que se trabajó la totalidad de la obra, Ehrlich, Doreen: *Henry Moore*. Crescent Books; New Jersey, 1994, página 11 y página 10 respectivamente

También encontramos bloques de espuma expandida que encontramos en pequeños bloques pero que también sirven para una talla veloz, ligera y que se puede dar acabados diferentes; ésta se utiliza más ampliamente en escenografía teatral lo mismo que el unicel, quedando a veces el material al descubierto sin necesidad de acabado alguno.

En el teatro de Karlsruhe incluso se han llegado a realizar figuras ecuestres de unicel reforzadas por una estructura, susceptibles de cargar un actor y la mayoría del trabajo se le da un acabado que aparenta otro material y que sirve muchas veces para luego de la temporada, reciclar estas piezas recomponiéndolas en bloques por medio de adhesivos y transformándolas hasta que el unicel está tan disgregado que ya no sea posible seguir con este proceso de reutilización.



Algunos trabajos realizados para diferentes obras en el teatro Estatal de Karlsruhe Alemania, en el año de 2002. (Fotos de Horacio Castrejón Galván)

## **Capítulo II**

### **Punto focal como concepto plástico en la escultura**

La importancia del punto focal en la escultura reside en la posibilidad de hacer uso de un elemento o un cierto proceso dentro de una obra para facilitar el acercamiento al concepto que en ella se manejó, los materiales y los procesos que se utilizan en la elaboración del objeto tridimensional son básicos para crear este punto focal y con ellos se genera un lenguaje visual.

#### **2.1 El lenguaje del material**

##### **2.1.1 Los materiales en estado natural**

La naturaleza nos brinda una serie de recursos materiales que pueden servir para diversas funciones y campos de conocimiento, aunque desde el punto de vista plástico se convierte en un laboratorio basto y cambiante que resulta ser una fuente inagotable o un archivo de volúmenes, colores, masas, texturas etc. las que utilizadas adecuadamente llegan a ser una verdadera propuesta plástica, no basta lo estética de la naturaleza en si misma, sino la intervención del hombre aprovechando los recursos que nos brinda y poder verter un concepto, una opinión, o una composición con estos recursos.

El acomodo que tiene la nieve al caer sobre las ramas de los árboles o en un tronco caído nos brinda diferentes lecturas de un mismo elemento, la erosión que realiza el viento, la lluvia y el sol sobre algunos acantilados, nos revela en ocasiones diferentes estratos de colores y texturas diversas y sin embargo en otras superficies hace que una roca se redondee y algunas más quede como un monolito erguido sobre el suelo en una superficie diminuta retando a la ley de gravedad. Muchas de estas formaciones se dice fueron fuente de inspiración para algunos artistas como por ejemplo Camille Claudel cuya obra al igual que la de Rodin se podía apreciar la forma de un remolino

petrificado el cual invitaba al espectador a observarlo por todos lados en un continuo movimiento.

En otros lugares gracias a la composición química de las rocas y las temperaturas y movimientos de la tierra, aunados a otros elementos climáticos da como resultado unas formaciones caprichosas que a primera vista parecerían fruto del esfuerzo humano, como ejemplo de ello están los prismas basálticos del estado de Hidalgo, que dan la apariencia de un órgano musical petrificado.

Las formaciones rocosas en el interior de una gruta que encauza un río subterráneo nos brindan zonas pulidas y otras mate junto con algunas rugosas que crean una especie de muestrario donde se aprecian las diferentes fases de un mismo material en diferentes etapas de trabajo que en este caso el agua que corre sobre ellas realiza, pero que se puede reproducir algunas de éstas por medio de herramientas en una escultura.

La madera es otro material que en si mismo puede brindar múltiples formas debido a la forma de crecimiento que algunas especies se ven sometidas, ya sea en busca de agua que le proporcione una subsistencia o tratando de ganar mas luz para el proceso de la fotosíntesis, creando a su paso formas caprichosas que se antojarían inventadas por el hombre, de hecho el Art Nouveau fue un movimiento que se interesó enormemente en las formas fitomórficas y entomórficas, para desarrollar esculturas, lámparas, muebles, joyas, herrería y otras manifestaciones más e incluso la arquitectura se vio influenciada por la naturaleza, ejemplo de ello tenemos a numerosos artistas como Antonio Gaudí, Hunderwasser y otros más quienes trabajaron con formas orgánicas y este segundo integraba directamente plantas y árboles a su arquitectura.

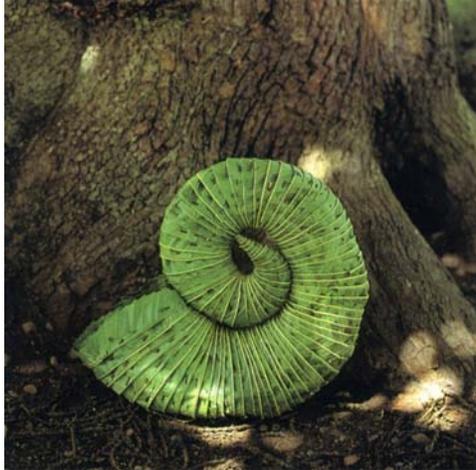
Podemos ver en zonas cálidas el crecimiento de los Amates que es un árbol cuyas raíces se extienden sobre una pared y se funden unas con otras creando un relieve barroco cuya composición es muy agradable, en algunas ocasiones se aprovecha esta característica para sembrarlos en lo alto de una barda de piedra y exhibir esta intrincada formación a lo largo de la pared.

Otro árbol que nos proporciona vetas irregulares es el olivo por su forma de crecer lleno de nudos y oquedades donde algunas veces envuelve otros materiales como la piedra, de hecho este árbol es una curiosa especie que prácticamente nace de la piedra, el espíritu de supervivencia le plantea una vida difícil y tortuosa, tal vez esa sea la razón de sus formas cambiantes.

El palo bobo, como la estructura del nopal seco nos brinda una celosía intrincada, casi matemática que es sumamente estética y que remite a las celosías árabes con sus rebuscadas formas geométricas que se entrelazan y van combinando diferentes ritmos medidos por medio de los que dan un ambiente de regocijo y deleite para el ojo que los observa.

La arena es otro material que cambia constantemente llevada con las corrientes del viento y la lluvia quienes van barriendo y otras acumulando los pequeños granos según la fuerza y los materiales con los que se encuentre en su camino, dejando una estela de elegantes líneas y colores que dibujan sobre la tierra patrones delicados que cambian con cada nuevo evento. En Egipto incluso se han sepultado muchos vestigios de antiguas civilizaciones debido a la gran cantidad de este material que es arrastrado a lo largo del desierto.

Las hojas de los árboles nos brindan formas de diferentes aspectos, colores, texturas, estructuras, las cuales permiten realizar estructuras elaboradas que generan diferentes formas, cuando las encontramos amontonadas sobre el suelo en estado natural se interrelacionan con la tierra y otros elementos para de esta forma crear volúmenes que nos sorprenden por su riqueza y variedad.



Andy Goldsworthy, esta forma fue creada gracias a la estructura de las hojas con las que se realizó.

Goldsworthy, Andy: *Bois; Anthese*; Arcueil Cedex, France, 1996. p.68

Usualmente los materiales no se encuentran aislados sino que se complementan unos a otros y se combinan, pero esto hace destacar más uno de ellos que se convierte en el principal punto de atracción dentro de un conjunto, así podemos ver por ejemplo algunas de las formaciones de cristales como las geoditas cuya forma es esférica y tienen un color gris, son rugosas y de poco atractivo y en el interior de éstas se forma una capa de cristales de cuarzo y amatista que contrastan fuertemente en características y estructura con el exterior.

El observar esta complementariedad de materiales naturales nos crea un archivo que traducido a una obra plástica nos provoca una serie de sensaciones y percepciones de los materiales que se ha imitado por las creaciones del hombre y que gracias a ellas se ha podido expresar con más fuerza el concepto que se está manejando.

Incluso una contradicción del material para reflexionar sobre éste, podemos encontrar sus orígenes en la naturaleza al tocar un trozo de madera que por la acción del tiempo y las condiciones geológicas está petrificado y un material que usualmente lo consideramos como cálido y perecedero al tocarlo podemos constatar que ahora es frío, fuerte y perdurable, factor que algunos artistas utilizan en sus obras para hacer más énfasis en su trabajo.

Cada material en si mismo tiene un valor propio y existen algunas atribuciones mágicas, religiosas, místicas, físicas, etc., que un grupo social les confiere, pero al margen de estas pueden ser añadidas las percepciones personales de acuerdo a la experiencia respecto a cualquier material que desarrolla una relación más o menos estrecha según sea el caso del hombre con éstos.

Algunos ejemplos de artistas son el escultor Alexander Calder, quien hace que las láminas de metal se vuelvan ligeras en su serie de móviles y con el menor soplo del viento se muevan grácil mente como si carecieran de peso, o algunas de las obras del escultor mexicano Octavio Gómez Herrera quien trabaja con prendas femeninas en metal forjado, trabajando el material de tal forma que se vuelve creíble la suavidad de las formas y la sensualidad que tendrían sobre un cuerpo que está presente por medio de ellas. (Ver anexo VII, Entrevista con el escultor Octavio Gómez H.)

### **2.1.2 Los materiales intervenidos**

La mayoría del material que se utiliza en escultura proviene de la naturaleza pero está transformado y tiene características propias, algunos de ellos como el metal ya están procesados y solamente los encontramos en granalla, placas, tubos y modulares que se pueden transformar por diferentes medios.

Otros los encontramos en bruto o semi trabajados como la piedra que aún cuando sea amorfa en la mayoría de los casos está extraída del lugar original donde se hallaba y la forma de ser extraída adquiere otras características, no es lo mismo una piedra amorfa que se despeño de una cantera a otra como el mármol extraído en Carrara que viene en medidas exactas por el sistema de extracción con que se cuenta en este lugar que viene de la mano con el precio que esta piedra puede alcanzar. Cabe señalar también los laminados que trabaja la industria y que al encontrar la piedra en forma de lajas y cubiertas en la arquitectura y objetos de uso cotidiano, nos alejan de la

referencia inicial a tal punto que casi no somos concientes del material que se trata, como podría ser una cocina con cubiertas de granito o un salero de piedra.

La madera es otro material que al encontrarse en laminados tiene un valor preferencial en la vida cotidiana y este reside en la practicidad y la estética que nos brinda, se utiliza principalmente para objetos y recubrimientos interiores debido a lo precario que puede ser a la intemperie su utilidad, sin embargo gracias a barnices y selladores hoy en día se puede mantener un objeto llámese utilitario o artístico a la intemperie sin que prácticamente sufra degradación y máxime si se le proporciona el adecuado mantenimiento.

Los plásticos son un caso extraordinario de materiales intervenidos por el hombre desde su misma composición, y aunque la mayoría se deriva del petróleo, al ser procesado se obtienen sustancias químicas que modifican las características y que al mezclarse derivan en productos casi imperecederos que no se integran de nuevo a la naturaleza sino que se degradan en partículas pequeñísimas que nunca se desintegran y que permanecerán en ese estado definitivamente.

Curiosamente si los restos de metal tienen el apelativo de chatarra, la madera desechada la consideramos leña o combustible, los desechos de fruta, plantas y legumbres los consideramos composta o elementos orgánicos, el plástico no tiene un valor social para designarlo más que basura en términos genéricos y eso que estamos prácticamente invadidos en la cotidianidad por las diferentes clases de polímeros.

Nos sirven desde para realizar construcción, hasta vaciados, imitando casi cualquier material natural existente con la diferencia que el plástico no se corrompe casi nada con el tiempo, lo que hace que sea un material indestructible pero también altamente contaminante.

#### **2.1.2.1 Tres artistas: Nils-Udo, Andy Goldsworthy y Bob Verschueren**

## **Algunos artistas que trabajan con materiales naturales**

Existe una tendencia mundial a la conservación ambiental y la ecología que repercute por supuesto en el ámbito del arte, para este trabajo consideré importantes tres artistas europeos cuya obra se ha presentado alrededor de todo el mundo y que por sus características plásticas sirven para ejemplificar varias posibilidades de trabajo dentro de la escultura.

Nils-Udo

La información basada en el libro Nils-Udo et Verschueren, *Bob: Avec arbres et feuilles*

Nace en Lauf, Bavaria, Alemania en 1937

Nils-Udo, uno de los artistas europeos contemporáneos más representativos de la utilización de la naturaleza como material del arte, es un artista alemán que comenzó sus estudios de arte como pintor, estaba muy entusiasmado por captar la naturaleza pero las obras que realizaba siempre lo tenían insatisfecho debido a que por más que se esforzara por representar la realidad, ésta siempre superaba a la obra, es así como regreso de París a Bavaria en 1973, donde rentó unas tierras agrícolas y las convirtió en su laboratorio de la naturaleza al plantar diferentes especies de flores y árboles intentando crear elementos plásticos mediante ellos y materiales del entorno.

Posteriormente extendió su trabajo a lo largo de sus recorridos por el campo y comenzó a trabajar con flores, pétalos, hojas, ramas, piedras y otros materiales encontrados, acomodándolos y distribuyéndolos a lo largo del cauce de un riachuelo o el borde de un lago, colgando de los árboles o entre sus ramas, o bien utilizando oquedades en rocas, troncos, la tierra misma y cuanto rincón de la naturaleza le proporcionara un sitio susceptible de ser trabajado.

Considero que este tipo de trabajo lo convierte en una especie de “objet trouvé” o ready-made natural, que al igual que los objetos creados por el hombre y resignificados, éste artista dispone de los elementos naturales y los trabaja para darles otro valor, pero al mismo tiempo se integran perfectamente a la naturaleza puesto que provienen de ella y además se encuentran inmersos en ella, por lo cual no rompen de manera abrupta el entorno sino que consiguen entablar un diálogo entre obra y artista, y entre la escultura y el entorno o el espectador y la obra, quien permite reflexionar sobre ambas sin disociar la relación estrecha que se produce.

Otro punto importante sobre la obra de Nils-Udo es la reincorporación de su obra realizada con materiales naturales a su entorno, sin que haya causado ningún estrago, dejando con su presencia efímera una experiencia plástica que podrá ser apreciada por medio de la fotografía y que el espectador gozará gracias a la toma que se realizó por el ojo experto del artista, el ángulo y la iluminación precisa para apreciar la escultura en su máximo esplendor.

Desafortunadamente de esta forma, se pierde la intensidad del proceso y el ambiente físico que únicamente Nils-Udo fue capaz de experimentar al estar en el sitio donde los hechos se produjeron y que conforman el cincuenta por ciento de la obra pero que lamentablemente no se puede llevar consigo mediante una fotografía.

Entre el hombre y el universo, la imagen constituye una de las encrucijadas del arte moderno. Su estatuto no ha dejado de ser puesto en cuestión al margen de proyectos tomados y seguido sobrepasados. [...] Una gran parte de los esfuerzos tomados por el arte moderno ha consistido en el intento de pasar las ventanas para recobrar un estado natural que será rechazo de la distancia, abandono de la objetividad, voluntad de fundirse en un flujo de energía que sin cesar se expande y no tolera en ningún momento ser fijado en una forma. (Nils-Udo et Verschueren, Bob: *Avec arbres et feuilles*; 340 Atelier; Bruselas, 1992. p.4)

Nils-Udo, a lo largo de su trayectoria se ha dedicado principalmente a trabajar con elementos que le brinda la naturaleza y rara vez ha trabajado con seres humanos, no obstante existen varias obras que llego a incluirlo como son sus repetitivos nidos, donde hace uso de un infante en posición fetal que se encuentra en el punto central de esta estructura, y otras tantas se trata del mismo artista que se desnuda y ocupa este sitio que se convierte mas que en un nido, en un vientre materno de la naturaleza que acoge y protege a una de sus criaturas.

También realizó algunas intervenciones con actores que se prestaron para el trabajo artístico, que Nils-Udo cubrió con hojas y musgo produciendo una integración del ser humano a su entorno desvaneciendo hasta cierto punto las referencias tan marcadas como extremidades, rostro, tono de piel, para quedar reducidos a especies de troncos o ramas que adquieren formas antropomórficas y por consiguiente nos llevan a reflexionar sobre el ser humano y su relación con el entorno.

Continuamente se le ha asociado a Nils-Udo como un artista del Land-Art, pero nada podría ser más alejado del concepto que el artista describe como Arte Vegetal el que “por su profundo respeto al lugar de la naturaleza, Nils-Udo se coloca no solamente en las antípodas del Land Art, su búsqueda es símbolo de un camino que conduce el finito al infinito”. (Nils-Udo et Verschueren, *Bob: Avec arbres et feuilles*; 340 Atelier; Bruselas, 1992. p.12)

“El arte vegetal se distingue del Land Art de su primitivismo sublime saturado de tecnologías avanzadas. Su fundamento minimalista se calla en un intimismo que el elemento vegetal ofrece en otros tantos sueños solitarios”. (Nils-Udo et Verschueren, *Bob: Avec arbres et feuilles*; 340 Atelier; Bruselas, 1992. p.4)

Nils-Udo se convierte en una suerte de poeta de la forma plástica y por ello le interesa en que se entienda perfectamente el concepto que está manejando por medio de sus intervenciones con la naturaleza, en la

naturaleza a continuación se transcribe algunas de las opiniones que expresa al realizar su trabajo así como la importancia del título con el que los denomina:

Dibujar con flores, pintar con nubes. Escribir con el agua. Grabar el viento de mayo, la trayectoria de una hoja que cae. Trabajar para una tormenta. Anticipar una helada. Curvar el viento. Orientar el agua y la luz. El llamado refrescante del cucú, el dibujo invisible de su vuelo. El espacio. El quejido de un animal, enterrar el estanque y la libélula, iluminar la bruma y el olor de la amarilla espina. Unir los sonidos, los colores y los aromas. La hierba verde. Enumerar un bosque y una pradera. (Nils-Udo et Verschueren, *Bob: Avec arbres et feuilles*; 340 Atelier; Bruselas, 1992. p.p.10-12)

La idea de flujo continuo de energía inagotable, transforma la naturaleza en una obra en constante proceso. La naturaleza se hace espacio y material. Aquí también el equilibrio es un juego: la fotografía deberá detener el movimiento del universo, ese que el artista llama “el curso de las estaciones y sus efectos sobre su creación, el crecimiento y su declinación” [...] Equilibrio entre la soledad resentida a ser uno con el universo y su alargamiento a la sociabilidad de la mirada. Equilibrio entre ética y estética. (Nils-Udo et Verschueren, *Bob: Avec arbres et feuilles*; 340 Atelier; Bruselas, 1992. p.12)

### Andy Goldsworthy

Nace en 1956 en Cheshire Inglaterra

Es un artista que realiza su trabajo principalmente en la naturaleza pero también le ha interesado participar en teatro donde sus esculturas son utilizadas para obras donde el protagonista es la transformación que los actores hacen de los materiales que dispuso Goldsworthy desde el inicio y termina cuando la escultura cambia su estructura.

También ha realizado exposiciones en museos y varios de los artistas han colaborado en sus intervenciones en espacios abiertos, ya que a diferencia de Nils-Udo y Verschueren de quien hablaremos más adelante, Goldsworthy hace partícipe al ser humano en su obra e incluso no disimula la presencia del ser humano por medio de la disposición de los materiales, sino que nos remite indiscutiblemente a este pasaje ya sea en espacio abierto o cerrado.

Los materiales que trabaja los obtiene de la naturaleza, solo que mucha de su obra no solo es efímera sino también semi permanente, como cuando se trata de museos y teatro o permanente como el trabajo que realiza con piedra y que se inserta en ocasiones en la naturaleza, dejándolo en el sitio hasta que desaparece o cambia debido a factores externos.

La técnica que utiliza es muy significativa ya que si bien interviene los materiales lo hace también de una forma respetuosa con el medio ambiente, destaca por poner algún ejemplo, las ramas que incluye en el paisaje nevado de Alaska en donde la construcción de éstas se realizó por medio de nieve fundida en agua y compactada para volverla hielo que sea capaz de funcionar como pegamento natural que desaparecerá en cuanto la temperatura suba.

Al mismo tiempo la fragilidad de la forma de construcción en una pieza con hielo o mediante amontonamiento de rocas hace que la obra esté en constante riesgo de desaparecer y basta una pequeña brisa o un movimiento brusco para romper todo lo que hasta entonces se hubiera logrado.

Es por ello que Goldsworthy sensible al proceso tanto como a la obra terminada ve en ella un valor que esconde a los ojos del espectador común, más sin embargo está presente desde la conformación de la obra y gracias a las reflexiones que el propio artista hace de ellas, las utiliza para conformar las formas mismas. Por ejemplo algunas de las obras que realiza con hojas curvadas sobre si y que según la clase que se trate producen diferentes formas debido a su estructura.

Andy no usa más herramienta que sus manos sin embargo no le crea conflicto utilizar la tecnología para poder crear piezas de gran formato, siempre cuida que sus creaciones no alteren el espacio en donde fueron hechas, desde su visión comenta que su intervención es solo una capa más de lo que ya está ahí y que finalmente esta misma será cubierta por una capa nueva que la naturaleza con su intervención dejara encima de lo que él hizo.

La fotografía juega un papel crucial en su trabajo ya que se toma en el punto justo antes de que la obra desaparezca sobre todo en las obras de materiales efímeros o en otros casos cuando ha intervenido en espacios interiores como los museos de Londres y Turín en la sala Egipcia, donde se le permitió trabajar durante la noche y una vez que se fotografió la obra se tuvo que retirar inmediatamente para que el público visitante pudiera acceder a la sala.

Andy Goldsworthy comenzó trabajando al aire libre pero posteriormente adquirió algunos terrenos que le permitieron hacer de ellos su taller personal, en este lugar se encuentra un árbol que ha utilizado varias veces en las distintas estaciones del año y agregándole elementos re significándolo en cada ocasión gracias a la manera de trabajar con los distintos materiales.

Goldsworthy trabaja con temas pero estos son proporcionados por los materiales y conceptualizados por el proceso de construcción que implican, así podemos encontrar la serie inspirada en la tierra, el grano, la raíz, la rama, el árbol, etc., pero no duda en tocar temas como muros, o el tiempo como punto de partida para su obra.

En los anexos de este trabajo se podrán encontrar varios de los conceptos que utiliza el artista de acuerdo al material que nos pueden ser significativos para comprender su forma de trabajo y de esta forma apreciar con mayor sensibilidad lo que encierra más allá de la apariencia. (Ver Algunos conceptos de Andy Goldsworthy, en anexo IV)

Bob Verschueren

La información basada en el libro Verschueren, Bob: *Wind paintings et installations végétales*

Nace el 23 Octubre de 1945 en Bruselas Bélgica

Verschueren comienza como pintor pero muy pronto le quedan cortos los lienzos y la representación de la naturaleza y es cuando decide trabajar en el lienzo más puro y grande que es la naturaleza, a esta técnica la denomina Wind Paintings, al mismo tiempo colabora con instalaciones, acciones como la que emprendió solicitando el envío de tierra de diferentes lugares del mundo de la que logró recolectar 92 paquetes enviados por correo voluntariamente; escenografías y un catálogo de sonidos de plantas (explotación del universo sonoro de las plantas 1995).

Los Wind Paintings son una técnica que consistió en soltar pigmentos naturales y tierras y dejar que el viento los llevara sobre la superficie de la nieve y posteriormente realizó también este proceso sobre terrenos desérticos y a la orilla del mar, dejando a parte de la intervención del viento, el del agua que borraba los trazos que se habían realizado y cambiaban la apariencia con cada nueva ola que barría el trabajo; es por ello que nuevamente el registro fotográfico es un importante aliado de registro de esos momentos.

Bob Verschueren decidió deshacerse totalmente de esa disponibilidad museal cansado de o encontrar en la pintura algo que le deje satisfecho, se lanza en busca de un terreno artístico inexplorado, es así como cambia la blancura de la tela contra aquella de una superficie nevada, en toda su virginidad. A partir de ahí un nuevo debút fue posible. Fue el nacimiento de Wind Paintings y un cambio decisivo giró en su

carrera. (Verschueren, Bob: *Wind paintings et installations végétales*; 340 Atelier; Bélgica, 1997. p.46)

En 1985 durante la exposición de “Lo animal y vegetal en el arte belga contemporáneo”, realizado en el Atelier 340 quien toma ese nombre por la nomenclatura de la calle donde se encuentra, comienza a realizar lo que denomina como instalaciones vegetales.

Si bien Verschueren comenzó en espacios al aire libre, sus demás intervenciones se desarrollan primordialmente en interior sobresaliendo los continuos trabajos en el Atelier 340, lo mismo que en algunas construcciones como la capilla de las Brígidas (Chapelle des Brigittines) en Bruselas donde los materiales naturales se transforman y organizan para corresponderse con la arquitectura y entablar un diálogo de formas regulares y colores de distinta procedencia y origen, que juegan en un mismo espacio.

La obra de Verschueren al volverse efímera y no presentarse en sitios oficiales consagrados al arte como son los museos se vuelve un abanderado de una obra realizada para nacer, crecer y morir; brinda al espectador la oportunidad de relacionarse con la obra no solo por las formas y los colores, texturas y otros elementos que tradicionalmente consideramos, aquí también interviene el aroma y el movimiento, ya que día a día la obra cambiará y será nueva, incluso en el momento que pierda el color que originalmente tenía será nueva también.

Si alguna vez hubo una época que se haya afanado a retener, a guardar y conservar, esa es la nuestra. Un número infinito de nuevos templos museos cubren el territorio como jirones de una historicidad fosilizada. Verdaderas ordas de peregrinos creyentes llenan esos sitios santos para aproximarse con toda seguridad a ese arte domesticado que deposite su integración al seno de la institución museo, es tomado por su dependencia, se vuelve clasificable, puede ser acomodado en el depósito o puede ser extraído a voluntad, puede entonces ser atribuido a

un contexto que se hizo dominable o mejor dicho domesticable.  
(Verschueren, Bob: *Wind paintings et installations végétales*; 340 Atelier;  
Bélgica, 1997.p.44)

A diferencia de movimientos que tendieron a procurar el reencuentro y la aproximación del hombre con la naturaleza, como podemos citar los artistas de “Pleine Aire” y posteriormente el Land Art, la aproximación de Verschueren se realiza de otra manera, porque si bien el Land Art parecía acercar la obra plástica a la naturaleza, más bien se trató de un dominio del hombre sobre ella, sin embargo este artista europeo tiene un respeto hacia los materiales e incluso muchas veces parte de la selección de ellos para generar por medio de las estructuras de las ramas, las hojas o las piedras, la forma que la obra debe cobrar.

La aproximación respetuosa a los elementos vegetales de Bob Verschueren es la expresión de la atención que da a los procesos utilizados y hechos visibles de la naturaleza. Es por lo que los materiales naturales, tal como él los encuentra tienen ya plena expresividad. Pese a todo, él les somete a diversas transformaciones en el curso de su trabajo artístico. De esa manera logra cambiar de expresión y significación los diferentes contenidos formales, de color y otros ya inherentes al vegetal.  
(idem).p.132

Verschueren trabaja también al igual que Goldsworthy por series con el mismo tema, en este caso son preocupaciones que lo inquietan y que trata de desarrollar las distintas posibilidades que el material le brinda con un mismo concepto, es así como podemos nuclear algunas de sus obras con el nombre de “sombra y luz”, “geometría”, “los desechos” y otras búsquedas.

En especial en la serie de desechos trabaja con las pieles de naranjas y papas que la industria de mermeladas y alimentos desecha, pero que sin embargo al llevarlas a otro contexto tienen un nuevo valor que además

interviene en la atmósfera del recinto donde se hayan transformándolo por medio del aroma, colores, texturas y distribución que se modificarán con el paso del tiempo.

Este fin de los materiales que Verschueren utiliza, no es un defecto, sino por el contrario parte de su valor y de el concepto en que se basa al definirse por estos recursos perecederos, esa intensidad de la obra la transmite diciendo “paradójicamente, la muerte es el mas bello regalo que se le ha hecho al hombre, porque es ésta quien le brinda la urgencia de ver, de descubrir, de hacer, de dar”. (idem).p.222

Algunos conceptos que plantea Bob Verschueren sobre su trabajo se pueden encontrar en los anexos, cuando el artista transmite directamente su pensamiento y este es registrado por medio escrito, se vuelve una fuente de primera mano junto con su obra para quien estudia su trabajo. (Ver Algunos conceptos de Bob Verschueren, anexo V)

Todos estos artistas y su proceso de trabajo tienen la peculiaridad de seguir un ritmo cíclico de nacimiento, desarrollo y muerte de una obra tal como sucede en la naturaleza, es decir, en su obra está incluido como parte fundamental el tiempo, en este caso medido a través de la efímera vida de cada obra que realizan y la huella que deja la experiencia de haber tenido contacto con esta manifestación.

Esta característica del tiempo es un punto medular en el presente trabajo ya que las esculturas que se están proponiendo con un carácter basado en estos trazos que deja el tiempo debido a factores ambientales y fenómenos naturales que provocan un cambio en el material que hace pensar en el acontecimiento realizado desde su creación hasta la forma como lo vemos hoy día y que está presente en cualquier material que exista en la tierra pues tarde o temprano terminará por cambiar notándose el devenir del tiempo sobre éste.



Nils-Udo, Ramas de helecho sobre el agua, Nils-Udo et Verschueren, Bob: *Avec arbres et feuilles*; 340 Atelier; Bruselas, 1992. p.61

## 2.2 ¿Qué es el punto focal?

Para este punto es muy importante la información que nos aporta el autor Rodolf Harnheim principalmente en el libro “El poder del centro”.

Desde la antigüedad los artistas han enfatizado cierta parte de una obra para luego llamar la atención sobre el resto de ella, en escultura muchas veces han sido introducidos otros materiales para este propósito dando provocando una expresión diferente si se trata de los ojos, dando brillo por medio de un pulido o sensación de suavidad, produciendo aspereza mediante una superficie texturada y muchos otros recursos que atrapen la mirada.

[...]Para acrecentar la expresión de los ojos, comenzaron los artífices desde tiempos antiquísimos a profundizar la órbita del ojo, a fin de colocar el globo, formado de materia diferente a la estatua, imitando a la naturaleza en los diferentes colores de la córnea, el iris y la lente de las pupilas. Esto se ve ya en las estatuas egipcias, entre las cuales cabe mencionar tres cabezas con ojos hundidos que se encuentran en la Villa

del Eminentísimo Alessandro Albani; la misma costumbre introdujeron los escultores griegos posteriormente, antes de que el arte llegara a la perfección, según se observa en algunas cabezas de bronce de antiquísimo estilo del Museo de Herculano, y en la Musa del Palacio Barberini; el mismo Júpiter Olímpico de Fidias tenía la pupila hecha de una piedra engarzada. Para las figuras de bronce, la costumbre de que los ojos fuesen de diferente material se hizo común: esto se ve comenzando por la figura de bronce más antigua que tenemos en el Palacio Barberini hasta la más elegante que es el Apolo Sauróctonos de la Villa Albani. La luz de los ojos se descubre ya en forma acentuada en las medallas griegas, en las cabezas de Gelón y Gerón, reyes de Siracusa, es decir antes de la época de Fidias. (Winckelmann, Johann J.: *Lo bello en el arte*. Traducción de Manfred Schönfeld. Ediciones Nueva Visión; Buenos Aires, Argentina, 1964. p.117)

El punto focal, equivaldría al centro de una obra sin que éste se entendiera como el punto medio de una composición o el centro geométrico, el punto focal va más allá de ser un elemento localizable por dichos parámetros sino que interviene también el elemento clave a partir del cual se comienza o se termina de leer una escultura en el caso de esta investigación, este punto que como su nombre lo dice es un elemento ínfimo que sin embargo puede ser incluso un intersticio en el material donde el espacio se vuelve un valor tan importante como la materia misma nos conduce a descifrar el concepto plástico.

J.J. Beljon, en su libro trata muchos de los conceptos de una forma muy distinta a la tradicional ya que toma en cuenta los sentimientos del espectador y conceptos de la vida cotidiana que traslada al plano plástico de una manera muy natural, es decir, hace que aún las acciones, pensamientos, intenciones y sensaciones, se vuelvan un acto plástico en si, ejemplo de ellos son algunos de los conceptos que maneja como Cielo y Tierra, Árbol-Bosque, Claro en el bosque, El espíritu del lugar, Celebrar la esquina, Coleccionar, Raíces, Ruinas, etc. Esto lo vuelve un buen parámetro de consulta como

punto de partida a diversas investigaciones donde tanto el concepto como el ser humano están presentes y participan juntos en la conformación de la obra.

El concepto es tomado del libro Gramática del arte de J.J. Beljon quien menciona dentro de múltiples conceptos que se manejan sobre todo en la tridimensión, el libro es una suerte de diccionario a partir del cual se pueden derivar cada uno de los conceptos que va manejando y que ejemplifica gráficamente principalmente con fotografías, en el caso del punto focal se menciona como clave para leer una obra e incluso abarca la ocupación de un espacio que bien puede abarcar manifestaciones plásticas al hablar de una instalación, escultóricas o arquitectónicas, pero todas ellas manejando el espacio tridimensional.

El punto donde se concentra y enfoca nuestra atención lo llamamos punto focal. En términos más populares: punto dominante o la estrella del espectáculo. Este punto es importante en los grandes espacios, salones o plazas, donde da dirección a la mirada o establece una secuencia jerárquica evidenciada por un segundo y hasta un tercer punto focal, dejándole claro al espectador dónde empezar y donde acabar sus observaciones. Los efectos más impactantes se alcanzan cuando se logra una buena relación – de armonía o contraste- con los elementos de su alrededor. También podemos ver algunos diseños dominados por un doble foco o un fuera de foco (desenfocado). (Beljon, J.J.: *Gramática del arte*; Celeste Ediciones; Madrid, 1993. p. 172)

Ciertamente el punto focal no siempre es uno solo, en ocasiones vemos más de uno pero todos estos nos sirven para dar una dirección y una lectura a la obra o bien existe un punto principal y varios secundarios que ayudan a resaltar con mayor fuerza al principal, en este aspecto podemos mencionar algunos conjuntos escultóricos como los de Henri Moore o Rodin y muchos más, donde la separación de las piezas no es impedimento para concebirlas

unidas y en ocasiones el espacio es justo el punto focal principal donde se concentra la atención del espectador.

La idea de Beljon no es una invención personal, en la historia del arte muchos otros artistas han mencionado el punto focal al que denominan centro la mayoría de las veces pero que en esta investigación se considera más completo el concepto de punto focal por describir mejor el concepto. Uno de esos artistas es Rodin quien es un incansable observador de la naturaleza y en especial del cuerpo humano, consideraba que había que verlo desde múltiples puntos de vista para captar la esencia del ser y que el resultado reflejara no solo la apariencia superficial, sino transmitiera la vida desde el alma, desde lo más interno de cada persona representada.

Auguste Rodin: L'Art-entretiens réunis par Paul Gsell, Lausana (Mermod). 1946: [Concibe las formas en profundidad. Indica claramente los planos dominantes. Imagina las formas como dirigidas hacia ti; toda vida surge de un centro, y se expande de dentro afuera. Al dibujar, observa el relieve, no el perfil. El relieve determina el contorno. Lo principal es ser conmovido, amar, esperar, temblar, vivir. ¡sé hombre antes que un artista! ] Citado en P. 14 por (Herbert, Read: *La Escultura Moderna. Breve historia*; Modern Sculpture, 1964, Barcelona, 1998)

El artista mexicano Oliverio Martínez trabajó con obras importantes, como es el monumento a la revolución y en su escultura de formas fuertes y masivas se percibía una fuerza que se complementaba con la estructura de la cúpula y los cuatro arcos que conforman este monumento, donde arquitectura y escultura formaban parte intrínseca de un todo que el espectador percibía en conjunto pero era inevitable hacer un alto en cada una de las obras propuestas por el escultor Oliverio Martínez quienes le daban un sentido a este gran coloso y nos hablaban de su razón de ser, en si las esculturas eran puntos focales y cada una de éstas se conformaba a su vez de varios elementos significativos que ayudaban a apreciar cada obra.

Los sólidos volúmenes que sustentaban sus obras se contienen a si mismos, mientras que la paradójica suavidad de sus contornos hacen que la vista del observador resbale sin encontrar obstáculos, guiada por puntos focales de atracción. Por otra parte, la forma cerrada crea una relación dinámica entre el espectador y la pieza, al no permitir que la atención se fugue del conjunto, pasando de un punto focal a otro inmediato, sino concentrándose en el interior de la pieza. (Arteaga, Agustín y otros. Catálogo *Fuerza y volumen, el lenguaje escultórico de Oliverio Martínez 1901-1938*, Museo Nacional de Arte, México D.F. marzo-abril, 1996. 55 páginas. P.20)

Como se puede observar en este sentido de fuerza interna que desprenden las obras, hay una gran coincidencia dentro de lo que nos dice Agustín Arteaga sobre la obra de Oliverio Martínez y lo que Rodín en el libro de Herbert Read nos cuenta sobre lo que el artista francés toma en cuenta para a partir de un punto focal o varios, lograr que el espectador no se quede en la superficie, sino que se adentre hasta la esencia misma de cada una de las esculturas.



Izquierda, "Eva"; derecha, "Primeras letras", Arteaga, Agustín y otros: *Fuerza y volumen, El lenguaje escultórico de Oliverio Martínez 1901-1938*, Museo Nacional de Arte, México, D.F., 1996. Catálogo 55 páginas. Portada y página 48, respectivamente.

En estas obras podemos encontrar como principal punto focal la manzana en el caso de “Eva” (izquierda), y el libro en “Primeras letras” (derecha).

Rudolf Harnheim nos habla ampliamente del término centro pero también nos hace reflexionar que “a primera vista podría parecer que un centro está siempre en medio. Quizás parezca incluso que centro y mitad son la misma cosa, pero eso es cierto siempre tan solo en geometría” (Harnheim Rudolf, El poder del centro, Alianza Forma; Madrid, 1988.p.15), y es que como se mencionó el centro y aún más el punto focal, es el punto más importante dentro de una obra sea o no ésta descriptible geoméricamente.

Un centro, en el sentido dinámico del término, actúa como un foco del que irradia energía hacia el entorno. Las fuerzas que surgen del centro se distribuyen en derredor suyo en lo que llamaremos el campo visual del centro. En el caso más sencillo la energía se distribuye uniformemente en todas direcciones; el campo de fuerzas posee simetría central. Algunas restricciones pueden confinar el campo a una dirección determinada, como en el campo de un foco de luz. Cualquier obstáculo que haya en los alrededores modificará el alcance del campo, lo mismo que cualquier asimetría del objeto generador. Una escultura, por ejemplo, modificará el espacio de delante de su cara principal con más fuerza que el de detrás. (idem).pp.17-18

Cuando hablamos de punto focal no se refiere exclusivamente a un solo punto, como se revisó con la escultura de Oliverio Martínez, puede ser que existan más de un punto focal, sin que con ello quiera decir que no puede haber uno que sea el principal y los otros estén subordinados a este, como ejemplo podríamos considerar una iglesia de planta de cruz latina dentro de la cual se encuentran ubicadas varias capillas a lo largo de la nave principal, estas capillas serán puntos focales de índole secundario, comparándolas con el altar principal en cuyo retablo se encuentra el patrón o virgen a la cual está consagrado este templo, es así como estos puntos focales secundarios

sirven de señal o camino para hacer sobresalir al principal quien domina la vista desde el momento que atravesamos el umbral de la puerta.

Sin embargo es de tomarse en cuenta tanto en el ejemplo del templo lo mismo que al contemplar una escultura, que el espectador forma parte trascendente de esta apreciación y que dependiendo del sitio, la distancia, y los conocimientos previos que tenga del lugar o la pieza que observa frente a si, podrá atribuirle diferentes grados de importancia a cada uno de estos puntos focales puesto que él mismo se vuelve otro punto focal más dentro del conjunto.

En términos generales puede afirmarse que en todo campo visual hay varios centros, cada uno de los cuales trata de someter a los demás. El yo del espectador no es más que uno de esos centros. El equilibrio global de todos estos afanes contrapuestos determinan la estructura del todo, y esta estructura total se organiza en torno a lo que llamaremos centro de equilibrio. (idem).p.19

La idea de Rodin de encontrar el alma que emana desde el centro de la obra y no solamente percibir la superficie y que coincide con las observaciones que se hacen de Oliverio Martinez y otros tantos artistas más, parte del punto de equilibrio en una obra, porque si el espectador que es otro punto focal más que interviene en el apropiamiento de la forma puede a partir del exterior comprender como está constituida la forma y hallar en términos generales este centro a partir de rodear e interpretar los volúmenes, las masas, el planteamiento de las formas y texturas, la presencia de luces y sombras, podrá encontrar el punto de equilibrio que se dará no solamente por cómo está constituida la obra sino también a partir de la forma en que es percibida.

[...]En escultura se considera que el centro de equilibrio está dentro del cuerpo de la obra. Su ubicación precisa queda determinada por la configuración externa de la escultura. Como tal configuración varía en

función del ángulo concreto desde el que se contempla la obra, lo mismo ocurre con la posición del centro. Dando la vuelta alrededor de la escultura, el espectador trata de integrar los diversos aspectos en una forma objetiva, y esta búsqueda de la forma “como tal” exige encontrar el centro de equilibrio de la obra. El esfuerzo de ningún modo es gratuito. Sólo puede entenderse la organización visual y el significado de una escultura en función a su centro de equilibrio. (idem).21-22

Cuando pensamos en centros que existen rodeando nuestras vidas, olvidamos que todo cuanto se encuentra sobre la tierra está gobernado por un punto focal al cual estamos sometidos que es la atracción de la tierra, todo se dirige inevitablemente hacia el centro del planeta provocando la idea de peso. Este peso será mayor conforme el volumen tenga más tamaño y esté vinculado estrechamente con la horizontal del planeta, si se trata de un edificio funcionará de distinta manera que una escultura la que difícilmente la concebimos anclada a la superficie terrestre.

El peso no está vinculado exclusivamente a la atracción gravitatoria. Se le percibe como propiedad de todos los objetos visuales. Y las atracciones y repulsiones a que está sometido un objeto visual dependen de las relaciones entre peso visual propio del objeto y el de los demás objetos que se encuentran en la esfera de influencia mutua. El suelo que tenemos debajo es solo un centro dinámico, y la fuerza con que atraiga depende considerablemente de la medida en que se manifieste en el campo. Un objeto en contacto directo con el suelo parecerá firmemente atraído por él. Pero una lámpara esférica colgada del techo puede parecer casi enteramente libre de la atracción hacia abajo [...] La escultura depende mucho menos de su base y puede incluso flotar en el aire. Los componentes escultóricos de distinto peso visual pueden interactuar más libremente que los arquitectónicos. (idem).pp.33-34

Los Aztecas crearon una de las piezas escultóricas más interesantes en el sentido no solo plástico sino cosmogónico, esta obra es la Coatlicue (la de la falda de serpientes), que cuando se estudió por parte de los antropólogos se descubrió que en la base contenía un símbolo que representaba a Huitzilopochtli, quién era el dios de la guerra y cuyo reino era el del inframundo, así pues el relieve que la Coatlicue contenía en su base estaba dirigido hacia el punto focal que fue Huitzilopochtli el dios del inframundo, aparentemente no tenía una razón de ser de este trabajo a simple vista puesto que el espectador de esta obra no sabría del trabajo que quedaría oculto a su vista por encontrarse la pieza sostenida sobre él, pero al indagar profundamente en la concepción de este pueblo, esta obra es una pieza maestra al contener una doble función de foco, la de la escultura respecto al inframundo y la del dios del inframundo respecto a la escultura, una especie de tributo de Edipo, puesto que Coatlicue fue la madre de Huitzilopochtli.

De esta manera esta escultura para los aztecas no solo estaba directamente sobre el suelo, sino que tenía un vínculo estrecho con este, aparte de la conexión visual estaba también la teológica y cosmogónica.

Muchas esculturas están ubicadas encima del suelo y tienen por ello una conexión visual directa con él. Pero rara vez está una escultura tan firmemente arraigada al suelo como para que parezca brotar de él, como sucede tantas veces con los edificios. Una escultura parece, más a menudo y con más claridad que una obra arquitectónica, un objeto independiente al que atrae el suelo y que se vence hacia él, pero que se organiza predominantemente en torno a un centro propio. (idem).pp.39-40

Existen ejemplos de la escultura en relación con el peso visual que estas describen al espectador, así como el dinamismo que se establece entre los distintos puntos focales donde el ser humano es uno de ellos tal es el caso de las obras de Henry Moore quienes tenían una relación directa con el suelo, pero que gracias a los espacios que incluían las masivas obras

horizontales o en ocasiones la separación entre una pieza y otra que seguidamente formaban una sola, la ligereza con la que se les percibía las dotaba de fuerza expresiva pero o de peso.

Otro caso es el de Eduardo Chillida quien una de sus principales materias de estudio era la fuerza que la gravedad ejercía sobre sus piezas y en lugar de trabajar contra de ella buscando materiales ligeros, trabajo con metales y piedra aprovechándolos de tal manera que trabajaban a su favor proporcionándole estabilidad a su obra la que tomaba en cuenta principalmente la distribución de masas y la composición de estas para hacer posible la sensación de pérdida de peso.

Brancusi fue otro de los artistas que sin duda aportó mucho sobre este tema al utilizar la gravedad a su favor dotando a sus esculturas de una ligereza y estilización que se volvían independientes y que a pesar del material con que fueran realizadas, llámese piedra o bronce, al pulirlas y soportarlas en un solo punto y reforzarlas en ocasiones con un espejo o superficie reflejante, también consideraba el punto de equilibrio, razón por la que ganaban una autonomía que pareciera que la gravedad no les afectaba.

Cuando la dimensión principal es la horizontal, el cuerpo de la escultura se mueve en una dirección paralela al suelo y parece escasamente atraído hacia él. Análogamente una masa muy compacta, como son las formas ovales de Brancusi, parece ajena al suelo no porque apenas lo toque, sino porque la obra está convincentemente organizada en torno a un centro de anclaje propio. La gravedad lo sujeta, pero puede soltarse y flotar en el espacio sin demasiado esfuerzo.

(idem).p.40

Nuestra vida esta llena de puntos focales que llaman nuestra atención en mayor o menor medida y nos dan dirección y orden a lo que hacemos, no en balde tomamos ciertos elementos como principales y otros como secundarios, por ejemplo cuando el sol se oculta en el horizonte, no se

podría concebir a una persona que se pusiera de espaldas a este evento y observara en sentido contrario, esto demuestra que un punto focal es un elemento de lectura y orientación en este caso del adelante y atrás que podría existir en un paisaje conduciendo al espectador en el recorrido que tiene que realizar o que le brinda las pautas para asir la obra si lo llevamos al terreno del arte.

Este mundo visual que se resiste a las fronteras acepta de mejor grado el establecimiento de centros. Está poblado de centros, constituido por ellos en realidad, que dominan sus alrededores en lo grande y lo pequeño: el sol que reina sobre el paisaje, una casa en mitad del campo, unas manzanas rojas en un árbol, los ojos de una cara. La maraña de campos de fuerzas interactuantes que estos centros generan constituye la estructura de lo que llamamos centro visual. (idem).p.53

Desde el punto de vista filosófico encontramos la opinión de Gastón Bachelard quien en el libro de “La poética del espacio”, uno de los capítulos está dedicado al nido como punto focal en la naturaleza que llega a convertirse en el “centro del universo, en el dato de una situación cósmica”, y esto se da porque en el nido está el génesis de la vida contenida en este receptáculo que se convierte en el principal actor en un árbol, “ya el árbol que tiene el honor de albergar un nido participa en su misterio. El árbol es ya para el pájaro un refugio” (Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, 2006. p.130), y es que un árbol habitado no es igual que los demás, este hecho de contener dentro de la vida vegetal una vida animal lo hace único y ahora todo el se vuelve a su vez morada del ave,” el árbol es un nido en cuanto un gran soñador se esconde en él”. (Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, 2006. p.131)

El, o los puntos focales se determinan conforme a una pieza y están diseñados para ella, de tal suerte que si tomáramos en cuenta solo un fragmento de una escultura o la desvinculamos de el sitio para el cual fue

creada, perdería totalmente la relación entre las partes e incluso podría parecer extraña o mal realizada, esto tiene que ver sobre todo con obras que están concebidas para un sitio en específico y se les provee de un ojo de agua cercano, o se ubican sobre este, en veces un zoclo o base para observarlas a cierta altura y otras más la localización dentro de un parque o una glorieta etc., cosa que sucedió por ejemplo con el monumento a Zapata que se encontraba ubicado en la glorieta de Huipulco en la calzada de Tlalpan de la ciudad de México y que fue realizada por el escultor Ignacio Asúnsolo ([www.tlalpan.gob.mx/images/turismo/historia\\_1.pdf](http://www.tlalpan.gob.mx/images/turismo/historia_1.pdf)); esta escultura que se encontraba en lo alto de un pedestal de concreto cuadrangular de aproximadamente 6 metros de altura, al momento de remodelarse la glorieta deciden trasladarla a la alameda del sur, ubicada en calzada de Miramontes y Calzada de las Bombas, también en la ciudad de México; pero se pone sobre una base circular y a una altura de escasos dos metros, rodeada por un segundo círculo que sirve para poner plantas a manera de ornato, de tal suerte que esta obra que un momento tuvo una presencia e importancia histórica por su situación como puerta de entrada a la ciudad desde el sur, ahora pasó a ser una decoración fútil, en un parque que no tiene relevancia alguna y que sirve solo de lugar de recreación a la población.

En escultura las obras realizadas para determinado contexto dependen de ese contexto. Esto es aplicable por ejemplo a las hileras de estatuas de los profundos huecos de la jambas de las iglesias góticas. Cuando se les saca de su sitio, haciendo una copia en yeso por ejemplo, las figuras pierden su tamaño, sus acentos espaciales, su significado – por no mencionar la deformación que acontece cuando se separa una de ellas y se muestra en solitario.( idem).p.54

Es importante insistir que si cada obra está concebida con determinada estructura, así como punto o puntos focales específicos para apreciarla, también es trascendente el entorno para el que ha sido concebida, ya que en el lugar y solo en ese sitio, la obra es capaz de cobrar una presencia no

solamente plástica y de interacción con el entorno, sino también con la sociedad y hasta como punto de referencia en la ciudad, además por supuesto de su contenido conceptual e ideológico que implica la total inclusión dentro de un universo de elementos, volviéndose un punto focal entre todos ellos.

El David de Miguel Ángel, trasladado a una rotonda de un museo, ya no apela a los ciudadanos de Florencia ni es consciente de que ellos apelen a él. Nada hay en la escultura cuyo significado dimane de la presencia del espectador. Ni siquiera puede decirse que la diferencia entre el aspecto dominante, por ejemplo, la perspectiva frontal, por oposición a las perspectivas laterales subordinadas, tenga por fin esencial el auxilio del espectador. (idem).p.61

El punto focal no es exclusivo de la plástica y como se mencionó al mencionar a Beljón en la vida cotidiana nuestros actos están inmersos en referencias o focos que nos organizan la vida y el sentido de pertenencia ya sea a una edificación, una ciudad, una religión, nuestra propia corporeidad y en resumen todo cuanto nos rodea.

En el libro “El ombligo como centro erótico” Gutirre Tibón el cual es un pequeño documento pero de una gran relevancia en cuanto a la importancia que el mito de Onfalia ha implicado desde hace siglos dentro del comportamiento del ser humano frente a “ esa cicatriz de nacimiento”, tan trascendente que es posible compararla con la huella digital, y las distintas connotaciones que se le han atribuido a este pequeño intersticio de la corporeidad que tanto funge de manera positiva, como también negativa según la moral con que se viva, e incluso como referencia de división del ser humano entre arriba y abajo, o lo terreno y de bajo instinto en contraste con lo espiritual y lo divino que el ombligo puede dividir.

Otra de las cualidades que el ombligo tiene es el de informarse sobre el estado de salud y ánimo de una persona en ciertas culturas como la Hawayana, donde el saludo hace referencia explícita al ombligo cuando saludan con un “Pehea ka piko?” que quiere decir “¿Cómo está el ombligo?” (Gutierrez Tibón: El ombligo como centro erótico. Fondo de Cultura Económica; México D.F., 1998. p. 109), pero que en realidad va más allá de este sitio, sino que se refiere a la persona y el estado ya sea anímico o de salud en el que se encuentra simbolizado por medio de este punto focal, llega a ser tan importante que en Japón hay una gran preocupación por la forma de este sitio corporal, incluso se ha comprobado que cada ombligo es único al igual que la huella digital y llega al grado que se toma como parte del registro policiaco de las personas para una mejor identificación del individuo.

El hecho de que los prehispanicos consideraran cinco puntos cardinales en lugar de solo cuatro, pero el quinto fuera expresamente el centro quien además se hallaba donde el individuo estaba ubicado nos habla mucho sobre la cosmovisión que estas culturas tenían a partir de la humanidad como eje de todo lo que sucedía alrededor suyo, no es fortuito entonces que el nombre de México signifique “El ombligo de la luna” cuyo astro fue de enorme importancia para esta sociedad y que regía múltiples aspectos de su vida cotidiana.

Los pobladores prehispanicos no solo tenían dentro de sus deidades y observaciones astronómicas en gran importancia la luna, esta se concibe como el punto focal en el firmamento y tiene una labor vital para la vida en la tierra, ya que es bien sabido que nuestro satélite natural es el encargado de mantener la inclinación del eje de la tierra, sin el cual oscilaría como lo hace Marte y sería prácticamente imposible la vida en nuestro planeta, ya que cambiaría de forma drástica el clima de fríos intensos a calores insoportables, es gracias a la luna que se mantiene con esta inclinación de  $23.45^{\circ}$  que varía ligeramente a lo largo del año produciendo las estaciones.

La luna no solo controla y regula las estaciones, sino tiene que ver con variados comportamientos tanto del ser humano como de muchos animales y plantas, ya que es durante fases como la luna llena que algunas especies se aparean, o tienen su floración, o bien está asociado con el ciclo de fecundidad de las mujeres, también se sabe que tiene influencia en el número de suicidios y otros comportamientos sociales del ser humano, etc., por lo tanto cuando consideraban los Aztecas a México como el ombligo de la luna, deseaban subrayar la importancia que este sitio tenía dentro del planeta. (Consultar más información en los sitios web incluidos en las fuentes de consulta: [www.astronomos.org/articulistast/Lonnie/tierra.htm](http://www.astronomos.org/articulistast/Lonnie/tierra.htm) (Extraída el 31 de octubre de 2009))

Cando hablamos de religión también podemos encontrar centros focales que captan la atención y las plegarias de sus feligreses, cuando hablamos de religiones como la musulmana la cual tiene como punto focal la Meca, hacia la cual todos los miembros de esta religión dirigen sus oraciones desde el sitio geográfico donde se encuentren sobre la tierra; además todo musulmán debe de hacer por lo menos un viaje a la Meca en su vida, y tenemos que dentro de la Meca está el máximo punto focal de su religión que es en específico la piedra de la Kaaba, lugar donde se supone que el Arcángel San Gabriel se le presentó a Mahoma durante sus sueños para trasmitirle o que debía escribir en libro sagrado del Corán.

Si entramos en un templo católico el principal punto focal es el altar hacia el cual se dirigen toda la comunidad para celebrar la eucaristía y que antiguamente todas los templos de cruz griega o latina tenían dirigidos este altar hacia la Meca, tal como en los minarettes “punto focal de una mezquita” encontramos el mihrab, el cual a su vez es un foco del minarete puesto que está orientado hacia la meca y es un pequeño nicho hacia el que se dirigen las oraciones por estar orientado hacia la Meca.

La Meca es un punto focal religioso porque congrega tres cultos religiosos principales en el mundo que son el judaísmo, el catolicismo y el islamismo.

Cuando hablamos de ciudades también podemos hablar de puntos focales y usualmente el principal se da gracias a la existencia de una plaza que se toma de referencia para orientar las calles y también las actividades principales llámense sociales, oficiales, culturales, económicas, etc., de todo un poblado, como ejemplo podríamos mencionar el Zócalo de la ciudad de México, quién a pesar del tiempo, sigue siendo un punto simbólico del centro de la capital del país.

Roland Barthes, en cita recogida por Bruno Zevi en su libro sobre el lenguaje de la arquitectura moderna, ha señalado que existen ciudades en las que el centro no es el “punto culminante” de una actividad determinada, sino una especie de foco vacío de una imagen creada por la comunidad. Habla de una “imagen un tanto vacía necesaria para la organización del resto de la ciudad”. (Harnheim Rudolf, *El poder del centro*. Alianza Forma; Madrid, 1988. p.101)

En el caso de ciudades como Berlin, la diferencia entre este y oeste fue uno de los factores que dividió a la ciudad en la cual no existe un centro propiamente dicho sino lo que impera es el cambio entre estas dos orientaciones cardinales que también marcaban la diferencia de regímenes en un mismo país y ciudad, en la actualidad se han realizado grandes esfuerzos por reunificar el aspecto de la ciudad que intenta ser una sola unidad, pero el trazo de las calles, las edificaciones, los parques y jardines y distintos criterios con que ubicaban todos los elementos tanto en un lado como en otro, hacen que esta labor sea un tanto artificial y que se sigan viendo con mayor notoriedad las diferencias entre lo que fue un lado y otro.

El punto focal es un concepto que se puede aplicar a la escultura, la pintura, la arquitectura y otras artes, pero su importancia va más allá de las manifestaciones artísticas, como ya se ha señalado también atañe a los actos cotidianos que el hombre realiza tanto en la ciudad como en la naturaleza donde siempre está presente un elemento que sobresale de los demás y que a partir de este podemos organizar el resto del elemento así como el entorno.



Intestinos de Buda, Huang Yong  
Ping, expuesta en el centro  
Pompidu

[picasaweb.google.com](http://picasaweb.google.com) (extraída  
el 18 de noviembre de 2009)

## Capítulo III

### **La huella como punto focal en la escultura**

Este capítulo se enfocará al concepto de huella como punto focal en la escultura; como se trató en el capítulo anterior el punto focal es un elemento eje que facilita la lectura de la obra y conduce la aproximación del espectador con ésta; en la realización de las obras trabajadas con el punto focal se trabajó principalmente con las huellas.

#### **3.1 El concepto de huella**

La huella es un concepto que implica la acción de un material sobre otro y que se puede ocasionar por diferentes factores, provocándolos intencionalmente o por azar, es así como el extenso rango de la huella puede abarcar desde la marca o señal que deja el pie del hombre o un animal, la señal que deja en el papel un elemento colorante o arrugarlo y volverlo a abrir, si hablamos de arquitectura el sitio destinado a apoyar el pie en una escalera, o incluso si hablamos de figuras retóricas la impresión o acción moral que deja un hecho acontecido y hasta en literatura cuando se habla de un rostro que exhibe las huellas del dolor.

En artes visuales se considera cualquier marca dejada sobre un material, ya sea que hablemos de una pintura en cuyo caso sería una marca de color o textura, o si hablamos de tridimensión podemos considerar tanto las marcas que se producen sobre la superficie, tanto como aquellas que se generan incluso al interior de una masa o volumen, como es el caso de las gradaciones totales o parciales que se pueden ejercer sobre un material blando como la arcilla o duro como la piedra, etc., estas marcas que dejamos en el material las consideraremos como huellas.

El pintor japonés Hokusai una vez realizó una pintura en un pueblo mientras el público lo miraba. Extendió una larga pieza de tela azul sobre

el suelo. Cogió un gallo, le metió las patas dentro de un recipiente con pintura roja y lo echó a andar encima de la tela. Levantó la pieza de tela azul ahora con estampaciones de huellas rojas, y dijo «Hojas de otoño sobre el río. » (Beljon, J.J.: *Gramática del arte*; Celeste Ediciones; Madrid, 1993. p. 8)

Sea la forma de expresión de la que se trate, siempre tendrá que ver tanto con las herramientas como con el material en el que se trabaja, es así como cada herramienta nos dará un distinto resultado dependiendo en el material en el que se trabaje, por esta razón se debe de tomar en cuenta estos dos factores para que al terminar una obra tomando en cuenta todo el proceso, podamos intuir como se verá y de esta forma tratar de que transmita al espectador el concepto que quisimos transmitir apoyado por esta huella.

El arado deja un rastro en la tierra. Igual la pluma cuando se desliza sobre el papel. Las huellas de la pluma difieren de las del pincel. Hay diferentes plumas, diferentes pinceles y diferentes clases de papel. Las huellas dependen del instrumento y de los materiales que se utilicen. Una computadora dibuja líneas que difícilmente pueden ser igualadas por el hombre. Pero la computadora nunca podrá superar los elegantes trazos hechos por los calígrafos chinos sobre la seda. Un cincel deja huellas en la madera o en la piedra que esté tallando. Se les puede sacar partido a esas huellas usándolas para crear una determinada superficie o incluso ornamento. El ornamento en la cerámica se originó directamente por las marcas de los dedos dejadas por el alfarero sobre el barro. – (Beljon, J.J.: *Gramática del arte*; Celeste Ediciones; Madrid, 1993. pp.8, 9)

Las huellas en la obra plástica pueden ser controladas o bien accidentales, pero en ambos casos siempre son fruto de una intención del ser humano quien si no está conforme con el resultado, vuelve a producirla ya sea controlada o accidental, hasta quedar conforme con el resultado, un

ejemplo de huella controlada son los esgrafiados que se realizan con cincel sobre una piedra y una de accidente podríamos considerar las muescas que se generan por el golpe del cincel y que se dejan ya sin tocar ni pulir, como varias de las obras de Miguel Ángel de la serie de los esclavos y más adelante Rodin tratando utilizar el recurso que produjeron estas piezas, en su obra; si hablamos de pintura podemos encontrar a Jackson Pollock con su *action painting*, quien chorreaba diferentes colores sobre una tela al mismo tiempo que se desplazaba sobre la superficie, provocando una serie de capas de chorreados.

En la naturaleza podemos encontrar muchas huellas que se producen por cambios climáticos y fenómenos naturales, como el desplazamiento de las capas tectónicas, la lluvia, la nieve, el intenso sol y el viento, cada uno de estos fenómenos y el sucesivo trabajo de estos sobre los distintos materiales, produce una huella que va dejando una constancia del paso de estos no solo sobre la superficie sino en ocasiones desde su estructura. “Quizá el proceso más sorprendente sea el de la materia como terreno de lo amorfo, la fuerza que obstaculiza una forma, la sustancia que no se puede moldear totalmente para convertirla en figura”. (Jimenez, José: *Teoría del arte*. Tecnos, Alianza, Madrid, 2002 p. 43)

Pero ya sea creada intencionalmente, accidental, o por fenómenos naturales, la huella es una marca ineludible de acción ejercida sobre el material, esta acción puede ser de corta o larga duración y dependiendo con que se haya producido podemos observar el resultado de esta acción ejercida por medio de estas marcas frescas o antiguas que nos hablan ambas del pasado reciente o lejano y nos invitan a reflexionar e interrogarnos sobre el hecho de ¿quién las habrá producido?, ¿por qué razón lo habrán hecho?, ¿Cómo se verá esta pieza en el futuro?, o simplemente: ¿seguirá aquí más adelante?, o terminará hecha polvo, y a todas esas preguntas, la respuesta implicará el tiempo.

Uno de los planteamientos de este trabajo es que las huellas pueden emular el concepto de tiempo y con este también el de memoria, en especial provocar esta memoria por medio del punto focal que en este caso sería las huellas de desgaste, es decir ubicar esta reminiscencia asociándola con el tiempo en el lugar justo para que con ello se despierte con mayor puntualidad, el estímulo visual que hable de vestigio.

Un punto focal que se puede dar por medio de grietas, de desgaste en el material, en cual no necesariamente quiere decir deformación o degradación, como por ejemplo si hablamos de una superficie metálica una solución sería un elemento pulido u otras veces si aludir a una superficie herrumbrosa, otro ejemplo son las piedras rodadas tanto de ríos como de mares que terminan siendo ovoides pese a que en sus inicios fueran de cantos y aristas agudas, o la torsión de un tronco de madera el que no puede recuperar su dirección vertical, así como las marcas que provocan clavos extraídos de entre las fibras y que dejan una marca imborrable como si se tratara de una herida.

La combinación de materiales y tratamientos como se vio en el capítulo dos cuando se hablo del lenguaje del material, son otra forma de generar tanto la huella que fungirá como punto focal, además de inducir una especie de recorrido donde el material y sus marcas, la composición y la distribución de estos nos llevan a una lectura que sugerirá la acción ocurrida en el pasado y que ahora observamos el resultado, convirtiéndose en memoria viva, porque si se a transformado hasta el punto donde nosotros la tenemos, bien podrá cambiar más adelante.

Algunas obras son inimaginables como fueron en sus inicios; la victoria alada de Samotracia no necesita en nuestros tiempos tener sus extremidades superiores completas ni tampoco la cabeza, para poder admirar el movimiento y la belleza que tiene, incluso esa huella que es la fragmentación de estas partes nos produce la sensación de una obra completa la cual cada

observador puede admirar tal como es e intuir la fuerza que debió de tener cuando estaba completa, pero haciendo en este trabajo de reconstrucción imaginario una personalización de la pieza y por lo tanto sentirla propia y única.

Es así como tantas veces las huellas dejadas sobre un material se tornan elocuentes por si mismas y dan más personalidad a la obra ya que cada quien la vivenciará y todas las versiones serán válidas, gracias al pensamiento del hombre que tiende a completar las cosas, como el ejemplo de la Gestalt donde un círculo casi cerrado era más fácil para el cerebro completarlo que verlo como una “c”, por ser una forma más estable y económica.



Richard Long, “Sahara”. Long, Richard: *Walking in circles*. Thames and Hudson, London, 1991. p.221 En vestigio del paso del hombre evidenciado por un círculo, se convierte en la huella de un acontecimiento plástico, místico.

### 3.1.1 Observaciones de las huellas en los materiales al natural

La melodía de la naturaleza retoma sus dedos sobre la locura,  
Es toda la vida que nos observa que olvidamos al filo del tiempo.

La melodía, esa de la vida que consumimos a cada instante,

Todas nuestras adquisiciones se estrellan contra el suelo y yo elegí la llave de los campos...

(Ridam: l'agriculteur, album le rêve ou la vie, Sony music, 2004.)

Esta parte del trabajo pretende ser un acopio de algunas imágenes a manera de archivo donde se busque el resultado de los diferentes fenómenos naturales sobre los materiales, quienes provocan marcas o huellas tanto en la superficie como en la estructura y que plásticamente se pueden aprovechar para realizar esculturas que tengan que ver con las características que cobran.

La naturaleza desde hace mucho tiempo ha sido fuente de inspiración para muchos artistas, solo que debe de intervenir la voluntad del hombre para que el material tenga un propósito, ya sea estético, expresivo, o comunicativo.

“La industria y el artificio con que todos los animales hacen su nido, son tan grandes que no es posible mejorarlos, hasta el punto que superan a todos los albañiles, carpinteros y constructores; porque no hay hombre que haya sabido hacer para él y sus hijos un edificio tan pulido como el que estos pequeños animales hacen para ellos, tanto que tenemos un proverbio que dice que los hombres saben hacer todo, excepto los nidos de los pájaros.” (Paré, Ambrosie, *Le livre des animaux et de l'intelligence de l'homme, Ouvres complètes*, ed. J.F. Malgaigne), citado en (Bachelard Gastón: *La poética del espacio*; FCE; México, 2006. pp.125, 126)

Y es cierto que muchos de los artistas se han basado en las observaciones que hacen en la naturaleza, tal es el caso de Nils-Udo, quien ha trabajado varias veces construyendo un gran nido que alberga a un ser humano, hablándonos una similitud entre el primer habitáculo de un ave y el vientre materno que es el equivalente en el hombre.

Es necesario abrir un paréntesis para considerar una postura que a pesar de referirse a las costumbres culturales que socialmente se van

conformando; durante la exposición Territorios artificiales presentada el 19 de Noviembre de 2009, en la galería Fundación Sebastián artistas como la escultora Alejandra Zermeño nos presentan y nos hacen reflexionar sobre la naturaleza que el hombre va creando artificialmente y que termina por creerla y hacerla parte de él, tal como se ha hecho con macetas y plantas que se convierten en un objeto decorativo que remite a la naturaleza, pero que es menos perfecto que una flor de plástico, porque parece y al hombre le gusta lo hermosamente permanente.

Al hablar de territorio, el proceso de antropización ha ido difuminando los límites entre la ciudad y el campo, de modo que hoy podemos decir que el concepto de naturaleza artificial ya abarca todo el entorno visual del hombre. El territorio es, por tanto, el producto de la interacción entre los elementos naturales y la mano humana que a través de la percepción social adquiere una dimensión simbólica. Seguimos anclados en la estética y la ética que acaban convirtiendo a la naturaleza en espacio de ocio y recreación, únicamente utilizado por el hombre como objeto de adoración. (Zermeño, Alejandra: Territorios Artificiales. Dead Memories: la línea continua. Díptico. [www.viajeroscreando.com](http://www.viajeroscreando.com), México, D.F. 2009. Díptico de exposición.)



Instalación VII, Bob Verscheren, Verschueren, Bob: *Wind paintings et installations végétales*; 340 Atelier; Bélgica, 1997. p.166

### 3.1.2 Las huellas provocadas por las herramientas

Cuando se habla de huellas provocadas por las herramientas estamos tratando con marcas planeadas, con la intención del artista quien va a producir ya sea intencional o accidentalmente, marcas que formarán parte de

la obra, aunque si el resultado accidental no le satisface, se asegurará de seguir trabajando hasta que la escultura manifieste la intención que está tratando de materializar.

Cada paso del proceso de trabajo tiene una consecuencia en la escultura y va dejando rastros de todo lo que se hace sobre el material, por esta razón, por ejemplo, si se desea una superficie pulida a espejo sobre una piedra y no se tiene el cuidado de luego de utilizar el puntero desaparecer todo ese trabajo con un cincel plano, al momento de comenzar a trabajar con la piedra de asentar ya sea manualmente o con máquina amoladora, se tendrá que hacer un gran esfuerzo para desbastar todo el plano, así se trate de un milímetro y a veces será preferible volver a retrabajar con cincel, para evitarse tan desgastante proceso con la piedra de asentar, es por ello que el artista debe ser preciso y claro con lo que quiere obtener.

Cada herramienta crea una huella distinta y hoy día es fabuloso poderse servir de discos de corte, el láser y motosierras, combinándolas con herramientas tradicionales o utilizándolas tal cual producen sus trazos sobre el material, también en especial en este trabajo es de remarcarse el fuerte efecto que produce de velocidad y dinamismo, algunas máquinas y que al dar acabados con soplete dan la impresión de haber sufrido el desgaste de cientos de años y darle a la obra este aire de antiguo.

Se pretende hacer un breve registro de algunas obras donde se hace evidente al ser trabajadas, el dejar el registro de huellas y marcas producidas por la herramienta y el proceso de trabajo como un valor plástico.



Obra realizada por el artista japonés Shigeo; Fox, Howard N.: A primal spirit, ten contemporary japanese sculptors. Los Angeles Country Museum of Art; California, 1990. p.96. Aquí se puede ver tanto el uso de la huella creada por la motosierra, así como una discreta pátina con acrílico que juntos nos dan la impresión de una cierta acción ejercida y erosión.

Hellen Escobedo, "Silencio recordado"

Escobedo, Helen: Estar y no estar, quince instalaciones. Editorial Buena tinta; México, 2000. Catálogo 94 páginas.p.74. Podemos observar la utilización de polvo sobre los elementos para crear una sensación de paso del





Koichi, Shigeo; Fox, Howard N.: A primal spirit, ten contemporary japanese sculptors. Los Angeles Country Museum of Art; California, 1990. p.4. Con este sencillo políptico nos plantea características diferentes que adquiere un mismo material, dejando en evidencia la huella de herramientas y trabajo sobre ella.

Casas, Fernando. Un bosque en obras., vanguardias en la escultura española en madera. Fundación caja de Madrid; Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2000. Catálogo de Exposición. p.60

Encontramos la convivencia de dos formas de trabajo de la madera, la industrial y la natural realzada por el cepillado de la veta y nudosidades del fragmento del tronco.



Camí y Santamera: *Escultura en piedra*. Párramon; Barcelona, España, 2000p.67

En esta obra no solo se puede observar los cortes limpios realizados con máquina, sino también las características del material tanto en el interior como el exterior gracias al acomodo de piezas existentes y faltantes.

## 3.2 Propuesta de tres esculturas combinando materiales o acabados

### 3.2.1 Escultura inmersa en un medio natural

Cuando la naturaleza es alterada al grado de no poder continuar con los ciclos, las estaciones y los fenómenos meteorológicos como eran antes, tiende a producir ajustes que intentan equilibrar nuevamente las circunstancias que el calentamiento global produce debido a la sobreexplotación de recursos naturales haciendo que desaparezcan bosques y se cause erosión y descompensación, es entonces cuando los incendios, el deshielo, la contaminación o los tsunamis (ver: [www.windows.ucar.edu/earth/tsunami1.sp.html](http://www.windows.ucar.edu/earth/tsunami1.sp.html)), pueden cambiar toda una región entera.

En el año 2000 en Europa se produjo una tormenta que arrasó con grandes zonas boscosas y todo lo que había a su paso además de que ese verano fue uno de los más cálidos después de décadas de temperaturas moderadas (ver: [assets.wwfes.panda.org/downloads/tormentas\\_sobre\\_europa.pdf](http://assets.wwfes.panda.org/downloads/tormentas_sobre_europa.pdf)), estos fenómenos cambian la vida de muchas personas quienes se ven afectadas en todos sentidos por el medio en el que viven.

En una zona de Francia donde pasó esta tormenta, existen seis comunidades que organizan cada año un encuentro artístico al que invitan a diferentes artistas del mundo entero, la selección se realiza mediante el proyecto propuesto, así como la trayectoria del escultor, una vez conformado el grupo cada escultor acude al sitio y elige un área donde insertar su propuesta en la naturaleza tomando en cuenta tanto el concepto que se va a manejar, como el sitio donde se insertará creándola in situ; el año 2000 debido al fenómeno meteorológico acontecido se pensó en suspender el simposio, pero finalmente se decidió no dejarse vencer por una eventualidad de este tipo porque sería como quedar derrotados ante lo que año tras año se había logrado.

Irónicamente el nombre del evento es Le Vent des Forêts (El Viento de los Bosques), y precisamente fueron los fuertes vientos que derribaron todas estas hectáreas de árboles cerca de Verdun; Ese año, Lahaymeix y las otras cinco comunidades que organizan, decidieron realizar por razones de seguridad y por ser imposible el acceso a ciertas partes del bosque de explotación maderera, que las obras fueran trabajadas un tanto en la periferia de los bosques.

Las condiciones que imperaron ese año para que se llevara a cabo el evento, fueron un detonante para el tema de la propuesta que tendría que ver con el hecho de intentar a pesar de las adversidades, el retomar la vida cotidiana dentro de lo posible, el otro motivador para el tema fue la cercanía con la ciudad de Verdun “donde tuvo lugar uno de los principales combates librado entre las fuerzas alemanas y francesas, desde febrero a diciembre de 1916” ([html.rincondelvago.com/primer-guerra-mundial\\_33.html](http://html.rincondelvago.com/primer-guerra-mundial_33.html)) y que jugó un papel crucial en la historia de Francia porque quedó desecho luego de ataques y bombardeos que se dieron por los ataques de los alemanes, aliados del ejército Austro-Húngaro durante la primera guerra mundial pero hoy esta totalmente renovada.

De esta forma surge la idea de crear “El sobreviviente”, que se pensó para hacer un homenaje a la resistencia, la fuerza con la que todo ser vivo se niega a claudicar si no ha agotado hasta la última oportunidad de continuar sobre este planeta, esta motivación puede ser de muchos tipos y va desde lo fisiológico hasta lo psicológico e incluso por una causa ideológica es posible resistir, en este caso se vería reflejado en un árbol que quedaba en pie después de la catástrofe y ahora se veía reforzado por la experiencia pasada.

El material propuesto fue, madera en troncos de diversos tamaños, barras de metal y piedra, por supuesto que la madera era uno de los materiales que había en abundancia por todos los árboles que la tormenta había derribado y que no reprocesaban aún por la cantidad de la que se trataba, así que la

propuesta se pensó en ese material como elemento básico, pero incluyendo también los otros dos para hacer acentos significativos en la obra.

Se escogió lo alto de una ligera colina al margen del bosque donde el camino por el que se accedía permitiría valorar la obra al ir ascendiendo por la pendiente y en la parte más alta se colocaría al sobreviviente que sería representado por un tronco que en dimensiones rebasaría a los demás y sería el único que permanecería vertical, mientras que los demás estarían inclinados en dirección de éste a manera de flechas.

De esta forma se realizaría una disposición de los tres troncos en diagonal y uno en vertical, a los que se les incrustaría una serie de ramas dispuestas en línea que también apuntarían al sobreviviente y que provocarían la sensación de haberse protegido con el tronco y ser las únicas que quedaban a diferencia del resto que habían sido arrancadas por los vientos.

Del lado contrario a las ramas se trabajaría cada tronco con motosierra, como si se tratara de una superficie erosionada por el constante roce que hubieran provocado los innumerables objetos que la fuerza eólica arrastrara a su paso y desgarraran la superficie de la madera, dejando la traza como heridas en la piel del árbol.

Por último en la base de cada árbol inclinado, se colocarían un montículo de piedras que se aglomerarían del lado trabajado con motosierra que provocaría la sensación de haber sido arrastradas y depositadas al toparse con el tronco que hubiera impedido que continuaran su camino, pero que al mismo tiempo nos hablaría nuevamente de la fuerza del fenómeno que había ocasionado la inclinación del árbol, las heridas y la hilera de ramas en un solo lado.

El sobreviviente que sería el único árbol que se mantendría en pie, se trabajaría incrustando unas barras de metal, a manera de ramas que serían más pequeñas conforme se ascendiera, tratando de remitir a una conífera,

que es uno de los árboles predominantes en esa región de la Lorraine y que al haber pasado una prueba a la que los otros habían sucumbido, ahora sus ramas se veían reforzadas y nos hablaban del carácter de este árbol que se ostentaba erguido entre sus compañeros que estaban a punto de caer.

La primera parte del trabajo fue el seleccionar los troncos y las alturas que estos deberían tener para que se pudiera realizar la obra y al mismo tiempo fuera capaz de sostenerse pese a la inclinación que debían tener en su mayoría los troncos, otra de las cuestiones que se procuraron fue que no todos los troncos tuvieran la misma altura para producir un efecto menos estático y repetitivo, sin embargo la inclusión del tronco en la tierra si debía considerarse como mínimo dos metros de profundidad para garantizar la estabilidad de los elementos sin que hubiera problemas de seguridad.

Se seleccionaron tres troncos de diferentes dimensiones, el sobreviviente de 12 metros de altura y los otros troncos de 10, 9 y 8 metros, estos fueron trasladados desde el bosque hasta la planicie y se trabajaron en el área donde serían colocados.

La motosierra fue el primer trabajo que se realizó sobre los troncos y se trabajó con una dirección diagonal respecto a la longitud del tronco para que cuando quedaran de pie las marcas fueran predominantemente en dirección horizontal, y solamente se trabajo una cara de cada tronco llegando aproximadamente hasta la mitad, sin que fuera estricta esta medida.

El segundo paso fue seleccionar las ramas que se incrustarían en los troncos y una vez que se recolectaron, fueron seleccionadas por tamaños porque presentarían un orden decreciente en tamaño conforme se acercaran a la parte superior para dar la sensación de la silueta de media conífera. Posteriormente se realizaron perforaciones a lo largo del tronco, con

diferentes calibres de broca, en relación a la rama que debía de albergar cada orificio.



Trabajo con la motosierra (izquierda) y ramas incrustadas en los troncos (derecha), fotos de Horacio Castrejón Galván

Uno de los pasos importantes fue la implantación de cada tronco por lo que se tuvo que recurrir a una máquina excavadora para que llevara a cabo las zanjas, además que una vez realizadas, también sirvió de grúa para levantar cada tronco y con la ayuda de cuerdas y varios ayudantes que la inclinación necesaria correspondiera con el trabajo de la textura creada por la motosierra, además de apuntar hacia el sobreviviente.



Trabajo con máquina excavadora e implantación de troncos, fotos Horacio Castrejón G.

El elemento más fácil de colocar fue el sobreviviente que mediante el auxilio de un nivel de burbuja se pudo disponer de manera vertical, no obstante todavía faltaba el incrustar las ramas en cada tronco inclinado, labor

que no podía ser realizada de antemano por tratarse de elementos frágiles que hubieran desaparecido en el proceso de colocación.

Cuando todos los troncos estuvieron dispuestos correctamente, se dispusieron las ramas en cada tronco ajustándolas perfectamente para que fueran sólidas en la base; es de remarcar que por tratarse de estructuras de fibras más flexibles y menos resistentes a la intemperie, de antemano se preveía que estos elementos irían desapareciendo con el tiempo debido a las condiciones climáticas europeas donde en invierno incluye la nieve y por lo tanto se proyectaron para permanecer a lo mucho tres años.

Sin embargo la textura y las piedras que se colocaron por último en la base de cada tronco funcionarían como señales direccionales hacia el sobreviviente quien conservaría permanentemente sus ramas de acero intactas, conmemorando el acontecimiento que se dio ese año en Francia y otros países de Europa y hablando del espíritu de lucha y supervivencia que hacen que las personas, las ciudades y los países se mantengan en pie a pesar de pasar tiempos difíciles.

La experiencia de realizar una obra que en el caso del sobreviviente tiene una parte permanente y otra efímera, la hace una propuesta viva que difícilmente vemos en los circuitos galerísticos y museográficos, aunque cada vez se abre más el panorama para este tipo de obra, algo con lo que no podrán trabajar es el hecho de que estas obras tienen esta naturaleza y están pensadas para el entorno en el que se encuentran colocadas, es decir que son intransferibles porque cambiaría el sentido que se busca en la obra y que en otro contexto puede ser totalmente absurda.

Además de estas obras que se realizan para un entorno natural, también es oportuno mencionar aquí otras formas de escultura efímera con materiales no tradicionales como son la escultura en nieve, hielo y fuego que se llevan a cabo al aire libre y que implica un contacto no solo con la obra por parte del artista al ir la realizando y del público al acudir al proceso de realización, que

es la temperatura, este factor que no material, pero si una sensación que acompaña intrínsecamente a estas esculturas las hace totalmente diferentes al resto de los materiales que se producen en un ambiente de laboratorio dentro de museos y galerías, además claro está de la fugaz permanencia.

Otro factor que es importante señalar es la dimensión; al realizar obra en la naturaleza prácticamente podemos hablar que no existen dimensiones limitantes, claro está que materialmente es imposible extenderse ilimitadamente, pero aquí tanto en el microcosmos como en el que a veces trabaja Nils-Udo, tanto como en el macrocosmos, como ejemplo menciono la envolturas que Christo a realizado de montañas, o las Wind paintings que creó Bob Verschueren sobre la nieve que se extendían tanto como la fuerza del viento y el pigmento dispusieran es otra de las características que una obra en la naturaleza tiene que las hace únicas y las diferencia de las obras tridimensionales tradicionales



Vista de obra terminada, foto Horacio Castrejón G.

### 3.2.2 Escultura dentro de un medio urbano

A continuación se incluye un trabajo de investigación que se realizó durante la maestría proponiéndose reflexionar sobre la razón de ser de una escultura en un medio urbano y la diferencia con el monumento que también se privilegia sobre todo en las grandes concentraciones de habitantes.

Esta obra se proyectó para estudiar el papel que juega la escultura en un medio urbano, a pesar que todavía no se ha llevado a cabo por la infraestructura y gestiones que requiere, funciona para responder a la problemática que plantearía hoy en día una escultura en este entorno y más por el hecho de que se trata de una obra efímera.

## **LA CONMEMORACIÓN ENTRE BANQUETAS**

Mucho se ha tratado sobre la deshumanización de las grandes urbes y la enajenación de sus habitantes, la pérdida del contacto con la naturaleza y la contaminación visual que bombardea todo el tiempo con diferentes productos, corrientes de pensamiento y hasta le dictan al individuo en que debe pensar.

La naturaleza que antes fue tomada como punto de partida e inspiración de muchos artistas y sus creaciones, ahora se encuentra desplazada, olvidada e invadida muchas veces, como si fueran pequeñas islas verdes o en ciertos casos terrenos llanos inmersos entre el conglomerado de asfalto y cemento, si el Doctor Atl viviera en nuestro tiempo seguramente sus paisajes serían muy distintos a lo que fueron entonces.

Ante un panorama de ese tipo el arte se queda muy al margen de las necesidades cotidianas del habitante urbano, pero una urbe no es obligatoriamente una superconcentración como es el caso de la ciudad de México, también hablamos de muchas comunidades “rurales”, y pongo esto entre comillas porque prácticamente todo nuestro México está invadido por el Internet que suple las funciones que realizan los espectaculares y la televisión cumple otras mas homogenizando a la población con muchas otras no solo dentro del territorio, sino a través de las fronteras.

La urbe y lo urbanizado se diluye en este tiempo porque ya no implica una cantidad demográfica de seres que habitan en una zona; la urbanización va

más allá de esto para convertirse en una condición de la población que tiene acceso a estos medios y por lo tanto pertenece a la misma aldea virtual.

Pero se podría pensar que con tanta difusión el arte estaría en una posición privilegiada para manifestarse y llegar a las masas por medio de imágenes digitales con las cuales el ser humano tendría la posibilidad de sensibilizarse con su entorno y reflexionar por medio de elementos tanto figurativos como abstractos que le hablan de su identidad, su historia, su cultura, etc., pero esto no es así, las imágenes publicitarias y el arte mismo, se han vuelto una suerte de ready-made sin distinción, en todo caso lo que hoy encontramos es como dice Yves Michaud en su libro el arte en estado gaseoso, “el triunfo de la estética”. “La invención del ready-made privó al arte de su sustancia fundamentándolo en lo procedural. La generalización de esta naturaleza procedural lo transforma en vapor o en gas que se expande por todas partes. Una atmósfera estética invade al mundo”. (Michaud Yves: *El arte en estado gaseoso*. FCE, México D.F., 2007.p.48)

Hoy todo es bello, un auto puede ser elevado a la categoría de obra de arte, o se vuelve con su estética línea y acabados en la personalidad de quien lo posee; un perfume nos puede llevar a conseguir el amor que deseamos gracias a los encantos del misterioso aroma que despide y rodea, seduce y atrapa al motivo de seducción, o ésta se realiza por el atractivo de los destellos y formas minimalistas que emite el frasco que contiene la mágica poción que se considera una joya contemporánea y adquiere un doble o triple valor estético-metafísico y práctico.

Dentro de todo este embellecimiento de nuestras urbes nos encontramos con gran abundancia de elementos vegetales que se han transformado en un mueble más o una decoración frente a la fachada de un edificio o al interior de este, algunas veces recordándonos vagamente un bosquecillo o bien en flagrante composición que hace las veces de un arreglo floral que en lugar de encontrarse dentro de un florero se planta directamente en la tierra en un sitio

específicamente destinado a este efecto o en ciertos casos, en una maceta que se puede reubicar al antojo del habitante para que no estorbe.

Hablando de este conjunto de elementos arquitectónicos de las ciudades siempre quedan atrapados espacios o incluso muchas de las poblaciones se comienzan a generar a partir de un espacio que servirá de plaza y que usualmente se ubican cerca de edificios públicos como palacios municipales, o de construcciones dedicadas al culto religioso y van quedando atrapados entre el laberinto de calles y banquetas.

Estos espacios generalmente quedan destinados a conmemorar por medio de reuniones anuales, alguna celebración de un personaje o evento de la comunidad o de identidad nacional al que se le rinde homenaje, así como también fiestas y diversiones populares o de tipo religioso.

Esta es la razón por la que en muchas ocasiones se termina por erigir un monumento que durante todo el año recuerda al personaje o el hecho por medio de una imagen usualmente tridimensional a la que se trata de elevar literalmente por medio de un pedestal que cumple con múltiples funciones, la más básica de ellas, alejarla físicamente del alcance de las personas, y al evitar el que la puedan tocar nos lleva a la segunda función que es la de hacer del efigiado un ser que psicológicamente está por encima de cualquiera que se le aproxime, la tercera es reafirmar la importancia del personaje por medio de columnas en su entorno, algunos otros héroes secundarios, o símbolos que tengan que ver con el motivo de su existencia pétrea o metálica en ese sitio, aquí no hay reglas, porque cada comunidad tiene su propia idea de la forma de ensalzar y las proporciones para llevar a cabo este fin.

Cabe señalar que los monumentos sirven también para marcar un cambio de ideología o de régimen, cuando en un acto catártico se tira y se destruye la figura de algún mandatario como pasó con la figura de Saddam Hussein en 2003 o la de Vicente Fox en 2007, donde las semejanzas del hecho de

tirarlas, coincidió también con la similitud de la posición de las figuras.  
<http://sinfulmx.wordpress.com/2007/10/13/saddam-husseini-y-fox-son-iguales/>

En las urbes se genera otro tipo de espacio con un fin más relajado con el fin de procurar esparcimiento y un lugar de sociabilización desde el barroco donde surgió la necesidad de parques y jardines que se fueron transformando a lo largo de la historia, así como sus usos y costumbres, no olvidemos que la alameda central en el Distrito Federal fue un paseo para ricos durante el Porfiriato y hoy en día es un paseo para la clase popular sin restricciones.

La imagen tradicional del jardín aparece unida en el presente siglo a los lujos y caprichos del Barroco y al gusto romántico, imágenes que fueron expresamente repudiadas por la modernidad. En cuanto a los parques, que con una extensión territorial más amplia se solían situar en los límites de la ciudad decimonónica o en el medio rural, han sido pasto de la codicia especulativa y víctimas de la imperiosa necesidad de suelo urbano para solucionar el problema del alojamiento masivo que ha desbordado a la ciudad moderna, cuando no han quedado diezmadamente enquistados en el tejido urbano de la ciudad como una «zona verde» más, es decir, convertidos en caricatura de si mismos. (Maderuelo, Javier: *La pérdida del pedestal*; Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994. p.80)

Si en las plazas públicas se colocan monumentos, ¿Cuál es el medio plástico con el que se embellece los parques y jardines?

Al principio se hacía por medio de fuentes y espejos de agua los que estaban complementados por una escultura de tipo mitológico o imaginería diversa, como las famosas fuentes del palacio de Versalles en Francia, o algún otro motivo que aludiera al carácter festivo del uso del lugar, aunque después con el paso del tiempo y las necesidades de espacios donde colocar

a los héroes que nos hacen falta para mantener el espíritu nacionalista en forma, se ha tomado tanto espacio verde existe para tal fin, como ejemplo podemos citar el hemiciclo a Juárez en la alameda central.

No obstante existen artistas que al enfrentarse a resolver el problema de una obra como monumento público se dieron a la tarea de plantear soluciones como la que dio Rodin con los burgueses de Calais o su magnífica obra del monumento al escritor francés Balzac donde depuró a la figura de tal manera que solo se concretó a la esencia del carácter del personaje volviéndose una propuesta casi abstracta.

[...]En efecto Rodin que había partido de investigaciones muy avanzadas sobre la iconografía de Balzac, había olvidado todo para guardar solo los elementos que él juzgaba esenciales: El cuello de toro, la boca irónica y sensual, los ojos profundos, la cabellera de una majestad leonina y esa mirada tan impresionante. Todo el resto fue suprimido, incluyendo los detalles de la ropa de manera que el ojo se dirigía hacia el rostro. (Dufrière, thierry y Rinuy, Paul-Louis: De la escultura en el siglo XX, *De la sculpture au XXe siècle*; Publicaciones Universitarias de Grenoble; Grenoble, 2001. pp. 21-22.)

Más tarde Brancusi rebasará esta forma de entender la escultura en un espacio público como monumento, para convertir el espacio público ajardinado, todo él en escultura, esto lo logra con el homenaje a los héroes de la resistencia en la ciudad de Tirgu-Ju y que a partir de esta nueva forma de abordar el jardín, otros más harán uso de este conocimiento dando a la escultura nuevas posibilidades de entenderla.

[...] Este monumento conmemorativo no adopta la forma de una única pieza sobre un pedestal sino que configura un extenso parque a las orillas del río Jiu, de casi un kilómetro de longitud, en el que se sitúan una serie de hitos de piedra. En esta obra el monumento es el conjunto, es decir, el camino, los árboles y plantas, la mesa y los asientos, y las piezas más emblemáticas de la puerta y la columna. Lo realmente

novedoso consiste en que cualquiera de estos elementos, descontextualizados del conjunto formado por el parque y las esculturas, decrece en interés. Podemos, por lo tanto enunciar que, en esta obra, Brancusi ha tratado el parque, el jardín de Tirgu-Jiu, como una escultura. (Maderuelo, Javier: *La pérdida del pedestal*; Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994. p.82)



[www.momentaryawe.com](http://www.momentaryawe.com)



[www.fernandovalero.com](http://www.fernandovalero.com)



“La columna infinita”

[www.arts.auckland.ac.nz](http://www.arts.auckland.ac.nz)

Isamu Noguchi será uno de los artistas que asimile rápidamente lo que Brancusi aportó y lo utilizó ampliamente en su obra para crear lo que Javier Maderuelo nombra como “monumentos sin monumentalidad, alejados de toda épica y cargados de emoción”, y es que el artista trabaja con el espacio que ocupan estos sitios, así como los elementos tanto intervenidos por el

hombre pero de formas simples, en combinación con otros en estado natural; así mismo en sitios como el que realizó en Nueva Cork para la IBM, incluso tomó en cuenta el tipo de árboles y plantas de acuerdo a sus hojas perennes o caducas y piedras blancas y negras, para que de esta forma tuviera un interés durante todo el año un mismo espacio que no puede ser calificado específicamente una parte como escultura y otra como jardín.



Isamu Noguchi, Escenario de California. Costa Mesa, California, 1980-82.<http://www.ivam.es>

En México existen diversas intervenciones en espacios públicos como son la Ruta de la amistad, que fue creada en 1968 con motivo de los juegos olímpicos y como respuesta a la idea de crear las Olimpiadas Culturales:

Uno de los más destacados proyectos generados a raíz de las Olimpiadas Culturales México 68, es el corredor escultórico más grande del mundo con 17 kms de longitud. En él se encuentran dispuestas 19 obras construidas en concreto, que fueron realizadas por artistas de los cinco continentes. Con alturas que van desde los 7 hasta los 22 metros de altura, se hizo realidad el proyecto concebido por Mathias Goeritz, con el apoyo del Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

En el concepto original, las obras llenas de matices aparecían sembradas cada kilómetro y medio en un valle de piedra volcánica resultado de la emanación del Xitle dos mil años atrás. Singulares árboles acompañados de una maleza intensamente verde en verano y de amarillo pálido en invierno fueron el escenario de esta inmensa galería. De esta manera, el arte moderno salió a las calles y los espectadores disfrutaron de este invaluable contexto artístico donde

cada espectador interpreta su sentir. El recorrido se apreciaba como un camino de colores que comunicó los distintos escenarios olímpicos.  
<http://www.mexico68.org/ruta/historia.html>

Otro excelente acercamiento a la escultura pública de carácter monumental, se da en el Espacio Escultórico que se encuentra en los terrenos de la ciudad UNAM y que fue el resultado del trabajo en conjunto de una serie de artistas que sobrepasando los intereses personales pudieron concebir una obra que es muy sencilla por la forma circular que describen 64 módulos en forma de prismas, pero de una gran carga simbólica no solamente para nuestra cultura, sino una forma que a través de los años y las culturas se ha utilizado esta forma atribuyéndole significados diversos y hasta metafísicos.

En este sitio también se trabaja el espacio donde se encuentra, tanto adentro como alrededor de la obra, volviéndose uno mismo y un todo, donde no se puede separar ni siquiera el mismo espacio aéreo que lo envuelve, hay una correspondencia de formas y un contraste de densidades, entre la roca volcánica y su correspondiente con las nubes en el cielo, convirtiéndose en un espejo que refleja y condensa en el color negro de la roca esas formas caprichosas que cambian en cada ángulo que se observan tal como las nubes lo hacen agitadas por el viento que siempre atraerá por múltiples razones al espectador y cada uno se apropiará de este sitio escultura según su espíritu.

La profusión anterior de datos contribuye a percibir mejor el magno significado que es el Espacio Escultórico. A fin de adentrarse en el significado, siempre oculto, se transcriben dos párrafos del *Manifiesto del Espacio Escultórico*. Lo suscriben, en orden alfabético: Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Matías Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva.

Quienes participamos en el proyecto universitario del Espacio Escultórico hemos intentado poner en práctica principios olvidados por cientos de años: buscar hacer del arte un gran acontecimiento para

todos y para siempre, superando, al menos en esta experiencia, el voluntarismo individualista autosuficiente y caduco.

Si a los artistas que formamos este equipo de trabajo no le sobre vive alguna de sus obras, el Espacio Escultórico, por todo lo que tiene de oculto y anónimo, habrá de perdurar como el intento colectivo de arte público más importante de los últimos años.  
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4507/sanchez/45sanchez02.html>

Pero no todos los casos son tan afortunados como estos dos esfuerzos por integrar un ambiente natural que ha sido rodeado por un medio urbano con éxito, más bien imperan en general una pléyade de objetos abandonados en plazas, parques y jardines, auspiciados en ocasiones con buena intención y otras con oscuras procedencias para erigir un monumento, llevar al pueblo un poco de cultura, o utilizar como elemento proselitista este espacio público.

Aquí cabría muy bien el cuestionamiento que se hace una de las escultoras participantes del espacio escultórico Helen Escobedo, acerca de la frontera entre escultura y monumento; “¿Cuál es la diferencia entre una escultura urbana y un monumento cívico? ¿Es posible que la escultura pública llegue a constituirse en monumento, y de serlo, en qué circunstancias ocurriría? ¿Será capaz cualquier buen escultor de diseñar un monumento? (Escobedo, Helen: Monumentos Mexicanos, *De estatuas de sal y de piedra*. Ed. Grijalbo, México D.F., 1992. p.8)

En México según nos muestra el libro de Helen Escobedo, se produce un fenómeno muy particular, donde hemos sido invadidos por una serie de representaciones de héroes nacionales por un lado, y por otro de elementos folclóricos que por las dimensiones o la ubicación topológica en una población y a veces por sus dimensiones ya sea descomunales o risibles y otras por lo grotesco de la representación, se vuelven un elemento que cobra

importancia en una comunidad y conforma parte de la vida cotidiana y referencia para muchos.

Así como Yves Michaud nos hace reflexionar sobre el ready-made y sus consecuencias en la percepción del arte y hasta podría decir la inmunización social ante imágenes tridimensionales que encuentra a diario en su vida cotidiana, el pueblo mexicano con su consabida habilidad creadora se estimula ante la falta de fronteras entre el objeto y la obra y se permite sin limitaciones a erigir “esculturas y monumentos” sin restricciones, en el mejor de los casos si su presupuesto se los permite, consultarán y encargarán a un profesional dicha tarea siempre y cuando la propuesta sea del agrado del patrocinador, o en su defecto serán habilidosos del lugar quienes llevarán a cabo esta labor.

¿Cuánta originalidad se necesita para idear un monumento al drenaje profundo? ¿Qué tanto somos capaces de apreciar la creatividad de los artesanos locales que construyen tantas bases –tan distintas- para tantas estatuas –tan iguales- (hechas en serie) de nuestros héroes nacionales? ¿No expresan una inventiva considerable en su capacidad de proporcionar a cada una el pedestal ideal que refleja los elementos de la arquitectura local? Y, por último, ¿quién decide dónde colocar estos monumentos? (Escobedo, Helen: *Monumentos Mexicanos, De estatuas de sal y de piedra*. Ed. Grijalbo, México D.F., 1992. p.9)

Pero en estos tiempos posmodernos donde el arte público se permite validar elementos temporales que vienen y van, que un día se aparecen en un sitio y al otro se mudan de plaza o de país como los museos nómadas o las manifestaciones artísticas denominadas bajo el nombre de performance o instalación, ¿Por qué no considerar a éstas manifestaciones que por años han estado entre nosotros y no las hemos sabido observar?

Definitivamente esta serie de esculturas y monumentos nos transforman la vida y aún cuando muchas veces choquen contra nuestra estética, dejan

impregnada una huella en nosotros, como menciona Rita Eder: “Los monumentos son las distintas señales que los hombres, a través de sociedades diferentes, han inventado para recordar, celebrar, honrar, perpetuar, glorificar, imponer o destruir una serie de valores y de contenidos ideológicos”. Citado en Escobedo, Helen: Monumentos Mexicanos, *De estatuas de sal y de piedra*. Ed. Grijalbo, México D.F., 1992. p.61

¿Que caso tiene el planear una obra para que perdure largo tiempo pudiendo aprovechar estos escasos sitios tan necesarios en las urbes para diferentes actividades para a lo largo del año generar muchas piezas?, de esta manera se podría continuar con la vida cotidiana la mayoría del tiempo y por otro lado se enriquecería estos lugares con la súbita aparición y desaparición de formas.

La desacralización del arte se ha convertido en uno de los elementos que define la modernidad artística y hoy los límites entre lo que es y no es arte son cada vez más ambiguos. Los resultados positivos podrían ser la democratización del concepto, que acaba con las arbitrarias valoraciones y jerarquías entre artes mayores y menores, entre lo liberal y lo manual, entre el arte y la artesanía y quizás entre lo culto y lo popular. Los significados y repercusiones sociales del arte parecen interesar más que el desgaste en el debate de una definición de lo artístico. Rita Eder, citado en (Escobedo, Helen: Monumentos Mexicanos, *De estatuas de sal y de piedra*. Ed. Grijalbo, México D.F., 1992. pp. 61-62)

Una vez planteado brevemente parte del panorama del monumento me daré a la tarea de realizar como ejercicio una propuesta de la ubicación de una escultura en un espacio público, que tenga una corta temporalidad, que sea de carácter lúdico y que tenga que ver con el entorno y los elementos significativos tanto de la obra como de los objetos que la rodean.

El principal objetivo sería el cambiar el entorno cotidiano y el uso de el sitio durante la vida útil de la escultura y hacer reflexionar a las personas sobre la degradación y la fragilidad del material.

El lugar a trabajar sería el espacio ajardinado bajo los cables de alta tensión que por norma están exentos de cualquier construcción arquitectónica por manejo práctico y razones de seguridad; estos espacios crean una suerte de río que alterna entre lo verde y en algunos tramos de tierra que se usan de jardines o canchas deportivas donde se desarrollan diferentes actividades de convivencia social.

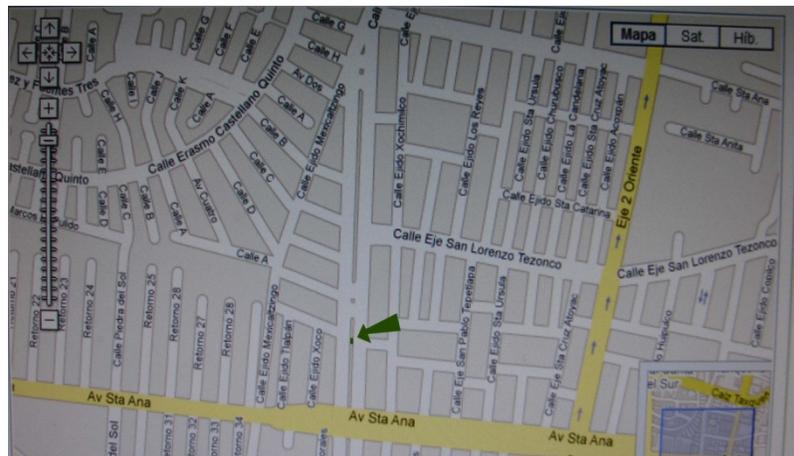
Estos lugares que antes atravesaron llanuras en las afueras de las ciudades ahora están inmersos en ellas son carreteras por donde viaja la energía eléctrica y que antes que existieran los segundos pisos en la ciudad de México, ya se encontraban circulando en las alturas el fluido energético con el que se nutren diariamente numerosos objetos con los que convivimos diariamente y que nos facilitan la vida, además de prolongar el día por medio de las miles de lámparas que existen en las urbes y que nos permiten continuar con las actividades incluso si así queremos ininterrumpidamente.

Por estas características las torres que sostienen los cables eléctricos, así como el espacio casi sagrado que han respetado los habitantes es un sitio importante de trabajo porque es un híbrido conductor entre la naturaleza y la urbe, a veces las encontramos atravesando la ciudad y respetando áreas verdes, otras más ostentando cemento bajo de ellas, y cuando atraviesa el campo se vuelven las representantes de la presencia humana por medio de estructuras metálicas que recorren miles de kilómetros y orografías variadas.

Como es imposible abarcar tan amplia dimensión, los esfuerzos de este ejercicio se concretarán a un fragmento de este recorrido bajo el cual usualmente solo esté destinado para jardín y se propondrá una escultura en este sitio con las características antes mencionadas, para ello se eligió el tramo comprendido entre Avenida Taxqueña y Av. Santa Ana en la

delegación Coyoacán, por la gran afluencia de autos que circulan por esta zona pero que se conserva rodeada por colonias de casa habitación de la clase media las cuales en su mayoría cuentan con un pequeño jardín y sin embargo éstos jardines utilizados como sitio de paseo o para hacer ejercicio por lo que una escultura colocada en este sitio tendrá interacción no solo con los automóviles que diariamente circulan por el lugar, sino también directamente con las personas del rumbo que suelen utilizarlos.

En este tramo las torres que usualmente se utilizan para sostener los cables eléctricos, se cambian por postes y más adelante pasando la zona donde se pretende ubicar la escultura se vuelven a sostener por medio de torres, aunque el número de cables no varía en ninguno de los tramos solo la disposición de estos.



Mapa con ubicación de la zona donde se trabajará el proyecto de escultura.

Todo proyecto es importante comenzar con un o una serie de bocetos porque esta parte es muy fundamental para aclarar tanto algunas de las ideas que se tengan previstas como cierto uso de materiales y complicaciones tanto técnicas como formales que la obra nos presente y que podemos entender mas claramente la función primordial que juega el boceto en el libro de Masó, Alfonso: Qué puede ser una escultura. Universidad de Granada, granada. 2004; en el capítulo dedicado a el boceto.

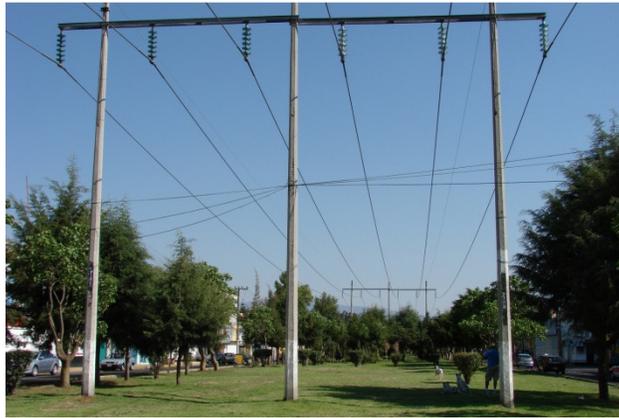
También otros autores como Javier Sauras nos hablan de la preparación de un boceto o maqueta de una pieza a realizar, donde cada artista es libre de elegir el camino que este tomará para aclarar los problemas referentes a su propuesta y que en ocasiones éstas maquetas resultan más logradas que la pieza definitiva.

No es posible pretender catalogar o sistematizar el proceso de preparación de una obra de arte, ya que cada escultor habrá seguido sus propios métodos y la ambición de cada obra habrá exigido unos u otros esfuerzos preliminares [...] Hay obras menores en museos y colecciones de arte cuyo origen fue servir como trabajos de este tipo y estadio, nada desdeñable, por cierto, desde un punto de vista estético, y que a veces resultaron superiores en frescura y gracia a las obras definitivas, más ambiciosas y grandes que se realizaron a partir de ellos. (Sauras, Javier: *La escultura y el oficio de escultor*. Ediciones del Serbal; Barcelona, 2003. p.74)

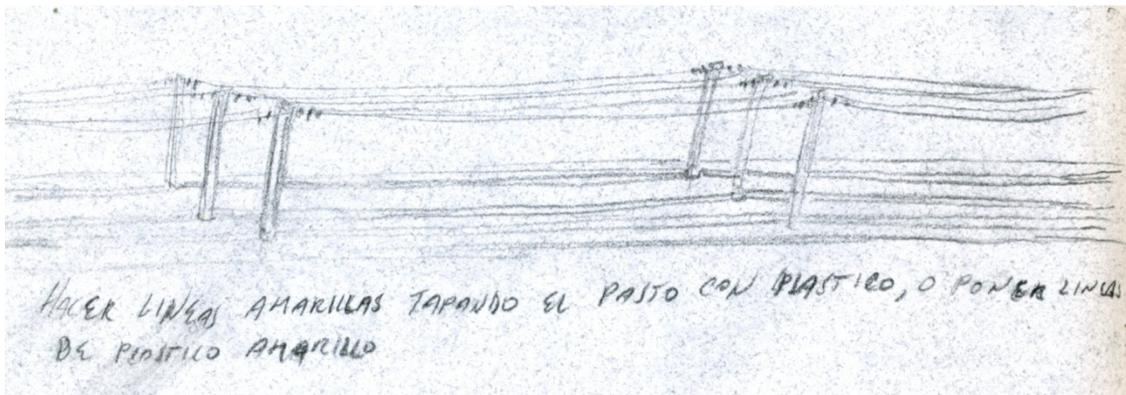
Así pues se comienza teniendo en cuenta el ritmo tanto vertical de los postes como horizontal de los cables en este tramo los cuales generan un ritmo muy marcado con el que se tendrá que trabajar; son tres los postes y seis los cables distribuidos equidistantemente, dos por la parte exterior del poste y los otros cuatro intercalados de dos en dos entre el espacio interior de los postes; los jardines tienen muchos árboles de colorín, coníferas y trueno que mantienen a una altura menor a la altura de los cables, también hay algunos laureles y otras plantas por lo que se buscará una zona que esté relativamente despejada de la vegetación ya que al ser una propuesta temporal lo que se busca es afectar lo menos posible el sitio, respetando lo más posible la naturaleza.

Cuando vemos las torres pasar por la ciudad, no sabemos de dónde vienen, cual es el punto de partida, ni tampoco a dónde van, difícilmente

pasamos por una planta donde se produce la energía y el ver la gran extensión que podemos recorrer por horas y horas nos hace indescifrable el misterio de esta fuente poderosa que se prolonga como un río que va hacia el mar, pero en este caso no sabemos cual es el océano al que llegará toda ésta energía que viaja por los cables metálicos, invisible pero audible si ponemos atención al vibrante sonido que en ocasiones se percibe al acercarse y nos recuerda el intangible poder que transporta.

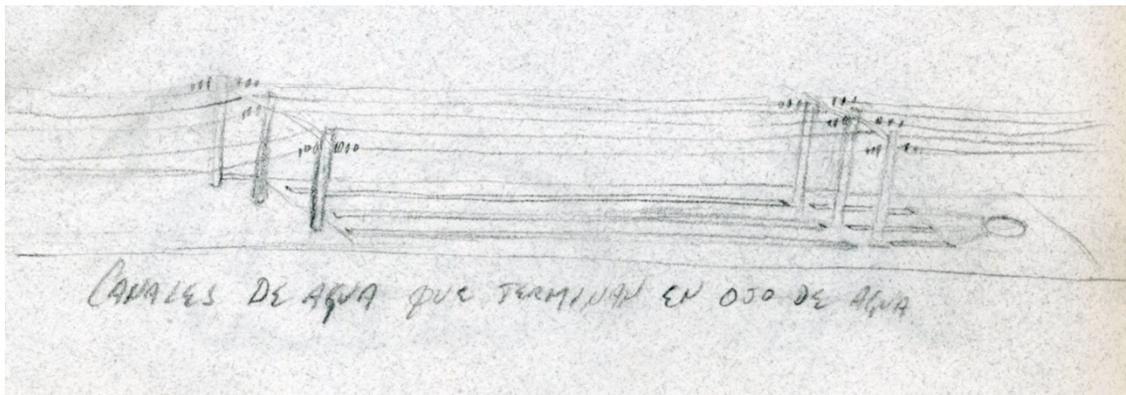


Algunas de las propuestas fueron las siguientes:



### Imagen 1

Se propone una serie de líneas de plástico amarillo, de 20 cm. de ancho por 100 m. de longitud que es el espacio entre poste y poste. Las líneas estarán alineadas con los cables de alta tensión y se colocarán en el suelo generando una especie de sombra amarilla que se relaciona por cromaticidad, ubicación y dirección se relacionará con la energía eléctrica que circula por ese lugar, además una vez que sean retirados los plásticos quedará una huella de color amarillo, producida por el bloqueo temporal del sol sobre el pasto, extendiendo de ésta manera la huella de la obra.



### Imagen 2

Este boceto trata de una forma permanente el sitio al colocar un piso de piedra de laja color amarillo, donde entre el espacio entre un poste y otro se realizarían unos canales que contendrían agua y que a la mitad del espacio entre la siguiente serie de postes, convergirían en un espejo de agua circular, aludiendo a la fuente de donde sale la energía o bien el punto de llegada. El constante movimiento del agua así como el reflejo de los cables hará un eco de formas que se encuentran ubicadas arriba y abajo relacionándolos íntimamente.

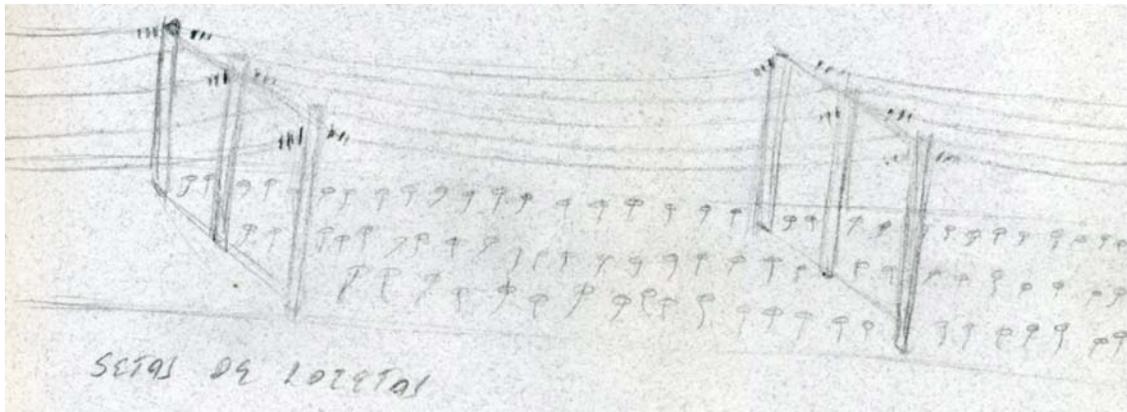


Imagen 3

Al pasear por el pasto donde se encuentran las torres en tiempo de lluvias es muy frecuente encontrar muchos hongos que crecen sobre todo en la cercanía de los postes que usualmente el transeúnte rodea pero que son un elemento natural que se asocia a éstos elementos, como lo haría en la naturaleza a los árboles desde hace miles de años pero que ahora se adapta a esta suerte de bosque urbano; el boceto intenta evidenciar esta presencia por medio de una serie de setas de loseta que siguen la trayectoria de los cables como si los atrajeran buscando refugio en su energía electrizante acompañándolos en un trecho de su larga trayectoria. Las losetas que serían de piedra laja de formas irregulares, tendría una asociación con lo urbano por los acabados con que se suele recubrir el piso y estos fragmentos de irregulares de laja montados en varillas, remitirían en parte a los hongos que crecen en los sitios un tanto relegados, como al cascajo producto del deterioro de los pisos.

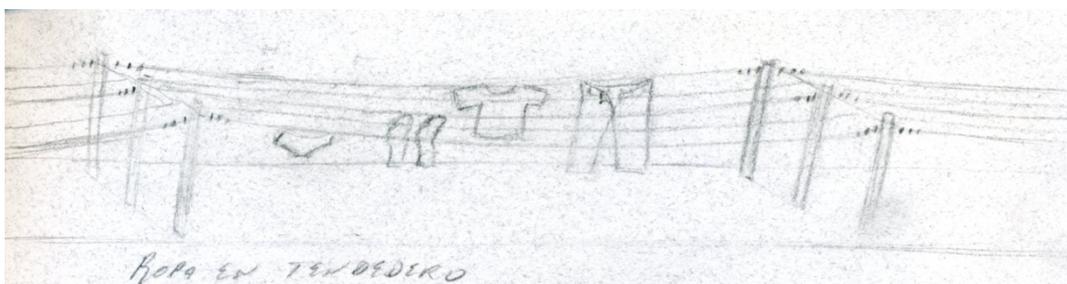


Imagen 4

Es inevitable si se observa largo tiempo las torres y sus cables con una mirada lúdica, pensar en los tendederos de la ciudad donde se cuelga la ropa, en grandes concentraciones de gente podemos ver un paisaje de aglomeración de prendas que nos remiten a la presencia del ser humano por la presencia de las prendas inseparablemente asociadas con éste. En el campo también se debe tender las prendas para secarse solo que se hace de manera muy distinta, porque los arbustos, las ramas de árboles y las piedras son mas utilizadas para esta tarea.

La escultura sería el colgar varias prendas enormes de una persona, como si de un gigante se tratara, estas se colocarían cada una en diferente cable, haciendo alusión a la presencia de un individuo. El pantalón que sería el más grande quedaría a dos metros de altura del suelo.

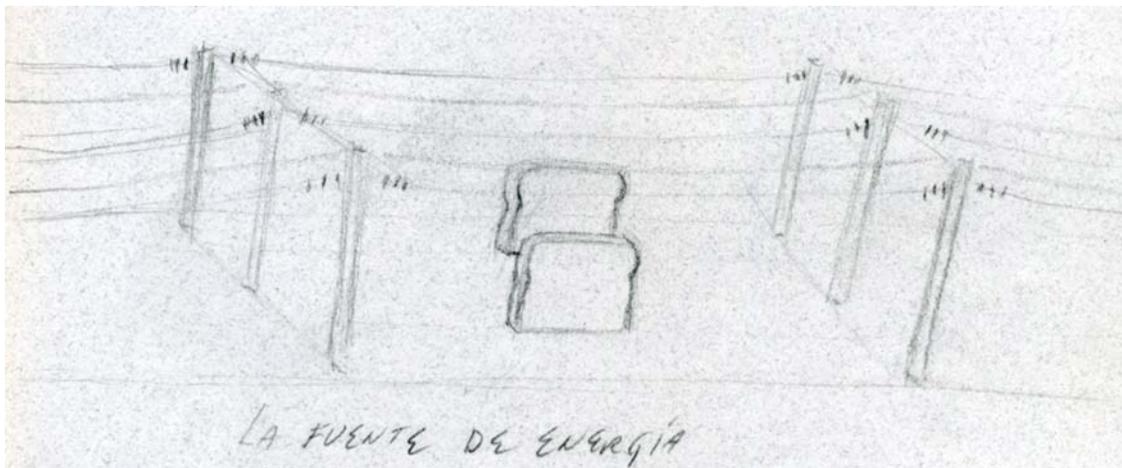
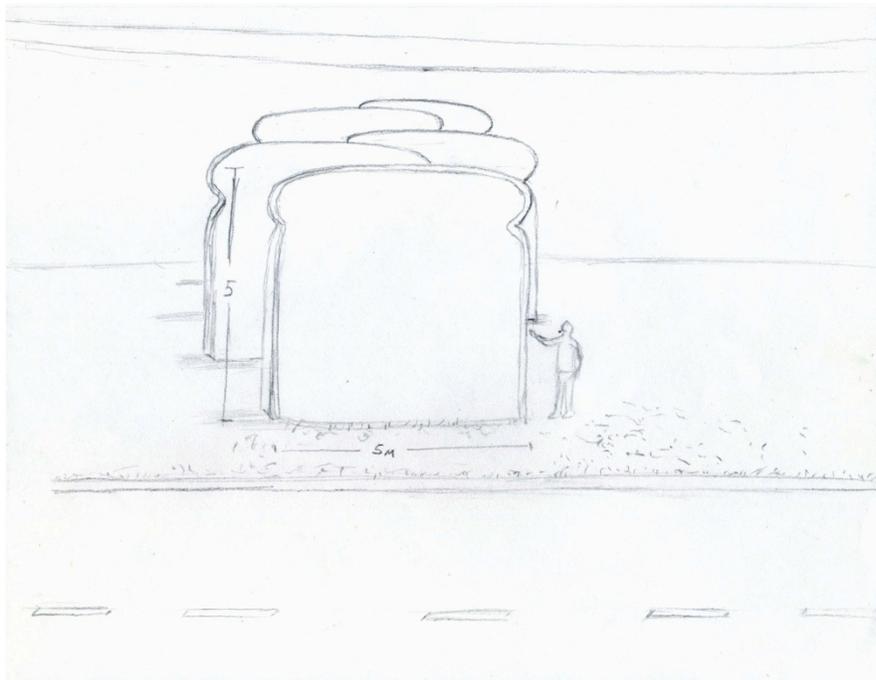


Imagen 5

Este proyecto fue el que se consideró mas viable dentro del conjunto presentado el cual solo es una muestra de lo más importante dentro de lo que se planeo, porque existieron muchas ideas alternativas como por ejemplo un equilibrista de bronce cuya cuerda descendía de las torres vencida por el peso y el personaje que tocaba el suelo, colocar figuras de

aves sobre los alambres, tal como suelen hacerlo las verdaderas, etc., solo que para la idea de carácter efímero y que no rompiera con el entorno en que se encontraba no se consideraron por eso solo se mencionan.

La imagen cinco, se denomina “fuente de energía”; consta de instalar cinco rebanadas de pan de caja en medio del espacio entre series de postes, transversal a la dirección de los cables, estos panes estarán separados para coincidir en la parte media entre dos cables tal como ocurriría con un cortador de pan; las rebanadas miden cinco metros de altura y cinco de largo por un metro de profundidad, están a escala de una rebanada real que mide 10 x 10 x 1 cm., pero la dimensión es agrandada 50 veces el tamaño normal con lo que tendrán una presencia importante respecto a la escala humana.



Los panes de elaborarán de ser posible con pan verdadero, situación que requerirá de la industria, la otra posibilidad es el barro sin cocer pero seco. Ambas versiones se colocarían temporalmente en este espacio y se permitiría que el medio ambiente fuera deteriorando las piezas hasta que éstas desaparecieran por completo volviéndose a integrar al entorno.

La obra intenta ser una respuesta, lúdica, estética, ecológica, temporal, reflexiva, de esparcimiento, referencial y sitio de reunión.

Algunas consideraciones que se tomaron en cuenta para su concepción fueron las siguientes:

- Las torres eléctricas son un gigante cortador de urbes y naturaleza.

- No es evidente donde empiezan y terminan.

- Las torres es un producto industrial humano.

- El pan de caja es también un producto industrial humano que brinda energía.

- El pan industrial es más caro y se consume principalmente por la clase media.

- El pan es un producto de uso cotidiano, como la energía eléctrica también lo es tanto para el habitante común como para la industria.

- Ambos son un producto que se puede considerar básicamente urbano.

Fuente de energía es una obra que está en relación con el sitio social donde se ubica, colonias de casa habitación casi todas con jardín de clase media, en estas casas es muy común consumir cotidianamente el pan de caja, este pan que en otros ámbitos sustituye al popular bolillo pero dura mucho más tiempo en su hermética bolsa de plástico, además existe la versión integral que brinda muchos beneficios al organismo por aquello de las fibras naturales, además las bolsas ahora son ecológicas porque se degradan más rápidamente, y por aquello de aliméntate sanamente y haz ejercicio, cosa que también se puede llevar a cabo en esta zona porque hay varios parques y jardines y las torres se usan como otro paseo más o sitio para ejercitarse.

La escultura será una especie de homenaje lúdico a ese cortador gigante que son las torres porque como se mencionó pasan seccionando ciudades y campo al mismo tiempo que alude a la individualidad de cada rebanada, tal como cada casa lo es de las de los vecinos, pero también de la enajenación y seriación que tanto productos como seres humanos se convierten en las urbes; hablará de la relación de la fuente de energía en nutrientes que proporciona el pan que ha sido elaborado industrialmente, en comparación con el punto de partida de la energía que transportan los cables eléctricos que nutren la industria, completándose el círculo.

La propuesta tendrá un carácter efímero, las rebanadas irán cambiando poco a poco hasta deshacerse y solo dejar el recuerdo de su existencia y una reflexión, aludiendo al agotamiento de recursos que el hombre en su agitada vida va mermando y que de seguir con este ritmo sin hacer uso racional de su entorno terminará por agotar algún día esa fuente de energía. Es una manera de con un elemento plástico y buen humor hacernos reflexionar sobre nuestros hábitos y costumbres.

También busca despertar el recuerdo sobre nuestra cotidianidad al encontrarse con un elemento sumamente conocido pero que al ser cambiado de dimensión cobra otra perspectiva, podrá ser un sitio de reunión en nuestro diario paso por el lugar y despertar la curiosidad al ver como se van deshaciendo poco a poco las formas.

Este ejercicio de la realización de una escultura que está pensada para un entorno específico plantea características especiales como en este caso la temporalidad, y vuelve la labor de la escultura un factor importante de trabajo no solamente plástico y estético, sino que se involucra directamente con lo social, desde la gestión para realizar la obra, hasta las repercusiones que ésta tendrá al ser colocada en el sitio, así como las repercusiones que pese al breve paso por la vida de una comunidad, genere posteriormente.

La obra efímera es una forma de trabajo que muchos artistas como Christo, Andy Goldsworthy, Hellen Escobedo y tantos más han realizado y que aumenta las posibilidades que la escultura puede tener y que cada vez es más difícil poder abarcar con este nombre todo lo que el manejo de la forma tridimensional, el espacio, la composición y la forma de realización nos pueden brindar.

Al realizar este trabajo me surge una interrogante: me pregunto si no sería más viable dado el ritmo acelerado de las ciudades, el que la obra que se presenta en ellas fuera predominantemente efímera, respondiendo a el hábito de consumir y cambiar y así corresponder con una reflexión plástica sobre lo que estamos viviendo.



Maqueta de la propuesta de escultura urbana, escala 1:1, foto y maqueta Horacio Castrejón Galván

### **3.2.3 Escultura adaptable a lo natural y lo urbano**

Dentro de la trayectoria como escultor se tiene la posibilidad de realizar proyectos que se adapten tanto a lo urbano como a la naturaleza y que funcionen en ambos ambientes, tal es el caso de la escultura el quinto punto cardinal que se realizó en Francia en la región de Normandía.

En esta obra se busca unir el medio arquitectónico creado por hombre y el medio natural cuya composición y estructura ha inspirado muchas veces a toda clase de creadores plásticos para tomar en cuenta los crecimientos vegetales, su composición, formas etc., y de esta manera proponer algo que nos remite a la naturaleza y a su vez se intuye la mano del hombre en esta voluntad en la obra.

El quinto punto cardinal se pensó para conciliar tanto un ambiente urbano como uno natural, de hecho se tuvo la facilidad de elegir el sitio donde sería colocada la escultura y el tema, aunque dadas las condiciones del lugar el lugar que mejor respondió para abarcar ambos continentes fue exactamente la frontera entre una serie de edificaciones que se encontraban a la salida del área urbana y un bosque de encinos que colindaba con las casas.

Como las edificaciones se encontraban en una pendiente que miraba hacia un arrollo y el bosque estaba en la cima de la montaña, este conjunto de árboles serviría de ambiente natural cuando se fuera ascendiendo entre las casas y en sentido inverso sería el lugar por donde se accediera al espacio urbano; cabe señalar que en muchos de los países europeos, las diferencias entre una urbe y la naturaleza no son tan tajantes y dramáticas como en otros lugares y que buscan el no romper tajantemente con su entorno por medio de grandes bardas y alambrados para sentirse seguros, sino que a veces la frontera entre el límite de una casa y otra son una simple hilera de arbustos, o algunas flores en rodetes que fungen como límite.

De esta forma siempre pueden acceder prontamente a un entorno natural o regresar a lo urbano sin que haya un choque fuerte entre un ambiente y otro, mas bien se definiría como una transición gradual o con otras palabras, una convivencia equilibrada entre ambos mundos que en países como México o Estados Unidos, la defensa de la propiedad privada se realiza de una forma radical y algunas otras hasta brutal.

Un personaje que es importante en cuanto a la observación de la naturaleza para conformar su obra, fue el arquitecto Antonio Gaudí, autor de la célebre catedral de Barcelona llamada la Sagrada Familia y que quedó inconclusa al morir su autor atropellado por un tranvía, desafortunadamente no había planos específicos de cómo quería continuar la obra, porque la forma de trabajo que tenía no era como la de otros arquitectos y muchas veces al igual que un artista va improvisando al momento de ir componiendo, se plantaba frente a una reja que se estuviera realizando y la modificaba de acuerdo con su deseo.

Sin embargo ejemplos como la casa Milà, llamada la pedrera, donde las piedras están ensambladas perfectamente a pesar de su ondulante movimiento tanto horizontal como vertical y en el interior los techos, escalinatas y columnas estaban diseñados de tal manera que ningún espacio era regular y además el mobiliario fue también creado por Gaudí, o el parque Güell que tenía una reja que aludía a la forma de un dragón y al llegar a la escalinata para acceder al recibidor de la colonia, había un reptil recubierto de cerámica de mosaico, elemento muy característico de la arquitectura de Gaudí, con la que daba un color al mismo tiempo que un terminado, que a manera de gárgola arrojaba agua de su boca; o el interior de la capilla de Santa Coloma en Cervelló, que además de las nervaduras expuestas en sus bóvedas falsas que daban la impresión de estar en una gruta, dio el lujo de acrecentar este efecto de caverna, al disponer de manera diagonal unas columnas trabajadas rústicamente, como si se tratara de frágiles monolitos adelgazados de la parte inferior y la superior simulando base y capitel, que

amenazaban con caer en cualquier momento sobre las bancas (también diseñadas por él) de los feligreses; creo un ambiente sobrio que aludía a las catacumbas y al mismo tiempo moderno por los elementos arquitectónicos y sobre todo cómo trabajó, o en este caso vendría bien la palabra jugó, con ellos.

Otro artista que se conoció más como pintor pero que trabajó también con otros campos del arte como el performance y la arquitectura, es el austriaco Hundertwasser, quien propuso entre otras cosas un medio de vida más humano, donde incluso desde la vivienda, el hombre se expresara como individuo, así es como promulgo algunos escritos donde mencionaba, el derecho a la ventana, a las plantas, y fue uno de los principales impulsores de las azoteas verdes, tema que está muy de moda nuevamente pero que sus orígenes remontan a varias décadas ya.

Cuando Hundertwasser habla del derecho a la ventana se refiere al hecho de poder diferenciar la propia ventana dentro de un edificio del resto, puesto que en Europa está todo reglamentado e incluso las edificaciones para habitación son estándar y muy sobrias, incluso el interior debe ser de color blanco y si se va a dejar el apartamento, el inquilino que se marcha tiene la obligación de pintar nuevamente de blanco la totalidad del departamento para que así lo reciban los nuevos moradores.

Entonces es cuando el derecho a la ventana como el individuo la desee se vuelve una necesidad planteada por este artista y lo lleva a cabo por medio de sus propuestas arquitectónicas lo mismo que los jardines en departamentos de interés social demostrando que no necesariamente debe de aumentar el costo por tener estas modificaciones y en cambio lo hace más agradable y habitable al mostrar una diversidad en la fachada que describe la heterogeneidad de los habitantes de ese sitio.

En la ciudad de México también existe un edificio que en su momento llamó la atención por incluir dentro de su fachada realizada en su totalidad

con vidrios reflejantes, un árbol que salía por el vano que generaba el faltante de uno de estos enormes vidrios y en su lugar había un árbol, aunque en este caso se trata más de un emblema distintivo del edificio y no la expresión personal de un habitante de esta construcción puesto que se trata de oficinas.



Imágenes edificio del arbolito  
[www.mundoanuncio.com.mx/.../rento\\_oficina\\_en\\_el\\_edificio\\_del\\_arbol\\_1175672533.html](http://www.mundoanuncio.com.mx/.../rento_oficina_en_el_edificio_del_arbol_1175672533.html) - Obtenida el 8 de noviembre de 2009

Esto nos habla de una tendencia internacional por generar una convivencia e interacción de la naturaleza en lo urbano y viceversa, solo que frecuentemente en las ciudades, se cae más bien en una decoración viva que nos remite a lo natural, pero que está domesticada, es decir, el hombre ha seleccionado que tipo de plantas o árboles deben de existir en ese sitio y las especies endémicas que debería ser las que se buscaran si se tiene realmente una preocupación por la incluir la naturaleza.

Cuando atravieso la sierra de La Cabrera también veo flores y arbustos pero no se me ocurre decir que veo un jardín. El jardín es un espacio acotado, en que se cultivan plantas con una función decorativa. Se distingue de la huerta porque sus cultivos de ésta tienen otra utilidad, y también de los campos silvestres, que no se cultivan. Más borrosamente se diferencian de los parques por el tamaño, y también de las jardineras de un balcón. (Marina, José Antonio: *Teoría de la inteligencia creadora*; Anagrama; Barcelona, 2007. pp.57, 58)

En Normandía las poblaciones se forman de otra manera puesto que existen pequeñas ciudades con toda la infraestructura que se requiere, pero dejan grandes espacios verdes de plantas endémicas así como árboles, además existen reglamentaciones para el área urbana, así como también reserva natural, esta situación hace que se pueda establecer un punto de encuentro entre ambos sin que choquen abruptamente.

En Europa no existe una gran actividad volcánica porque esta se dio en los principios de la formación de este continente, así que las piedras que tienen aunque fueron producto de erupciones, se han transformado hasta el punto de contar con granitos de diferentes colores, canteras y sobre todo mármoles que por excelencia han acompañado suntuosamente a todo el continente y es símbolo de las más brillantes creaciones como las que realizó Bernini o Miguel Ángel, Rodin, Brancusi entre otros.

Este material es el que se consideró para este trabajo y para ello se recurrió a uno de los mármoles más prestigiados del continente que es el mármol de Carrára, el otro mármol elegido fue el negro de Bélgica que tiene la característica de ser el más puro porque rara vez se encuentra una nevadura de otro color en su composición.

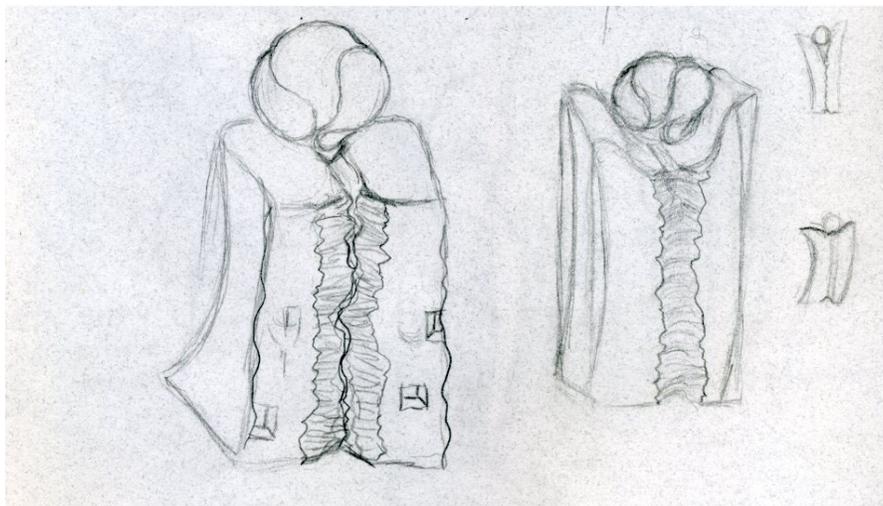
Estos dos mármoles así como sus colores antagónicos, fueron seleccionados por el contraste que generan al verlos incluidos en una misma

pieza, tal como lo hace el clima de esta región, donde se puede pasar de un cielo gris y nublado a uno despejado y de intensas luces y radiante.

El mar es otro de los participantes de esta zona y a pesar de que se encuentra a unos 8 kilómetros del sitio donde se ubicó la escultura, todos los habitantes del lugar acuden habitualmente a la playa y se pasean por los acantilados que se forman en este límite entre la tierra y el agua y forman grandes paredes erosionadas que parecerían realizadas por máquinas, pero que tienen escritas la huella de la erosión y el tiempo en cada marca.

Esta parte sirvió para determinar dos de las características de debía de contener la escultura otro contraste más entre el trabajo de la máquina con cortes rectos, pulidos y definidos y por otra parte el trabajo del cincel produciendo textura que semejara a la erosión en la piedra.

En un principio se tuvieron algunas ideas de estos dos contrastes que se establecerían y se realizaron una serie de bocetos donde la principal característica fue que todos contenían un elemento esférico sobre otro en forma de prisma rectangular, debido a que al aludir a una construcción urbana esta dirección es la predominante y por otra parte si hablamos de crecimiento vegetal también tenemos una confluencia por tratarse de bosques de encinos los que se desarrollan en la vertical.



La esfera haciendo alusión a una semilla en la parte superior de la propuesta fue otra constante que se mantuvo en los bocetos, aunque solo en uno de ellos se recurrió al interior de esta pieza regular en forma de pilar horadada en cuyo interior contenía la representación del ser vivo, de la semilla.

Algunos de los boceto iniciales trabajaban más el movimiento de estas dos partes, negra y blanca, texturada y lisa, pero al observar el entorno donde se dispondría la escultura se consideró que el nexos con las edificaciones se rompía de manera radical mientras que la parte orgánica del bosque ganaba terreno en la pieza, así que la irregularidad por medio de la textura sería la que produciría el movimiento más que la totalidad de la obra, el punto medio estaría entonces en dejar mas planos de cortes rectos y formas regulares en contrapunto con las de textura, es así como se pensó en una forma que a pesar de ser dividida en cuatro partes aún así conservara la unidad de sus componentes, al mismo tiempo que se hacía participar al medio circundante por medio del espacio entre cada cuerpo y la textura que se crearía al interior.

El elemento que representaba a la semilla y que en los bocetos se planteaba con una forma redondeada presentando ciertas aristas y curvas continua, se sintetizó volviéndose una esfera limpia que se ubica en el centro de las cuatro columnas, en la parte superior de la obra y tocando solamente uno de los puntos de cada elemento ganando con esto una ligereza, que parecería contradecir el peso que tendría debido al material y al color.

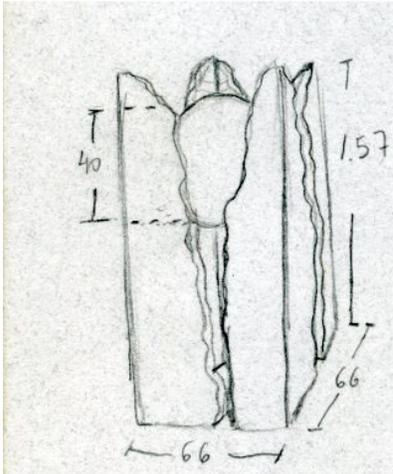


Imagen del boceto de la obra

El quinto punto cardinal

Se comenzó por extraer el fragmento necesario de un bloque de mármol que medía 157 x 157 x 157 cm., el bloque extraído fue de 157 x 50 x 50 cm., una vez que se desprendió se llevó a una máquina industrial que es una cortadora de disco con pastillas de tungsteno e inyección de agua para enfriar el trabajo que realiza la rotación al momento de ir cortando.

La piedra se marcó con un simple lápiz, y esta línea fue corroborada por un rayo láser quien determina el trayecto de corte, una vez confirmado se accionó la máquina haciendo pases graduales para producir el corte, descendiendo un tanto en cada pasada. Debido a las dimensiones del disco no era posible dividir completamente el bloque, así que fue necesario darle la vuelta para terminar la separación completa; en el caso de los siguientes cortes se pudieron llevar a cabo desde una sola cara.



Proceso de corte de las piezas de mármol con una máquina (Foto de Horacio Castrejón G.)

Una vez realizadas las columnas se trabajaron individualmente por medio de una esmeriladora de mano o amoladora de disco, realizando incisiones en lo que sería la parte interior de la escultura, el objetivo de esta etapa fue el crear una profundidad lineal que ningún cincel puede producir, para luego trabajar con el puntero haciendo estallar de manera azarosa el mármol entre línea y línea, para luego finalizar con un cincel plano que con mayor precisión hacía las veces de un corte direccionado, tal como se realizaría en un diamante y que llegaba por medio de entallamiento hasta la profundidad del corte, borrando casi en su totalidad la huella de la máquina en esta zona.



Trabajo con la cortadora de disco y el puntero (Foto de Horacio Castrejón G.)

Una vez concluida esta etapa se procedió a pulir las caras exteriores de la obra, por medio de piedra de asentar y lijas de agua de diferentes calibres, después de pulió la superficie con ácido hasta lograr un acabado espejo, para finalmente darle una capa de cera que ayuda a sellar los poros, mantener el brillo y protegerla de la intemperie, el polvo y el agua, resaltando aún más los cristales de la piedra y la veta.



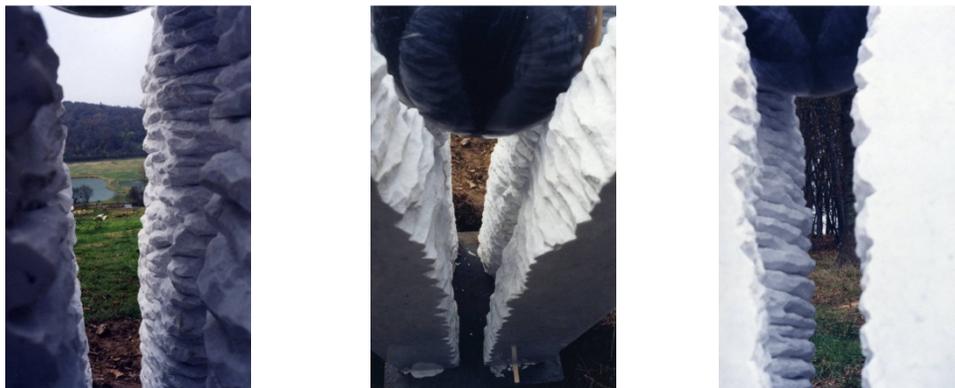
Una de las columnas de la obra pulida (Foto de Horacio Castrejón G.)

La esfera de 40 cm. de diámetro fue un punto clave en la composición y la disposición de la obra y para montarla requirió de un gran juego de destreza ya que descansaría entre las cuatro columnas de mármol blanco de Carrara sobre la textura interior, se tuvo que presentar una vez cimentados estos bloques, para marcar los puntos en los que descansaría, una vez hecho esto, se perforó en diagonal tanto el punto sobre la columna, como el punto de contacto con la esfera; esto con el fin de colocar unos pernos metálicos que entrarían tanto en un mármol como en el otro para permitirle estabilidad a la pieza central.



Colocación de las piezas por medio de una estructura y una polea (Foto de Horacio Castrejón G.)

Una vez colocadas todas las partes la escultura se integró perfectamente al entorno se le encontraba al ir ascendiendo por entre las casas o bien descendiendo desde el bosque, se convirtió en una especie de puerta que marcaba el límite de un mundo a otro haciendo las función de mediador entre ambos, esta integración también se reforzó por las zonas pulidas que reflejaban tanto los árboles como las estructuras regulares de las construcciones confluyendo en un solo punto, la esfera negra que representaba el elemento vivo y que al irse desplazando alrededor de ella las imágenes reflejadas también cambiaban como lo haría un ser dinámico.



Vista hacia el lago, al interior de la obra y hacia el bosque (Foto Horacio Castrejón G.)

Las cuatro columnas que sostenían a la esfera aludían a los cuatro puntos cardinales y las cuatro estaciones del año, otro confluencia en esta obra son los cuatro elementos y que en toda cultura antigua eran constantes que regían la vida de un pueblo y marcaban cambios importantes tanto en sus hábitos como en sus costumbres. Aquí las columnas solo reflejaban el entorno de una manera más discreta porque solamente de costado se observaban los reflejos del entorno y además prácticamente se podía observar una sola vista, pero en cada elemento eran diferentes una de otra.

Guardando la distancia con los artistas que se podrían mencionar, convive aquí una mezcla de Miguel Ángel si pensamos en la serie de los esclavos y que observa una parte no finita y otra acabada, con Brancusi al lograr que pierda materialidad la esfera lo mismo que eliminar el pedestal como tal y hacer de una obra un todo donde no hay diferencias entre uno y otro, Henri Moore en el uso del espacio como una materia más de la escultura al mismo tiempo que hace participar el espacio circundante de la obra y a esta de su entorno, mi intención no es el comparar la escultura que se menciona en este trabajo con la de estos artistas, sino apuntar como las influencias de estos pueden encontrarse en obras contemporáneas sin que por esto sean una copia, sino un acto de creatividad donde se tienen hilos conductores con el pasado y que se proyectan por medio de una postura propia hacia el futuro.



## Conclusiones

No es la intención de esta investigación el realizar un manual, cuando se habla de técnicas la importancia reside en el hecho de tener en cuenta los procesos que se siguen al elaborar una pieza para poder concientizarlos y obtener de ellos el máximo provecho que se pueda para que sean tanto plásticos como también expresivos.

Pero es importante mencionar tanto materiales y procesos porque hoy en día pueden ser parte fundamental del discurso plástico y generadores de la forma como en el caso de Andy Goldsworthy a quien la hoja, por ejemplo, le brinda una estructura y le pide un modo de trabajo para el desarrollo y la forma final de la obra

Varios artistas como se pudo ver en algunas de las entrevistas, hoy día están de acuerdo en que el trabajo directo con la materia genera un lenguaje de los materiales y la forma de trabajarlos una interacción con el espectador.

Las huellas del tiempo pueden ayudar a materializar el punto focal que existe en toda obra plástica y en específico en la escultura es un medio válido para hablar no solo de ese sitio a donde se dirige la mirada del espectador para poder leer la obra, sino que también nos hace reflexionar sobre la temporalidad de nuestra existencia y de todo cuanto nos rodea.

Nos trae a nuestro presente una acción que ocurrió pocos instantes previos a nuestra llegada frente a la escultura o también sumamente lejanos, pero que tratan de llamar nuestra atención sobre ese carácter cambiante de las cosas y nada podemos hacer para impedir este transcurrir del tiempo y los sucesos que ocurren sobre todo lo que a materia se refiere incluyéndonos a nosotros mismos; si vamos más lejos ni siquiera los sentimientos son permanentes como menciona el poeta chileno Julio Numhauser en su composición "Cambia, todo cambia..."( [es.wikipedia.org/wiki/Julio\\_Numhauser](https://es.wikipedia.org/wiki/Julio_Numhauser) -),

que hace una reflexión sobre el carácter del ser humano y el mundo que lo rodea.

El hombre es uno de los seres que se niega a morir y no dejar una huella de su existencia en este mundo, por ello es que se otorgan premios económicos que tienen un nombre, como el premio Nobel, otros deciden inmortalizarse en pinturas, algunos más por medio de instituciones, hospitales etc., y algunos más por medio de la escultura y si es de materiales como el mármol o el granito (que son considerados como “nobles”), es aún mejor, porque lo que se trata de procurar es la permanencia “eterna” por medios materiales de su rostro, su figura, su nombre, o cualquier otro símbolo que lo refleje.

Este trabajo es un documento que propone una reflexión a cerca de la inutilidad de luchar contra una forma dogmática de percibir las obras escultóricas y que se puede extender hacia las demás artes, nos habla de una forma de aprovechar las características de los medios materiales, para enfatizar el carácter de lo representado, propone una nueva estética de las cosas que sea incluyente de la realidad y que puede ser aprovechada como un valor plástico contemporáneo, así como en otros momentos existieron diferentes valores.

El punto focal a través de las huellas que se imprimen en un material que va a dar como resultado una obra, desde el proceso hasta la conclusión, se vuelven elementos que están hablando al espectador y le describen la importancia que cada acto realizado sobre la escultura, es un acto intencionado que trata de transmitir eso que se intuye en la superficie y que muchas veces no se ve pero se siente, es lo que se denomina como carácter y en ello va mediando, la técnica, el material, la fuerza, la voluntad y la disposición de los elementos junto con la intención del autor que se concluye mediante la obra y que sigue viva al transformarse con el tiempo.

Hoy en día hay artistas que son conscientes de la velocidad con que nuestro mundo cambia, y con esa conciencia trabajan sus obras, ejemplo de ello es la escultoras como Yolanda Gutiérrez o la célebre Helen Escobedo, quien a través de los años a transitado de una forma e expresión plástica a otra, con la constante del trabajo de la obra y el espacio circundante, es un buen ejemplo mexicano del mundo de la escultura que tanto en espacios abiertos, como cerrados, produce con sus obras efímeras un efecto de reflexión y que además no se expresa con materiales convencionales, sino acude a lo que se necesite para decir lo que tiene en mente por medio del material.

La permanencia no existe. Por ejemplo, yo te puedo preguntar si has visto La última cena, de Leonardo y me puedes responder que sí pero, ¿cómo la has visto? Esa que tú conoces, no era lo que es hoy, ni lo que era anteayer, ni lo que fue hace treinta años, me parece que ha tenido como veinte restauraciones...y lo mismo pasa con nuestras pirámides, la esfinge, la ciudad de México, que no está exactamente como estaba y nosotros, los seres humanos, mucho menos... entonces la permanencia es ficción...

Helen Escobedo

[redescolar.ilce.edu.mx/.../arte.../cuentan02c.htm](http://redescolar.ilce.edu.mx/.../arte.../cuentan02c.htm) (07/08/2008)

## ANEXO 1

### MI TESTAMENTO - AUGUSTO RODIN

#### Testamento de Augusto Rodin

Jóvenes que aspiráis a oficiaros de la Belleza, puede que os resulte grato encontrar aquí el resumen de una larga experiencia.

Amad devotamente a los maestros que os precedieron. Inclinaos ante Fidias y ante Miguel Ángel. Admirad la divina serenidad del uno; la salvaje angustia del otro. La admiración es un vino generoso para los nobles espíritus.

Guardaos, sin embargo, de imitar a vuestros mayores. Respetuosos de la tradición, sabed discernir lo que ella contiene de eternamente fecundo: el amor a la naturaleza y la sinceridad. Estas son las dos fuertes pasiones de los genios. Todos adoraron la Naturaleza y no mintieron jamás. De este modo la tradición os tiende la llave merced a la cual podréis evadiros de la rutina. Es la propia tradición la que os recomienda interrogar sin cesar la realidad y la que os prohíbe someteros ciegamente a ningún maestro.

Que la naturaleza sea vuestra única diosa. Tened en ella una fe absoluta. Estad seguros de que nunca es fea y limitad vuestra ambición a serle fieles.

Todo es bello para el artista, puesto que en todo ser y en toda cosa, su penetrante mirada descubre el carácter, es decir la verdad interior que trasparece bajo la forma. Y esta verdad es la belleza misma. Estudiad religiosamente y no podréis dejar de encontrar la verdad.

Trabajad con encarnizamiento.

Vosotros, estatuarios, fortificad en vosotros el sentido de la profundidad. El espíritu se familiariza difícilmente con esta noción. Imaginar las formas en espesor le resulta embarazoso. Esta es sin embargo vuestra tarea.

Ante todo estableced netamente los grandes planos de las figuras que vais a esculpir. Acentuad vigorosamente la orientación que vais a dar a cada parte del cuerpo, a la cabeza, a los hombros, a la pelvis, a las piernas. El arte exige decisión. Es por la bien acusada fuga de las líneas, que os sumergiréis en el espacio y que os haréis dueños de la profundidad. Cuando vuestros planos estén definidos, todo ha sido hallado. Vuestra estatua vive ya. Los detalles nacen y se disponen por sí mismos, de seguida.

Cuando modeléis, no penséis en superficie sino en relieve.

Que vuestro espíritu conciba toda superficie como el extremo de un volumen que la empujara desde atrás. Figuraos las formas como si apuntaran hacia vosotros. Toda vida surge de un centro, luego germina y se expande de adentro hacia afuera. Del mismo modo, en toda bella escultura, se adivina siempre una potente impulsión interior. Este es el secreto del arte antiguo.

Vosotros, pintores, observad igualmente la realidad en profundidad. Mirad, por ejemplo, un retrato pintado por Rafael. Cuando este maestro representa un personaje de frente, hace huir oblicuamente la línea del pecho y es de este modo que nos da la ilusión de la tercera dimensión.

Todos los grandes pintores sondearon el espacio. Es en la noción de espesor que radica la fuerza.

Recordad esto: no hay líneas, sólo existen volúmenes. Cuando dibujéis, no os preocupéis jamás del contorno, sino del relieve. Es el relieve lo que rige el contorno.

Ejercitaos sin descanso. Es preciso extenuarse en el oficio.

El arte no es más que sentimiento. Pero sin la ciencia de los volúmenes, de las proporciones, de los colores, sin la habilidad de la mano, el más vivo de los sentimientos se queda como paralizado. ¿Qué sería del más grande de los poetas en un país extranjero cuya lengua ignorara? En la nueva generación de artistas, hay numerosos poetas que se niegan a aprender a hablar. Es así como no hacen más que balbucear.

¡Paciencia! No contéis con la inspiración. Ella no existe.

Las únicas cualidades del artista son prudencia, atención, sinceridad, voluntad. Cumplid vuestra tarea como honrados obreros.

Sed verídicos, jóvenes. Pero esto no significa: sed vulgarmente exactos. Hay una deleznable exactitud: la de la fotografía y la del calco. El arte solo comienza con la verdad interior. Que todas vuestras formas, todos vuestros colores traduzcan sentimientos.

El artista que se conforma con un simple simulacro y reproduce servilmente los detalles sin valor, no será jamás un maestro. Si habéis visitado algún cementerio italiano, sin duda habréis notado con que puerilidad los artistas encargados de decorar la tumba se dedican a copiar en sus estatuas, los bordados, los encajes, las trenzas de cabellos. Puede que sean exactos, pero no verídicos, puesto que no se dirigen al alma.

Casi todos nuestros escultores recuerdan a los de los cementerios italianos. En los monumentos de nuestras plazas públicas, no se distinguen más que levitas, mesa, veladores, sillas, máquinas, globos, telégrafos. Nada de verdad interior; nada, pues, de arte. Apartaos de semejante baratillo.

Sed profundamente, ferozmente verídicos. No vaciléis jamás en expresar lo que sintáis, ni siquiera cuando os encontréis en oposición con las ideas corrientes y aceptadas. Puede ocurrir que al principio no seáis comprendidos. Pero vuestro aislamiento será de corta duración. Pronto vendrán amigos

hacia vosotros: puesto que lo que es profundamente verdadero para un hombre lo es para todos.

Por lo tanto, nada de gestos, nada de contorsiones para atraer al público. ¡Simplicidad, ingenuidad!

Los más bellos motivos se encuentran delante de vosotros: son aquellos que conocéis mejor.

Mi muy querido y muy grande Eugenio Carrière, que tan pronto nos dejó, demostró su genio pintando a su mujer y a sus hijos. Le bastaba celebrar el amor maternal para ser sublime. Los maestros son aquellos que miran con sus propios ojos lo que todo el mundo ha visto y que saben percibir la belleza de lo que es demasiado familiar para los otros espíritus.

Los malos artistas calzan siempre los anteojos del prójimo.

La gran cuestión es ser capaz de emoción, de amar, de esperar, de vibrar, de vivir. ¡Ser hombre antes de ser artista! La verdadera elocuencia se burla de la elocuencia, decía Pascal. El verdadero arte se burla del arte. Yo tomo aquí el ejemplo de Eugenio Carrière. En las exposiciones, la mayor parte de los cuadros no son más que pintura; ¡los suyos semejaban, en medio de los otros, ventanas abiertas sobre la vida!

Admitid las críticas Justas. Las reconoceréis fácilmente. Son aquellas que os confirmarán en una duda que os persigue. Pero no os dejéis abatir por aquellas que vuestra conciencia no admite.

No temáis las críticas injustas. Ellas indignarán a vuestros amigos, los obligarán a reflexionar sobre la simpatía que os tienen y la sostendrán más resueltamente cuando discernan mejor los motivos.

Si sois nuevos en el ejercicio de vuestro arte, no contaréis al principio más que con un corto número de partidarios y una multitud de enemigos. No os

descorazonéis. Los primeros triunfarán: pues ellos saben por qué os aman; los otros ignoran por qué les sois odiosos; los primeros están apasionados por la verdad y reclutan sin cesar nuevos adherentes; los otros no demuestran ningún celo durable por su falsa opinión; los primeros son tenaces, los otros giran a todos los vientos. La victoria de la verdad es segura.

No perdáis vuestro tiempo en anudar relaciones mundanas o políticas. Veréis a muchos de vuestros cofrades llegar por la intriga a los honores y la fortuna: éstos no son verdaderos artistas. Algunos de ellos son, sin embargo, muy inteligentes y si vosotros os ponéis a luchar con ellos en su propio terreno, perderéis tanto tiempo como ellos mismos, es decir toda vuestra existencia: entonces no os quedará ni un minuto para ser artistas.

Amad apasionadamente vuestra misión. No existe otra más bella. Es mucho más alta de lo que el vulgo cree.

El artista da un gran ejemplo.

Adora su oficio: su más preciosa recompensa es la alegría de haber procedido bien. Actualmente, se persuade a los obreros, por desdicha suya, a que odien su trabajo y lo saboteen. El mundo solo será feliz cuando todos los hombres tengan alma de artistas, es decir, cuando todos sientan el placer de su labor.

El arte es aún una magnífica lección de sinceridad.

El verdadero artista expresa siempre lo que piensa, aún a riesgo de hacer tambalear todos los prejuicios establecidos.

De este modo enseña la franqueza a sus semejantes. ¡Imaginemos qué maravillosos progresos se realizarían de pronto si la veracidad absoluta reinara entre los hombres!

¡Qué pronto la sociedad se desprendería de sus errores y sus fealdades francamente confesados y con qué rapidez nuestra tierra se convertiría en un Paraíso!...

<http://museodeartistas.blogspot.com/2008/07/mi-testamento-augusto-rodin.html> 22/11/2008

## **Anexo II**

Artículo:

Hora de publicación: 18:20 hrs

Impone récord escultura de Degas

'Petite Danseuse de Quatorze Ans' es una de las pocas obras en bronce realizadas por el artista.

Reuters

Londres, Inglaterra (3 de febrero de 2009).- Una rara escultura de una joven bailarina de ballet realizada por el impresionista francés Edgar Degas logró el martes la cifra récord de 18.8 millones de dólares en una subasta, la más alta del artista, señaló la casa de subastas Sotheby's.

"Petite Danseuse de Quatorze Ans" es una de las pocas obras en bronce realizadas por el artista que permanece en manos privadas y fue vendida a un comprador de Asia.

De acuerdo a Sotheby's, el récord anterior en una subasta alcanzado por una escultura de Degas fue de 12.3 millones de dólares, conseguido en 1999. La figura de una adolescente de Degas, fechada en 1879-1881, fue realizada originalmente en cera, utilizando una estructura de alambre para el cuerpo. Degas vistió la figura con seda real, un tul, una malla y una peluca. La obra, la única que fue exhibida mientras Degas estuvo con vida, fue encontrada en su estudio tras su muerte en 1917 y fue moldeada en bronce en 1922.

Las bailarinas de ballet fueron una gran inspiración para Degas.

La obra, la única que fue exhibida mientras Degas estuvo con vida, fue encontrada en su estudio tras su muerte en 1917.

### **Anexo III**

#### **Fragmentos de entrevista de Ugarte, Luxio con Chillida:**

Materiales, Códigos y Obra

L. U.: - Barañano, en su libro sobre tu obra, cataloga la misma según los materiales utilizados. ¿Es posible catalogarlas teniendo en cuenta la utilización de distintos materiales en las distintas épocas?

E. CH.: - Yo nunca he hablado de eso. Pero creo que mi obra, de hecho como toda obra, admite muy diversas aproximaciones.

L. U.: - Entonces habría que diferenciar entre materiales y tema ¿no?

E. CH.: - Es que la unión..., si me permites, para aclarar por dónde veo yo este problema de los materiales, del que se ha hablado mucho, pero lo han entendido muy por encima, creo yo. Qué duda cabe que los materiales influyen una barbaridad en la obra que uno hace, desde la influencia física del medio que estás trabajando, desde sus dificultades, sus condiciones, densidad, elasticidad, fragilidad, etc., todo eso influye pero solo es una parte mecánica dentro de la obra. El hecho de aproximarse a un material en mi caso, suele estar motivado por razones conceptuales.

L. U.: - Tengo la impresión de que la materia para ti es memoria, pero ¿Memoria de que?

E. CH.: - Quizás memoria del futuro.

Ugarte, Luxio: Chillida: *Dudas y Preguntas*. Ed. Erein, Gallarta, Bizcaia, España, 1993. p.57

La escultura del espacio y del tiempo

L. U.: -Tú te expresas por medio de la, materia y la forma.

E. CH.: -Sí, es como si todo fuese distinto, es todo el mismo recorrido. Lo que pasa es que hay un componente que es un cambio de material, cambio de tiempo lo llamaría yo, porque para mi las diferencias de densidad son diferencias de velocidad. Mi obra, mi pensamiento, está fundado en una

dialéctica clara entre lo lleno y lo vacío, la materia y el espacio, a base de darle vueltas a este tema, he llegado a la conclusión, o por lo menos lo noto así, de que para mí la materia es un espacio lento y el espacio es una materia rápida.

L. U.: -Tu crees en la desocupación del espacio, ¿no?

E. CH.: -No, el espacio es lo que ocupa todo.

L. U.: -¿Está en relación con el tiempo?

E. CH.: -Sí, si. Para mí el espacio es todo, uno es mas rápido que otro, por ejemplo esto (me muestra una especie de tazón de piedra que se encuentra en la mesa), ese (la parte interna, el hueco) es un espacio igual que la madera, tú puedes medir los cm<sup>3</sup> de la madera igual que puedes medir los cm<sup>3</sup> de este espacio (se refiere al hueco central). ¿Todo eso que quiere decir? Que aquí no hay ni ocupaciones ni desocupaciones, lo mismo como distingo grado de actividad, o velocidad. Yo lo llamaría velocidad.

L. U.: -O densidad.

E. CH.: -Si, pero la densidad te lleva a..., lo denso es lo mas lento y lo menos denso es lo más rápido. El plomo es mucho más lento que el papel. Entran todos los problemas gravitacionales (...).

Ugarte, Luxio: Chillida: *Dudas y Preguntas*. Ed. Erein, Gallarta, Bizcaia, España, 1993. pp.71-72

L. U.: -¿Cómo se explica el paso de un material a otro? ¿Es que cambia el sentimiento?

E. CH.: -No, yo no cambio de sentimiento, yo creo que la obra que uno hace es siempre la misma. Uno está tratando de hacer algo más amplio que uno mismo y que un día lo ves mejor. Te aproximas por un lado, por otro.

L. U.: -O sea, que lo tuyo es como un psicoanálisis.

E. CH.: -Es un proceso de penetración, de introversión, de percepción, ir más adentro, más lejos. Yo creo que esta explicación en relación con la materia, esta explicación que te he dado es buena. Yo soy un maniaco para los papeles, he hecho muchas gravitaciones ahora y están en función del papel. El papel es el que desencadenó en [sic] mí, una cantidad de obra, y me refiero a estas gravitaciones. Surgen de un material que te sugiere la posibilidad de hacer algo con ellas; eso es lo que me pasó con el alabastro, con la tierra y el hormigón, y uno tiene que pasar por otros materiales todavía, La materia no está para recoger algo que tú tengas en la cabeza, sino que ella también tiene algo que aportar.

L. U.: -Es un diálogo con el material, ¿no?

E. CH.: -Hay una parte de diálogo, tampoco es como cree mucha gente.

Ugarte, Luxio: Chillida: *Dudas y Preguntas*. Ed. Erein, Gallarta, Bizcaia, España, 1993. pp.73-74

L. U.: -¿Pero existe el tiempo?

E. CH.: -Es que existe o nosotros creemos que existe.

Ugarte, Luxio: Chillida: *Dudas y Preguntas*. Ed. Erein, Gallarta, Bizcaia, España, 1993. p.75

## **Anexo IV**

### **Algunos conceptos de Andy Goldsworthy**

Tierra: He trabajado con tierra roja en numerosos lugares, es una corriente que se mueve alrededor del planeta como una vena. El rojo de la sangre está relacionado a la respiración y la respiración es lo que

compartimos con la vegetación. (Goldsworthy, Andy: *Bois*; Anthese; Arcueil Cedex, France, 1996. p.15)

Grano: La piedra me ha enseñado muchas cosas sobre la estructura del crecimiento. Encontré en la piedra una energía donde la mejor descripción es un grano que espera el momento de germinar, no teniendo a veces mas que el contacto, el mas ligero, para explotar y expandirse. La precariedad de la columna en equilibrio es como el filo de la navaja entre el logro y la derrota, la tensión del crecimiento. Hay inevitablemente más fracasos que logros. Si la columna se desploma antes de ser lograda, la caída es destructiva. Antes de acabar, la caída tiene la cualidad de una energía que alcanza su punto de ruptura. (Goldsworthy, Andy: *Bois*; Anthese; Arcueil Cedex, France, 1996. p.23)

#### Mallorca

Esos árboles son tan viejos que se dirían de piedra, Las piedras son en el origen olivos, surgen de la tierra o mejor dicho de la piedra: en la madera está la piedra.

Craqueladas, golpeadas por la intemperie, llenos de hoyos y de fisuras, cientos de troncos casi abiertos, revelando sus entrañas. Vemos el interior. La columna de piedra en equilibrio se asocia al árbol. La piedra crece al interior del árbol, el grano. La columna como forma de crecimiento progresiva. El árbol es la piedra expresada en madera. Una columna que se eleva en el mismo árbol, en su seno, en su corazón. El árbol empedrado. (Goldsworthy, Andy: *Bois*; Anthese; Arcueil Cedex, France, 1996. p.23)

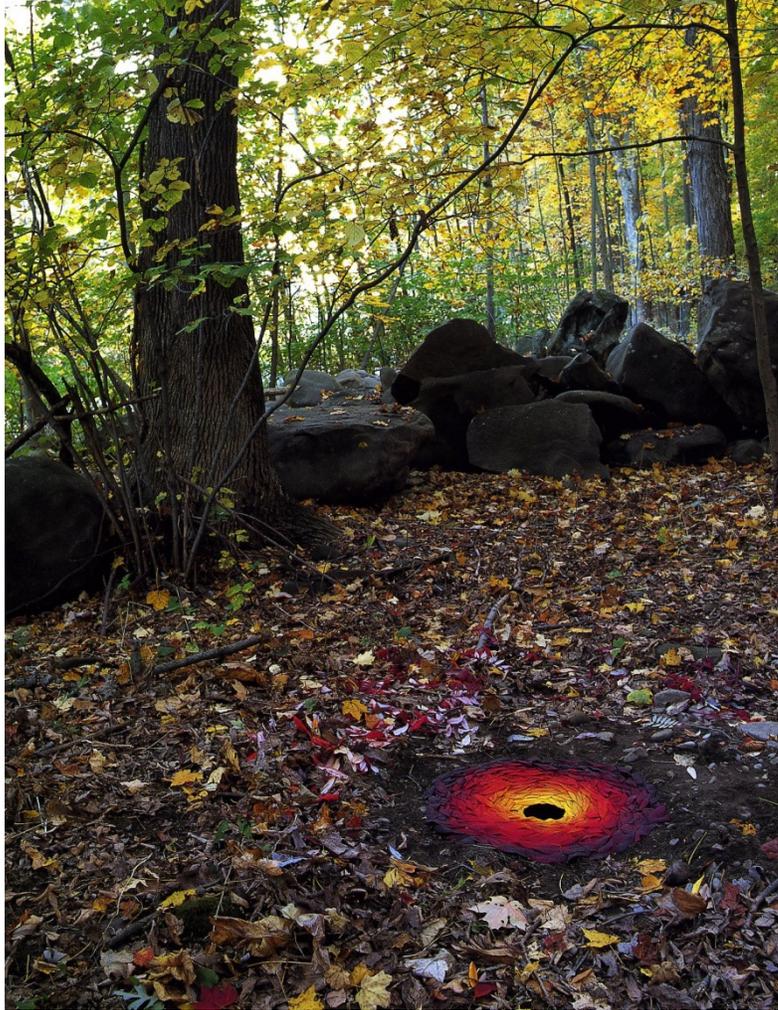
Raíz: Me llamó la atención la línea que deja una serpiente que dibuja sobre el suelo sobre el que se desplaza, buscando su camino ondeante. Son las cualidades que asocio a la raíz...amo la ambigüedad de la representación de la raíz sobre el plano vertical. Pudiera ser a la vez la raíz y la hoja, un recuerdo de la planta bajo y sobre el suelo.

-Fusión e intercambio de energía entre planta y tierra crearon color negro.  
(Imagen de helechos)

(Goldsworthy, Andy: *Bois*; Anthese; Arcueil Cedex, France, 1996. p.37)

Hoja: Aprendí que las hojas gruesas se encuentran en las partes externas de las ramas, allá donde les alcanza el sol y el brote es fuerte. Hacia el tronco, guardan algo de su delicadeza primaveral. Las hojas mas grandes de hallan en los árboles mas pequeños. Es el sicómoro que mas me enseñó, su más grande lección fue que uno puede descubrir tanto más en alguna cosa común y ordinaria. Sus hojas pueden tomar todos los colores; las ramas pueden llegar a ser de un rojo destellante y basándome en la estructura de la hoja, realicé mi primera estructura de hojas. Por medio de la arquitectura de la hoja puedo crear formas que nacen de ésta. Con la del sicómoro se hacen recipientes, con las del castaño espirales y cuernos; exploración de la estructura, del crecimiento. (Goldsworthy, Andy: *Bois*; Anthese; Arcueil Cedex, France, 1996. p.69)

**Árbol:** La larga rama que creció paralela al suelo me enseñó que el árbol es la tierra. La rama es como el paisaje. Es la tierra, es la piedra –esas cosas circulan por el árbol como lo hacen a través de los campos y las montañas. Muchas de mis obras tienen relación con el espacio ocupado por la rama: hay algo de protector en ese primer gesto que la separa del tronco, la hace crecer derecha y después redondearse en un arco; hice obras dispuestas en este espacio, sin ser tocadas por la rama, pero muy cerca de ella. Trabajé mejor con el árbol desprovisto de hojas reducido a su estructura. (Goldsworthy, Andy: *Bois*; Anthese; Arcueil Cedex, France, 1996. p.85)



“Farbenloch”, Andy Goldsworthy. (Goldsworthy, Andy: *Mauer*, Zweitausendeins; Frankfurt am Main, 2000. p.64)

## **Anexo V**

### **Algunos conceptos de Bob Verschueren**

-Proponiendo frágiles equilibrios en ciertas instalaciones el carácter efímero es exacerbado. Me gusta sugerir una catástrofe inminente. (Verschueren, Bob: *Wind paintings et installations végétales*; 340 Atelier; Bélgica, 1997.p.p.210-212)

-Últimamente, busco evocar las similitudes entre el animal y el vegetal. Si la gran diferencia reside en nuestra facultad de movilidad, ésta puesta en el contexto cósmico parece pobre. (Verschueren, Bob: *Wind paintings et installations végétales*; 340 Atelier; Bélgica, 1997.p.212)

-Dejar una parte al azar es para mi un elemento vital. No dominar totalmente las cosas, es entregarse a una oportunidad más de sorprenderse. (Verschueren, Bob: *Wind paintings et installations végétales*; 340 Atelier; Bélgica, 1997.p.212)

-En mi trabajo, no se trata de someter a la naturaleza a mi voluntad, pero bien de someter mi voluntad a las leyes de la naturaleza. (Verschueren, Bob: *Wind paintings et installations végétales*; 340 Atelier; Bélgica, 1997.p.212)

-Forma y concepto son para mí dos elementos indisolubles. De la forma nace el concepto y del concepto viene la forma. (Verschueren, Bob: *Wind paintings et installations végétales*; 340 Atelier; Bélgica, 1997.p.212)

-El contacto táctil con las plantas me es necesario. Raramente me pondré guantes para evitar raspones, quemadas, etc. La percepción y la comprensión del material no es la misma. (Verschueren, Bob: *Wind paintings et installations végétales*; 340 Atelier; Bélgica, 1997.p.212)

No busco plantas sorprendentes, raras. La mas común hace mejor el trabajo, por su abundancia, por la mirada que se olvida dignarle, por el nexo que tenemos con lo cotidiano. (Verschueren, Bob: *Wind paintings et installations végétales*; 340 Atelier; Bélgica, 1997.p.214)



Serie "Otras búsquedas" Verschueren, Bob: *Wind paintings et installations végétales*; 340  
Atelier; Bélgica, 1997. p.178

## Anexo VI

### Entrevista con el Maestro Kiyoto Ota

H-¿Por qué preferir la piedra sobre otros materiales?

K-Los primeros materiales con los que trabajé escultura fueron la madera y la piedra que aprendí en la escuela de La Esmeralda durante mis estudios, claro que antes también trabajé con barro.

H-Tu obra no siempre ha sido la misma, ¿Cómo ha modificado el proceso de trabajo tu escultura?

K-Cuando se trabaja la escultura es importante la técnica como por ejemplo la talla directa, pero debe cuidarse de no quedarse solo en ese terreno, cuando se combinan diferentes formas de trabajo se renueva la obra.

H-¿Has utilizado algún otro material en tu obra?

K-Trabajo con una técnica y la enriquezco con otros materiales que en ocasiones las pinto, o las trabajo con fuego.

H-¿Por que razón has elegido otro material y que relevancia implicó en tu obra?

K-He recurrido a otros materiales y procesos de trabajo para refrescar mi obra, cuando uno trabaja con una idea llega el momento que ésta se agota, si se repite todo el tiempo se vuelve aburrido, hay un proceso que cumple su ciclo y hay que renovarlo, usualmente suelo trabajar series entre seis y diez piezas con la misma idea aunque realizando algunas variantes en cada una de ellas, por ejemplo cuando trabajé con la serie de congelación en 1995 fue porque solo la piedra o el plomo eran aburridos, al incorporar la escarcha cambió la idea, me parece que mi método de trabajo se basa en las ideas más que por el proceso de trabajo.

H-¿Que material no has utilizado nunca y por que motivo?

K-El bronce, no me gusta por que es un material que tiene menos crudeza, cuando combinas piedras o metales, como la piedra y el plomo o el hierro tienes más posibilidades, puedes dejar el color de la herrumbre, o el gris de la superficie del plomo, o el propio color de la piedra; claro que el bronce lo puedes patinar, pero es menos natural, además tiene una connotación elitista y es un material sumamente caro, los otros materiales tienen más carácter.

H-¿Crees que existe un lenguaje de los materiales?

K-Todos los humanos conocen las características de la materia, por ejemplo los artesanos sacan el mayor partido de la veta de la madera puliendo y resaltándola, pero el artista trabaja por concepto, yo busco el interés intelectual, artístico.

H-En el caso de tu obra, ¿Qué pretendes decir con el material que trabajas?

K-Trabajo con ellos y los mismos materiales te dan algunos resultados que no estaban planeados, es importante el accidente en el proceso de trabajo.

H-¿En tu obra también es importante que esté implicado el accidente como constante?

K- Si, en algunos casos, pero no en todos.

H-¿Piensas que existe una relación intrínseca entre proceso de trabajo, material y percepción por parte del espectador?

K-Las personas perciben la idea que esta en una obra, el material le da carácter por eso es importante como se trabaja y que se pueda sentir el concepto

H-Existe una tradición de la piedra en tu país, ¿Qué es lo que para ti simboliza?

K-De la piedra me interesó por el volumen, por la fuerza interior del material, con el concepto cambias la forma que este material posee, pero es un material que utilicé para algunas series, ahora tengo otros intereses.

H-¿Existe un punto focal, un centro creado por materiales o tratamientos?

K-Normalmente si lo manejo pero pienso que este se da de una forma inconsciente, al estar trabajando vas componiendo y finalizas trabajando con la totalidad de la escultura.

H-¿Como se relaciona tu escultura con el entorno?

K-Al trabajar la totalidad de la pieza, esta se vuelve un punto focal, un centro en ese espacio que se relaciona en el entorno en el que es ubicada.

H-¿Por qué utilizar diferentes materiales al realizar obra escultórica?

K-Si continúas con uno solo se agotan, se debe de cambiar de material e ideas, hay que saber cuando cambiar para conservar la libertad creadora, pienso que en un artista el cambiar es parte de su naturaleza.

H-¿Qué relevancia tiene una escultura donde se utiliza solo un material comparada con una que es mixta?

K-Cuando se combinan materiales, estos se ayudan unos a otros, al combinar se pueden contrastar y también al combinarlos armonizan y se complementan.

Si se elige un solo material es porque este es más fuerte, la forma, el carácter y el espacio hacen armonía en un solo material, aunque considero en mi obra que con dos materiales la idea es mejor.

En la actualidad cuando se habla de escultura contemporánea ya nadie enseña un solo material, ya no es posible hablar como antes de escultura, porque invade otros campos, es arte tridimensional, hoy en día hay amplias maneras de expresarte.

## **Anexo VII**

### **Entrevista con el maestro Octavio Gómez Herrera**

1.-H-¿Por qué preferir el metal sobre otros materiales?

O-En primer lugar creo que ya viene hasta por genética, desde siempre la familia tanto de mi padre como de mi madre estuvieron relacionados con el metal desde el producto en bruto como tal, hasta el material procesado; mis abuelos paternos extraían metal de las minas en Jalisco hasta ser después un ingeniero minero.

Por lado materno mi abuelo fue director de Ferrocarriles Nacionales durante el porfiriato, así que se puede decir que ya lo traigo en la sangre.

Por otra parte la licenciatura en Artes se planteaba el desarrollo de maquetas para desarrollar en otro material, el artista era un creador intelectual que luego podía auxiliarse de técnicos para desarrollar su trabajo.

A mi me interesaba materializar mi trabajo por mi cuenta, como mi propuesta era geométrica el metal fue la manera más viable, el transformar los metales me dio una riqueza expresiva y al mismo tiempo me permitía ser autosuficiente.

Pienso que muchos artistas hubieran avanzado más si se hubieran metido al taller; el proceso es básico para resolver los problemas materiales y conceptuales de la obra.

2.-H-Tu obra no siempre ha sido la misma, ¿Cómo ha modificado el proceso de trabajo tu escultura?

O-Hacía geometrismo, y mi propuesta la resolvía en el restirador y luego un técnico podría encargarse de la manufactura de la obra. Por mi parte me interesaba trabajar otros materiales y gracias al trabajo directo me doy cuenta que es posible resolver propuestas gestuales, simbólicas, fuertes y no solo lúdicas, llego a implementar una forma de trabajo propia en mi afán de conocer más sobre los materiales con que había trabajado.

3.-H-¿Has utilizado algún otro material en tu obra?

O-Todos, desde una serie de metales, hierro, oro, plata, cobre, aluminio, hasta barro, plásticos, madera, resinas, yeso e incluso motores.

4.-H-¿Por que razón has elegido otro material y que relevancia implicó en tu obra?

O-Determinante, porque hubo un cambio completo, por un lado tenía una complejidad matemática y entras a una gestual, anímica.

Luego de presentar mi autorretrato geométrico y de tener éxito al vender toda mi obra, la que puedo hacer de manera industrial, la dejo por otro tipo de expresión, me gusta sorprender con otro manejo de materiales. Y así dejo la seguridad económica y la forma como me conocían en el medio para cambiar totalmente.

5.-H-¿Que material no has utilizado nunca y por que motivo?

O-La piedra; por sus características, ya que es muy pesada al igual que es muy pesada de transformar y otra de las razones es por almacenaje, en este sentido tampoco es práctica y el último factor es el polvo, cada artista busca la expresión con un cierto material y aunque finalmente no te escapas del polvo trabajando con metales, la piedra no va con mi carácter, no va conmigo.

6.-H-¿Consideras que existe un lenguaje de los materiales?

O-Es innegable, en el caso del metal que es un material extremadamente frío pasa a ser cálido, erótico, sensual, claro que en la piedra también se puede, pero yo lo he logrado a partir del metal en mi obra.

7.-H-En el caso de tu obra, ¿Qué pretendes decir con el material que trabajas?

O-Un ritual del material, el resultado que obtengo de muerte y erotismo, Eros y Tánatos, pero no es exactamente Tánatos como la muerte, sino el transcurso de la vida al paso de la muerte, es decir la transición, es lo que busco en el metal.

8.-H-¿En tu obra también es importante que esté implicado el accidente como constante?

O-Si por supuesto, pero es un accidente controlado, el accidente lo has experimentado y controlado con anterioridad para luego utilizarlo. Es un sistema controlado que me lo proporciona el trabajo con los materiales en el taller.

9.-H-¿Piensas que existe una relación intrínseca entre proceso de trabajo, material y percepción por parte del espectador?

O-Así es, por ejemplo el accidente lo dejo como una huella de mi parte psicomotriz y el espectador podrá ver diferentes cosas en la obra y en este punto estará la relación con el espectador y el mensaje que quise transmitir, si por ejemplo dejo un hilo de soldadura visible, algunos podrán pensar “este no sabe soldar”, a lo que otros pensarán “por lo menos sabe soldar”, así un mismo elemento creado por el proceso de trabajo creará distintas reacciones, acercamientos e interpretaciones.

10.-H-¿En tu opinión existe una tradición del trabajo en metal en México?, ¿Qué es lo que para ti simboliza?

O-No creo que la haya en escultura, más bien hacia lo artesanal, o el caso de escultores que hacen escultura geométrica y que esconden el carácter del material; sin embargo tenemos buenos ejemplos aunque no muchos de grandes escultores como Pedro Cervantes, Herman Cueto, etc.

En cuanto al símbolo, el herrero ha sido desde tiempos históricos símbolo de sabiduría, eran curanderos, con ellos concurría toda la sociedad, no solo se dedicaba a realizar objetos sino tenía consigo el conocimiento de la transformación, Vulcano y su forja, los forjadores de espadas japonesas, la alquimia del cambio de un estado a otro de distintos metales, la labor del herrero no solo era solo una técnica sino una ciencia.

11.-H-¿Existe un punto focal, un centro creado por materiales o tratamientos en tu obra?

O-A veces existe fuera de la obra o en mi caso muchas veces porque hablo de la mujer que no está presente, está fuera de la obra, estaba dentro pero se liberó de ella y debe estar en un acto erótico.

Como en la obra de Magritte “Camerino de señora”, te presenta a una persona por medio de una prenda, te vuelve voyerista.

En mi obra hay cierto grado de voyerismo y eso provoca al espectador y lo hace partícipe pero es una sugestión con elegancia, entonces es cuando el punto focal también está en el interior porque puedes tocar ver y robarla con la mente y el deseo de poseerla.

12.-H-¿Como se relaciona tu escultura con el entorno?

O-La pieza se contamina en el taller con el ambiente; por eso es que en una sala de exposición se requiere de un lugar especial, la iluminación la ubicación, la altura que a veces no te permite llegar a la pieza la vuelve más activa gracias a su inaccesibilidad.

Prenda y derma trabajan la desnudez y lo que contiene es un acto erótico, te invita no a seducir sino a poseerla.

En un desfile de modas por ejemplo una mujer que compra una prenda es porque quiere verse bella, juvenil, ingenua, dependiendo el manejo de imagen de la modelo en la pasarela.

La forma misma es vital en ese ritual, lo mismo sucede en la escultura.

13.-H-¿Por qué utilizar diferentes materiales al realizar obra escultórica?

O-De acuerdo a el mensaje, tiene que ser así por la propia idea, por ejemplo cuando realicé las esculturas que se guardaban en una caja, semejaban una urna o ataúd, algo valioso e incluso sagrado que pasa al inframundo, pero desprendía un olor a madera y copal gracias a la cera que le había puesto, la combinación va ligada directamente con la idea o el concepto.

Por ejemplo, Leticia Moreno crea una base pero más que funcionar como tal lo que crea es un horizonte donde se desplaza "El pajarero", es el sustento, la parte mágica, mítica, y luego entra el sonido, el trino de las aves, el perro que ladra y el hombre que grita y vende el producto de la naturaleza.

La combinación de materiales se da porque hay veces que la obra debe remitir a otras sensaciones.

Por que no producir en la obra sensaciones sensoriales, cuando trabajas por ejemplo de la danza, ¿que tipo de danza representas, o de que sabor, o colores la acompañan o manifiesta?

14.-H-¿Qué relevancia tiene una escultura donde se utiliza solo un material comparada con una que es mixta?

O-Ninguna relevancia, porque podemos encontrar una riqueza de materiales pero están violentados, cuando no existe una liga conceptual entre ellos, lo mismo que si es solo de un material, la importancia está justamente en como se maneja el concepto, la idea y así podemos hablar de obras con uno, dos o más materiales pero que respetan esa congruencia entre las diferentes partes que lo conforman.

La joyería es un buen ejemplo de esto por su concepto formal de belleza, una joya puede ser contenedora de una piedra u otro material, para exaltarla, para darle presencia; así una obra escultórica puede ser contenedora de un concepto gracias a los materiales.



“El pajarero”,Obra de la maestra Leticia Moreno a la cual hace referencia el escultor Octavio Gómez H.

Foto, Horacio Castrejón G.

## Bibliografía de la tesis Las Huellas del tiempo

- Aguilar Sahagún, Guillermo: *El hombre y los materiales*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1995.
- Arnheim Rudolf: *El poder del centro*. Alianza Forma; Madrid, 1988.
- Bannet, Dany: *Artes con plásticos*. LEDA Ediciones; Barcelona, 1988.
- Bassegoda, Joan: *Gaudí*. Salvat Editores, Barcelona, 1985.
- Bachelard Gastón: *La poética del espacio*; FCE; México, 2006
- Beljon, J.J.: *Gramática del arte*; Celeste Ediciones; Madrid, 1993.
- Blanch, Elena, Paris, Matía y otros: *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Akal, Bellas Artes; Madrid, 2006
- Bosch, Rafael: *El trabajo material y el arte*. Grijalbo, México, 1972.
- Buchloh, Benjamín y otros. *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Conaculta/Turner; España, 2005.
- Camí y Santamera: *Escultura en piedra*. Párramon; Barcelona, España, 2000.
- Charbonneaux, Anne-Marie et Hillaire Norbert: *Oeuvre et lieu, essais et documents*. Flammarion, Rotilto, Italie, 2002
- Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor; Barcelona, 1988
- Cladel, Judith: *Auguste Rodin pris sur la vie*; Editions de la Plume ; Paris, 1903
- Codina, Carles: *La joyería*. Parramón; Barcelona, 1999.
- Collins, Judith: *Sculpture Today*. Phaidon Press Inc; New York, 2007
- Constant, Christine and Ogden Steve: *La paleta del ceramista*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1997.
- Constantino, María: *Gaudí*; Libsa; Madrid, 1993
- Coquirot, Gustave: *Rodin à l'hôtel de Brion et à Meudon* ; Librairie Ollendorff; Paris, 1997
- Crone, Rainer and Salzmann, Siegfried: *Eros and creativity*. Prestel, Munich, 1992

- Danto, Arthur C.: *La transfiguración del lugar común*; Paidós; Barcelona, México, 2002.
- Denning, Antony: *Técnicas de talla en madera*. Editorial Acanto; Barcelona, 1997.
- Dorfles, Gillo: *Últimas tendencias del arte de hoy*. Editorial Labor; Barcelona, 1976.
- Dufrêne, thierry y Rinuy, Paul-Louis: *De la escultura en el siglo XX, De la sculpture au XXe siècle*; Publicaciones Universitarias de Grenoble; Grenoble, 2001.
- Ehmer, Hermann K.: *Miseria de la comunicación visual: Elementos para una crítica de la industria de la conciencia*; Gustavo Gili, Barcelona 1977
- Escobedo, Helen: *Estar y no estar, quince instalaciones*. Editorial Buena tinta; México, 2000. Catálogo 94 páginas.
- Ehrlich, Doreen: *Henry Moore*. Crescent Books; New Jersey, 1994.
- Escobedo, Helen: *Monumentos Mexicanos, De estatuas de sal y de piedra*. Ed. Grijalbo, México D.F., 1992.
- Finlay, Victoria: *Colores*; Océano. Barcelona, 2004.
- Fox, Howard N.: *A primal spirit, ten contemporary japanese sculptors*. Los Angeles Country Museum of Art; California, 1990.
- Goldsworthy, Andy: *Bois*; Anthese; Arcueil Cedex, France, 1996.
- Goldsworthy, Andy: *Mauer*, Zweitausendeins; Frankfurt am Main, 2000.
- Gubern, Román; *Del bisonte a la realidad virtual*; Anagrama, Barcelona 1996.
- Gutierre Tibón: *El ombligo como centro erótico*. Fondo de Cultura Económica; México D.F., 1998.
- Gutierre, Aceves; Andrade, Lourdes y otros: *Escultura mexicana, de la academia a la instalación*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Landucci Editores, Italia 2000.
- Hofmann, Werner: *La escultura del siglo XX*. Editorial Seix Barral; Barcelona, 1960.
- Jackson, Albert y Day David: *Herramientas, características y usos*. Trillas, México, D.F., 1990
- Jarrassé, Dominique: *Rodin, la passion du mouvement*. Éditions PierreTerrail, Paris, 1993
- Jianou, Ionel: *Rodin*; Arted, Editions d'Art; Paris, 1971.

- Jimenez, José: *Teoría del arte*. Tecnos, Alianza, Madrid, 2002
- Kassner, Lily: *La geometría sensual de Sebastián*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F., 2000.
- Kortadi Olano, Edorta: *Una mirada sobre Eduardo Chillida*. Ed. Síntesis, Madrid, España, 2003.
- Krauss, Rosalind E.: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*; Alianza Forma; Madrid, 1996.
- Krauss, Rosalind E.: *Pasajes de la escultura moderna*; Akal; Madrid, 2002.
- Long, Richard: *Walking in circles*. Thames and Hudson, London, 1991
- Marina, José Antonio: *Teoría de la inteligencia creadora*; Anagrama; Barcelona, 2007.
- Maderuelo, Javier: *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes; Madrid, 1992.
- Masó, Alfonso: *Que puede ser una escultura*; Universidad de Granada, Granada, 2004.
- Mattison, Steve: *Guía completa del ceramista*. Blume; Barcelona 2004.
- Mendez Pidal, Ramón y Gili Gaya, D.: *Vox, diccionario general ilustrado de la lengua española*. Bibliograf; Barcelona, 1971
- Michaud, Yves: *El arte en estado gaseoso*; Fondo de cultura económica; México, 2007.
- Moholy-Nagy, Laszlo: *La nueva visión, principios básicos del Bauhaus*. Ediciones Infinito; Buenos Aires, 1997.
- Morice, Charles : *Conference lue à la Maison d'art à Bruxelles, le 12 mai 1899 reprise dans Rodin*, 1900.
- Moure, Gloria: *Medardo Rosso*. Ediciones Polígrafa; Barcelona, 1997
- Nils-Udo et Verschueren, Bob: *Avec arbres et feuilles*; 340 Atelier; Bruselas, 1992.
- Neruda, Pablo: *Regalo de un poeta*. Vergara & Riva Editoras. Buenos Aires, Argentina, 2000.
- Plazaola, Juan: *Modelos y teorías de la historia del arte*. Universidad de Deusto, San Sebastián, 2003

- Pingeot, Anne y Czestochowski, Joseph: *Degas escultor*, Museo Nacional de San Carlos. Internacional Arts/ the Torch Press, Instituto Nacional de Bellas Artes y otros autores, 2002.
- Pirson, Jean-Francois: *La estructura y el objeto*: Ensayos, experiencias y aproximaciones. Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1988.
- Rabanos Faci, Carmen: *Estética para historiadores del arte*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, España, 2005.
- Rand, Harry: *Hundertwasser*. Taschen; Berlin, Alemania, 2008.
- Read, Herbert: *La escultura moderna*. Ediciones destino, Tames and Hudson; Singapur, 1998.
- Romero Torres, José Luis: *Suso de Marcos, XX años de escultura contemporánea*. Edinford ediciones, Málaga 1994.
- Rotemberg, Polly: *Manual de cerámica artística*. Omega, Barcelona, 1976.
- Roukes, Nicholas: *Sculpture in plastics*. Watson-Guy Publications, New York, 1978.
- Sauras, Javier: *La escultura y el oficio de escultor*. Ediciones del Serbal; Barcelona, 2003.
- Stella, Frank: *Working space*; Harvard University Press; USA, 1986.
- The art of *Jewelry Design*. Quarry Books. Rokport Publishers, Massachusetts, USA, 1997. Catálogo
- Ugarte, Luxio: *Chillida: Dudas y Preguntas*. Ed. Erein, Gallarta, Bizcaia, España, 1993.
- Un bosque en obras., vanguardias en la escultura española en madera*. Fundación caja de Madrid; Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2000. Catálogo de Exposición
- Verschueren, Bob: *Wind paintings et installations végétales*; 340 Atelier; Bélgica, 1997.
- Winckelmann, Johann J.: *Lo bello en el arte*. Traducción de Manfred Schönfeld. Ediciones Nueva Visión; Buenos Aires, Argentina, 1964.
- Wittkower, Rudolf: *La escultura, procesos y principios*. Alianza E.; Madrid, 1991.
- Wölfflin, Heinrich: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Espasa-Calpe; Madrid, 1945
- Xuriguera, Gérard: *Regard sur la sculpture contemporaine*. FVW Edition ; París, 2008

## TESIS

-Castrejón Galván, Horacio: Guía práctica para la elaboración de maquetas, Tesis de Licenciatura. ENAP, UNAM, 2005.

-Sevilla Reyes, Laura: El agua como elemento estético en la escultura. Tesis de maestría. ENAP, UNAM, 2004.

## REVISTAS

Cros, Carolina: Qu'est-ce que la sculpture aujourd'hui ?. Beaux Arts Éditions, Paris, Francia, 2008. 192 páginas

## INTERNET

[redescolar.ilce.edu.mx/.../arte.../cuentan02c.htm](http://redescolar.ilce.edu.mx/.../arte.../cuentan02c.htm) (Extraída el 7 de agosto de 2008)

[www.inare.org.mx/plastico.htm](http://www.inare.org.mx/plastico.htm) (Extraída el 20 de mayo de 2009)

<http://sinfulmx.wordpress.com/2007/10/13/saddam-husseini-y-fox-son-iguales/>  
(Extraída el 23 de mayo de 2009)

<http://www.mexico68.org/ruta/historia.html> (Extraída el 23 de mayo de 2009)

<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4507/sanchez/45sanchez02.html> (Extraída el 23 de mayo de 2009)

[es.wikipedia.org/wiki/Acero\\_corten](http://es.wikipedia.org/wiki/Acero_corten) (Extraída el 1 de junio de 2009)

[1999.arqa.com/columnas/barro.htm](http://1999.arqa.com/columnas/barro.htm) (Extraída el 2 junio de 2009)

[www.smcr.fisica.unam.mx/8temasutiles/articulosutiles/mural.htm](http://www.smcr.fisica.unam.mx/8temasutiles/articulosutiles/mural.htm) (11 de Julio de 2009)

[es.wikipedia.org/wiki/La\\_Meca](http://es.wikipedia.org/wiki/La_Meca) (Extraída el 11 julio de 2009)

[www.interpeques2.com/tic/actividad.../texto3.htm](http://www.interpeques2.com/tic/actividad.../texto3.htm) (Extraída el 31 de octubre de 2009)

[www.astronomos.org/articulas/Lonnie/tierra.htm](http://www.astronomos.org/articulas/Lonnie/tierra.htm) (Extraída el 31 de octubre de 2009)

[www.skyscrapercity.com/showthread.php?t...](http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t...) (Extraída el 5 de noviembre de 2009)

[www.tlalpan.gob.mx/images/turismo/historia\\_l.pdf](http://www.tlalpan.gob.mx/images/turismo/historia_l.pdf) (Extraída el 5 de noviembre de 2009)

[www.windows.ucar.edu/earth/tsunami1.sp.html](http://www.windows.ucar.edu/earth/tsunami1.sp.html) - (Extraída el 8 de noviembre de 2009)

assets.wwfes.panda.org/downloads/tormentas\_sobre\_europa.pdf (Extraída el 8 de noviembre de 2009)

html.rincondelvago.com/primer-guerra-mundial\_33.html -( Extraída el 10 de noviembre de 2009)

es.wikipedia.org/wiki/Julio\_Numhauser -(Extraída el 10 de noviembre de 2009)

## IMÁGENES

www.momentaryawe.com (Extraída el 23 de mayo de 2009)

www.fernandovalero.com (Extraída el 23 de mayo de 2009)

www.arts.auckland.ac.nz (Extraída el 23 de mayo de 2009)

http://www.ivam.es (Extraída el 23 de mayo de 2009)

Richard Sweeney, www.westgalleryumd.com (Extraídas el 1 de junio de 2009)

Escultura en Barcelona toisestudio.wordpress.com (Extraída en 1 de junio de 2009)

Escultura en cartón Universidad de Indiana picasaweb.google.com (Extraída en 1 de junio de 2009)

Haruki Nakamura www.soygik.com (Extraída en 1 de junio de 2009)

Escofina para yeso www.knauf.cl (Extraída en 1 de junio de 2009)

www.armas51.es/exposiciones2008/Sebastian.htm (extraída el 18 de noviembre de 2009)

## OTRAS FUENTES

-Arteaga, Agustín y otros: Fuerza y volumen, *El lenguaje escultórico de Oliverio Martínez 1901-1938*, Museo Nacional de Arte, México, D.F., 1996. Catálogo 55 páginas.

Barbier Nicole (conservateur du musée Rodin) : Camille Claudel, Impreso para el museo Rodin de París, IRL, Lausanne, Suiza, 1991. Catálogo 172 páginas.

LM, Homenaje a la maestra Leticia Moreno, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 6 de noviembre de 2009. Catálogo 10 páginas.

Ridam: *l'agriculteur*, album *le rêve ou la vie*, Sony music, 2004.

Zermeño, Alejandra: Territorios Artificiales. Dead Memories: la línea continua. Díptico. www.viajeroscreando.com, México, D.F. 2009. Díptico de exposición.