

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Facultad de Humanidades
Sección Bellas Artes

TFG

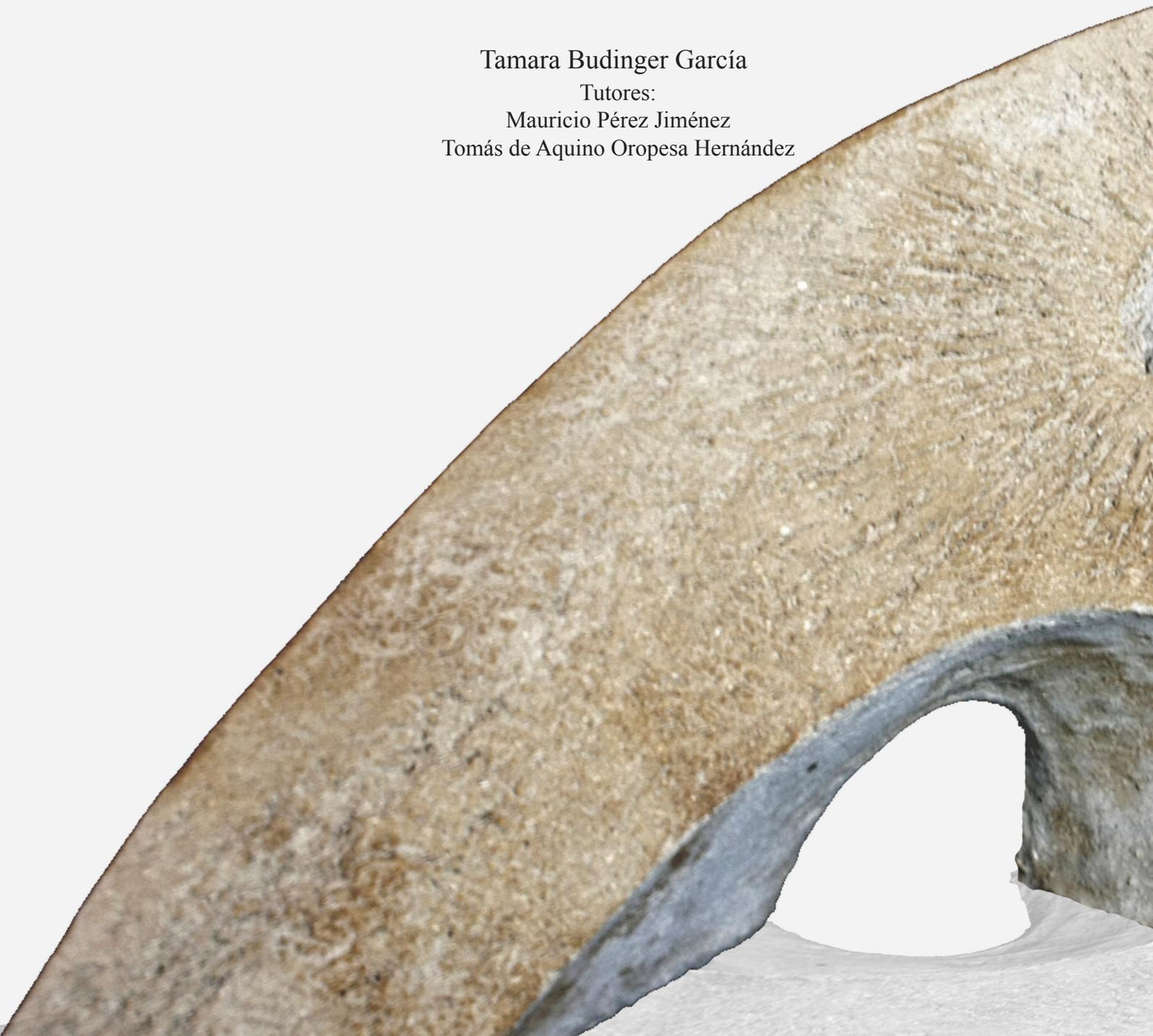
ESTRUCTURA NATURAL

Tamara Budinger García

Tutores:

Mauricio Pérez Jiménez

Tomás de Aquino Oropesa Hernández



ÍNDICE

RESUMEN / ABSTRACT.....	3
1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN	5
2. OBJETIVOS	7
3. METODOLOGÍA	
3.1 Planteamiento y elección del tema	10
3.2 Disposición de recursos materiales, técnicos y temporales	12
4. CONTEXTUALIZACIÓN Y REFERENTES	
4.1 Contextualización histórica de la escultura orgánica-biomórfica	16
4.2 Referentes	20
4.3 Autores que han trabajado la escultura partiendo de la morfología ósea	26
5. DESARROLLO Y RESOLUCIÓN DE LA PROPUESTA CREATIVA	
5.1 Desarrollo creativo: Naturaleza de la forma ósea	33
5.2 Antecedentes académicos	38
5.3 Antecedentes formales	42
6. PROCESO DE TALLER	
6.1 Fase de concepción de la obra	48
6.2 Fase evolutiva de las obras	52
6.2.1 Grupo Vertical	54
6.2.2 Grupo Tránsito	60
6.2.3 Grupo Evolutivo	65
6.3 Fase de ejecución de la obra seleccionada	69
6.4 Resultado final	72
7. CONCLUSIÓN Y ANÁLISIS FINAL	76
8. BIBLIOGRAFÍA	79
9. ÍNDICE DE IMÁGENES	84

RESUMEN

Bajo el título de “Estructura natural” se hace un análisis de todos aquellos aspectos dirigidos a desarrollar una producción escultórica. Surge de la influencia de la escultura orgánica - biomórfica y de los autores más relevantes que iniciaron la escultura moderna. A través de la experimentación y tomando como referencia la estructura ósea de la cadera humana, se plantea un acercamiento a la escultura abstracta / orgánica. Al mismo tiempo, la propuesta creativa realizada es una reflexión personal en torno a la naturaleza y su relación con el ser humano.

Palabras clave: naturaleza, abstracción biomórfica, forma, textura, material óseo.

ABSTRACT

Under the title of “natural structure” is makes an analysis of all those aspects aimed to develop a production sculptural. Stems from the influence of the organic sculpture - biomorphic and most relevant authors who started modern sculpture. Through experimentation and taking as reference the bone structure of the human hip, is considering an approach to abstract sculpture / organic. To the same time, the proposed creative made is a reflection personal on the nature and its relationship with the human being.

Key words: nature, biomorphic abstraction, form, texture, material bone.

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Éste trabajo comprende el estudio del contexto teórico, el planteamiento, el desarrollo y la resolución de la producción escultórica “Estructura natural”, llevada a cabo como propuesta en el trabajo de fin de grado.

Se parte de una serie de planteamientos y motivaciones personales que han influido en el desarrollo de la serie escultórica. Desde una inquietud hacia la naturaleza y sus formas, surge la necesidad de plantear plásticamente éstas a través de la experimentación.

Por ello y con la intención de encontrar un marco teórico que ayude a situar y asimilar la producción artística que aquí desarrollo, se hace un estudio cronológico en la segunda parte de este trabajo, partiendo desde una contextualización histórica de la escultura orgánica-biomórfica. En un principio, se citan a Rodin y Brancusi como figuras esenciales en la escultura moderna, para más adelante centrarnos en los referentes principales del trabajo, como son: Henry Moore, Jean Arp, Plácido Fleitas y Bárbara Hepworth. Se investiga tanto en las obras como en sus ideas sobre la escultura orgánica. Autores principales para comprender la vitalidad del mundo natural y mi propia obra.

Tomando como referencia la estructura ósea de la cadera como modelo escultórico, se profundiza en el estudio de las formas óseas y su textura, así como en la recopilación de autores que han trabajado la escultura partiendo en este tipo de morfología. Kiki Smith, José Luis Fernández, Isamu Noguchi, Sophie - Elizabe-

th y Richard Erdman aprecian la naturaleza desde una perspectiva sensible. Es en este punto donde comienza a desarrollarse la parte más personal del trabajo. Se profundiza en el estudio del hueso, donde se recogen los aspectos fundamentales y formales de las muestras, así como de las articulaciones.

Para llevar a cabo este proyecto de fin de grado es importante atender a mis propios antecedentes académicos y formales, los cuales tienen relación con la obra actual.

En el proceso de taller han sido clave los procedimientos que se han llevado a cabo para la ejecución de la propuesta personal, es por ello, que se detalla y se profundiza en la técnica empleada, en la selección del material y se analiza cada fase de producción, divididas en este trabajo por grupos: “Vertical”, “Tránsito” y “Evolutivo”, con sus respectivas características. La última parte de este estudio, corresponde a la fase de ejecución de la obra ampliada, se centra en distinguir los detalles de su desarrollo y acabado.

Como análisis final se exponen las conclusiones y los recursos bibliográficos.

2. OBJETIVOS

Para el desarrollo de la propuesta se tienen en cuenta los siguientes objetivos:

- Analizar la naturaleza de las formas y texturas presentes en la arquitectura ósea del cuerpo humano.
- Desarrollar un proceso de trabajo dirigido a producir obra personal a partir de la interpretación de la forma ósea.
- Entender cómo distintos artistas han trabajado la escultura en relación con el cuerpo humano.
- Crear obra escultórica a partir del estudio de los huesos del cuerpo humano.

3. METODOLOGÍA

3.1 PLANTEAMIENTO Y ELECCIÓN DEL TEMA.

El tema principal del proyecto es la interpretación de las formas naturales, en concreto una parte de la estructura ósea del cuerpo humano, a través de un proceso de síntesis que desemboca en la abstracción.

En una sociedad donde las tecnologías y el consumo “dominan” al ser humano, el contacto con la naturaleza ha pasado a un segundo plano. No sólo hemos perdido el interés por observar y disfrutar de la Naturaleza, sino que además hemos perdido la conciencia de la importancia que tiene el cuidado de la misma, olvidando que su destrucción, es también la destrucción del ser humano.

La línea de trabajo que se desarrolla en el presente TFG ha surgido de la suma de varios aspectos:

- Mis vivencias con la Naturaleza. Mis recuerdos de la infancia están cargados de experiencias en espacios naturales, de investigación, exploración y experimentación de los elementos que ante mi se presentaban: rocas, agua, plantas, animales, viento, cuevas.. Durante mis primeros tres años de vida viví en una casa cueva con mi familia y recuerdo esa sensación del hueco de la cavidad excavada en la roca. Ese hueco era el refugio, el calor. La idea del presente trabajo surge desde esa perspectiva de descubrimiento y toma de conciencia del medio natural.

- De la influencia que han tenido sobre mi autores como Jean Art, Henry Moore y Sophie-Elizabeth, que mostraban en sus obras una alta sensibilidad al contacto con la Naturaleza.

- Por otro lado, este proyecto es producto también de las reflexiones que a modo de conclusión extraje de otro proyecto anterior en el que desarrollé obra escultórica basándome en la interpretación de diferentes huesos del cuerpo humano. En dicho proyecto, pude tomar conciencia del desgaste de esos huesos, de su textura, del movimiento que permiten los mismos en el interior del cuerpo humano..., y sentí que esos huesos en mi cuerpo y en todos los cuerpos son también una expresión de la Naturaleza. Tal cual lo hacía de niña, quise experimentar esos huesos, observarlos, tocarlos, esculpirlos...pero no quedarme sólo ahí, sino también experimentar su textura, su movimiento y las posibles variaciones en la expresión de su forma. En esta ocasión, el enfoque no se centra en el hueso, sino que la idea evolucionó hacia la experimentación de la forma del mismo, el contraste cóncavo – convexo y sus diferentes texturas. Son las distintas variaciones de los aspectos anteriores los que producen la obra escultórica del presente trabajo. La idea es, por tanto, la siguiente: somos naturaleza y formamos parte de ella. El lenguaje de la misma no son las palabras, sino las formas, que descubrimos a través de la observación consciente y la experimentación. En las piezas se pretende representar un lenguaje que traslade al ser humano a esa conexión perdida con la Naturaleza, que es su esencia.

3.2 DISPOSICIÓN DE RECURSOS MATERIALES, TÉCNICOS Y TEMPORALES.

Para la formalización de la obra escultórica se han empleado los materiales habituales del escultor que trabaja con el barro y la figura humana.

MATERIALES Y EQUIPO

Barro refractario con chamota gruesa (1-3 mm)

Material de dibujo

Material para trabajar el barro

Palillos de modelar (madera y metal).

Cuchillos. Punzón. Piedras.

Ahuecadores. Hilo metálico para corte.

Plástico flexible con forma curva.

Horno (temperatura de cocción 1240° - 1300°).

La elección del barro como material definitivo para la elaboración de las piezas se debe a que es una materia natural. El barro implica, para mí, la exploración y experimentación táctil más que cualquier otro material, debido a su procedencia, que es fuente de inspiración, y su forma de trabajo. Es un material que permite sentir la forma, la textura, el movimiento y el equilibrio. La arcilla facilita el sustraer y añadir. Este material me permitía la flexibilidad y movilidad que me permitía sentir el contacto con la Naturaleza.

MATERIAL ÓSEO

Ejemplar femenino

Caderas

Cóccix

Fémur

Escápula

Columna vertebral

TÉCNICAS

Para llevar a cabo la serie escultórica se emplea la técnica de sustracción y adición. Más adelante, en el apartado proceso de taller, se detallan las fases del desarrollo de la técnica.

RECURSOS TEMPORALES

Mes	Actividad	Objetivos	Resultados
Febrero	Observación de elementos naturales: huesos, rocas, troncos.	Búsqueda del tema y referencias.	Encuentro con el tema y planteamiento técnico.
Marzo	Búsqueda de material óseo. Experimentación de la forma con el dibujo.	Planificación, llegar al punto de partida formal.	Se obtiene un ejemplar (esqueleto humano). Me centro en la cadera.
Abril	20 bocetos en papel. Planificación.	Seleccionar y acertar en las formas escogidas.	Elección de 1 boceto.
Mayo	Se crean otros 20 bocetos a partir del seleccionado anteriormente (más abstracto).	Observar mi propio trabajo y ser capaz de elegir.	Se eligen 16 esbozos.
Junio	Esbozos en 3D.	Volver a seleccionar.	Se escoge 1 figura de la última fase de creación.
Julio	Realización de la ampliación. Redacción de la memoria.	Experimentación y realización de formas cóncavas y convexas.	Obtener conciencia de la forma orgánica.
Agosto	Redacción de la memoria. Retoques en la obra.	Terminación de la ampliación.	Proceso realizado.
Septiembre	Hornear escultura. Fotografías finales. Revisión de la memoria.	Revisión final.	“Estructura natural”

4. CONTEXTUALIZACIÓN Y REFERENTES

4.1 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA ESCULTURA ORGÁNICA-BIOMÓRFICA

La escultura orgánica-biomórfica se centra en el poder de la vida natural utilizando figuras orgánicas, interpretando las formas de la biología natural. El artista no se limita a contemplarlas, sino que va más allá y las reinterpreta, generando nuevas que nacen a partir de ellas. Se trata, por tanto, de un proceso de abstracción con la función de representar la esencia natural, proponiendo una metáfora de la naturaleza, un símbolo que es visual, basado en los elementos plásticos.

A partir de aquí acercarnos a la escultura moderna resulta esencial para comprender y articular este proyecto, así como conocer los antecedentes que condujeron a la escultura orgánica y biomórfica.

El hombre moderno ha estado buscando un nuevo lenguaje o una nueva forma que satisficiera nuevos anhelos y aspiraciones, anhelos de apaciguamiento mental, aspiraciones a la unidad, a la armonía, a la serenidad, que pusieron fin a su alineación respecto a la naturaleza. La imitación no es su propósito, será siempre la asimilación y la regeneración, por lo tanto, la obra de arte funciona mejor cuando actúa como puente entre los mundos del sentimiento y de la percepción.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la historia del arte experimenta la que puede considerarse, sin duda, la revolución artística más importante de todos los tiempos. El paso de la tradición a la modernidad supone la conquista de una libertad creativa que se había convertido en el anhelo y objetivo de los

artistas más innovadores y comprometidos con la revitalización del panorama artístico. La práctica artística del escultor se ve modificada por la sucesión de movimientos del siglo XX.

Como padre de la escultura moderna debemos destacar a Auguste Rodin (1840 - 1917) el que fuera un gran escultor que comprendió el arte de manera diferente que el resto de artistas en su época. Su forma de expresión ya no era clásica, dejó de ser importante para él la mimesis y la forma exacta de crear, buscando dentro de sí mismo, intentaba representar el estado interior o la esencia del modelo. la forma de expresarse y experimentar una forma diferente de crear. Él exageraba sutilmente la anatomía creando una tendencia importante en la escultura. Además, Rodin quería captar diferentes puntos de vista dándole importancia a cuatro vistas: frente, posterior, y los dos perfiles laterales. Para él era importante captar el movimiento más que la apariencia superficial de la forma.

Por otro lado, introdujo la fragmentación de los cuerpos, simplificando la forma global, hecho que constituyó una importante evolución en la historia de la escultura. Con el estudio de este autor me di cuenta de la importancia que le daba a los movimientos. Rodin no se quedaba con la imagen clásica, sino que quería captar el movimiento de las vivencias de los modelos y captar su esencia.



Fig.1. Auguste Rodin, *La Catedral*, 1908.

CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957)

Brancusi trabajó como asistente de Rodin y cabe destacar de este autor que cambió por completo la forma de la escultura a través de la eliminación de detalles, creando una obra y un estilo totalmente personal que lo conducía a una obra mucho más abstracta, simplificando al máximo, consiguiendo así una obra innovadora, rompiendo cualquier esquema del momento, mediante una abstracción orgánica.

Su concepto se basa en la idea de que la realidad no es la forma exterior, sino el ser de las cosas¹

¹ PRAMPOLINI: 178

Fue el encargado de renovar el panorama escultórico, centrando su atención en la forma esencial. La síntesis de la forma orgánica fue una de las principales aportaciones que hizo a la escultura moderna. En este aspecto, su visión de la síntesis de la forma orgánica, es la que me sirve de estudio para desarrollar la propuesta escultórica de este proyecto.

Brancusi es en el fondo el padre espiritual de la escultura orgánica abstracta y su influencia sobre las generaciones posteriores ha sido la más decisiva y extraordinaria.²



Fig.2. Constantin Brancusi, *Pájaro en el espacio*, 1919.

² PRAMPOLINI: 178

4.2 REFERENTES

Las figuras más representativas del ámbito escultórico referidos a la escultura orgánica, y principales referentes en este estudio son :

JEAN ARP (1887 - 1966)

Jean Arp fue un escultor novedoso a la hora de crear obra. creó la idea de Escultura biomórfica (relación entre creatividad artística y la creación en la misma naturaleza).Partiendo de una forma orgánica él la interpretaba e iba más allá, creando una escultura más abstracta.

Introdujo novedades en sus esculturas, influenciado por Brancusi, tomando formas curvas, muy sinuosas, en las que las aristas brillaban por su ausencia. Arp las llamó esculturas biomórficas, haciendo alusión con ello a la relación que se establece, bajo su punto de vista, entre la creatividad artística y la creación en la misma naturaleza. Así expresaba su visión de la realidad como resultado de un cuerpo orgánico.

Jean Arp busca la interpretación, el uso de la materia manteniendo su carácter orgánico, la relevancia de las formas curvas, que sugieren lo femenino y a su vez se preserva la textura del material.



Fig.3. Jean Arp, *Crecimiento*, 1938.

El propio artista escribió: He intentado hacer que las formas crezcan he puesto mi confianza en en el ejemplo de las semillas, las nubes, las plantas, los animales, los hombres, y por último, en mi ser más profundo.³

Ese enfoque de Jean Arp acerca de la naturaleza y la Escultura Biomórfica son referentes claves para la realización de la obra escultórica de mi proyecto.

BÁRBARA HEPWORTH (1903 - 1975)

Bárbara Hepworth es una escultora británica cuyo estilo se basa en la abstracción constructivista. Realiza obra biomórfica y la abstrae hasta llegar a crear formas

³ CHILVERS: 42

más geométricas. Para Hepworth toda forma tiene un interior y un exterior, y el trabajo del escultor consiste en expresar el contraste y la armonía entre esos dos aspectos, anverso y reverso, convexo y cóncavo. El hecho de abrir el volumen y mostrar la forma interior indica que existe una relación entre la exterior y su núcleo interno.



Fig.4. Bárbara Hepworth, *Oval (Nº 2)*, 1943.

La manera en la que ella plasma y construye su obra, conteniendo y apreciando un interior y un exterior en sus esculturas, me llama la atención. Me siento identificada con esas formas esféricas que tiende a realizar y trabajar, ya que desde el principio de este proyecto me he sentido atraída por las formas cóncavas y convexas.

HENRY MOORE (1898 – 1986)

Moore expresaba su inclinación hacia la escultura biomórfica mostrándola a través de la figura humana, plasmando los contornos curvilíneos, entrantes y salientes, que hacen referencia a los elementos de la naturaleza.

Para él son muchos los principios estructurales y escultóricos que se pueden aprender de los huesos. Una de las características más significativas de su obra es el valor que da al hueco, que se hace expresivo y forma parte esencial de la misma. Además, Henry era capaz de ver la monumentalidad en la obra que tenía entre sus manos.

Este escultor destaca en mi trabajo por la forma el que él interpretaba sus obras, por su fascinación por la naturaleza como Arp y Barbara. Además Moore le daba importancia al hueco y el vacío. Este tema para mi es muy interesante puesto que siempre me han llamado la atención los huecos de las superficies, ya sean piedras porosas, cuevas, árboles con sus troncos rugosos, lisos, etc... En la propuesta propia tomo como referencia la estructura ósea del ser humano. Sus líneas curvas, su porosidad y su movimiento, es por ello, que me despierta un gran interés la obra de Henry Moore.

Materia y forma, densidad y vacío, volumen y hueco, pulimentado y rugosidad, se establecen en dualidad como contrarios complementarios en

ésta conquista del espacio que propugna la nueva escultura.⁴



Fig.5. Henry Moore, *3 Vertébras*, 1968.

En esta cita nombra muchos aspectos que para mi son relevantes en en cuanto a mi investigación de la forma. Especialmente en cuanto a la relación que se establece entre ellas, y también en relación a los diferentes tratamientos de la superficie.

Henry moore tenía una forma de comprender el arte que no programaba, sino una mezcla entre el proceso de experimentación y los conocimientos , en los que combinaba, sensación, concepto y psicología.

La obra de Moore se volvió cada vez más abstracta, según sus palabras,

⁴ PRECKLER: 95

Sólo porque creo que de ésta manera puedo mostrar el contenido psicológico humano de mi obra con la mayor franqueza e intensidad.⁵

PLÁCIDO FLEITAS (1915 – 1972)

Plácido Fleitas fue un escultor clave del arte moderno generado en Canarias en el siglo XX y resulta interesante destacar su obra. En un principio trabajó temática indigenista, en sus retratos y figuras de campesinas, luego pasó a la abstracción de las formas orgánicas que encontraba en la naturaleza y su simplificación radical de las formas, donde prácticamente se pierde el referente formal.

Me inspiran sus últimas esculturas, donde la interpretación de lo natural y su esencia tiene esos huecos que recuerdan a los corales y a las texturas de los huesos, creando obra abstracta orgánica de formas estilizadas y suavidad en los contornos.



Fig.6. Plácido Fleitas, *Magia de la naturaleza*, 1952.

⁵ LEWISON: 25

4.3 AUTORES QUE HAN TRABAJADO LA ESCULTURA PARTIENDO DE LA MORFOLOGÍA ÓSEA

Es necesario hacer un breve repaso por los diferentes escultores, que han encontrado en el hueso una forma de expresión artística como material escultórico, y sirven de referencia en este proyecto. Henry Moore, que ha sido estudiado en páginas anteriores, entraría dentro de este apartado también, por su interés hacia los huesos.

KIKI SMITH (1954)

Artista del presente estadounidense que destaca por la reflexión sobre la existencia humana. Además estudia la estructura interna del cuerpo humano para romper con la representación clásica. Fragmenta y construye modelos de diferentes partes del cuerpo, utilizando distintos materiales como el papel, el cristal o el hueso.

En su obra *Ribs* (fig.7.) trata los aspectos duales del cuerpo, su fuerza y vulnerabilidad.



Fig.7. Kiki Smith, Ribs, 1987.

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ(1943)

Autor español que se apoya en la obra de Henry Moore y Brancusi. Su obra se desarrolla en una constante tensión entre la figuración y la abstracción. Este es el punto clave mostrado en su obra de osamenta y orgánico, una serie de esculturas en referencias óseas, tema que delimitará su estilo personal, y en la cual interpreta los huesos, con especial interés en las uniones y las articulaciones de las extremidades, y con la que me siento identificada en cuanto a la interpretación de la misma.

Sus osamentas son inconfundibles por su instinto arquitectónico, por su espléndida labra y por su vigor estructural.⁷

⁷ COLLADO: 236



Fig.8. José Luis Fernández, *Serie Osamentas*, 1975.

ISAMU NOGUCHI (1904 - 1988)

Escultor y diseñador estadounidense con formación amplia, realizó trabajos en diferentes lugares del mundo. Su obra destaca por la expresividad de la abstracción orgánica y la forma en la que toma el contacto con la naturaleza y crea a través de ese contacto. En algunas obras como Kouros se puede ver lo que él llama “Anatomía comparada de la existencia”, analizando la relación existente entre las rocas y los huesos.

Esa conexión que tiene Isamu con la naturaleza es esencial para mi trabajo ya que la sensibilidad le hace comprender y sentir las formas abstractas.



Fig.9. Isamu Noguchi, *Kouros*, 1945.

SOPHIE-ELIZABETH THOMPSON

Sophie es una escultora que basa su obra en la respuesta del subconsciente al mundo que le rodea. Plasma formas naturales y manufacturadas inspirándose en detalles descontextualizados de las formas y en el espacio que se genera entre los objetos.

Hace una investigación constante de la forma y el material, buscando un sentido

poético y esencial de la realidad cotidiana. En su trabajo se aprecia una estética pura y vertical, como se puede ver en “bimorfis” referente importante para mi obra, ya que realiza piezas abstractas de volúmenes orgánicos, y su inspiración tiene relación con los huesos del esqueleto y las siluetas en movimiento, la escultura abstracta, mínima y simple. Formas curvadas, redondeadas y orgánicas que prevalecen en su obra.



Fig.10. Sophie-Elizabeth Thompson, *Blanco N5*, 2014.

RICHARD ERDMAN

Richard creció cerca de una cantera de mármol en EEUU, donde se maravillaba con cada detalle de esta. La forma en la que él comprende el mármol, le ha permitido esculpir de forma productiva, realizando desde maquetas íntimas hasta obras monumentales. Ha creado esculturas de mármol y bronce de hasta 50 toneladas, que han desafiado a la gravedad con su elegancia y elasticidad.

Además, su inspiración parte de ese lugar, donde observó las capas, texturas, formas y formaciones que se producían en aquellos muros de piedra de la cantera. Logra crear obras únicas y arriesgadas. Es justamente esto que acabo de nombrar lo que realmente me fascina, su forma de apreciar lo natural.



Fig.11. Richard Erdman, *Tao*.

5. DESARROLLO Y RESOLUCIÓN DE LA PROPUESTA CREATIVA

5.1 DESARROLLO CREATIVO: NATURALEZA DE LA FORMA ÓSEA.

Como punto de partida y para llegar hasta este proyecto, es necesario conocer y profundizar en la estructura ósea del ser humano, principalmente en la articulación de la cadera, donde se pueden encontrar diferentes forma y texturas. e Indagar más allá de la forma en sí, a través de la observación, del tacto y de la manipulación del barro.

Los huesos mantienen nuestro peso y actúan junto a los músculos produciendo los movimientos del cuerpo. El esqueleto se considera una estructura interna, que es capaz de regenerarse y además con el paso del tiempo cambia continuamente (texturas, desgaste,...).

El hueso está compuesto por varios tejidos y estructuras, los tipos de tejido óseo se dividen en hueso compacto o denso y hueso esponjoso. Además, encontramos también las articulaciones, que son las que permiten que el cuerpo pueda moverse de un lado a otro uniendo los huesos, siendo lugares de crecimiento que están en continuo cambio. Me interesa profundizar en el movimiento y en las diferentes formas.

EL HUESO DE LA CADERA

La cadera es un hueso bastante complejo del que se pueden sacar infinidad de formas. Es por ello, que decido aportar una explicación breve de las diferencias formales de la cadera femenina y masculina.

La cadera de una mujer, en estructura, es más delgada y ligera . El arco del pubis tiene un ángulo mayor, más ancho y redondeado que el masculino, que es más estrecho y triangular, además de ser más pesado.

La pelvis de la mujer está hacia adelante e inclinada y la del hombre está adaptada para soportar un peso mayor, ya que tanto los huesos como los músculos son más pesados. En cambio, la de la mujer está constituida para que el parto sea adecuado, por ello es más ancha y fina.

La parte más alta de la cadera en la del hombre es alta, voluminosa y pesada, las paredes laterales son más rectas y la cavidad pélvica es más profunda. Por el contrario la de la mujer es menos honda y más abierta.

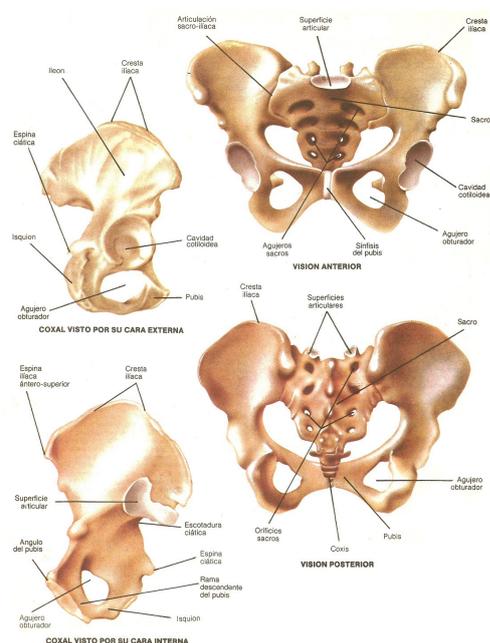


Fig.12. Huesos que forman la pelvis. .

ARTICULACIÓN DE LA CADERA

Es una articulación móvil, además de ser una de las de mayor tamaño y estabilidad. Es una articulación fuerte y el centro de gravedad del cuerpo. Fui apreciando ésta articulación y a partir de ahí descubriendo, a través de la observación de todos sus detalles, sus formas cóncavas y convexas, sus curvas y sus huecos, las aristas entre una forma y otra, las formas ovales y las esféricas.

TEXTURAS ÓSEAS

En el estudio del hueso y para representarlo escultóricamente, es conveniente realizar un análisis, a modo de investigación, de sus diferentes texturas. El hueso posee en su superficie una textura propia que lo diferencia de otras. Puede ser apreciada a través de la vista y el tacto. En esta propuesta escultórica se hace uso tanto de las texturas visuales, que generan volúmenes y riqueza plástica en color y forma, como las texturas táctiles, que permiten al espectador tocar la obra e involucrarse con la naturaleza orgánica de la misma.

En el proceso de estudio se comienza por el análisis de la forma y su interior, percibiendo el paso del tiempo en el hueso, por el desgaste natural que se origina durante el transcurso de la vida. Se reconocen diferentes texturas que la propia mirada le permite distinguir; pudiendo ser lisas, suaves, duras, rugosas, ásperas, porosas, regulares, irregulares, blandas, agrietadas, pulidas o con relieve; todas ellas sensibles al tacto y transmisoras de sensaciones diferentes (fig. 15 y fig. 16).



Fig.13. Tania Coello, *Cadera*, 2015.



Fig.14. Tania Coello, *Cadera*, 2015.



Fig.15. Tania Coello, *Textura ósea*, 2015.



Fig.16. Tania Coello, *Textura ósea*, 2015.

5.2 ANTECEDENTES ACADÉMICOS

A lo largo de mi la formación académica, he realizado una serie de piezas, las cuales han servido como parte del proceso evolutivo de mi obra hacia la búsqueda de inspiración en elementos naturales, interiorizándolos, reinterpretándolos y partiendo de los propios sentimientos para realizar un trabajo basado en formas orgánicas y biomórficas.

La primera pieza corresponde a la obra *Tu naturaleza* (fig.17), desarrollada en la asignatura de microfusión. Inspirada en las formas orgánicas naturales, como órganos o semillas de árboles. Es una obra donde la idea nace de la forma interior de algunos seres vivos. Revela un interés por las formas de la naturaleza. Esa tendencia por la naturaleza quizás viene dada por mis vivencias a temprana edad en una cueva, así, en ésta pieza a través del hueco recuerdo el refugio, el lugar donde se cultiva el calor, la vida vital de todo ser vivo.

La obra posee un hueco profundo que simula tal vez la cáscara de alguna semilla o la forma de una víscera, que se contrae y se dilata. Es una obra creada sin detenerse en los pensamientos, realizada sobre la mezcla de varias formas orgánicas saliendo del interior de sí misma, una mezcla entre lo que observa y el sentimiento interno. Esta obra me inspira porque tiene un carácter formal ovalado y una concavidad clara en el interior de la obra.



Fig.17. Tamara Budinger, *Tu Naturaleza*, Latón, 2013.

Tú Naturaleza, es de latón con una pátina de óxido de hierro.

La segunda pieza *El pensamiento* (fig.18), se desarrolló en la asignatura de fundición. Creo conveniente destacar ésta pieza en relación a la propuesta escultórica que en este trabajo se concreta, ya que es aquí donde comienzo a plantearme el uso de las estructuras óseas como referencia.

Abarca la reflexión en el tema del pensamiento humano y la construcción de la naturaleza. Se formula a través de lo orgánico, escogiendo como referencia la columna vertebral. Esta obra representa una unión entre el ser humano y la naturaleza. La naturaleza se representa a través de la espiral, constituida como la construcción de ésta misma (a modo de ejemplo, podemos encontrar en los helechos esa forma de espiral al inicio de su vida y crecimiento), y el ser humano

se representa mediante la interpretación de la columna vertebral. La pieza se realizó mediante la técnica de colada directa dentro de la asignatura taller de Técnicas y Tecnologías IV, basada en la fundición.



Fig.18. Tamara Budinger, *El Pensamiento*, Bronce, 2014.

La tercera pieza *Vida* (fig.19), se realizó al igual que la anterior en la asignatura de Taller de Técnicas y Tecnologías IV. Se puede decir que es una pieza realizada libremente, donde quiero representar lo que siento en el momento de crear, tras la observación detallada de las formas naturales, como pueden ser los árbo-

les, las rocas y los huesos entre otros. La mano representada obtiene similitudes con la corteza de un árbol, en ese intento de acercar el arte a la naturaleza. El título de la pieza vida, viene dado por la importancia que tiene para mi palpar las texturas y la forma, el tacto tridimensional, ya que es la representación de una mano y con las manos los artistas sentimos.



Fig.19. Tamara Budinger, *Vida*, Bronce, 2014.

5.3 ANTECEDENTES FORMALES

Comencé por volcarme en la estructura ósea para tomar conciencia y tras de haber indagado sobre las peculiaridades de cada hueso que despertaba mi interés, comprendí que debía realizar una selección previa, escogiendo así las articulaciones, y centrándome principalmente en la cadera.

Realicé un trabajo cogiendo tres fragmentos de la cadera y planteé tres obras de tamaño medio en terracota, partiendo de una selección de bocetos.

La composición interna de las formas escogidas para cada pieza presentan diferencias. A la cadera derecha, por ejemplo, le añadí la cabeza del fémur y a la cadera izquierda, le dejé el hueco donde iba encajada, considerando siempre la forma y la textura real de los huesos.

La obra escultórica de las caderas tiene una superficie curva y compleja. Cada vista de las piezas presenta una dirección y un punto de interés diferente, aún así, tienen el mismo lenguaje, combinando las formas orgánicas abstraídas y las pequeñas aportaciones constructivistas.

CADERA DERECHA

El fragmento escogido para la realización de esta obra se presenta a través de varios planos rectos horizontales y algunas terminaciones geométricas. Se puede

apreciar el movimiento y el encaje que tiene la cadera con la cabeza del fémur, para realizar su función rotativa (fig.20). El hueco que presenta la cadera despertó mi interés, tomando la decisión de incorporarlo en la pieza.

En la pieza se contemplan las diferentes curvas, a través del contraste de la luz y la sombra. Se hace énfasis en la curva mayormente cóncava. La textura se presenta en algunos planos más rugosa y en otros más lisos, consideraciones que tomo tras la observación del hueso. De la base a la parte superior, la pieza cada vez es más estrecha. La base está compuesta por: la cabeza femoral, la espina púbica y el isquion.

CADERA IZQUIERDA

La pieza formalmente se representa a través de curvas cóncavas y convexas. Los cortes rectos que se aprecian en la pieza (fig.21) son interpretaciones abstractas que considero adecuadas tras la observación del hueso. En el hueso real se contempla un hueco, donde encaja el fémur, pero en la obra, se interpreta a través de un hueco casi semicircular en la base y mediante una textura lisa. En la parte superior, a la izquierda de la figura, hago hincapié especialmente en una textura, porosa, consistente en pequeños huecos de desgaste que se encontraban en el modelo (hueso).



Fig.10. Tamara Budinger, *Cadera derecha*, arcilla refractaria, 30 x 46 x 38 cm., 2015.



Fig.21. Tamara Budinger, *Cadera izquierda*, arcilla refractaria, 31 x 40 x 25 cm., 2015.

FÉMUR

El fémur pertenece a la misma articulación de la cadera. En este caso, es una pieza más homogénea y redondeada que las anteriores, aunque sigue manteniendo el mismo lenguaje. La base es cilíndrica con un corte vertical. En la parte central de la obra añadido un saliente, haciendo alusión al trocante menor. Se puede apreciar a la derecha de la figura (fig.22). El trocante mayor es abstraído bajo una forma triangular con algunos planos rectos. Se sucedieron dificultades a la hora de mantener el equilibrio en el primer momento de modelado, la cabeza del fémur fue el punto más complejo de la pieza ya que tendía a caer hacia adelante a consecuencia de utilizar la arcilla muy húmeda. Como estrategia, coloqué una contención que mantuviera la forma y el equilibrio. La arcilla se fue endureciendo quedando más compacta, pudiendo quitar el soporte, permaneciendo la figura estable. La cabeza del fémur se trata como una especie de esfera de forma oval.



Fig.22. Tamara Budinger, *Cadera izquierda*, arcilla refractaria, 33,5 x 36,5 x 23 cm., 2015.

6. PROCESO DE TALLER

6.1 FASE DE CONCEPCIÓN DE LA OBRA

Llegados a este punto y teniendo en cuenta el estudio de la estructura ósea y de los referentes citados, procedo a desarrollar la obra mediante los conocimientos que he adquirido durante la formación académica y la experimentación de la forma junto al concepto de su reflexión personal: La naturaleza y la conciencia de esta.

Cada ser humano tiene un modo particular de observar e interpretar la naturaleza, yo lo represento a través de mis piezas pudiendo transformar, modificar y expresar el movimiento y la expresión formal del hueso de la cadera desde mi experiencia. Considero importante tener la experimentación como parte esencial del proceso de trabajo.

En esta oportunidad, tomo como fuente de inspiración la naturaleza en sí misma y la experimentación de las formas orgánicas, creo una simbiosis entre lo real observado y la esencia que contiene la propia naturaleza. Un movimiento, una evolución de los movimientos y de las formas. Donde interpreto las formas naturales de forma libre. Bajo la reflexión de que nosotros mismos somos naturaleza. Pretendo crear una obra que saque de nosotros mismos la sensibilidad, quizás a veces olvidada, necesaria para llegar a percibir la naturaleza.

Para empezar este trabajo comencé observando los movimientos del cuerpo en

sí y elegí la estructura ósea como modelo para experimentar y crear obra. Moore tampoco separaba el ser humano de la naturaleza, ya que somos animales vivos. Las formas orgánicas que se mueven, como la vida misma, que está en continuo movimiento. Además todo lo que nos rodea desprende una forma. Mediante la experimentación de las formas que se aprecian en la estructura humana, en concreto la cadera. Decidí arriesgarme y crear obra abstracta biomórfica después de haber pasado por varios procesos artísticos, en los cuales estudié tanto las formas mediante la síntesis de los huesos, como los materiales a través del grafito y la acuarela sobre papel para los bocetos y el barro refractario para su formalización tridimensional.

Como se comentó en páginas anteriores se emplea la técnica de adición y sustracción para crear la obra. Comienzo el proceso de creación formando una masa voluminosa de barro, el cual trabajo con las manos y la ayuda de una madera, la misma me permite dar golpes y dejar la masa compacta. En este punto es muy importante no dejar ninguna burbuja de aire, para ello, se hace uso de un punzón para hacer pequeños agujeros (fig.23), evitando así, que ocasione grietas o que en el peor de los casos, la pieza explote.

Luego, cuando el barro se encuentra bien amasado y alcanza el nivel adecuado de humedad, es decir, que ya no se pega a las herramientas o a las manos, se comienza con la manipulación.



Fig.23. Tamara Budinger, *Cadera izquierda*, arcilla refractaria, 2015.

En las piezas que lo precisan, cuando el barro cuenta con una dureza adecuada y he terminado de dar la forma pretendida, se realizan los cortes necesarios para vaciar la pieza (fig.23.).



Fig.24. Tamara Budinger, *Cadera izquierda*, arcilla refractaria, 2015.

Posteriormente, protejo con mucho cuidado las diferentes partes de la obra, para ello, se usan bolsas de plástico con la que se mantiene el nivel de humedad adecuado para vaciar.

Entonces, con una cuidadosa mezcla de barro y agua hago la barbotina, que servirá de pegamento. Es importante que la barbotina esté en el punto adecuado para poder unir las diferentes partes, anteriormente cortadas. Para que quede totalmente sellado, a cada borde que va a ser pegado le realizo una serie de pequeños cortes superficiales o arañazos en toda la superficie. A continuación, le aplico la barbotina con un pincel y pego las partes. Luego, refuerzo con churros de barro la parte exterior de la unión asegurándome de no dejar señal del corte o separación previa. Una vez terminada la unión, finalizo el modelado y la textura de la pieza, dejando la obra lista para su secado y su posterior horneado.

6.2 FASE EVOLUTIVA DE LAS OBRAS

Este proyecto fue evolucionando de manera natural, diferenciándose tres fases concretas en cuanto a la formalización de las piezas. En una primera fase, Grupo “*Vertical*” se encuentran creaciones más verticales con concavidades más abiertas como se puede observar , si bien, experimento también con líneas curvas de más o menos abertura. En ellas pongo el énfasis en la fuerza y equilibrio de la osamenta. Surge la necesidad de crear concavidades, tan propias en la textura visual del hueso y se aprecia también algo de movimiento por la realización de torsiones que dan sensación de giro, se trata de movimientos sutiles, sin excesiva fuerza.

La siguiente fase, Grupo de “*Tránsito*”, surge por la necesidad creativa de “jugar”, de experimentar con los bocetos anteriormente creados. El interés por el movimiento que proporciona el hueso me lleva a la búsqueda de formas cada vez más curvas, que expresan más dinamismo y menos verticalidad. Las creaciones se van alejando de la forma más visual del hueso para irse acercando a su funcionalidad principal, permitir el movimiento. Todo ello sin perder el gusto por su textura y fuerza. Los bocetos se tumban, giran, se crean huecos o se fortalece la textura en parte de los mismos. Se “da vida” a los bocetos, se plasma la fuerza del hueso, su resistencia, pero también su sensibilidad a factores como el paso del tiempo, enfermedades, accidentes...

Se añade a varios bocetos, conectándome a la obra de forma más profunda. La forma esférica es un símbolo inspirador que me genera sentimientos de protección y cobijo. El uso de líneas y planos cada vez más curvos va aumentando y la obra obtiene mayor movimiento.

El aumento de líneas curvas, de formas cóncavas, de mover y crear en el barro formas cada vez más esféricas da lugar al Grupo “*Evolutivo*”. La forma curva, esférica, se apodera de la escultura. El movimiento toma protagonismo. La obra recalca el proceso evolutivo en general. El proceso evolutivo que tan fácilmente podemos ver en la naturaleza, pero que también forma parte de nuestra vida. Movimiento, cambio, evolución. La misma evolución que sufren nuestros huesos, nuestro organismo, que sufre la naturaleza en sí; una evolución constante durante la cual nos vamos desgastando pero a la vez vamos creciendo, el tiempo pasa pero nos transforma. Tal como ocurre con los elementos de la naturaleza, que son erosionados, que están en constante cambio, que no son estáticos; esa “magia” de la naturaleza sucede también en el ser humano.

Todo es evolución. Evolución del planeta, de la naturaleza, de nosotros mismos, como especie y como ser individual (persona) y todo conectado.

6.2.1 GRUPO VERTICAL

Todas la piezas salen de un boceto inicial, los siguientes bocetos están en barro refractario grueso.

BOCETO I

Es el primer boceto realizado. Se trata de una pieza sencilla con tres concavidades sutiles o muy abiertas. La otra cara presenta una forma más curvada. En lo alto presenta un acabado arqueado.



Fig.25. Tamara Budinger, *Vertical I*, arcilla refractaria, 2016.

BOCETO II

Presenta una concavidad principal (vista a) direccionada hacia arriba. La base sobresale en pico en las vistas a y c. Esta forma fue realizada para crear un equilibrio buscando firmeza y movimiento en la figura. En la vista a encontramos un acabado texturizado en su parte alta. Dicho acabado lo encontramos igualmente en la parte baja de la vista c. En cambio en la vista b y d vemos más movimiento, formas más orgánicas.

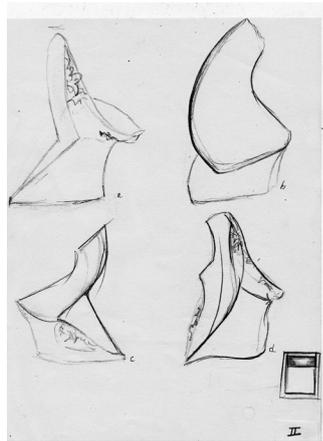


Fig.26. Tamara Budinger, *Vertical II*, arcilla refractaria, 2016.

BOCETO III

Boceto simple, vertical de forma cóncava y convexa. En las vistas a y b se observan dos concavidades, una que va desde la base hasta el alto en una curva más

cerrada y otra que desde la base hasta el punto de inflexión es cóncavo y a partir del mismo sale una forma convexa hasta el alto. Creando movimiento vertical. En la cara c se observa una arista de terminaciones irregulares que al llegar a la base presenta una pequeña incisión de forma triangular con texturas varias.

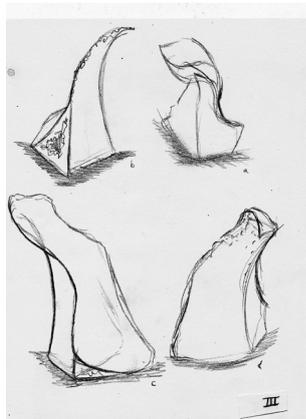


Fig.27. Tamara Budinger, *Vertical III*, arcilla refractaria, 2016.

BOCETO IV

Esta obra, dentro de las verticales es una de las que más movimiento presenta hasta el momento. Ese movimiento surge a raíz de la torsión hacia la derecha que se observa en la vista a. Además en ella se ven 3 concavidades y 3 inflexiones que aumenta el movimiento.

En las vistas b y d las uniones de las concavidades crean aristas pronunciadas.

En la vista c se observan 2 concavidades más erguidas y la apariencia de la figura

es más estática.

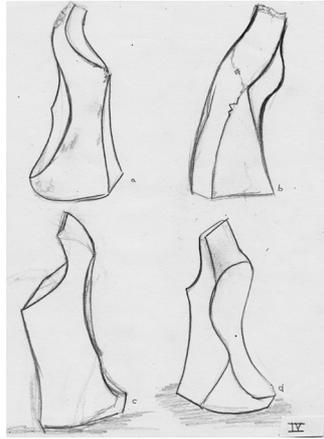


Fig.28. Tamara Budinger, *Vertical IV*, arcilla refractaria, 2016.

BOCETO V

Esta obra es su inicio era más vertical ya que fue realizada a partir del boceto anterior (IV). Buscando añadir más movimiento se realiza un giro hacia la izquierda, pronunciando más las concavidades y la formas convexas tal como puede observarse en la vista a y c. Como en el anterior boceto se ven aristas pronunciadas. En las vistas b y d se observa que a partir de la torsión realizada la obra pierde verticalidad, creándose además en la parte alta del boceto irregularidades que podemos encontrar en elementos naturales .



Fig.29. Tamara Budinger, *Vertical V*, 2016.

BOCETO VI

Esta figura es vertical, con formas cóncavas y convexas pero tiene la diferencia que en las vistas b y d se observa una forma convexa desde la base hasta el alto. En cambio en las vistas a y c se observa más movimiento y formas cóncavas. Hasta este momento las obras han sido verticales, sin apéndices y con algo de movimiento.

A partir de ahora se experimentará, siguiendo con formas cóncavas y convexas pero sin vernos tan limitados por el boceto inicial. Habrá más libertad en las formas, no tanta verticalidad. Se busca más movimiento y abstracción.

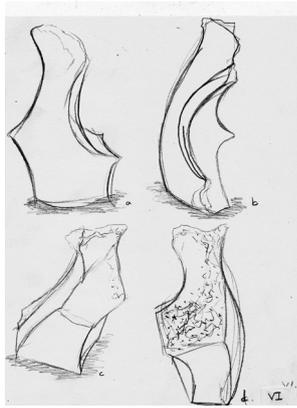


Fig.30. Tamara Budinger, *Vertical VI*, arcilla refractaria, 2016.

6.2.2 GRUPO TRÁNSITO

BOCETO VII

Obra tosca, fuerte, resistente y dirigida hacia el alto.

Una concavidad pronunciada hacia el alto puede observarse desde varias vistas. Además surgió un hueco que se encuentra en la parte central y puede verse desde las vistas a y c. Se ha utilizado la textura en algunas zonas para representar todo aquello que es fuerte y resistente, si bien, con sensibilidad, como el paso del tiempo en diferentes estructuras naturales (huesos, rocas, ...).



Fig.31. Tamara Budinger, *Tránsito VII*, arcilla refractaria, 2016.

BOCETO VIII

Aspecto fluido y resistente.

Una textura contrastada. Predominan formas cóncavas en la vista a se aprecian

dos concavidades unidas por un punto de inflexión. En la vista b se puede apreciar un orificio pequeño en la parte central, cuya direccionalidad a la parte alta de la obra, le aporta fuerza gracias a la textura conseguida. Destaca de la obra una concavidad más fuerte, que puede observarse con más claridad desde la vista b, dando más movimiento al boceto y quitando le verticalidad en comparación con las otras vistas.

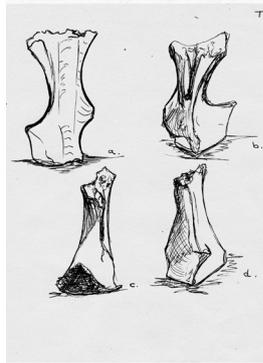


Fig.32. Tamara Budinger, *Tránsito VIII*, arcilla refractaria, 2016.

BOCETOS IX

Parecido al boceto anterior pero muchos más marcadas tanto formas cóncavas y convexas, creando movimiento.

En vistas b y c puede observarse un hueco cercano a la base, con forma ovalada. E las vistas b y d se ve claramente la forma curva desde la base hasta el alto,

dándole movimiento y a la vez firmeza. En la vista c destaca una hendidura que va desde el límite exterior del orificio hasta el alto.



Fig.33. Tamara Budinger, *Tránsito IX*, arcilla refractaria, 2016.

BOCETO X

Destacan 2 concavidades más cerradas que anteriores bocetos. (vista a y b). Le da a la obra más equilibrio, menos verticalidad. Gana direccionalidad y movimiento hacia los laterales. El apéndice más corto es más geométrico, creando en la vista a, un saliente con aristas rectas sin definir.

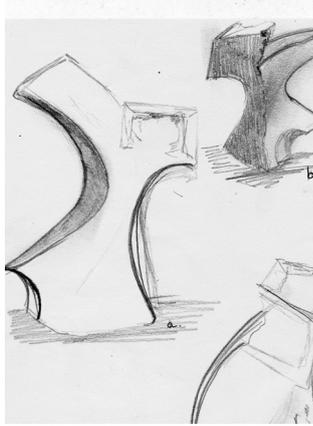


Fig.34. Tamara Budinger, *Tránsito X*, arcilla refractaria, 2016.

BOCETO XI

Boceto realizado en un principio en una posición vertical. Con una parte cóncava y otra convexa. Buscando indagar más en la forma, se experimenta con el boceto, “jugando” con la posición del mismo.

Se dibuja en las distintas posiciones, llegando a la conclusión que la posición elegida finalmente era la que daba más movimiento, más dinamismo.

En las vistas a y d una concavidad cerrada enlaza los 2 puntos del alto del boceto.

En las vistas b y c la concavidad no se aprecia claramente, si bien, se supone. El boceto pierde total la verticalidad creándose un movimiento circular.

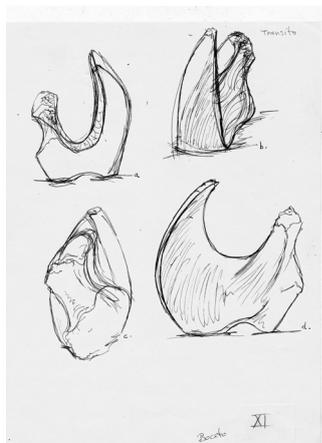


Fig.35. Tamara Budinger, *Tránsito XI*, arcilla refractaria, 2016.

6.2.3 GRUPO EVOLUTIVO

BOCETO XII

En la vista a se observa un apéndice que crea equilibrio entre formas cóncavas y convexas. En la vista b observamos la concavidad más abierta. Va desde la base hasta el alto. Tiene forma circular. En la vista c hay 2 concavidades contrapuestas, una más abierta que la otra, que dan sensación de más movimiento.



Fig.36. Tamara Budinger, *Evolutivo XII*, arcilla refractaria, 2016.

BOCETO XIII

Aumenta el movimiento. Hay una evolución de las formas orgánicas. Se va creando un espacio que va obteniendo forma circular.

En la vista a se observa una vista convexa desde la base hasta el alto, como en bocetos anteriores. El vacío producto de la forma cóncava, crea un movimiento

circular.

En las vistas b y c aumenta la direccionalidad del movimiento gracias a las diferentes concavidades.

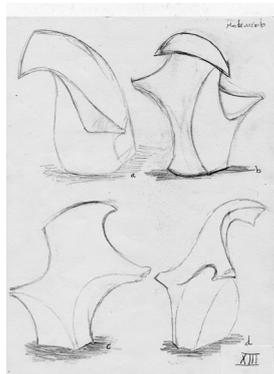


Fig.37. Tamara Budinger, *Evolutivo XIII*, arcilla refractaria, 2016.

BOCETO XIV

Evolución del boceto XIII. La concavidad principal (vista b y d) se cierra aun más, haciendo que la obra sea más baja y ancha. En la vista c el movimiento esférico es más pronunciado en el espacio que ocupa la obra.



Fig.38. Tamara Budinger, *Evolutivo XIV*, arcilla refractaria, 2016.

BOCETO XV

Continúa el movimiento esférico. Aumenta la abstracción.

En las vistas a y c se observa un orificio circular creado en el centro de la obra, una vez se cierra la concavidad realizada en el boceto XIV (vista d).

En la vista d se observan concavidades más cerradas y la parte convexa más esférica.



Fig.39. Tamara Budinger, *Evolutivo XV*, arcilla refractaria, 2016.

BOCETO XVI

Este último surgió de la evolución del movimiento de la masa este boceto es más abstracto. Aun siendo más simple es el que tiene mayor movimiento. La concavidad toma el protagonismo. El hueco creado atraviesa la masa, aunque en cada visa tiene una percepción diferente. En un lado en mas cerrada la concavidad. lo cual puede observarse en las vista a y c.

En la vista d este hueco se intuye y se ve, ante todo, movimiento. Se ha creado un hueco con forma curva en el plano recto de la obra. Desde este hueco sale el texturado (hueso) que se extiende hacia los límites del plano recto.

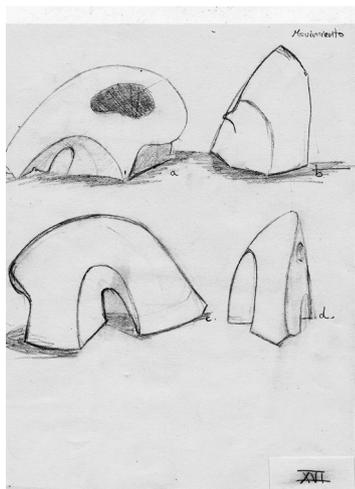


Fig.40. Tamara Budinger, *Evolutivo XVI*, arcilla refractaria, 2016.

6.3 FASE DE EJECUCIÓN DE LA OBRA SELECCIONADA

Finalizados los bocetos en 2D, necesité tomar contacto con esas figuras, mediante el tacto y su experimentación, por lo que consideré emplear la arcilla refractaria para crear los 16 bocetos. Es un material con el que me identifico a la hora de trabajar y me permite disfrutar así como experimentar con la forma.

Los bocetos se desarrollan una vez establecidas las premisas conceptuales, fruto del análisis del contexto histórico y de las afinidades reflejadas durante la trayectoria académica. El desarrollo de éstos, se entiende como un proceso de traducción de aquellas ideas a elementos formales concretos. En adelante, se profundiza en el proceso de creación de cada uno de los esbozos.

Con los dibujos ya se empieza a definir la línea a seguir en éste proyecto escultórico. La idea de un volumen orgánico planos curvos (cóncavo/convexo) para crear una obra abstracta, a través de la experimentación de la forma y el hueso de la cadera. Para llevar a cabo la obra definitiva, se escogen tres bocetos de los anteriormente citados.

La primera que amplié fue el boceto XVI que pertenece a la fase evolutiva, siendo el último esbozo de ésta fase, con el que decidí comenzar la ampliación. Se inicia creando a través de la arcilla refractaria, un material que como se menciona anteriormente, me hace sentir la forma, la textura, el movimiento y el equi-

librio. La arcilla permite sustraer y añadir a la hora de crear, unas características esenciales y primordiales en el proceso de creación de éste proyecto.

Primero, preparé un espacio de trabajo, amasé la arcilla refractaria, y creé un bulto cerrado en forma de óvalo. Se deja la pieza compacta, asegurándose de que no hayan burbujas de aire, además de realizar el plano recto que tiene la pieza. Dejé que el barro endureciera un poco y seguí trabajando con la forma. Una vez la dirección estaba bien dirigida, realicé los huecos correspondientes en la superficie.. Existen unas pequeñas modificaciones a la hora de ampliar, por lo que se considera necesario mejorar. Mientras estás en el proceso de trabajo, realizando la obra, es cuando mejoras las imperfecciones que antes no veía.



Fig.41. Tamara Budinger, Proceso de creación, *Estructura natural I*, arcilla refractaria, 2016.

Los diferentes aspectos que modifiqué de esta obra XVI :

- Texturas centradas en la superficie de plano recto, que van desde el interior del hueco hasta los bordes del mismo.

- La obra es un poco más larga.
- En el hueco realizado en el plano recto, en su interior, se realiza texturado y varias grietas, pronunciando más una de ellas.
- Se deja la superficie convexa con una textura lisa (fig.42).



Fig.42. Tamara Budinger, Proceso de creación, *Estructura natural I*, arcilla refractaria, 2016.

6.4 RESULTADO FINAL



Fig.43. Tamara Budinger, *Estructura natura I*, arcilla refractaria, 50 x 25 x 26 cm, 2016.



Fig.44. Tamara Budinger, *Estructura natura I*, arcilla refractaria, 50 x 25 x 26 cm, 2016



Fig.45. Tamara Budinger, *Estructura natura I*, arcilla refractaria, 50 x 25 x 26 cm, 2016

7. CONCLUSIÓN Y ANÁLISIS FINAL

El objetivo principal de este trabajo era desarrollar una propuesta artística, poniendo en práctica los conocimientos adquiridos a lo largo de la formación académica, de cara a elaborar un discurso propio. Para llevarlo a cabo, se realiza una investigación que permite establecer el marco teórico en el que se fundamenta la propuesta personal. De este modo se sitúa el contexto histórico en la primera mitad del siglo XX, atendiendo a los conceptos de forma orgánica, biomórfica y la abstracción de estas. Destacamos entre los factores que intervinieron en el desarrollo de la escultura orgánica, a Rodin, que intentaba representar el estado interior o la esencia del modelo aportado y la simplificación extrema de las formas llevada a cabo por Brancusi.

Se realiza una selección de escultores afines a la escultura orgánica y de interés personal, apreciando en sus obras las referencias evidentes con las formas del mundo natural y su forma de transmitirlo. Se consigue desarrollar un lenguaje plástico a través de la obra "*Estructura natural*", en el cual, existe un predominio de elementos de la escultura biomórfica, reproduciendo la fuerza de la naturaleza de forma interpretativa, a través de la experimentación de la forma hasta llegar a la abstracción.

Se propone la visión de los huesos como formas naturales llenos de belleza, fuerza y sutileza. Donde se aprecian los movimientos del mismo y la observación detallada de las texturas, las cuales se pueden apreciar en la obra final.

La experimentación de la forma orgánica es muy importante en este trabajo, ya

que sin esa experimentación con el barro junto a la observación del hueso de la cadera, provocó una serie de bocetos. De todos ellos, elegí uno que hizo que se desarrollara mi parte experimental de la forma más libre. Sin este boceto el trabajo no sería el mismo. Con un resultado positivo ante esa experimentación trabajando la escultura biomórfica y llevándolo a una abstracción consciente. Además, he adquirido mayor objetividad formal y ser capaz de ser selectiva con mi propio trabajo.

El trabajo se centra en la evolución de la forma, es por ello que consideré necesario indicar los diferentes procesos de trabajo que se llevaron a cabo. Se destaca el empleo de la textura y cómo de la forma inicial a la final existe ese movimiento que se expande en vertical y se contrae en espiral (realiza un movimiento natural como por ejemplo, el movimiento de una ola), como elemento compositivo en la realización de las piezas.

Como conclusión final del trabajo, cabe destacar, que tras los resultados obtenidos en la obra realizada, es un deseo propio el seguir indagando en el proceso de taller, con la idea de crear más obra. Una de las obras finales de éste trabajo se tomará como referencia, junto con la textura del tronco de los árboles. Continuando así con esa interpretación de la esencia de lo natural.

Se tomará como referencia, junto con la textura del tronco de los árboles. Continuando así con esa interpretación de la esencia de lo natural.

8. BIBLIOGRAFÍA

ALBELDA, José, y SABORIT, José: *La construcción de la Naturaleza*. Valencia: Ed. Generalitat Valenciana, 1997.

ALBRECHT, Hans Joachim: *Skulptur in 20 Jahrhundert*, Colonia, 1981. Cito por la ed. Castellana: *Escultura en el siglo xx*, traduc. de Diorki, Barcelona: Ed. Blume, 1981.

BLANCO, GAU: *Fundamentos de la composición pictórica*, Tenerife: Ed. Dirección general de universidades e investigación, Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1996.

CALLISTER, William D, JR: *Introducción a la Ciencia e Ingeniería de los Materiales*, volumen II, Barcelona: Ed. Reverte, 1996.

CANIGLIA, Nausica: *El encanto del fragmento*, trad. Nino Bozzo y Aldo Hidalgo, Arteoficio nº 6, Chile: Revista Collins, 2007.

FESTING, Sally: *Bárbara Hepworth, a life of forms*, London: Viking, Penguin Books, 1995. Cito por la edición castellana: *Barbara Hepworth: una vida de formas*, traducción Ángela Pérez, Barcelona: Circe ediciones, 2001.

FREDERIC H. MARTINI, MICHAEL J. TIMMONS , ROBERT B. TALLITSCH: *Anatomía Humana*, 6ª edición, Madrid: Ed. Pearson Adison - Wesley, 2009.

GHYKA, Matilda C: *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*. Cito por la ed Castellana: *Estética de las proporciones de la Naturaleza y en las artes*, traducción de J. Bosch Bousquet, Barcelona: ed. Poseidom, 1983.

HEDGECOE, John : *a monumental Vision. The Sculpture of Henry Moore*, edición española, traducido Gemma Deza Guil (Equipo de edición), Países Bajos: Textcase, 1998.

KARL RURHRBERG, MANFRED SCHNECKNBURGER, CHRISTIANE FRICKE Y KLAUS HONNEF. *Arte del siglo XX*, volumen II, Köln: Ed. Taschen, 2005.

LEWISON, Jeremy: *MOORE*, Colonia, cito por la ed. Castellana: *MOORE*, traducción de Susana de la Higuera, Madrid: ed. Taschen, 2007.

MARÍN - MEDINA, José: *La Escultura Española Contemporánea (1800 - 1976)* , Madrid: ed. Edarcón, 1978.

PECKLER, Anna Maria. *Historia universal de los siglos XIX Y XX*, Vol.2. (Arquitectura, Pintura y Escultura del Siglo XIX) (Arquitectura del Siglo XX). Madrid: Ed. Complutense, S.A., 2003.

PHILIP, James: *Henry Moore on Sculpture*. Cito por la ed. Castellana: *Henry Moore Escultura*, traducido por Juan Antonio Masoliver Ródenas con colaboración de Celia Szusterman, Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1981.

READ, Herbert: *Modern Sculpture, London*, 1964. Cito por la ed. *Sculpture*. Castellano: *La Escultura moderna*, traducción de Antoni Vicens, Barcelona: ed. Destino, 1994.

WILLIAM D.CALLISTER, JR: *Introducción a la Ciencia e Ingeniería de los Materiales*, volumen 2. Barcelona: Ed. Reverte, 1996.

WTTKOWER Rudolf: *Sculpture*, England, 1977. Cito por la ed. Castellana: *La Escultura: procesos y principios*, traducción de Fernando Villa-verde, Madrid: ed. Alianza forma, 1980.

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Rodin, La Catedral, 1908.

http://www.musee-rodin.fr/sites/musee/files/styles/zoom/public/resourceSpace/781_6aa60504792cd63.jpg?itok=nNPnpiMJ

Figura 2. Brancusi, Pájaro en el espacio, 1919.

http://4.bp.blogspot.com/-IPO4ZNewn4I/UEo_zOV0QnI/AAAAAAAAA-cbE/4yMyi-8pQg8/s1600/P%C3%A1jaro+en+el+espacio+-1923-+mar-mol+-144x16,5+cm+a.BMP

Figura 3. Jean Arp, Crecimiento, 1938.

[http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8LJ65L/\\$File/Jean-Hans-Arp-Growth.JPG](http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8LJ65L/$File/Jean-Hans-Arp-Growth.JPG)

Figura 4. Bárbara Hepworth, Oval (No2), 1943.

<https://media.timeout.com/images/101786777/image.jpg>

Figura 5. Henry Moore, 3vertebras, 1968.

<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/henry-moores-sculpture/teachers-resources/choose-landscape-for-sculpture>.

Figura 6. Plácido Fleitas, Magia de la naturaleza, 1952.

<http://www.gevic.net/multimedia/imagenes/Arte/Escultura/03D.jpg>

Figura 7. Kiki Smith, Ribs, 1987.

http://annex.guggenheim.org/collections/media/902/93.4241_ph_web.jpg

Figura 8. José Luis Fernández, Serie Osamentas, 1975.

http://jlfernandezescultor.com/espanol/files/gimings/5_f20_v2.jpg

Figura 9. Isamu Noguchi, Kouros, 1945.

www.epdlp.com/cuadro.php?id=2189

Figura 10. Sophie-Elizabeth Thompson, Blanco N5, 2014.

<http://the189.com/sculpture/fluid-dynamic-work-by-sculptor-sophie-elizabeth-thompson/>

Figura 11. Richard Erdman, Tao.

<https://www.richarderdman.com/sculpture/pique-tu/>

Figura 12. Huesos que forman la pelvis.

<http://enfermedadesyremedioscaseros.com/wp-content/uploads/cuants-huesos-forman-la-pelvis-430x555.jpg>

