

Curso 2010/11
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/5
I.S.B.N.: 978-84-15287-32-2

MARÍA ISABEL DE MIGUEL MUÑIZ

**El proceso de concreción de la idea escultórica
como condicionante del resultado compositivo**

Directora
MARÍA ISABEL SÁNCHEZ BONILLA



SOPORTES AUDIOVISUALES E INFORMÁTICOS
Serie Tesis Doctorales

*A los que están,
a los que se han ido,
gracias por el tiempo compartido.*

ÍNDICE

ÍNDICE	9
I. INTRODUCCIÓN.....	11
I.1. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	17
II. ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE CONCEPTOS FUNDAMENTALES EN EL PROCESO DE DEFINICIÓN ESCULTÓRICO	21
II.1. LAS CONCRECIONES INTERMEDIAS.....	21
II.1.1 Precisiones sobre el vocabulario específico.....	21
II.1.2 Precisiones sobre el uso y factura de las concreciones escultóricas	24
II.2. REFLEXIONES SOBRE EL CONCEPTO ESPACIO Y SUS CONDICIONANTES	39
II.2.1 Espacio vivencial	40
II.2.2 El espacio de representación: escultura adosada y escultura exenta.....	43
II.2.3 Valor espacial y compositivo de la peana y otros elementos susten- tantes	48
II.3. EVOLUCIÓN EN LA RELACIÓN ENTRE LA IMAGEN TRIDIMENSIONAL Y SU SIGNIFICADO.....	58
III. LA CONFORMACIÓN MATERIAL COMO BASE DE LA DEFINICIÓN; SIGLO XX	63
DESARROLLO EVOLUTIVO DE LOS PROCESOS DE CONCRECIÓN.....	67
III.1. PLANOS CONSTRUCTIVOS.....	67
III.1.1. La apertura del volumen: evolución	67
III.1.2. La disposición espacial del volumen.....	80
III.1.3. La recreación del volumen de “bulto redondo”	92
III.2. LA LÍNEA COMO ELEMENTO CONFORMADOR.....	111
III.2.1 El “dibujo” en el espacio	111
III.2.2. La trama en la resolución volumétrica	115
III.2.3. El movimiento	123
III.3 INTEGRACIÓN DEL OBJETO EN LA ESCULTURA.....	131
III.3.1 Cambio de contexto.....	132
III.3.2 Asociaciones.....	135
III.3.3 Reproducción.....	143
III.3.4 Cambio de material	145
III.3.5 Apropiación	148
III.3.6 El objeto como elemento constructivo	150
III.4. APROPIACIÓN DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS	155
III.4.1 Reconversión de los elementos	156
III.4.2 La escultura como recorrido	161
III.4.3 La escultura como receptáculo	165
III.4.4 Otras intervenciones	171
III.5 INCORPORACIÓN DE MATERIALES DE NATURALEZA ORGÁNICA	177
III. 5. I. La conformación del material natural	177
III. 5. 2. Lo perecedero como proceso	183

SUPERVIVENCIA DE PROCESOS TRADICIONALES	187
III.6. LA TALLA. VARIANTES EN EL DESARROLLO DE CONCRECIÓN	187
III.6.1 La unidad formal del bloque.....	187
III.6.2 El hueco y su valor formal.....	206
III.6.3 La multiplicación y distribución espacial del bloque	209
III.6.4 La talla asistida: condicionantes en el proceso	215
III.7. EL MODELADO	225
III.7.1 El volumen compacto	226
III.7.2 La apertura y distribución del volumen	236
III.7.3 La división y multiplicación del volumen	239
III.7.4 El boceto y la definición máxima, dos extremos del proceso.....	242
III.8 PROCESOS MIXTOS	247
III.8.1 De lo orgánico a la síntesis geométrica	247
III.8.2 El hueco	252
III.8.3 La transposición formal como obra original.....	256
III.8.4 Otras aportaciones	258
III.9 EL VACIADO COMO TÉCNICA CONSTRUCTIVA	267
III.9.1 Los materiales plásticos en la resolución figurativa	267
III.9.2 Reinterpretación del molde.....	273
III.10. APORTACIONES FORMALES Y SU DESARROLLO EN EL ESPACIO HABITABLE	278
III.10.1 Adaptación espacial.....	283
IV. MAPAS CONCEPTUALES	297
IV.1 APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS FUNDAMENTALES	297
IV.2 PROCESO ADITIVO.....	299
IV.3 PROCESO SUSTRACTIVO.....	301
IV.4 PROCESO MIXTO	303
V. CONCLUSIONES	305
VI. BIBLIOGRAFÍA	313
ANEXO I. ÍNDICE DE AUTORES	331
ANEXO II. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	337
ANEXO III. DATOS DE REFERENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS INCLUIDAS	350

I. INTRODUCCIÓN

Al observar la gran diversidad de propuestas en el panorama artístico del momento, nuestra primera consideración se centra en el propio concepto de “escultura”; se hace evidente que la acepción tradicional de la palabra ha quedado desfasada, y la dificultad de redefinir el término de manera que englobe las distintas manifestaciones tridimensionales, resulta cuando menos compleja.

Durante muchos siglos, el trabajo del escultor ha llevado implícito el conocimiento y dominio de unas normas de actuación precisas y bien delimitadas. Sin perder necesariamente estas connotaciones, los artistas actuales no siguen un canon concreto, no están condicionados a una idealización de la obra, e incluso, en planteamientos recientes podemos apreciar una ausencia total de elementos materiales en el espacio, quedando reducida su intervención a un proceso cuyo resultado puede ser una peana vacía, una línea dibujada en el suelo a modo de “grabado”, una forma enterrada...

Dentro del término escultura, también se engloban diferentes manifestaciones que van desde las acciones o intervenciones temporales en el espacio vivencial hasta la utilización de nuevas tecnologías como los vídeos, ordenadores... Todo ello, nos hace reflexionar sobre un profundo cambio en el proceso de concreción de la obra escultórica y la importancia de la voluntad del artista que impone dicho proceso creativo. Teniendo en cuenta tanto los planteamientos escultóricos heredados de la tradición como los nuevos tipos de propuestas, esta reflexión señala un aspecto relevante para el estudio y comprensión del devenir artístico tridimensional, por lo que se sitúa en el inicio de una investigación que centra su interés en dichos procesos, y cuyo desarrollo iremos definiendo y acotando a lo largo de esta tesis.

Toda concreción escultórica forma parte de un proceso mediante el cual, el escultor es capaz de expresar sus sentimientos e ideas, pero ante todo es el medio que permite indagar y reflexionar sobre cuestiones inherentes a la propia obra. La escultura, como obra definitiva, se convierte así en el nexo que se establece entre el artista y el observador: posee un lenguaje propio -el material y su relación con las posibilidades técnico-expresivas-, unas relaciones de orden, o relación formal entre

los elementos que la constituyen, y relaciones significativas -tanto denotativas como connotativas-.

Si profundizamos un poco en los diferentes aspectos de la obra escultórica, observamos que existe un cambio importante en sus prioridades: del predominio de las capacidades técnico-expresivas, con la utilización de un lenguaje que encuentra en la naturaleza su fuente de inspiración y por lo tanto, fácilmente reconocible para el receptor, pasamos a una preferencia por las relaciones puramente formales, cuyo resultado no siempre es comprendido y aceptado por dicho receptor, para llegar finalmente a una primacía del carácter significativo de la obra así como de su entorno.

Este cambio ha sido progresivo, con avances y retrocesos que no excluyen la convivencia de tendencias diferentes en una misma época, pero es evidente que ha habido un trasvase de intereses en el cual la relación entre el significante y el significado de la obra tiene una lectura más amplia, y en la que se contempla al espectador como parte activa en la aprehensión de la misma.

Es obvio que el carácter histórico determina unas ciertas similitudes en los elementos formales y significativos predominantes de cada época, así como de su interdependencia con los medios productivos, y son estas similitudes las que agrupan las obras en tendencias que se consolidan posteriormente en estilos. Algunas veces, y para que la comunicación sea efectiva, el mismo artista o los críticos de arte establecen un código propio; como dice Simón Marchán, el código “*Define un sistema de relaciones como algo aceptado por un cierto grupo o sociedad en una época y lugar determinados, es un modelo de convenciones comunicativas.*”¹, un modelo que lejos de estancarse se encuentra en continua evolución, se multiplica, y que necesita ser reconocible para el receptor.

Este cambio de valoración, de la destreza a la idea, supone una alteración significativa con respecto a la ejecución de la obra escultórica. Ya no es necesario que sea el propio escultor el que realice todo el proceso para llegar a la obra definitiva; aún cuando sólo parte de este proceso sea controlado por el artista, aún cuando su intervención en la obra se limite a la idea generativa, no se dudará de su autoría. Es la intención, la “voluntad” frente al “acto” de crear, la expresión de su propia realidad con el reconocimiento del hecho creador.

¹ Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto, Epílogo sobre la sensibilidad*

Con independencia de si el escultor controla todo o parte del proceso creativo, cuando materializa sus ideas debe de conocer el comportamiento y resultado perceptivo del material en el que está pensando su escultura, adecuando las fases previas a estos condicionantes; de otra manera, puede alterarse el sentido o la finalidad prevista para la obra.

Generalmente, en las fases de concreción interviene directamente la mano del artista; es en la obra definitiva donde el apoyo de técnicos especialistas o de simples ayudantes resulta significativo. En muchas ocasiones la realización de la pieza escultórica depende totalmente de dicha intervención; como ejemplo de ello podemos considerar que la obra a gran escala de Richard Serra, en el Museo Guggenheim de Bilbao², sería imposible de ejecutar sin contar con la ayuda de nuevas tecnologías, materiales y métodos industriales. Podemos decir que, en estos casos, las concreciones intermedias realizadas por el escultor son las aproximaciones más directas a la escultura definitiva, - lo que no excluye un seguimiento directo de la fase industrial posterior -, y nos indica la importancia de su estudio. Por este motivo, consideramos especialmente relevante centrar la investigación en estas concreciones intermedias, ya sean bidimensionales o volumétricas, como el mejor método para comprender el proceso de definición de una obra escultórica, suponiendo que todas las variantes contempladas en dicho proceso, afectarán en mayor o menor medida al resultado compositivo final.

El estudio de los procesos de trabajo que tienen como resultado la concreción de una idea escultórica, y como consiguiente, llevan a una determinada “ocupación material” del espacio, es el argumento que hemos seleccionado para el desarrollo de nuestra tesis.

Nos basta una mirada rápida al tema para apreciar que dichos procesos pueden ser múltiples y variados, condicionados generalmente por la época en la que se desarrollan, las técnicas y materiales empleados, la función prevista para el resultado... Del mismo modo, la gran cantidad de artistas cuya obra nos resulta de interés general, nos hace desistir desde el primer momento de realizar un estudio

«*postmoderna*», Madrid, Ediciones Akal, 1990, p. 13.

² *Snake (Serpiente)*, obra que realizó en acero auto-oxidable y específicamente para la galería 104 del Museo Guggenheim de Bilbao, fue diseñada con un programa de ordenador llamado CATIA, utilizado originalmente para la tecnología aeroespacial.

exhaustivo de cada uno de ellos, siendo conscientes de la necesidad de limitar el campo de actuación.

Después de una primera toma de contacto con la bibliografía seleccionada como punto de partida, observamos que dentro de la Historia del Arte este aspecto concreto que nos interesa no se ha estudiado con detenimiento, se limita, en la mayor parte de los casos, a ofrecer una “catalogación” por épocas, sin tener en cuenta la individualidad de cada proceso y, a pesar de que existen algunos trabajos monográficos muy interesantes, los datos recogidos son insuficientes. Mención especial en este sentido merece Rudolf Wittkower, que con la publicación de las conferencias impartidas en el Curso Slade de Bellas Artes en el año académico 1970-1971, recogidas en el volumen póstumo titulado *La escultura: procesos y principios*, nos ofrece otro punto de vista de dicha historia.

Centrándonos en este enfoque, intentaremos distinguir y analizar los distintos elementos que conforman el objeto de estudio, sobre la base de dos parámetros fundamentales: la forma y el espacio. Teniendo en cuenta lo anterior, consideramos que, el estudio de las concreciones materiales de una obra determinada, en la cual estemos en disposición de analizar datos y pasos intermedios así como el resultado final, es la forma más coherente para obtener unos resultados significativos. Pretendemos así, ofrecer un amplio abanico que recoja las pautas de trabajo más utilizadas por los artistas en la concreción de la obra escultórica, aspecto largo tiempo olvidado pero fundamental para la comprensión de la obra ya configurada.

Partiendo de esta idea central, la organización del trabajo se estructura del siguiente modo:

I. En el primer apartado, y una vez delimitado el campo de actuación, intentamos establecer los requisitos básicos que hacen de una obra objeto de estudio, justificando la selección.

II. El segundo apartado contiene diversas puntualizaciones respecto a conceptos básicos que se utilizarán habitualmente en el desarrollo del trabajo; estas reflexiones previas se estructuran a su vez en tres bloques, que se desglosan del siguiente modo:

- Concreciones intermedias, donde profundizaremos en el significado de los conceptos que vamos a manejar, precisando los términos que nos resultan más

adecuados en lo referente a la concreción tridimensional; mediante ejemplos gráficos distinguiremos, de manera general, las diferentes vías de creación, relacionando dichas vías con su función específica.

- Concepto de espacio, y sus condicionantes en la definición escultórica, centrándonos en el espacio físico donde se realiza el acto creativo y el espacio expositivo propio de la conformación; el uso y evolución de la peana como elemento sustentante y compositivo completa este bloque.

- La imagen tridimensional y su significado, con una reflexión sobre la evolución de los intereses expresivos y la manera en que el espectador percibe la obra ya finalizada.

III. En el tercer apartado, que constituye el cuerpo de la tesis, nos centraremos en el estudio de los condicionantes de la definición tridimensional; nos referiremos a diferencias compositivas, de materiales y métodos de trabajo claves para comprender y justificar su utilización generalizada en una topología de obra concreta.

Dado que nuestro interés se centra en los procesos aplicados en el siglo XX, comenzaremos con el estudio de propuestas novedosas, que se desarrollan por primera vez bajo los condicionantes de este siglo, para finalmente retomar y analizar las constantes y aportaciones de los procedimientos tradicionales.

Llegados a este punto podemos prever que, las variantes que se establezcan en el proceso seguido para la concreción de una obra escultórica, establecerán así mismo cambios en la obra definitiva, y a su vez, servirán de punto de partida para el desarrollo de posteriores trabajos.

IV. En el cuarto apartado, los mapas conceptuales muestran de manera sintética y directa la relación entre los aspectos que hemos señalado como fundamentales para el estudio de la práctica tridimensional, y que a su vez dan lugar a las clasificaciones correspondientes a los procesos de realización escultórica; divididos en tres grandes bloques, - aditivos, sustractivos y mixtos -, y atendiendo al material, estos se concretan finalmente en la figura de un escultor como ejemplo representativo de su aplicación.

V. Como resultado de esta investigación, el quinto apartado recoge las conclusiones generales de la tesis. El interés principal reside en la importancia de los procesos de trabajo, y en consecuencia, de la adecuación entre idea, metodología y

material de resolución; el estudio y clasificación de dichos procesos supone un factor clave para la comprensión de la obra aislada, tal y como se presenta ante el espectador, como reconocimiento del trabajo realizado, acercando la práctica escultórica y evitando equívocos respecto a las características de cada conformación.

VI. El apartado sexto corresponde a la bibliografía; en ella se recogen únicamente las publicaciones seleccionadas, -ya sea por el interés de los textos o las reproducciones fotográficas-, obviando un primer proceso de búsqueda general, por otra parte constante dada la extensión del tema y las continuas revisiones que en los últimos años se han hecho de figuras claves en el siglo XX. La bibliografía se organiza, a su vez, en dos secciones: libros y catálogos, ambas por orden alfabético.

Dado que el criterio primordial es ofrecer otra visión de la obra escultórica, y como consecuencia, estructurar su estudio desde la perspectiva de la práctica, señalamos las diferentes monografías como fuentes básicas, ya que en general poseen suficiente profundidad y conocimiento del aspecto concreto del tema, recomendando las revistas más divulgativas e Internet como lugares de consulta para actualizar y contrastar los primeros datos y/o imágenes.

Se incluyen asimismo los siguientes anexos:

ANEXO I. Índice de autores, en donde se encuentran por orden alfabético los artistas nombrados en esta tesis, acompañados del número de página/s donde aparecen.

ANEXO II. El índice de ilustraciones, recopila los datos correspondientes a las respectivas ilustraciones en el mismo orden de aparición del texto, haciendo referencia al número de página en que se encuentran.

ANEXO III. Como complemento al anterior, contiene la reseña de los datos de referencia de las fotografías incluidas; cada una de las imágenes está ordenada siguiendo el número del pié de foto, indicando así mismo el número de página en la que se encuentra dentro del texto. En los casos en que un mismo pié incluya varias imágenes, o se encuentren correlativamente en el mismo libro, el número de las páginas será también correlativo a su aparición en el texto.

I.1. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Cuando abordamos el estudio de una obra escultórica somos conscientes de la pluralidad de condicionantes que mediatizan su percepción: la mayoría de las veces, no podemos acceder directamente a la obra, por lo que tenemos que referirnos a una manifestación indirecta como son las fotografías, reproducciones en materiales diversos,... no siempre dotadas de la exactitud deseable; una misma escultura es susceptible de sugerir distintas interpretaciones, que pueden o no coincidir con la intención inicial del artista, y la simple modificación de su emplazamiento, un cambio de material, la ampliación o reducción de sus medidas..., supone una alteración del resultado perceptivo previsto. Por otra parte, obras más actuales pertenecientes al Land Art, la Instalación, el Body Art,... necesitan recurrir a la fotografía u otros documentos audiovisuales para que puedan ser apreciadas por el público, siendo estos mismos documentos, los que se constituyen como obra al ser expuestos.

Nuestra inclusión dentro del espacio y tiempo en que nos toca vivir, también condiciona el análisis de las obras con respecto a su estudio en otra época cualquiera; no es desconocido que algunas esculturas de Rodin, por ejemplo su “*Balzac*”, provocaron un gran rechazo entre sus coetáneos, del mismo modo que se rechazaron en un primer momento, las obras cubistas, futuristas, etc. por lo que consideramos importante un cierto distanciamiento temporal a fin de se consoliden los nuevos códigos, y poder estudiar cada caso desde una perspectiva coherente.

Así mismo, estamos inmersos en una cultura globalizada, - la occidental -, que a partir de finales del siglo XIX, con la revolución industrial, genera la utilización de nuevos materiales y técnicas, dejando abierto el camino para su inclusión en los procesos del arte, en particular los escultóricos.

En el siglo XX por tanto, el abanico de posibilidades de realización se amplía considerablemente, siempre condicionado por la manera de percibir, de entender y de querer expresar de cada artista. Como dice Jean-François Pirson, “*una intención o percepción nueva precisa materiales y procedimientos formales nuevos, al menos, una modificación de la relación existente entre los componentes del objeto, o de la*

*que se sustenta entre el objeto, espacio y espectador”*³

Por otra parte el trabajo del escultor es, generalmente, un trabajo lento, de continuo desarrollo, lo que no presupone la acomodación a un material y técnica concreta sino una búsqueda de los medios más adecuados a su expresión, a su manera de dialogar con el entorno. Un ejemplo representativo de lo enunciado lo encontramos en la obra de Picasso; a pesar de que la escultura no se considera su medio de expresión principal, la cantidad y variedad de materiales y técnicas de elaboración que emplea, hacen imposible una catalogación concreta dentro de los muchos “ismos” a los que la historia del arte nos tiene tan acostumbrados.

Resulta por lo tanto complicado, establecer una clasificación en la que se relacionen escultores con materiales o técnicas, o con formalizaciones y relaciones espaciales. Una misma idea puede dar lugar a concreciones diferentes, tanto en su planteamiento formal como espacial y material. Dependerá del momento preciso en que esa intención primaria tome cuerpo y de todas las connotaciones personales que, de manera imprevisible o consciente, afecten a dicha concreción.

Teniendo en cuenta estas reflexiones previas, y la necesidad de acotar la investigación dada la amplitud del tema, limitaremos nuestro objetivo de estudio a obras de carácter occidental, realizadas en el siglo XX, y cuya estructura material sea lo suficientemente estable y permanente para permitir su revisión, o en su defecto existan documentos fidedignos que registren sus propuestas. A continuación profundizaremos, con ejemplos concretos, en las diferentes actuaciones abocadas a la realización de obras tridimensionales, intentando dilucidar los objetivos buscados por el artista y su nivel de consecución para posteriormente establecer los paralelismos y las variantes que determinen la relación entre el sistema de trabajo y su resultado.

Como es lógico, no todos los escultores pueden estar presentes; la selección de autores se realiza en función del interés de sus obras, la variedad en los procesos de definición, y de que tengamos referencias suficientes para ilustrar dichos procesos. Nuestra selección únicamente intenta compendiar la diversidad de procedimientos aplicados en la escultura, en especial a partir de la incorporación de métodos y

³ Pirson, Jean-François. *La estructura y el objeto*. Barcelona, PPU, Promociones y Publicaciones

sistemas industriales; los cambios técnicos y materiales, inciden sobre la importancia de conocer los procesos de ejecución ya que, consideramos evidente que cualquier modificación sobre dichos procesos repercutirá en la concreción definitiva, - planteamiento objeto de esta tesis -, a la vez que aportará nuevos datos sobre el devenir y finalidad de la praxis escultórica.

En el momento actual, la permanencia de los sistemas tradicionales junto con propuestas totalmente novedosas nos sugiere dejar abierto el campo para, puntualmente, incluir referencias a obras anteriores o posteriores a dicho siglo, siempre con la finalidad de clarificar y enriquecer los contenidos ya enunciados.

Establecemos, así mismo, una salvedad en la figura de Auguste Rodín; aunque perteneciente al siglo anterior, dada su significación como precursor de los procesos aplicados en el siglo XX, se encuentra incluido en nuestra selección.

La relación de estos artistas, junto con la referencia a las respectivas páginas de aparición, figuran por orden alfabético en el índice de autores, recogido en la p.331 de esta tesis.

II. ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE CONCEPTOS FUNDAMENTALES EN EL PROCESO DE DEFINICIÓN ESCULTÓRICO

A fin de sentar los referentes para el desarrollo del tema, y clarificar algunos condicionantes aplicables a las diferentes fases del proceso de definición escultórico, englobamos precisiones puntuales sobre conceptos básicos en tres bloques de contenido: en relación a las concreciones intermedias, al espacio físico y la significación de la obra de arte.

II.1. LAS CONCRECIONES INTERMEDIAS

La cantidad de términos empleados en la descripción del proceso de definición, y refiriéndonos sólo a la nomenclatura específica de las concreciones intermedias, – apunte, boceto, bosquejo, croquis, esbozo, esquema, maqueta y modelo -, resulta excesivo. Su uso indiscriminado puede llevar a confusiones, por lo que nos parece conveniente comenzar con un trabajo de compilación que permita precisar su significado así como justificar nuestra preferencia por el uso de uno u otro vocablo.

Seguidamente, veremos una serie de ejemplos en los que se ilustran, de manera práctica los conceptos anteriores y que a su vez, nos sirven para reflexionar sobre aspectos básicos del acto creativo, - el uso de las concreciones, sus condicionantes materiales, espaciales...-, necesarios en el desarrollo de esta tesis.

II.1.1 Precisiones sobre el vocabulario específico

Con el objetivo de acercarnos a la definición de los parámetros referentes a la concreción escultórica, se han consultado varias enciclopedias y diccionarios, tanto genéricos como específicos de términos artísticos. Teniendo en cuenta la similitud de contenidos, incluimos una muestra que ayude a precisar su significado:

Diccionario del uso del español de María Moliner:

Apunte: «*Bosquejo». *Dibujo o pintura hecha rápidamente con solo unas cuantas líneas o

pinceladas.

Bosquejo: «Boceto. Esbozo. Esquema». *Dibujo hecho sólo con los trazos fundamentales y sin precisión.

Croquis: «Apunte. Boceto. *Bosquejo. Diseño. Esbozo. Esquema». *Dibujo hecho a la ligera, sin medidas, sin regla o compás, etc., para dar idea de algo o como preparación para otro más detenido.

Esquema: *Dibujo hecho sin detalles para dar idea de una cosa.

Boceto: (Del it. «bozzetto», de «bozza», piedra sin pulir, boceto; del m. origen, incierto, que «sbozzo», esbozo.) «Apunte. *Bosquejo. Croquis. Esbozo». Proyecto hecho con sólo los trazos generales, de una obra de pintura, escultura u otra arte decorativa.

Maqueta: (Del fr. «maquette», del ital. «macchietta», dimin. de «macchia».) *Proyecto o *reproducción exacta de un monumento, edificio, barco, etc., en *miniatura.

Modelo: Cosa en que alguien se fija para hacer otra igual.

Diccionario enciclopédico universal:

Apunte: Dibujo o pintura hecha rápidamente con pocas líneas o pinceladas.

Bosquejo: Ac. y ef. de bosquejar. Bosquejar: Trazar los primeros rasgos de una obra de arte de ingenio, espte. en pintura y escultura.

Croquis: Diseño ligero de un paisaje, terreno, etc., hecho a ojo, sin valerse de instrumentos geométricos. Dibujo ligero, tanteo.

Esquema: Figura simplificada que sirve únicamente para la demostración y que no representa la forma, sino las relaciones y funcionamiento de los objetos.

Boceto: (del it. *Bozzetto*). Borrón colorido que hacen los pintores antes de pintar un cuadro, para ver el efecto que produce y corregir sus faltas. p. ext. Proyecto de la obra escultórica, ligeramente modelado con igual objeto.

Maqueta: (del it. *machietta*) Modelo plástico en tamaño reducido de una obra arquitectónica, monumento, libro, etc.

Modelo: (del it. *Modello*). Figura de barro, yeso o cera que se ha de reproducir en madera, mármol o metal.

Glosario de términos artísticos de Fco. Aznar Vallejo:

Apunte: Anotación rápida y escueta, para fijar un tema o una idea gráfica, de ejecución sumaria y poco acabada.

Bosquejo: Bosquejar: Trazar los primeros rasgos de una obra de manera que quede toda ella conformada sobre el soporte, sí bien de modo aproximado y somero.

Esquema: Representación gráfica de una cosa atendiendo solamente a sus líneas y caracteres más sobresalientes. Representación de las líneas maestras o singulares de una obra.

Boceto: Estudio y proyecto de la forma definitiva de una obra, generalmente más pequeño

que aquella, realizado por el artista con indicación de sus colores y características más destacadas. Distinto del apunte.

Maqueta: Modelo plástico, generalmente a escala reducida de una monumento, edificio u objeto.

Contrastando las definiciones encontramos que:

Apunte, es considerado sinónimo de esquicio, vocablo este último de origen italiano, poco conocido y en desuso; estos términos se emplean principalmente refiriéndose a dibujos sobre papel, al igual que croquis y esquema.

El **croquis** hace referencia a una representación espacial, un dibujo general que aunque puede seguir ciertas normas del dibujo técnico, se realiza a mano alzada, sin instrumentos de precisión; el **esquema** se utiliza más en relación a una comunicación de ideas o intenciones.

La palabra **apunte** responde mejor a las necesidades expresivas del tema, ya que se considera generalmente un dibujo libre y de aproximación personal a la idea, siendo el término más empleado en la definición bidimensional.

Boceto, bosquejo, esbozo y modelo, son términos aplicables tanto a proyectos bidimensionales como tridimensionales. El bosquejo y el esbozo, en algunos casos, quedan limitados a la primera etapa de definición, y remiten a una cierta tosquedad en la hechura, mientras que el boceto y el modelo son estados preparatorios, físicamente independientes, que a su vez pueden estar precedidos de estudios parciales.

La **maqueta** se considera exclusivamente tridimensional. Exceptuando el tamaño, y a pesar de ser pasos intermedios, tanto la maqueta como el modelo coinciden generalmente con la obra definitiva; **maqueta** se utiliza más con relación a la arquitectura y la construcción, mientras que **modelo** es un término propiamente escultórico.

El **boceto** podemos considerarlo como la aproximación personal a la idea escultórica en una materia cualquiera, y puede o no concretarse, total o parcialmente en la obra definitiva.

En este trabajo de investigación, utilizaremos preferentemente “apunte”, “boceto” y “modelo”, cuando nos refiramos a la concreción de la idea escultórica, estableciendo así, el primer parámetro clasificador.

TIPOS DE CONCRECIONES ESCULTÓRICAS:

Apunte.- Concreción bidimensional. (Dibujos, fotomontajes...)

Boceto.- Concreción tridimensional sujeta a modificaciones.

Modelo.- Concreción tridimensional definitiva.

II.1.2 Precisiones sobre el uso y factura de las concreciones escultóricas

El acto creativo está condicionado por tres factores fundamentales: el material, la técnica y la finalidad de la obra escultórica.⁴ Respecto a los dos primeros, es lógico pensar que es el propio escultor quien los determina, respondiendo a un bagaje personal de dominio de ambos, pero en relación a la finalidad, consideramos que no siempre ha dependido del deseo del artista.

En todas las épocas, gran parte del trabajo del escultor se ha visto supeditado por “el encargo”, una “idea previa” ya existente en la mente del responsable de la adjudicación del proyecto, e Iglesia y Estado han alternado, a lo largo de la historia, su dominio sobre dichas propuestas⁵. No por ello observamos un carácter negativo en las limitaciones impuestas, pero sí determinante en la realización de las concreciones previas de la obra escultórica.

En el siglo XX, el reconocimiento del valor artístico tiene como consecuencia una mayor libertad creativa, lo que no exime al escultor de cumplir con ciertos requisitos del proceso, en función de las necesidades constructivas, la definición de las relaciones espaciales, con el espectador...

Con el fin de clarificar los cambios que encontremos en el planteamiento y desarrollo de las obras tridimensionales, a continuación se comentan algunos ejemplos en los que contamos con una referencia gráfica, estableciendo los elementos comunes y los propios de cada definición escultórica. Todos los procesos parten de un punto común, el desarrollo personal por parte de los diferentes escultores de la

⁴ Como referencia al tema, son interesantes los comentarios realizados por Semper y Riegl y recogidos por J.F. Pirson en *La estructura y el objeto*. Barcelona, PPU, 1988, p. 27.

⁵ El proyecto de Oteiza en la basílica de Arantzazu, después de que en 1953 fuese cautelarmente parado, se consideró suspendido en 1955 por la Comisión Pontificia Central para el Arte Sacro, ya que esta: “no puede avalar ciertas formas extravagantes que se hallan en absoluto contraste con la Instrucción del Santo Oficio”. Las obras se retoman en 1968. Ver *Oteiza, mito y modernidad*.

“idea”, el hecho creador: los tres primeros son aplicados a concreciones de carácter figurativo, para ser realizados en bronce y mármol; los dos últimos son proyectos basados en los espacios expositivos y conformados por la combinación de planos constructivos.

Ejemplo I. Auguste Rodin, estudio preliminar para *San Juan Bautista* (1877) y *Hombre dando un paso* (1880-1907). **Fotografía, boceto-concreción final.**

Ejemplo II. Andréu Alfaro. *Torso* (1960) y *Hombre* (1961). **Apuntes, boceto y obra definitiva.**

Ejemplo III. Alberto Giacometti. *La plaza* (1948). **Apunte, maqueta.**

Ejemplo IV. Pepper. *Dallas*. **Maqueta, modelo y obra emplazada.**

Ejemplo V. Cristina Iglesias. *Corredor suspendido en un patio*. **Maqueta, fotografías y obra emplazada.**

En la concreción número I, el uso de la **fotografía** como primera referencia al tema supone un cambio fundamental para el desarrollo de la idea; la conformación de *Hombre dando un paso*, una de las obras derivadas del proceso anterior, tampoco se ajusta a los condicionantes estéticos en vigor, es un hallazgo de Rodin que rompe con la manera tradicional de definir una obra escultórica.

En *Torso y Hombre*, - ejemplo II-, el trazado de **apuntes** aparece como punto de partida de la idea; con un desarrollo similar al de Rodin, la **obra definitiva** *Torso* y un **boceto** de pequeño tamaño, constituyen las referencias básicas de *Hombre*.

En *La plaza* de Giacometti, - ejemplo III-, volvemos a encontrar en el **apunte** una primera aproximación a la idea, completando el proceso con el resultado tridimensional del estudio, una **maqueta** en bronce.

En el ejemplo IV, los distintos elementos rectilíneos que componen la **maqueta** diseñada por Pepper en *Dallas*, se constituyen como **modelo** para la construcción de la **obra emplazada**.

Concluimos este apartado con el ejemplo V, una propuesta de Cristina Iglesias que incluye la **maqueta** y la **fotografía** como base del trabajo.

Ejemplo I. La escultura *Hombre dando un paso*, surge a partir de los bocetos para la concreción de *San Juan Bautista*. La primera referencia que tenemos de esta pieza es la fotografía de un modelo que se presentó ante Rodin para ofrecer sus servicios y que, al instante, identificó como San Juan. La utilización de modelos al natural fue una práctica habitual en los talleres de escultura de la época, pero se consideraba deshonrosa, demasiado realista para el gusto del momento.⁶



Fig. 1 Auguste Rodin. Bronce y fotografía de *San Juan Bautista*. 1878.

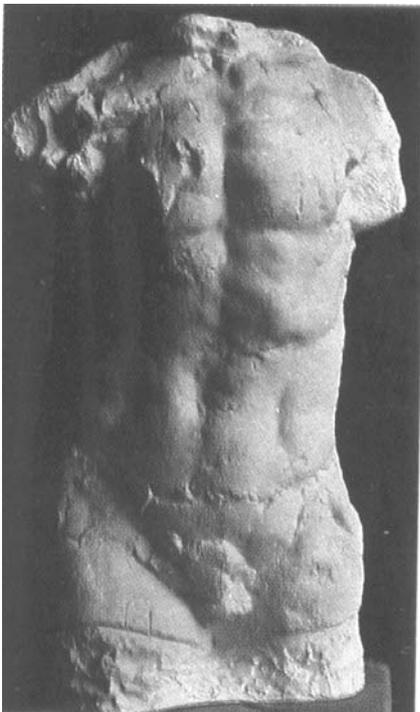


Fig. 2. Auguste Rodin. Fragmento del torso. Yeso.

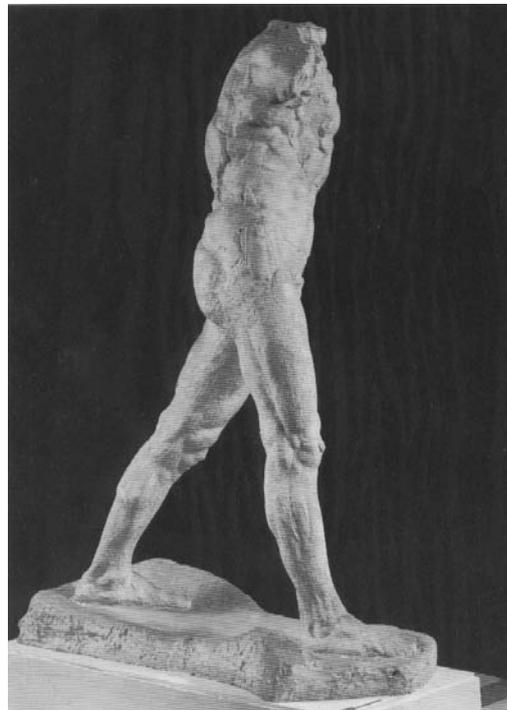


Fig. 3. Auguste Rodin. *Hombre que camina*. Yeso. 2,14 x 0,70 5 x 1,54 m. 1877-1911.

El aspecto más significativo de la obra es la ausencia de brazos y cabeza, su carácter inconcluso; la influencia de las esculturas griegas, mutiladas por el paso del tiempo, y

⁶ Recordemos la polémica suscitada por la obra *La edad de Bronce*, presentada en el Salón de Bruselas en 1875 y posteriormente en el de París.

la lectura errónea de las obras inconclusas de Miguel Ángel como obras acabadas, son fundamentales para lograr esa ruptura con el academicismo imperante.

El boceto del torso de San Juan, modifica su finalidad como estudio preparatorio de la escultura, y pasa a formar parte de otra obra independiente: partiendo del tronco desmembrado Rodin añade las piernas, extremando su apertura para lograr el movimiento que determina el título de la obra. La falta de extremidades superiores, arrancadas literalmente de su posición inicial, acentúa el movimiento y fuerza de las inferiores.

La resolución en yeso de *Hombre dando un paso* se convierte en la obra definitiva, de la cual y con el paso del tiempo se obtendrá el vaciado para su resolución en bronce; en ese momento la concreción pasará de su condición de obra final, a ser el modelo para su reproducción.

Ejemplo II. En el siguiente proceso encontramos una cierta relación con *Hombre dando un paso*: en ambos casos un fragmento del cuerpo humano, el torso, aparece como generador de nuevas conformaciones, si bien el resultado compositivo y expresivo dista en gran medida de la apariencia orgánica anterior.

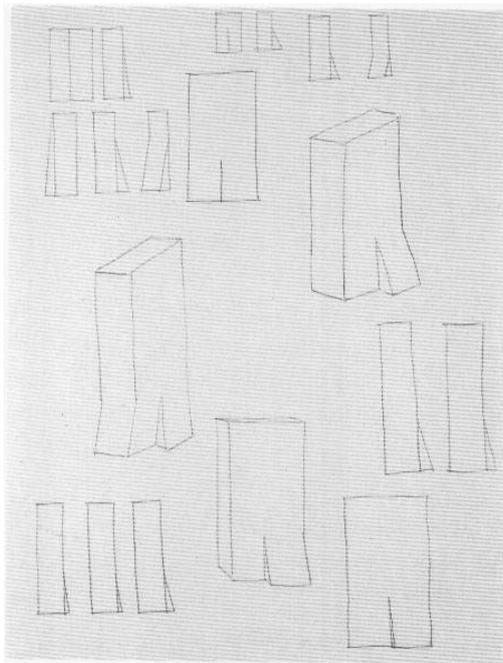


Fig. 4. Andreu Alfaro. Apuntes *Torso*.
Lápiz sobre papel.

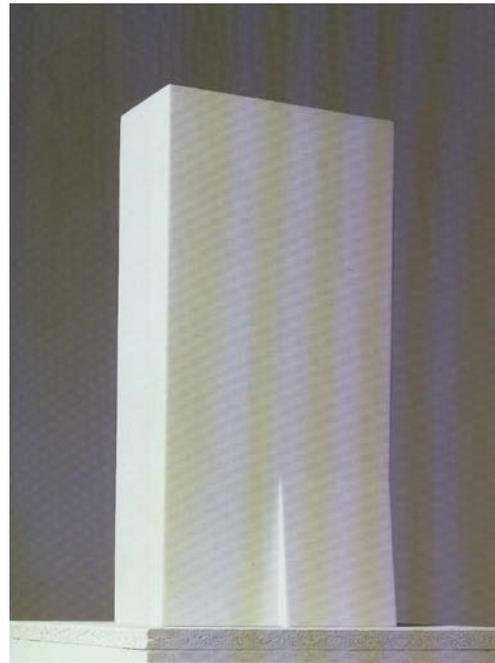


Fig. 5. Andreu Alfaro. *Torso*. Mármol blanco,
75,5 x 36,5 x 20 cm. 1990.

Sobre un mismo soporte bidimensional, varios apuntes ofrecen diferentes

aspectos del mismo elemento. Alfaro comienza a definir la idea mediante esquemáticas líneas, que representan el volumen general del torso desde varias perspectivas; el alzado y perfil⁷ son los puntos de vista utilizados, en especial el perfil, en donde parecen concentrarse las variantes más significativas de la definición, completándose con la representación axonométrica y caballera de la pieza. La simplicidad y limpieza de los trazos se corresponde con las características volumétricas del material, un bloque rectangular de planos bien definidos; el resultado final se ajusta totalmente a la definición de los apuntes, optando por la modificación más simple del bloque: una leve protuberancia señala el plano inclinado que se identifica como el principio del muslo. Esta mínima actuación en la cara frontal del bloque afecta a ambos perfiles, sugiriendo una cierta predisposición al movimiento.

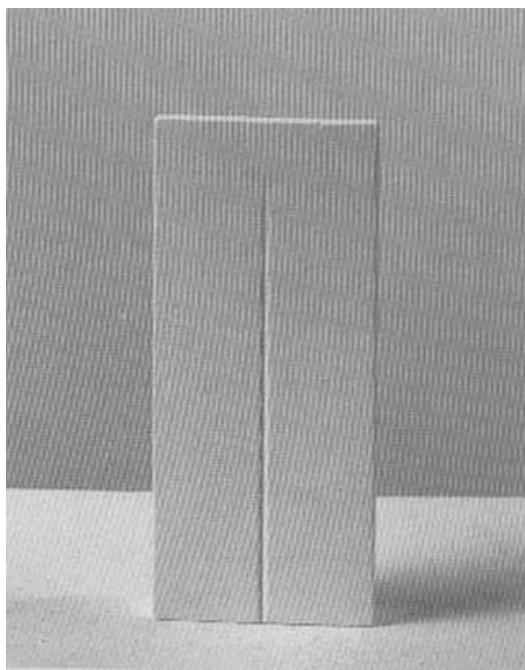


Fig. 6. Andreu Alfaro. Boceto *Hombre*. Escayola, 23 x 10 x 4 cm.. 1990.

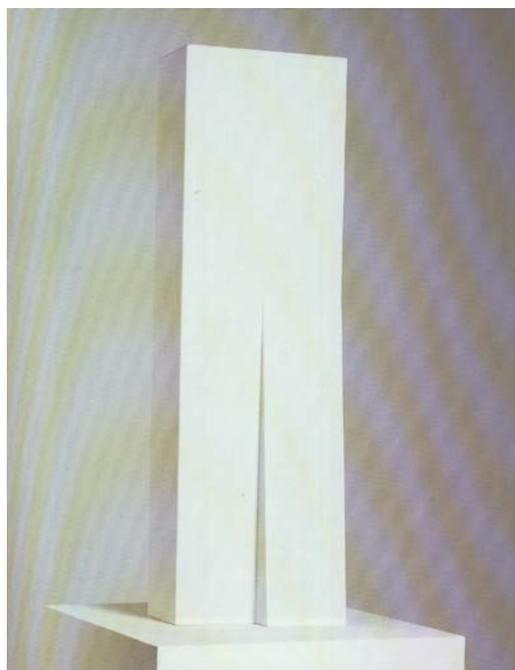


Fig.7. Andreu Alfaro. *Hombre*. Mármol blanco, 136,5 x 41 x 25 cm. 1991.

Al año siguiente, en 1991, Alfaro realiza *Hombre*; basada en los mismos apuntes de obra anterior, - en concreto los situados en la parte superior izquierda del papel -, y con las mismas pautas en cuanto a la resolución material en un bloque de mármol, la escultura supone una continuidad en los intereses expresivos del autor. No obstante, en este caso Alfaro considera necesario realizar un boceto como paso intermedio en la definición formal.

⁷ El trazado de las vistas principales directamente sobre las caras del bloque, como orientación en el

Al igual que los apuntes el boceto prescinde de detalles anecdóticos; con una simplificación aún mayor, reduce la intervención a una línea incisiva que divide longitudinalmente el cuerpo en dos partes iguales. En la escultura final, el artista retoma el plano inclinado utilizado en *Torso*, estableciendo las variantes precisas para transformar un torso en cuerpo: aumenta la altura y adelgaza el bloque, a la vez que eleva el inicio del plano inclinado para mantener las proporciones del referente natural.

Ejemplo III. La preocupación por la representación espacial y los efectos de la perspectiva en la escultura es el elemento detonante de las obras de Giacometti. Comentaremos en este apartado dos de las concreciones de un monumento destinado a una plaza pública: apunte y maqueta de *La plaza* (1948).

La percepción de las formas como integrantes de un espacio concreto, sin una apariencia definida sino como simples trazos en el campo visual define la concreción de *La plaza*.⁸

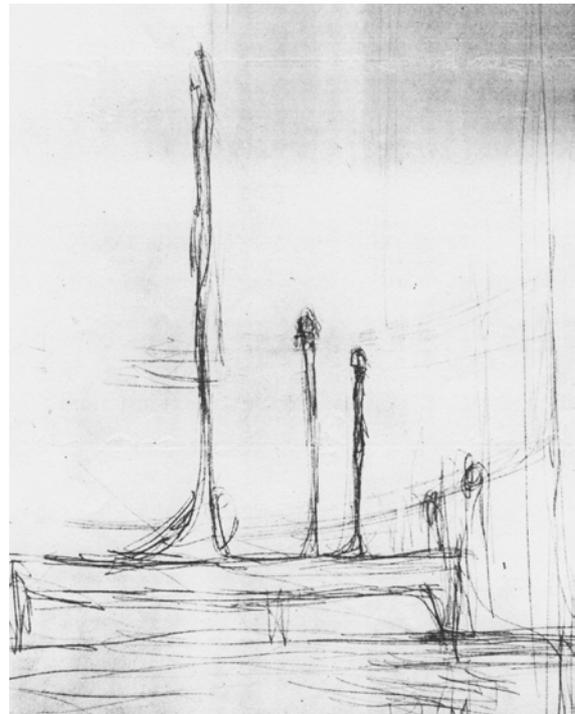


Fig. 8. Alberto Giacometti. Apunte *La plaza*.
Lápiz, 49 x 31, 6 cm.

El apunte supone una primera aproximación; realizado con trazos rápidos y nerviosos, sitúa a los personajes en la lejanía, una visión general de su posición en el espacio real.

En la concreción tridimensional, la estructura vertical de las figuras, estilizada hasta el límite, ofrece la percepción de cuerpos contemplados en la distancia; el tratamiento superficial del modelado, rugoso y poco preciso, acentúa la importancia de la luz como elemento definitorio de las formas y resta valor a las características

trabajo de desbaste, es una práctica habitual que se mantiene desde la antigüedad.

⁸ " Si pretendiera captar en escultura la percepción absoluta de algo, realizaría una cosa bastante plana, modulada a penas, más próxima a una escultura de las cicladas – de apariencia estilizada – que a una de Rodin o Houdon – de apariencia real –". Cita en Barañano, Cosme María. *Alberto Giacometti. Dibujo, escultura, pintura.* p. 522.

propias de cada figura.

El soporte es el responsable de la distribución espacial de dichos personajes, por lo que deberá ajustarse a las medidas de la plaza donde está prevista su ubicación.

Giacometti traslada la definición a bronce, un material estable que permite presentar, en pequeño tamaño, la propuesta escultórica para su aprobación y/o realización en el enclave definitivo; la maqueta será el referente formal para su ampliación a tamaño final.

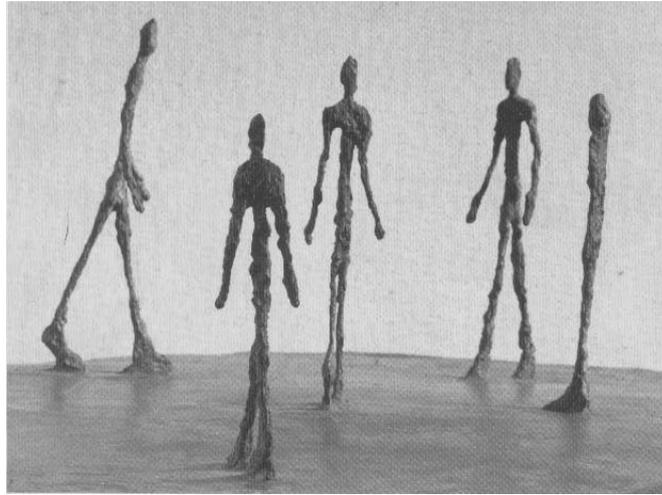


Fig. 9. Alberto Giacometti. Detalle figuras de *La plaza*. Bronce, altura 21 cm.

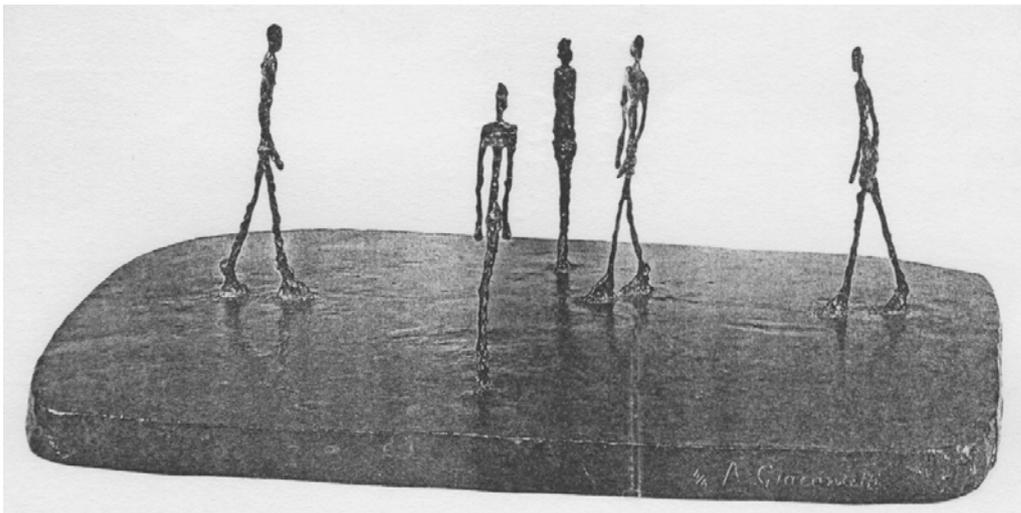


Fig. 10. Alberto Giacometti. Maqueta de *La plaza*. Bronce 21 x 64 x 43 cm. 1947-48.

Ejemplo IV. La intervención en una vía pública requiere adaptar las formas a un espacio previo; en algunos casos, estos espacios cumplen una función específica, por lo que la propuesta escultórica debe respetar los condicionantes derivados de su uso. El planteamiento de Beverly Pepper en Dallas es un ejemplo claro de esta adaptación: una rotonda y un elemento de distribución longitudinal de la carretera

son los espacios seleccionados.

En la presentación de la maqueta podemos apreciar la definición volumétrica contenida en estos espacios, sin salirse de sus límites, ajustando proporcionalmente las medidas de manera que se correspondan con el tamaño previsto; Pepper prescinde de referencias al entorno, aunque distribuye espacialmente ambas intervenciones de manera que se obtenga una lectura conjunta, tal y como será apreciada en su ubicación final.

El objetivo de la maqueta es evidente: por una parte muestra la apariencia de la obra a los responsables de la adjudicación y por otra, sienta las bases necesarias para su reproducción.

En la fotografía del taller podemos ver a la escultora tomando medidas directamente de los elementos de la maqueta, estudiando la correspondencia con las formas en verdadera magnitud, situadas a su espalda. El gran tamaño de las piezas junto con las características del material requiere el apoyo de operarios y técnicas industriales, por lo que la maqueta se convierte en la referencia básica para su construcción.

En la imagen inferior,

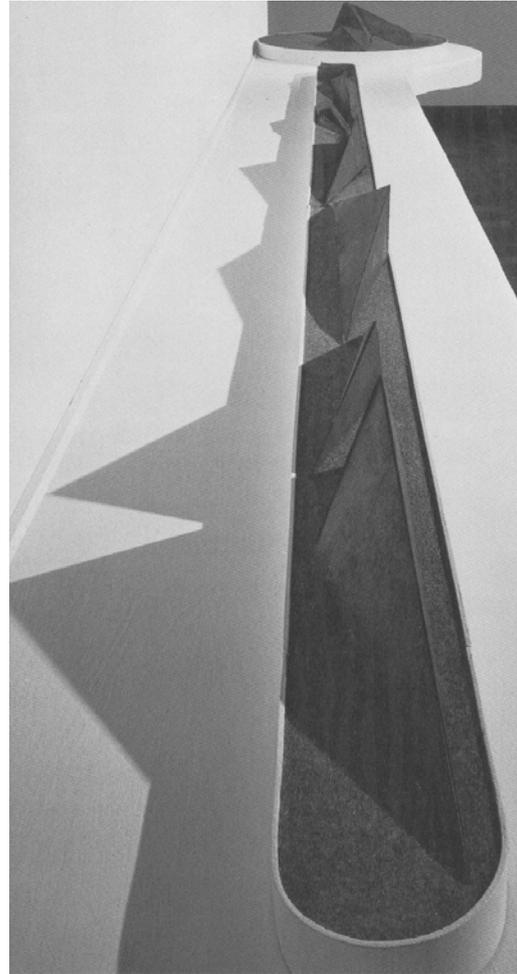


Fig. 11. Beverly Pepper. Maqueta de *Dallas Land Canal and Hillside*, 1971.



Fig.12. Proceso de ejecución en el taller de Dallas, Texas.

los diferentes elementos se combinan en el espacio predefinido. Es interesante constatar el recubrimiento de algunos planos de las piezas con planchas de césped, en especial en la rotonda; el resultado final se muestra totalmente integrado en la vía pública.



Fig. 13. Beverly Pepper. *Dallas Land Canal and Hillside*, 1971 - 1975. Acero corten, hierba. Canal: 5' x 5'8" x 265'; Hillside: 8' x 35'6"

Ejemplo V. El proceso seguido por Cristina Iglesias contempla, en primera instancia una continuidad de intereses formales, por lo que sus obras se interrelacionan marcando una trayectoria, una reflexión que conduce a conexiones evidentes; quizás por este mismo motivo, el desarrollo tridimensional de la idea parte muchas veces de la construcción del espacio que contiene la propia obra.

A partir de una estructura cúbica simple, Iglesias dispone los elementos suspendidos del techo, manteniéndolos a una distancia constante con respecto al suelo; estos mismos elementos reconstruyen, por medio de paneles, similar planteamiento espacial: paredes y techos conforman un pasillo, un espacio de recorrido dentro de otro espacio; el suelo se mantiene al margen de la definición volumétrica.



Fig. 14. Cristina Iglesias. Maqueta de *Corredor suspendido en un patio*.

El paso siguiente es la reproducción fotográfica de la maqueta; la escultora revisa el planteamiento tridimensional distanciándose de él, adquiriendo otros puntos de vista por medio de las imágenes. En este punto, la referencia al tamaño, contemplada en la maqueta, pierde significado para mostrar una visión sesgada de la propuesta, como si el posible espectador recogiese las impresiones producidas por el recorrido impuesto.



Fig. 15. Cristina Iglesias. Trabajando sobre las fotografías de la maqueta de *Corredor suspendido en un patio*.

Iglesias interviene directamente sobre las fotografías, marcando líneas, intensificando sombras..., corrigiendo aspectos puntuales que a su vez serán reflejados en la obra definitiva. La manipulación y variación de la forma por medio de la imagen bidimensional facilita en gran medida la consecución de los objetivos.

El resultado final supone la adaptación al espacio expositivo, ampliando y/o reduciendo el número de elementos en función de dicho espacio. La superposición visual de los planos, concebidos a modo de celosías, y los efectos de la luz atravesando los entramados de esparto y hieno enriquecen la obra, aportando un carácter variable, de movilidad, aspecto ya contemplado por la mera situación con respecto del plano horizontal: la inestabilidad de la propuesta, suspendida en el aire, hace que cualquier movimiento, ya sea producido por el aire o el roce con el espectador, afecte a la propia obra. Las sombras arrojadas crean la sensación de continuidad en el suelo, - único elemento arquitectónico se que mantiene como referente en la definición -, intensificando la sensación.

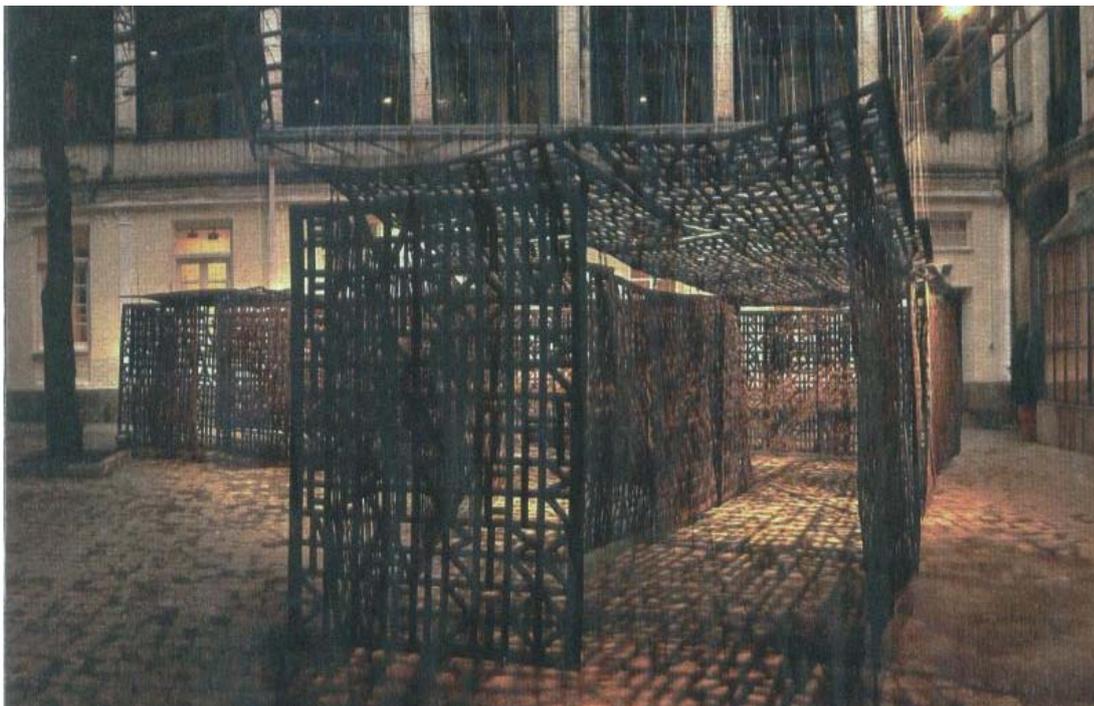


Fig. 16. Cristina Iglesias. *Corredor suspendido en un patio.*

Como hemos podido apreciar, los tres primeros procesos se desarrollan a partir de la figura humana pero con grandes diferencias interpretativas:

Rodin y Alfaro toman únicamente los elementos indispensables, desmembrando el cuerpo de cabeza y brazos; ambos presentan la figura aislada, la forma única que se sustenta sobre su propio espacio expositivo. Giacometti por el contrario, representa la figura completa, en relación con otras formas y con el espacio.

La intención de representar el movimiento es evidente en las propuestas de Rodin y Giacometti, y solo sugerida en Alfaro; los tratamientos aplicados al barro, - la diferencia de acabados superficiales entre las partes constituyentes y la ausencia de precisión formal -, propician respectivamente la movilidad en las primeras, mientras que las depuradas líneas del bloque más bien la limitan en esta última.

En cuanto al proceso de concreción, las tres propuestas comienzan con una aproximación bidimensional: Giacometti y Alfaro con el trazado de apuntes personales y Rodin con una imagen fotográfica que contiene la referencia visual de su propio planteamiento.

El siguiente paso es el traslado de la idea representada sobre el papel a un material, el barro, susceptible de contener la forma precisa; la reproducción y acoplamiento parcial de formas ya definidas, y la realización de bocetos a pequeña escala, son las opciones seleccionadas.

En los dos últimos procesos, el espacio es el punto de partida de la concreción formal:

En la propuesta de Pepper, este espacio limita y condiciona la disposición y el tamaño de los elementos, apareciendo funcionalmente como base de la propia construcción; en la segunda, de Iglesias, la combinación de planos genera un espacio dentro de otro, manteniendo ambos su función de “contenedores”, de receptáculos.

En la definición tridimensional, ambas plantean la maqueta como modo de apreciar la relación forma-espacio, pero mientras que la concreción de Pepper adquiere forma definitiva, - es el modelo a reproducir en gran escala -, la de Iglesias está sujeta a cambios, es una herramienta más del trabajo de definición.

La envergadura de los proyectos hace necesaria la colaboración con técnicos especialistas, justificación última de la importancia de la maqueta como referente de

la obra escultórica.

Teniendo como base los ejemplos anteriores, podemos deducir que:

En la fase correspondiente al trabajo personal de captación de la idea los escultores utilizan diversos métodos de concreción, ya sean estos bidimensionales, - apuntes, fotografías – o tridimensionales, - bocetos y maquetas con diferentes grados de definición -, dependiendo de las necesidades específicas de cada propuesta escultórica.

En las concreciones bidimensionales, los materiales más empleados son el lápiz de grafito y la tinta aplicados sobre papel, ya que permiten un rápido acercamiento a la forma, facilidad de ejecución y resolución en los primeros planteamientos, así como la posibilidad de incidir sobre una imagen previa.

En la fase de concreción tridimensional, las opciones de realización se amplían considerablemente, dependiendo del material que se utilice. Característica general es el reducido tamaño de los bocetos, lo que posibilita una rápida ejecución y manipulación: el estudio de los bocetos permite establecer relaciones espaciales, difíciles de definir en las concreciones bidimensionales, por lo que generalmente constituye el eje central del trabajo del escultor.

Cuando el escultor se plantea el acercamiento a la idea por medio de uno o varios bocetos, necesariamente pensará en el material más idóneo para su realización. Generalmente, elegirá el que ofrezca resultados más parecidos a lo que será la concreción definitiva, en el caso de tener predeterminada la idea. O puede también, comenzar manipulando el material de que dispone en su lugar de trabajo, buscando formas que expresen dicha idea. Lo que está claro es, como dice A. Masó, que *“El boceto debe ser ante todo un método de reflexión y cada trabajo requerirá de medios diferentes para su estudio dependiendo del tipo de propuesta artística y de la personalidad del autor.”*⁹

En las obras de carácter figurativo, de representación más o menos fiel del hombre, la necesidad de utilizar una materia fácilmente moldeable para adaptarse a la forma requerida, se hace evidente. El barro y la cera, son los materiales más empleados; ambos son deformables, pero mientras la cera se mantiene

⁹ Masó, Alfonso. *Qué puede ser una escultura*, Granada, Grupo Editorial Universitario, 1997, p. 43.

constantemente moldeable, el barro está sujeto a endurecimiento, necesita conservar el grado de humedad suficiente para mantenerse plástico.

Se usará preferentemente la cera como paso previo al bronce, y el barro para la obtención de moldes y su posterior llenado con yeso. Esta reproducción en yeso tiene una doble función: por una parte conservar el boceto, - ya que se deteriora menos que la arcilla - y por otra, servir de modelo en la realización definitiva.

Cuando la relación de tamaño entre el boceto y la escultura prevista supone un cambio muy grande, algunos artistas realizan una ampliación del boceto seleccionado, aprovechando este paso intermedio para revisar, concretar o modificar aspectos de la forma que no se tuvieron en cuenta o se distorsionaron con la ampliación, llegando incluso a ejecutarlo en el mismo tamaño.

En la definición de obras desvinculadas de dicho carácter figurativo, el escultor, además del barro, o el yeso, utilizará cartones, chapas y varillas de hierro o de madera, hilo de nylon, objetos encontrados,... objetos múltiples que convierten su lugar de trabajo en un laboratorio experimental.

Para la aceptación de la obra por parte del comitente, el artista suele presentar el modelo y/o maqueta en un material estable, - bronce o yeso -. Dicho modelo contiene los elementos indispensables para una correcta lectura y comprensión de la obra. En muchos casos el modelo es la reproducción del boceto más definido, - con el consiguiente cambio de material -, por lo que mantiene un tamaño reducido, aunque es factible aumentarlo hasta alcanzar las dimensiones que se estimen oportunas. En ocasiones, un modelo se considera obra final, debido a la ausencia de la concreción siguiente.

Con posterioridad a su aceptación, la obra adquirirá su tamaño y/o materia definitiva. En esta fase final del proceso no es indispensable la intervención directa del artista¹⁰, aunque de manera general, el escultor mantiene un seguimiento del trabajo a fin de corregir posibles errores derivados de este cambio, o las dudas que se puedan plantear en la ejecución.

¹⁰ Rodín se rodea de ayudantes que le liberan del aspecto mecánico de la ejecución. Es antes que nada modelista, ya que la parte esencial de su actividad consiste en la realización de sus bocetos. Gracias a la importancia que da a esta fase del trabajo, se conservan sus concreciones.

II.2. REFLEXIONES SOBRE EL CONCEPTO ESPACIO Y SUS CONDICIONANTES

Característica primordial de la escultura es su tridimensionalidad, ocupa un espacio físico, real, que comparte con la naturaleza y el hombre. Como manifestación humana remite a constantes vitales y vivenciales de captación intuitiva del espacio, siempre en función de los referentes básicos que permiten su desarrollo: arriba-abajo (altura), izquierda-derecha (anchura) y delante-detrás (profundidad).

Como ya hemos apuntado anteriormente, las concreciones intermedias suponen para el escultor una primera toma de contacto con la expresión de la “idea” y pueden, o no, ofrecer una referencia respecto a su ubicación espacial, al entorno; en el estudio de las relaciones espaciales de una obra escultórica será necesario recurrir, además, a la escultura terminada y ubicada para establecer las posibles constantes (si existen) entre los diferentes tipos de composiciones, tamaños, espacio perceptivo... Dependiendo del tipo de propuesta establecido por el artista, y por las variantes de realización, la obra tendrá una relación específica con el espectador así como con el espacio que la contiene.

En este apartado y en primer lugar veremos como el espacio físico, en el que se realizan materialmente los procesos de definición, puede determinar alguna correspondencia con aspectos concretos de la obra, como son el tamaño, la ubicación o el material de resolución; las obras de Alberto Giacometti y de Robert Smithson ilustran esta relación.

En segundo lugar, el estudio del espacio de la representación es el factor esencial en la adaptación de la propuesta a un enclave preciso; dicho enclave condiciona tanto la definición formal como el punto de vista en el que será apreciada por el espectador. Partiendo de la clasificación que, en referencia al espacio expositivo, divide la escultura en dos grandes grupos - adosada y exenta -, veremos algunos ejemplos representativos de este condicionante: Ernst Barlach y Antony Gormley muestran la evolución de la escultura adosada con la inclusión de nuevos espacios expositivos, y la obra de Henry Matisse es un ejemplo evidente de la escultura que precisa un espacio alrededor para que el espectador “recorra” la totalidad de la forma exenta.

Por último, algunas consideraciones a cerca de la peana completan este apartado. Dada la permanencia en el tiempo de este elemento, las ilustraciones muestran distintos aspectos de la evolución formal, como elemento sustentante y/o compositivo, y su interés como espacio propio de la representación.

II.2.1 Espacio vivencial

Uno de los aspectos condicionantes de la obra escultórica es el espacio físico donde se concreta, el lugar de trabajo del artista. Generalmente, la necesidad física de adaptación no se considera un factor que modifique el resultado compositivo, pero escultor y obra deben compartir el mismo espacio y esta relación determina, de manera casi accidental, el tamaño de sus concreciones.

Utilizaremos dos ejemplos diametralmente opuestos para ilustrar este condicionante: *Dos Figuritas*, realizadas por Alberto Giacometti en 1945 y *Muelle en espiral* de Robert Smithson, de 1970.

En diciembre de 1941 Giacometti se traslada a Ginebra donde se ve obligado a vivir en una pequeña habitación de hotel. Las reducidas dimensiones de su entorno le condicionan a pensar y trabajar en tamaños inferiores al acostumbrado.

Por otra parte, el objetivo de sus propuestas se centra en la representación de las figuras como trazos en el campo visual, donde la distancia determina la percepción absoluta de las formas, lo que le lleva a adelgazar y sintetizar la configuración de sus obras. Ambos

factores modifican las medidas de sus concreciones y a su vez, dificultan la resolución técnica empleada por el escultor. Giacometti escribe sobre ello:



Fig. 17. Alberto Giacometti. *Dos figuritas*. Metal chapado en oro 3,8 x 1,2 x 1,2 cm. 1945.

“Pero al intentar crear lo que había visto basándome en el recuerdo que tenía, para mi propio espanto, las esculturas de fueron haciendo cada vez más pequeñas, solo tenían parecido cuando eran muy pequeñas... y a veces se hacían tan pequeñas que al contacto con mi cuchillo se convertían en polvo”¹¹.

Las *Dos figuritas* - pertenecientes a la colección Nasher -, miden 3,8 x 1,2 x 1,2 cm. Giacometti realizó sus concreciones en yeso, mediante proceso de sustracción con un instrumento metálico. Este sistema de trabajo, bastante agresivo si se tiene en cuenta las dimensiones originales del material empleado, reduce considerablemente el tamaño de las piezas. Ambas concreciones modifican sus características matéricas fundiéndose posteriormente en metal, lo que permite su conservación.



Fig. 18. Robert Smithson. *Muelle en espiral*. Piedra basáltica, lodo., sal. 1970. Gran Lago Salado, Utah.

La propuesta escultórica realizada por **Robert Smithson** en el Gran Lago Salado de Utah, se concreta en relación directa con la naturaleza. *Spiral Jetty* (*Muelle en espiral*) es una obra realizada en un lugar anteriormente explotado y abandonado.

¹¹ Carta publicada en *Alberto Giacometti*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1948, p. 44.

Las antiguas formas creadas por el hombre se modifican, dando lugar a otras nuevas.

El artista cuenta como viajando encuentra un paisaje que le conduce a crear una nueva obra: *“Era como si la tierra firme oscilara con ondas y pulsaciones, y el lago permaneciera quieto como una piedra. La orilla del lago se convirtió en el borde del sol, una curva hirviente, una explosión ardiente. La materia que se desmoronaba en el lago se reflejaba en la forma de una espiral. No tenía sentido pensar en clasificaciones y categorías; no las había.”*¹²

Smithson está condicionado por la visión de la propia naturaleza y la determinación de actuar en ella. El tamaño de la obra se establece sobre la base de su actuación.

Muelle en espiral es una obra de grandes dimensiones. Podemos estar en el lago, recorrer la forma ideada por Smithson, pero su escala no permite contemplarla totalmente, necesita de un medio como la fotografía para su correcta apreciación. Este aspecto novedoso convierte la imagen en el objeto de exposición, suplantando el resultado tridimensional por su reproducción bidimensional. Por otra parte, las condiciones ambientales mantuvieron sumergida la espiral largo tiempo, - emergió en 1999 -, facilitando la sedimentación de cristales de sal, que recubren los bloques de basalto y modifican el aspecto superficial de la obra en una aportación totalmente natural.

Como podemos apreciar, ambas propuestas están íntimamente ligadas al espacio en el que se realizan, y condicionadas a su vez por las necesidades expresivas del trabajo del artista:

En el primer ejemplo, el pequeño tamaño de las esculturas y la facilidad de manipulación del yeso permiten a Giacometti realizar todo el proceso de concreción; el resultado compositivo, desde un punto de vista formal, es definitivo: podemos considerar el trabajo en yeso como el modelo para la reproducción.

El trasvase formal a otro material, - metal chapado en oro -, conlleva la intervención técnica de operarios cualificados; dada la fragilidad de las piezas, el proceso de fundición resulta indispensable para mantener la forma estable.

La utilización de los elementos del paisaje como materia misma de la definición, sugiere la posibilidad de abarcar grandes espacios, ampliando el espacio

¹² Declaraciones registradas en *Arts of the Environment*, 1972 y recogidas en Bozal, Valeriano,

expositivo. Las gigantescas dimensiones del trabajo de Smithson hacen necesaria la intervención de maquinaria pesada y operarios para poder ejecutar la obra; la labor del artista se centra en el desarrollo de la idea y el control de realización.

La ocupación de un espacio natural determina que la obra dependa de las condiciones impuestas por la propia naturaleza, en continuo cambio, a la vez que modifica su carácter esencial, su tridimensionalidad, con relación al espacio expositivo. El espectador difícilmente podrá apreciar la obra en su estado original, tendrá que conformarse con la imagen, una visión parcial desde un punto de vista concreto, ofrecida por medio de la fotografía.

II.2.2 El espacio de representación: escultura adosada y escultura exenta

El hombre en relación con el entorno, sea este natural o artificial, comparte con sus creaciones un espacio determinado: por un lado, y como ya hemos visto, el espacio físico donde se concreta y define la obra escultórica, y por otro, el emplazamiento propio de dicha obra. Su situación vivencial determina la de otros cuerpos, ubicándolos en el lugar preciso en el cual refuerzan su significado, permitiendo una correcta lectura - visual o táctil - para ser comprendidos y apreciados. Ambos aspectos espaciales condicionan, consciente o inconscientemente, la labor del escultor.

Desde las primeras manifestaciones, que hoy consideramos artísticas, observamos como el ingenio de los primitivos artífices les lleva a aprovechar las protuberancias propias de las paredes de las cuevas para definir las formas de sus representaciones, que posteriormente refuerzan con el empleo del color.¹³

A partir del desarrollo instrumental, los artistas tienen la capacidad de buscar y utilizar diferentes materiales (la talla en madera, huesos y piedra adquiere, desde ese momento, una importancia relevante). La destreza instrumental, determina las posibilidades de transformación de la materia en obra escultórica, alterando su

Modernos y postmodernos. («Historia del Arte n°50»). Madrid, Grupo 16, 1993. p. 64.

¹³ “El artista conversaba con la roca a la luz parpadeante de su antorcha de carbón. Una protuberancia permite que la garra delantera del oso oscile hacia fuera con su tremendo peso mientras avanza torpemente. Una fisura sigue con precisión la línea de la espalda de un íbice. (...). Lo que la roca le decía era que ellos – como todo lo demás que existía – estaban dentro de la pared y que él, con el pigmento rojo de su dedo, podía convencerles para que salieran a la superficie rocosa, a su membrana, para rozarse con ella e impregnarla de olores”. Berger, John, “La cueva de Chauvet”, *El País*, n° 566, 28 de septiembre de 2002, p. 16, 17.

emplazamiento original a la vez que modificando su naturaleza.

Dejando aparte el relieve, - ya que consideramos que en esta manifestación el espacio compositivo es definido por el artista desde la misma concreción -, y respecto a la ubicación de la obra tridimensional, podemos establecer dos grandes bloques:

1. - Escultura adosada.
2. - Escultura exenta.

Escultura adosada

Entendemos por escultura adosada, la obra tridimensional destinada a ser adaptada a un muro, pared o elemento similar. Característica primordial de estas obras es la necesidad de establecer un punto de vista determinado para su correcta comprensión. El escultor, con anterioridad al desarrollo de la idea, precisa saber el enclave concreto donde se situará la obra, ya que este determinará el espacio disponible para la concreción así como la altura respecto a la visión del espectador.

Durante muchos siglos, la subordinación de la escultura a la arquitectura condicionó e hizo proliferar este tipo de composiciones. En el siglo XX, encontramos obras que mantienen dichos condicionantes, a la vez que nuevas propuestas surgen a partir de ellos; la adaptación de Ernst Barlach a la fachada de una iglesia y la utilización por parte de Antony Gormley del techo como soporte de la configuración son muestra de ello.

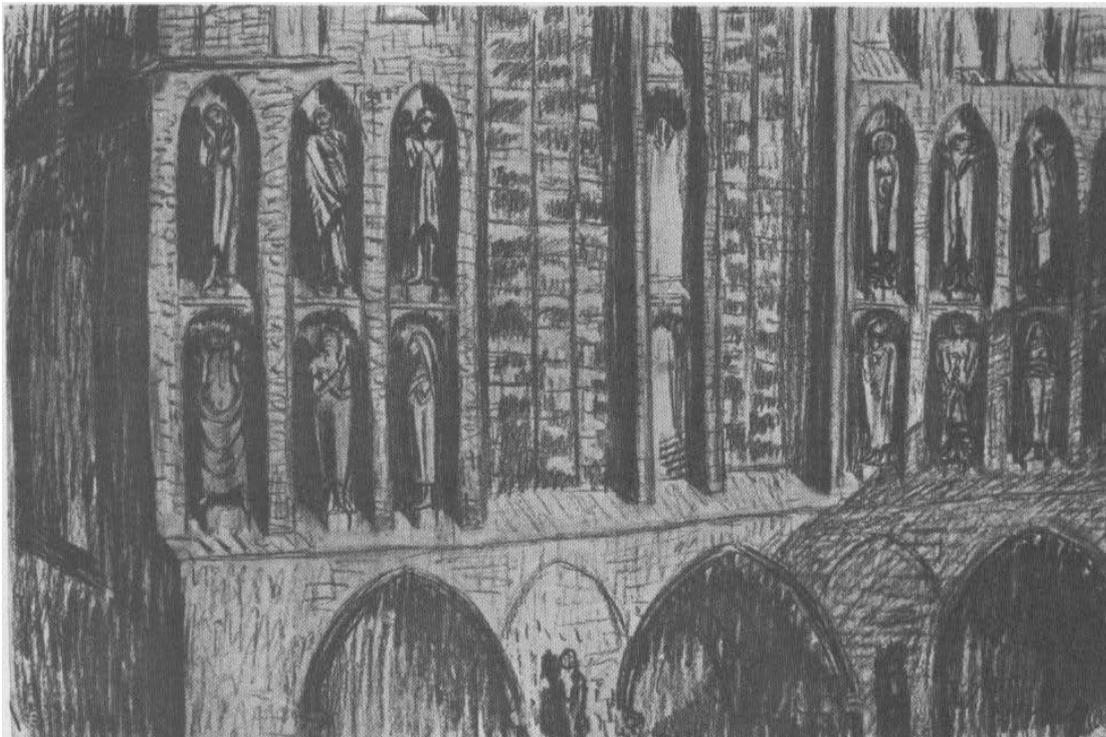


Fig. 19. Ernst Barlach. Apunte a lápiz de la fachada de St. Katharinen. 500 x 736 mm. 1929-30.

El apunte realizado por **Ernst Barlach** muestra un fragmento de la fachada de St. Katharinen; en él representa un conjunto de nichos con diferentes figuras en su interior. La función arquitectónica de estos elementos es principalmente decorativa, rompiendo la monotonía del muro mediante fuertes contrastes lumínicos; la repetición formal de los nichos y su distribución en filas y columnas produce una sensación de movimiento rítmico que se acentúa con las representaciones escultóricas.

Dibujado a lápiz, las oquedades con sus figuras correspondientes se representan desde una perspectiva levemente oblicua y con una altura de visión frontal, elevando el punto de vista del espectador. Este apunte arquitectónico, constituye una referencia clara de la posición final de la propuesta escultórica. Igual que ocurrió en el Románico y Gótico, la escultura se supedita a los condicionantes arquitectónicos: el limitado espacio, rematado con un arco apuntado, solo permite una conformación vertical y estrecha a la que el cuerpo humano, de pié, se adapta perfectamente, de igual manera que también responde a las exigencias iconológicas respecto a las necesidades expresivas del monumento religioso.

Barlach representa a un hombre sostenido por muletas, las manos asidas a estas y la cabeza levemente elevada. La rigidez de la pose se adecua perfectamente al espacio compositivo. Dada su disposición - dentro de la hornacina - sólo podemos apreciar la parte frontal, ignorando la resolución dorsal de la pieza. La escasa profundidad del hueco sitúa la parte anterior de los pies literalmente en el "aire", fundiendo los talones con el plano vertical posterior.

El tratamiento de los volúmenes mediante planos generales bien contrastados, facilitan su apreciación desde una distancia considerable y un punto de vista inferior.

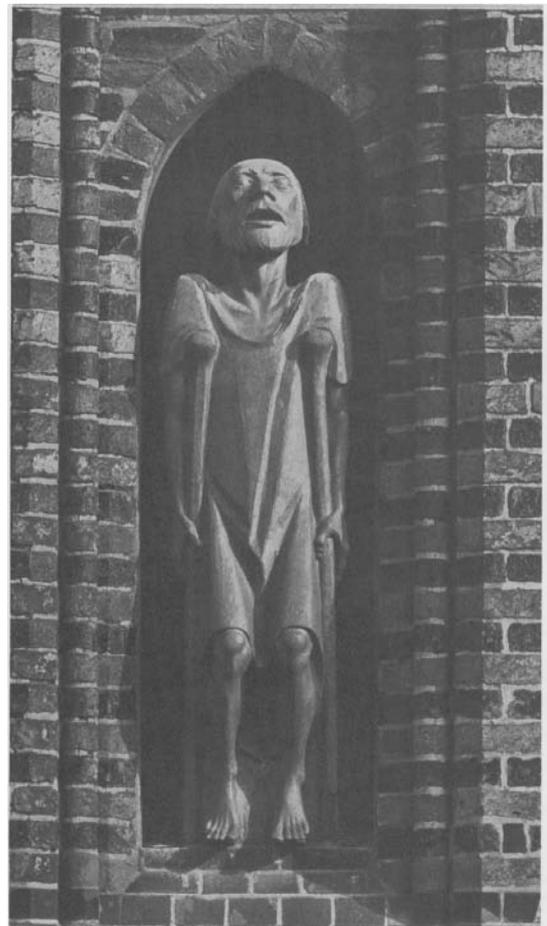


Fig. 20. Ernst Barlach. *Der Bettler*. Piedra, 207 x 55 x 43 cm. Fachada de St. Katharinen, 1930.

Las esculturas de **A. Gormley** están adosadas a uno de los elementos arquitectónicos fundamentales, el techo, con un planteamiento formal y espacial totalmente opuesto al anterior: el techo no limita, sino posibilita la disposición de los elementos.



Fig. 21. Antony Gormley. *Learning to think*. Cuero, fibra de vidrio y aire. 173 x 106 x 31 cm. c.u. 1991.

Con un modelado homogéneo, que define mediante síntesis los rasgos generales del cuerpo humano masculino, las figuras cuelgan en el espacio de la sala; suspendidas por el cuello, sus cabezas atraviesan la habitación sin que podamos observarlas. Los pies mantienen una posición horizontal, creando en los cuerpos la sensación de levitar sin peso aparente; la rigidez de las formas, con los brazos extendidos e idéntica pose, acentúa este estado de ingravidez.

Gormley amplía la relación escultura – arquitectura, mediante un nuevo uso del techo; la disposición de los cuerpos separados de este elemento sustentante, transformaría el sentido y significado de la obra. El espectador deberá levantar la mirada a la vez que recorre el espacio expositivo para apreciar la instalación, perdiendo la referencia innata de la gravedad.

La ligereza de las conformaciones en fibra de vidrio facilita su acoplamiento; el uso de nuevos materiales en la escultura hace posible esta ampliación del espacio

expositivo, modificando a su vez la condición tradicional de “adosado”.

Escultura exenta

La escultura exenta se define por oposición a la adosada como la resolución tridimensional de una obra aislada, sin condicionantes espaciales previos que limiten la conformación. El escultor tendrá por lo tanto, la libertad de establecer uno o varios puntos de vista así como de situar la obra en el espacio que considere más apropiado, independientemente de que este sea estable o no.

En algunas obras, la duplicidad de los elementos de la composición, -sin que se establezcan entre ellos diferencias formales significativas-, acentúa la distribución equilibrada del volumen, generando una relación espacial propia, cerrada, a la vez que determina una perspectiva de visión que propicia el recorrido; la escultura se separa del espacio circundante aislándose en su misma representación sin dejar por ello de pertenecer a dicho espacio.

Uno de los ejemplos más ilustrativos de este concepto es la obra de **Henry Matisse** *Two Negresses* de 1908.

El punto de arranque de la pieza es la fotografía de una revista etnográfica, titulada *Deux jeunes filles Targui*. A partir de la imagen bidimensional, Matisse modela una obra en la que domina la ambigüedad acerca de su correcta lectura: la posición de las dos mujeres, abrazadas, con sus cuerpos unidos lateralmente pero con una relación de miradas frontal, crea la duda sobre cual es la parte delantera y cual la trasera de la escultura; la similitud de formas y tamaño, el tratamiento homogéneo del material, potencian dicha ambigüedad, ofreciendo múltiples puntos de vista y todos ellos con similar información e interés.

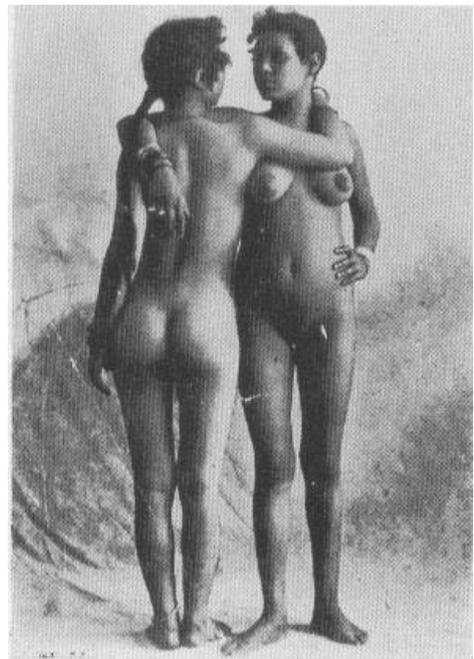


Fig. 22. Fotografía *Deux jeunes filles Targui*.

En el modelado Matisse unifica la posición de las dos mujeres abrazadas, fusionando los cuerpos lateralmente.

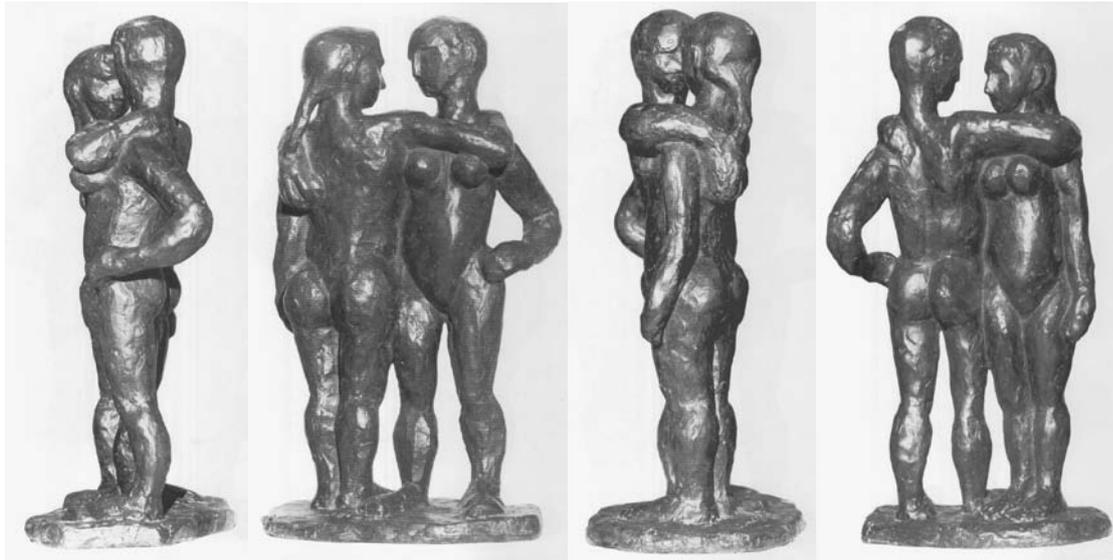


Fig. 23. Henry Matisse. *Two Negresses*. Bronce, 47 cm. de altura (cuatro vistas), 1908.

Las cabezas giran en sentidos contrarios hasta establecer una relación frontal entre sus miradas, y es esta reciprocidad la que aísla la composición ante el espectador, que no participa de la acción; la base sobre la que sitúa a las dos mujeres, un espacio íntimo y ajeno, contribuye al aislamiento. La similitud de formas y tamaño de las dos solo se interrumpe por la posición de los brazos,- uno en jarras y otro laxo-, piernas, y pequeños detalles en el pelo..., creando diversidad dentro de esta unidad de acción.

Respecto al acabado superficial, el tratamiento homogéneo de las diferentes partes del cuerpo, sin detalles que establezcan prioridades, potencia la ambigüedad sobre cuál es el punto de vista principal. Este tipo de composición, obliga al espectador a girar alrededor de la obra para apreciar todos sus detalles; la forma oval de la base señala el recorrido. Las reducidas dimensiones de la pieza, - 47cm -, establecen una libertad total en la elección del espacio expositivo, pudiendo ser modificado en cualquier momento; la superficie sobre la que se sitúan las mujeres, es la única referencia estable en su ubicación.

II.2.3 Valor espacial y compositivo de la peana y otros elementos sustentantes

La peana es un elemento constructivo que ha formado parte de la obra escultórica durante siglos, manteniendo hoy en día su vigencia. El término proviene del latín – pie – y generalmente se trata de una base rectangular sobre la cual se sitúa el

elemento principal, el objeto de la representación. Tradicionalmente, y en referencia a la ubicación de la obra, cumple dos funciones fundamentales: por una parte crea un espacio propio donde situar la composición, aislándola del espacio circundante y por otra, establece un punto de vista concreto, una altura de visión con respecto al observador a la vez que le imprime carácter de objeto relevante.

La utilización por parte del escultor de los llamados materiales nobles – mármol, bronce... -, así como las propias características estructurales de la concreción formal también condicionan el uso de la peana. El carácter representativo, que tiende a identificar la concreción tridimensional con su referente real, mantiene su predominio hasta finales del siglo XIX, manifestándose especialmente en las obras urbanas con fin conmemorativo.¹⁴ La representación antropomórfica, tema dominante en la práctica escultórica, determina una verticalidad en las formas que hace difícil su realización en materiales pesados; sin la ayuda de un refuerzo en los puntos de apoyo con la horizontal del suelo, las esculturas perderían estabilidad, incapaces de resistir su propio peso. La peana posibilita la inclusión de elementos de refuerzo a la vez que actúa como contrapeso; el estudio del equilibrio de la composición junto con el dominio técnico del material, determina las posibilidades, el grado de eficacia en la realización de la pieza.

El equilibrio estructural conseguido mediante el uso de la peana permite a los artistas adaptarse a los cánones estéticos imperantes en cada época, sin que ello suponga una limitación en su creatividad o conlleve concesiones formales. Este elemento sustentante se integra, en muchos casos, en la obra, formando una unidad con ella: pasa de ser una mera estructura, generalmente de base arquitectónica, a lograr una continuidad, un dinamismo en sus formas que la identifican como parte inseparable de la misma.

Con la ampliación de motivos y temas en la escultura, y el uso de nuevos materiales, la variedad en las propuestas tridimensionales con respecto a su tipología es casi infinita; proponemos algunos ejemplos para ilustrar su empleo en la práctica artística:

En primer lugar, el bloque pétreo se constituye a la vez como peana y cabeza en

¹⁴ Para una referencia más amplia sobre el tema ver Rejero, Carlos. *La escultura conmemorativa en*

la definición unitaria de Rodin, condicionando la expresividad de la obra. Esa necesidad expresiva de aunar los diferentes elementos de la composición también la encontramos en la definición en bronce de Emile Bourdelle, donde la disposición de la pose requiere superficies de contacto con elementos exteriores a la propia figura, y que confieren a la escultura su sentido final.

Las dos siguientes propuestas están realizadas por Gargallo: en la primera, una maternidad sedente, la peana simplemente delimita el espacio de la representación, mientras que en la segunda, un muchacho de pié, actúa como superficie base, sobre la que se sitúan los elementos necesarios para el equilibrio de la obra.

Una cabeza de Picasso ejemplifica cómo el propio proceso de trabajo genera el elemento sustentante, aportando una nueva resolución unificada de este.

La escultura de Henry Moore muestra los cambios acaecidos durante el proceso de ejecución de la forma en el material definitivo, y motivados por la transformación del punto de vista del propio escultor: la posición vertical de la pieza modifica el elemento base.

En los dos últimos ejemplos se plantean nuevas concepciones de la peana: la introducción de objetos funcionales con el consiguiente cambio de contexto en la propuesta de Joan Miró, y la reducción formal de Piero Manzoni, que simplifica la propuesta al simple elemento poligonal, son muestra de ello.

En *La Pensée*, obra de **Auguste Rodin** de 1886, la cabeza de Camille Claudel surge materialmente del bloque de mármol, emergiendo de su



Fig. 24. Auguste Rodin. *La Pensée*. Mármol.
0,742 x 0,435 x 0,461 m. 1886.

cara superior. Sin llegar a desprenderse por completo del bloque, el plano inclinado sobre el que se asienta determina su posición: la mirada baja y concentrada, la barbilla levemente hundida en él. Esta dependencia en cuanto a la disposición de las partes y la continuidad del material ofrece una visión compacta e indivisible de la forma. Es preciso señalar el cambio de tratamiento superficial aplicado a las distintas partes de la cabeza y bloque, - la cara totalmente pulida, la cofia con finas estrías como resultado del trabajo con la gradina; la parte superior del mármol desbastado con cincel y el resto el bloque original -, ya que es este cambio lo que aún visualmente la parte más basta y rugosa de la cofia con el acabado superficial de la peana, solución novedosa que aporta Rodin, probablemente influenciado por las obras inconclusas de Miguel Ángel.¹⁵

Las marcas del puntero apreciables en la cofia, indican que la pieza se concretó en mármol mediante el método de reproducción de “sacado de puntos”. Como sabemos, este proceso hace indispensable la existencia de un modelo previo al material definitivo, lo que nos lleva a suponer que el propio proceso de resolución asistida pudo sugerir a Rodin esta concepción unitaria de la pieza.

Para la concreción de *Heracles el Arquero*, un bronce de 1909, **Emile Bourdelle** realizó varios bocetos previos, utilizando un modelo del natural, - Doyen Parigot - en la composición de la pose: el arquero acaba de lanzar su flecha, brazos en tensión, rodilla derecha apoyada sobre una roca y pierna izquierda extendida, con el pie sobre un promontorio, formando un arco con la anterior.

A la vista de uno de los bocetos, fundido en bronce, podemos apreciar como el artista utiliza las rocas de peana, sobre la que sitúa al personaje; el elemento extraído de la naturaleza es indispensable para mantener la posición del arquero. La resolución en un mismo material tanto de la figura como de los elementos del entorno, y su interdependencia en la postura del arquero dan unidad a la composición. La corrección en el acabado de las formas y la correspondencia con la obra final, indica que este boceto pudo utilizarse como modelo en pequeña escala en la presentación de la propuesta escultórica. Si nos fijamos en la escultura definitiva, observamos que en el emplazamiento se le ha añadido otra base, esta vez de piedra, elevando el conjunto de

¹⁵ En 1906 Rodin le confesará a Bourdelle: “A Miguel Angel le debo haberme librado del academicismo, de él aprendí, mediante el estudio de sus obras, reglas diametralmente opuestas a las que me habían enseñado, y eso significó para mí una liberación”. *Auguste Rodin. Esculturas y dibujos*, Köln, Taschen, 1994, p. 8.

la obra. La nueva disposición puede ser motivada principalmente por dos causas: aislar el bronce de la humedad del terreno y/o, aumentar la altura de visión con respecto al espectador. Esta incorporación final resalta la propuesta, pero rompe visualmente la unidad anterior por el contraste del bronce con el material utilizado, la piedra.



Fig. 25. Emile Bourdelle, *Heracles el Arquero*. Boceto bronce. 1909.

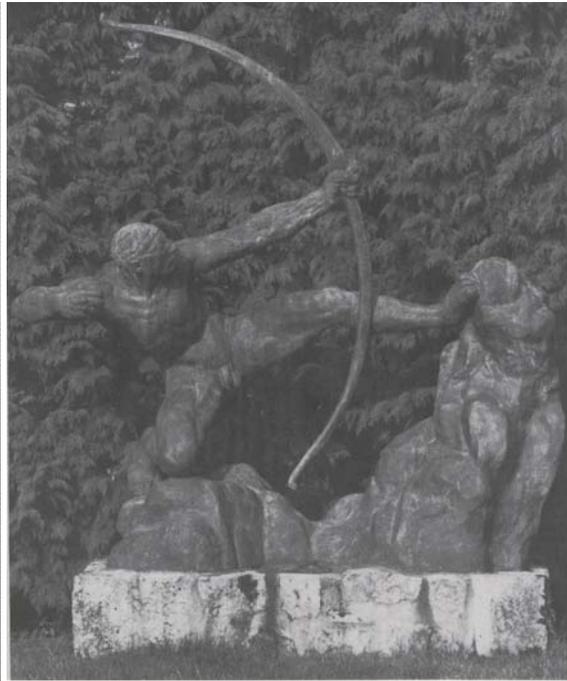


Fig. 26. Emile Bourdelle, *Heracles el Arquero*. Bronce, altura 2,50 m. 1909.

Maternidad un bronce de 1927, es una escultura sedente en la que **Pablo Gargallo** no utiliza elementos sustentantes: la madre reposa directamente sobre la

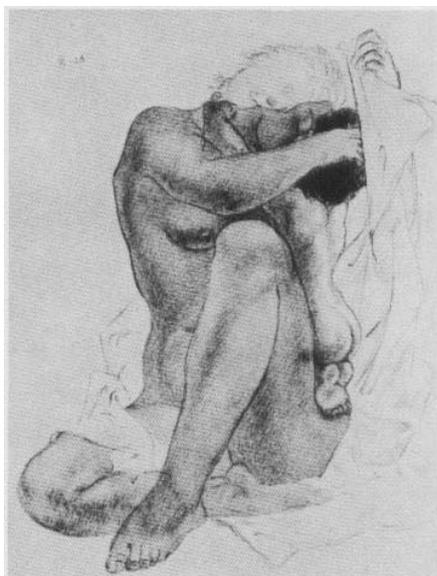


Fig. 27. Pablo Gargallo, *Maternidad*. Dibujo carbón sobre papel. 1926.



Fig. 28. Pablo Gargallo, *Maternidad*. Bronce 16,5 x 17 x 20,8 cm. 1927.

peana.

En el dibujo del mismo tema, realizado por el artista en 1926, observamos que este elemento no está representado, aparece posteriormente en la escultura como base que define el espacio de acción: una plancha de pocos centímetros de grosor sobre la que se asientan los personajes. Adelantando una pierna de la mujer, de manera que parte del pie se sitúa fuera de dicho espacio, Gargallo rompe con su geometría; parte del paño que sostiene la madre también desborda los límites establecidos. Mediante la inclusión de estos elementos en los bordes de la plancha crea una continuidad entre el espacio expositivo y el propio de la representación. No obstante, el pequeño tamaño de la pieza y el interés formal, variable desde numerosos puntos de vista, necesita de un espacio elevado y exento para su correcta apreciación en el lugar expositivo.

Muchacho en la playa también de **Pablo Gargallo**, es una terracota realizada por el mismo, teniendo como referencia el modelo en escayola del que concretará, con idéntico nombre y en el mismo año, la pieza en bronce emplazada en Maella, Zaragoza.

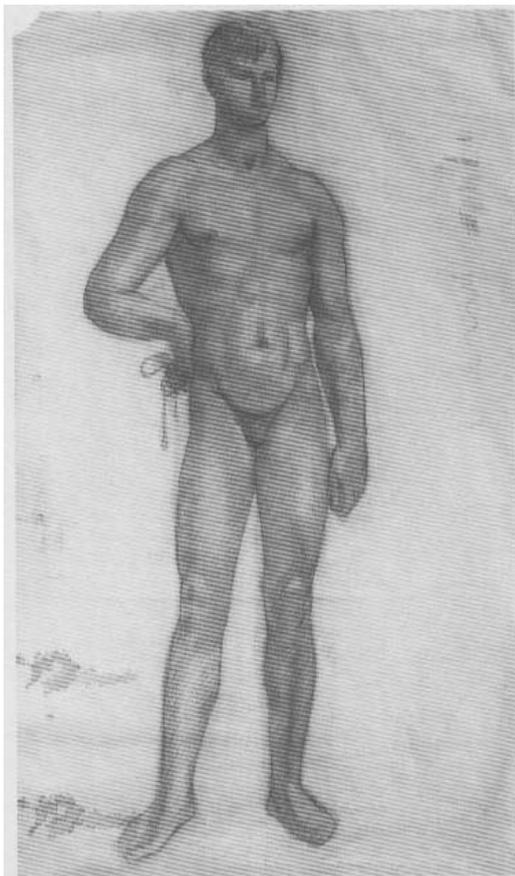


Fig. 29. Pablo Gargallo *Muchacho en la playa*. Apunte. Carbón sobre papel 189 x 109 cm. 1934.

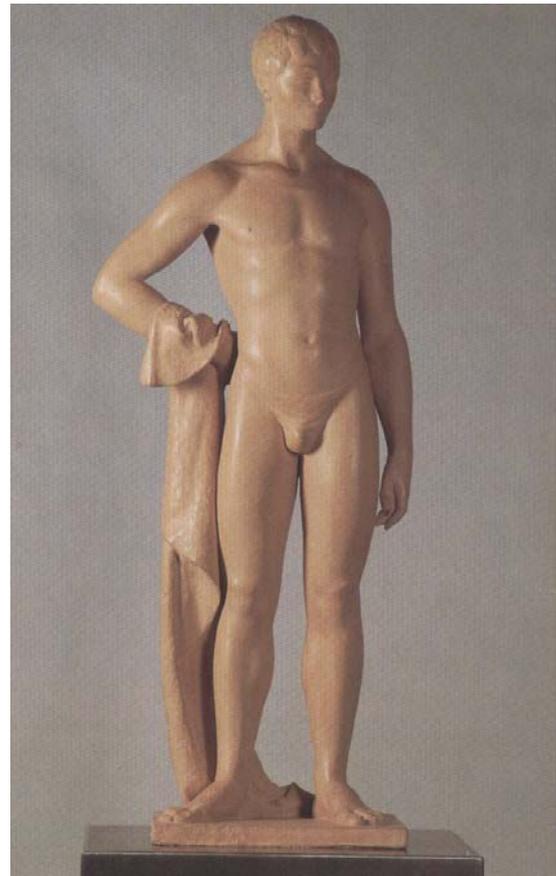


Fig. 30. Pablo Gargallo. *Muchacho en la playa*. Terracota 106 x 41 x 25,5 cm. 1934.

El escultor realiza una aproximación al tema con diversos apuntes, tanto de la figura completa como de detalles parciales, que pueden también tener su origen en un dibujo anterior, *Atleta*, realizado en 1926. El apunte de carboncillo que ilustra el proceso representa la figura completa, a falta de definir el paño, sin utilizar referencia alguna a la situación espacial.

La resolución en terracota concuerda fielmente con los aspectos básicos de la pose, estableciendo variaciones en la colocación de los pies, que adelantan el impulso del cuerpo, y añadiendo el modelado de la toalla y una pequeña base rectangular sobre la que dispone la conformación; la superficie de contacto de los pies con el plano horizontal resulta escasa para soportar la verticalidad de la escultura, empleando la toalla como elemento de refuerzo que recorre el lateral del cuerpo unificando el brazo en jarras, pierna y pié del muchacho. Del mismo modo que en siglos anteriores, el elemento de refuerzo equilibra el peso de la composición aportando estabilidad, a la vez que significado a la obra.

Pablo Picasso modela *Cabeza de mujer* de 1932, después de un estudio profundo de los volúmenes que la conforman. En los apuntes para la pieza, de 1931, podemos apreciar como a partir de la desintegración de los elementos definitorios de la forma, llega a una síntesis compacta, donde cada uno de estos elementos se interrelaciona para lograr un volumen único y continuo.¹⁶



Fig. 31. Pablo Picasso. Apuntes *Cabeza de mujer*, 11-8 y 5-12-1931 respectivamente.

¹⁶ “Si se tiene la imagen naturalista y se quiere llegar por eliminaciones sucesivas a la forma pura, al volumen sin nada accidental, uno termina necesariamente en el huevo. De forma análoga, partiendo del huevo y siguiendo el mismo camino en sentido inverso se llega al retrato, que es la meta opuesta. (...). Ante todo hay que saberse detener a tiempo”. Citado en Spies, Werner. *La escultura de Picasso*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1989, p. 150.

En el primer apunte, Picasso realiza pequeños dibujos en los bordes del papel y rodeando el motivo principal; en estos, las diferentes partes del rostro y cabeza se definen como formas independientes que conectan entre sí, como si fuese un puzzle. Picasso incluso numera dichas piezas, señalando con ello su posición en el conjunto. En el centro, una representación volumétrica de la combinación estudiada.

En los dos siguientes apuntes dibuja el perfil con trazos definidos: uno totalmente lineal y simple, el otro más expresivo y contrastado. En este último, gruesos trazos de tinta representan el ojo, refuerzan la unión del pelo y cabeza así como de la boca, mejilla y barbilla. En ninguna de estas tres aproximaciones a la forma escultórica, se contempla el estudio del soporte.

La conexión entre los distintos elementos es evidente en la definición tridimensional; Picasso modela un volumen cerrado, con formas rotundas, retomando una imagen más próxima a la del referente.

En la fotografía vemos la parte del armazón correspondiente al cuello inconclusa: Picasso modela únicamente la zona superior, dejando el resto de la estructura a la vista. Este elemento eleva el cuello, distanciándolo del caballete y aumentando la altura de visión; una pequeña superficie oval incrementa la superficie en contacto con el plano horizontal, reforzando la estabilidad de la escultura.

En el proceso de fundición el escultor mantiene las características del material definidas en el modelado, sin completar el volumen de la parte inferior, siendo el propio cambio matérico el responsable de unificar ambas partes.

La resolución que aplica Picasso, supone establecer un nexo entre el proceso de realización y el objetivo de este proceso. La escultura resultante integra ambas fases del



Fig. 32. Pablo Picasso. *Cabeza de mujer*. Bronce, altura 85 cm. 1932.

trabajo, ampliando las posibilidades expresivas y representativas de la peana.

Henry Moore utiliza la madera de olmo en *Figura vertical*, realizada entre 1956 y 1960, ya que el gran tamaño de sus troncos le permite concretar sus obras a mayor escala.

El proceso de realización de una escultura en madera es lento, en especial si se trata de obras de esta magnitud, - 2.74 m. de altura -, lo que puede dar lugar a modificaciones, sustanciales o no, durante dicho proceso. El artista comenta los cambios acaecidos en *Figura vertical*:

*“Esta escultura de madera de olmo empezó como una figura reclinada, pero en un determinado momento la puse en posición vertical para alcanzar algunas partes y para verla mientras estaba esculpiendo, y en lugar de una figura estática se convirtió en una figura que de hecho estaba trepando, una figura en acción, y esto me gustó. Me dio ideas totalmente nuevas. Modifiqué trocitos y desde entonces ha sido una escultura vertical, aunque empezó como una figura reclinada. Es una figura ascendente subiendo al cielo”.*¹⁷

La modificación estructural de la pieza, de horizontal a vertical, conlleva la variación del elemento sustentante: la base sobre la que se apoyaba se convierte en pared, mientras que la parte posterior del tronco adquiere las características formales de esta.

Monsieur, madam de **Joan Miró** está compuesta por dos piezas que representan un hombre y una mujer. Ambas son independientes, aunque mantienen una



Fig. 33. Henry Moore. *Figura vertical*. Madera de olmo, altura 2,74 m. 1956-1960.

¹⁷ Henry Moore. *Escultura*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1981, p. 136.

similitud formal que unifica su significado. Miró utiliza dos taburetes, - de base cuadrada y circular respectivamente -, a cada uno de los cuales añade un elemento que caracteriza y define su sexo: el hombre, un bloque de formas rectas; la mujer, un huevo, la forma orgánica.

Nos llama especialmente la atención, el uso y la función que desempeñan los taburetes: por una parte, sostienen el elemento definitorio actuando de peana y por otra forman parte constitutiva de cada figura.

Las piezas son fundidas en bronce y pintadas. Este proceso rompe con su condición de “objeto cotidiano” para ser “objeto artístico”.

Es interesante resaltar que en un apunte muy esquemático, realizado entre 1964 y 1966, Miró unifica las piezas indicando, mediante un plano, el espacio expositivo común a ambas¹⁸.

Completamos este apartado con la propuesta de **Piero Manzoni**, *Socla du Monde* de 1961, un simple cubo de hierro que contiene una inscripción en una de sus caras.



Fig. 34. Joan Miró. *Monsieur, madam*. Bronce pintado, 100 x 31 x 31 cm. y 68 x 38 x 38 cm. 1969.



Fig. 35. Piero Manzoni. *Socla du Monde*. Hierro y bronce, 81,9 x 100 x 100 cm. 1961.

¹⁸ Podemos encontrar este apunte en Moure, Goria. *Miró escultor*. Madrid, Centro Nacional de Exposiciones, 1987. p. 81.

Para apreciar el sentido de la obra, se debe adoptar un punto de vista frontal, que permita ver dicha inscripción; además, la disposición invertida de este elemento, también obliga al espectador a agacharse y girar el cuerpo y cabeza para poder leer las letras soldadas en su superficie. La alteración del sentido lógico del elemento sustentante, sugiere que la forma se encuentra, como su nombre indica, bajo el peso de su propia peana.

Como hemos podido ver, el uso de la peana sigue siendo necesario en gran parte de la práctica escultórica; la ruptura con un estilo común de actuación, diversifica sus características formales así como funcionales.

Esculturas como las de Piero Manzoni, *Base Mágica* y *Socla du Monde*, en las que el pedestal es el propio objeto de la representación, nos muestran un cambio sustancial en los objetivos del trabajo tridimensional. La pérdida de la voluntad representativa, el auge del “concepto” frente a la materialidad de la obra, y una concepción espacial amplia, que considera el espacio circundante como parte sustancial de la misma, contribuyen a su desaparición y/o transformación en los planteamientos tridimensionales actuales.

II.3. EVOLUCIÓN EN LA RELACIÓN ENTRE LA IMAGEN

TRIDIMENSIONAL Y SU SIGNIFICADO

La voluntad del hombre de representar y expresar, artísticamente, la relación con el entorno así como su propia idiosincrasia le ha acompañado durante toda su historia, adecuando su actuación a los condicionantes instrumentales y materiales derivados de su conocimiento y aprendizaje del medio: en un principio, de manera intuitiva, posteriormente profundizando en los procesos de trabajo que determinan una configuración o conformación concreta, y en último término teorizando dicha actuación hasta alcanzar un ideal que formula como objetivo estético.

A medida que el pensamiento humano consigue explicar las causas y efectos originados por sus actos, la razón cobra importancia frente a la naturaleza, - que hasta el momento se interpretaba como revelación, única e inmutable -, y en consecuencia la diversidad de criterios aplicables a una misma situación se concreta, en la práctica tridimensional, en una variedad formal que responde a cada idea personal, en un espacio y tiempo específico.

La transformación de los sistemas de producción, con la creciente industrialización en detrimento de las técnicas artesanales, es otro factor clave que altera la relación escultor-obra; los técnicos especialistas serán, en muchas ocasiones, los encargados de “producir” las esculturas, mientras que los artistas cambiarán su papel de “hacedores” por el de “proyectistas”, planificando sus concreciones de manera objetiva mediante sistemas de representación o modelos tridimensionales que faciliten su “reproducción” en el tamaño y material definitivos.

La ruptura con el referente natural y la ampliación de criterios propios, así como los cambios técnicos y materiales, inciden sobre la progresiva autonomía del artista en la elección de la idea escultórica, - y respecto a las características formales de la obra ya configurada -, teniendo como consecuencia un aumento en la diversidad de motivos que abarca desde la mimesis con el referente a su desvinculación total.

Con independencia del soporte material y la técnica en que se concretan, observamos en un principio tres grandes grupos de actuación que sintetizan la manera en que se establece la comunicación entre el artista y el receptor:

- Obras con relación de semejanza.
- Obras con relación de contraste.
- Obras sin relación significativa.

Obras con relación de semejanza

Este grupo está constituido por obras en las que prima el carácter icónico y representativo de la realidad. La comunicación que se entabla con este tipo de esculturas es bastante fluida: tanto el artista como el receptor utilizan el mismo código. Esta característica fundamental hace que en muchos casos sea el propio receptor el que instaure y exija el seguimiento de dicho código –como sucede por ejemplo con las obras realizadas por encargo-. La relación de semejanza puede variar de una representación bastante fidedigna a otra más idealizada, pero el receptor encontrará siempre una referencia, un punto en común con la persona u objeto a representar. A medida que la obra escultórica se distancie de la imagen inicial, su significado podrá tener mayores connotaciones personales, enriqueciendo el acto comunicativo pero a la vez aumentando su ambigüedad. En este apartado podemos encontrar desde las obras de Henri Moore hasta las obras «soft» de Claes Oldenburg; *La cortina*, de Alfaro y *Venus de Meudon* de Arp, dos esculturas totalmente opuestas en cuanto a su resolución volumétrica, ilustran la amplitud de posibilidades de definición.

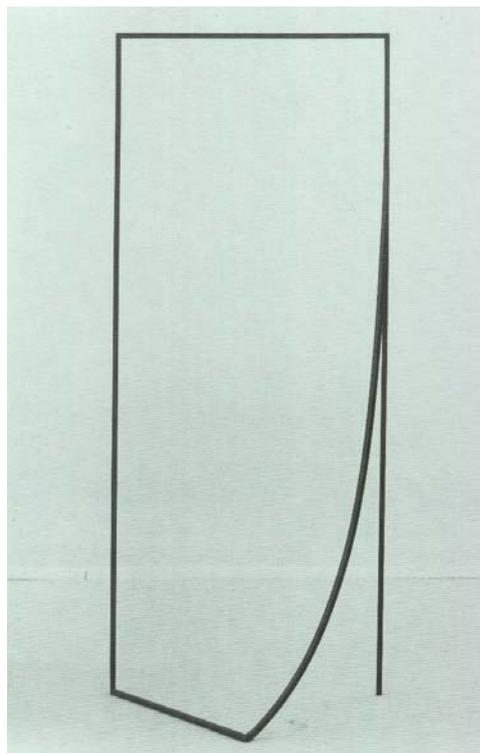


Fig. 36. Andreu Alfaro. *La cortina*. Hierro,
210 x 80 x 66 cm.



Fig. 37. Hans Arp. *Venus de Meudon*. Bronce,
158 x 40 x 40 cm. 1956.

La reproducción del objeto en distinto material, con una aportación manual que desliga la obra de la producción industrial, sitúa la escultura al límite de la reconstrucción exacta – por ejemplo, las latas de *Ballantine*, de Jasper Johns (Fig. 127, p. 143) -. En el caso opuesto, partiendo del mismo material que el objeto real y sustituyendo a la naturaleza para reproducir y/o desvelar su acción, encontramos algunas esculturas de Giuseppe Penone (Fig. 194, p. 208).

También se incluyen en este apartado las obras que utilizan elementos “apropiados” de otros artistas – como la *Venus de los harapos* de Michelangelo Pistoletto o la *Venus* de Paloma Navares (Fig.135, p. 149 y Fig. 136, p. 150 respectivamente)- ya que consideramos que dichas reproducciones constituyen por sí solas un icono reconocido por el espectador. En ellas, el elemento fundamental del intercambio comunicativo es el contexto en el cual las sitúa el artista.

Obras con relación de contraste

Las realizaciones tridimensionales incluidas en este apartado son aquellas en las cuales se plantea un cambio en su contenido sin que este suponga una transformación profunda en su apariencia, en la conformación de los elementos constituyentes de la obra. Suelen ser esculturas de carácter novedoso, que



Fig. 38. Meret Oppenheim. *Ma governante*. Bandeja, zapatos, cuerda, papel. 1936.

remiten a varios significados, - generalmente contrastados - como por ejemplo *Taza cubierta de piel* (Fig. 130, p. 146) o *Ma governante* de Meret Oppenheim. En algunos casos, es el propio objeto el que cambia de significado al modificar su contexto - como el *Secador de botellas* de Marcel Duchamp (Fig. 113 p. 132) -, adquiriendo la categoría de objeto artístico por el simple acto de selección.

Obras sin relación significativa

La característica fundamental de estas concreciones tridimensionales es la falta de un código reconocido por todos los que intervienen en la comunicación. La obra posee un léxico y una sintaxis que sólo domina el artista-emisor. El significado es establecido por el receptor a partir de denotaciones y connotaciones que parten de su propia experiencia perceptiva, pudiendo o no identificarse con la intención del artista.

En muchos casos, se trata de propuestas innovadoras, cuyo código se establece por medio de escritos del propio autor o de la crítica artística. En este apartado podemos incluir la obra de escultores como David Smith, Eduardo Chillida, Anthony Caro, Richard

Serra, Richard Deacon, Carl Andre, Anton Pevsner, Donald Judd, Anish Kapoor...



Fig. 39. Eduardo Chillida. *El peine de los vientos*. Hierro, 1972-1977.

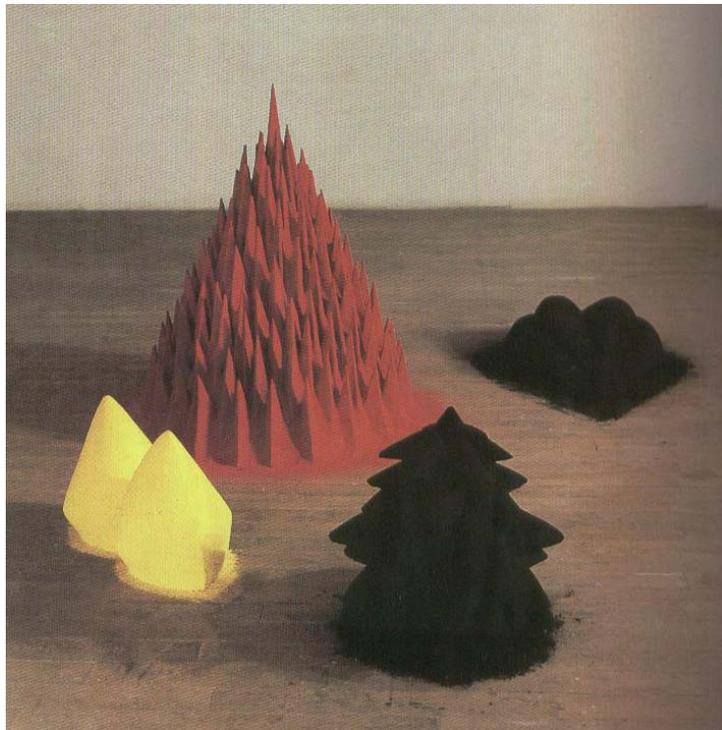


Fig. 40. Anish Kapoor. *Arena blanca, mijo rojo y muchas flores*. 1982.

III. LA CONFORMACIÓN MATERIAL COMO BASE DE LA DEFINICIÓN; SIGLO XX

Dentro del estudio de la concreción de una obra tridimensional, es fundamental referirse a los materiales empleados para dicha concreción. Del comportamiento físico propio de cada material, de sus condicionantes, obtendremos una formalización u otra, que a su vez, tendrá una determinada relación con el espacio físico y perceptivo que ocupará la obra definitiva.

Otro aspecto que no podemos obviar, es el de los métodos que permiten trabajar la materia concreta que conformará, tanto los bocetos como la escultura resultante, ya que, como afirma D. Piper: *“Como diseñador y al mismo tiempo como operario, el escultor debe tener en cuenta las propiedades físicas y sensoriales del material que emplea, y las limitaciones y posibilidades de los métodos que han de permitirle trabajarlo (...) será útil estudiar a fondo los materiales y métodos de la escultura ya que estos afectan inevitablemente a la forma y carácter de la obra acabada”*¹⁹. Materiales y métodos son inseparables en el estudio de las concreciones escultóricas tridimensionales; el conocimiento y dominio de ambos condicionara la elección.

Durante mucho tiempo, los materiales más empleados en la realización de esculturas fueron los llamados “materiales nobles”: la piedra, (con preferencia del mármol), la madera y el bronce. La cera, el barro, el yeso..., se usaban sólo en el proceso de concreción, siendo inimaginable encontrarlos en una obra de “calidad” ya terminada. En el siglo XX, el barro, el yeso, la cera... continúan empleándose en los procesos de concreción, pero también se aceptan como “material definitivo”, a la vez que otros muchos -el hierro, el cristal, los plásticos, los objetos prefabricados, el material de deshecho, etc.-, se suman a los ya establecidos.

El cambio progresivo hacia otros contenidos, otros modos de expresión, incluye el empleo de nuevos materiales, nuevas formas - no necesariamente orgánicas- que el artista manipulará en la medida que considere necesaria para

¹⁹ Piper, Sir David. , *Comprender el Arte. Lenguajes, materiales, métodos y técnicas*. Nayta, Barcelona, 1984, p. 158, 159.

representar su idea. Junto con los métodos tradicionales de realización de escultura – modelado, talla y vaciado – se utilizan nuevas maneras de conjugar las formas, como son el ensamblado, la forja, la soldadura,... todas condicionadas por el empleo de materiales que hasta el momento, no habían sido utilizados por los artistas. Nos referimos al hierro, listones de madera, plásticos, objetos de consumo, etc., pertenecientes al campo de la industria. Estos materiales unidos a las nuevas técnicas industriales permiten concreciones más libres en el ámbito espacial. Composiciones no impuestas por el elevado peso de la materia, que tienden a expandirse, a abrirse en el espacio circundante.

El gran cambio social, motivado por la transformación de los sistemas de producción, y el amplio desarrollo en la investigación de técnicas y materiales industriales derivado de las necesidades bélicas, provocan una disociación entre trabajo y vida; el objeto “bello”, realizado manualmente con técnicas artesanales, pierde valor frente a la fabricación en serie, donde no importa tanto su apariencia estética como el perfecto desarrollo de su función. La creación artística también se ve afectada por esta modificación de los intereses productivos, consolidándose como “acto creativo”, por oposición al trabajo alienante de la industria, y alejándose cada vez más de la representación naturalista del mundo.

La condición de belleza, indispensable hasta el momento en la valoración de las obras de arte, dará paso a una estética basada en la síntesis entre la experiencia de la realidad y su continua renovación, con el consiguiente auge del término creatividad, como factor que implica novedad y cambio. Si en el siglo XIX dicho término afecta únicamente al proceso artístico, en el siglo XX se amplía a todos los actos y planteamientos, como necesidad vital para el desarrollo humano.

Con relación a las recientes aportaciones en los procesos de concreción tridimensional, el estadio siguiente a la definición y obtención de nuevas formas es la adquisición de nuevos métodos de resolución, materializándose en nuevos modelos que ratificarán, en función de su uso y aceptación, nuevas convenciones. Los condicionantes culturales y sociales determinan las pautas a seguir, alterando los objetivos del hecho artístico: la obra pierde sentido como manifestación individual, convirtiéndose en el resultado de la aplicación de un procedimiento novedoso.

La experimentación, como manera artística de acceder a sistemas formales

que reflejen las modificaciones de los intereses vitales, se convierte en la vía principal de resolución, y los materiales conformados por proceso industrial, en la materia prima para su realización.

La práctica escultórica se desarrolla bajo dos premisas fundamentales, que parecen antagónicas pero se complementan: la búsqueda de lenguajes que aporten un conocimiento de los fenómenos perceptivos de la realidad y la supresión de todo código de conocimiento aprehendido como modo personal de enfrentarse a la creación.

Lo que se ha denominado “arte de vanguardia”, es el resultado de la aplicación de estas premisas; *Futurismo, Cubismo, Constructivismo...* suponen la recreación de un nuevo código a partir del análisis de los elementos representativos de la realidad, mientras que el *Surrealismo, Dadaísmo, Pop Art...*, reflejan la libre asociación de ideas, sentimientos, impulsos... que proceden del bagaje de cada artista.

La expresión del espacio, adquiere cada vez mayor importancia como factor y principio en el que se desarrolla volumétricamente la forma, constituyendo la base primordial de la representación; a esta noción, se suma el concepto de tiempo, implicando la movilidad, - real o ficticia -, de la conformación en dicho espacio y el necesario desplazamiento del observador para acceder a la totalidad de la obra.

La luz, al utilizarse en su doble vertiente de componente en la definición y moduladora del espacio de la representación, también incrementa su valor, llegando incluso a instituirse como elemento único en las propuestas de Dan Flavin.

La relación entre las partes constitutivas de la forma y su “ocupación” espacial en un lugar y tiempo concretos, junto con el auge de la experimentación con materiales y técnicas de factura industrial, señalan los presupuestos sobre los que se asienta la creación tridimensional del siglo XX.

DESARROLLO EVOLUTIVO DE LOS PROCESOS DE CONCRECIÓN

“Lo primero que sorprende cuando se analizan todas y cada una de las obras en exposición es que ninguna está realizada físicamente de una sola pieza. ¿Por qué?”.²⁰

El planteamiento de Gustavo Torner nos sirve como reflexión y punto de partida en el estudio de los diferentes tipos de conformación, señalando la proliferación de un sistema basado en el aditamento de las partes entre sí para obtener la expresión volumétrica objeto de la representación.

A continuación, analizaremos las propuestas que engloba dicho sistema a fin de responder, cuando menos aclarar, la pregunta inicial. Dada la importancia de la conformación inicial del material empleado en las composiciones tridimensionales, la estructura de este capítulo se organiza en función de dicho material.

III.1. PLANOS CONSTRUCTIVOS

III.1.1. La apertura del volumen: evolución

Los primeros trabajos que encontramos, que utilicen el plano como elemento para definir el volumen mediante aditamento, pertenecen a Gabo – *Constructed Torso*, 1916 – y a Picasso – *Guitarra y mesa frente a una ventana*, 1919 -.

Ambas construcciones parten de un claro referente figurativo, un torso femenino y objetos y elementos arquitectónicos de la vida cotidiana; su objetivo no es la reproducción fidedigna de dicho referente, si no la conformación de un nuevo “objeto” que posee características similares pero se estructura en función de la linealidad del plano, obviando la resolución “de bulto redondo” tradicional.

Naum Gabo resuelve la primera concreción del tema de forma gráfica, mediante una síntesis de la configuración original: El apunte *Study for Torso*, muestra el proceso de geometrización a partir de una vista frontal de la pose; los trazos

²⁰ Fragmento de la entrevista de Gustavo Torner a Gustavo Torner, reproducida en el catálogo de exposición *Gustavo Torner, Retrospectiva 1949 – 1991*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991. p. 233.

emborronados del contorno, indican una primera representación de los volúmenes orgánicos y la búsqueda de las líneas que sinteticen la transformación de la fisonomía mediante su organización en planos: cabeza, hombro, vientre y muslos mantienen su curvatura original, mientras que el tórax y abdomen se desvinculan en mayor grado del aspecto inicial. La profusión de rasgos sin precisar en el interior del vientre y parte superior de los muslos, son signos de indecisión, de la dificultad de concretar, en el papel, el volumen buscado.

Un eje vertical marca la simetría de la parte inferior del torso, evidenciando el desplazamiento de la parte superior; la inclinación se compensa mediante la tensión, en sentido inverso, producida por el brazo contrario. Dado que no nos consta la existencia de apuntes que contemplen otras perspectivas, consideramos la definición frontal como punto principal de lectura.

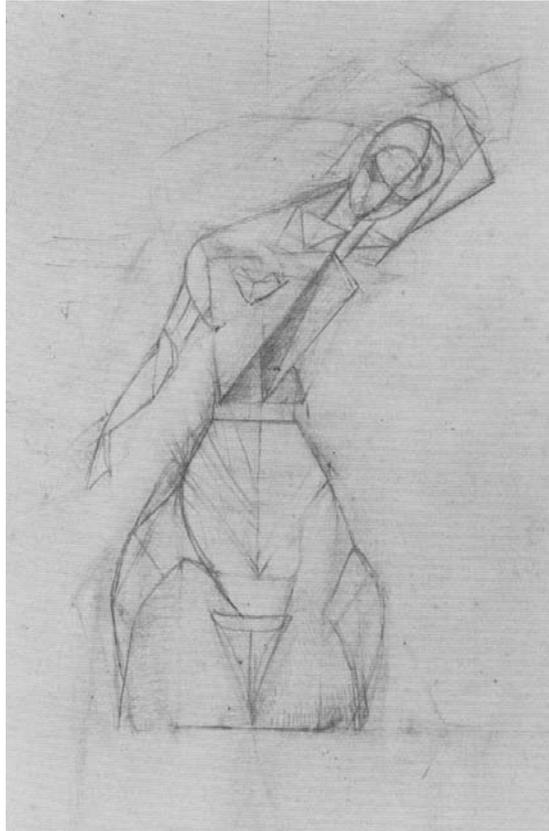


Fig. 41. Naum Gabo. Apunte para torso.
Lápiz, 42,2 x.33 cm. 1916.

La reproducción fotográfica de las resoluciones tridimensionales de Gabo, - maqueta y modelo -, confirma la elección del punto de vista principal; la frontalidad se constituye como aspecto preferente de lectura en ambas composiciones. La maqueta para *Constructed Torso* recrea volumétricamente, gran parte de los planos definidos en el apunte, a la vez que precisa las zonas de mayor ambigüedad.

Materializada en cartón, la unión entre los diferentes planos se consigue mediante sujeción con cinta adhesiva, una solución provisional que permite rectificar la disposición de las partes en función de las necesidades del conjunto; no obstante y en menor medida, el plegado también se emplea como técnica de definición, - en particular en el vientre y muslos -, aplicado a la modulación de los volúmenes con

mayor simplicidad.



Fig. 42. Naum Gabo. Modelo para *Constructed Torso*. Cartón 395 cm. de altura. 1917.

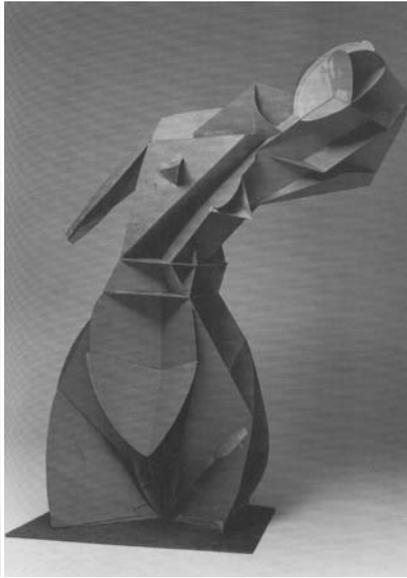


Fig. 43. Naum Gabo. Maqueta para *Constructed Torso*. Cartón 137 cm. de altura. 1917-18.



Fig. 44. Naum Gabo. *Constructed Torso*. Metal cubierto de arena. 137 cm. de altura. 1917-18.

Las variaciones más evidentes afectan a la concreción del brazo exento, que suprime las articulaciones del codo para resumirse en una estructura casi piramidal y sin rematar, ya que Gabo también prescinde de la totalidad de la mano. La inclinación de la parte superior del torso, cabeza y brazo adosado, se encuentra más acentuada, rayando la inestabilidad por el peso visual del desplazamiento, y la imposibilidad del brazo, como elemento de contrapeso, para compensarlo.

En la definición del modelo, Gabo corrige los defectos observados en la maqueta: el desplazamiento del torso se ajusta a las exigencias de la pose y el brazo aumenta de volumen contrarrestando la dirección dominante. La simetría y rotundidad de la parte inferior, mantienen la estructura vertical de la obra sin necesidad de soporte adicional.

En el planteamiento de **Pablo Picasso** los *Dibujos para una construcción*, muestran diferentes alternativas en el compendio de los tres elementos utilizados: guitarra, mesa y ventana.

Picasso por oposición a Gabo, inicia su búsqueda sin necesidad de precisar la

aparición real de los referentes, - desde las primeras tentativas se observa la descomposición, en planos, de dichos elementos -, concentrando su atención en la simplificación y síntesis máxima. Su anterior puesta en práctica, en la superficie bidimensional, del cubismo analítico y sintético, marca las pautas para el desarrollo tridimensional del lenguaje constructivo.

En el primer apunte, aparecen dos opciones que representan los objetos contenidos sobre la superficie de la mesa:

En el dibujo superior, un plano atraviesa perpendicularmente esta superficie; Picasso, aprovechando sus límites y en posición horizontal, define el contorno ondulado del cuerpo de la guitarra y su mástil; los planos correspondientes a la ventana se distribuyen enmarcando la anterior resolución.

En el dibujo inferior mantiene la misma estructura soporte, pero el número de planos que determinan los objetos se multiplican, así como sus intersecciones.

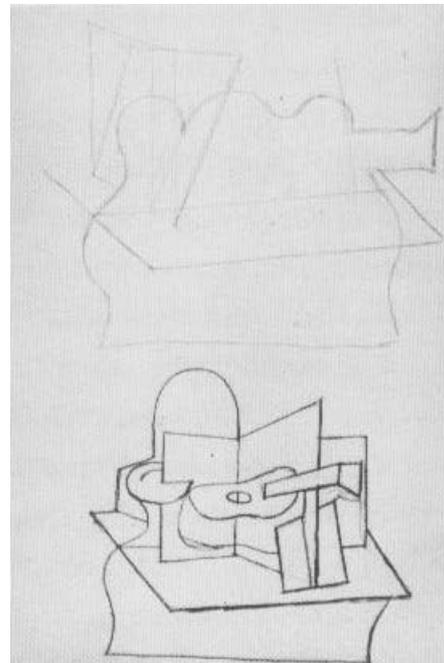


Fig. 45. Pablo Picasso. Apunte para una construcción I. 1919.

El segundo apunte muestra el proceso de descomposición y reconstrucción de los objetos mediante las relaciones que el artista establece entre los planos:

En la parte inferior de este apunte, la composición aparece representada atendiendo a su ordenación espacial: los elementos se encuentran situados tal y como se materializan en la concreción tridimensional.

Picasso utiliza el claroscuro para recrear el efecto de profundidad, precisando un mayor número de detalles del referente, - en especial de

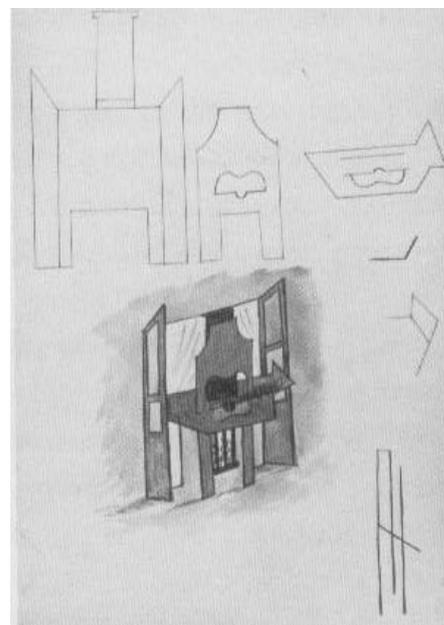


Fig. 46. Pablo Picasso. Apunte para una construcción II. 1919.

la ventana -, que desaparecerán con el paso a tres dimensiones.

En la parte superior, la representación se sintetiza en tres planos; el primero se corresponde con la ventana, y los dos siguientes con la mesa y la guitarra.

Repartido entre el plano vertical y horizontal de la mesa, el cuerpo de la guitarra se conforma mediante la definición de su silueta; su mástil, como prolongación en el extremo del plano horizontal.

La simplicidad con la que Picasso resume las formas buscadas, es posible gracias a los recursos empleados: mientras que el plano de la ventana mantiene su independencia con respecto al resto de los elementos, la penetración parcial y el ajuste de las líneas que dibujan los volúmenes en negativo, definen la relación de los planos que conforman la mesa y la guitarra.

Para materializar la composición *Guitarra y mesa frente a una ventana*, Picasso utiliza la resolución por planos del segundo boceto; como si se tratase de plantillas, reproduce las líneas que los sintetizan, adecuando el tamaño y la correspondencia entre los elementos.

Estos planos, se articulan volumétricamente mediante plegado, - plano de la ventana -, y ajuste, - entre los dos planos que conforman la mesa y la guitarra -, adquiriendo el aspecto definitivo en función de su distribución espacial: la



Fig. 47. Pablo Picasso. *Guitarra y mesa frente a una ventana*. Papel recortado. 16,4 x 15 x 10 cm. 1919.

superposición de los elementos acentúa la silueta de los vacíos, transformándolos en volúmenes sin masa pero con gran peso visual gracias a los juegos de luz y sombra que se producen.

La precariedad del material utilizado, - cartón -, señala la conveniencia de introducir un plano base, quedando la composición limitada por la disposición de las

estructuras arquitectónicas de la ventana y del suelo.

Tanto en la propuesta de Gabo como en la de Picasso, observamos un carácter de provisionalidad debido a la elección del soporte matérico.

Guitarra y mesa frente a una ventana, es uno de los múltiples trabajos de Picasso que abordan la desintegración de la forma volumétrica en planos constructivos y su escenificación en el espacio; algunos se retoman como punto de partida en proyectos a mayor escala, pero esta obra en particular, aparece como conformación resultante de la totalidad del proceso.

En el caso de *Constructed Torso*, se indica claramente que se trata de concreciones intermedias dentro del proceso: el modelo se reensambla en 1981 y la maqueta en 1985, no llegando a trasladarse formalmente a otro material.

Es interesante constatar que, a pesar de las grandes diferencias en la utilización del elemento constructivo, ambos trabajos se definen a partir de las líneas de contorno del referente, - que mantienen la estructura externa del original -, para posteriormente transformar las relaciones de los componentes en su interior.

La luz, como generadora del volumen, se articula al igual que los planos, de manera fragmentada, con fuertes contrastes entre las zonas huecas y las formas en resalte, modificando la anatomía o distinguiendo los objetos que de otro modo se reducirían a meras superficies recortadas.

La configuración de Gabo, a pesar de la movilidad que sugieren los cambios de intensidad lumínica y la apertura al espacio por la disposición de los planos en sustitución de la masa, únicamente varía la correspondencia de los volúmenes internos, sin alterar su aspecto global.

La definición primera del contorno de la pose, en el apunte, condiciona el volumen general de la concreción tridimensional: cambia el lenguaje empleado, pero conserva la intención representativa y los elementos que la identifican y conforman.

El trabajo de Picasso, por el contrario, incorpora el espacio de la representación al espacio real; un espacio dentro de otro, que reitera las relaciones de los objetos con los planos arquitectónicos que los contienen. De igual manera, modifica la conformación volumétrica, sustituyendo la masa por la linealidad del plano, apoyado en los efectos de la luz y la relación entre dichos planos para conseguir la consistencia deseada.

En 1929 **Pablo Gargallo** también utiliza cartones recortados en sus creaciones, aunque el resultado difiere en gran medida de estos primeros ensayos.



Fig. 48. Pablo Gargallo. Plantillas para *Gran Bailarina*. 29 Cartones recortados.



Fig. 49. Pablo Gargallo. *Gran Bailarina*. Chapa de hierro. 120 x 57 x 50,5 cm. 1929; primera versión.

Gran Bailarina es una obra formada por la unión de 21 piezas, originariamente de cartón, que sirven como plantillas para su resolución en chapa de hierro. De ella existen tres versiones, que difieren entre sí en la colocación de brazos, piernas y cabeza, además de algún otro detalle en la vestimenta y cabello. Todas se materializan a partir de las mismas plantillas, pero dichas variaciones hacen de cada concreción una pieza única²¹.

En la fotografía, tomada en el taller de la calle Dohis 13 de París, Gargallo aparece sosteniendo una figura con una estructura compositiva muy similar a *Gran Bailarina*; el pequeño tamaño y la fecha de realización sugieren un proceso de

²¹ La segunda versión se encuentra en las colecciones de los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas y la tercera en las del Museu d'Art Modern de Barcelona, según consta en la catalogación de esculturas en Ordoñez Fernández, Rafael, *Museo Pablo Gargallo*. p. 204.

definición prolongado, donde los bocetos son imprescindibles en el estudio de la definición formal.

En una pose con gran movimiento, la bailarina mantiene el equilibrio apoyada sobre una sola pierna. La inclinación del tronco y brazo elevado se compensa con el movimiento, en sentido contrario, del otro brazo y pierna. Este último elemento se flexiona, estableciendo un punto de unión entre el tronco, la falda y la rodilla de la pierna sustentante, reforzando el equilibrio general de la escultura.



Fig. 50. Pablo Gargallo. Taller de París. 1925.

Los distintos planos se modelan hasta conseguir la forma deseada; la forja altera la rigidez constructiva de las obras anteriores con un resultado dinámico, que imprime un movimiento giratorio y de apariencia mucho más orgánica.

Julio González

emplea igualmente la técnica de forja para concretar *Le pied*, (*El pié*), la representación de un fragmento del cuerpo humano.

Teniendo como materia inicial una plancha de hierro de pocos milímetros de grosor, González modela con calor y golpe de martillo la pieza en un solo plano; probablemente, los



Fig. 51. Julio González. *Le Pied*. Bronce fundido, 22 x 21 x 7,5 cm. 1934-36.

métodos aplicados en el trabajo de orfebre, en concreto el corte y repujado de las láminas de metal, repercuten en el tratamiento y concreción de la obra: el volumen general del pié se define por la torsión y acoplamiento de dicho plano a la idea formal; una pequeña protuberancia, marca la disposición del tobillo con gran sutileza y eficacia, completando la síntesis del referente anatómico.

Como podemos observar, los dedos y demás detalles anecdóticos del pié, no se incluyen en la resolución; el escultor resume la forma a las características básicas para su comprensión, obviando la reproducción del resto de los elementos constitutivos.

El resultado de esta intervención es una obra en la que la continuidad del plano y el modelado definen un volumen cerrado en sí mismo aunque no compacto; las características propias del material, la linealidad de la plancha, lo abren al espacio.

Un aspecto interesante, y que puede alterar la lectura de la pieza, es el cambio de material al que se ve sometida con posterioridad a su ejecución, - modificación aplicable, a gran parte de la obra de González -; por motivos de conservación o de necesidades meramente expositivas, la escultura a la que tenemos acceso en las salas de los museos, es una reproducción, en bronce fundido, del trabajo original. Este cambio dificulta o hace imposible el reconocimiento de los procesos de trabajo como condicionantes de una tipología concreta, anulando así mismo la capacidad resolutive del hierro como material único y definitivo dentro de dicho proceso.

A diferencia de las obras anteriores, - contenidas en sí mismas, y sin conexión con el entorno -, las nuevas concreciones modifican la percepción del espacio donde se ubican, interactuando con el espectador y ampliando el número de perspectivas posibles; es el caso de *Cabeza*, de 1967, una escultura de grandes dimensiones para ser emplazada frente al Civic Center de Chicago, y donde **Pablo Picasso** compendia su aprendizaje con Julio González. El sistema constructivo de esta pieza mantiene el aditamento, ya comentado, entre las partes constitutivas, añadiendo a los planos recortados elementos lineales, - en conexión con sus trabajos de alambre de 1928, supervisados por el propio González -, producto de la conformación industrial.

Tres estudios fechados el 21-5-1962, todos ellos realizados a lápiz y en el mismo formato (42 x 27 cm.), muestran el planteamiento y diferentes opciones en la

definición de los elementos que componen la obra; en estos apuntes, las aproximaciones formales aparecen numeradas de manera que podemos establecer el orden de ejecución, factor que simplifica el seguimiento del proceso de concreción de la idea.

Un primer apunte, señalado con el número II, representa un busto de mujer compuesto por cuatro planos recortados: los dos planos superiores conforman la cabeza, mientras que los dos restantes encarnan el cuello y pecho de la mujer; un elemento vertical, que recuerda un fragmento torneado de pata de mesa, silla o cabezal, actúa a modo de boca y mentón, unificando el conjunto.

La superficie de la plancha con mayor tamaño aparece recortada tanto en su parte externa como en la interna, dibujando respectivamente el contorno simétrico del pelo, y el corte de la cara incluyendo las orejas; adosado al anterior y con una inclinación aproximada de 60°, un plano en forma de cuña representa las zonas sobresalientes del rostro, - frente y nariz -, sobre el que Picasso dibuja los ojos y los huecos de las fosas nasales, rasgos que acrecientan la similitud con el referente real.

El elemento vertical mantiene la disposición de los dos planos que constituyen la cabeza, sirviendo de nexo con la parte superior del cuerpo; el cuello, un fragmento de plancha semicircular, y el plano de los pechos, de estructura rectangular y con los senos dibujados en

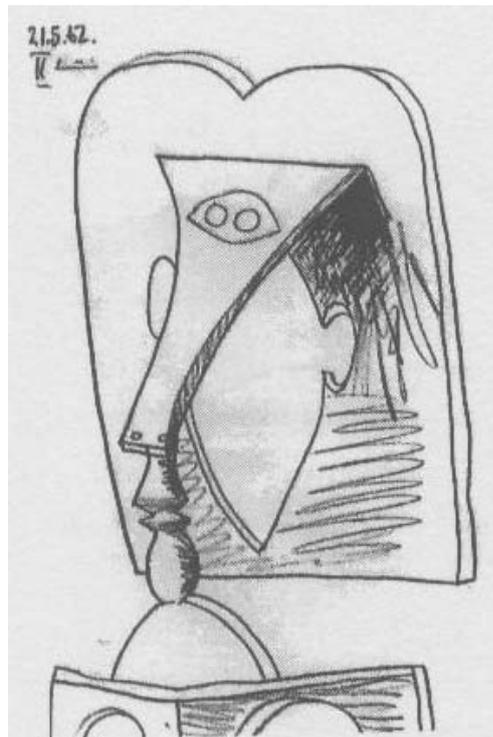


Fig. 52. Pablo Picasso. Apunte *Cabeza I*. Lápiz. 42 x 27 cm. 1962.

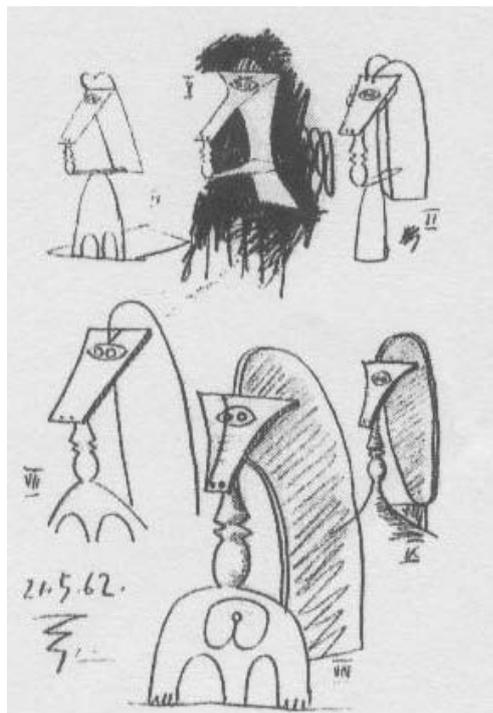


Fig. 53. Pablo Picasso. Apuntes *Cabeza II*. Lápiz, 42 x 27 cm. 1962.

negativo, completan la definición bidimensional.

En el segundo apunte aparecen seis bustos, - numerados del IV al IX -, esbozados sobre la base del planteamiento anterior; Picasso utiliza los mismos elementos, con leves modificaciones formales, todas ellas derivadas de la necesidad de compensar el peso entre las partes para equilibrar la pieza.

Podemos observar cómo en los tres primeros, - IV, V y VI -, añade un elemento horizontal que unifica el mentón con el pelo, minimizando las tensiones producidas por el vano y la dirección opuesta de los planos, mientras que en los tres siguientes, - VII, VIII y IX -, amplía longitudinalmente la superficie del pelo hasta reposar en la horizontal, aumentando el contacto con el plano base. En los dibujos VIII y IX también altera su disposición, apareciendo en perpendicular al resto de los elementos, con el mismo objetivo de asegurar la estabilidad.

En el tercer apunte, con tres bustos numerados del X al XII, continúan las variaciones sobre el tema: el fragmento vertical que representa la boca y mentón, se sitúa en un punto intermedio entre los dos planos superiores, reduciendo el espacio vacío definido por el ángulo de inclinación.

Otro aspecto de interés es la supresión paulatina de la parte superior del cuerpo; Picasso emborrona los trazos correspondientes a dicha parte en el dibujo X, los reduce a un elemento vertical simple, que se prolonga a partir del mentón, en el XI, y lo omite directamente en el XII. La previsión de estabilidad del paso de dos a tres dimensiones, prima sobre el contenido meramente formal.

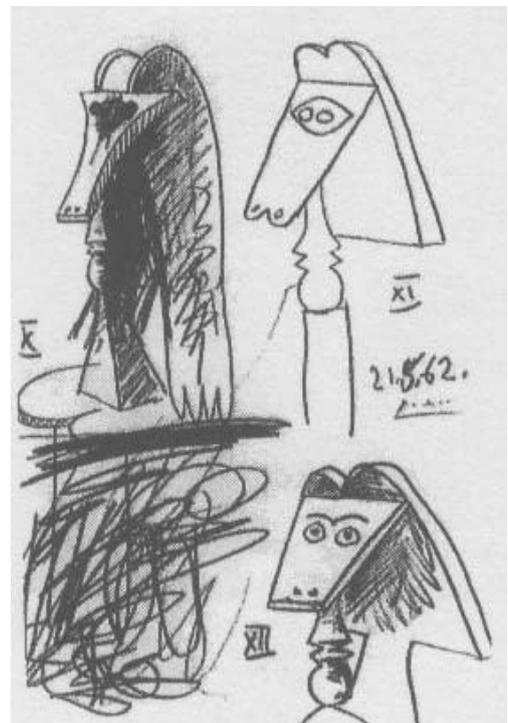


Fig. 54. Pablo Picasso. Apuntes *Cabeza III*. Lápiz, 42 x 27 cm. 1962.

Podemos considerar *Cabeza de mujer*, de 1962, una primera aproximación volumétrica al tema; la escultura, de chapa recortada y acoplada, y con unas dimensiones de 51 x 17 x 17 cm., contiene los elementos más representativos de

Cabeza, - geometrización de nariz y frente, fusión de pelo y cara, y la utilización de la línea como recurso en la definición de los rasgos faciales -, aunque en este caso, el volumen general aparece cerrado, contenido y limitado por la unión de las chapas recortadas.

Tanto en esta pieza como en el resto de las concreciones, se puede constatar la influencia de las formas geométricas de la escultura africana.

Tomando de referencia esta obra, y como proceso intermedio entre los apuntes y la materialización definitiva de *Cabeza*, - planteada en acero Corten y de veinte metros de altura -, Picasso realiza un boceto de papel y dos modelos en metal. El modelo catalogado por Werner Spies con el número 643, constituye la base para la ampliación a tamaño definitivo.

En la obra final, y de manera idéntica al modelo, el escultor sitúa los elementos en contacto directo con el plano base, una superficie del mismo material, en forma de cuña y modulada a su vez en ángulo, de modo que las puntas inferiores de la melena se unifican con las dos protuberancias curvas de la parte posterior, - correspondientes a la zona elevada por el doblez -, y la prolongación que soporta el mentón se asienta sobre el plano levemente inclinado; el peso específico del acero y el equilibrio

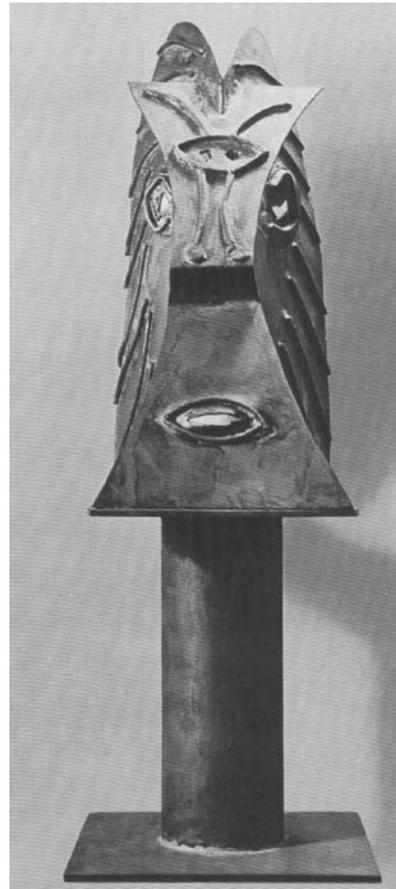


Fig. 55. Pablo Picasso. *Cabeza de Mujer*. Chapa recortada y acoplada. 51 x 17 x 17 cm. 1962.

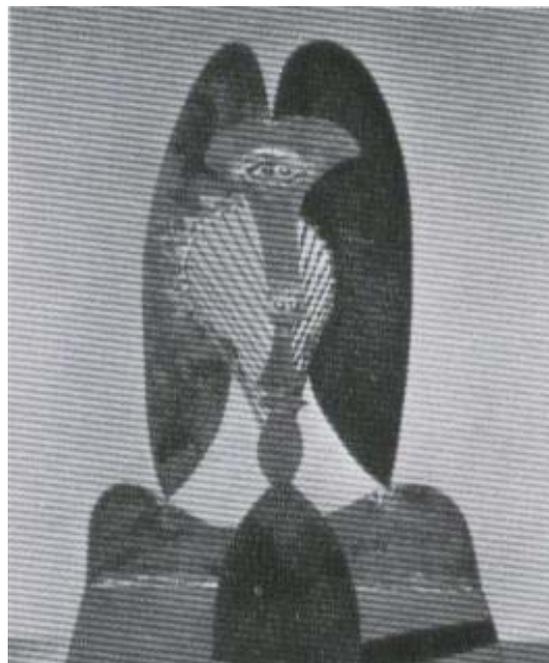


Fig. 56. Pablo Picasso. *Boceto Civic Center*. Hierro y chapa recortadas arqueadas y acopladas. 105 x 70 x 48 cm.

conseguido con la distribución de los elementos constituyentes, aseguran su estabilidad; no obstante, y condicionado por el vano existente entre los fragmentos que soportan el mayor peso, Picasso refuerza dicha prolongación semicircular con un contrafuerte.

La simetría dominante de la escultura se señala, en la parte superior, con el punto medio de unión en la curvatura del pelo, efecto que repite, con menor grado, en la frente. La parte inferior de la melena se abre en dos, enlazando con la silueta del rostro que se define en negativo por la ausencia de masa, resaltando así el único

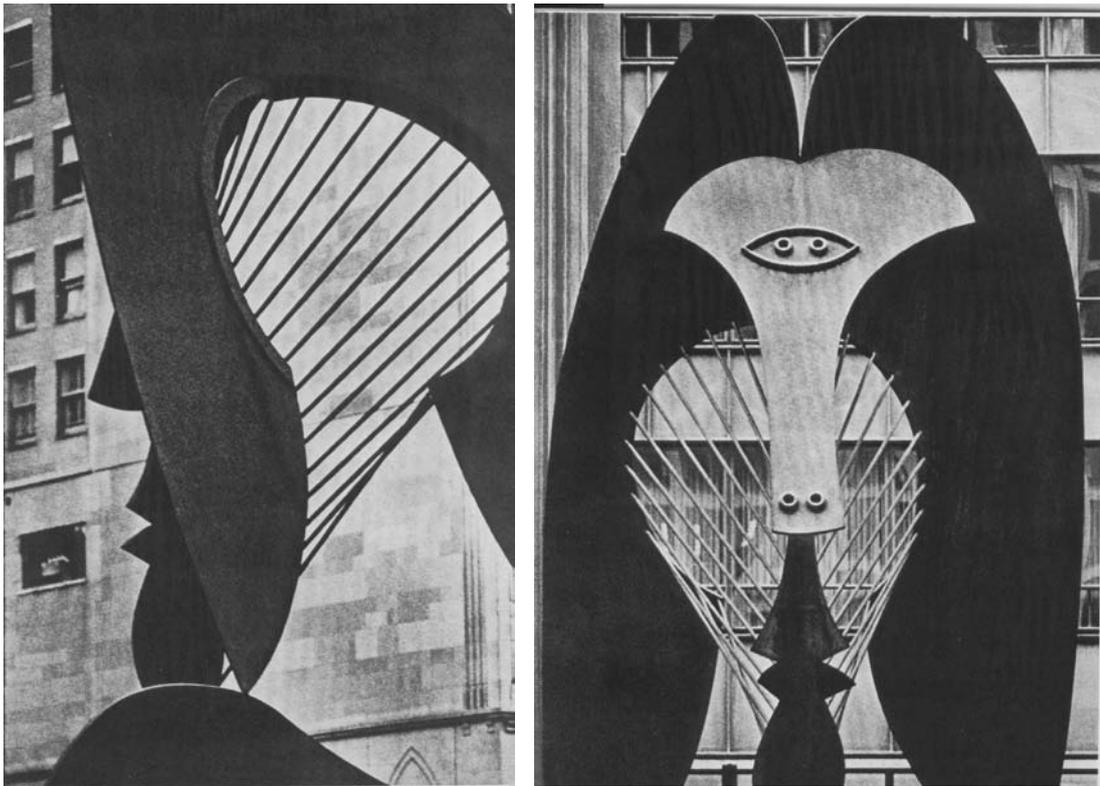


Fig. 57. Pablo Picasso. *Cabeza Civic Center* (obra y detalle). Hierro soldado. 20 m de altura. 1967.

fragmento con resolución claramente volumétrica, - que contiene el labio superior, la boca y la barbilla -, y sobre el cual sustenta el plano de la nariz; este elemento marca el punto medio inferior, conectando visualmente con la depresión del pelo ya mencionada.

La definición curva que caracteriza la obra, contrasta con una red de elementos lineales que el escultor utiliza para conectar la superficie del plano del pelo con los rasgos de la cara; las barras de acero, repartidas respetando idéntico espacio interlineal, aportan movilidad a la pieza en función del desplazamiento real del espectador, proyectando sombras e interactuando con las superficies lisas y

regulares del acero. Picasso aprovecha las posibilidades de los materiales de conformación industrial para resolver un tema de por sí tradicional, como es la representación de una cabeza humana.

La resolución de la apariencia volumétrica mediante la relación entre las líneas de contorno, - positivas y negativas -, y su distribución espacial, distancian esta concreción de las comentadas anteriormente; la libertad con que el artista modifica las relaciones formales previas del referente, contrasta con la adaptación al contorno aparente de dichas obras, aunque si participan del cambio material.

La escultura se presenta sobre una peana, un espacio propio que realza y eleva la composición en concordancia con los altos edificios del entorno. El gran tamaño de la cabeza, exige establecer un recorrido con el fin de aprehender todas sus facetas; la consiguiente pérdida de masa derivada de su construcción, produce vacíos que el espectador debe completar mentalmente, aportando su propia visión del conjunto en función del punto de vista seleccionado.

III.1.2. La disposición espacial del volumen

La aplicación, en la concreción escultórica, de materiales y sistemas constructivos provenientes del campo de la industria, supone nuevas posibilidades de conformación que se manifiestan en un doble sentido: ruptura con la definición unificada de “bulto redondo” producto de la talla o el aditamento de la materia plástica mediante modelado, y la pérdida paulatina del referente como finalidad y sentido único de la representación. Como hemos podido apreciar, esto no significa un abandono de los temas tradicionales, con la referencia constante a la figura humana, si no una transformación que se desvincula progresivamente de un lenguaje limitado por la semejanza con su homólogo real.

A continuación, estudiaremos propuestas muy diferentes para ejemplificar el incremento en la autonomía formal; las obras mantienen el plano como elemento constructivo básico, y el metal como material definitivo, distinguiéndose principalmente por la técnica empleada así como por la intención representativa.

El desafío a la gravedad: David Smith

La utilización de planchas de acero de relativo grosor en *Voltri IV*, (174 x 152 x 37 cm.) determina una conformación vertical, que se sustenta gracias a la resistencia del material.

Smith sitúa sobre el plano de un perfil, - rematado en ambos extremos en T -, cuatro elementos estructuralmente similares, pero no idénticos: cada uno de ellos es recortado de manera individual, siguiendo las líneas trazadas con tiza sobre el material.

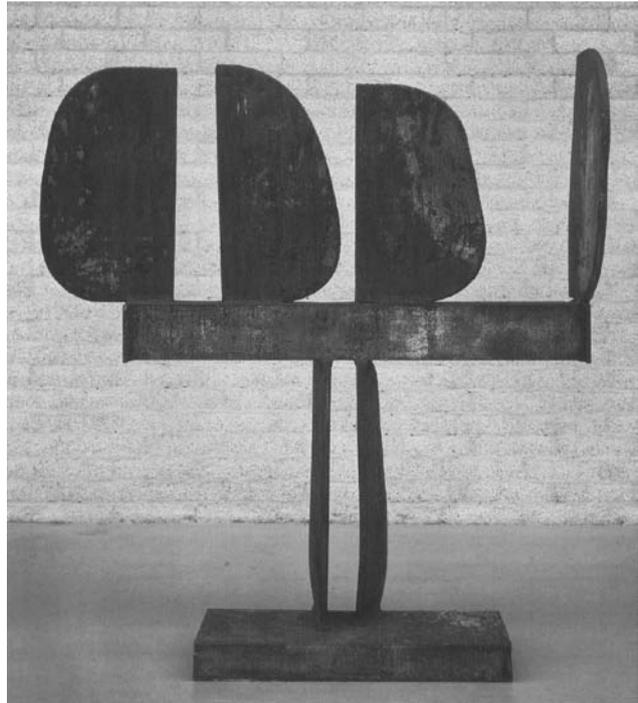


Fig. 58. David Smith. *Voltri IV*. Plancha de acero, 174 x 152 x 37 cm. 1962.

Dicho plano está, a su vez, sostenido por otros dos elementos, - de corte más vertical que los anteriores -, que elevan la composición enlazando el perfil, en su punto medio, con la base.

Tres de las cuatro superficies situadas sobre el perfil, mantienen una posición frontal con respecto al plano base, mientras que la cuarta es colocada en perpendicular, posición que comparte con las dos restantes, situadas por debajo del perfil.

La soldadura, en este caso, no se utiliza como técnica de construcción, sino aplicada únicamente para la sujeción de las distintas partes constitutivas en sus respectivos puntos de apoyo. Las rotundas formas recortadas no precisan mayor manipulación: la combinación de las líneas rectas y curvas producidas por el corte y las relaciones que se establecen con la distribución espacial de los planos resultantes, definen la obra.

Respecto al tratamiento superficial, Smith igualmente mantiene las características propias del material sin alterarlas.

Para la construcción de *Cubi I*, (315 x 88 x 85 cm.), Smith utiliza chapas de acero inoxidable pulido; en contraste con la obra anterior, el volumen de la pieza no está determinado por el grosor propio del material, sino por la conformación de los

diferentes planos en el montaje.

La escultura consta de seis elementos cúbicos regulares, dispuestos verticalmente de mayor a menor tamaño sobre una base del mismo material.

El cubo adosado a la base se apoya sobre uno de sus ángulos, soportando sobre su opuesto el peso de los demás elementos; la escasa superficie de contacto que se establece entre dicha base y el resto de la composición, hace necesario incorporar un elemento de refuerzo para compensar y mantener la verticalidad estructural de la obra.

Si observamos *Cubi I* de perfil, apreciamos una variación mínima en la ordenación de las partes constitutivas: cada cubo se apoya en el perfil del anterior, alterando el carácter plano con una sutil distribución de las formas en profundidad. No



Fig. 59. David Smith. En el taller con *Cubi I*.

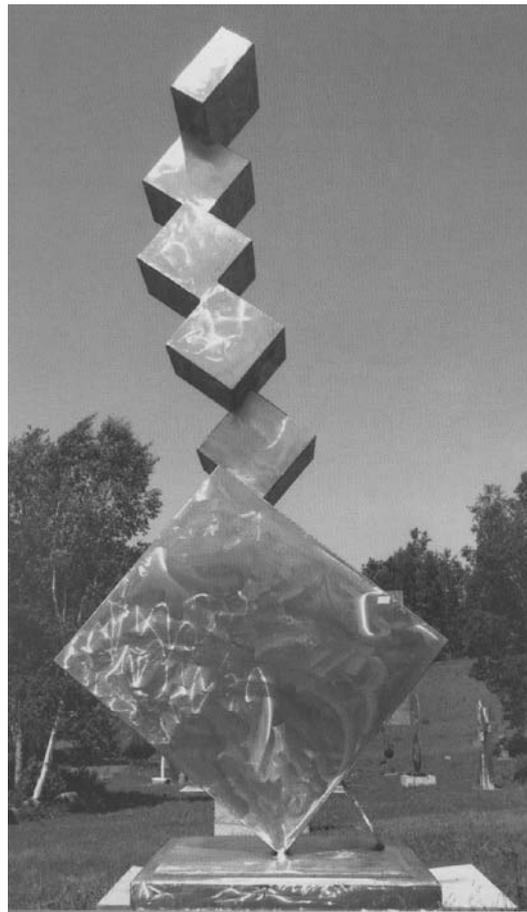


Fig. 60. David Smith. *Cubi I*. Acero inoxidable
315 x 88 x 85 cm. 1963.

obstante, la lectura principal de la escultura sigue siendo frontal.

A pesar de que el propio artista comenta no tener el menor interés estético en la huella del instrumento, el pulimento aplicado al acero inoxidable produce un suave “movimiento” en la superficie de las chapas, a la vez que refleja los colores de su

entorno. La utilización consciente del material, responde a las necesidades de mantenimiento en espacios abiertos así como a la voluntad expresa de incorporar la atmósfera a su creación.

En la realización de las obras comentadas, Smith emplea una misma materia prima conformada en distintos tipos de material, - planchas de grosor variado, - perfiles, chapa inoxidable...-, seleccionándolo en función de las necesidades implícitas de cada pieza.

Independientemente de esta variedad formal, el resultado compositivo es similar en las concreciones; a excepción de los giros y variaciones en la distribución de los elementos, resalta el carácter plano y la lectura frontal, derivados del sistema de trabajo utilizado por el escultor:



Fig. 61. David Smith. Proceso de trabajo en el taller.

“Hay obras que nacen como dibujos a tiza en el suelo de cemento, y las formas cortadas en acero se van insertando en los dibujos. Cuando se puede unir la estructura, se suelda en posición vertical. Entonces la dimensión añadida plantea otras consideraciones diferentes que la forma más o menos de perfil dibujada en el suelo.”

22

En *Voltri IV*, la relación de perpendicularidad en la distribución de los elementos, añade un centro de interés, un nuevo punto de vista que refuerza el principal, mientras que en *Cubi I*, la leve modificación de las uniones entre los cuerpos cúbicos, altera la rectitud del plano de perfil, lo que acentúa su dinamismo.

²² Notas para «David Smith makes a sculpture», publicado por Eleanor de Kooning en *Arts News* en septiembre de 1951 y reproducido en *David Smith, 1906-1965*. IVAM/MNCARS, 1996. p. 71.

Otra característica común, es el empleo de la base como elemento funcional en las esculturas; la verticalidad de los elementos y el escaso punto de apoyo con respecto al plano del suelo hacen indispensable su uso. La base además, añade carácter independiente a la obra, permitiendo ubicarla en diferentes entornos sin variar las consideraciones espaciales previstas por el artista.

La articulación del plano: formas variables

Ligia Clark presenta en 1960 *Desfolhado*, una obra cuya particularidad radica en el número de variaciones formales posibles, derivadas de su conformación: realizada en chapa de aluminio, los planos recortados enlazan entre sí por medio de bisagras.

Estos elementos, son empleados por su capacidad de articular movimiento, permitiendo seis posiciones diferentes.

Cada plano gira entorno al eje correspondiente, modificando la disposición de los restantes, con resultados que van desde la simple forma hexagonal rasante, - adaptada a la superficie del suelo -, hasta composiciones de mayor complejidad, en

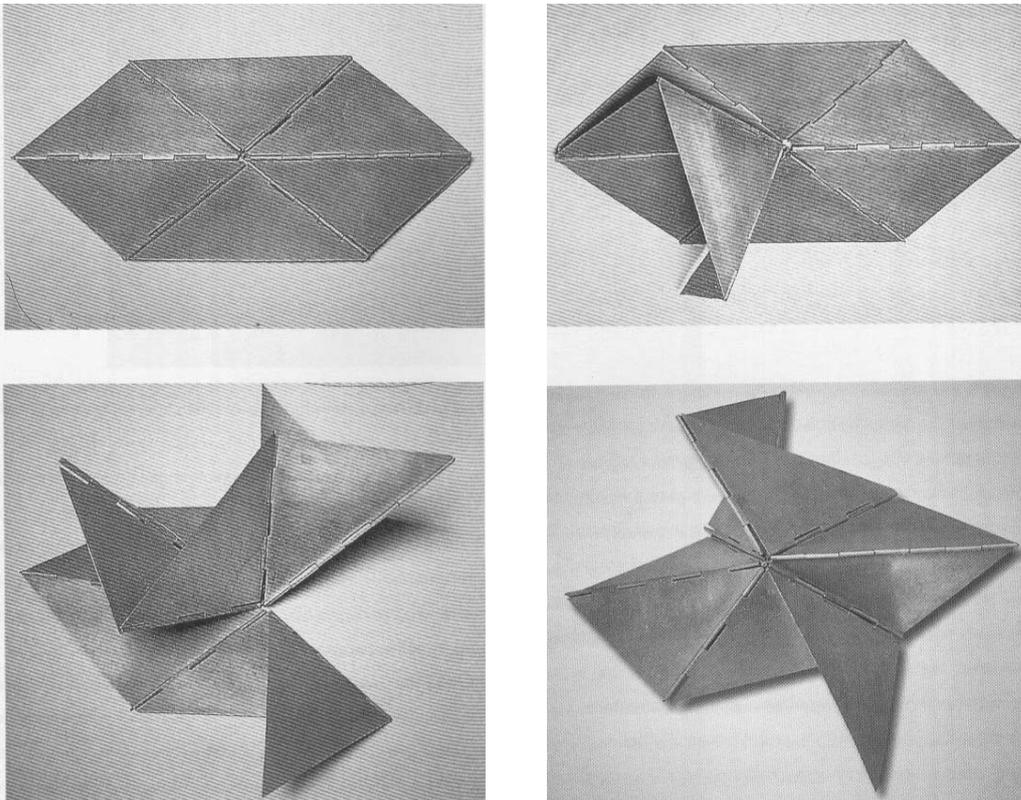


Fig. 62. Ligia Clark. *Desfolhado*, (cuatro posiciones). Aluminio. 1960.

donde los planos se articulan alterando la bidimensionalidad aparente de las superficies

constructivas.

La ambigüedad respecto al resultado formal, justifica la ausencia de un soporte estable que aisle o independice la pieza del propio espacio expositivo.

“*Llanura de aluminio y magnesio*”, obra de **Carl Andre** de 1969, responde a otro planteamiento: treinta y seis delgadas placas metálicas, dispuestas horizontalmente a modo de módulos, recubren gran parte del suelo de la sala, sustituyendo la estructura arquitectónica original por el resultado de su concreción.

El resultado material no ofrece variación alguna respecto al tratamiento seguido por el proceso industrial: Andre utiliza directamente en su obra planchas cuadradas de aluminio y magnesio, - producto estandarizado -, sin ejercer mayor manipulación que el alternar, con orden matemático, la distribución de dichas planchas.

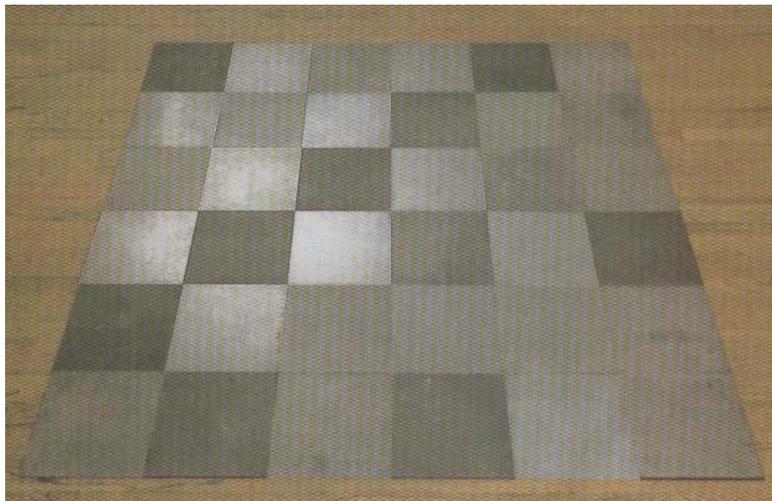


Fig. 63. Carl Andre. *Llanura de aluminio y magnesio*. Treinta y seis placas de metal, 0,95 x 182,9 x 182,9 cm. tamaño global. 1969.

Formalmente, y según cuenta David Bourdon, la idea surge durante el verano de 1965, mientras iba en canoa por un lago de New Hampshire buscando un equivalente al desarrollo vertical de la *Columna sin fin* de Brancusi; la superficie horizontal de las aguas del lago irrumpe en su mente como respuesta al planteamiento.

Esta reducción volumétrica abre nuevos caminos en la práctica escultórica; el artista sustituye la verticalidad dominante por una horizontalidad transitable que permite percibir los ritmos establecidos, tanto visualmente – diferencias matéricas superficiales – como por la constatación de los cambios de resistencia de los diferentes metales al recorrer su superficie, a la vez que posibilita una adaptación al espacio expositivo con la variación del número de los elementos constitutivos.

Mil veces dócil, obra realizada por **Antoni Abad** en 1991, perteneciente al

programa «Arte actual en los Espacios Públicos», se basa igualmente en la variación formal, incorporando la capacidad de movimiento originada por el material empleado.

La pieza consiste en una malla móvil, confeccionada con 900 placas de hierro galvanizado, - de 11 x 11 x 2 cm. -, conectadas entre sí por argollas de 6 cm. de diámetro. Las perforaciones efectuadas en las placas, -una por cada lado del cuadrado-, simétricas y enfrentadas entre sí, constituyen el punto de unión entre ambos elementos.

La estructura resultante se adapta a diferentes tipos de configuración, adecuándose al espacio en función de los objetivos del artista; en este caso, Abad especifica tanto los materiales como las condiciones del soporte:

“(...) suspendida de un marco (445 x 445 x 14 cm.) de perfil HEB-140 de acero galvanizado.

Cimentación consistente en dos cubos de arista de 100 cm., separados 330 cm. y situados a 15 cm. por debajo del nivel del suelo. Puntales sujetos a la cimentación con anclajes de expansión (M20 HSL). Anclaje y cimentación quedan cubiertos por el piso habitual una vez fina-

lizada a ubicación. La escultura tiene un peso aproximado de 740 Kg. y puede soportar una situación expuesta de viento de 144 Km. / h.” ²³

El texto pone de manifiesto un conocimiento profundo de la diversidad de materiales que oferta la producción industrial, así como un estudio minucioso en los cálculos de resistencia, faceta que cobra cada vez mayor importancia dentro del proceso



Fig. 64. Antoni Abad. *Mil veces dócil*. Novecientas placas de hierro galvanizado 11 x 11 x 2 cm. y argollas de 6 cm. de diámetro. Varias posiciones. 1991.

²³ Texto incluido en *Pasajes. Actualidad del Arte español*. Sevilla, Pabellón de España, SA, 1992. p. 36.

de concreción tridimensional. Al igual que en la obra de Andre, el material mantiene las características superficiales del proceso de fabricación, -con la excepción de los orificios practicados-, sin manipulación posterior que altere su apariencia externa.

Si en la propuesta de Clark o de Andre las variantes formales son limitadas por la propia configuración material, las posibilidades de cambio en la obra de Abad son infinitas, dependiendo del número de elementos utilizados y de la superficie o soporte sobre la que se ubica. La conexión entre chapas y argollas aporta a la pieza una movilidad controlada, prevista, ya sea por la manipulación del artista y/o espectador, o por efecto de factores atmosféricos, - en condición de espacio abierto -.

La multiplicación formal

En 1956, Pablo Picasso realiza *Los bañistas*. La composición de las figuras se define por medio de planos, que unidos entre sí, constituyen la estructura formal de cada personaje.

Picasso se sirve de materiales de desecho, - cajas, bastidores... - disponibles en el taller para posteriormente ensamblarlos. Las características propias del material y la técnica utilizada condicionan la frontalidad de sus concreciones.

El escultor interviene en la superficie de los distintos elementos mediante la aplicación de diversas incisiones y el uso del color; de esta

manera, matiza las

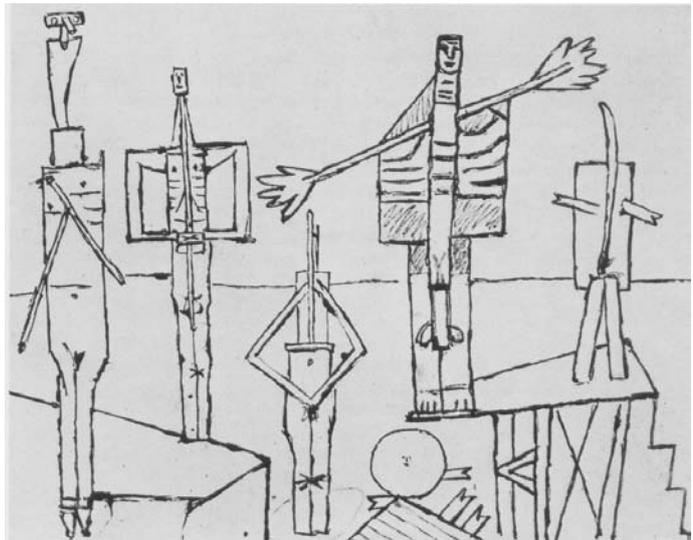


Fig. 65. Pablo Picasso. Apunte Los bañistas. *El trampolín*. 16-9-1956.



Fig. 66. Pablo Picasso. *Los bañistas*. Madera pintada. 1956.

características propias de los personajes, reforzando su “similitud” con el referente.

Si bien observamos como imprescindible para la lectura de la obra, el empleo de un elemento sustentante que mantenga la verticalidad de la composición, Picasso sustituye en el espacio expositivo el uso de la peana por el anclaje de cada figura al suelo. Este procedimiento impide la variación espacial una vez determinada la posición y relación entre los bañistas, otorgándole un carácter escénico; todas las figuras miran al frente, como si se presentaran ante una cámara de fotos, se muestran sin establecer conexión entre sí.

El espacio que conforman los diferentes personajes se diferencia del circundante mediante su delimitación con un material añadido en la superficie del suelo: arena o marmolina.

Tony Smith, realiza *Wandering Rocks*, en 1967. La concreción consta de cinco piezas en acero pintado, cuyas medidas varían de 58,4 a 115,6 cm.

La estructura compositiva de esta concreción es totalmente opuesta a la anterior; interesado, desde su formación como arquitecto, por los volúmenes geométricos simples y, posteriormente, por la organización espacial de los jardines de piedras japoneses, Tony Smith



Fig. 67. Tony Smith. *Wandering Rocks*. Acero (cinco piezas), de 58,4 a 115,6 cm. variación de medidas. 1967.

aúna ambos aspectos en la obra: la construcción formal, definida por la unión de planos con distintos grados de inclinación, da como resultado cuerpos sólidos, independientes, que en función de su distribución establecen relaciones entre sí y con su entorno. La presentación de *Wandering Rocks* en plena naturaleza intensifica el contraste entre las formas orgánicas del paisaje y las rectas aristas de creación humana.

Con anterioridad a la resolución definitiva, el escultor trabaja los elementos en

madera, material que permite efectuar modificaciones sin excesiva dificultad, así como el estudio previo de las posibles vinculaciones espaciales entre los componentes y su ubicación.

La complejidad de relaciones entre los distintos cuerpos justifica esta primera concreción, proceso que repetirá con obras similares, como es el caso de *Diez elementos* (1975 - 1979), fabricada en aluminio en Lippincott Inc., en 1980.

La concepción escultórica de **Susana Solano** se fundamenta en el oficio familiar; hija de un metalúrgico, conoce tanto el material como las técnicas y los procesos de trabajo pertenecientes a la profesión, aunque sus esculturas difieren en gran medida con respecto a las propuestas anteriores.

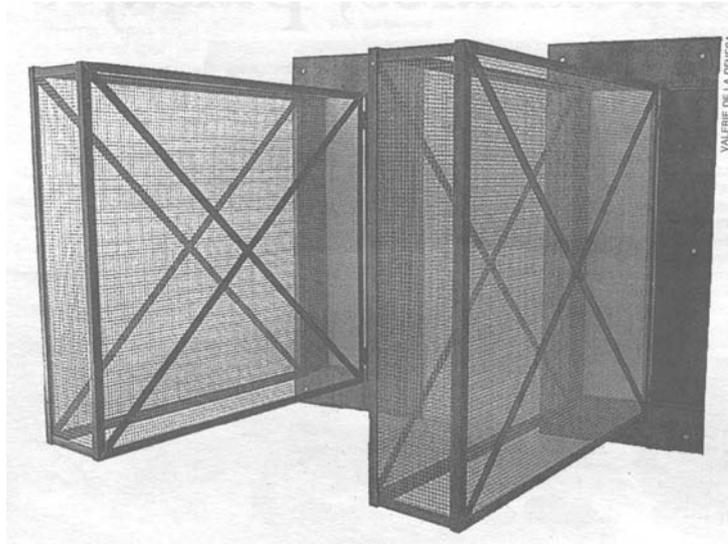


Fig. 68. Susana Solano *En busca de un paisaje N° 2*. Tela metálica, perfiles, pletinas y bisagras. Cuatro elementos, 210 x 446 x 102 cm. c.u. 1994.

En busca de un paisaje N° 2, de 1994, está constituida por cuatro elementos iguales, - 210 x 446 x 102 cm. -, que distribuye espacialmente adosándolos a las paredes de la sala de exposición.

Cada elemento se configura como un volumen independiente: un armazón en forma de poliedro regular, construido con pletina y perfiles, y recubierto con tela metálica, delimita un espacio vacío; una gran “jaula” cuyas paredes permiten entrever las formas circundantes. El poliedro se adhiere, por medio de bisagras, a una plancha rectangular de hierro, superficie que mantiene dicha estructura a una cierta distancia del suelo a la vez que la fija en la pared.

En una lectura conjunta, la transformación del espacio expositivo condiciona al espectador a establecer un recorrido; dispuestos longitudinalmente y enfrentados dos a dos, los elementos conforman un pasillo; la presencia y el vacío, la transparencia y la opacidad se suceden, haciendo al visitante partícipe de este juego de alternancias.

Ambas obras participan de una estructura rectilínea con planos bien

delimitados, pero mientras *Wandering Rocks* está compuesto por elementos compactos y pesados en sí mismos, el material empleado para *En busca de un paisaje N° 2* es permeable a los efectos exteriores, aportando una apariencia liviana.

La intención expresiva precisa, en ambos casos, una ubicación concreta: si la obra de Smith adquiere pleno significado en un entorno natural, en contacto directo con la superficie del suelo, la propuesta de Solano requerirá una estructura arquitectónica vertical a fin de mantener el mismo propósito; la relación espacial entre los volúmenes semejantes de *Wandering Rocks* y su entorno es susceptible de un mayor número de cambios, motivados por la propia variación formal de sus elementos, aspecto limitado con la repetición de un mismo elemento de *En busca de un paisaje N° 2*.

La disposición de las propuestas en el lugar de exposición, permite al espectador establecer numerosos puntos de vista en función de su desplazamiento; no existe por lo tanto un punto de vista principal o una lectura única, la pérdida de identidad con el referente amplía las posibilidades, otorgando al espectador un papel más activo.

En el trabajo de **Albert Hien** la multiplicación formal aparece como parte del proceso, es consecuencia de una idea que se va transformando en el tiempo y adquiriendo distintos aspectos y connotaciones a partir de un mismo elemento.

En *Faro & Mare per Alexandria*, de 1983 encontramos una representación en cierto modo simbólica de un barco; Hien simplifica la forma con un resultado volumétrico que nos recuerda la imagen de los dibujos infantiles. Una alfombra roja y una lámpara completan una propuesta en la que la distribución espacial de estos elementos resulta esencial.



Fig. 69. Albert Hien. *Faro & Mare per Alexandria*. Chapa de aluminio, lámpara y moqueta roja. 1983.

En la instalación de 1984 en Skulpturenpark am Seestern, Dusseldorf, el escultor retoma el mismo elemento y lo multiplica: tres barcos aparecen invertidos y situados debajo de un puente. Esta disposición espacial los aleja de la función lógica, para transformarlos en elementos de soporte; sabemos que los barcos no sostienen el puente, solo están encallados, pero visualmente identificamos sus cilíndricas chimeneas como columnas que lo refuerzan.



Fig. 70. Albert Hien. *Sin título*. Chapa de aluminio. 1984.

A diferencia de las obras anteriores, la ductilidad del material facilita su manipulación; Hien resuelve la conformación mediante el doblado, corte y empate de las chapas, con un acabado superficial en el que se aprecian dichos procesos formales. Con una altura aproximada de 230 cm., el grado de inclinación sobre el suelo y la apariencia irregular de las superficies sugiere una cierta inestabilidad, una precariedad que contrasta con la solidez constructiva del trabajo de Smith o de Solano.

En la última propuesta, *Letzte Fahrt des Instituto Oceanografico* Hien vuelve a utilizar tres barcos y la lámpara, esta vez a tamaño reducido, para situarlos en una forma esférica, un flotador hinchado; la bomba de aire también forma parte de la

instalación.

Sobre la superficie azul y en un espacio limitado, más para el espectador que para ellos, los minúsculos barcos se dirigen hacia la luz. El interior del volumen inflado también está iluminado; el color naranja de la luz del faro y de los laterales contrasta fuertemente con su complementario, el azul, llamando la atención del espectador, a modo de faro en el espacio expositivo, y resaltando la composición.

En un periodo de tres años, Hien trabaja empleando similares elementos que transforma en función de la idea; en todas ellas, observamos la necesidad de relación con otros elementos por lo que se presentan como un conjunto en el que cada elemento representa un papel, y el barco la concreción principal. Los procesos de definición son variados, y se adaptan a los requerimientos formales: en las dos primeras, la definición como construcción en chapa de aluminio y en la última como conjunto de elementos.

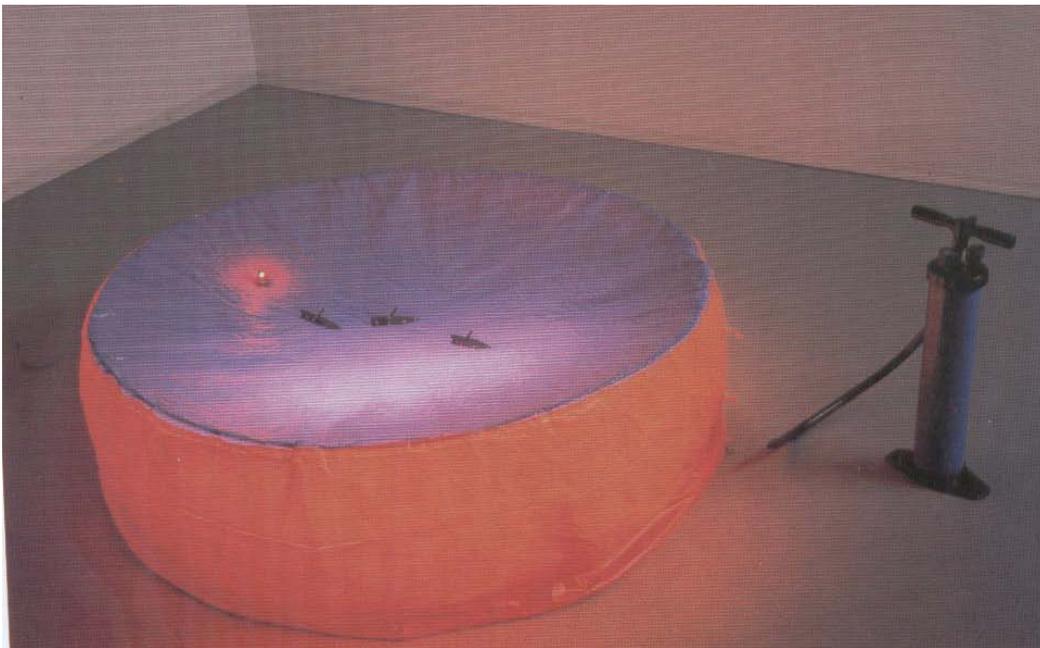


Fig. 71. Albert Hien. *Letzte Fahrt des Instituto Oceanografico*. Bomba de aire, flotador, lámpara y barcos. 1986.

III.1.3. La recreación del volumen de “bulto redondo”

Si en los ejemplos anteriores los escultores se sirven del plano como

conformación material para generar nuevos volúmenes, con un particular interés por la obtención de formas alternativas a las tradicionales, otras propuestas inciden en el cambio matérico para reconstruir similar relación volumétrica a la obtenida con la técnica del modelado; *La Montserrat*, de **Julio González**, *Los Colosos*, realizados por **Juan Bordes** y *Chintz 4* de **Laura Ford**, responden a este planteamiento.

La progresiva desvinculación con el referente hace que la obra adquiera diferentes connotaciones en función de la percepción formal; espacio y espectador aparecen como elementos indispensables de la propuesta, formando parte de la propia exposición. *Feast for the eye* de **Richard Deacon** incide en la expresión personal de la idea, mientras que las obras de **Bogomir Ecker** motivan al espectador para que se involucre en la recepción.

Configuraciones tradicionales

Realizada por **Julio González** entre 1936-37, y expuesta en el Pabellón de la República de París en 1937, *La Montserrat* representa a una mujer de pie, con un niño sujeto en un costado y en actitud enfrentada; la determinación de la pose responde a una configuración tradicional, no así su conformación, que condicionada por el material empleado, aporta una rotundidad y simplicidad capaz de reflejar la postura de cualquier mujer ante un sentimiento o acontecimiento análogo.

La obra, en consonancia con el enfrentamiento que se sufre en España, simboliza la lucha por la supervivencia de la república; a pesar de sostener un niño en su brazo, la Montserrat se muestra altiva y combatiente: piernas ligeramente abiertas, con la izquierda adelantada, mentón elevado, y el brazo libre sosteniendo en su mano un objeto punzante, una hoz.

El trabajo de Julio González, posterior a su aprendizaje en los talleres Renault, incorpora a la práctica artística los materiales y procedimientos aplicados en la fabricación de coches; la chapa metálica y la técnica de soldadura, son las bases de esta obra. Es interesante destacar el control total del escultor sobre el resultado obtenido, ya que tanto la idea, como el desarrollo del proceso previo y la resolución de la obra final, responden a un trabajo personal, sin delegar fase alguna en otras manos.

El tema de la maternidad suscita en Julio González un interés constante; desde 1905 encontramos apuntes y dibujos que muestran la figura femenina en pie,

sosteniendo al niño en sus brazos. Las primeras representaciones contemplan la pose con una resolución figurativa, en la que también se incluyen referencias espaciales; con el tiempo, la figura se independiza del espacio que la contiene para constituirse como elemento único, cuyas formas se precisan hasta obtener la síntesis que encarna plásticamente el motivo. Es difícil asegurar que concreciones de este proceso se materializan como obra gráfica independiente y cuáles como apuntes para la obra tridimensional, pero en ambos casos las referencias formales anteriores a la obra definitiva constituyen parte del mismo; en particular, los dibujos fechados en 1929-31 y 1936, pueden considerarse como el inicio de la definición de *La Montserrat*:



Fig. 72. Julio González. *Maternité I*. Lápiz, pluma y tinta china sobre cartón recortado y pegado. 25,1 x 7,6 cm. 1929-1931.



Fig. 73. Julio González. *Maternité II*. Pluma, tinta china y aguada sobre papel. 24,2 x 15,8 cm. (tamaño original) 1936.



Fig. 74. Julio González. *Maternité III*. Pluma, tinta china y aguada sobre papel. 28,3 x 19,2 cm. (tamaño original) 1936.

Maternité, (1929-31), realizado en lápiz y tinta negra sobre cartón, es un dibujo de 25,1 x 7,6 cm. recortado y pegado sobre papel; la silueta delimita los contornos aparentes, - pierna derecha levemente adelantada, brazo izquierdo sosteniendo al niño, posición de la cabeza -, mientras que las relaciones internas se definen con trazos esquemáticos.

Dos dibujos de 1936, de igual título y resueltos con tinta china y aguada, - 28,3 x 19,2 y 24,2 x 15,8 cm. respectivamente -, mantienen una disposición muy

similar a la anterior. Ambos, constituidos por un entramado de líneas que compendian los volúmenes generales con la modulación de zonas de luz y sombra, conservan el carácter figurativo y aislado de la representación; una leve mancha a los pies de la mujer, supone la única referencia espacial en el papel.

Femes et enfants, también de 1936, es la concreción que más nos remite a la obra tridimensional definitiva, en particular en la síntesis de las formas del niño, que pierde detalles de su apariencia anatómica a favor de un volumen más regular y compacto. Ejecutado en tinta china, pastel y lápices de cera, y con un formato de 30 x 20,6 cm., el dibujo representa dos mujeres con sendos niños al brazo y otros apoyados en el costado contrario, medio cubiertos por las faldas, como protegiéndose de las circunstancias exteriores.



Fig. 75. Julio González. *Femes et enfants*. Pluma, tinta china, aguada, pastel, lápices de cera. 30 x 20,6 cm. 1936.

La resolución en color demarca los volúmenes generales con la alternancia de tonos cálidos y fríos, síntesis que González prácticamente reproduce en *La Montserrat*, salvo detalles como el pañuelo, que se mantiene anudado al cuello sin cubrir la cabeza y la figura del niño al costado, que desaparece con el paso a tres dimensiones.

Así como el proceso bidimensional señala las concreciones previas en la definición de la pose, González también realiza estudios parciales de la figura, como *Paysanne Montserrat au fichu* o *Tête de paysanne*, que a pesar de considerarse obras independientes, - y dado su parecido con *La Montserrat* -, en algún momento pudieron servir de bocetos para precisar los detalles de la cabeza.

Paysanne Montserrat au fichu, datada entre 1934-36, es un busto en piedra y como su título indica, representa a la campesina Montserrat con pañuelo. La pieza, a semejanza de los bustos tradicionales, conserva parte del cuello y principio de los

hombros, tal vez con la finalidad de definir y resolver la disposición del pañuelo, que al igual que en la escultura en hierro, envuelve la cabeza de la mujer, anudándose al cuello. El tratamiento material del busto indica una búsqueda de los planos generales que determinarán los rasgos del rostro, y la adaptación del pañuelo al volumen de la cabeza y cuello; las incisiones producidas por el cincel mantienen su impronta, aportando textura y movilidad al semblante.

Fig. 76. Julio González. *Paysanne Montserrat au fichu*. Piedra tallada. 29 x 20 x 24 cm. 1934-36.

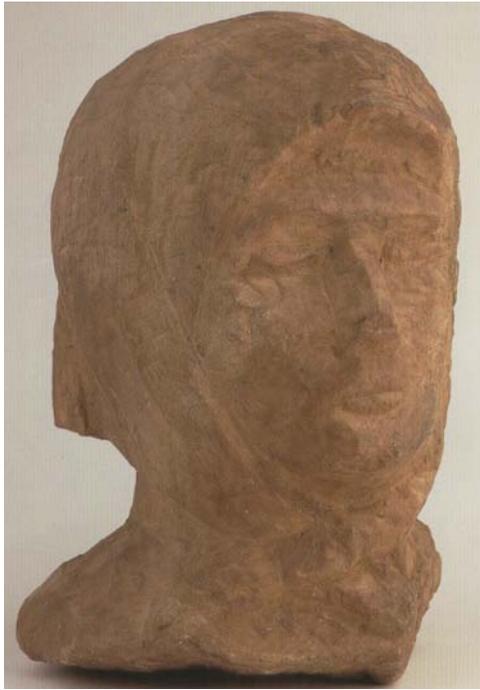


Fig. 77. Julio González. *Tête de paysanne*. Piedra tallada. 15,4 x 19,2 x 14,8 cm. 1934-36.



Tête de paysanne contempla el volumen global de la cabeza, sin establecer elementos de continuidad con el cuerpo. González define el plano de la frente, gabela y nariz, así como el paso de la bóveda frontal a la superficie del pañuelo, objeto que enmarca y caracteriza el rostro; el resto de las facciones aparecen desdibujadas e irregulares: los ojos asimétricos y con diferente resolución volumétrica, el mentón y la boca con las marcas del desbaste con punzón, la zona de unión con el cuello fracturada..., todo parece indicar que *Tête de paysanne* es un “banco de pruebas”, donde el escultor ensaya diversas opciones aplicables a la concreción de *La Montserrat*. Al margen de esta posibilidad, la expresividad matérica de la pieza es superior a la anterior, lo que justifica el estado aparentemente inconcluso de la obra, una vía de resolución que adoptará un número considerable de artistas.

La figura de *La Montserrat* es el resultado de compendiar la definición

bidimensional con el estudio aislado de la cabeza: el aspecto general de la pose responde a la imagen obtenida en *Femes et enfants*, a la que incorpora las soluciones experimentadas en el trabajo con la piedra. El carácter esquemático de la pieza se concibe en función de la rigidez del material; González recorta, modela y unifica las planchas de hierro hasta definir el volumen de la configuración, un volumen que a diferencia del obtenido por la técnica tradicional del modelado, - mediante el aditamento progresivo de la materia plástica -, es el resultado de “envolver”, con una capa de pocos milímetros, la masa de vacío delimitada por el contorno aparente de la figura.

En este sistema de trabajo, resulta indispensable el desarrollo de un proceso previo que garantice la consecución de los objetivos; no obstante, la propia conformación material condicionará el resultado, quedando en manos del escultor establecer las variaciones oportunas. Los planos de hierro recortado se unen por medio de la soldadura de autógeno, dejando un rastro lineal que evidencia las zonas de sutura, y el proceso de elaboración seguido por el escultor; González, lejos de disimular los empates, aprovecha el contraste entre la



Fig. 78. Julio González. *La Montserrat*. 1936-37.

rugosidad de la soldadura y la lisura, producto del tratamiento industrial, del hierro como contenido propiamente estético de la obra, dejando incluso algunos huecos, - como en el empate del talle -, que producen sombras intensas.

Si comparamos la resolución en las uniones de las planchas del faldón del niño con las piernas o los pliegues de la falda femenina, podemos observar como González aplica leves puntos de sutura en el primero, respetando la linealidad del corte, lo que potencia el cambio de luz con los planos laterales, mientras que en los

demás elementos la soldadura es continua; dos recursos constructivos en la aplicación de una misma técnica.

Otro de los recursos empleados en la definición volumétrica es el modelado parcial de la chapa; en la cabeza, o bajo la ropa femenina, se evidencian las formas orgánicas, conseguidas por el procedimiento de batir la superficie con una herramienta de boca redondeada; las marcas de los golpes aportan movilidad en el material, de por sí frío y homogéneo, acercando el resultado al obtenido con las técnicas tradicionales.

La obra se presenta sobre una caja de madera; en el lateral exterior de cada pie, soldado a las zapatillas, González sitúa una tuerca que sujeta la pieza a la base por medio de un tornillo. Las dimensiones de la pieza y lo limitado del contacto con el plano horizontal, - la superficie de las plantas del pie -, justifican el uso, asegurando su firmeza. A diferencia de las obras realizadas en piedra, la resistencia del hierro y la definición del volumen “en hueco”, - con la consiguiente pérdida de peso matérico -, ofrecen gran libertad de definición, sin necesidad de aumentar dicha superficie de contacto con la inclusión de elementos compositivos de refuerzo.

En el lugar expositivo, la caja crea un espacio propio para la configuración, independiente del habitáculo que la contiene; además de realzarla, obliga al espectador a contemplar globalmente la pieza desde una cierta distancia, o elevar el punto de vista para captar los detalles. El contraste visual entre la madera y el hierro contribuye a diferenciar dicho espacio de la definición en sí.

González establece una vista principal, que se refleja en la mayor parte de las fotografías de la obra; la visión frontal, con un leve desplazamiento hacia los laterales, ofrece una lectura completa del contenido, en detrimento de los costados y la parte posterior. Si observamos la conformación del brazo que sostiene al bebé, constatamos la irrelevancia que para el escultor supone su concreción, por lo que se funde, sin mayor trascendencia, con el volumen del niño; esta economía de recursos, junto con la síntesis volumétrica, diferencia esta obra de sus homónimas.

Juan Bordes sustituye las láminas de metal por un material más liviano y maleable, las láminas de plástico, para recrear temas que provienen del mundo clásico con un tratamiento personal, donde las facciones y expresiones corporales de las figuras se intensifican hasta la deformación, rompiendo el canon de belleza y la

serenidad de los referentes históricos.

Bordes construye, entre 1984 y 1989, la serie de *Los Colosos* en un proceso de concreción directa, donde los diferentes fragmentos se “suman”, por efecto del calor, hasta completar la definición; el escultor no precisa de apuntes o bocetos previos, la trayectoria de su obra le aporta los recursos suficientes para configurar libremente el aspecto deseado.

Juan Bordes compagina el trabajo escultórico con la pintura y el dibujo. Esta doble vertiente concuerda en temas e intereses; como bien expresa José María Ballester, *“Podría entenderse la escultura como prolongación natural y lógica de sus planteamientos pictóricos que exigen conceptual y materialmente una tercera dimensión, una verdadera y real corporeidad, que dé vida a su estructura interna.”*²⁴



Fig. 79. Juan Bordes. Proceso de *Los Colosos* en el taller.

La fotografía es otro de los recursos en los que se apoya, reflejando no solo los diferentes estados del proceso de ejecución, si no las condiciones del taller, la herramienta en uso y las relaciones que se establecen con el resto de las obras.

A semejanza de Brancusi, el escultor crea un espacio para la representación, jugando con la distribución de las formas y la luz, de manera que nos ofrece su propia apreciación del acto creativo. El desarrollo de la práctica artística, basado en la seriación como modo de alcanzar una expresión, movimiento o actitud que compendie su visión del asunto, aporta un bagaje formal que le sitúa en disposición de abordar cualquier configuración sin necesidad de establecer un referente concreto, con plena libertad en la realización.

²⁴ Citado en Santana, Lázaro. *Juan Bordes*. Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno

La serie de Los Colosos comienza con la definición de David o El Escultor, a la que le siguen Ecce Homo o Bañista, Caridad o Desnudo, Aparición a Tomás o Corredor, Sebastián o Bañista, Crucificado o Nadador, Caridad o Desnudo II,..., caracterizándose, de manera global y como su nombre indica, por su gran tamaño, en ningún caso inferior a los dos metros.

Todas las obras se presentan con un doble título que conecta, por una parte, con la tradición cultural y religiosa del país, o simplemente, con la posición determinada por una acción concreta, lo que provoca una lectura diferente dependiendo del bagaje de cada espectador. Esta dualidad, se repite incluso en la definición de alguna de las piezas que componen la serie, compartiendo la totalidad del título, - como versión de un mismo tema, en el caso de *Caridad o Desnudo* -, o una parte del mismo, - en *Ecce Homo o Bañista* y *Sebastián o Bañista* -, dada la similitud de contenido en el referente histórico del Ecce Homo y San Sebastián.



Fig. 80. Juan Bordes. *Ecce Homo*. Termoplástico. 295 cm. 1986-87.

El dilatado periodo de ejecución, (1984-89), supone el desarrollo de un sistema de trabajo que se muestra en continuo cambio; a partir de un mismo material, el termoplástico, Bordes evoluciona desde la configuración unificada de la superficie a la fragmentación, como resultado evidente y manifiesto del aditamento entre las partes constitutivas. Utilizaremos *Ecce Homo o Bañista* y *Sebastián o Bañista* como ejemplos que ilustran dicha evolución:

Ecce Homo o Bañista, realizado entre 1986-87, y con una altura de 295 cm., representa, de manera figurada y a semejanza con la iconografía cristiana, la imagen de un hombre lacerado; al mismo tiempo, y obviando las connotaciones del Ecce

Homo, se manifiesta como una figura masculina en tensión: los brazos, entrecruzados y estirados por detrás de la cabeza, muslos apretados y piernas también cruzadas, manteniendo el equilibrio sobre la punta de los pies. La posición y expresión de la cabeza admite también una cierta ambivalencia; el mentón bajo, los ojos entornados y la boca entreabierta pueden entenderse como ensoñación, o impotencia y lasitud, en función de la interpretación global.

La conformación de *Sebastián o Bañista*, de 288 cm. de altura, responde al mismo planteamiento, con algunas variaciones en la pose: los volúmenes se definen más robustos, los brazos se flexionan, las piernas se separan reforzando el asentamiento de los pies, y el tronco adquiere mayor arco, resaltando la prominencia del vientre y pecho.

Atendiendo a la disposición de los pies, y enlazando con la tradición, ambas piezas se presentan sobre una pequeña base que las individualiza del conjunto, y de la realidad del espacio que las contiene; el tratamiento material de dichas peanas, reproduce las características formativas de las esculturas, aspecto diferenciador en que se refleja la evolución del artista con respecto a la técnica aplicada.

Las variaciones en la resolución matérica, afectan principalmente a la superficie de las obras. En *Ecce Homo o Bañista*, Bordes unifica los fragmentos plásticos de manera que los empates permanecen imperceptibles al ojo del espectador, ofreciendo un acabado superficial homogéneo, y llegando a desvirtuar la apariencia propia del material con la aplicación de una pátina, - en tonos ocres y grises -, que oculta su naturaleza. Por el contrario, en *Sebastián o Bañista* el escultor pone de

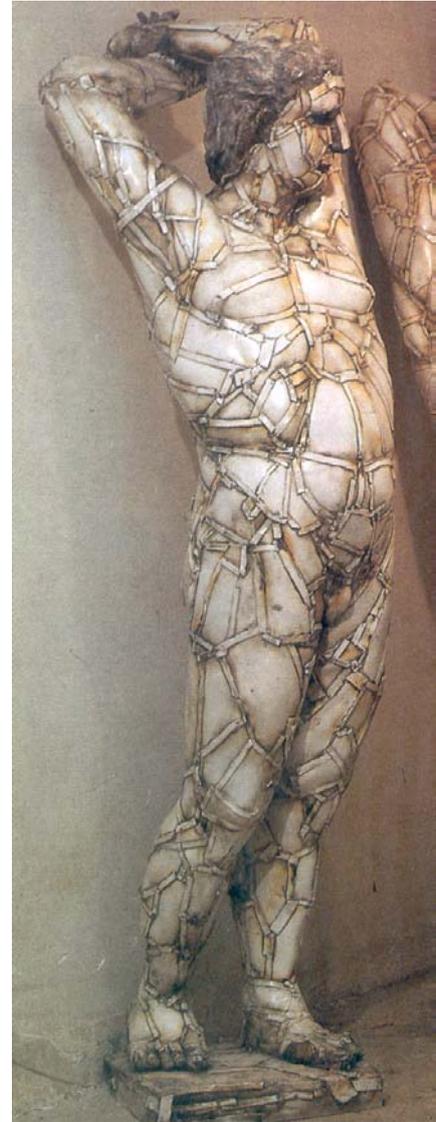


Fig. 81. Juan Bordes. *Sebastián o Bañista*. Termoplástico. 288 cm. 1986-89.

manifiesto el proceso técnico de ejecución; los fragmentos compositivos reducen su tamaño, conectándose entre sí mediante una red lineal de pequeñas tiras del mismo material.

La superposición de estas tiras, mediante su fusión con el soplete, ofrece diferentes tonalidades que junto con la resolución fragmentada, dinamizan la superficie de la pieza. Es muy posible que esta fragmentación sea motivada, en un principio, por el aprovechamiento del material sobrante de las concreciones anteriores, y que a la vista de los resultados, Bordes decida mantener los hallazgos como acabado superficial intrínseco a la obra.

Chintz Girl, de **Laura Ford**, ofrece una visión del espacio de la representación ocupado por niñas bailando, un conjunto integrado por un número variable de figuras con cambios formales poco significativos.



Fig. 82. Laura Ford. *Chintz Girl*. Detalle de la instalación en Camden Arts Center, Londres. 1998.

Las esculturas de **Laura Ford** están realizadas en tela, material que ofrece una apariencia novedosa en la resolución volumétrica. La multiplicación formal y la ocupación espacial que conlleva su exposición, añaden interés a la propuesta.

Se trata de una composición dinámica, en la que el movimiento figurado se representa por el vuelo de la falda, la disposición de piernas y brazos así como la inclinación del tronco. Las variaciones formales se establecen en el movimiento de cada figura y más superficialmente en el estampado de las diferentes telas.

Chintz 4, que como su número indica en el título constituye parte de *Chintz*

Girl, presenta una figura infantil en movimiento y totalmente forrada con un estampado de flores; un tapete circular, rematado con borlas, delimita el espacio propio de la representación.

Sobre un armazón, la forma de la niña se percibe con una clara definición de los contornos; los recortes y cosidos de la tela se adaptan, concretando distintos aspectos de la anatomía y de la ropa, con un resultado volumétrico similar al obtenido mediante técnicas tradicionales. Por otra parte, este “recubrimiento” simplifica y generaliza los detalles de la cara, manos y cualquier rasgo identificativo. Es esta pérdida de identidad la que aporta interés en la repetición de un mismo elemento; la figura, aunque contenida en su propio espacio, se relaciona con el resto del conjunto en una



Fig. 83. Laura Ford. *Chintz Girl 4*.
Yeso, alambre y tela.

coreografía de movimiento giratorio: falda al vuelo, brazos elevados y arqueados, pierna derecha adelantada e izquierda marcando el impulso, incluso el tapete circular acrecienta la sensación de giro. La distribución espacial de este grupo, -que ocupa gran parte de la sala de exposición-, junto con el tamaño similar al humano, hace que el espectador se integre en la representación.

Relaciones formales alternativas

Lo primero que nos llama la atención de *Feast for the eye* (Regalo para los ojos) de **Richard Deacon**, es la técnica empleada en su construcción; la pieza, - de 1987 y con unas medidas de 187 x 473 x 152 cm. -, está realizada con acero galvanizado y tornillos de manera que el propio sistema de enlace entre los planos constitutivos, forma parte integrante del resultado estético.

Otro aspecto de interés, es la disposición directa de la obra sobre la superficie del suelo, con la eliminación de un soporte específico que delimite el espacio de la representación, y la consiguiente lectura como elemento incorporado y vinculado,

temporalmente, a la dimensión real que ocupa.

Los apuntes de Deacon sorprenden por la simplicidad en la ejecución. Las primeras concreciones de la idea se limitan a meras líneas de contorno, garabateadas sin precisión, de modo que no existe un objetivo estético que lo revalorice como dibujo; únicamente responden a su uso como aproximación explícita a la idea mental.

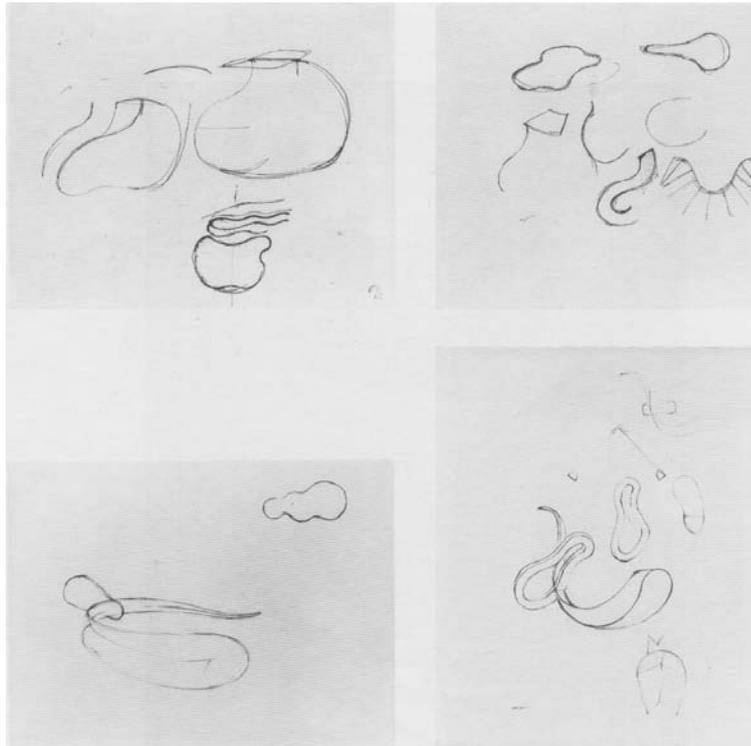


Fig. 84. Richard Deacon. Apuntes para esculturas.

Es en el proceso de ejecución cuando, apoyándose en la representación bidimensional, el escultor incide en la definición de los planos constitutivos, con indicaciones puntuales de tamaño, zonas de doblez y de ensamble; al igual que ocurre en el Torso de Gabo, las líneas de contorno deben corresponderse con los planos interiores, enlazando milimétricamente hasta la total consecución del aspecto formal, por lo que el sentido de este proceso reside en su funcionalidad.

Feast for the eye está constituida por tres formas semicirculares cerradas sobre sí mismas y conectadas, desde el interior, mediante cuatro elementos lineales. El conjunto semeja una proyección cónica, donde la forma inicial evoluciona en profundidad, dando lugar a variaciones que aumentan progresivamente de tamaño; la forma que da origen a la obra, - y en concordancia con el título -, parece un ojo cuyo globo ocular está representado en hueco.

Materializadas mediante el aditamento de fragmentos de chapa recortada (Fig. 85 segunda imagen, detalle), estas formas poseen un doble contorno, tanto en altura como en grosor, que reproduce la silueta definida por el espacio interno y vacío de

su configuración; dicho contorno se resuelve frontalmente en el trazado y ajuste de los fragmentos sobre la plancha de acero, mientras que la profundidad se mantiene constante gracias a la utilización de una pletina, también fragmentada y reforzada por planos perpendiculares a modo de contrafuertes.

El ajuste de las diferentes porciones mátericas se realiza con tornillos que reflejan, en la parte externa, la estructura interna de la pieza; la regularidad en la distribución de los planos perpendiculares interiores, - observables desde el exterior - , aporta dinamismo a la escultura, al tiempo que los tornillos modifican la naturaleza homogénea de las superficies frontales, creando una red lineal, un haz de rayos convergentes en el núcleo del espacio vacío.

La unión entre las partes constitutivas, se realiza enlazando las tres formas de definición volumétrica mediante cuatro planos, continuos y del mismo grosor de la plancha. Estos elementos lineales, además de conectar dichas formas, establecen la distancia de separación necesaria para que los contornos no se solapen, facilitando su lectura.

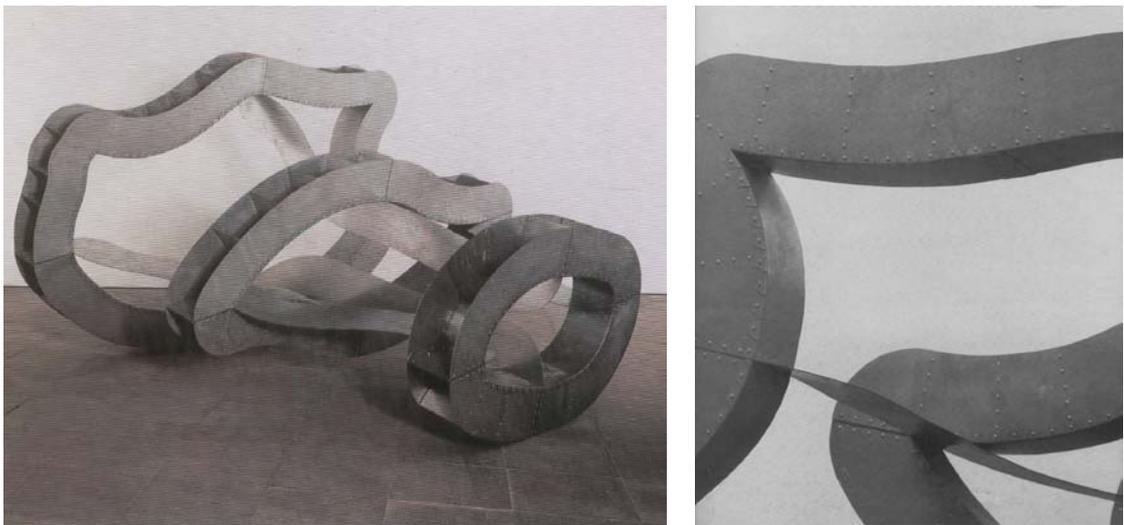


Fig. 85. Richard Deacon. *Feast for the eye* (obra y detalle). Acero galvanizado y tornillos. 187 x 473 x 152 cm. 1987.

El resultado difiere de las propuestas anteriores en la apariencia y presentación formal; aunque tiene su origen, - como referente figurativo -, en un fragmento de la anatomía humana, podemos considerar que la escultura, además de expresar la visión personal de su apariencia externa, posee connotaciones sobre su

función, ampliando el número de sugerencias acerca del mensaje y la intención de su autor.

El proceso de elaboración también indica una factura artesanal, pudiendo apreciarse las progresivas etapas hasta definir su aspecto final: *Feast for the eye* no oculta su ejecución, el sistema constructivo de Deacon permite apreciar tanto la parte interior, como exterior de la obra, convirtiéndose este en parte integrante y factor que determina la estructura compositiva.

El cambio de intereses en la finalidad de la obra escultórica condiciona un aumento progresivo del papel del espectador, ya no solo en la interpretación, sino como parte integrante de la propuesta; dos obras de **Bogomir Ecker**, *Projektor* (Proyector) y *Zwei, drei, vier - eins nach zwei* (Dos, tres cuatro – uno tras de dos), ambas realizadas en 1986, nos conducen a una reflexión sobre los aspectos básicos del proceso de captación visual: la primera, centrada en el ojo como órgano responsable de la visión y la segunda, con una clara referencia al acto de mirar.

Projektor, aparece como un tótem, una estructura metálica vertical sobre la que sitúa, en ambos extremos, dos elementos volumétricos similares. Ecker representa la forma de un ojo tal y como lo apreciamos desde el exterior, aunque con variaciones



Fig. 86. Bogomir Ecker. *Projektor* y detalle. Chapa y estructura de metal, imagen 1986.

significativas en cuanto a su resolución: la superficie convexa del iris deriva en concavidad, conteniendo en su interior la pupila. En el elemento superior, Ecker

sustituye dicha pupila por la imagen proyectada de un busto femenino, intercambiando la capacidad visual del órgano por el objetivo de la observación; en el inferior, un pequeño hueco conecta ambos lados. La ejecución manual de la obra deja rastros de herramientas, irregularidades que con independencia de estas actuaciones, hacen de cada conformación un elemento único.

Una delgada plancha, ajustada a la estructura y taladrada en la parte superior, y circular y curvada sobre el ojo, a modo de “pestaña” en la inferior, unifica la composición.

El espectador obtiene, por lo tanto, dos lecturas diametralmente opuestas del proceso visual, por un lado el órgano físico, vacío y desmembrado de su localización habitual y por otro el resultado de su actuación, una imagen fija y estática, representación ficticia de la realidad.

Para poder acceder a ambas lecturas, es necesario situarse frontalmente a la obra, ya que, como hemos comentado, la concavidad del plano que contiene la pupila impide apreciar su visión desde cualquier otro punto de vista.

En *Zwei, drei, vier - eins nach zwei*, el artista presenta dos figuras cónicas, - realizadas con chapa metálica -, troncadas en los extremos por sendos cortes paralelos al plano horizontal. Mientras que la parte superior queda cerrada al espacio, Ecker limita la abertura inferior colocando una superficie plana a la que, con anterioridad, ha aplicado



Fig. 87. Bogomir Ecker. *Zwei, drei, vier - eins nach zwei*. 1986.

un tratamiento rugoso e irregular, similar a la superficie del astro lunar.

La situación de estos conos, - colgado del techo a una altura asequible, y sobre

el suelo con una pequeña inclinación respecto al plano horizontal-, provoca una relativa inestabilidad formal.

Un aspecto que llama la atención, atrayendo la curiosidad del visitante, son una serie de perforaciones, también circulares, aplicadas en la mitad superior de ambos elementos. Su tamaño y distribución no son arbitrarios, se ajustan a las proporciones del cuerpo humano; estos pequeños huecos, conectan la parte interna de los conos con el espacio expositivo, permitiendo acceder visualmente al interior de la pieza.

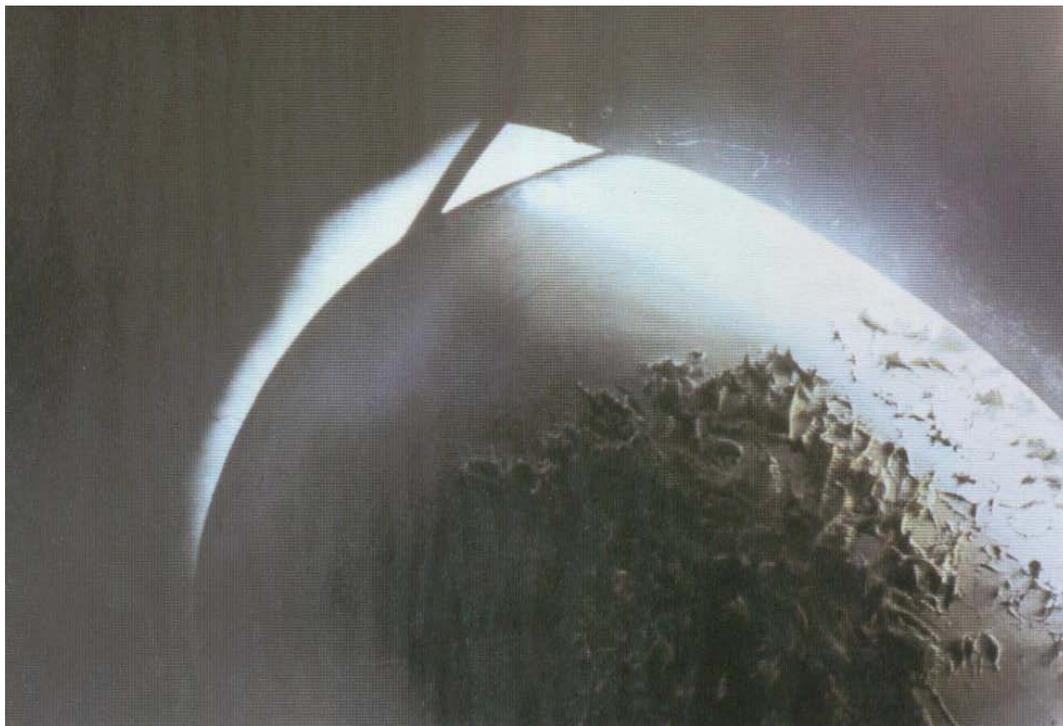


Fig. 88. Bogomir Ecker. Detalle del interior de *Zwei, drei, vier - eins nach zwei*. 1986.

La luz actúa como un componente más, esencial en la obra; dirigida cenitalmente, se introduce por las aberturas iluminando y creando variaciones el espacio interno, en función del punto de vista que se adopta desde el exterior.

Como en la obra anterior, el espectador accede a una lectura dual: por un lado la contemplación, desde una cierta distancia, de la forma externa como volúmenes contenidos en el espacio de la sala, y por otro, la forma interna, a su vez contenida en dichas estructuras volumétricas.

Las esculturas de Bogomir Ecker, aunque basadas en la percepción visual, introducen nuevos elementos que potencian una reflexión sobre los condicionantes del sentido de

la vista así como el acercamiento del espectador a la obra; la ausencia de peana las sitúa en el mismo espacio, incentivando la curiosidad y el recorrido como factor necesario en el reconocimiento y aprehensión de las propuestas.

III.2. LA LÍNEA COMO ELEMENTO CONFORMADOR

Si la construcción con planchas de metal se concreta cada vez más en propuestas que se abren al espectador y al espacio, la conformación lineal de la materia desvincula desde un principio estas obras del volumen compacto, cerrado, asociado a procedimientos tradicionales; el vacío se constituye como parte definitoria de la forma, a la vez que integra el volumen en el espacio circundante.

III.2.1 El “dibujo” en el espacio

La colaboración entre Picasso y González es básica en el desarrollo de las obras realizadas en metal; si González aporta la resolución técnica de la soldadura y forja, la creatividad de Picasso supone una apertura a nuevas formas, en las que las relaciones espaciales adquieren una importancia fundamental.

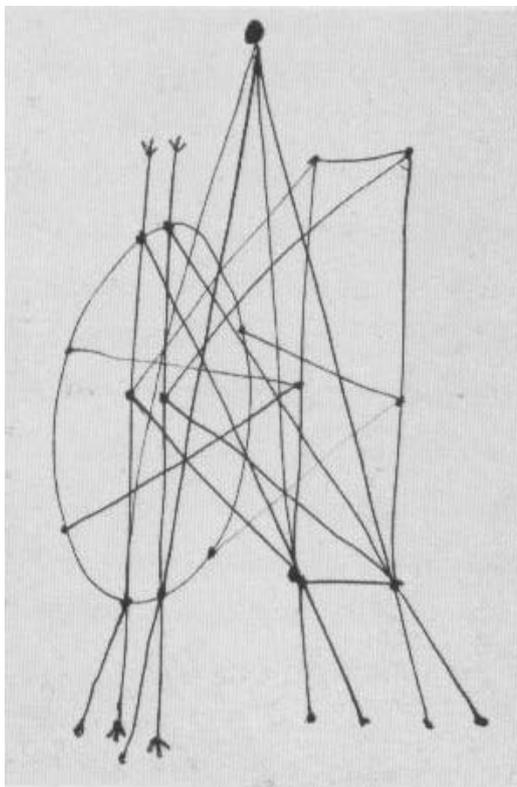


Fig. 89. Pablo Picasso. Apunte para una escultura de alambre. Fragmento. 1928.

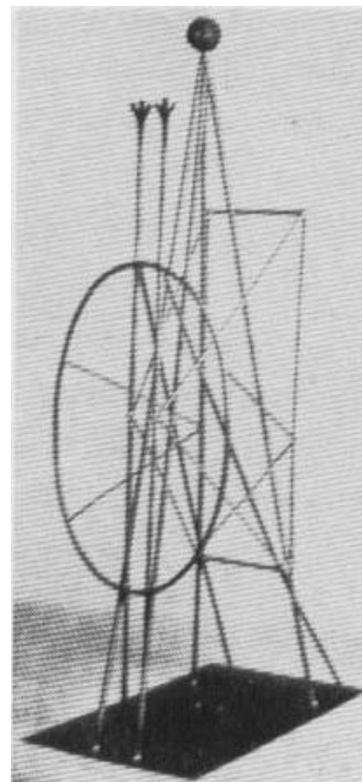


Fig. 90. Pablo Picasso. *Figura de alambre*. Alambre y chapa. 37,7 x 10 x 19,6 cm. 1928.

Bajo la supervisión de Julio González, **Pablo Picasso** realizó *Escultura de alambre* en 1928. Como proceso inicial y punto de partida en la definición, Picasso

concretó las formas en varios apuntes, con un trazo totalmente lineal que responde a las características del material de concreción final: varillas de hierro soldadas.

En esta escultura, el volumen se define por medio de los planos delimitados con las varillas; como si se tratase de “construir” las líneas de contorno de un dibujo, el vacío sustituye a la masa, lo que permite ver las tensiones y relaciones entre los elementos compositivos y el espacio que ocupa la obra.

Los puntos de apoyo con el plano horizontal se sueldan a una plancha de hierro, plano que abarca el espacio total de la pieza. Este aspecto, - no contemplado en los apuntes -, se introduce probablemente para reforzar el equilibrio y asegurar la estabilidad de la obra.

Leandre Cristòfol realiza en 1933 *Del aire al aire*, pieza definida por la continuidad en el desarrollo espacial del material.

Utilizando como único elemento compositivo una pletina, Cristòfol modula el estrecho plano con formas circulares y abiertas al espacio, rematando el extremo con una espiral que se eleva, como una columna de humo, marcando el punto superior de la obra.

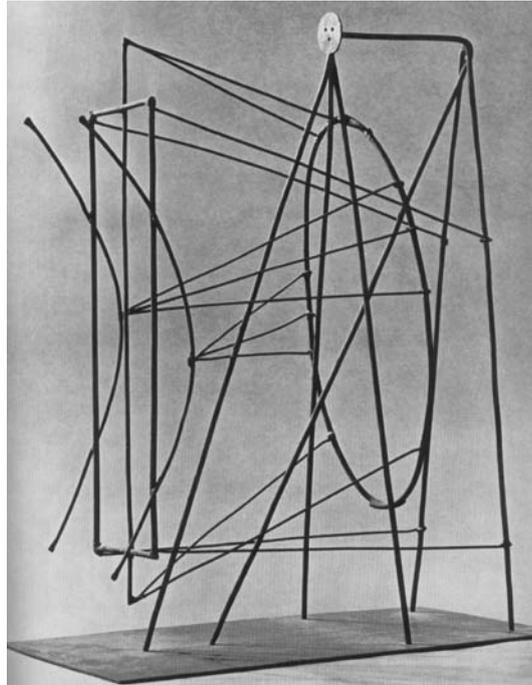


Fig. 91. Pablo Picasso. *Figura de alambre*. “Propuesta de monumento a Apollinaire” Alambre y chapa. 50,5 x 18,5 x 40,8 cm. 1928.

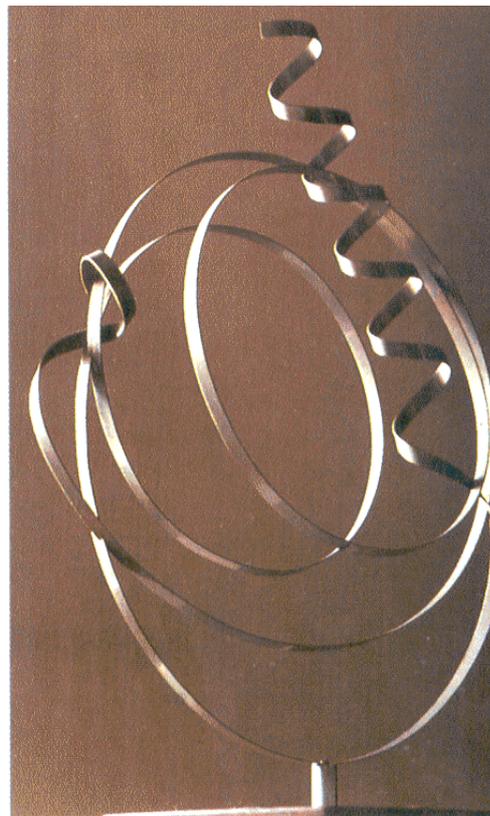


Fig. 92. Leandre Cristòfol *Del aire al aire*. Pletina de hierro, 1933.

La linealidad del material y la ausencia de cortes o uniones, acentúa la continuidad del movimiento sugerido.

Por otra parte, la concreción carece de un referente figurativo; el título nos remite directamente a un fenómeno atmosférico, el aire, inestable y en perpetuo movimiento, como objetivo final de la representación. La levedad, flexibilidad y resistencia de la pletina son imprescindibles para mantener la etérea estructura que le da cuerpo.

El bosque “*The Forest*”, (94 x 99 x 10 cm.) de **David Smith** realizada en acero y pintado de verde y rosa, está constituida por cinco elementos: cuatro verticales, que representan árboles, y uno horizontal, figurando una planta.

Repartidos sobre una base uniforme, indispensable para su sustentación, los árboles se sitúan en una misma línea - con respecto a la profundidad de la pieza -,

manteniendo igual distancia entre ellos, mientras que la planta rompe la uniformidad en la distribución y establece dos planos de lectura al situarse delante de dos de ellos.

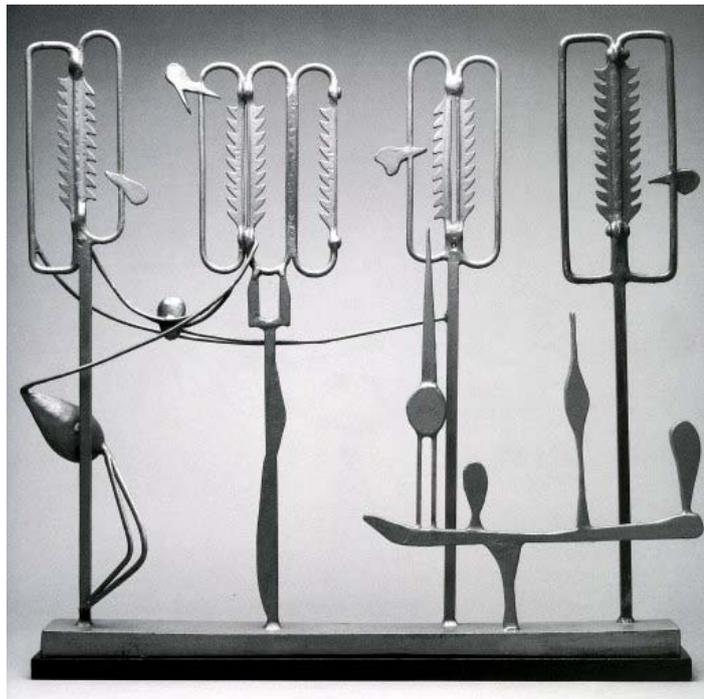


Fig. 93. David Smith. *El Bosque*. Acero pintado, 94 x 99 x 10 cm. 1950.

Lo primero que nos llama la atención es la cantidad de detalles que definen, de manera simbólica y con gran dosis de poética, los componentes de la representación: lianas que enlazan troncos y copas, frutos de formas variadas, hojas dentadas que se repiten de manera rítmica...; Smith trabaja cada elemento estableciendo sutiles modificaciones que evitan la monotonía, alternando, - mediante soldadura -, líneas rectas y curvas que sustituyen la masa, el volumen en “bulto redondo” del referente real, reafirmando el carácter plano de la composición; el propio artista precisa los

objetivos buscados:

“El contorno lineal, con sus variaciones y su comentario sobre el espacio de masa, es más agudo que la figura en bulto. En la visión, el solapamiento de figuras vistas unas a través de otras no sólo permite a cada figura conservar su intención individual, sino que al yuxtaponerlas multiplica sustancialmente las asociaciones de la unidad nueva y más compleja.”²⁵

En *El bosque*, Smith consigue aumentar la profundidad de la composición mediante la superposición de formas lineales, - resultantes de su actuación sobre el material -, estableciendo dos planos paralelos.

Martín Chirino trabaja personalmente en la fragua *Raíz*, de 1967, a partir del hierro conformado en barras de sección cuadrada. El escultor calienta el material en el hogar para volverlo candente, y lo golpea en el yunque en una sucesión que se repite hasta lograr la forma deseada.



Fig. 94. Martín Chirino. Apuntes de *Raíz*. Carbón; *Raíz*. Hierro cromado 23 x 60 x 12 cm. 1910-14.

La pieza forjada posee una estructura horizontal, resultado de la adición de fragmentos con diferente curvatura, que enlazan entre sí creando una linealidad dinámica; la soldadura es el método empleado en su unión.

Tanto la conformación original en barras, como la distribución de sus partes, condicionan una lectura frontal; el espectador debe situarse a una cierta distancia y enfrentado a la obra para acceder a una visión global.

²⁵ Comentarios del artista incluidos en el simposio «The New Sculpture», *op. cit.* p. 81.

Posteriormente, y en series como *Mediterránea*, Chirino optará por utilizar chapas de hierro para crear volúmenes huecos, lo que repercutirá en la realización de obras de mayor dimensión, donde la profundidad de las formas crea múltiples puntos de vista y la necesidad de establecer recorridos para aprehender su totalidad.

III.2.2. La trama en la resolución volumétrica

Germán Cueto, ya en 1947-1948, utiliza hilo de hierro y de cobre para concretar *El Nahual*, una pieza de pequeñas dimensiones, - 33 x 36 x 15 cm. -, con clara referencia figurativa.

Cueto crea un entramado con el metal para definir la forma antropomórfica, que trabaja como si se tratase de un dibujo en tres dimensiones, obviando la construcción volumétrica para centrarse en el plano.

El escultor emplea el hilo de hierro para definir el contorno externo de la figura, rellenando la superficie con hilo de cobre, en el que ensarta cuentas de cristal.

Así, volvemos a encontrar un punto de vista principal, - si no único -, con una lectura frontal, definición estructural antítesis de la anterior, *Difference*, en la que se presentan múltiples puntos de vista con igual información.

La linealidad y verticalidad de la obra, exige la incorporación de una superficie de anclaje, que actúa como base, así como el refuerzo de la zona inferior; el hilo de hierro cumple dicha función, unificando pies y piernas para mantener el peso del resto de la composición.

El colorido y la variedad de las cuentas son un centro de atención; se oponen a la frialdad del metal, particularizando el trabajo de Cueto.

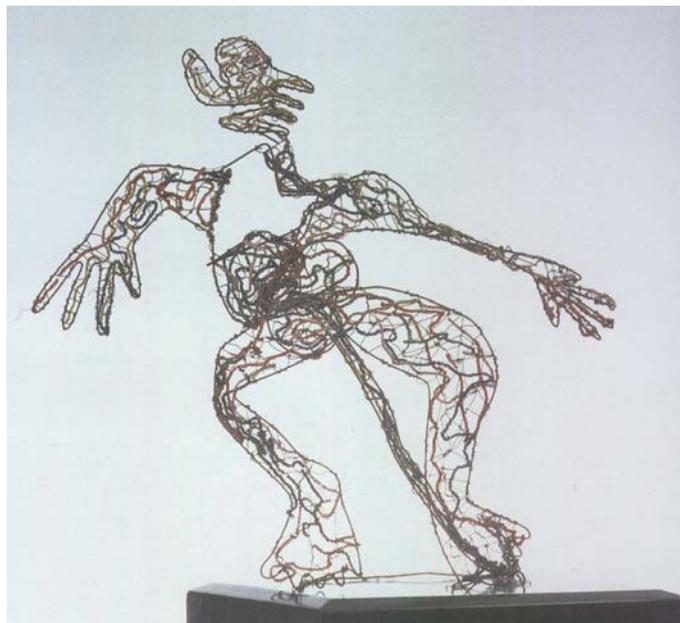


Fig. 95. Germán Cueto. *El Nahual*. Hilo de hierro y cobre con cuentas de cristal, 33 x 36 x 15 cm. 1947-48.

En *Difference*, pieza ejecutada por **Alison Wilding** en 1993, es interesante el uso del material, en su variante de tejido o red, que permite entrever las formas adyacentes.

En este caso el hilo de cobre, entretejido de manera manual y reforzado con soldadura de plata, es el material de conformación: dos elementos, compuestos cada uno por dos conos truncados, constituyen la propuesta.

La altura total de los elementos, - 175,3 x 112 x 112 cm. -, está delimitada por sus bases; la del cono con mayor diámetro apoya directamente en el suelo, mientras el otro, de configuración más estrecha y alta, se introduce en el anterior en sentido opuesto manteniendo aproximadamente 1/3 del volumen en su interior.

El espacio que comparten ambos conos ofrece, visualmente, un entramado más tupido, resultado de la penetración formal, aportando mayor variedad en la interrelación de las formas con su entorno.

La irregularidad en la confección de la red, añade carácter de singularidad y originalidad a la obra.

En el año 2000, **Daniel R. Martín** crea, expresamente para exponer en los jardines del Palacio de Cultura del Marqués de Albaicín, *Laberynthus Procera*.

La pieza consiste en una estructura biomórfica de 350 x 160 x 47 cm., realizada



Fig. 96. Alison Wilding. *Difference*. Hilo de cobre, 175,3 x 112 x 112 cm. 1993.

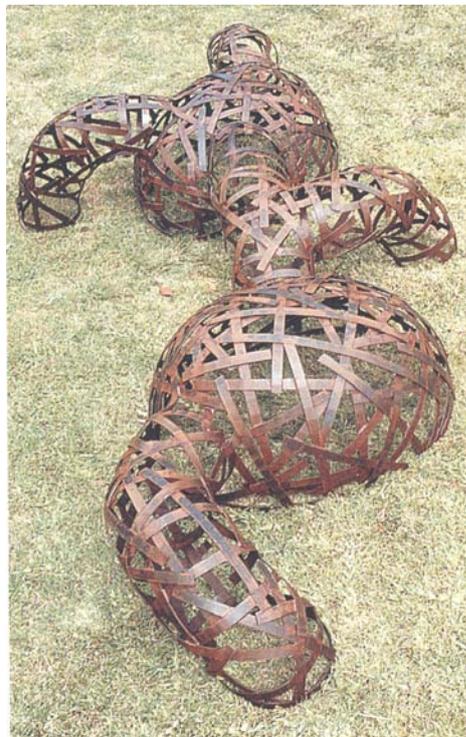


Fig. 97. Daniel R. Martín. *Laberynthus Procera*. Pletina de hierro, 350 x 160 x 47 cm. 2000.

con pletina de hierro: dos volúmenes convexos, conectados entre sí, y de los que parten diferentes conductos. La ausencia de un centro o núcleo a partir del cual se desarrolle la composición, establece referencia con el tema.

Las orgánicas formas se definen por la unión, mediante soldadura, de fragmentos de pletina entrelazados, - de distinta longitud e igual anchura -, alternando con oquedades que dejan entrever la superficie sustentante. Masa y vacío determinan el volumen de la obra.

Daniel R. Martín pone especial cuidado en la apariencia superficial, patinando la escultura de modo que la integración con el entorno resulte efectiva; la variedad tonal aporta la calidez de ocres y rojizos, modificando la frialdad inicial del material.



Fig. 98. Wolfgang Luy. *Skulptur*. Tablones de madera y estufa de hierro. 1980.

Escultura, obra de **Wolfgang Luy** realizada en 1979, es otro ejemplo, esta vez en madera, basado en la utilización de la línea y del material conformado industrialmente como base de la construcción.

Luy, a diferencia de los trabajos anteriores emplea la madera directamente, sin transformación previa, clavando los tablones entre sí en un entramado irregular que ocupa casi la totalidad del espacio expositivo.

Como una densa maraña, los maderos se entrecruzan formando una estructura que representa la idea de “casa”, un habitáculo artificial de espacio intransitable, contenido a su vez en el propio espacio de la exposición; la distribución aleatoria de las tablas ofrece un aspecto precario, inestable, como si la estufa de hierro, situada a su lado, esperase su derrumbe para dar uso a la madera. El espectador accede al montaje introduciéndose materialmente en él. No existe un punto de vista concreto; el espacio expositivo y la concreción material forman un todo que se identifica como obra.

Continuando con la utilización de materiales conformados mediante métodos industriales, observamos un desarrollo creciente de propuestas de escultores que centran su trabajo en planteamientos puramente teóricos; el proceso se desvincula de la ejecución manual, dejando a los especialistas la conversión de la idea a obra definitiva.

Reivindicando el papel del artista como ‘pensador’ en lugar de ‘artífice’, Sol LeWitt escribe en 1962: *Resulta en ocasiones más interesante contemplar el proceso que la obra final.*²⁶ Dan Flavin, en 1966, se muestra más explícito:

*“Ya no es necesario que aprendáis a castigar la roca con martillos y cinceles, ni a destrozar las planchas de metal con sopletes (...); resumiendo, todo aquello que ha constituido el “oficio” de la escultura contemporánea.”*²⁷

Muestra evidente de esta concepción es la obra *Die*, ideada por Tony Smith en 1962, un cubo de acero cuya realización encargó por teléfono, evitando todo contacto físico con la concreción tridimensional.

Cubo modular, de 1968, es una concreción que ejemplifica el interés de **Sol LeWitt** por las relaciones estructurales basadas en el cubo; la correspondencia entre el elemento simple y su valor numérico, determina la obra.

Un cubo de 48,6 cm. de lado, se sitúa sobre una base de acero de 2,5 x 148,6 x 148,6 cm.; cada lado del elemento tridimensional está formado por 6 unidades modulares, mientras que, el lado de la superficie del plano base, está constituido por 18

²⁶ Fragmento recogido en *Minimal Art*, Enero–Marzo 1981. Madrid, Fundación Juan March, 1981.

p. 6.

²⁷ *Ibid.*

unidades.

La estructura cuadrícula de acero, material prefabricado, responde a las necesidades compositivas de LeWitt; la unidad constructiva se define por el espacio interlineal, un espacio vacío limitado por la propia configuración cuadrangular del material. Esta alternancia entre la masa y el hueco permite acceder al interior de la composición, aportando nuevas relaciones estruc-

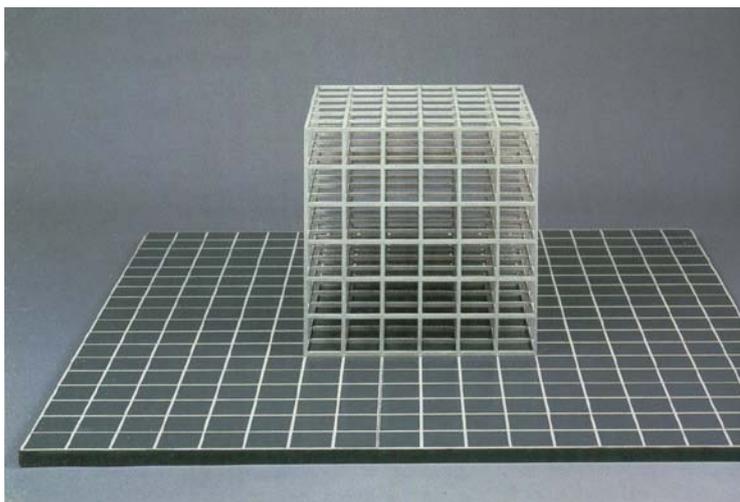


Fig. 99. Sol LeWitt. *Cubo modular*. Acero, 2,5 x 148,6 x 148,6 cm. 1968.

tureales en función del punto de vista que adopte el espectador.

La disposición espacial del cubo, ubicado en el punto medio de la cuadrícula sustentante y sin modificar la relación estructural de perpendicularidad, establece la misma distancia entre el elemento y los límites de dicha base, distancia que se corresponde con la medida del cubo, repitiendo el valor numérico, - 6 -, del módulo en el que basa la construcción.

El recubrimiento de la totalidad de la obra con pintura blanca, elude las connotaciones expresivas derivadas de los procesos constructivos, neutralizando el resultado.

Andreu Alfaro se sirve de material industrial, el aluminio en barras para configurar una buena parte de sus obras; las cualidades de resistencia, peso y linealidad estructural de los cuadradillos de aluminio se adaptan perfectamente a las necesidades expresivas de su obra.

*Una peça, dues peces, cinquanta peces... ¡totes ordenades i mogudas pel canvi del centre de la generatriu!*²⁸

²⁸ Cita del autor en el catálogo de su exposición en Barcelona en 1973, recogida por Valeriano Bozal en el texto «Andreu Alfaro, dos notas», que acompaña la publicación *Alfaro*. Palacio de Velazquez-Parque del Retiro. Madrid, Ministerio de Cultura, Patronato de museos, 1979, p. 29.

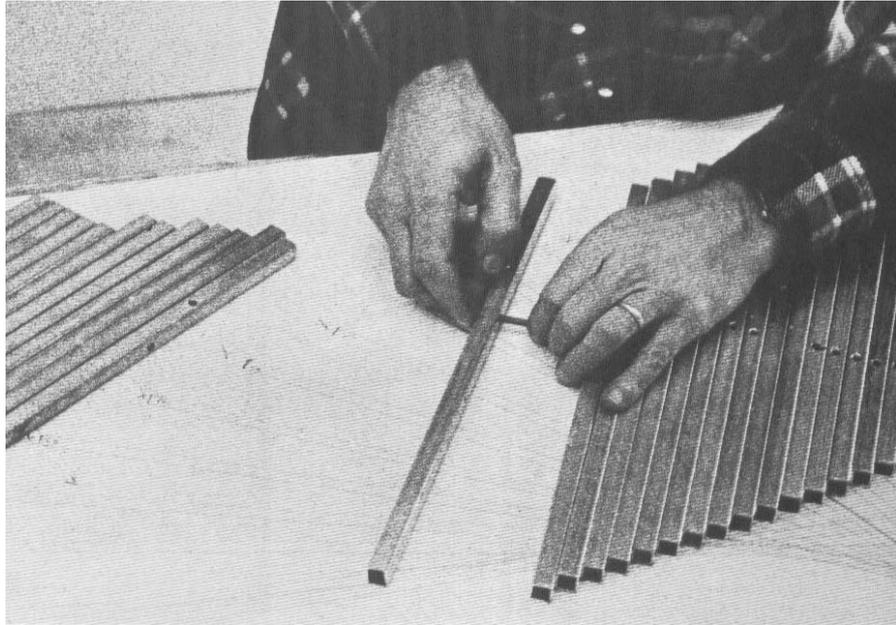


Fig. 100. Andreu Alfaro. Proceso de trabajo I.

Con estas palabras, corroboradas por las fotografías del proceso de definición del boceto, Alfaro describe su trabajo: la repetición de un elemento formal que se distribuye espacialmente siguiendo la curva de una generatriz.

En *Bon dia llibertat*, composición realizada en 1975 para la Fundación Miró, la integración espacial y el dinamismo de las formas, constituyen sus objetivos: compuesta por 35 barras de 5 metros de altura, cada elemento se suelda con el

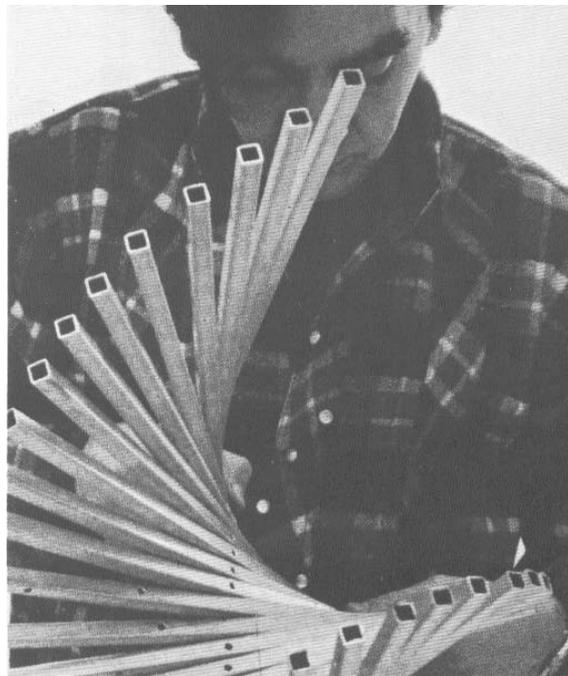


Fig. 101. Andreu Alfaro. Proceso de trabajo II.

consecutivo con una pequeña variación rotativa, que describe en sus extremos una curva continua y levemente abierta al espacio circundante.

Dos son los puntos de apoyo con la horizontal del suelo, y se corresponden con la barra inicial y final, que se afianzan en la tierra marcando la inclinación que inicia la secuencia.

Las curvas resultantes, contrapuestas entre sí, semejan el batir de unas alas definidas por la linealidad del material. El movimiento conseguido con la repetición y distribución del elemento constitutivo, se ve reforzado por los juegos de luz y sombra que proyecta en el suelo, como un reflejo en dos dimensiones del dinamismo de la composición, integrándose plenamente en el espacio. Para captar la obra, y debido a sus dimensiones, el espectador necesita recorrer dicho espacio, desplazamiento que intensifica la movilidad suscitada por la pieza.



Fig. 102. Andreu Alfaro *Bon dia llibertat*. Aluminio, (35 barras de 5 m. c.u). 1975.

La variación formal

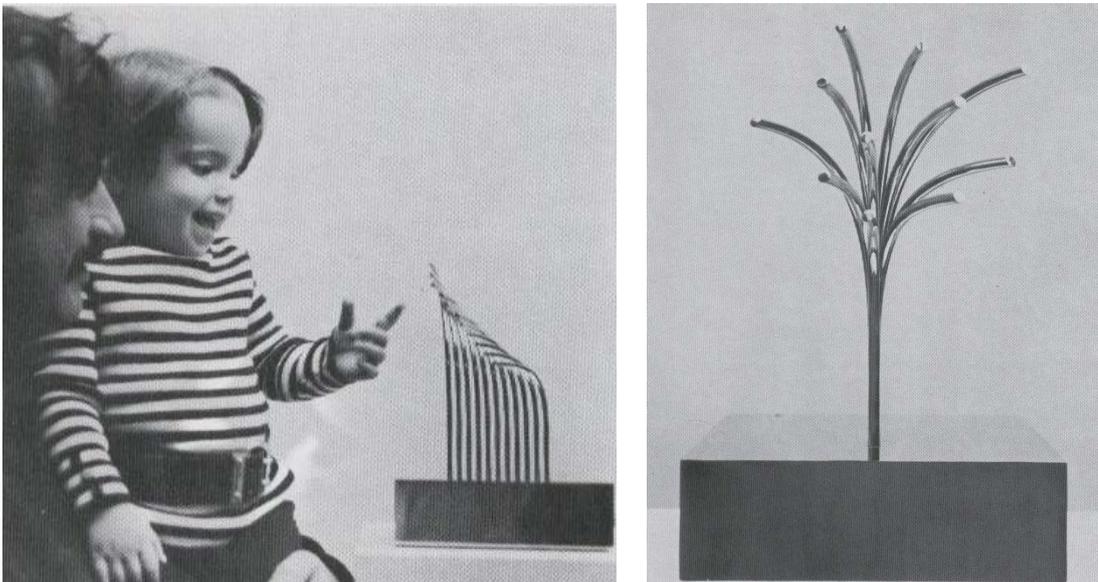


Fig. 103. Agam. Maqueta de *Touche-moi* (dos vistas), 1971.

En el mismo año, una obra de **Yaacov Agam**, *Touche-moi*, también compuesta por la repetición formal de elementos lineales, no solo presenta una apariencia cercana al movimiento, sino que existe la posibilidad de establecer diferentes posiciones con independencia del desplazamiento del punto de vista.

En la imagen, y con la referencia comparativa al tamaño de realización, podemos ver dos posiciones de los elementos de la maqueta; en un principio formada por 11 elementos tubulares, la versión final, - instalada en La Defense, Puteaux cuatro años más tarde -, reduce su número a 9.

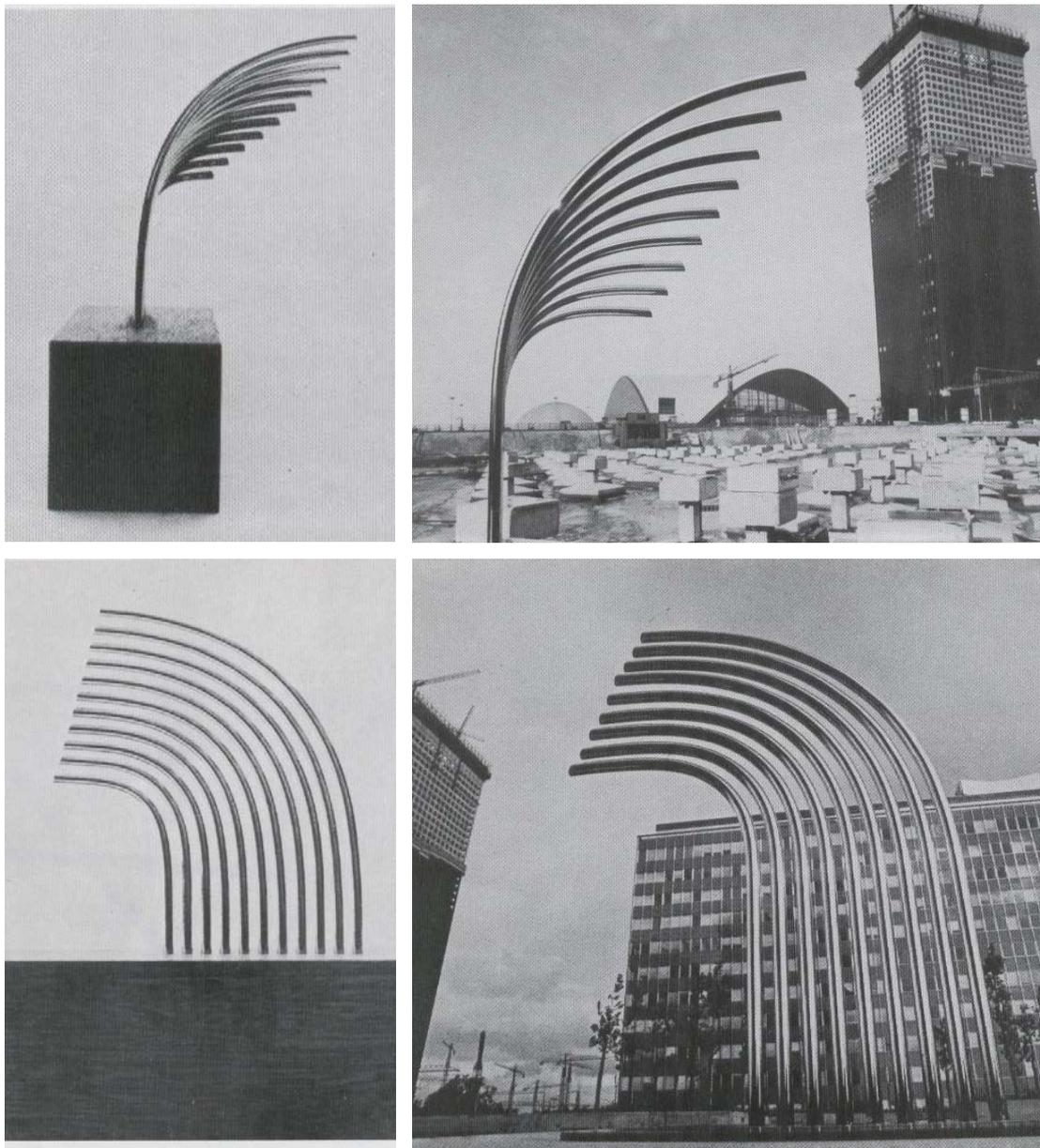


Fig. 104. Agam. Maqueta e instalación de *Touche-moi* (dos vistas), 1971-75.

En la maqueta, la estructura vertical de los tubos se inserta en un bloque de

madera permitiendo su giro. La curvatura aplicada a cada uno es única, pero en su relación con los demás mantiene una conformación paralela; situados a la misma distancia entre sí, los espacios llenos y vacíos marcan un ritmo regular en el que cada elemento está conectado con los adyacentes. Los interespacios completan visualmente el plano como forma en negativo, creando continuidad entre ambos.

III.2.3. El movimiento

La intención de representar el movimiento, como forma de acercamiento a la representación de la realidad, es una de las constantes escultóricas; la idea del tiempo se suma al espacio para combinarse en obras de apariencia variable, sujetas a la intervención de agentes externos o al uso de pequeños motores que imprimen movilidad a sus formas.

Intervención mecánica

Naum Gabo y su hermano **Anton Pevsner** publican en 1920 el *Manifiesto realista*, documento que sienta las bases de su hacer escultórico, proclamando el espacio y el tiempo como únicas formas de expresión de la vida y por lo tanto, del arte.

Escultura cinética, construida por Gabo el mismo año, contiene los aspectos reivindicados en dicho manifiesto: la línea, como elemento responsable de la dirección y profundidad, y el ritmo cinético, imprescindible para la percepción temporal.²⁹

Una varilla de metal vibra, impulsada por un motor, cimbreado con una frecuencia constante. La oscilación de la varilla produce un volumen aparente que modula el espacio real con una profundidad continua, sustituyendo a la masa.

Gabo hace uso de los efectos ópticos originados por el movimiento para acrecentar el volumen del material, logrando transformar su estructura inicial.

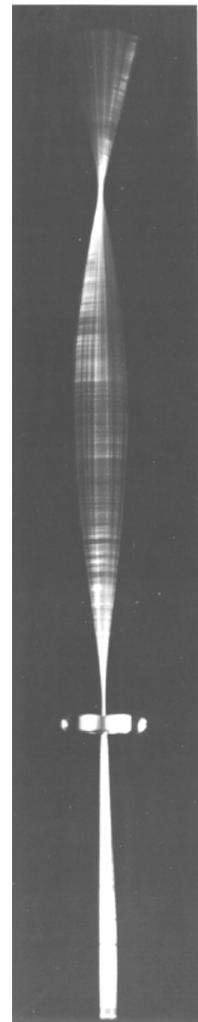


Fig. 105. Naum Gabo. *Escultura cinética*. Varilla de metal y motor. 1920.

²⁹ Son especialmente interesantes, en relación a esta obra, el punto número tres y cuatro y cinco de los

Con *Rotativa placas vidrios (óptica de precisión)* de 1920, **Marcel Duchamp** introduce el movimiento real en la obra artística. A medio camino entre la pintura y la escultura, el “artefacto” describe, mediante una trayectoria rotativa accionada por un motor, lo que el ojo identifica como circunferencias concéntricas.

En realidad, la obra consta de cinco placas de vidrio rectangulares y de diferente tamaño, pintadas en sus extremos con líneas negras y blancas dispuestas alternativamente, que insertadas en un eje giran sobre el mismo gracias al impulso mecánico. Una estructura metálica mantiene el eje a la altura de visión, estableciendo el punto de vista.

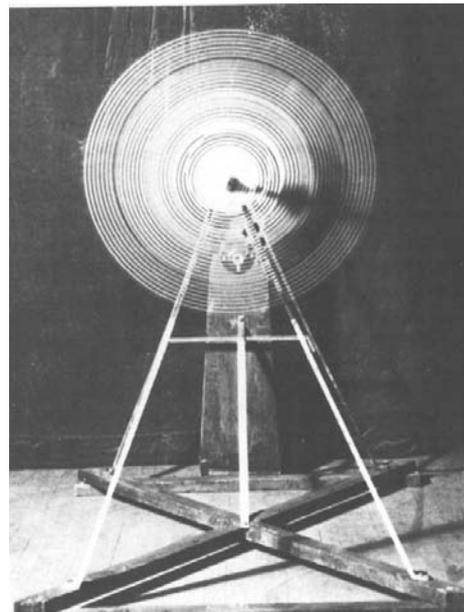
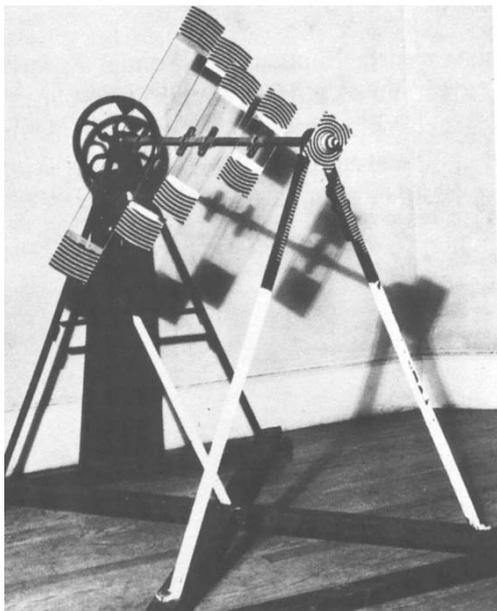


Fig. 106. Marcel Duchamp. *Rotativa placas vidrios (óptica de precisión)*. Estructura metálica, motor, placas de vidrio y pintura. 1920.

La atracción de Duchamp por la relación entre el movimiento y las técnicas científicas, se aúnan en esta pieza, donde investiga con fenómenos ópticos encaminados a sustituir las técnicas pictóricas tradicionales.

La tradición escultórica familiar de **Alexander Calder** le acerca desde muy joven al trabajo del taller, permitiéndole experimentar con todo tipo de materiales, lo que repercutirá en sus planteamientos tridimensionales.³⁰

principios de dicho manifiesto.

³⁰ “Pienso que el artista debe dedicarse a su trabajo sencillamente con un gran respeto por sus materiales... La simplicidad de los útiles y un espíritu aventurero son esenciales para atraer a lo desconocido y lo incógnito... La disparidad en la forma, el color, el tamaño, el peso, el movimiento, es lo que da lugar a una composición... Es el aparente accidente en la regularidad, que el artista en

Como resultado de su trabajo, en 1932 expone en la Galería Vignon de París una serie de esculturas; Calder diseña estas piezas bajo la influencia de las obras de Mondrian, y reciben el nombre de “móviles” por sugerencia de otro artista y amigo, Marcel Duchamp.

Las esculturas están compuestas por finos alambres de hierro en cuyos extremos sitúa diferentes formas, generalmente geométricas, recortadas en metal y pintadas con colores intensos; quince de ellas, -las cuales constituyen el objeto de nuestro comentario-, se accionan mediante pequeños motores eléctricos, siendo estos los únicos responsables de imprimir el movimiento.

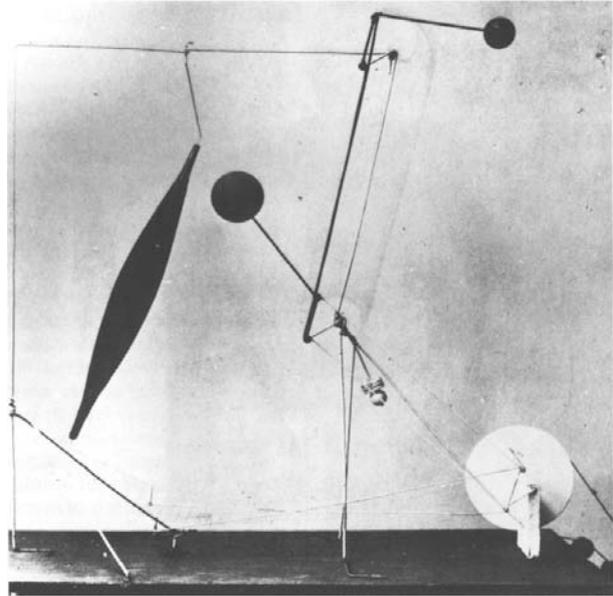


Fig. 107. Alexander Calder. *Movil*. Alambre, plancha de hierro, motor y pintura. 1932.

Calder experimenta con las distintas posiciones que adquieren los elementos, ajustando el mecanismo a sus objetivos: los alambres conectan las formas al motor, organizando la composición; estas se modulan consecuentemente en el espacio, siguiendo las pautas de frecuencia y trayectoria establecidas.

A diferencia de otras obras cuyo movimiento no depende exclusivamente de la acción mecánica, para la puesta en funcionamiento es necesaria la intervención humana, ya sea por parte del artista o del visitante a la exposición.



Fig. 108. Jean Tinguely. *Metamecánicas*. Metal, motor, rollo de papel.

realidad controla, lo que hace o deshace un trabajo". Lipman, Jean. *El Universo de Calder*. Valencia, Ivan Center Julio González, 1992. p. 33.

Jean Tinguely también trabaja en esculturas de alambre movidas por un motor, a las que llama *Metamecánicas*. La principal diferencia entre sus primeros trabajos y los de Calder estriba en la capacidad de estos artilugios de desplazarse, o de ejecutar dibujos automáticos según las características de su diseño específico.

Poco a poco, Tinguely se aleja de la geometrización, incluyendo en sus obras objetos de deshecho, restos inservibles de la producción industrial. *Miramar (Ballet de los pobres)* se adapta a esta nueva configuración.

La obra consta de una plataforma suspendida en el techo de la que cuelgan diversos objetos de basura doméstica, - telas, cazos, pelucas... -. Con un intervalo regular, la plataforma oscila provocando un choque ruidoso entre los diferentes elementos, con la consiguiente llamada de atención, que condiciona al sorprendido espectador a mirar hacia lo alto.

El efecto del movimiento real en la práctica artística, va unido inexorablemente al desarrollo de las aportaciones mecánicas necesarias para su funcionamiento.

En el momento actual, las investigaciones sobre tecnociencia y robótica facilitan al artista nuevas técnicas que incorporar a su trabajo. Este es el caso de *Réquiem*, obra de **Marcel Lí Antúnez** para *Cyberia 02*.

La escultura tiene la apariencia de esqueleto de un robot, listo para contener un cuerpo humano en su interior. La idea es que dicha estructura funcione como un sustituto del movimiento vital, prolongándolo más allá de la muerte. Es una metáfora irónica sobre la inmortalidad.

Se trata de una prótesis interactiva, construida con planchas de aluminio y acero inoxidable, cuya movilidad depende de unos pistones neumáticos instalados en sus

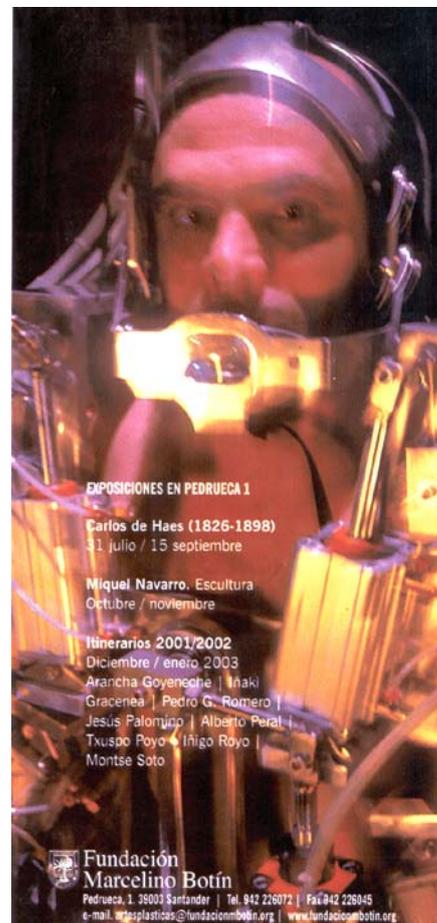


Fig. 109. Marcel Lí Antúnez. *Réquiem*.
Prótesis de aluminio y acero, células
fotosensoras. .2002.

articulaciones. Mediante células fotosensoras, - que se activan con el paso del público -, la prótesis robótica realiza una serie de movimientos que responden a diferentes coreografías controladas por un ordenador industrial.

Dada la complejidad del sistema operativo y siendo imprescindible su activación por el espectador, se incluyen las instrucciones de uso en el catálogo de la exposición.

Las nuevas tecnologías, ofrecen la posibilidad de aunar diferentes manifestaciones artísticas difuminando las líneas divisorias entre los campos de actuación. La práctica actual, con la utilización del CD como soporte de la creación multimedia, la incorporación del sonido, la luz...nos señala un planteamiento global que contempla la expresión artística como una simbiosis de medios, donde todo está permitido y todo por explicar.

Otras intervenciones

Dando continuidad al comentario anterior (ver p. 124, 125) y con la introducción del movimiento aleatorio, el trabajo de **Alexander Calder** avanza un paso más en la apertura de las formas al espacio. El planteamiento de estos móviles “autónomos” supone un ejercicio de equilibrio, de compensación de volúmenes y pesos, factor que condiciona su producción.

Constelación, obra realizada entre 1940 y 1943, es un ejemplo de estructura basada en la articulación entre finas varillas de alambre y chapa recortada.

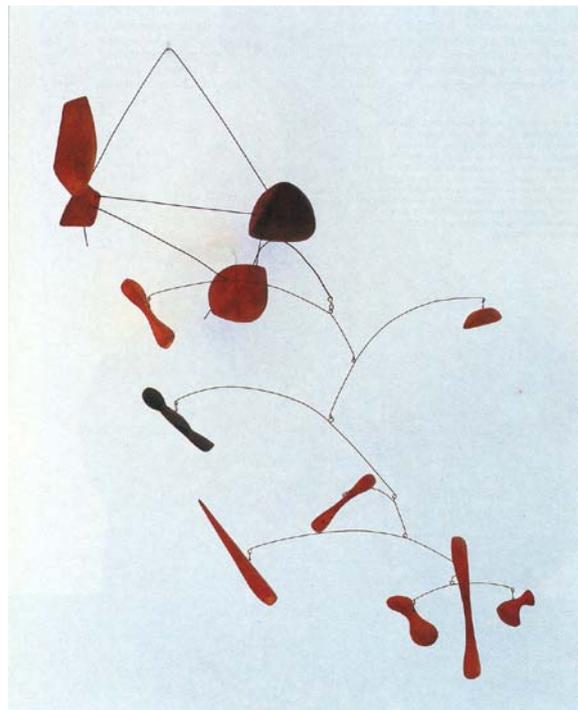


Fig. 110. Alexander Calder. *Constelación*. Varillas de alambre y chapa recortada. 1940-43.

Las formas recortadas se unen al alambre por medio de eslabones, elemento que permite su movilidad.

El estudio de las relaciones entre el peso y la disposición de los elementos es fundamental para conseguir un equilibrio, - en este caso inestable ya que puede ser modificado por una simple brisa -, entre la masa y el vacío, controlando sus variantes.

Otro aspecto novedoso es el empleo del color. Nos referimos a un color intenso, pintado, no a un simple matizado o pátina superficial, que se convierte en una parte integrante de la obra, modificando e interviniendo en las relaciones formales.

Yaakov Agam es considerado el inventor de los “tableros en movimiento”. El artista presenta, por primera vez, dos de ellos en la exposición de 1953 para la Galerie Craven de París. Básicamente se componen de un tablero en cuya superficie se incrustan, mediante perforación, varios elementos susceptibles para el movimiento.



Fig. 111. Yaakov Agam. *Tactile sonore*. Acero inoxidable, 99 x 139 cm. 1963.

Agam escribe:

«Il s'agit de tableaux à la surface desquels sont attachés à l'aide de ressorts, des éléments auxquels le moindre contact imprime un mouvement vibratoire qui transforme les données initiales, et crée des formes immatérielles nouvelles

variant selon la fréquence

Le rythme du mouvement

La vitesse. »³¹

Tactile sonore, como su nombre indica, es un tablero táctil realizado en 1963: A diferencia de otros tipos de tableros, - transformables, con elementos desplazables...-, los tableros táctiles se caracterizan por su movimiento vibratorio; las piezas de acero se mueven en función del impulso de la mano, produciendo con su vibración un efecto de sonido. Ambos aspectos determinan la importancia del componente lúdico y participativo de la obra.

Pertenciente al Groupe de Recherche d'Art Visuel, fundado en 1960, **Julio Le Parc** experimenta, a partir de esa fecha, con composiciones en tres dimensiones. *Móvil continuo, luz continua*, una pieza de 6 x 6 x 1 cm., realizada en 1963, aúna los efectos de luz y sombra provocados por el movimiento de sus componentes. Formada por pequeños planos cuadrangulares, ensartados por su centro en

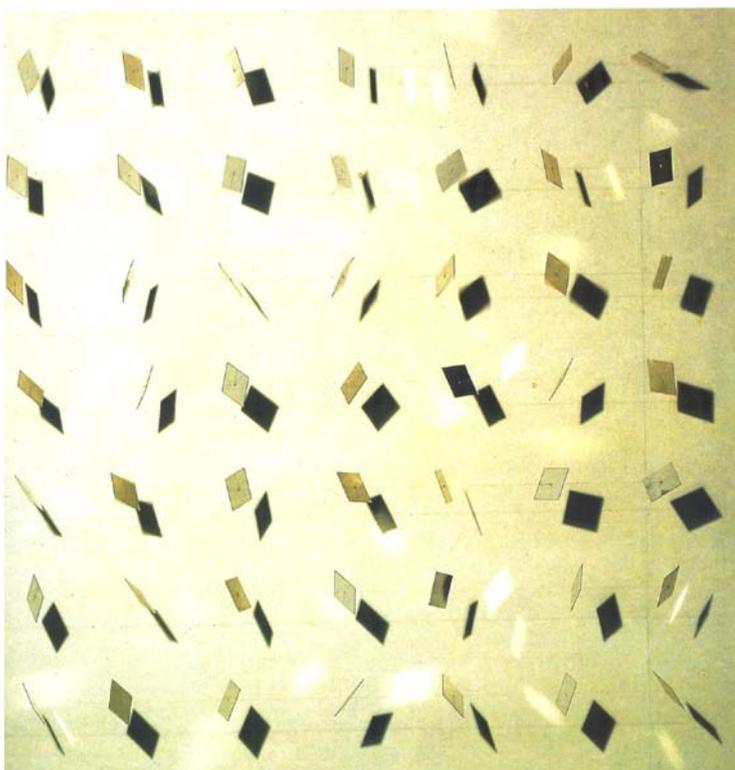


Fig. 112. Julio Le Parc. *Móvil continuo, luz continua*. Luz, placas de metal y nylon. 6 x 6 x 1 cm. 1963.

hileras y distribuidos paralelamente en horizontal, los cuadrados oscilan ante el menor movimiento dada la levedad del punto de unión con el nylon.

Una potente luz ilumina la composición, proyectando sobre la verticalidad de la pared las sombras que arrojan dichos elementos. Junto con estas sombras, los pulidos

³¹ *Yaacov Agaan, par Yaacov Agaan*. Neuchâtel, Suisse, Éditions du Griffon, 1962, cita recogida en Ragon, Michel. *Agam: 54 mots cles pour una lecture polyphonique d'Agam*. París, George Fall Editeur, 1975, p. 98.

planos reflejan parte de la luz, que a su vez se proyecta en el mismo espacio, creando un fuerte contraste y duplicando visualmente el número de elementos que constituyen la obra.

El movimiento y la diferente inclinación de los cuadrados y sus proyecciones, rompen la uniformidad estructural dinamizando la composición.

Como podemos derivar, estos artistas no están interesados en el movimiento mecánico, sino por el producido por contacto táctil o la condición ambiental. Es este un aspecto novedoso, que necesita de la intervención y/o participación del espectador como parte constitutiva de la obra. A diferencia con la obra de Calder, los elementos adosados al plano de Agam y Le Parc, mantienen una posición fija, - perpendicular a dicho plano -, por lo que el movimiento no afecta a la distribución espacial de sus componentes, dependiendo totalmente de las características matéricas de los objetos utilizados.

III.3 INTEGRACIÓN DEL OBJETO EN LA ESCULTURA

Las concreciones artísticas tradicionales se basan en el uso de materiales susceptibles de contener y representar las formas deseadas. Estos materiales son el medio para expresar, mediante su manipulación, la relación o sentimientos del artífice con el contexto ideológico y social en el cual se desarrollan, siendo las únicas manifestaciones existentes.

Con la proliferación de objetos de fabricación industrial, el artista se plantea la capacidad de la máquina de suplantar el trabajo manual; con un grado de perfección superior, el proceso industrial es más rápido y apto para reproducir, cuantas veces sea necesario, el objeto deseado. La demanda creciente de estos artículos, la reducción del coste y su carácter perecedero provoca un auge del consumo; los objetos que pierden su capacidad de uso son rápidamente sustituidos, con la consiguiente acumulación de residuos, fragmentos inservibles y de difícil eliminación. A partir de esta reflexión surge el interés por incorporar dichos objetos a la práctica artística, dotándoles de nuevo significado. Varias son las vías de actuación:

- 1. Cambio de contexto**

- 2. Asociaciones**

- 3. Reproducción**

- 4. Cambio de material**

- 5. Apropiación**

- 6. El objeto como elemento constructivo**

III.3.1 Cambio de contexto

En 1913 **Marcel Duchamp** presenta, como objeto de exposición, un secador de botellas de la marca Hérisson que acababa de adquirir en el Bazar del Ayuntamiento. Sin modificar su aspecto y utilizando el nombre común para su título, el artista reivindica la categoría de obra de arte para este objeto. El simple hecho de seleccionarlo e incluirlo en un espacio artístico modifica su lectura: el *Secador de botellas* pierde su capacidad de uso como elemento cotidiano, con la consiguiente valoración del aspecto puramente formal.

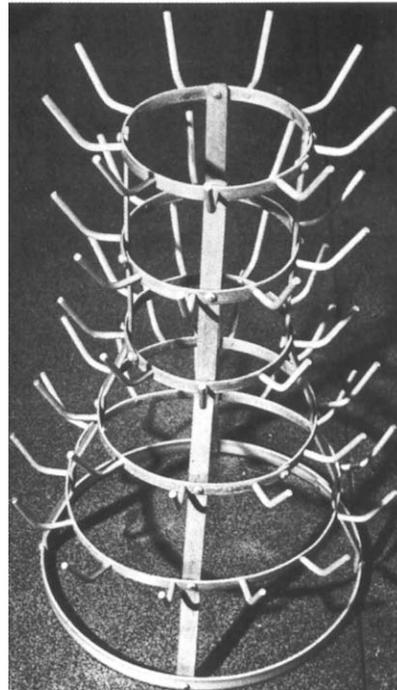


Fig. 113. Marcel Duchamp. *Secador de botellas*. Metal. 1913.

En 1917 envía anónimamente, bajo el seudónimo de R. Mutt, una obra titulada *Fuente*. En realidad se trata de un urinario, esmaltado en blanco, con la firma y fecha pintadas en negro. La obra fue rechazada por el jurado del Salón de los Independientes de New York, del que él mismo forma parte. Después de dimitir de dicho jurado, Duchamp publica en el primer número de «The Blind Man», - una revista creada por él mismo -, una carta de protesta:



Fig. 114. Marcel Duchamp. *Fuente*. Cerámica esmaltada. 1917.

“... *Que el Sr. Mutt haya fabricado la fuente con sus propias manos, o no, carece de importancia. Él la ha escogido. Ha tomado un elemento de la vida cotidiana y lo ha dispuesto de tal forma que el significado utilitario desaparece bajo el nuevo título y el nuevo punto de vista: ha creado un nuevo pensamiento para el objeto.*”³²

En esta ocasión, y como bien expresa en la carta, al modificar su título Marcel

³² Fragmento de la carta, recogida en *El Arte del siglo XX*. Barcelona, Salvat Editores, 1989. p. 215.

Duchamp incorpora en la obra un nuevo significado, fortaleciendo el carácter creativo e independizando al objeto de su función original.

Mientras que en *Secador de botellas* es el espectador el encargado de establecer una nueva lectura del objeto, por el simple hecho de contemplarlo fuera de su entorno habitual, en *Fuente* es el propio artista quien modifica su lectura, con anterioridad al cambio del espacio expositivo. Es especialmente significativo el comentario acerca del proceso de realización. Duchamp reivindica como propios los elementos seleccionados, independientemente de su autoría material, reduciendo el trabajo del artista a un proceso puramente mental.

Desde los tiempos en que el artista adquiría su condición por la perfección de la resolución material, nunca el arte estuvo tan distanciado del proceso manual. Si en su tiempo fue una provocación, una crítica al sistema..., la obra de Duchamp abrió nuevos caminos, nuevas maneras de entender las manifestaciones humanas, incorporando la realidad matérica al mundo del arte.

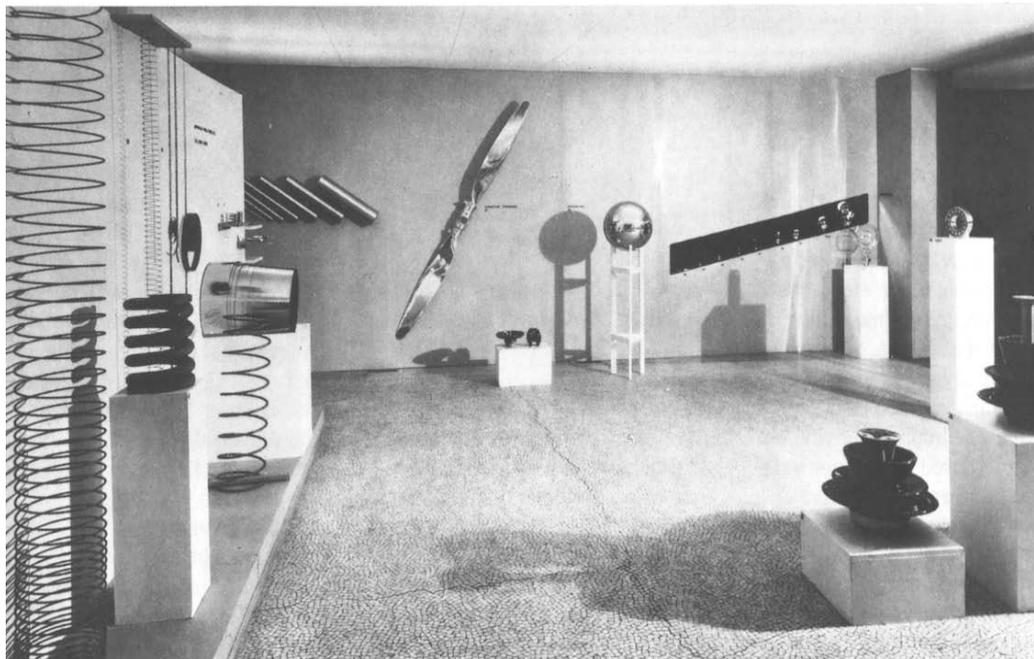


Fig. 115. Vista de la exposición organizada por Philip Jonson en el MOMA de New York. 1934.

El arquitecto **Philip Johnson** organiza, en 1934 en el MOMA de New York, una exposición con más de 400 objetos. La selección incluye resortes, hélices, aparatos domésticos, etc., todos ellos producto de la fabricación industrial. Dichos objetos son colocados en las salas del museo sin modificación, atendiendo únicamente al acabado material y la resolución formal, aspectos que los convierten en auténticas obras de arte

para el espectador.

La perfección en los resultados del trabajo industrial y los nuevos materiales compiten con la resolución manual. El carácter funcional de los objetos no impide la belleza formal, influyendo en el cambio de objetivos estéticos tanto en el ámbito social como en el proceso de concreción artístico.

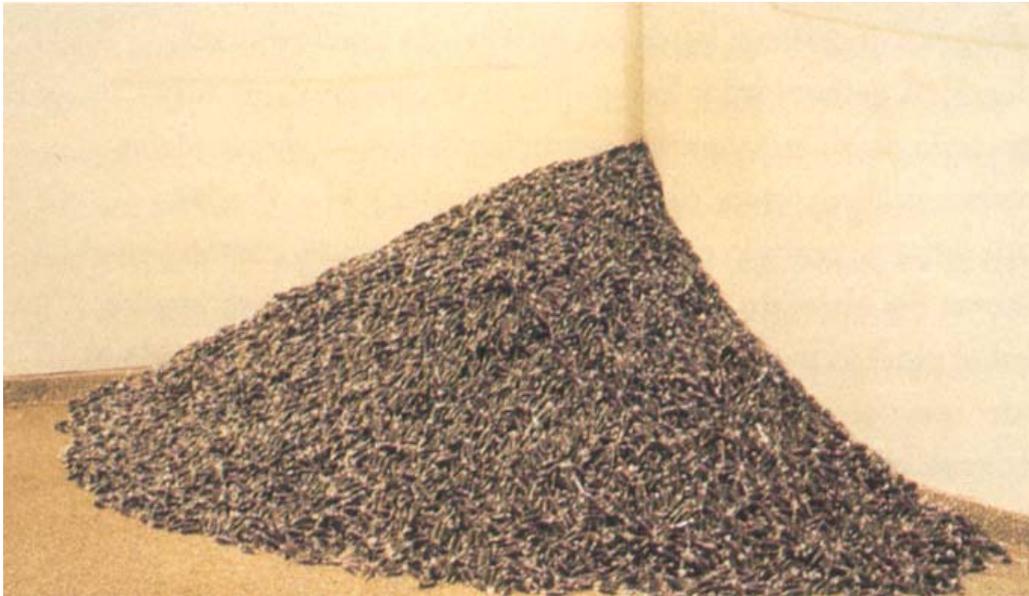


Fig. 116. Félix González-Torres. *Sin título (Opinión pública)*. Caramelos de regaliz. 1991.

Félix González-Torres retoma el uso de objetos cotidianos para concretar *Sin título (Opinión pública)*, obra de 1991. En este caso, los elementos utilizados son caramelos de regaliz negro envueltos en celofán, un producto comestible, perecedero y de escasas dimensiones.

González-Torres los acumula en montículos de medidas variables, indicando un peso ideal de 315 Kg. Probablemente, y para evitar que se desparramen, son situados en las esquinas del espacio expositivo; la estructura vertical y en ángulo ayuda a mantener la disposición cónica inicial.

Lo verdaderamente interesante de esta obra es el papel que otorga al espectador. La mayoría de los visitantes después de acercarse a leer el título se plantea si es arte o una cortesía del museo, y termina por coger uno para degustarlo. Los caramelos no pierden su función alimenticia, - como ocurre con los objetos de Duchamp -, sino que esta depende de la actuación del espectador, de la *Opinión pública*, aspecto ya previsto

por el artista y los responsables de la exposición, que diariamente reponen la cantidad consumida.

Pocos objetos han conseguido, como estos caramelos, eliminar totalmente el placer estético para sustituirlo por la crítica estética, finalidad que propugnaba Duchamp.

III.3.2 Asociaciones

Rueda de bicicleta de 1913, es la primera obra en la que **Duchamp** utiliza dos objetos prefabricados y sin ninguna conexión, para asociarlos en una misma concreción.

Una rueda de bicicleta se acopla, - por el eje -, en una banqueta de madera, elemento que actúa como peana elevando el punto de vista del objeto principal. La disposición de la rueda en sentido inverso impide el desplazamiento al uso, perdiendo su funcionalidad para convertirse en un cuerpo simple que atiende únicamente a su contenido formal.

La capacidad de movimiento continua vigente; el impulso sobre la rotación del eje modula los radios hasta perder su linealidad, convirtiéndose en un plano continuo por el efecto óptico que imprime la velocidad.

Marcel Duchamp denomina a estas obras «Ready-mades», término que significa en inglés «de confección», - por oposición a «on measure», «a medida» -, que hace referencia a la apropiación del objeto fabricado, selección que incorpora al mundo del arte.



Fig. 117. Marcel Duchamp. *Rueda de bicicleta*. Taburete de madera y metal. 1913.

Morton Schamberg ensambla, en 1918, un sifón de plomo y una caja para biselar de madera, composición que recibe el nombre *God*

Inspirado por el trabajo de Duchamp y la influencia de las formas industriales en la práctica artística, la obra es, irónicamente, objeto a reverenciar. Desprovisto de valor estético, tal como propugna Duchamp, el absurdo y la carencia de valor de los objetos ensamblados se transforma, por decisión del artista, en el nuevo Dios, un Dios prefabricado en oposición directa a la tradición y principios del trabajo escultórico.



Fig. 118. Morton Schamberg. *God*. Sifón de plomo e ingletadora de madera. 1918.

Raoul Hausmann, en la misma línea, realiza en 1919 *Cabeza mecánica*, también llamada *El espíritu de nuestro tiempo*.

Sobre un maniquí para pelucas, situado encima de una base cuadrangular, coloca un cubilete, una fragmento de cinta métrica, una regla de madera..., objetos todos del hacer cotidiano, que combina en una crítica a los valores y forma de vida imperante.

*“Anuncio el mundo Dadá. Me río de la ciencia y de la cultura, esas miserables promesas de una sociedad condenada a muerte.”*³³

Mientras que la pieza de Schamberg alaba el desarrollo industrial de la sociedad moderna, Hausmann lo critica, empleando similares elementos compositivos.



Fig. 119. Raoul Hausmann. *Cabeza mecánica*. Madera y objetos varios. 1919.

³³ Fragmento del «Manifiesto contra la república de Weimar», publicado en enero de 1919 y recogido *op. cit.* p. 239.

André Breton, poeta y responsable del primer «Manifeste du Surréalisme», se introduce en el trabajo plástico con una serie de obras compuestas con objetos entresacados de la vida real. Ya en 1924, en su *Introduction au discours sur le peu de réalité*, propone la realización de “..., alguno de esos objetos a los que sólo nos aproximamos en sueños y que parecen tan poco defendibles tanto bajo el aspecto de la utilidad como bajo el del atractivo.”³⁴

Objeto surrealista de funcionamiento simbólico, de 1931, es una de esas concreciones experimentales. Un soporte de madera, rematado en un extremo por un plano perpendicular, contiene hojas de plantas, un sillín de bicicleta, un timbre,... diferentes elemen-



Fig. 120. André Breton. *Objeto surrealista de funcionamiento simbólico*.
Objetos varios, 1931

tos asociados libremente. Manteniendo las premisas de inutilidad y ausencia de gusto, y a diferencia con las obras anteriores, Breton utiliza materiales extraídos de la naturaleza, que combinados con objetos fuera de uso logran una composición más poética, con un sentido lúdico y personal novedoso.

Óscar Domínguez se siente también atraído por la magia de los objetos. *Caja con piano y toro*, de 1936, combina la representación bidimensional con la tridimensionalidad de los objetos, - encontrados o contruidos -, para reflejar su mundo interior, onírico e irracional.

La composición está contenida en una caja de madera. En la parte interior y central de la caja Domínguez sitúa dos objetos, un toro y un piano en una acción concreta: el toro arremete con sus cuernos contra el piano.

En la parte interior de la tapa vuelve a repetir los mismos elementos, esta vez representados en dos dimensiones, incorporando otros. Domínguez pinta, en primer plano, un árbol cuyas raíces surgen de una lata de conservas situada sobre una tela blanca. El piano, transformado en carreta, es atravesado por una de las ramas, retenido

³⁴ Cita recogida en Guigon, Emmanuel, *Oscar Domínguez*. Tenerife, Viceconsejería de Cultura y

a su vez por un extremo de la tela, que se adhiere a este elemento con un clavo. En último plano, el toro visto de espaldas se retira de la escena.

La tela blanca sirve de nexo entre ambas representaciones. En el extremo inferior izquierdo de la tapa dicha tela se licua, cayendo en el interior de la caja para definir la superficie sobre la que se asientan los objetos. Es como si Domínguez nos

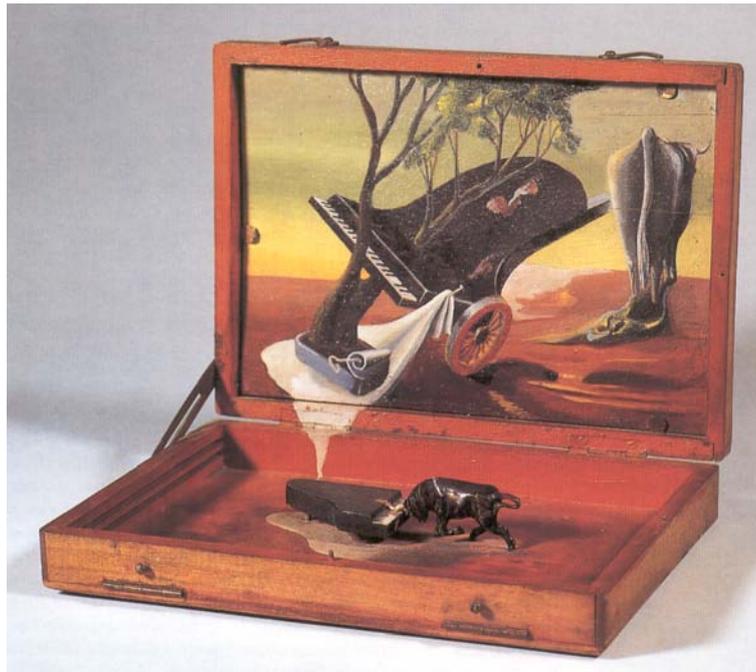


Fig. 121. Óscar Domínguez *Caja con piano y toro*. Caja de madera, toro piano y pintura. 1936.

contase una historia que comienza en el mundo real de los objetos tridimensionales para continuar en una representación bidimensional con elementos de mayor carga onírica.

Por otra parte, la capacidad de la caja para contener y encerrar la composición, la convierte en un objeto susceptible de traslado, que necesita de la aprobación del artista o del impulso de la curiosidad para acceder a su interior.

En 1938, **Salvador Dalí** participa en la exposición internacional del surrealismo con *Taxi lluvioso*. Situado en el vestíbulo de entrada, es el primer objeto con que se encuentra el visitante.

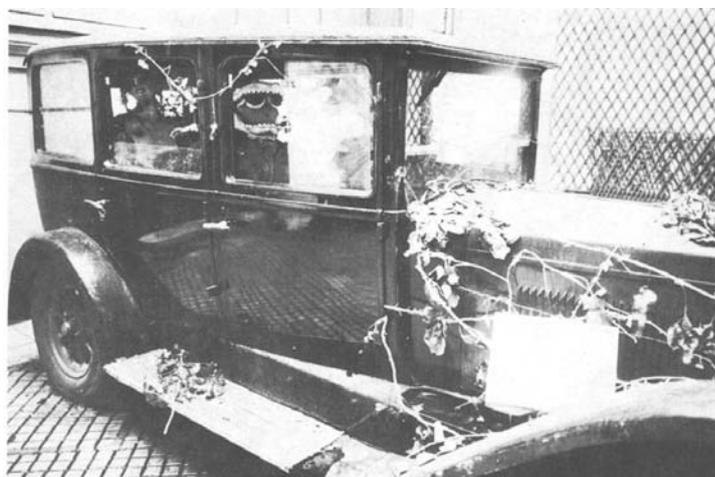


Fig. 122. Salvador Dalí. *Taxi lluvioso*. Taxi, maniqués, vegetales, caracoles y agua. 1938.

una mujer con traje de noche en el asiento posterior, ocupan el vehículo junto con lechugas, escarolas, diversas plantas y doscientos caracoles. Un sistema de riego produce una copiosa lluvia en su interior, para deleite de los caracoles.

Dalí combina objetos en desuso con plantas y verduras perecederas, introduciendo la vida animal en un montaje sumido en la contradicción; por una parte, el agua como mantenedor vital y por otra, como agente atmosférico inconcebible en un interior. A diferencia de la propuesta de Domínguez, en la que predomina el trabajo manual, todos los elementos empleados por Dalí son obtenidos de su entorno y únicamente manipulados en la disposición, con el consiguiente cambio de su medio natural.

Marcel Broodthaers parte de la inspiración que le sugiere una forma natural, el huevo como elemento-objeto de sus composiciones:

*“Todo es huevos. El mundo es huevo. El mundo ha nacido del gran amarillo, el sol. Nuestra madre, la luna. Polvos de huevos las estrellas. Todo, huevos muertos. Y, perdidos, los poetas. A pesar de los grados, ese mundo-sol, esta luna, estrellas de trenes enteros. Vacíos. Huevos vacíos.”*³⁵

Table blanche, de 1965, conformada por una mesa y cáscaras de huevo, refleja el interés por crear un objeto poético con dicho elemento. Una mesa pintada de blanco es el soporte sobre el que sitúa, en varias capas, los huevos vacíos. Las cáscaras cubren totalmente su superficie, fragmentos a los que Marcel pinta igualmente de blanco, color que sirve de nexos, unificando la composición.

Como podemos constatar, la plasticidad de la obra va unida a la necesidad de expresar sus ideas, ya manifiestas literariamente, fusionando ambos lenguajes.

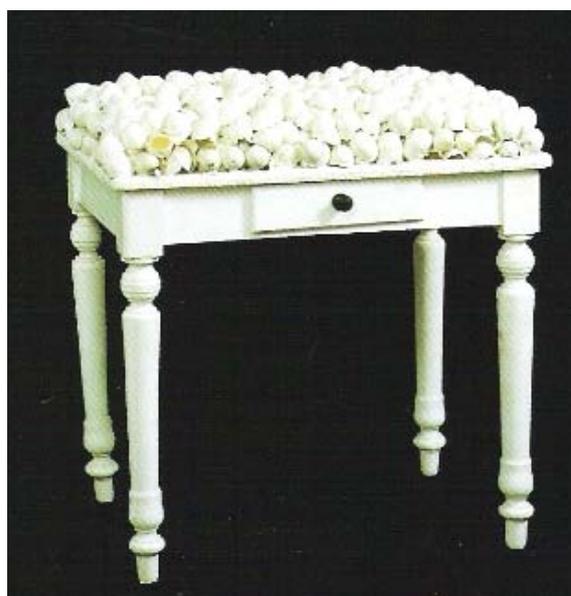


Fig. 123. Marcel Broodthaers. *Table blanche*. Mesa de madera, cáscaras de huevo, pintura. 104 x 100 x 40 cm. 1965.

³⁵ « Marcel Broodthaers », *Phantomas*, Bruselas, n° 51-61, diciembre 1965, p. 111-113. Fragmento de

Ideas, formas y conceptos son los factores detonantes del trabajo de **Pepe Espaliú**. En el mundo de los objetos encuentra los elementos que combina formalmente para concretar *El nido*, obra de 1993.

Un mismo objeto, una muleta, es utilizado como elemento de construcción; la repetición formal de este objeto con un emplazamiento determinado, da lugar a una serie de obras que se caracterizan principalmente por la variación en su distribución espacial. En este caso cuatro pares de muletas, sostenidas verticalmente en forma circular y cerrada, constituyen la pieza; dichas muletas se reproducen finalmente en



Fig. 124. Pepe Espaliú. *El nido*. Hierro, 125 x 65 x 65 cm. 1993.

hierro, fijando y unificando la composición. El patinado de la superficie mantiene el carácter de suma de elementos, diferenciándolos entre sí con suaves contrastes tonales.

La idea de “contener” que sugiere el título, choca con el diseño lineal del objeto, pero enlaza con su carácter funcional, como prótesis, elemento sustentante, reafirmando el componente conceptual de su obra.

El interés que suscita la muleta en el mundo de Espaliú se reafirma por la cantidad de dibujos que contienen este objeto y la diversidad de actuaciones o modificaciones aplicables a su forma y significado.

La importancia de los medios de masas, los reclamos publicitarios, ha ido aumentando paralelamente al bienestar social. **Sergio Brito** se mueve en este mundo de códigos con una obra irónica y crítica, que utiliza el objeto como principal representante de esta sociedad, un tanto abúlica e inconsciente del papel mediático que representa. “*Me guío por el lenguaje del espectáculo y aunque esté en contra de la retórica del orden establecido, sí que empleo su sintaxis*”, comenta el artista en

‘Evolución o el Huevo filme’, recogido en *Broodthaers, Marcel*. MNCARS, 1992. p. 73.

referencia a su obra.³⁶

Canarias naturaleza cálida, de 1997, posee una estructura convexa de aluminio y tela recubierta por múltiples soles de plástico hinchable. Los rayos de cada sol, formados por curvas que siguen el sentido de las agujas del reloj, encajan unos con otros en un entramado que se adapta a la estructura inicial.



Fig. 125. Sergio Brito. *Canarias naturaleza cálida*. Plástico, 1997.

Como en la propuesta de Espaliú, la repetición formal de los elementos constitutivos es la que modula la composición. Con una intención más lúdica que la anterior, Brito se sirve del color y la luz eléctrica para llamar la atención del espectador e intensificar el mensaje.

La exposición de **Jaume Plensa**, realizada en el 2000 en el Palacio de Velázquez, recoge diez años de trabajo, una trayectoria variada con propuestas que



Fig. 126. Jaume Plensa. *Wisperm*. Bronce y cobre. 1998.

³⁶ Muñoz, Clara. « ¿Pero Roy, esto es arte? » *Atlantica* n° 21, otoño 1998, p. 83.

enlazan entre sí definiendo sus inquietudes; obras en distintos materiales, materiales que según el propio artista, no marcan una dirección, sino que se constituyen como vehículo expresando los diferentes aspectos en los que materializa sus ideas.

En *Wispern*, de 1998, materiales tangibles como el bronce y el cobre se combinan con la palabra y el agua para dar paso al sonido; Plensa explica la obra:

“Wispern nació como una idea de metrónomo, como el ritmo constante que marca la naturaleza. Está compuesta por címbalos suspendidos sobre los que percuten gotas de agua que, al caer con una cadencia precisa, expanden el sonido de los “Proverbs of Hell” de Blake por todo el espacio. Estos poemas, al estar grabados en los címbalos y en función de la cantidad de palabras que los componen, provocan la pérdida de una mayor o menor cantidad de metal, lo que altera el sonido de cada uno de ellos. Así, la palabra genera su propio sonido, rompiendo la idea ilustrativa del acto verbal.

La palabra es un sonido que existe aunque no lo pronunciamos³⁷”.

Interesado en establecer un contacto emocional con el espectador, Plensa interviene, en primer lugar, modificando la iluminación del espacio expositivo; la oscuridad sustituye a la luz cenital para crear un ambiente personal y paralelo al mundo real. Pequeños focos de luz se concentran en cada uno de los címbalos, 21 en total, que distribuidos directamente sobre el suelo y a una distancia homogénea, constituyen el conjunto de la obra. Anchas y bajas ollas de cobre recogen el agua que golpea sobre su superficie; situadas debajo de los címbalos, actúan la vez de caja de resonancia, incrementando el sonido producido por dicho goteo.

A la utilización de objetos prefabricados el escultor suma diferentes aportaciones, que a su vez modifican y determinan el sentido de la propuesta: el sonido, por sutil mediación de la palabra, se convierte en un integrante más de la obra, llenando la totalidad del espacio; un centro de atención que precede a la lectura visual dotándola de significado.

³⁷ Fragmento de Alicia Chillida / Jaume Plensa, « Hotel Madrid. Una conversación », publicado en *Jaume Plensa, Chaos-Saliva*, Madrid, MNCARS, 2000. p. 60.

III.3.3 Reproducción

Bronce pintado de 1960, es la copia que realiza **Jasper Johns** de dos latas de Ballantine, una marca de cerveza, su favorita.

En esta obra se plantean los límites de la reproducción manual por oposición a la resolución industrial del objeto. A partir de la forma original, vaciada en bronce, Jasper Johns imita el acabado superficial de las latas al mínimo detalle. La imposibilidad de lograr los mismos resultados que la máquina es evidente para el



Fig. 127. Jasper Johns. *Bronce pintado*. Bronce y pintura. 1960.

artista, al igual que el cambio material, pero la ubicación de la pieza a una cierta distancia y en una sala de exposición, suscita la duda del espectador sobre su autoría.

La inutilidad de la reproducción, como objeto de consumo se reafirma con la inclusión de una peana, superficie sobre la que asienta las dos latas, distanciándolas de su entorno habitual. El título de la obra también hace referencia al cambio en el proceso de concreción, reivindicando el acto manual. Jasper Johns sustituye la descripción y representación del mundo real, objetivo tradicional de la obra en tres dimensiones, por la del objeto industrial como representante y máximo exponente de la sociedad actual.

Merda d'artista, obra de **Piero Manzoni** de 1961, al igual que *Cajas de Brillo* de Andy Warhol, de 1964, se basa en la repetición de un mismo elemento, un envase, con una intención clara de crítica hacia el creciente consumismo que impera socialmente.

Mediante técnicas de reproducción mecánicas, que incluyen la serigrafía, ambos artistas ofrecen al público un producto: en el caso de Warhol, la réplica de las cajas de un estropajo jabonoso, ya existente en el mercado, y en el de Manzoni uno nuevo, producido y envasado por él mismo, su propia mierda.



Fig. 128. Piero Manzoni. *Merda d'artista* n° 076, 008 y 001. Metal, papel impreso y excrementos. 1961.

El sistema de producción en cadena, cuestiona la importancia de la mano del artista como ejecutora de la obra, así como la apariencia de credibilidad en el resultado material, la autenticidad del producto.

Mientras que la obra de Warhol se limita a incorporar en el mundo del arte la seriación de un objeto de consumo habitual, producida en The Factory, - nombre que recibe su estudio -, Manzoni va más lejos al plantear la calidad del producto artístico que consumimos: todo lo que surge como obra artística es susceptible de exponerse y venderse, incluso sus deposiciones. Las latas de este nuevo producto indican, irónicamente, el peso, la fecha de producción y hasta la manera correcta de conservación.

Mucho más sofisticada es *1:10*, de 1999. Su autora, **Karin Sander**, reproduce a diversos personajes públicos y amigos en plástico ABS, reduciendo a 1:10 la escala natural, lo que da el título a la obra.

En una época en que la clonación y los experimentos genéticos están a la orden del día, la reproducción formal con fines artísticos de cualquier objeto o ser también es posible. Las personas son escaneadas en 3D y a partir de la información procesada en el ordenador, se reconstruye su superficie para posteriormente crear la réplica en la escala

convenida³⁸.

Cada figura se identifica con su homónimo real, y solo con él. Los personajes mantienen una actitud natural en la pose; sus gestos, los más nimios detalles han sido captados por la máquina. La resolución en color matiza aún más sus particularidades. La distribución espacial, - en grupo -, sugiere un acontecimiento, una reunión, pero si observamos con detenimiento cada figura se mantiene aislada de las demás, incomunicada, reflejo del sistema de reproducción que escanea de forma individual y posible lectura de la obra.



Fig. 129. Karin Sander. *1:10*. Plástico. 1999.

III.3.4 Cambio de material

Meret Oppenheim es la autora de la conocida *Taza cubierta de piel*, pieza de 1936, rebautizada por André Bretón como *Déjeuner en fourrure*.

Una taza, con su plato y cucharilla, es recubierta con piel de gacela china, impidiendo su utilización según las características del diseño material inicial: la taza anula su función como recipiente capaz de contener líquidos, al igual que la cuchara de

³⁸ Actualmente, la copia de la Dama de Elche, realizada también mediante escaneado en 3D, no se

revolver dicho contenido.

Los objetos, lejos de desagradar, inducen al espectador a tocar, sentir la suavidad de la piel, intercambiando el sentido del gusto por el del tacto. Es esta ambigüedad lo que convierte a estos objetos de uso cotidiano en obras de arte, desprovistas del significado original y sin ningún sentido fuera del campo artístico.



Fig. 130. Meret Oppenheim. *Taza cubierta de piel*. Piel de gacela. 1936.

La reconstrucción de objetos con materiales blandos es una de las propuestas desarrolladas por **Claes Oldenburg** a partir de 1962. *Soft calendar for the month of August* forma parte de este conjunto de obras que además de la blandura material, tienen como punto en común un considerable aumento de sus dimensiones.



Fig. 131. Claes Oldenburg. *Soft calendar for the month of August*, 110 x 107 x 14 cm. 1962.

puede distinguir de la original, por lo que deberá llevar un sello en relieve que indique su procedencia.

de 110 x 107 x 14 cm., reproduce una página del calendario. Oldenburg distribuye horizontalmente el nombre del mes y sus días sobre un soporte, de estructura rectangular, cuya superficie parece ser insuficiente para contener todos los elementos: marcados en la tela, cortados, cosidos y rellenados con goma espuma, como si fueran cojines, (estos elementos) se han deformado y aumentado su volumen, por lo que los números se traslapan entre sí en una hilera continua, dificultando la lectura.

Es interesante la transformación del objeto bidimensional a objeto volumétrico; el cambio material de duro a blando incita al espectador a tocar, a la vez que modifica su aspecto externo y funcional. A pesar de que se trata de un mismo calendario, la resolución de Oldenburg varía la percepción natural de los objetos que nos rodean, dificultando la identidad de la reproducción.

En *Femme*, obra de **Joan Miró** de 1970, intervienen dos de las vías de actuación propuestas: la reproducción del objeto y el cambio material³⁹.

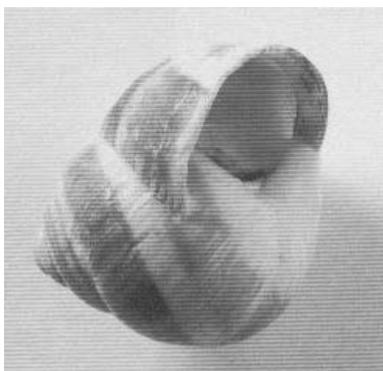


Fig. 132. Concha de caracol. Modelo.

Una concha de caracol se señala como punto de partida de la escultura. La reproducción a gran tamaño de este objeto procedente del mundo animal, se incorpora en la composición sin sufrir variación formal. Un bote de plástico, también ampliado, constituye junto con la concha el núcleo de la obra. El proceso de reproducción conlleva necesariamente un cambio en el material de concreción, siendo el bronce el elegido para unificar, de forma definitiva, la naturaleza artificial del bote y



Fig. 133. Joan Miró. *Femme*. Bronce. 1970.

³⁹ Descontextualizando los objetos de su entorno y función, las variaciones formales realizadas definen el tema. Es en esta fase del proceso donde encontramos una mayor intervención del artista y por lo tanto, incluimos la obra en este apartado.

el origen orgánico de la concha. En el punto intermedio del cambio material, cuando la cera conforma la pieza, el artista modifica la superficie cilíndrica del bote, modelando en hueco e incorporando algún elemento. Un gancho rematado con un plano se inserta en la parte superior de este elemento representando la cabeza. Sobre ella se adhiere, como un sombrero, la concha de caracol. Las pequeñas incisiones practicadas en la superficie de dicho plano, - a modo de ojos -, nos indican la importancia del detalle en la obra de Miró.

III.3.5 Apropiación

Salvador Dalí realiza *Venus con cajones* en 1970. La transformación y descontextualización del objeto tridimensional continúa vigente en su obra, aunque esta vez no se trata de un objeto cualquiera, sino de una obra de arte: la *Venus de Milo*, uno de los ejemplos más representativos del arte helenístico y sin duda, una de las obras de la antigüedad clásica más conocida. Probablemente es este mismo conocimiento, la asimilación formal por parte de la sociedad de la escultura, lo que lleva a Dalí a apropiarse de ella e incorporarla al mundo de los objetos cotidianos.

A partir de la reproducción en yeso de la obra, el artista agrega cinco cajones, elementos que modifican la conformación original. Situados en la frente, pechos, torso y vientre de



Fig. 134. Salvador Dalí. *Venus con cajones*.
Yeso. 1970.

la Venus, añaden a la escultura un carácter funcional, la capacidad de contener en su interior. La figura pierde su esencia, como ideal de belleza, para ser susceptible de uso.

El artista utiliza la *Venus de Milo* como materia prima que se adecua a sus necesidades expresivas, interviniendo en la composición inicial para crear un nuevo significado.



Fig. 135. Michelangelo Pistoletto. *Venus de los harapos*. Yeso y textiles. 1967.

Con anterioridad a esta pieza, en 1967 **Michelangelo Pistoletto** se sirve de otra obra de arte para llevar a efecto su *Venus de los harapos*. Esta vez la Venus seleccionada no es tan conocida como la de Milo, pero mantiene su identidad como escultura clásica. Pistoletto se apropia de la Figura insertándola en el hacer artístico actual. La Venus se sitúa de cara a una montaña de ropa vieja, dando la espalda al espectador.

La variación del punto de vista nos ofrece una visión, generalmente desconocida de la escultura, dificultando el reconocimiento; las ropas añadidas son elementos de uso cotidiano que no pertenecen tradicionalmente al arte, con el consiguiente contraste visual.

Ambas características son las responsables de configurar una obra diametralmente opuesta, tanto en significado como en la apreciación formal, a la Venus del mundo clásico.

Paloma Navares retoma en 1992 la figura de la *Venus de Milo* para montar una instalación de 300 x 250 x 250 cm. La reproducción en yeso de la pieza se inserta, como elemento principal, en un espacio creado específicamente para ella.

Con un espejo vertical a su espalda, otro horizontal a sus pies y situada sobre una base del mismo material, la *Venus* se refleja multiplicando su imagen en variados puntos de vista simultáneos. Sin necesidad de establecer un recorrido para apreciar la forma, Navares ofrece una visión en conjunto de todas sus partes.

El contexto creado por la artista, su puesta en escena, consigue que una misma imagen reconocida nos lleve a diferentes valoraciones formales sin que esto suponga una pérdida de la referencia original ni de sus valores artísticos.



Fig. 136. Paloma Navares. *Venus de Milo*. Yeso. 300 x 250 x 250 cm. 1992.

III.3.6 El objeto como elemento constructivo

*“Es maravilloso ver como el bronce unifica las cosas más dispares, de manera que a veces resulta difícil identificar los elementos de los que estaba compuesto inicialmente el conjunto...”*⁴⁰ El comentario de **Pablo Picasso** hace referencia al ensamblaje *Cabeza de toro*, de 1943, pero es aplicable a una serie de obras posteriores, como *Niña saltando a la comba*, *Mujer con llave* o *Mujer con cochecito de niño*, siendo esta última el objeto de nuestro comentario.

⁴⁰ Spies, Werner. *La escultura de Picasso*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1989. p. 246.

Picasso parte de un objeto encontrado, el cochecito de niño, al que irá añadiendo diferentes elementos hasta completar la composición. El motivo del cochecito ya había sido tratado con anterioridad en varios cuadros, reflejo del interés del artista por este tema. La elección del resto de los elementos compositivos no es fortuita. El taller de Picasso está repleto de variados objetos, fragmentos de cerámica, tubos de metal,... susceptibles de conformar la obra.

La figura femenina presenta una estructura vertical y rígida. Seguramente Picasso colocó los objetos en el suelo para enlazarlos entre sí, disposición que condiciona el resultado compositivo. El tubo de un horno de cerámica, un cajón de estufa, una rejilla y fragmentos cerámicos constituyen el cuerpo y cabeza. Los brazos, modelados posteriormente, rompen con esta disposición y establecen en único nexo entre la mujer y el cochecito. Ambos elementos se sitúan sobre una base que delimita el espacio de la representación.

Como podemos observar, Picasso no persigue la identidad formal sino que recrea el tema mediante libre asociación de las partes constitutivas.

Mucho más esquemática es la pieza *Personaje*, realizada por **Joan Miró** en 1967.

*“Todo comienza con una recolecta improvisada. Miró se escabulle de su taller como una sombra y regresa cargado como un buhonero. Cargado de toda clase de cosas sin precio y en desuso, pero susceptibles a sus ojos de inesperadas asociaciones y de metamorfosis.”*⁴¹, nos comenta Jacques Dupin.



Fig. 137. Pablo Picasso. *Mujer con cochecito de niño*. Bronce.

⁴¹ Dupin, Jacques. *Miró escultor*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1972. p. 10.

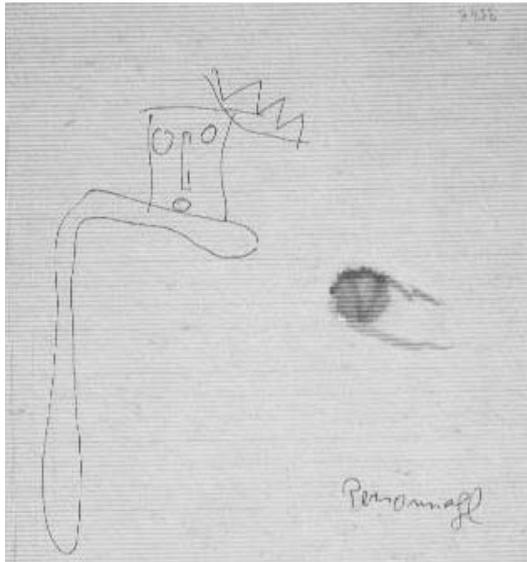


Fig. 138. Joan Miró. Fragmentos de apuntes para *Personaje*. Bolígrafo. 1964-66, tamaño original 21,2 x 30,9 cm. y bolígrafo y colores a la cera. 1967, tamaño original 33,3 x 24,5 cm.

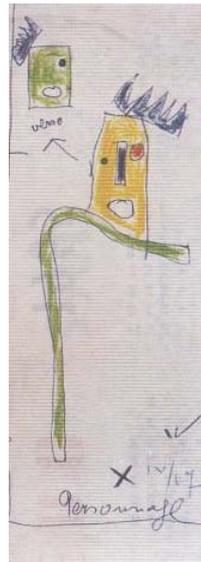


Fig. 139. Joan Miró. *Personaje*. Bronce pintado. 165 x 65 x 40 cm. 1967.

Fechados en 1964-1966 y 1967 existen dos dibujos preparatorios de la obra, uno a bolígrafo y otro con color, definidos ambos por los mismos elementos: un tubo doblado, una plancha agujereada y los dientes de un rastrillo. Esta coincidencia en los objetos que definen la escultura, nos llevan a suponer que dichos objetos están ya en su taller, reafirmando las palabras de Dupin sobre el proceso de trabajo. Es el propio material el que sugiere la asociación idea- forma.

La peana, único elemento no contemplado en los bocetos bidimensionales, es indispensable para mantener la verticalidad de la pieza. Un bloque rectangular de cemento cumple esta función, meramente sustentante, sin aportar mayor contenido a la obra.

El sistema de montaje es igual al efectuado por Picasso, dando como resultado similares características compositivas. La principal diferencia estriba en que la intervención y modificación de las partes constitutivas es mucho menos evidente en la pieza de Miró; un simple corte practicado en la plancha metálica que representa la cabeza, dota al personaje de expresión, y el leve giro entre la soldadura de la plancha y el tubo, imprime movilidad gestual.

Picasso parte de la idea formal que le sugiere un objeto, para posteriormente adecuar los restantes a sus características estructurales, completando si es necesario con escayola o barro la concreción; Miró utiliza el objeto como forma en sí misma, sin

modificarla salvo en detalles esenciales para su correcta comprensión. La conformación lineal y plana de los objetos seleccionados y el uso intenso del color son otras peculiaridades que caracterizan este trabajo de Miró.

Eduardo Paolozzi utiliza objetos prefabricados para concretar *Hermaphroditical Idol*, de 1962, con una intención que difiere, en gran medida, de las propuestas anteriores. La composición de la pieza refleja el interés del artista por la máquina, hasta el punto de sustituir la figura simbólica por su homónima industrial. Rodamientos, embellecedores de coches, fragmentos de maquinaria son ensamblados para conformar el cuerpo del ídolo.

Un aspecto importante en la obra es la naturaleza del material empleado: por una parte, la apariencia superficial del aluminio y del hierro cromado así como su resistencia a la oxidación responde a las necesidades expresivas de las obras, por lo que en ocasiones, Paolozzi integra directamente los objetos seleccionados en la concreción, modificando algunos aspectos puntuales de su forma; por otra parte, la versatilidad y disponibilidad de los diferentes fragmentos que definen la obra posibilita

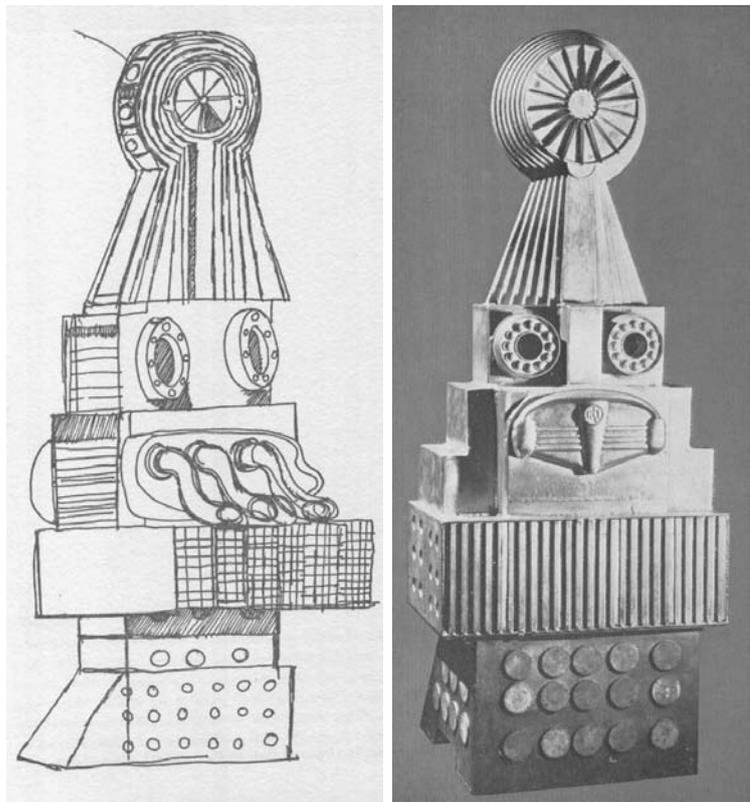


Fig. 140. Eduardo Paolozzi. Apunte para una escultura y original de *Hermaphroditical Idol*. Bronce. 1962.

la concreción de varias versiones del tema pudiendo ser utilizados en múltiples propuestas tridimensionales, siempre en función de los requisitos formales ideados por el artista. Este es el caso de *Hermaphroditical Idol*, en la que los diversos componentes se reutilizan y reproducen en bronce, dando lugar a una nueva obra.

III.4. APROPIACIÓN DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

Durante muchos siglos, el trabajo escultórico en occidente ha estado supeditado a las características propias de las construcciones arquitectónicas. Con un programa iconográfico limitado generalmente por la estructura compositiva de los elementos constructivos, - capiteles, columnas, frisos,... -, la escultura se adapta a dichas formas con una finalidad decorativa o narrativa, en función de las necesidades expresivas de cada época y sociedad.

Las esculturas talladas o modeladas como elemento independiente se sitúan en el interior de las edificaciones principales, generalmente como objeto de culto, reforzando el significado de la construcción. Cuanto más limitadas son las posibilidades técnicas de realización, el grado de seguimiento de las formulas es mayor.

Poco a poco el artista, cada vez más apreciado socialmente y más consciente de sus capacidades, desarrolla e introduce nuevas fórmulas a la vez que independiza sus concreciones de los lugares atribuidos inicialmente.

El papel de la arquitectura como soporte escultórico⁴², va en detrimento a medida que la obra tridimensional adquiere mayor autonomía. La escultura toma para sí los elementos propios del sistema constructivo, transformando su esencia en mera forma: puertas que no conducen a ninguna parte, columnas que no sostienen, muros abiertos, habitáculos de variados materiales, etc., son algunos ejemplos de estructuras arquitectónicas que se introducen en el lenguaje escultórico con un nuevo significado, ocupando e incorporado espacios alternativos a los tradicionales, con preferencia de las grandes superficies abiertas en parques y plazas. Su tamaño, superior o igual al humano, es la característica común entre estas concreciones tridimensionales y sus homónimas arquitectónicas.

Analizaremos algunos casos que nos permiten clarificar las diferentes posibilidades expresivas; en función de su diversidad tipológica, hemos englobado las obras en cuatro apartados como compendio de las actuaciones más comunes: reconversión de los elementos, la escultura como recorrido, la escultura como

⁴² Los museos sustituyen actualmente a los templos y edificios principales como “contenedores” de la obra tridimensional, e incluso encargan directamente a los artistas propuestas concretas para sus salas, convirtiéndolas en “piezas de museo en el sentido literal del término, porque han brotado con esa vocación paralizante, canónica. Millás, Juan José en « Museos », *El País*, viernes 10 de julio de 1998, contraportada.

receptáculo y otras intervenciones.

III.4.1 Reconversión de los elementos

En 1935 **Constantin Brancusi** recibe el encargo de realizar en Tîrgu Jiu un monumento conmemorativo a los «héroes de la región muertos durante la guerra de 1914-1918 », región de la cual es originario el propio artista. En lugar de una pieza única, Brancusi propone crear un conjunto monumental, ubicado en una superficie de un kilómetro a lo largo del río Jiu, compuesto por tres obras: la *Puerta del beso*, la *Columna sin fin* y la *Mesa del silencio*, siendo las dos primeras el objeto de nuestro comentario.

Compuesta por la repetición de elementos romboidales, la primera concreción de *Columna sin fin* data de 1916. Con anterioridad al encargo, en 1918 y 1920, encontramos otras dos concreciones en madera de roble con distinto tamaño y número de elementos, lo que sugiere el interés del artista por el motivo a la vez que nos muestra su habitual sistema de trabajo: la recreación sucesiva a partir de una misma forma.

Su título hace referencia a la posibilidad de repetición formal hasta el infinito, por lo que el número de variantes de la pieza depende de su adecuación a los materiales susceptibles de contener dicha forma y de las necesidades propias del espacio expositivo. Brancusi contó, en este caso concreto, con la colaboración del ingeniero Estefan Georgescu para resolver las dificultades técnicas motivadas por su altura y peso - 29,35 m y 19 toneladas -. Formada por quince elementos y

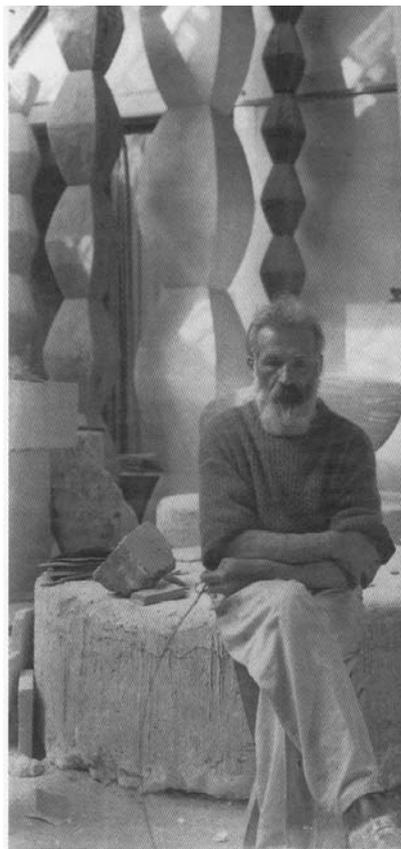


Fig. 141. Constantin Brancusi. Taller con columnas sin fin. 1918.

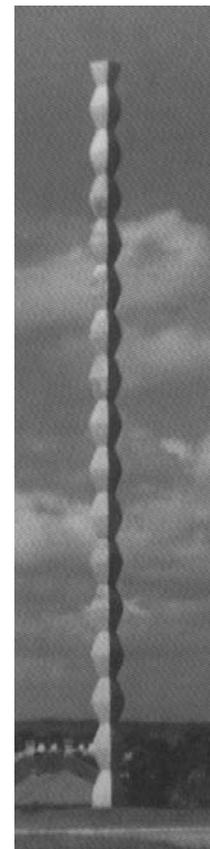


Fig. 142. Constantin Brancusi. *Columna sin fin*. Hierro colado dorado.

rematada en su parte inferior y superior por dos semi-elementos de hierro colado y metalizado en cobre dorado, fue necesario realizar un armazón de acero para sustentar la obra. A diferencia de las concreciones anteriores, son estas mismas características matéricas las que limitan la intervención del artista: Brancusi delega parte del proceso de ejecución en técnicos y métodos industriales especializados, reservando para sí el control del resultado formal.

El tema del beso también es recurrente en la obra de Brancusi. Aparece por primera vez en 1908 como forma escultórica simple y compacta, derivando posteriormente en estructura arquitectónica como estela funeraria, columna o puerta.

La *Puerta del beso* contiene los elementos mínimos y necesarios que la identifican con su referente arquitectónico; situada en la linde establece el paso al conjunto del parque. Consta de dos pilares que sostienen un dintel, todo ello construido con travertino de



Fig. 143. Constantin Brancusi. *Puerta del beso*. Travertino, 5,13 x 6,45 x 1,69 m.

Bampotok, sobre los que repite el mismo motivo: en el caso del dintel mediante incisiones lineales y homogéneas practicadas en la piedra - que dan lugar a cuarenta representaciones consecutivas -, y en el caso de los pilares en hueco relieve.

Con 5,13 m de altura, 6,45 m de anchura y 1,69 m de profundidad, las dimensiones de la obra son calculadas a partir del número áureo, lo que refuerza la armonía entre sus partes.

La simplicidad en la ejecución del motivo se adapta perfectamente a los elementos que funcionan como soporte, sin modificar su estructura lineal; Brancusi selecciona los rasgos principales que identifican el tema, estilizando la composición hasta adecuarla a las medidas del material que la contiene en una simbiosis total entre

arquitectura y escultura.

Oscar Domínguez se sirve de la misma estructura arquitectónica en *Monumento al gato*, obra de 1952-55, aunque su resolución dista en gran medida de la anterior.

En el Parque García Sanabria de Santa Cruz de Tenerife podemos observar la réplica de la pieza, - perteneciente a la 1ª Exposición Internacional de Escultura en la calle de 1973 -, en la cual basamos nuestro comentario.



Fig. 144. Oscar Domínguez. *Monumento al gato*. Piedra y hierro. 1952-55.

La composición está formada por dos columnas que soportan un dintel, pero esta vez es el propio motivo el que condiciona la concreción: los volúmenes no se adaptan a la superficie del material, sino que lo conforman.

Construida a partir de un armazón como un muro de aparejo irregular, - opus incertum -, los diferentes fragmentos de piedra se adecuan a la configuración de la cabeza del animal: el dintel, que sobresale unos centímetros de la estructura sustentante, está rematado en su parte superior por dos elementos triangulares que representan las orejas; sendos huecos traspasan este dintel en su parte central siguiendo la forma de los ojos, mientras que en la parte inferior, un triángulo invertido señala la posición de la nariz. Domínguez refuerza el parecido añadiendo unos bigotes realizados con verga de hierro. El espacio definido por las columnas y dicho dintel, semeja las fauces abiertas del gato, posibilitando el tránsito del espectador.

A diferencia de Brancusi, el título no hace referencia al elemento arquitectónico como tal, sino que se sirve de la similitud formal y estructural con el objetivo de la representación.

Cristina Iglesias es otra de las escultoras con obra realizada expresamente para el Museo Guggenheim de Bilbao. *Sin título (Bosque de bambú II)* de 1995 -1997 se adapta a la estructura arquitectónica de las paredes, sustituyendo el acabado liso y homogéneo por un entramado de texturas que modifican tanto la percepción espacial como sensorial.

Compuesta por una serie de paneles de aluminio fundido, los troncos de bambú repiten con periodicidad su disposición en una maraña vertical que se superpone a la estructura de la sala, sin llegar a cubrirla. La relación forma - espacio y la inclusión de una estructura espacial dentro de otra son el fundamento de la composición.

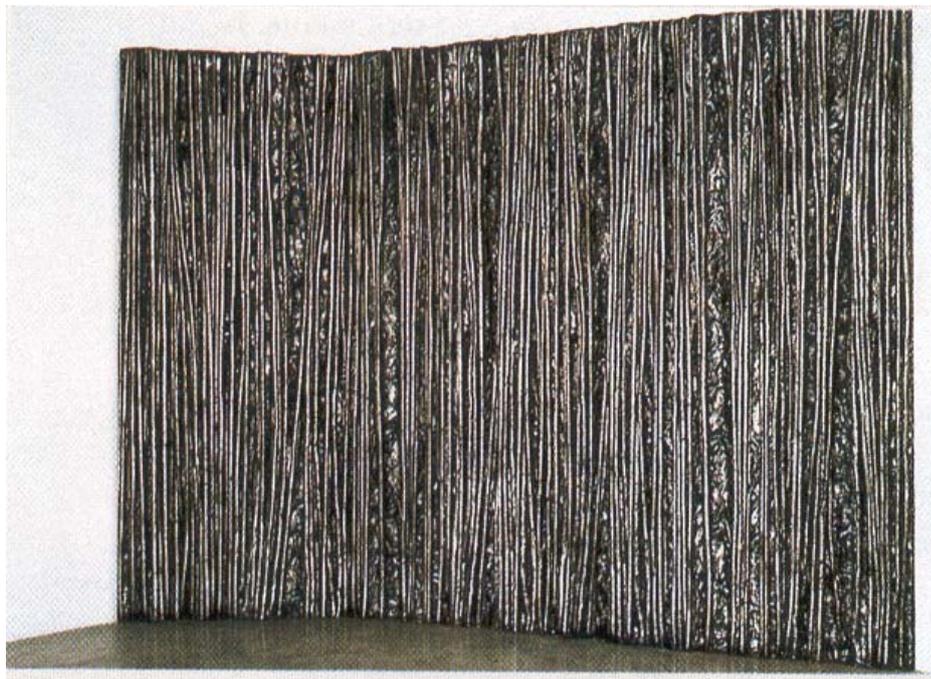


Fig. 145. Cristina Iglesias. *Sin título (Bosque de bambú II)*. Aluminio fundido y patinado, 2,4 x 2,5 x 0,6 m. 1995.

A medida que nos acercamos a la obra, se aprecian los cuidados detalles de su superficie: la ruptura y contraste del volumen orgánico con la rigidez arquitectónica inicial, se intensifica con los matices de color aplicados en la pátina final; los pulidos troncos resaltan sobre el fondo, de textura más suave e irregular y tratada con tonos oscuros, haciéndose reconocibles a pesar de su nueva apariencia material. Iglesias juega con las sensaciones provocadas por la percepción de un mismo espacio modificando su lectura en el ámbito superficial, sin alterar la conformación del lugar donde se ubica.

La intervención de **Anish Kapoor** no deja de ser sutil, pero afecta volumétricamente a la pared rompiendo su uniformidad. *When I am pregnant* de 1992 es una instalación realizada con fibra de vidrio y pigmento.

De medidas variables, la intervención se adapta al tamaño y disposición del elemento sustentante; la rigidez del muro queda alterada por una protuberancia de tipo orgánico, un “crecimiento” irregular y

convexo sobresaliendo de la estructura original. La igualdad en el color unifica la intervención; pared y protuberancia forman un todo inseparable, como si el interior del muro, cansado de mantener su rectitud, decidiese mostrarse al espacio circundante.



Fig. 146. Anish Kapoor. *When I am Pregnant*. Fibra de cristal y pigmento, dimensiones variables. 1992.

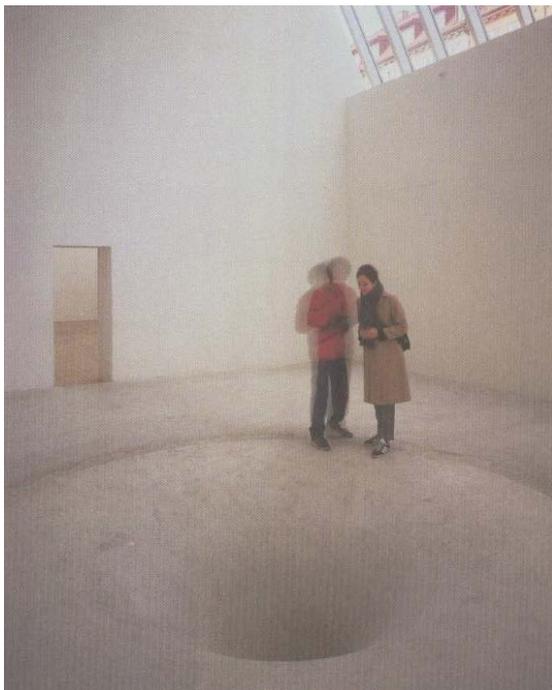


Fig. 147. Anish Kapoor. *Sin título*. Hormigón, 1996.



Fig. 148. Anish Kapoor. *At the edge of the world*. Fibra de vidrio y pigmento, 500 x 800 x 800 cm. 1998.

El interés por el efecto que produce en el público la modificación sensible del clásico elemento arquitectónico, le conduce a continuar esta vía de investigación en obras como *Sin título* y *At the edge of the world*, en donde la percepción de concavidades instaladas en el suelo y techo, respectivamente, condiciona las sensaciones del espectador. La integración de los elementos en estructuras arquitectónicas definidas por el plano horizontal y vertical altera la concepción de espacio tradicional

III.4.2 La escultura como recorrido

Daniel Buren recibe el encargo de proyectar una obra para el patio de honor del Palais-Royal en París, con el objetivo de recuperar este espacio, - utilizado anteriormente de aparcamiento -, e incorporarlo como zona peatonal, de ocio para el viandante.

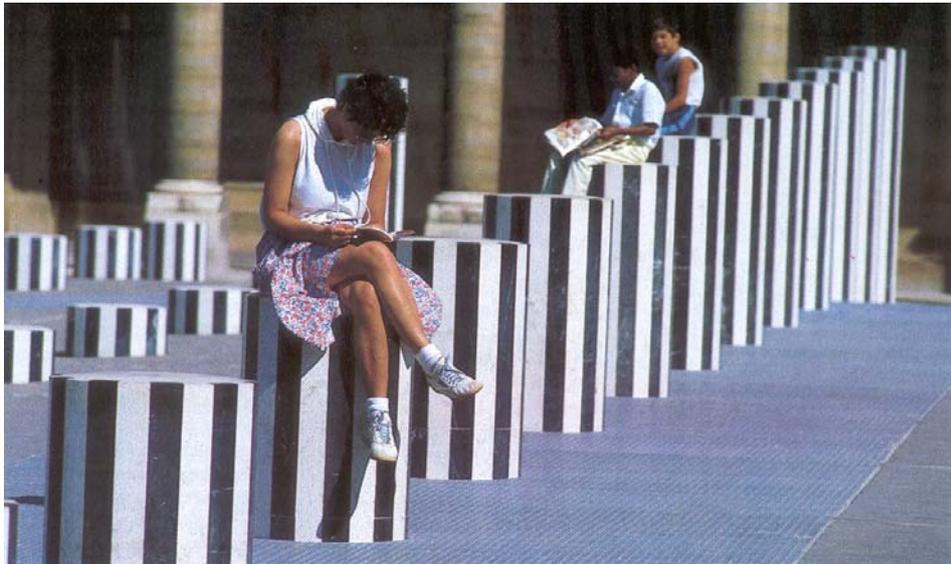


Fig. 149. Daniel Buren. *Las columnas*. Mármol blanco y negro. 1986.

Las columnas, concreción final de 1986, es una obra de grandes dimensiones: doscientos setenta cilindros, de diferente altura, se reparten en un espacio de tres mil metros cuadrados de superficie formando hileras. El revestimiento de dichos elementos alterna franjas verticales de mármol negro y blanco, contraste que refuerza su estructura a la vez que aporta movilidad y ritmo en su distribución.

La superficie sobre la que se asientan no es homogénea. Tres zanjas, cubiertas con un enrejado y por las que fluye una pequeña corriente de agua, se alternan con el pavimento de la plaza permitiendo una visión en profundidad, a través de los huecos, que rompe con la horizontalidad del plano sustentante.

A demás de incorporar el sonido del agua como elemento lúdico y relajante, por la noche se encienden filas de luces rojas y verdes, como en una pista de aterrizaje, modificando el aspecto de la plaza.

Es interesante contrastar las diferentes opiniones suscitadas por la obra. Mientras que la crítica rechaza la propuesta, el público en general disfruta de este nuevo espacio de esparcimiento: se sienta sobre las columnas, pasea, juega,..., y en suma incorpora las posibilidades de recreo que ofrece la concreción a su vida diaria. El aspecto participativo transforma el elemento constructivo en lúdico.

El programa “Arte actual en los Espacios Públicos”, patrocinado por la sociedad estatal “Expo '92 S.A.”, propone a **Eva Lootz** el desarrollo de un proyecto para una intervención en la isla de la Cartuja de Sevilla. *No-Ma-De-Ja-Do* es la obra resultante.

“La obra que se situará en los jardines del Guadalquivir consta de un muro de ladrillo visto en forma de signo de infinito o madeja, doce palmeras y un pequeño estanque. Tiene estrecha relación, tanto con el lema de la ciudad como con mi propio trabajo.”⁴³

Así describe la autora las diferentes partes que conforman la propuesta.

El ladrillo, un pequeño



Fig. 150. Eva Lootz. *No-Ma-De-Ja-Do*. Construcción de ladrillo. 1992.

⁴³ AAVV, *Pasajes, Actualidad del Arte español*. Pabellón de España, Electa España. Elemond Editori Associati, 1992. p. 114.

bloque de barro cocido, es el elemento empleado para construir volumétricamente el signo, dando lugar a estructuras tridimensionales variadas. Escaleras, muros, arco y rampa se combinan en una forma única y continua que parte del plano del suelo, atraviesa el arco y asciende sinuosamente hasta llegar a su máxima altura para volver, con un plano de gran inclinación, a su origen. La línea curva y la diferente altitud de sus partes dinamizan la obra.

Eva Lootz, en esta obra, utiliza los elementos constructivos para crear un recorrido que no lleva a ninguna parte, carente de finalidad arquitectónica, que precisa de la presencia humana, de la participación del espectador para dotarlo de significado.

Las palmeras y el estanque, elementos naturales, conectan dicha construcción con su entorno, transformando el espacio de la intervención.



Fig. 151. Richard Serra. Detalle de *Snaque*, 1996.

“La arquitectura es el único lenguaje plástico que ofrece la posibilidad de

*andar, mirar o cambiar de espacio, lo que raramente existe en la escultura ...”*⁴⁴

Con estas palabras **Richard Serra** define la intención que motiva su trabajo: la intervención del espacio mediante formas arquitectónicas.

Snake (Serpiente) de 1996, es una obra realizada expresamente para ubicar en la sala Fish (104) del Museo Guggenheim de Bilbao. Diseñada por ordenador con el programa CATIA, el mismo que utilizó Frank Gehry para la configuración del museo, consta de tres muros de 4 m de altura, 31,65 m de longitud y 5 cm. de grosor, que situados paralelamente conforman dos pasillos.

La verticalidad y rigidez que definen originariamente la estructura del muro son sustituidas por la yuxtaposición de secciones curvas y abiertas, con diferentes grados de inclinación, en un equilibrio constante con la ley de la gravedad. Cada muro, formado por dos secciones cónicas, modula el espacio estableciendo recorridos; longitudinalmente dividen la sala en dos, mientras que la disposición en paralelo establece dos pasillos transitables cuyos extremos superiores se abren y cierran alternativamente al espacio.

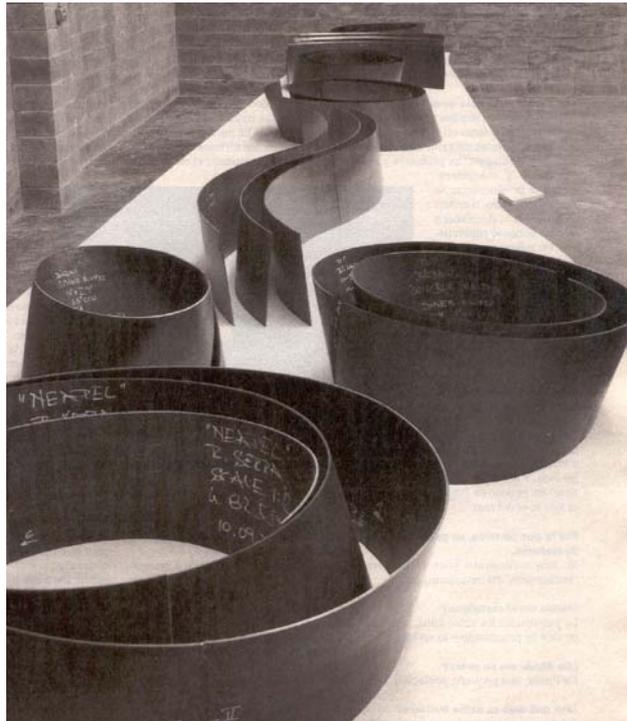


Fig. 152. Richard Serra. Maquetas con *Snake* al centro. 1996.

Las características matéricas del acero auto-oxidable junto con los estudios realizados con el programa de ordenador hacen posible la concreción.

En primera instancia y dadas sus dimensiones, el visitante no posee una visión general de la obra, sino que se encuentra e introduce materialmente en el espacio creado por Serra, un recorrido de apertura variable que contrasta con la experiencia perceptiva habitual de pasillo.

⁴⁴ Richard Serra en A. Pacquement, *Entretien avec R. Serra*, cat. París, *op. cit.* p. 42, recogida en Pirson, J-F., *La estructura y el objeto*. p. 44.

III.4.3 La escultura como receptáculo

Mario Merz con *Città irreale, Millenovecentottantanove*, (*Ciudad irreal, mil novecientos ochenta y nueve*), completa la trilogía de artistas con obra permanente en el Museo Guggenheim, esta vez donada por el propio artista al Solomon R. Guggenheim de Nueva York en 1989.



Fig. 153. Mario Merz. *Città irreale, Millenovecentottantanove*, (*Ciudad irreal, mil novecientos ochenta y nueve*). Metal, cristal, tela, espejos y ramas. 1989.

El iglú, construcción recurrente en su obra, es el motivo principal de la representación. Compuesta por tres iglúes de diferente material, la ciudad se inserta en el espacio cerrado de la sala como “espacio” dentro de otro, uno transitable y otro de representación, ficticio, recreado en su forma pero sin posibilidades de habitabilidad. Merz expresa sus sentimientos textualmente:

*“El iglú es el vacío / el iglú es el lleno / ofrece los fantasmas y los reúne en el centro / es la olla / es la concha / es la casa sin cimientos/ la concha no protege al arte / la concha protege al animal / la espalda es su vocación / el rostro es la evolución sobre sí mismo, / se podría llegar a dibujarlo / en un desierto habitable / o al abrigo de los vientos, / su simbolismo es pasado y futuro / reúne los vientos del este y del oeste, del norte y del sur / como todos los laterales / tiene vocación central, / más su poder será siempre también lateral.” **El iglú es el vacío / el iglú es el lleno.**⁴⁵*

⁴⁵ Texto recogido en el Catálogo de la exposición *Correspondencias, 5 Arquitectos, 5 Escultores*,

Láminas de cristal, espejos, tela y fragmentos de ramas son los materiales que conforman estos habitáculos. Utilizando como base un armazón tubular, Merz sujeta con sargentos los cristales y espejos que recubren las dos estructuras mayores - de 500 cm. de altura y 995,7 cm. de diámetro, y 399,7 cm. de alto y 800,1 cm. de diámetro respectivamente -; dichas estructuras comparten parcialmente el mismo espacio ya que la de menor tamaño se introduce de forma secante en la mayor, intrincando la simplicidad formal de los iglúes. En su interior, ramas entrelazadas cubren esta superficie en común y, junto con otro pequeño iglú, - 250 cm. de alto y 497,8 de diámetro -, esta vez recubierto de tela, vuelven a crear espacios dentro de espacios jugando con la transparencia, la opacidad, el reflejo y la capacidad de entrever formas contenidas en otras.

El conjunto se sustenta sobre pequeños bloques de barro que aíslan la obra del plano horizontal predeterminado, permitiendo variar su relación espacial a la vez que contrarrestan el peso de las láminas de cristal, cuya rigidez impide su total adecuación a la superficie curva que define la estructura.

La diversidad material produce un fuerte contraste de sensaciones; la frialdad del cristal se opone a la calidez del material orgánico con que resuelve las formas interiores; la disposición de los sargentos semeja púas que se insertan en el espacio circundante, todo ello conduce al espectador a una lectura totalmente visual, desde una distancia prudencial, desechando la intervención de otros sentidos y resaltando la irrealidad de la construcción.

Encontramos también propuestas en las que la idea escultórica es la condicionante de su relación arquitectónica; *Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage*, de Marcel Duchamp y *Líquidos preciosos* de Louise Bourgeois son ejemplos de ello.

La obra de **Marcel Duchamp** comprende materiales muy diversos: una puerta de madera, tablones, ladrillos, terciopelo, ramas, cuero extendido sobre un armazón, aluminio, motor, lámparas,...

La utilización de una puerta vieja como paso imprescindible para contemplar el montaje, - situado detrás -, necesita de la intervención directa del espectador, y determina un punto de vista estable.

A través de la puerta, observamos un hueco y detrás el motivo principal: la visión parcial del cuerpo de una mujer tendida en el suelo, desnuda, con las extremidades extendidas y abiertas, sosteniendo un candil en su mano y un paisaje de



Fig. 154. Marcel Duchamp. Presentación de “*Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*”, 242,5 x 177,8 x 124,5 cm. 1946-1966.



Fig. 155. Marcel Duchamp. Interior de *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, 1946-1966.



Fig. 156. Marcel Duchamp *Étant donnés le gaz d'éclairage et la chute d'eau*. Cuero pintado, yeso y terciopelo 50 x 31 cm. 1948-49.

fondo.

Duchamp adapta el contenido del montaje a una lectura frontal en un espacio predeterminado, creado para su exhibición; la similitud con el relieve, tanto en el título como en el motivo, y la coincidencia en las fechas de realización indica una continuidad en los intereses representativos y su relación con el proceso de definición de *Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage*.

El trabajo de Louise Bourgeois va íntimamente ligado a su propia percepción vivencial. Ideas, sensaciones, sentimientos son traducidos al lenguaje plástico con una visión personal, reivindicando la individualidad y subjetividad del acto creativo.

Líquidos preciosos forma parte de un conjunto de obras llamadas *Celdas*, que se caracterizan por su capacidad de contener los más diversos objetos y materiales en su interior; un “escenario” donde Bourgeois sitúa sus inquietudes más íntimas.

Realizada en 1992, consta de un habitáculo de madera en forma circular y cerrada (de 427 x 427 cm.), al que se accede por una pequeña puerta del mismo material; en su interior, como único mobiliario, una cama rodeada por una estructura metálica, - dispuesta verticalmente -, y que sostiene sobre ella variados recipientes de cristal. Estos recipientes contienen diversos fluidos corporales - sangre, semen, lágrimas, orina - como una metáfora del intercambio personal que se produce en el interior de la estancia.

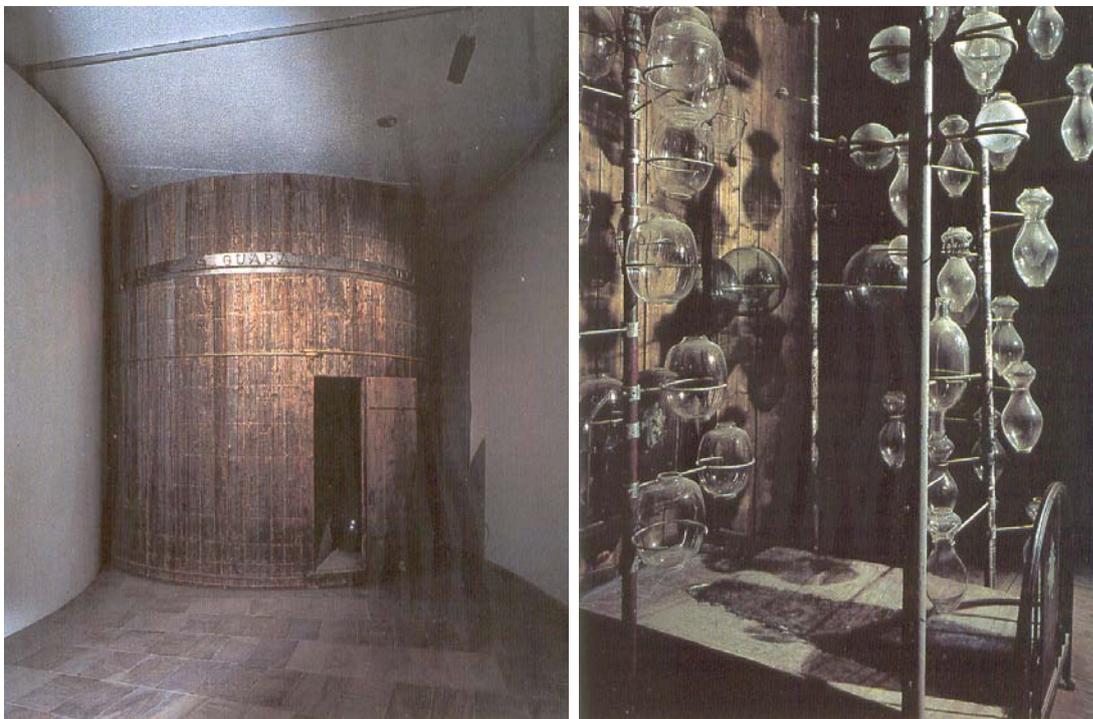


Fig. 157. Louise Bourgeois. Exterior e interior de *Líquidos preciosos*. Madera, metal, cristal y fluidos corporales. 1992.

Ubicado en el extremo de un pasillo, el habitáculo permanece a oscuras; la única luz procede de la abertura de la puerta, reforzando la intimidad de la representación.

Su contorno se adapta perfectamente al espacio expositivo: las paredes y techo de la sala limitan con la estructura de madera conteniéndola a su vez. El recorrido previsto en la visita al museo, nos conduce directamente hasta la obra; volvemos a encontrar un espacio en el interior de otro, esta vez ambos penetrables, que inducen a una contemplación personal, aislada de elementos disonantes que modifiquen la lectura prevista por Bourgeois.

La propuesta de **Niki de Saint-Phalle** rompe con la clásica división entre géneros artísticos, atribuyendo a la escultura la funcionalidad prevista para la arquitectura: su capacidad de contener y organizar espacios que se adaptan a las necesidades del hombre.

Hon, presentada en 1966 en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo, es una Figura de mujer de grandes dimensiones, - 23,5 m de largo, 6 m de altura y 6 T de peso -, situada en posición horizontal y cuyo interior está habilitado para ofrecer al público diversas actividades lúdicas: un acuario, un bar, un planetario, una exposición de cuadros falsos de Dubuffet y una sala de cine son algunas de las propuestas que conviven en las distintas partes de la anatomía femenina.

El aspecto externo de la mujerona es realmente llamativo; la diversidad e intensidad de los colores aplicados, junto con la rotundidad de sus formas, impiden que pase desapercibida: *“Yo propongo color, variedad en un orden arquitectónico. Hay que intentar alegrar la vida. Éste es el papel de nosotras, las mujeres.”*⁴⁶ Rosas, naranjas, verdes,... alternan en fuerte contraste, redefiniendo los grandes volúmenes de la figura, como si se tratase de un inmenso cuadro.

Dada la magnitud del proyecto, Niki contó con la colaboración de Jean Tinguely y Per Olof Ultvedt para su concreción. Escultura, pintura y arquitectura se fusionan en una obra personal, que aporta una visión en conjunto de las posibilidades de actuación, en el ámbito artístico y de repercusión social, con la integración del arte en la vida.

⁴⁶ Declaraciones de la artista recogidas en *El Arte del siglo XX, op. cit.* p. 804.



Fig. 158. Miki de Saint-Phalle. *Hon.* 23,5 m. de largo y 6 de altura. 1966.

Análoga fusión de los objetivos artísticos encontramos en la «casa de recreo» *Villa Falbala*, obra de **Dubuffet** en Périgny-Sur-Yerres, aunque la finalidad de esta concreción no contempla un uso público general, sino la instalación de una fundación con los talleres del artista.

Siguiendo las pautas desarrolladas en sus esculturas, Dubuffet diseña una estructura carente de líneas rectas y de elementos propios de la arquitectura, - como son las ventanas -, pero capaz de ser habitada. El uso del color, blanco con líneas negras, también deriva de su trabajo escultórico.



Fig. 159. Dubuffet. *Villa Falbala*.

Ambos ejemplos muestran el detrimento de las formas arquitectónicas tradicionales, como finalidad artística, y la relevancia que adquieren las formas escultóricas como receptáculo humano. Este intercambio de papeles, potencia la creatividad y la variedad en los trabajos tridimensionales, rompiendo con los estereotipos. En la actualidad, muchos arquitectos comienzan sus diseños a partir del volumen externo, adaptando posteriormente a dicho volumen los espacios interiores. Sirvan de ejemplo el Museo Guggenheim de Bilbao, de Frank O. Gehry o el nuevo Auditorio de Tenerife, de Santiago Calatrava.

III.4.4 Otras intervenciones

Verschlossener Eingang, (*Entrada cerrada*), obra de **Bogomir Ecker** realizada en 1986, tiene como origen una estructura ya existente: una antigua puerta tapiada.

En oposición con los dos ejemplos anteriores, el artista plantea su intervención a partir de la pérdida del carácter funcional del elemento constructivo; privada de utilidad, la puerta conserva las molduras de madera, elementos que definen el espacio inicial de tránsito y que posteriormente quedará cubierto por un muro de ladrillo que se ajusta totalmente al vano.



Fig. 160. Bogomir Ecker. *Verschlossener Eingang*. Campana metálica. 1986.

Una simple campanilla es el objeto seleccionado y añadido por Ecker a dicha estructura; situada sobre una de las jambas la campanilla centra la atención sobre la incongruencia de “llamar a una puerta que no se puede abrir”, un acto sin posibilidad de respuesta.

La levedad de la intervención indica un planteamiento de trabajo en donde el concepto prima sobre el resultado puramente formal, un cambio en la intención expresiva que condiciona tanto el proceso como su resolución; ya no se trata de reproducir o construir una estructura tridimensional, sino de reconocer lo existente como base para desarrollar los objetivos previstos.

Christo y Jeanne-Claude continúan este apartado con una acción emblemática a la vez que efímera: el empaquetado del edificio del parlamento alemán, el Reichstag de Berlín.

El proyecto nace en 1971, pero hasta 1994 no obtienen los permisos necesarios para realizar la obra, llevándose a cabo en 1995. La dificultad que conlleva la cobertura de un edificio de estas dimensiones, hizo necesaria la intervención de más de un centenar de colaboradores, - entre escaladores, instaladores e ingenieros -, sin cuya participación este proyecto sería irrealizable, lo que nos da una idea de la complejidad y

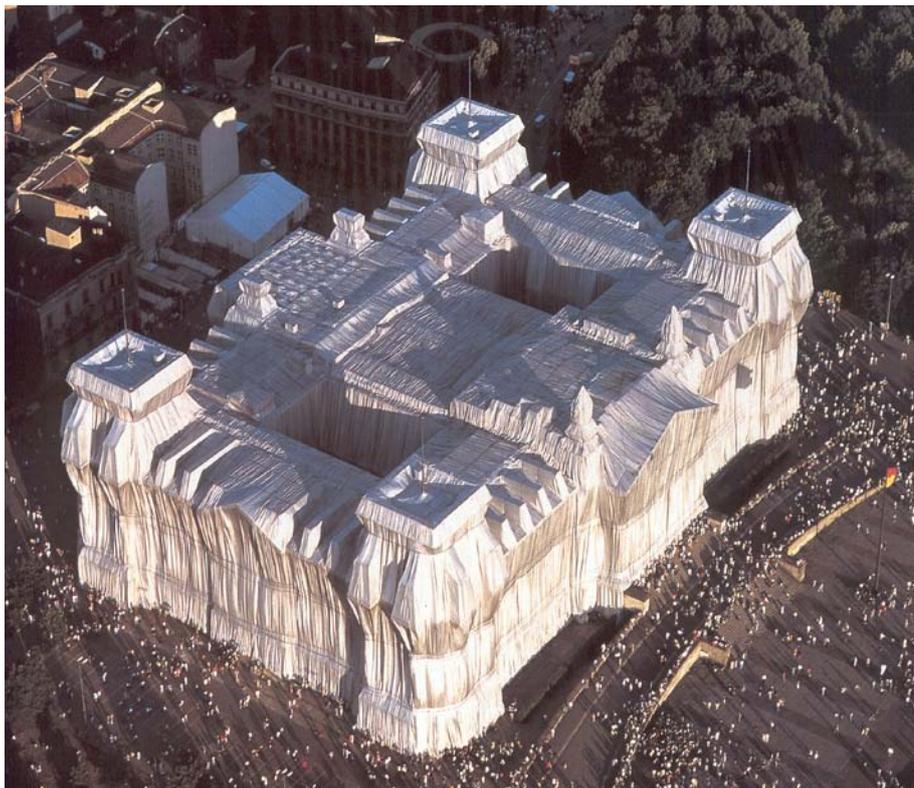


Fig. 161. Christo y Jeanne-Claude. Empaquetado de Reichstag de Berlín. 1995.

profundidad en el estudio y planteamientos, tanto humanos como técnicos, indispensables para su concreción.

Aproximadamente, cien mil metros cuadrados de tela de polipropileno fueron utilizados para cubrir el edificio desde el punto más alto - las torres - hasta el suelo, adaptando posteriormente la tela a la estructura arquitectónica por medio de cuerdas. Tres cortes longitudinales marcan las zonas de amarre; distribuidos a diferente altura, - remate de las torres, piso superior y zócalo - evitan que la tela se desplace, ajustándola a la forma exterior del Reichstag. En la parte superior del tejado y torres también podemos observar diferentes puntos de refuerzo, asegurando la estabilidad del recubrimiento.

El resultado, apreciable desde múltiples puntos de vista, incluido el aéreo, no deja de sorprendernos: por una parte, la ausencia de detalles nos conduce a una visión global en donde las proporciones arquitectónicas dominan; por otra, el cuidado ajuste de la tela en las zonas superiores del edificio redefine formalmente los elementos constructivos, aportando una nueva lectura. El parlamento alemán pierde su carácter funcional, de servicio a la comunidad, para concretarse en mera forma, un juego de volúmenes que sustituye su esencia arquitectónica. La acción realizada por Christo y Jeanne-Claude, es un ejemplo claro del valor que adquiere la conformación tridimensional en detrimento de la capacidad de contener y responder a las necesidades humanas, intrínseca al edificio.

Como contrapunto, la obra de **Joel Shapiro** utiliza la imagen de una casa para reflexionar sobre sus condicionantes formales y espaciales: *“Nada me parecía más rico en posibilidades que una casa: hice esa primera casa, la puse en el suelo, la miré y dije: « ¿Puede ser una escultura?». En esencia fue construida ensamblando seis trozos de madera. ¿Era un pentágono o una casa?»*⁴⁷



Fig. 162. Joel Shapiro. *Sin título*. Hierro fundido, 14 x 17 x 12,7 cm. 1973-74.

⁴⁷ Declaraciones del artista en *Correspondencias, 5 Arquitectos, 5 Escultores, op. cit.* p. 92.

El reconocimiento de la imagen aporta múltiples connotaciones, derivadas de la experiencia vivencial: formalmente, se trata de un cuerpo geométrico simple, pero que tendemos a identificar con una simplificación de las características externas de la casa, el referente arquitectónico; funcionalmente, la variación en la escala de resolución así como el material de concreción, - bronce -, anulan su capacidad de contener para convertirla en forma contenida, aspecto reafirmado por las relaciones espaciales entre la obra y el lugar donde se ubica.

Sin título, un bronce de 2,5 x 68 x 7cm. es una de las variaciones del tema que se concreta entre 974-76.

Situada a una cierta altura y sobre una superficie adosada a la pared de la sala de exposición, la obra se mantiene distante, aislada en su propio espacio, lo que contribuye a ofrecer una visión irreal, como un recuerdo al que cada espectador puede añadir diferentes matices.

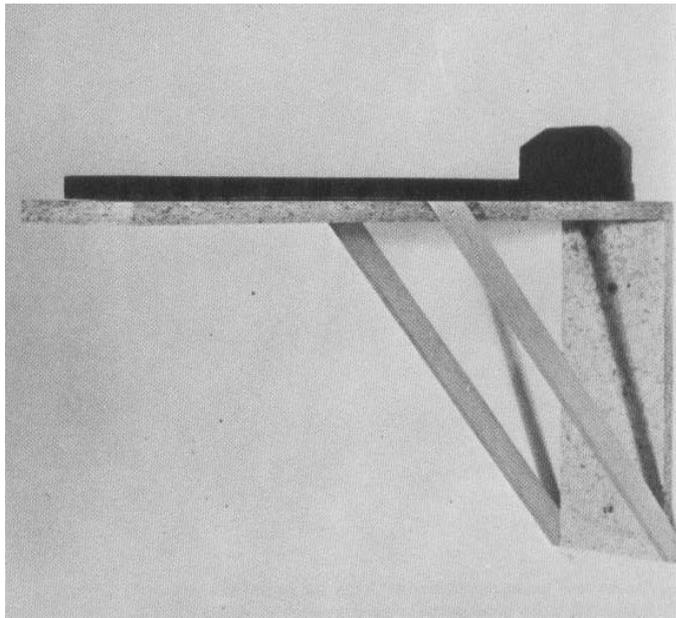


Fig. 163. Joel Shapiro. *Sin título*. Bronce, 2,5 x 68 x 7 cm. 1974-76.

Un plano horizontal establece la dirección que conduce hasta la casa, elemento que introduce Shapiro como una metáfora entre el pasado, el presente y el futuro, un camino que hay que recorrer. La longitud del espacio ocupado por dicho plano, - calculado “proyectando la línea inclinada del tejado de la casa”⁴⁸ -, intensifica la sensación de lejanía, marcando el trayecto para alcanzar el objetivo principal de la representación, que se asienta en el extremo interior de la superficie sustentante; la relación de tamaño entre los dos elementos y la distribución espacial constituyen un todo, independiente de la realidad del espacio global que los contiene.

⁴⁸ *Ibid.*

Miquel Navarro

enlaza con el interés por las formas geométricas simples y la distribución espacial, concretándose en instalaciones con múltiples elementos que se configuran como una ciudad.

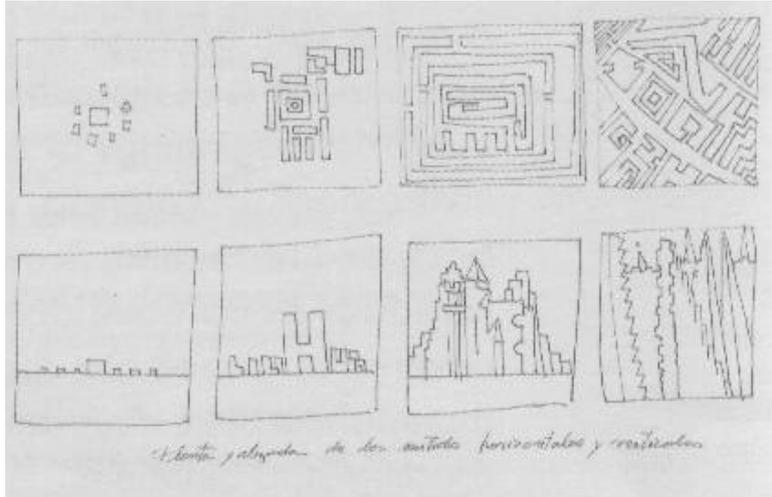


Fig. 164. Miquel Navarro. Apuntes *La Ciutat*. 1973-74.

En *La Ciutat*

(1,55 x 1 x 7 m.), realizada en refractario, terracota y vidrio en 1973-74, Navarro parte de una serie de bocetos bidimensionales en los que representa la planta y el alzado de un conjunto de construcciones, desde la más sencilla hasta la más compleja, como si se tratase del desarrollo urbanístico de una población.

La concreción volumétrica sigue las mismas pautas: el elemento más simple, un cubo, aumenta de tamaño y deriva formalmente en prismas, pirámides..., a medida que se aproxima al núcleo de la urbe, con la consiguiente reducción del espacio debido a la concentración de dichos elementos.

El tamaño manejable de estas construcciones, permite variar su ubicación y número, adaptándose al espacio previsto por el autor. Como en el ejemplo anterior, la obra está contenida

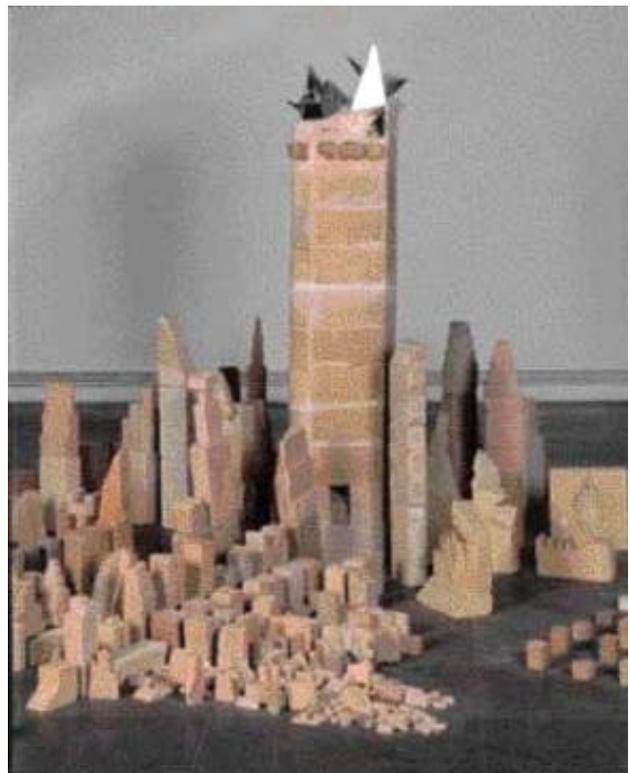


Fig. 165. Miquel Navarro. *La Ciutat*. Refractario, terracota y vidrio, 1.55 x 1 x 7 m. 1973-74.

dentro de la sala de exposición, un gran espacio representado en un habitáculo interior,

lo que motiva su comparación con una maqueta, o puede hacernos sentir como gigantes dominando una civilización imaginaria.

Tanto Joel Shapiro como Miquel Navarro, - el primero experimentando con la forma aislada y el segundo con la concentración y derivación formal -, desarrollan sus propuestas a partir de un volumen sencillo extraído de la arquitectura.

La simbiosis entre arquitectura y escultura es evidente; la principal diferencia estriba en la falta de funcionalidad y su carácter utópico, proyectos irrealizables que expresan en sí mismos las inquietudes de sus respectivos autores.

III.5 INCORPORACIÓN DE MATERIALES DE NATURALEZA ORGÁNICA

Los materiales producidos por la naturaleza, han sido objeto de manipulación recurrente por parte de los artistas; en los últimos tiempos, en particular el *Land Art*, - con la intervención directa en el espacio abierto -, y el *Arte Povera*, - como recurso expresivo -, se han servido especialmente de ellos.

El proceso de transformación que afecta inevitablemente a su configuración, condiciona su ciclo vital, siendo los orgánicos, los más perecederos. La descontextualización de estos respecto a su hábitat, con la introducción en los museos y salas de exposición, aumenta su periodo de vida; no obstante su durabilidad es limitada, lo que da lugar a instalaciones temporales, que necesitan renovarse para mantener su apariencia original o que contemplan ese deterioro como proceso intrínseco a la obra.

III. 5. I. La conformación del material natural

La grasa y el fieltro en la figura de Joseph Beuys, hojas de laurel introducidas por Penonne en el espacio expositivo, la cera y la sal que utiliza Webster en sus conformaciones, y las ramas entrelazadas por Goldsworthy en sus nidos, son algunos ejemplos del uso de materiales extraídos de la naturaleza; “inusuales” en las propuestas escultóricas, muchos de ellos necesitan una conformación precedente a su uso.

Joseph Beuys es un referente en el uso de materiales alternativos, entre ellos, de naturaleza orgánica, ya sea como elementos independientes o aplicados a la estructura del espacio expositivo; la grasa y el fieltro destacan especialmente en su obra, con



Fig. 166. Joseph Beuys. *Stuhl mit Fett (Silla con grasa)*. 100 x 47 x 42 cm. 1963.

connotaciones de su experiencia vivencial⁴⁹.

Una silla usada y un montón de grasa conforman la propuesta. *Silla con grasa* sugiere una gran inestabilidad formal; la grasa es una materia sujeta a cambios ambientales y su disposición en un plano inclinado sobre la silla, acrecienta la posibilidad de deslizarse como consecuencia del calor.

La rectitud del plano desde una perspectiva frontal contrasta con la textura irregular que ofrecen las caras laterales, dando idea de la plasticidad de la materia conformada.

En *Plight*, el fieltro recubre la totalidad de las paredes; dos salas, una de ellas vacía y otra con un piano de cola son el espacio intervenido.

El pelo animal está previamente conformado en capas, enrollado en forma de cilindro y con una medida de metro y medio de alto. El tamaño y disposición de los elementos condiciona la altura total así como el espacio definido; Beuys coloca dos cilindros superpuestos para alcanzar la altura deseada, lo que reduce la zona de paso, obligando al espectador a agacharse en el desplazamiento.



Fig. 167. Joseph Beuys. *Plight*. Fielto y piano. Instalación, 1985.

La naturaleza cálida del fieltro envuelve la atmósfera, aislando la instalación del exterior. La utilización de un piano, un instrumento musical, sugiere también un aislamiento respecto al ruido y/o al sonido producido por el piano.

En “*Respirare L’ombra*” (Respirar la sombra), obra de **Giuseppe Penone** de 1999, estrechas jaulas de tela metálica que conforman una estructura modular, son adosadas a las paredes de la sala, recubriendo gran parte de ellas. Estas jaulas, rellenas

⁴⁹ Según su historia, unos nómadas tártaros salvaron su vida untándole el cuerpo con grasa y

de hojas de laurel, no representan nada tangible; simplemente introducen un olor, que pertenece al ámbito natural, en el interior de una sala de exposición. Un enorme montículo de hojas en el centro de la sala, completa la instalación.

Penone comenta su obra con relación a las posibles asociaciones con el *Land art*:

*“Seguramente mi trabajo no pertenece al Land art, ya que lo que busco es la relación de un cuerpo con la realidad que lo rodea. En el Land art se trataba de una intervención sobre la naturaleza en términos de construcción formal.”*⁵⁰

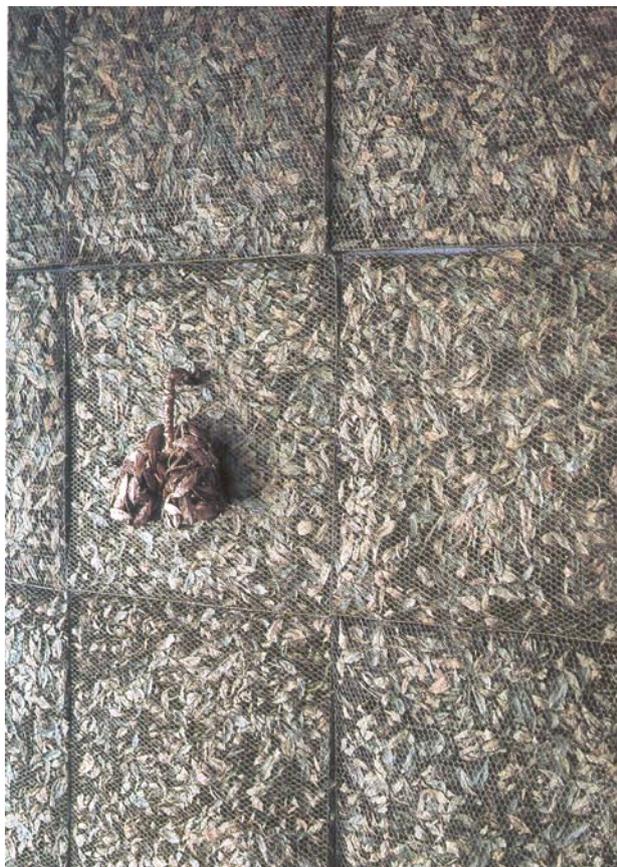


Fig. 168. Giuseppe Penone. *Respirare L'ombra*. Tela metálica, hojas de laurel y bronce. 1999.

El olor del laurel remite a un espacio abierto, por oposición a las connotaciones del material industrial utilizado como “recipiente”; la obra de Penone conecta directamente con el

sentido del olfato, minimizando la mera apreciación formal y potenciando las asociaciones personales con la memoria olfativa. *“Una hoja (...), es una fuerza expresiva que puede contraponerse a todo el sistema mediático y ser mucho más significativa que una forma extremadamente complicada porque saca a la luz algo muy simple. El ordenador no puede sentir el olor de una hoja.”*⁵¹

La principal diferencia estriba en el objetivo buscado por el artista, y por lo tanto en los materiales que utiliza para la concreción.

recubriéndolo con fieltro para mantener el calor.

⁵⁰ Para una referencia mayor sobre el tema v. San Martín, Fco. Javier, «La inteligencia de la naturaleza», (Entrevista con Giuseppe Penone). *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, N° 152, año XVIII. El texto se recoge en p. 37, 38.

La cera es el material seleccionado por **Webster** para la construcción de *Pared de cera*, una instalación que se inserta en un espacio interior y cerrado, transformando las características arquitectónicas del habitáculo.

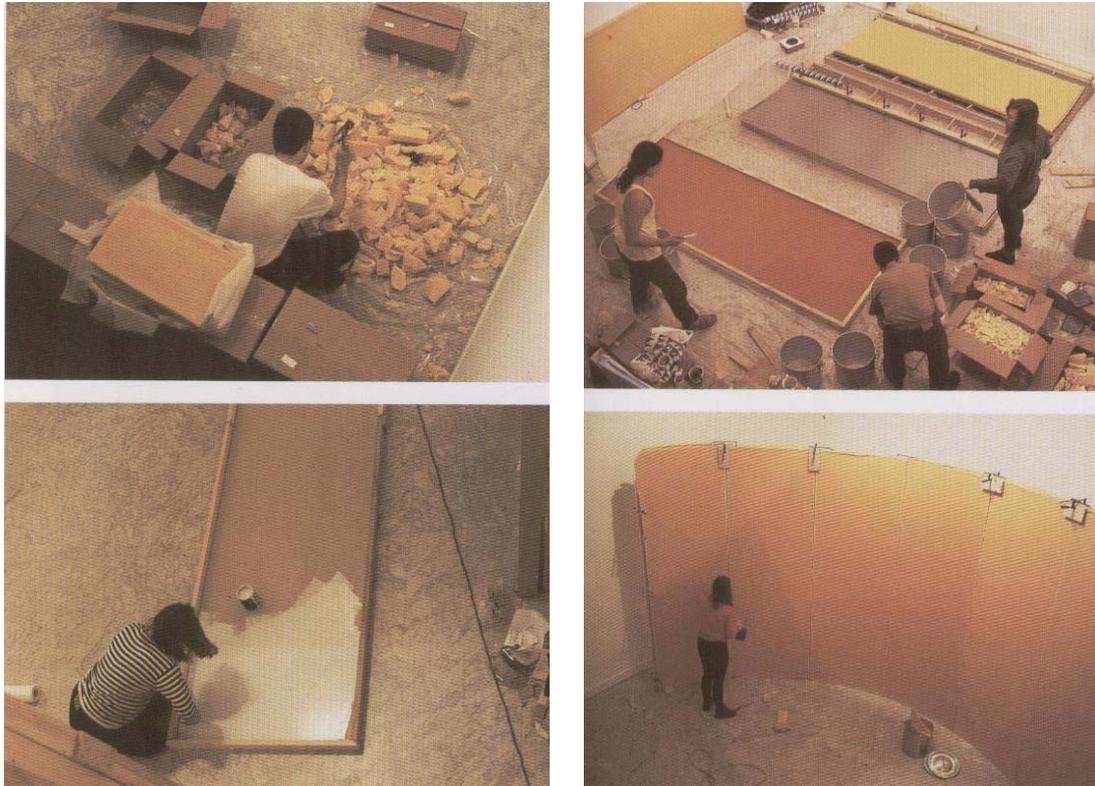


Fig. 169. Webster. Proceso de construcción de *Pared de cera*.

En las imágenes queda evidente el proceso de manipulación de la materia prima, - desde el triturado para fundir la cera con calor, pasando por su transformación en planchas, hasta el sistema de ajuste de los elementos conformados -, para llegar a la definición buscada.

Un total de 7 paneles se articulan para construir una pared curva, de apariencia frágil por comparación con el resto de los elementos arquitectónicos; las proporciones de la obra y su disposición directa sobre la superficie del suelo, hacen necesario el uso de algunos elementos de refuerzo a fin de asegurar la estabilidad de la instalación: las grapas, situadas en la parte superior de los paneles, enlazan las planchas entre sí; la misma cera se utiliza para rellenar los espacios intermedios, reforzando las uniones y la uniformidad visual de la composición.

⁵¹ *Op. cit.* p. 42.

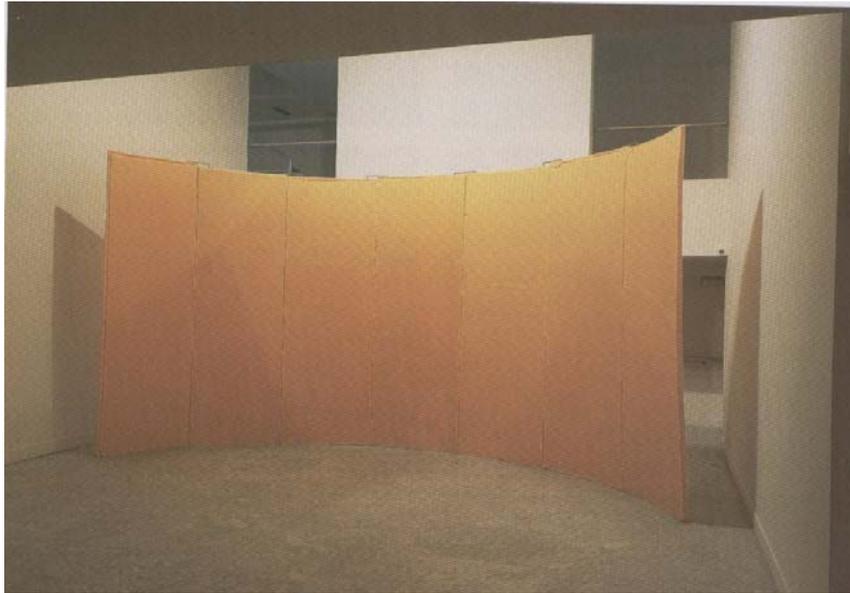


Fig. 170. Webster. *Pared de cera*. Instalación. Cera

La naturaleza, textura y color del material, producen una extraña sensación de calidez; la curvatura modula el espacio, transformándolo en íntimo, alterando o por lo menos “matizando” las referencias perceptivas del espectador. La situación en relación al resto de las paredes dirige los pasos del visitante, de la amplitud a los recodos, creando sensaciones contrastadas.

Mucho más inestable es la instalación *Cono de sal*, en donde el mismo artista trabaja con agua y sal como materia prima.

La conformación es muy simple: la compactación de la sal da lugar a un sólido y brillante cono blanco. Dispuesto en el piso sobre su base, y situado en el centro de la sala, la regularidad y rotundidad formal de la definición contrasta con la naturaleza de los materiales; las condiciones

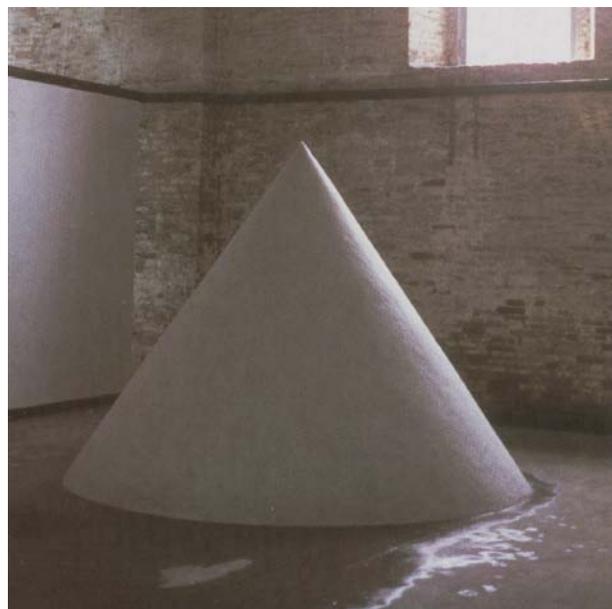


Fig. 171. Webster. *Cono de sal*. Instalación. Sal y agua.

ambientales del espacio de recepción y el efecto de la luz producen cambios significativos en la percepción de la obra, cuya durabilidad es limitada,.

Goldsworthy utiliza los materiales disponibles en el espacio natural, donde inicialmente se desarrolla su trabajo; el hecho de no utilizar más herramienta que sus manos para la construcción de las obras, forma parte de su intención expresiva, a la vez que condiciona las posibilidades de intervención.

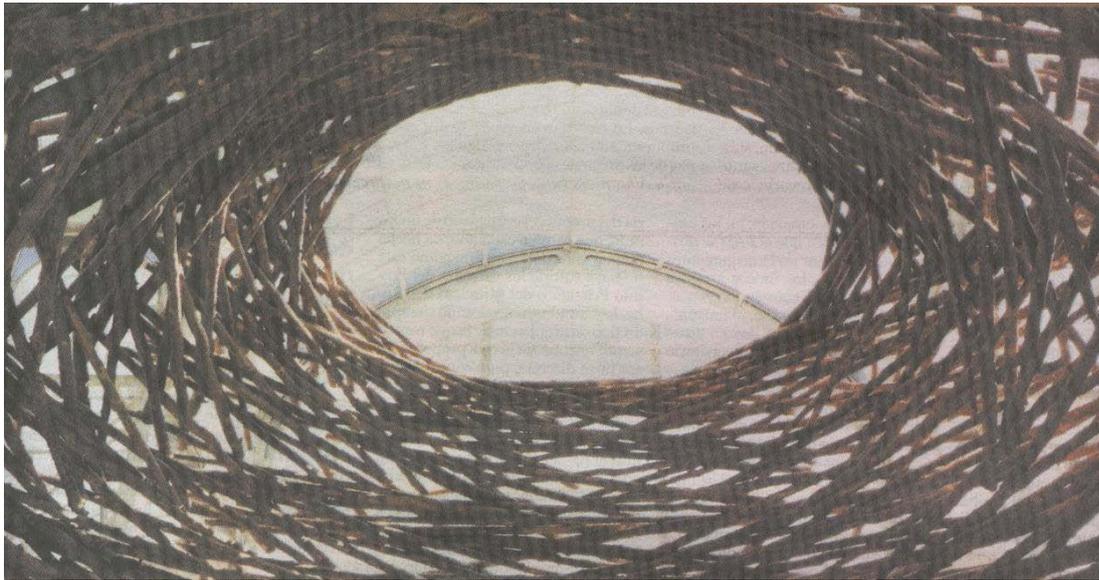


Fig. 172. Goldsworthy. Instalación en el Palacio de Cristal.

Posteriormente, Goldsworthy introduce su obra en el espacio cerrado del museo, adaptando sus configuraciones al espacio expositivo pero sin establecer variaciones respecto a la estructura primaria de sus construcciones⁵²; las ramas se entretejen alrededor de un círculo vacío en una red irregular aunque homogénea, con una técnica semejante a la realizada por un pájaro para construir su nido.

Como hemos podido constatar, los materiales al extraerse de su entorno natural, necesitan una previa transformación para ser utilizados; posteriormente el artista los conformará en función de sus necesidades expresivas:

En la obra de Beuys el pelo animal aparece ya prensado y laminado, enrollándolo sobre si mismo para adquirir una cierta rigidez; Webster transforma los

⁵² Como ejemplo sirva la obra *Dome of sticks leaving a hole within a hole in river rod. Scaur Water, Dumfriesshire*, realizada el 14 de octubre de 1991, recogida en Lucie-Smith, Edgard. *Art Today*,

bloques de cera en delgadas y homogéneas planchas por medio de moldes, mientras que Penonne se sirve de una estructura metálica para mantener la disposición vertical del material. Todas ellas son propuestas en que las que la materia se asocia a elementos constructivos de amplia superficie, como las paredes, por lo que la conformación en plano es casi un requisito a su uso.

Los fragmentos de ramas, seleccionados y recogidos por Goldsworthy, se entrelazan construyendo una estructura formal; la linealidad y flexibilidad del material permite la aplicación de un proceso directo. Por el contrario, la grasa y la sal no poseen una estructura precisa, como materia amorfa se “modelan” hasta obtener la configuración buscada; son obras en las que la definición responde a las características y posibilidades naturales de la materia, que contemplan la transformación como parte vital en el planteamiento.

III. 5. 2. Lo perecedero como proceso

Otro tipo de actuación se basa en el uso de los materiales más perecederos; si bien su estabilidad formal es muy precaria, - e incluso carecen de ella -, nos parece interesante ampliar este apartado con otras posibilidades de realización basadas en la desintegración de la materia orgánica, contrastando algunas de estas obras con las comentadas anteriormente.



Fig. 173. Daniel Spoerri. *Eaten by...* Restos de comida, platos y objetos varios, 80 x 160 x 40 cm. 1991.

El proceso de ejecución de **Daniel Spoerri** tiene su inicio en el sentido del gusto para posteriormente derivar en la contemplación visual. El artista, después de invitar a comer a sus amigos, utiliza los restos del ágape como material de concreción; platos con restos de comida, cubiertos, ceniceros repletos de colillas..., conforman sus obras.

Spoerri modifica la disposición horizontal del plano de la mesa, para situarlos en un plano vertical, similar a un cuadro, encolando los diferentes elementos en dicho espacio representativo.

En oposición a los objetivos buscados por Félix González-Torres con los caramelos de regaliz en *Sin título (Opinión pública)*, (ver p. 134), los elementos utilizados por Spoerri ya han perdido su función alimenticia, reemplazando el sentido del gusto por la apariencia meramente visual de la representación; el acto de comer se transforma en su reminiscencia, del mismo modo que la mayoría de las propuestas del *Land Art* se concretan, en el ámbito expositivo, en fotografías.

En sentido inverso al proceso anterior, la obra de **Julio César Martínez** parte de una concreción formal realizada por el escultor para, mediante el acto de comer, eliminar todo vestigio de la con figuración inicial: en la exposición *A vueltas con los sentidos*, realizada en 1999 en la Casa de América de Madrid, Julio Cesar “cocinó”, - a tamaño natural -, un cuerpo humano con gelatina, destinado a ser devorado por los asistentes en la inauguración. El acto de “canibalismo” convierte la escultura en efímera, finalidad prevista desde el momento que el artista selecciona dicho material, comestible y de por sí perecedero, y no otro. Julio Cesar lleva a cabo experiencias similares con versiones humanas de chocolate o mazapán, modificando la actitud del visitante, de mero espectador a parte integrante e indispensable del proceso.

Song Dong presenta en agosto del 2003, en el Beaubourg parisino, una instalación titulada *La madre tierra*. La singular propuesta consiste en un paisaje, donde los elementos de la naturaleza son sustituidos por diferentes partes de la anatomía del cerdo: montañas de jamón, cerros de codillo y campos de costilla constituyen el nuevo panorama. La conformación derivada del despiece, y mediante una construcción basada en el agrupamiento, suplanta la acción de la naturaleza por “el acto” humano a la vez que lo circunscribe en un espacio cerrado, impropio y

antinatural, con la consiguiente reducción de escala.

El uso de estos materiales como elementos generadores del propio proceso creativo no es nuevo; ya desde finales de los años 60 Antoni Miralda o Dieter Roth trabajan con productos perecederos, planteando la revisión del concepto de durabilidad así como de lo que se considera material susceptible de uso artístico⁵³.

La variedad de las propuestas indica procesos y resultados compositivos muy dispares: la configuración de elementos volumétricos, conlleva el modelado y/o moldeado

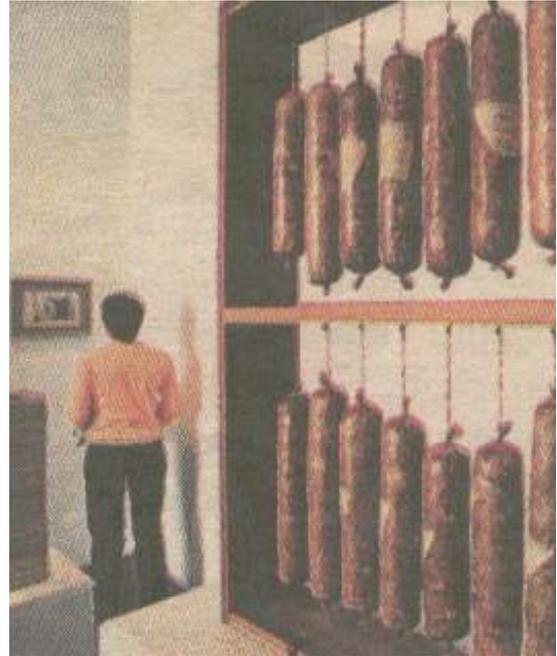


Fig. 174. Dieter Roth. Vista de la exposición de *La piel del mundo + otras cosas más*. MACBA, 2001.

formal; el aditamento de las partes constitutivas también implica una suma, con la consiguiente distribución espacial de los elementos, mientras que la exposición de la obra para su degustación y el planteamiento inicial de Spoerri, dan lugar a procesos sustractivos, en los que el tiempo y la “interacción” se muestran fundamentales para la creación.

⁵³ Para una mayor referencia al tema ver *Lápiz* n° 189. Año XXII p. 18 a 35.

SUPERVIVENCIA DE PROCESOS TRADICIONALES

De manera paralela al desarrollo de procesos novedosos, basados principalmente en la conformación del material transformado por la industria, coexisten los sistemas tradicionales de la talla, el modelado y vaciado como modo de representar tridimensionalmente la idea escultórica; la desvinculación con el referente figurativo y la libertad de aplicación técnica son pautas comunes a ambos.

Es esta misma apertura a la experimentación en los sistemas y métodos de trabajo lo que permite la aplicación, en una misma definición, de procedimientos sustractivos y aditivos en lo que llamaremos un proceso mixto; las modificaciones en cuanto a la resolución de estas esculturas afecta en mayor medida a la apariencia superficial: los planos adquieren un carácter más geométrico y compacto, perdiendo la ligereza de las concreciones o bocetos iniciales.

En cuanto a la evolución del concepto espacial y compositivo de las obras realizadas con estos sistemas, - y que comentaremos a continuación -, aunque con diferencias significativas también se inicia con la forma única, hasta llegar a la división, fragmentación y multiplicación de los elementos constitutivos de la obra.

III.6. LA TALLA. VARIANTES EN EL DESARROLLO DE CONCRECIÓN

La realización de la idea por medio de la aplicación de procesos sustractivos también exige la adaptación a un material previamente conformado, ya sea de manera natural, o por la acción del hombre. La definición por medio de este sistema, hace necesario partir de un material con un cierto grado de rigidez y/o dureza, y que determinará en mayor o menor medida la estructura y apariencia superficial de la obra resultante.

III.6.1 La unidad formal del bloque

Las primeras manifestaciones estéticas, y también muchas de las que hoy se siguen realizando, responden a la intuición de un individuo que, reproduce una imagen vital en un fragmento material, seleccionado y recogido por él mismo del medio. Esta actuación es el ejemplo más claro y sencillo de un trabajo de síntesis,

tanto en el aspecto mental como físico, de los elementos más representativos y característicos del modelo, que culmina con la inclusión de un “nuevo objeto” en el ámbito de su artífice.

Dicho proceso de concreción conlleva, en primer lugar, el reconocimiento formal, o cierta similitud, entre el referente natural que motiva la “idea” a representar, y el soporte material, determinando su preferencia sobre los demás; por otra parte, esta opción también presupone un conocimiento de la resistencia y dureza propia de la materia así como una cierta experiencia en el uso de los utensilios o herramientas de que dispone para hacer factible su transformación.

Centrándonos, por ejemplo, en el sistema de trabajo seguido por **Plácido Fleitas** en las obras realizadas en el Barranco de Tirajana (Gran Canaria), observamos una gran semejanza respecto al planteamiento formal anterior: el escultor selecciona un conjunto de piedras que se encuentran en estado natural en el barranco, adaptando su “idea” al volumen



Fig. 175. Plácido Fleitas. Obras en proceso de ejecución. Barranco de Tirajana. Gran Canaria.

de cada configuración material. Posteriormente, e in situ, incidirá sobre su superficie con las herramientas de que disponga, hasta conseguir plasmar la imagen ideada.

Como podemos apreciar en la fotografía, cabezas y torsos reposan en el espacio abierto durante el transcurso de su elaboración. El escultor va labrando, alternativamente, los bloques pétreos, estableciendo los volúmenes necesarios para definir cada obra, y únicamente el propio Fleitas, decidirá el grado de consecución inherente a cada pieza, dando por terminado su trabajo.

Tanto en el proceso seguido por los artífices primitivos como en el trabajo de Fleitas, la “idea”, sugerida o reafirmada por la contemplación de las formas de la naturaleza susceptibles de contenerla, es el detonante de la acción.

Así mismo, el resultado de ambos procesos mostrará un trasvase de los

elementos que constituyen el referente vivo y lo hacen reconocible, a la materia inerte, aunque estimamos que con distinta finalidad: las obras del artífice primitivo responden a una necesidad de representar, de comprender y poseer la imagen volumétrica de dicho referente, mientras que las esculturas de Fleitas, además de representar, expresan plásticamente su visión de la realidad lo que propicia un distanciamiento, cada vez mayor, respecto a la conformación original.

Con independencia de otros factores, podemos afirmar que, tanto el artífice primitivo como Fleitas, tienen un control directo sobre todas y cada una de las etapas de su trabajo, desde su concepción mental hasta la manufactura definitiva; el resultado, dependerá en gran medida tanto de la idoneidad de los medios, como de la destreza innata del propio individuo.

La preparación artística de Fleitas, instruido en el dibujo, y más tarde en las técnicas propiamente escultóricas, facilita a la consecución de sus objetivos, minimizando lo que para el primer artífice puede suponer años de esfuerzo y de experimentación.

Las primeras obras de **Henry Moore**, parecen responder a las mismas pautas de trabajo aunque con ciertos matices que conviene señalar. El mismo escultor comenta:

“Cuando empecé a hacer escultura hacia 1922, solía trabajar directamente en una pieza de piedra o de madera que no tenía necesariamente una forma geométrica, sino que podía ser simplemente un bloque de piedra suelto seleccionado al azar que uno encuentra por poco dinero en el depósito de un cantero, o un leño que tenía una forma natural y luego yo hacía una escultura, tratando de obtener una escultura lo más grande posible de aquel trozo de material, y por lo tanto esperaba hasta que el material me sugiriese una idea.”⁵⁴

Si analizamos la cita con detenimiento, encontramos aspectos que alteran el proceso descrito con anterioridad:

En primer lugar, el material no se encuentra de manera natural en el medio, sino que ha sido extraído, previamente, por especialistas, ya sean canteros o madereros; Moore hace referencia a la forma geométrica, - probablemente el poliedro

⁵⁴ Henry Moore. *Escultura con comentarios del artista*. Barcelona, Ed. Polígrafa. S. A. 1981. p. 224.

de seis caras -, como proceder habitual, estructura base sobre la cual desarrollar la concreción, especificando que también puede tratarse de un bloque irregular.

En segundo lugar, la idea surge a partir de la conformación material; el escultor no busca una similitud formal apta para desarrollar su imagen mental, es el material seleccionado el que determina la idoneidad, manifiesta con posterioridad, de la idea.

Por último, Moore se impone la condición de ajustarse al volumen material bruto, con la finalidad de aprovechar al máximo las dimensiones del formato original. De este modo, el trabajo de desbaste y definición es menor, equiparándose al realizado por Fleitas o al que imaginamos en los primeros artífices, que previamente adecuaron la selección a su idea.

El proceso de trabajo, tanto si el propósito a representar es anterior o posterior a la elección del material, se conoce, de manera global, como “talla directa”: el escultor profundiza la superficie del bloque desprendiendo los fragmentos necesarios, aumentando el grado de definición formal hasta obtener la concreción deseada, y lo hace personalmente, sin ayuda de otros operarios, métodos de reproducción o el uso de un modelo.

Henry Moore trabaja en *Figura reclinada en madera de olmo*, de 1946, teniendo como base las dimensiones del material de que dispone:

“En Inglaterra la madera que puede obtenerse en tamaños grandes es la del olmo, porque el olmo crece muy grueso. Desgraciadamente ahora nos encontramos con que una enfermedad del olmo está disminuyendo el



Fig. 176. Henry Moore. Proceso *Figura reclinada en madera de olmo*, 1946.

número disponible de troncos grandes.”⁵⁵

Al tratarse de una materia viva, Moore estudia las características de la fibra, procedimiento básico para enfrentarse a la talla con la seguridad de poder resolver la pieza. Para el escultor la fibra es un elemento más en su configuración, que contribuye a la creación de ritmos, dando vida a la obra.

Una vez convertido el tronco en bloque, dibuja los diferentes perfiles en sus caras, desbastando alternativamente cada una de ellas en un proceso continuo, buscando la definición formal.

El tamaño del bloque se adapta perfectamente al trabajo volumétrico de Moore, - con excepción de la cabeza -, dando como resultado un juego de masas y vacíos, de concavidades y convexidades propias de su particular modo de expresión.

Los ejemplos anteriores, nos ofrecen una visión completamente diferente de las posibilidades de realización a partir de la materia prima en estado natural.

En general, el tamaño de las concreciones no suele exceder la medida humana; como hemos comentado, se trata de obras de carácter personal, sin otra finalidad que satisfacer la intención del artista, y dado que no delega fase alguna del proceso en otras personas, el escultor necesita dominar, abarcar la totalidad del volumen material, que, una vez configurado, entrará a formar parte de su espacio particular.

Esta necesidad se hace más patente en algunas obras de los primitivos; la dificultad en la conformación, motivada, en gran medida, por la carencia de herramientas precisas, y suponemos que también influida por su condición de nómadas, se manifiesta en concreciones de reducidas dimensiones, fácilmente transportables, aptas para ser contenidas y manipuladas, y en consecuencia con especial relevancia del sentido táctil.

Este modo directo de enfrentarse con el material, independientemente de que existan apuntes o bocetos previos, supone para el artista un grado de libertad bastante amplio; la conformación de la idea puede variar en función de los condicionantes del bloque o simplemente por decisión del escultor, alterando el objetivo original.

⁵⁵ Moore, *op. cit.* p. 98.

Diferentes estados de definición formal

Los tres ejemplos siguientes, - de Pablo Picasso, Manolo Hugué y Constantin Brancusi -, son una muestra de los diferentes resultados obtenidos como consecuencia de las variaciones en el proceso de ejecución, manteniendo en todos los casos la estructura original del bloque que los conforma.

En las obras de Picasso y Hugué, y en el desarrollo del proceso bidimensional contamos con los apuntes realizados, mientras que en la de Brancusi, el apoyo de la fotografía suple de algún modo la ausencia de otro tipo de concreción.

Figura (80,5 x 24 x 20,8 cm.), una talla en madera realizada por **Pablo Picasso** en 1907, es un ejemplo claro de la autonomía del artista para decidir el grado de consecución inherente a la pieza.

Tomando como referencia unos apuntes que representan el motivo de perfil y de frente, - también de 1907 -, podemos comparar los distintos estados de definición formal:

Los dibujos muestran una figura femenina hierática, rígida y con apariencia de cariátide; el estilo que define su anatomía es rotundo, casi geométrico, evidenciando el interés de Picasso por la escultura primitiva, en especial por la africana.

Los apuntes de la vista frontal son una serie de tentativas, de búsqueda de opciones, en las que aparecen caras garabateadas junto con tres figuras, dos de ellas con un grado de definición mayor y de

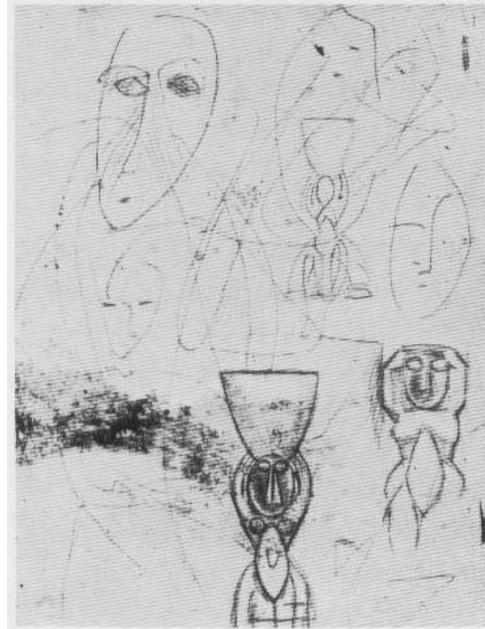


Fig. 177. Pablo Picasso. Apunte *Figura I*. 1907.

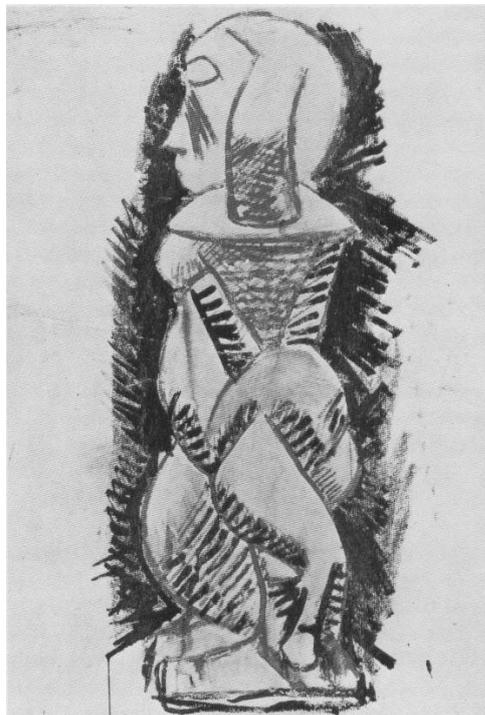


Fig. 178. Pablo Picasso. Apunte *Figura II*. 1907.

trazo más intenso. Ambas mantienen una misma posición corporal, - con y sin vasija -; la principal diferencia estriba en el tipo de línea: una, continua y orgánica, cuyo esquema nos remite a óvalos imbricados; otra, de trazos más rectos y quebrados, con sus contornos adaptados a una estructura rectangular, y en la que encontramos mayor correspondencia con la resolución final de la escultura.

En el estudio del perfil, más detallado, cada volumen representado en el plano se observa como independiente de los demás, separado por una línea oscura de trazo preciso; en su interior, otros trazos en paralelo definen las zonas de sombra. El nivel de fragmentación es tal, que nos es difícil interpretar la unidad volumétrica, salvo por comparación con la talla definitiva.

Respecto a la escultura, lo primero que nos llama la atención es la tosquedad del tratamiento superficial; parece como si Picasso hubiera desbastado el bloque con un hacha - o herramienta similar -, y permaneciese inconclusa.

Los restos de tiza que delimitan el vientre y la zona exterior del muslo, intensifican la sensación de encontrarnos con una fase intermedia del proceso de concreción tridimensional, a la vez que ilustran el sistema de trabajo habitual al enfrentarse a la talla directa:

Una vez determinada la idea y seleccionado el material, el escultor dibuja sobre la madera los diferentes perfiles, delimitando los volúmenes generales para su desbaste y conformación.

Picasso talla alternativamente las cuatro caras del bloque, - de manera que en todas ellas observamos el mismo grado de definición -, remarcando con tiza las zonas desdibujadas por la herramienta, donde desea insistir o modificar formalmente. Repetirá esta parte del proceso todas las veces necesarias hasta conseguir su objetivo.



Fig. 179. Pablo Picasso. *Figura*. Madera de encina con trazos de color. 80,5 x 24 x 20,8 cm. 1907.

El soporte material, - un fragmento de tronco de estructura rectangular -, se adapta perfectamente a la imagen ideada en los apuntes, sugiriendo la posibilidad de que dichas concreciones bidimensionales sean posteriores o paralelas a la selección del material, respondiendo, entonces, a las características estructurales del bloque.

Tanto en el apunte frontal como en la escultura, podemos apreciar que los contornos exteriores de los brazos coinciden, - sin sufrir modificación alguna -, con las caras laterales del bloque, así como con los límites del corte superior.

La rigidez de la pose en su adaptación al tronco, queda rota por el desplazamiento hacia delante de una de las piernas; el plano de la base, - únicamente representado en el apunte de perfil -, también se mantiene como parte de la estructura original en la obra definitiva.

Podemos suponer que, satisfecho con la resolución volumétrica y la expresividad del tratamiento superficial, Picasso interrumpió voluntariamente su trabajo, dando por finalizada la obra sin necesidad de alcanzar una mayor definición formal.

Desnudo, una pequeña talla en madera de 27 cm. de altura, y realizada por **Manolo Hugué** en 1912, muestra similar concepción formal, en cuanto que la figura está “contenida” en el bloque original, pero el grado de definición, en sus volúmenes y acabado, es mayor.

Asimismo, el escultor se sirve de un apunte como paso previo a la concreción tridimensional.

El dibujo preparatorio, realizado a lápiz y de tamaño superior a la talla definitiva, - 41 x 31 cm. -, evidencia un cuidadoso estudio de la relación de masas que constituyen la figura: los contornos, de línea precisa, resaltan una fuerte anatomía, producto de lo forzado de la pose; la diferente intensidad de trazo, indica la insistencia en el ajuste de volúmenes, en

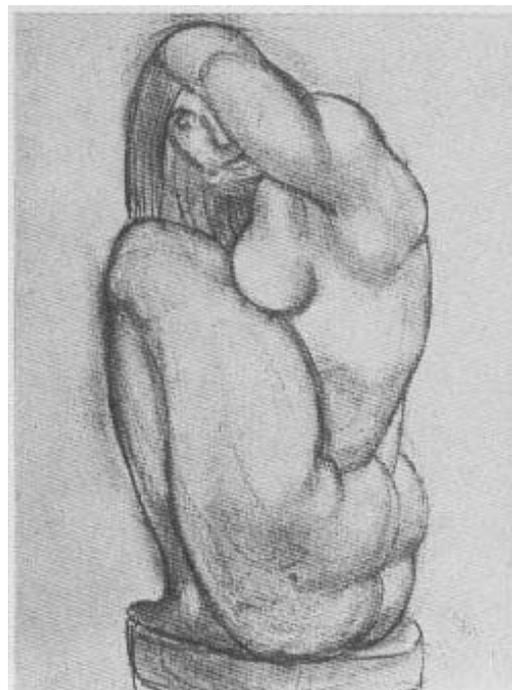


Fig. 180. Manolo Hugué. Apunte de *Desnudo*. Lápiz
41 x 31 cm. 1912.

especial en las zonas de intersección. Una suave mancha completa la definición.

A diferencia de Picasso, que plantea una vista frontal y otra lateral sin alterar la estructura rectangular y rígida del material, Hugué integra ambas, desprendiéndose de las exigencias del bloque mediante el movimiento giratorio y contrapuesto de las piernas, brazos, tronco y cabeza.

Un aspecto a destacar, es la enorme semejanza existente entre el apunte y la escultura; el nivel de definición alcanzado en el dibujo, responde a los objetivos del escultor, de manera que las variaciones en la concreción tridimensional no afectan sustancialmente al conjunto.

En el proceso tridimensional la configuración circular del tronco, ya contemplada en el apunte, señala el punto de partida; una leve grieta, que atraviesa parte del antebrazo y cara, es la muestra evidente de que dicho tronco ha sido utilizado tal y como se extrajo del medio natural.⁵⁶

Como hemos comentado, el aspecto externo de la talla, obviando el planteamiento compositivo, difiere en gran medida del resultado anterior:

Las pequeñas incisiones practicadas en la madera, indican la utilización de una gubia de caña estrecha, herramienta con la que Hugué unifica toda la superficie con excepción del plano base, - en el que se asienta la mujer -, que al igual que en la figura de Picasso, pertenece a la estructura original del tronco.

El minucioso acabado, redefine los volúmenes resultantes del primer desbaste, aportando una sutil movilidad de la luz que llega hasta su superficie; las formas, rotundas y continuas, insinúan el movimiento contenido de la pose.



Fig. 181. Manolo Hugué. *Desnudo*. Talla en madera. Altura 27 cm. 1912.

⁵⁶ Al tratarse de una materia viva, las tensiones producidas por cambios bruscos de temperatura o por

Mientras que la rudeza del tratamiento de Picasso, limita la apreciación de *Figura* a una lectura meramente visual, el tamaño reducido de *Desnudo*, y su textura, agradable y homogénea, incitan a poseerla, introduciendo el tacto como sentido complementario de percepción estética.

Maiastra II obra de **Constantin Brancusi** supone un paso más en cuanto al grado de definición formal; la simplicidad en la resolución volumétrica y el delicado pulimento que caracteriza la superficie en muchas de sus piezas, son el resultado de una búsqueda personal:

“No es la forma externa lo real, sino la esencia de las cosas. Partiendo de esta verdad, no hay nadie que pueda expresar algo real con la imitación de la superficie exterior de las cosas.”⁵⁷

Los pájaros es uno de los temas que interesaron a Brancusi, concretándose en múltiples piezas. Solo de *Maiastra*, encontramos tres mármoles y tres broncees realizados entre 1910 y 1918.

La fotografía en el taller del artista nos muestra la escultura de mármol sostenida sobre una base de madera que ejerce de columna-peana, elevando y reforzando la verticalidad y sentido de la obra, aspecto que interesa especialmente a Brancusi quien, por medio de la propia fotografía⁵⁸, controla la sensación que produce ante el espectador para una correcta interpretación de la pieza. Este elemento puede ser modificado, respondiendo a características y necesidades concretas del espacio expositivo.

Como podemos observar, Brancusi otorga a la peana un valor que trasciende su función de mero soporte; el escultor considera dicho elemento como el marco que delimita la obra, singularizando la concreción de los objetos del entorno. Escultura y pedestal formarán un todo, llegando éste a tomar tal relevancia que se transformará en pieza independiente, como es el caso de *Columna sin fin*.

La fotografía de *Maiastra II*, nos muestra la conjunción de madera y mármol

un desecado no uniforme, son las causas comunes de esta alteración.

⁵⁷ Comentario de Brancusi recogido en *El arte del siglo XX, Crónica del arte contemporáneo*. Barcelona, Salvat Editores, 1990. p. 687.

⁵⁸ A partir de 1905 Brancusi utiliza la fotografía como parte del proceso de trabajo, controlando los efectos producidos por los juegos de luz sobre las esculturas en su taller.

en una misma obra⁵⁹, así como parte del proceso seguido para su elaboración:

En la parte inferior, - de madera y todavía inconclusa -, podemos observar que Brancusi, al igual que Picasso, marca el bloque con tiza para su desbaste; dos círculos concéntricos delimitan las zonas susceptibles de cambio.

La parte superior, - representación en mármol del pájaro solar del folclore rumano -, se encuentra totalmente finalizada; la zona central del pájaro, en forma de óvalo, se prolonga en sendos apéndices, dando lugar a la cabeza y la cola.

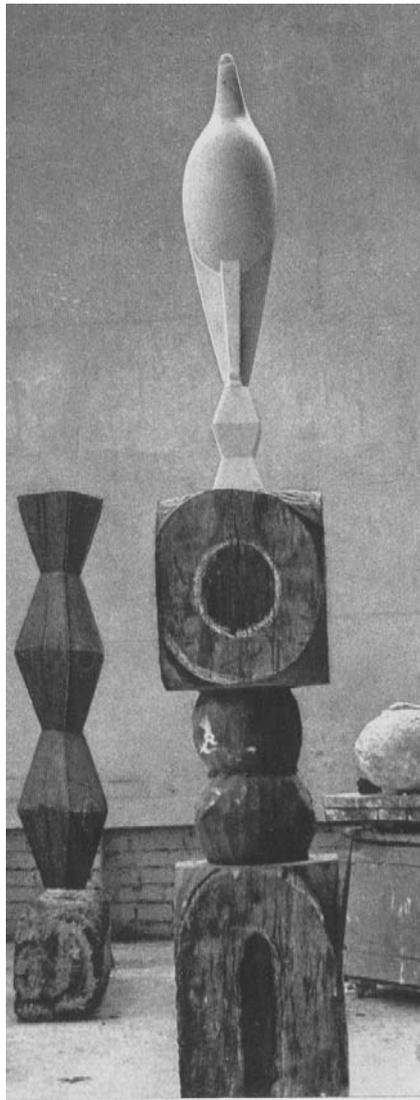


Fig. 182. Constantin Brancusi. *Maiastra II*.
Mármol. 1918.

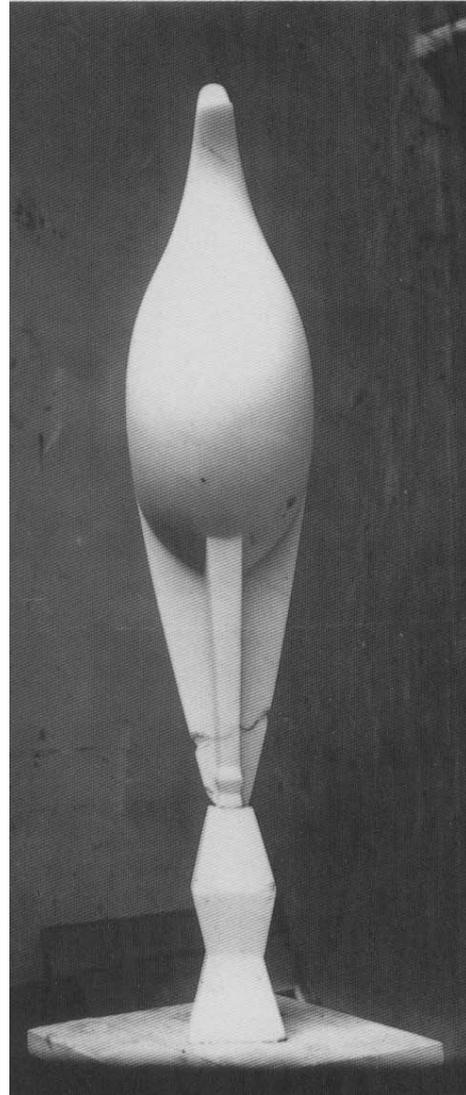


Fig. 183. Constantin Brancusi. *Maiastra*,
Mármol, altura 27 in. 1915-1918.

Una leve desviación de la cabeza, - de naturaleza más orgánica -, altera la simetría de la pieza, mientras que la rectitud del plano de la cola y patas señala el punto de

⁵⁹ Brancusi trabaja la talla directa tanto en madera como en piedra, técnica que aprendió siendo pastor en los montes Cárpatos.

equilibrio, potenciando la altivez y verticalidad de la posición.⁶⁰

Respecto al tratamiento superficial, Brancusi aprovecha la composición cristalina del mármol, afinando la superficie hasta conseguir que adquiriera niveles máximos de reflexión y refracción; *Maiastra II* resplandece, inalcanzable, mágica, como un tótem sagrado.

El nexo entre ambas partes está constituido por un elemento romboidal, semejante al utilizado en la *Columna sin fin*, que se apoya sobre el plano superior de la madera a la vez que sirve de remate de la cola.

La certera distribución de masas, alternando volúmenes orgánicos y geométricos, intensifica la unidad visual del conjunto.

Los ejemplos anteriores muestran un objetivo común: la creación, como acto de voluntad y trabajo personal, de un objeto carente de toda finalidad de uso, sí bien y a medida que el desarrollo de la concreción avanza, encontramos mayor divergencia en los planteamientos y actuaciones de cada escultor.

Aspectos comunes

Las obras son el resultado de la transformación de una forma cerrada, - o bloque -, mediante un proceso sustractivo aplicado a la materia. Dicho bloque limita y condiciona, tanto las dimensiones como la propia configuración de la idea a representar.

Los materiales utilizados provienen del medio natural, y como parte integrante de él, poseen características únicas e intrínsecas a cada uno. El escultor hará su selección sobre la base de estos condicionantes.

Aspectos propios

La disponibilidad de los materiales, su tamaño y peso, pueden supeditar la tarea de desbaste al lugar donde se encuentren, - como es el caso de Fleitas -; de este modo, la consiguiente pérdida de masa facilitará su posterior traslado.

Moore, por el contrario, y una vez trasladado el bloque de su elección, trabajará en el taller.

Los procesos de definición de la idea varían según las necesidades de cada

⁶⁰ Como se puede apreciar en la imagen, la parte inferior del mármol se rompió justo antes de que la

uno: mientras que Picasso y Hugué utilizan bocetos bidimensionales, la variación formal sobre un mismo tema con el control visual de los resultados por medio de la fotografía es el método de trabajo empleado por Brancusi.

La definición volumétrica y el acabado superficial dependerán, en su mayor parte, de la conveniencia del artista y de su habilidad para llevarla a cabo; en menor medida, la naturaleza del material permitirá determinados tratamientos y no otros.

El sistema de trabajo seguido por Brancusi como modo de perfeccionar, de llegar a una síntesis entre el objeto y la representación, es la repetición formal de una misma idea con sutiles variaciones. Y es el deseo de compendiar, de encontrar la esencia lo que depura sus piezas en formas simples, mínimas, aspecto que no encontramos en las obras únicas de Picasso y de Hugué.

La disposición vertical del bloque, determina la configuración en función del peso y resistencia del material; tanto en *Desnudo* como en *figura*, observamos que la superficie de contacto con el plano del suelo se corresponde con la totalidad del plano base del bloque, con amplitud suficiente para mantener el equilibrio de la pose sin necesidad de añadir una peana.

Por oposición, Brancusi utiliza en *Maiestra II* el conocido remate romboidal, reforzando así la unión con la cola y patas, vértice inferior de la representación; el peso material que soporta dicho elemento y la precariedad de su equilibrio se resuelven con la simetría dominante de la conformación.

La parte inferior, de madera, actúa también como peana elevando la figura hasta hacerla inaccesible; el contraste entre ambos materiales intensifica la luminosidad del mármol y la pureza de líneas, efecto del cuidadoso acabado superficial, potenciando su simbología.

El fuerte contraste de los tratamientos aplicados a las superficies volumétricas, hace evidente la disparidad en los criterios de resolución; cada obra conlleva unas necesidades expresivas, y es el escultor el único responsable de concordar todos los aspectos que derivan de su intención representativa.

El desarrollo tridimensional de la idea

La diversidad de pautas que conducen a la representación tridimensional de “la idea”, no solo se evidencia en la comparación de obras producidas por diferentes artistas; un mismo escultor puede variar su sistema de trabajo, en función de las necesidades que surjan en el devenir de la práctica.

La evolución manifiesta por **Henry Moore**, en discordancia con la cita comentada en este mismo capítulo, nos sirve de ejemplo:

“Actualmente no trabajo tanto de este modo, sino que tengo una idea, (...) y entonces encuentro el material para hacer la escultura, y para llevar a cabo estas ideas por las que me intereso haré varias maquetas (bocetos en yeso) no más grandes que una mano, (...) de modo que se pueda darles vueltas mientras se las modela y trabajarlas sin tener que levantarse y caminar alrededor, y todo el tiempo se tiene una idea completa de su forma desde todos los ángulos.

(...), las pequeñas maquetas de yeso que hago, para mí son todas esculturas grandes. Por lo tanto, cuando elijo la que me parece que promete más y retiene mi interés, en este caso no hago más que convertir en realidad la idea original.”⁶¹

Moore introduce cambios sustanciales en el proceso de concreción; el modo simple de enfrentarse al bloque, sin saber exactamente cual será el resultado, se deshecha a favor de un mayor control sobre todo el proceso:

Como punto de partida, la idea se concibe previamente a la elección del material, concretándose, además, en varios bocetos en yeso.

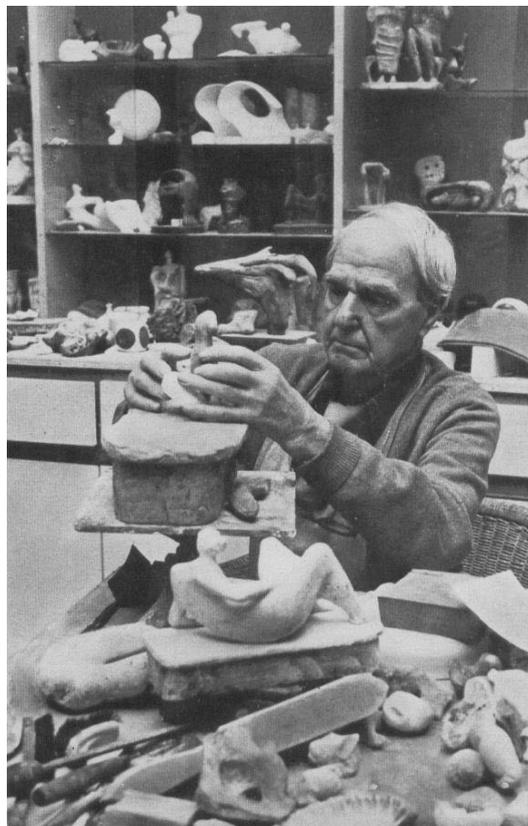


Fig. 184. Henry Moore. El escultor trabajando bocetos en el taller.

⁶¹ Henry Moore. *Escultura con comentarios del artista*. Barcelona, Ed. Polígrafa. S. A. 1981. p 224.

La finalidad de estos pequeños bocetos, es el estudio exhaustivo de las posibles variantes que afectan a la relación forma – intención expresiva, de manera que el escultor pueda corregir o modificar la idea sin que ello suponga una pérdida de tiempo, - o incluso el abandono de la obra -, lo que nos indica que su realización deberá ser también anterior a la selección del material definitivo.

El reducido tamaño de los bocetos facilita su manipulación, y sugiere una manera de entender el espacio como parte constitutiva de la obra; no existe un punto de vista concreto o principal, la forma se integra en el entorno ofreciendo múltiples facetas, todas ellas previstas por Moore, que contiene y domina la materialización con sus manos.

Una vez agotadas las variantes de la idea, selecciona la que considera más interesante, siendo el momento indicado para elegir el soporte material y trasladar el boceto a su tamaño definitivo.

Aspecto de especial interés, es la diferencia de material entre las concreciones previas y la obra final; generalmente, el proceso de definición varía considerablemente de un material blando, - proceso aditivo -, a otro duro, - proceso sustractivo -, pero Moore resuelve formalmente la idea empleando la escayola como materia estable, una vez fraguada, por lo que podemos considerar, como el mismo escultor indica, que ambos procesos, en su definición final, son sustractivos:

“(…), y porque creo que la escultura debe tener una dureza, fundamentalmente me gusta más esculpir que modelar. Aunque hago bronce, hago en yeso el original (...), y si bien cualquiera puede hacer un modelo de yeso con una mezcla blanda, dicha mezcla se endurece y luego la limo y la corto y hago que tenga su forma definitiva como yeso duro, no como un material blando.”⁶²

El proceso de concreción de *Virgen y niño*, realizado entre 1943 y 1944, ilustra con detalle la progresión de la idea y ejecución de la obra: una terracota y tres bronce definen la disposición y relación entre los elementos que posteriormente se concretan en el bloque de piedra.

Aunque la iconografía religiosa no está muy presente en la obra de Moore, el tema de la Virgen y el Niño enlaza con su interés por la idea de “Madre e hijo”,

⁶² Moore, *op. cit.* p. 130.

repetido constantemente en su trabajo; la ausencia de elementos que denoten sus atributos divinos reduce las diferencias entre ambos temas.

En los cinco bocetos representa la imagen sedente de una mujer con un niño en sus brazos. La relación de las figuras se establece por la disposición rítmica de los brazos, manos, dirección de las cabezas y piernas, teniendo siempre como referencia el soporte y los límites del bloque marcados por la peana base.



Fig 185. Henry Moore. Tres bocetos bronce *Virgen y niño*. 14,7 cm; 15,9 cm y 15,2 cm. 1943. (1), (2) y (3) respectivamente.

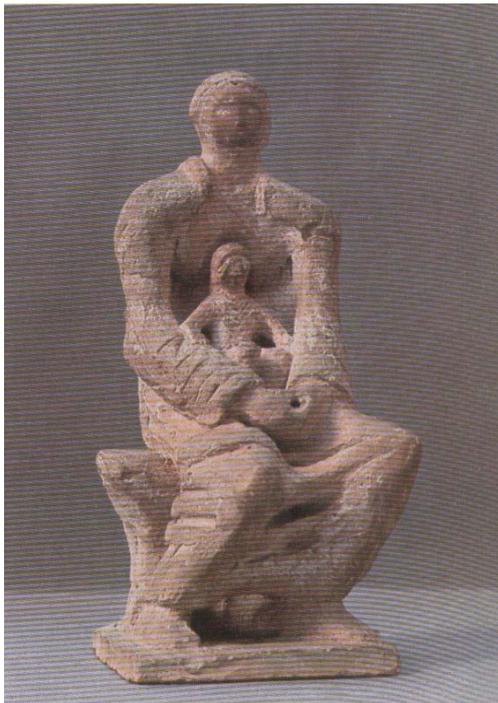


Fig. 186. Henry Moore. Boceto terracota *Virgen y niño*. 18,4 cm. 1943. (4)



Fig. 187. Henry Moore. Boceto bronce *Virgen y niño*. 15,9 cm. 1943. (5)

La figura del niño cambia de posición en todos ellos, - sentado lateralmente sobre la pierna, de pie, sentado de espaldas, sentado de frente, entre los brazos – modificando de este modo su relación con la madre. El pequeño tamaño de los bocetos – inferiores a 18,5 cm.- permite una rápida elaboración y la total manipulación. Es interesante comentar las diferencias compositivas entre los bocetos 1, 2 y 3 y los bocetos restantes (señalados con 4 y 5, dos últimas fotografías).

En los tres primeros observamos una serie de tanteos, un primer acercamiento formal para definir la distribución de las masas; con excepción del número 1, en el que Moore mantiene el punto de vista principal frontal, la posición del niño en los bocetos 2 y 3 obliga al espectador a establecer un recorrido para completar su lectura.

En los dos últimos, podemos apreciar un modelado más cuidado, con una definición mayor y en los que encontramos soluciones que aparecen en la escultura definitiva, en especial en el boceto número 5; este contiene todos los elementos de referencia necesarios para llevar a cabo la talla: posición de los personajes, definición del elemento sustentante, tratamiento de los pliegues del ropaje...

Dadas las características del emplazamiento, - en la Iglesia de St. Matthew, Northampton, para ser colocada delante de una pared -, parece lógico que el punto de vista frontal se imponga sobre otras opciones. No obstante, Moore rompe esta frontalidad girando la cabeza de la Virgen y dirigiendo su mirada hacia la entrada de la nave en la que irá situada la obra final, en tanto que la del niño se mantiene de frente.

A continuación podemos observar el proceso de realización de *Virgen y niño*, llevado a cabo en piedra de Hornton, un bloque con una altura 1,50 m. entre 1943-944.

La reproducción fotográfica nos sirve para reconstruir el proceso de creación de la pieza: en el primer estado, observamos la piedra desbastada, definidos los volúmenes generales con el puntero y cincel de desbaste; podemos ver aún el corte sobre el bloque que marca la profundidad a la que irá situada la figura del niño y los diferentes planos que lo conforman. A medida que el proceso avanza, se perfilan las formas con el cincel dentado, se fija la posición del cuerpo del niño, las piernas de la Virgen pierden su simetría y se modulan envueltas por el ropaje, se concretan las manos de la Virgen, los rasgos faciales... hasta llegar a una definición más precisa y detallada con el cincel plano. Por último completa los detalles de la ropa y prepara la superficie resultante para lograr su apariencia final.

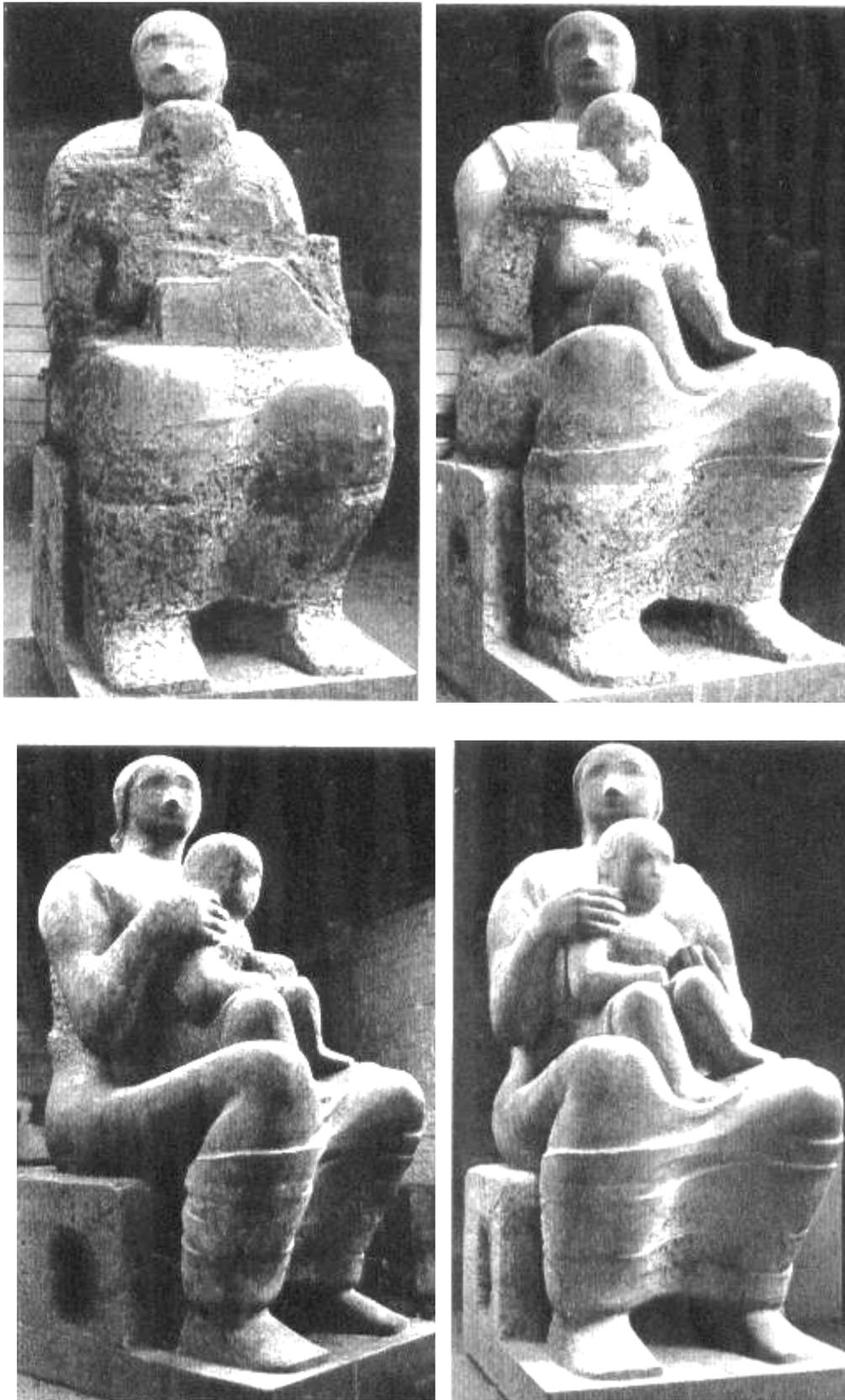


Fig. 188-189. Henry Moore. *Virgen y niño*. Piedra de Hornton, altura 1,50 m. Proceso de realización, 1943 -1944.

Dentro de la rigidez característica del material, Henry Moore modula las formas para lograr un movimiento leve, acentuado por la postura en diagonal de las piernas del niño, la disposición de las cabezas y miradas de los personajes.

El acabado superficial ofrece un suave brillo que resalta la redondez de los volúmenes así como las zonas más sobresalientes, aportando plasticidad y calidez en la piedra.



Fig. 190. Henry Moore. *Virgen y niño*. Piedra de Hornton, altura 1,50 m. Fragmento de la obra definitiva. 1943 -1944.

Nuevos planteamientos sobre el bloque

Los procesos de la talla no siempre conllevan una pérdida en el volumen aparente del bloque, en algunas obras, los procedimientos aplicados en la intervención son tan “sutiles” que nos resultan por lo menos sorprendentes. **Ulrich Rückriem** trabaja el bloque con una acción concreta. El artista define su actuación:

“La experiencia de dividir una masa de piedra en una determinada manera y de recomponerla en su forma original, todavía hoy me llena de

sorpresas y me mantiene en suspenso. Todos los temas siguientes se relacionan de

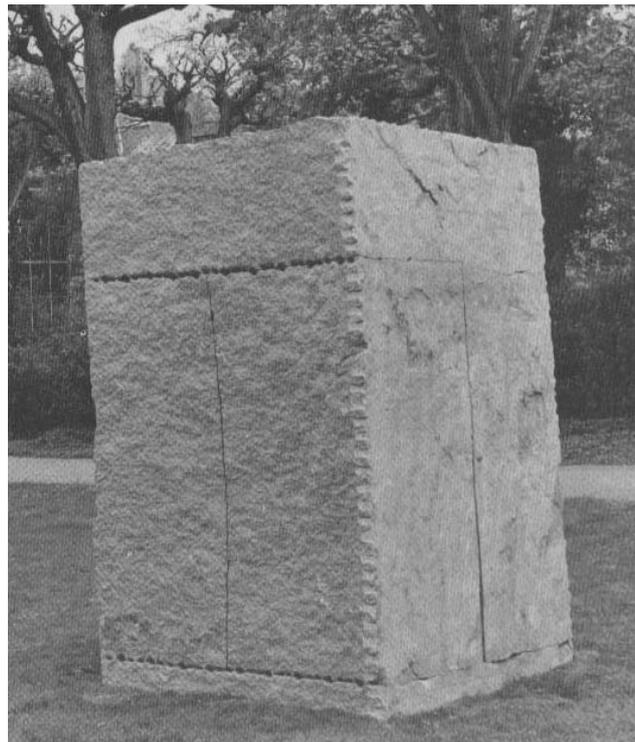


Fig. 191. Ulrich Rückriem. *Sin Título*. Granito, 250 x 180 x 180 cm. 1983-84.

una manera u otra con éste, que para mí resulta el esencial.”⁶³

Utilizando un sistema similar al de las canteras para la obtención de la piedra, Ulrich profundiza en el bloque hasta conseguir su división en planos perpendiculares entre sí; las superficies de corte, se convierten nuevamente en las zonas de unión al recomponer este puzzle de granito.

El gran peso del material, impide que las diferentes partes que reconstruyen el volumen inicial se muevan, a pesar de que al practicar el corte se altera la superficie, siendo evidentes las marcas impresas de la herramienta.

Las variaciones producidas por los cortes no solo afectan al aspecto externo, sino también a su estructura. El resultado compositivo se identifica con la forma original del bloque pétreo, a pesar de que existe una ruptura en su unidad estructural. Por medio de esta acción, el fragmento sustituye a dicha unidad.

III.6.2 El hueco y su valor formal

Frente a la masa compacta, escultores como Fleitas, Moore o Penone también utilizan el hueco como un instrumento más, definitorio y constitutivo de la forma tridimensional.



Fig. 192. Henry Moore. *Figura reclinada: encogida*. Mármol travertino, longitud 1.90 m. 1961-69.

⁶³ Pirson, J-F. *La estructura y el objeto*, p. 56.

Atendiendo al valor formal del hueco, **Henry Moore** comenta su hallazgo como parte constitutiva de la obra:

“El primer agujero hecho en un trozo de piedra es una revelación. El agujero conecta una parte con la otra, haciéndolo inmediatamente más tridimensional.

Un agujero puede tener en sí mismo tanto significado de contorno como una masa sólida. La escultura en el aire es posible allí donde la piedra contiene solamente el agujero, que es la forma deseada y pensada.”⁶⁴

En su *Figura reclinada: encogida*, realizada entre 1961 y 1969 en mármol travertino amarillo, podemos observar cómo el escultor sustituye la masa de la cabeza y el vientre por su volumen hueco, aligerando el peso de la escultura. El volumen vacío del vientre crea una concavidad, mientras que la masa de la cabeza desaparece, definiéndose por el contorno. Son dos manifestaciones de un mismo descubrimiento.

Las esculturas ejecutadas por **Plácido Fleitas** en la plaza de Alcaravaneras (Gran Canaria) en 1971 surgen a partir de piedras de origen volcánico o marino, cuyas formas sugieren a la vez que condicionan el resultado compositivo. Fleitas traspasa esta materia,

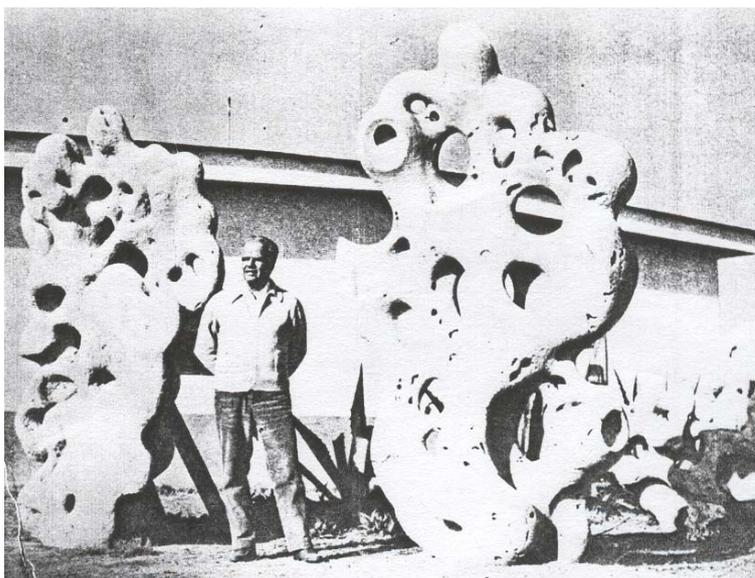


Fig. 193. Plácido Fleitas. Piedra volcánica en proceso de elaboración.

creando huecos perfectamente delimitados que funcionan más como volúmenes que como vacíos. Son formas orgánicas, que no responden a una idea concreta, sino a una manipulación y

⁶⁴ Henry Moore. *Escultura con comentarios del artista*. Barcelona, Polígrafa, 1981. p.46.

transformación intuitiva de la naturaleza, con la que parecen fundirse.

El trabajo en madera posee unas características similares a las expresadas en piedra u otro material rígido proporcionado por el medio.

Giuseppe Penone plantea su obra en relación directa con la naturaleza. En *Albero-porta*, pieza de 1993 realizada en madera de cedro, considera la transformación que ésta sufre con el paso del tiempo: “... nació como una reflexión sobre el crecimiento de los árboles. Fijaba la forma del árbol a una cierta edad y era sencillo imaginar que en el interior del árbol estaba la forma de su pasado. Mi trabajo consistía en revelar este pasado en el interior de una viga de madera.”⁶⁵

Como describe Penone, la estructura de un árbol joven surge de la viga, abierta como una ventana para acceder a su interior.

El escultor desnuda sólo un fragmento, respetando las dimensiones iniciales del material donde está contenido. Desprovisto de corteza, su tronco limita con la parte superior e inferior de dicha viga, mientras que sus ramas enlazan con las paredes laterales.

La estructura respetada en la viga, enmarca el objetivo de la manipulación, a la vez que produce un fuerte contraste con el aspecto superficial del árbol joven.



Fig. 194. Giuseppe Penone *Albero-porta*. Madera de cedro. 1993.

Entre estas obras hay diferencias suficientes para apreciar un cambio significativo en el objetivo o finalidad de la representación tridimensional: la pérdida del contenido formal, o reconocimiento formal, frente al auge de planteamientos

⁶⁵ Entrevista con Giuseppe Penone, «Lápiz». Nº 152, año XVIII, p. 38, 39.

matérico-abstractos. Esta manera de enfrentarse a la producción escultórica supone mayor libertad en la concreción formal; al alejarse de objetivos representativos reales es el propio escultor quien define y estructura la obra siguiendo sus necesidades expresivas, siempre en concordancia con el material, dando como resultado soluciones que aportan relaciones espaciales novedosas.

III.6.3 La multiplicación y distribución espacial del bloque

Los condicionantes del espacio de ubicación o el propio tema objeto de la representación exige en muchos casos la multiplicación del bloque, sin que ello suponga perder la referencia de la estructura original de cada elemento. Adolfo Schlosser y Anton Lamazares trabajan bajo esta premisa.

Jesu Cristo ios doctores (1986), obra de **Anton Lamazares** está compuesta por tres figuras cuya estructuración formal responde también, a las características propias del material. Los troncos de pino gallego, tomados directamente en estado natural, son trabajados manteniendo su disposición vertical, con leves variaciones que personalizan cada figura y dan significado al tema.

Lamazares sintetiza el cuerpo de los doctores en las líneas de contorno del tronco, desbastado de ramas y corteza, tallando en el extremo superior la cabeza.

La simplicidad de resolución se adapta a las características de cada tronco seleccionado, aprovechando su curvatura; con un acabado superficial de apariencia basta e irregular, provoca una movilidad que rompe la monotonía de las formas.



Fig. 195. Antón Lamazares. *Jesu Cristo ios doctores* Madera de pino gallego policromado. 290 x 30 cm 1986.

La figura de Jesús, de tamaño ligeramente inferior, posee un tratamiento similar, diferenciándose de los doctores por su vestimenta y la resolución del cuello y cabeza. Mediante un corte transversal en la parte inferior de la madera, reduce el grosor para tallar las piernas, resumidas en un único elemento que se sustenta sobre la pequeña base del diámetro del tronco original.

Lamazares, aplica color a las vestimentas, ojos, nariz y boca, resaltando los contrastes entre los personajes. Los doctores, situados a ambos lados, de color negro y la figura central, Jesús, de rojo. La enorme tradición de la talla policromada en España es un antecedente claro en la resolución del tema, así como la distribución espacial de la representación que nos recuerda, salvando la altura del personaje central, la de los calvarios del románico.

En la propuesta realizada por **Adolfo Schlosser** para una de las glorietas del bulevar de Torrelavega, observamos el uso de bloques de piedra procedentes de yacimientos cercanos a su emplazamiento, (Escobedo), dispuestos en forma concéntrica de manera que ocupan, o más bien utilizan, la totalidad del espacio expositivo.



Fig. 196. Adolfo Schlosser. Piedra caliza. Bloques de varios tamaños y formas.

Dichos bloques, situados siguiendo una progresión que facilita su lectura, - de mayor tamaño en el centro a menor en la parte externa -, conservan los cortes propios de la cantera, alternando zonas lisas y rugosas que consiguen dinamizar el conjunto, haciendo de cada elemento una parte única dentro del todo.

Schlosser desarrolla su propuesta a partir de un espacio previo. La obra se concibe expresamente para este emplazamiento, donde el espacio se integra en la obra como un recurso más, imprescindible, formando parte del propio contenido.

La ruptura de la unidad con la inclusión de varios elementos en la composición, genera una relación espacial que rompe con la visión desde un punto único, obligando al espectador a seguir el sentido de la rotonda.

En ambas obras, la forma única constituida a partir del bloque se multiplica y disgrega como parte independiente de un todo. La ruptura de la unidad compositiva y la incorporación de nuevas relaciones formales suponen la inclusión del espacio como aspecto fundamental en su lectura.

Otra muestra de la apertura de la forma al espacio, con la consiguiente pérdida de la estructura en bloque, se manifiesta en la obra de **Ángel Ferrant**. El escultor trabaja en 1947 una serie de piezas llamada *Ciclópea* con unos objetivos comunes: el estudio de la intervención del espacio en la obra y el equilibrio entre los elementos compositivos y dicho espacio. *Pensativa* forma parte de este conjunto.

La escultura consta de cinco fragmentos, tallados de manera independiente, que combinados y unidos entre sí conforman la obra.

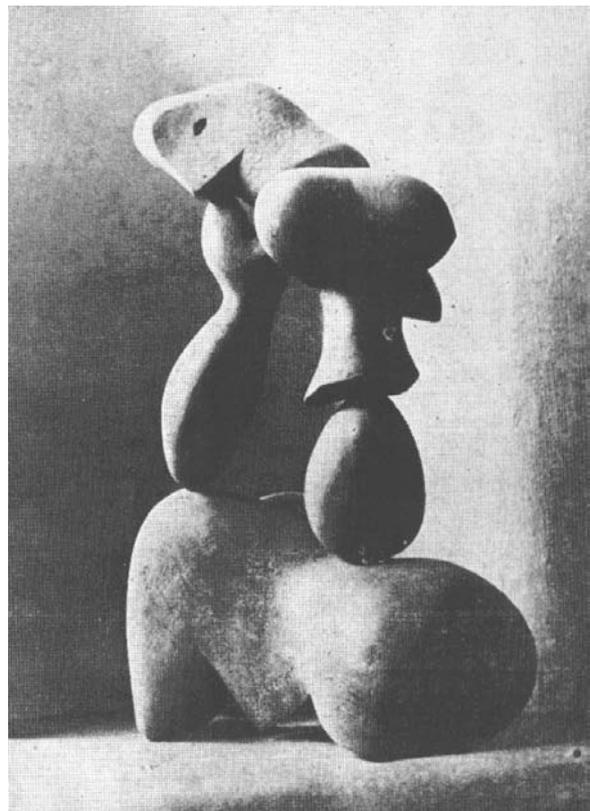


Fig. 197. Ángel Ferrant. *Pensativa*. Madera. Serie *Ciclópea*. 1947.

Con una clara referencia al cuerpo humano, el mayor de ellos representa mediante un volumen continuo y rotundo la parte superior de los muslos y vientre, a la vez que actúa como base sobre la que se sustentan los demás. El tronco de la figura, compuesto por dos elementos, se apoya verticalmente en dicha base, manteniendo un equilibrio inestable que Ferrant refuerza con la disposición del brazo y cabeza. La definición en forma de huevo del fragmento adyacente a la base, potencia esta inestabilidad, sugiriendo la movilidad de la pose.

La articulación de los fragmentos como volúmenes independientes y a la vez constitutivos de la forma, implica una relación de apertura al espacio circundante, ofreciendo múltiples puntos de vista. La ausencia de una base que unifique y delimite espacialmente la composición, contribuye a dicha apertura.

La inestabilidad formal

Las pautas desarrolladas por **Ángel Ferrant** en la serie *Ciclópea*, suponen el punto de partida para posteriores trabajos como son los tableros cambiantes de 1950, - en los que los elementos varían su distribución espacial con respecto a un plano horizontal-, o *Fiesta Campesina*, - un móvil de estructura vertical -. Ambas propuestas sugieren una cierta intención de movimiento: la inestabilidad formal y apariencia variable de las composiciones son muestra de ello. Ferrant experimenta en sus tableros situando los elementos en diferentes posiciones dentro de un mismo espacio; la variación formal genera juego de volúmenes que conforma las distintas figuras.

En *Muchachas*, presenta tres figuras compuestas por varios fragmentos cuya apariencia nos remite a los voluptuosos volúmenes femeninos. De manera aislada, cada fragmento carece de sentido, es la suma y correcta distribución de sus partes lo que confiere sentido a la obra.

Sobre una superficie plana Ferrant combina las formas, superponiendo las diferentes fracciones para conseguir una sucesión de configuraciones que expresan idéntico contenido; dicha variación formal queda patente en las fotografías de la obra.

El resultado está a medio camino entre el relieve y la escultura de bulto redondo, ya que a fin de poder establecer varias composiciones sin fijar definitivamente su posición, estos fragmentos volumétricos necesitan de un plano que los sustente, un espacio horizontal para la representación.

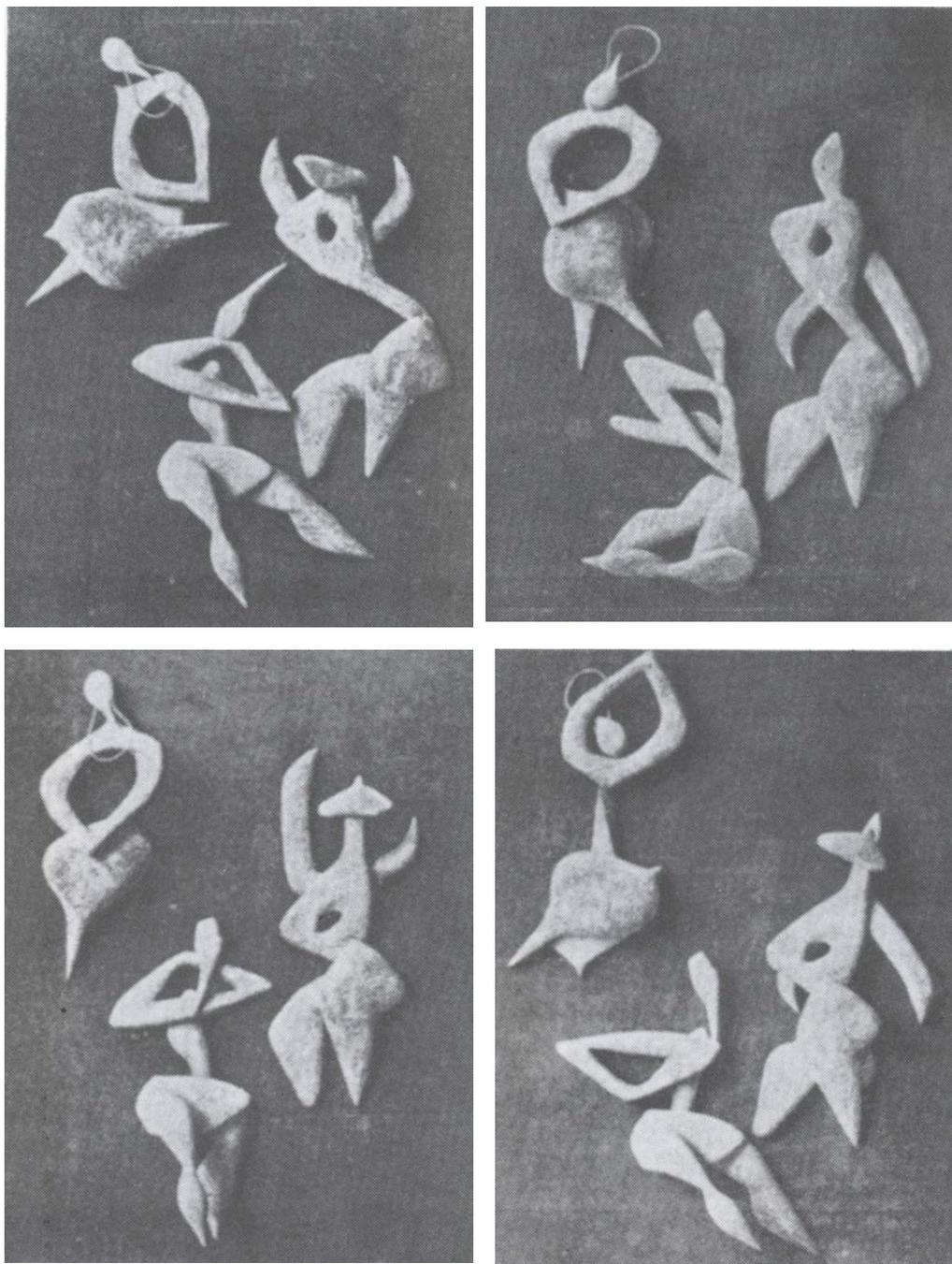


Fig. 198. Ángel Ferrant. *Muchachas*. 1950.

Los elementos que constituyen su aspecto, - ovoides, rombos y pequeños planos circulares de diferentes tamaños -, se enhebran en las cuerdas, alternándose para conformar la estructura vertical de dichas figuras.

No se trata de fragmentos cualesquiera, Ferrant construye cada uno manualmente a partir de planchas o tacos de madera; los recorta, desbasta, y lija hasta conseguir la forma deseada para más tarde, como acabado superficial, añadir color.

La pintura también es aplicada por el propio Ferrant; en pequeños planos y con especial atención al detalle, los colores crean nuevas formas, - esta vez bidimensionales -, en las definidas anteriormente, aportando un mayor sentido del ritmo en la composición.

Debido a las características matéricas de la cuerda, la pieza comparte con los móviles de Calder⁶⁶ la capacidad de movimiento, la inestabilidad de su posición. En ambos casos, las formas pueden ser dinamizadas tanto por agentes atmosféricos como manualmente, siempre en función de su ubicación.

Como podemos apreciar, los pasos seguidos en el proceso de definición de la obra escultórica son muy variados, desde la talla directa a la realización de apuntes y/o bocetos tridimensionales:

En las esculturas que se concretan a partir de la propia configuración del material, -como resultado de la intervención directa en la estructura vertical del tronco cortado o del bloque pétreo-, se supedita el resultado formal a las características propias del soporte material seleccionado.

La incorporación del hueco como elemento constitutivo altera el volumen cerrado de la obra, abriéndolo al espacio circundante; la repetición formal y su distribución en el espacio expositivo contemplan dicho espacio como un elemento más en la definición, que interviene en el proceso de lectura y/o interpretación de la propuesta.

El uso del fragmento como elemento independiente y constitutivo de la forma es otra de las variantes empleadas en la definición; la

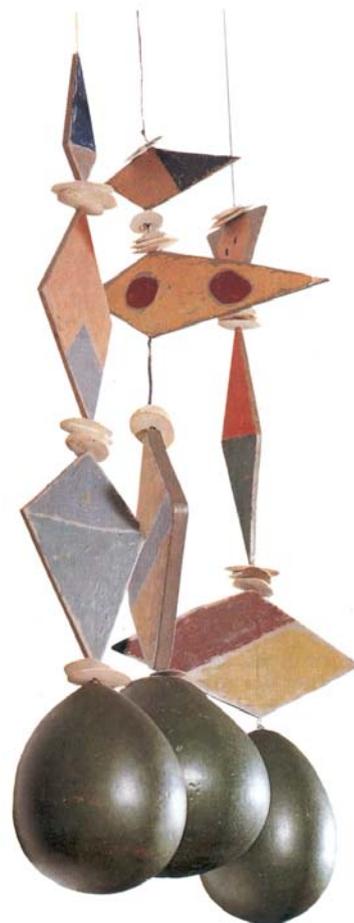


Fig. 199. Ángel Ferrant. *Fiesta campesina*.
Fragmentos de madera, cuerda y pintura,
Tres figuras de 50 cm. c.u.
Altura total 75 cm. 1948.

⁶⁶ Ver p. 125.

distribución y/o ajuste de las piezas ofrece posibilidades muy diversas, incluyendo la variación formal.

III.6.4 La talla asistida: condicionantes en el proceso

La aproximación a la idea mediante su materialización en bocetos, es un sistema de trabajo que facilita al escultor tanto el estudio, en una escala manejable, de la definición formal, como su posterior traslado al tamaño y material definitivos.

El boceto, cobra especial trascendencia cuando el artista delega esta última fase en manos de ayudantes u operarios especializados; en algunos casos, la envergadura de la obra requerirá la elaboración de un modelo, en otros, el boceto seleccionado será la única referencia, en ambos casos, el boceto se convierte en instrumento imprescindible para reproducir dicha concreción original en el soporte material previsto.

En el Museo de Rodin de París, existen unas vitrinas donde todavía podemos encontrar varios de estos bocetos; en ellos observamos unos pequeños puntos que marcan toda su superficie, lo que indica que el escultor dio por finalizada la concreción y esta se constituye como base sobre la que desarrollar las fases consecutivas del proceso.

Son muchos los escultores que han utilizado, y utilizan, métodos de reproducción asistida, y existen variadas descripciones del sistema aplicado, desde Leonardo y Alberti hasta nuestros días; obviando los procesos de reproducción industrial, el más empleado es el sacado de puntos, también descrito por Arce y Cacho como la regla práctica de bastidor⁶⁷, que consiste básicamente en una estructura poligonal simple, que contiene las dimensiones máximas de la pieza a reproducir y que sirve de referencia en la medición y traspaso de los puntos fundamentales de dicha obra al bloque, por medio de plomadas, varillas articuladas u otros instrumentos métricos.

La condición de igualdad en la escala es, si no indispensable, conveniente para la aplicación de este método, lo que justifica, en parte, la definición de un modelo en el tamaño deseado.

⁶⁷ Arce y Cacho, Celedonio de, *Conversaciones sobre la escultura*. Madrid, Dirección Gral. de BBAA y Archivos, 1996. p. 422.

Centrándonos en el desarrollo tridimensional de la idea, el modelo supone un paso más en la concreción formal, ya que permite la corrección de posibles desajustes no detectados en el boceto, establecer variaciones fundamentadas por el aumento de tamaño o el cambio de material, y en suma, concretar el resultado formal, aspecto que adquiere especial relevancia cuando el escultor no tiene el control total sobre la resolución definitiva.

En las intervenciones tridimensionales de Jorge Oteiza para la fachada de la basílica de Arantzazu, encontramos un ejemplo de las diferentes fases por las que atraviesa un proyecto, desde la realización de los bocetos hasta la ubicación de la obra final, un documento gráfico que nos permite acercarnos a la realidad de la práctica escultórica.

Jorge Oteiza: proyecto de la decoración de la fachada de la Basílica de Arantzazu

El proyecto de Oteiza es el resultado de la colaboración con los arquitectos Luís Laorga y Fco. Javier Sáez de Oiza, seleccionados en 1950 por concurso nacional para llevar a cabo una nueva basílica de Arantzazu, con los que participará realizando la estatuaria de la fachada.



Fig. 200 Jorge Oteiza. Estudios para Arantzazu, 1950-1969.

En 1952, el escultor instala su taller en Arantzazu, comenzando el proceso de definición: un Apostolado como friso y la figura de la Virgen en la parte superior serán los elementos aportados. Este proceso se dilatará en el tiempo hasta 1969⁶⁸, año en el que Oteiza precisa finalmente una figura de la Piedad como remate superior, y concluye los trabajos del Apostolado.

La importancia de los bocetos tridimensionales antes y durante toda la ejecución formal se evidencia por su gran número y variedad; en la imagen superior aparecen gran parte de ellos sobre una estantería. Los clasificados numéricamente en las planchas de madera, se corresponden con las primeras fases en la definición de la virgen; de tamaño muy reducido y con diferentes motivos iconográficos, se presentan anclados verticalmente a modo de relieve, tal y como aparecerán sobre el muro de la fachada. Los de la parte inferior, de mayor tamaño y un modelado más preciso, son estudios parciales de la figura y cabezas del apostolado y se corresponden con fases más avanzadas del proceso de definición.

A continuación, nos serviremos de varios de estos estudios, centrándonos en la resolución de bocetos de la *Piedad* y mostrando en este apartado los que



Fig. 201. Jorge Oteiza. Boceto Piedad nº 5. Barro.



Fig. 202. Jorge Oteiza. *Andra Mari*.
Cemento coloreado 56 x 26 x 22 cm.
1953.

⁶⁸ Oteiza expresa sus planteamientos e ideas sobre el proyecto en un artículo titulado «Renovación de la estructura en el arte actual», publicado en enero de 1952 en la revista *Lekaroz*.

consideramos más significativos con respecto a la configuración de la obra final. Para completar de ilustrar los condicionantes del proceso de la talla asistida, utilizaremos diferentes imágenes del trabajo del *Apostolado*.

La *Piedad* se concreta para su ubicación en la parte superior de la fachada principal de la iglesia, aunque en la referencia fotográfica de los bocetos el punto de vista se eleva hasta la frontalidad, situando estos delante de nuestros ojos.

Oteiza parte de la iconografía tradicional modelando a la virgen en diferentes versiones: como forma única, *Andra Mari*, una de sus primeras concreciones, o como composición de varias, como la señalada como boceto n° 5, en la que aparece con su hijo muerto entre los brazos y rodeada de dos figuras. Posteriormente define la composición, reduciendo el número de figuras a la representación de la madre e hijo, y modifica sustancialmente la posición de sus cuerpos: el de Jesús muerto reposa en el suelo, superpuesto al de la virgen; esta se manifiesta de pie, con los brazos caídos, tensa, como impotente ante la situación.

El boceto n° 1 representa el inicio de esta serie, que mantiene su estructura constante hasta la resolución final. Esta ruptura iconográfica da muestra de la libertad creativa del artista ante su trabajo, ajustándose a la propia conciencia estética.

Condicionado por la altura de visión de la obra, las formas se modulan sin gran definición de detalles, pero con un contraste fuerte de luces y sombras creado por la utilización y alternancia de superficies cóncavas y convexas. Observamos también cómo a medida que la obra adquiere una mayor resolución, la figura de la virgen se estiliza, aumentando de tamaño. Oteiza “vacía” materialmente el cuerpo de la madre⁶⁹, dejando



Fig. 203. Jorge Oteiza. Boceto Piedad n° 1. Escayola, 60 x 62 x 24 cm.

⁶⁹ En relación al tema es interesante señalar numerosos escritos sobre la aplicación del hiperboloide en la estatuaría de Atantzazu como los que aparecen en: Alvarez, Soledad, *Jorge Oteiza. Pasión y razón*. San Sebastián, Editorial Nerea, 2003.

que los volúmenes exteriores conformen la escultura.

En los señalados como nº 2 y 3, se observa una intención mayor de movimiento: en el boceto nº 2, la madre extiende el brazo hacia el cuerpo tendido, se flexionan las piernas y el tronco. En el nº 3, ladea la cabeza de la virgen, acentúa y define las formas de la figura tendida. En ambas, la posición del hijo se invierte definitivamente.

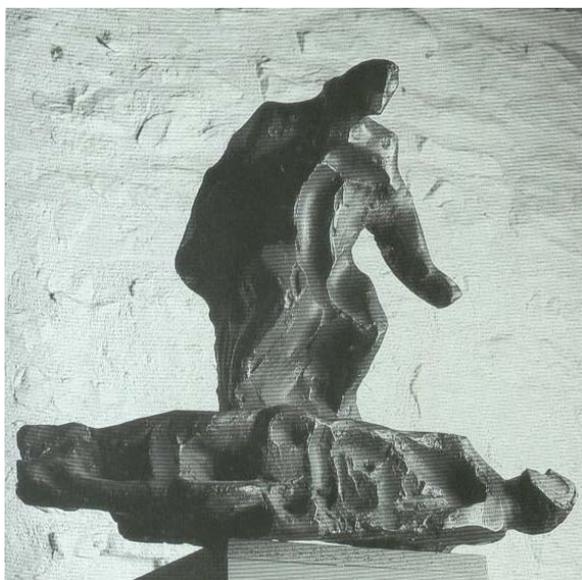


Fig. 204. Jorge Oteiza. Boceto Piedad nº 2. Bronce, 53 x 60 x 33 cm.



Fig. 205. Jorge Oteiza. Boceto Piedad nº 3. Bronce.



Fig. 206. Jorge Oteiza. Modelo ampliado de la Piedad. (dos vistas). Bronce. 64 x 61.5 x 21 cm. 1969.

El modelo definitivo compendia las propuestas anteriores: mantiene la conformación de espacios llenos y vacíos y desaparece la rigidez inicial de la virgen,

que impulsada hacia delante se enfrenta al observador. A pesar de los condicionantes arquitectónicos, la figura de la Piedad nace como forma exenta, separándose del muro.

La *Piedad* se presenta perpendicular a la fachada; los volúmenes que definen al hijo muerto marcan el punto más sobresaliente de la composición, y a su vez, en su parte posterior, señalan la zona principal de ensamble con el muro. La disposición final de la obra, casi en el límite superior de la fachada, y la fluidez de las formas derivada del vaciado de los cuerpos, y resaltada por los fuertes contrastes lumínicos, aportan la espiritualidad buscada por Oteiza.



Fig. 207. Jorge Oteiza. *La Piedad*. Piedra, 320 x 120 x 320 cm.

Como nos consta por las fechas de las realizaciones, Jorge Oteiza comienza el proyecto con la definición del friso de los Apóstoles. Al igual que ocurre en la *Piedad*, los bocetos son múltiples, tanto en su visión de conjunto como en el modelado de figuras aisladas y detalles parciales de las cabezas, pero en este caso, centraremos nuestro interés en las fases finales del trabajo, la realización del modelo a escala y su posterior traslado al bloque pétreo, con el fin de ilustrar todo el proceso.

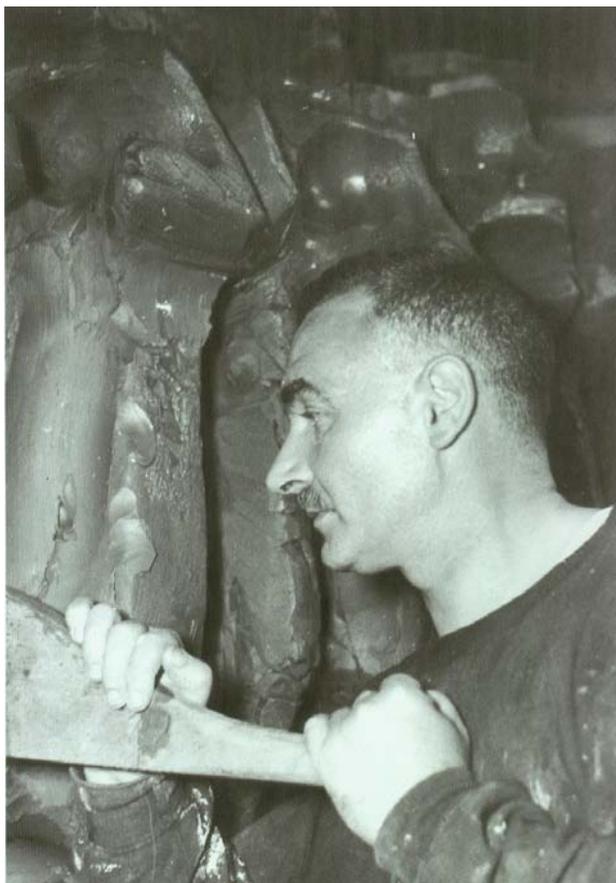


Fig. 208. Jorge Oteiza trabajando en el friso de los Apóstoles, 1952-1954.

En la imagen de la foto el escultor, ayudado de una pala de

madera, modela con barro las figuras del friso a tamaño definitivo, un paso más en la definición formal para llegar a la piedra. La disposición del material, en vertical y adosado a una pared, reproduce la misma situación que en la fachada, variando por necesidad obvia del trabajo la altura de visión. La alternancia de formas positivas y negativas y las variaciones en la disposición de los brazos y cabezas constituyen la esencia de la obra.



Fig. 209. El friso de los Apóstoles al borde de la carretera, 1954-1968.

Dada su magnitud, tanto en la resolución de la *Piedad* como del *Apostolado*, Oteiza cuenta con la ayuda de dos canteros de Oñate y dos sacadores de puntos, - algunos, colaboradores habituales como Manolo Moreno-, para reproducir en piedra de Marquina el modelo.

En la imagen siguiente, varios bloques muestran el proceso de definición en piedra con diferentes niveles de ejecución formal: los del fondo, simplemente definidas las caras del poliedro, mostrando las huellas lineales de la herramienta de extracción; los mas cercanos, en avanzado proceso de desbaste. En la cara lateral de la primera figura podemos ver, marcado con un punzón, el dibujo del brazo aún sin definir.

Cada uno de los catorce apóstoles se trabaja por individual, siguiendo el orden establecido y teniendo en cuenta las superficies de contacto entre los distintos bloques a fin de que encajen perfectamente en su colocación sobre el muro. Las figuras se elaboran tendidas sobre el suelo, manteniendo horizontal el plano base sobre el que irán adosadas.

Una vez concluido el desbaste y, en mayor medida, la definición formal, los bloques están listos para su acoplamiento; la cercanía con la carretera facilitará el traslado a la basílica.



Fig. 210. Jorge Oteiza trabajando en el friso de los Apóstoles, 1968-1969.

En la siguiente fase las figuras del *Apostolado* se encuentran ubicadas y ancladas en sus respectivos espacios, formando un todo. Rodeadas de un andamio, a falta de los últimos retoques, el escultor rematará los volúmenes hasta obtener el acabado superficial deseado para dar por concluida la obra.

En el detalle de la fachada obtenemos una visión en conjunto de las intervenciones. La condición impuesta por el muro es la misma en ambas obras aunque

los resultados ofrecen una resolución a nivel compositivo muy dispar: el *Apostolado*, que se adhiere a la estructura base como relieve, y la *Piedad*, que se separa de la misma como forma tridimensional.

El trasvase formal a piedra de Marquina conlleva un acabado superficial bien definido, de volúmenes rotundos y planos contrastados activados por la luz natural. A pesar de las formas orgánicas, el *Apostolado* se “funde” con la decoración de la fachada, también realizada por los contrastes lumínicos, sustentándose en la misma; la *Piedad* destaca sobre el muro liso, aislada, sirviendo de enlace entre todos los elementos.

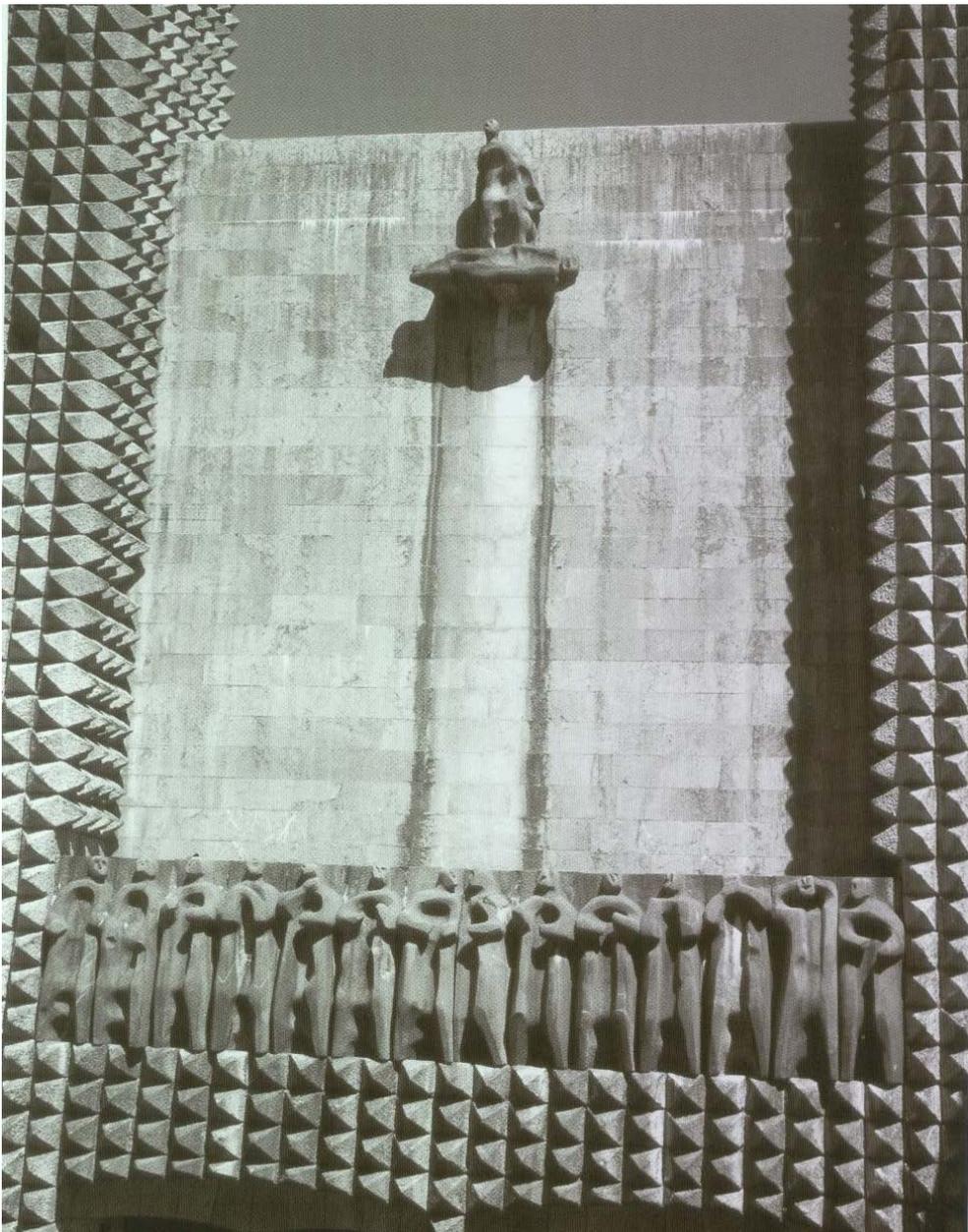


Fig. 211. Detalle de la fachada de la basílica de Arantzazu con el friso de los Apóstoles y la Piedad, 1963-1969.

III.7. EL MODELADO

En sus primeros pasos, los procesos de definición con materiales blandos son similares a los empleados en la talla: la intervención directa sobre el material, los apuntes, la fotografía y los bocetos son las posibles vías que, de manera independiente o combinada, contribuyen a determinar la conformación de la obra; como veremos, el barro y el yeso son los materiales más utilizados en la creación tridimensional, no obstante el propósito de permanencia de la escultura tradicional condiciona, y a veces limita su uso únicamente al desarrollo de la “idea”, para posteriormente trasladar dicha concreción a materiales considerados más nobles.

Las diferencias fundamentales con respecto al proceso sustractivo son, por un lado, la libertad de acción que supone no tener que adaptar la idea a una estructura previa y por otro, la rapidez en la ejecución y la posibilidad de establecer variaciones y/o correcciones sobre una misma forma, motivo por el cual también se utiliza en el proceso de definición en talla.

A partir de la figura de Rodin podemos apreciar en la producción artística un auge del modelado en detrimento de la talla; la pérdida progresiva del carácter intemporal de la obra y el interés por la captación del instante, lo efímero, condicionan esta predisposición.

En referencia a los resultados compositivos de las obras modeladas, dependerá en mayor medida de los objetivos previstos por el escultor, aunque en un sentido global, discurre en paralelo a los resultados obtenidos con métodos sustractivos.

Siguiendo el mismo esquema del capítulo anterior, a continuación presentaremos tres obras de Manolo Hugué cuyo material único de ejecución es el barro, desde la definición del boceto hasta su acabado final como terracota; la intención de captar el movimiento en todas ellas, aporta soluciones que se desvinculan progresivamente del volumen compacto. Seguidamente, la evolución en el tratamiento formal de las figuras recostadas de Henry Matisse muestra su trayectoria expresiva, - del modelado más orgánico a la síntesis formal -; Pablo Picasso amplía las posibilidades, concretando idéntica pose como la articulación de sus partes.

Serpentine de Matisse y la serie de las *Mecedoras* de Moore muestran el

interés por la incorporación del espacio en las obras modeladas, - con el adelgazamiento de los volúmenes y la pérdida de la peana -, hasta llegar a la división y equilibrio formal de Ángel Ferrant y la repetición gestual como base de la conformación en las obras de Antony Gormley.

III.7.1 El volumen compacto

Manolo Hugué es uno de los artistas que ha utilizado el barro a lo largo de toda su trayectoria escultórica. Sin abandonar los temas figurativos, la variedad en el registro y tratamiento superficial aporta soluciones que conectan con los intereses espaciales del momento; no obstante, en algunas obras encontramos una gran similitud con soluciones compositivas aplicadas en la talla. Es el caso de *Teresa*, terracota de 1922.

Manolo comienza el estudio preparatorio con un apunte, a lápiz, de *Teresa*. La representación bidimensional nos muestra una mujer vista de espaldas en actitud de caminar, lo que imprime un suave movimiento coordinado en las formas femeninas. El hecho de que dibuje a *Teresa* desde este punto de vista sugiere el interés que el artista otorga a todas las partes de la pieza.

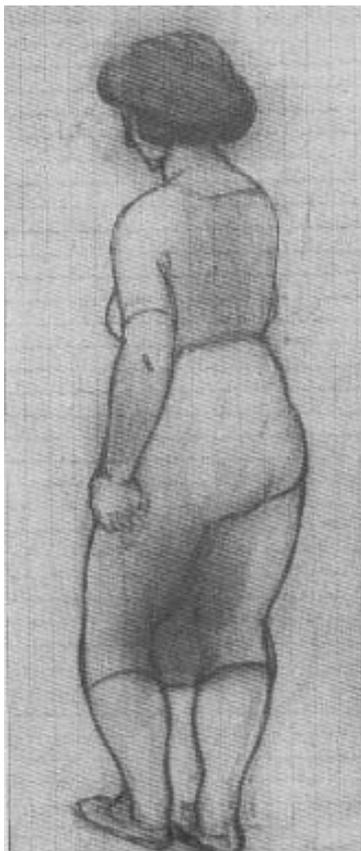


Fig. 212. Manolo Hugué. Apunte de *Teresa*.
Dibujo a lápiz 15 x 9 cm. 1922.



Fig. 213. Manolo Hugué. *Teresa*. Barro cocido. 22 cm. de altura
(dos vistas).

Si comparamos el dibujo con la escultura final, observamos que se ha intensificado el movimiento mediante el giro de la cabeza y la posición del pie, que ahora despega el talón de su base para apoyarse únicamente en los dedos; una leve alteración en el volumen modelado sobre la pierna crea el efecto de la tela plegándose, como si en realidad el aire ondulase el vestido al moverse. Por lo demás, la ropa se adapta a las formas femeninas, las simplifica y resalta su concepción volumétrica; el tratamiento del modelado de la cabeza, sin rasgos muy definidos, mantiene la unidad en la definición. Esta ausencia de detalles anecdóticos en el acabado, acrecienta la sensación de continuidad y ritmo característicos en la obra, logrando que todas sus partes sean interesantes e incitando a variar el punto de vista.

La figura se sustenta sobre una peana con forma de bloque en la que apreciamos un elemento vertical enlazando, a la altura de la rodilla, la base con la falda. Este elemento que suponemos⁷⁰ de refuerzo, soporta el desplazamiento del peso del cuerpo al igual que en la talla en piedra se hace necesario para soportar el peso del propio material. La disposición espacial con respecto a la peana y la forma volumétrica y compacta podrían trasladarse a un bloque y ser realizada en piedra sin variar sustancialmente el resultado.



Fig. 214. Manolo Hugué. Apuntes *La Gitanilla*; Dibujo acquarelado, 50 x 39 cm.; Dibujo lápiz 8 x 6,5 cm. respectivamente.

⁷⁰ Probablemente, en hecho de utilizar el barro como material final determina la ausencia de armazón y la necesidad de un soporte adicional que asegure la verticalidad formal.

Generalmente la mayor información de la escultura la obtenemos de la vista frontal, pero la ausencia de detalles a favor del movimiento sugerido hace que la vista principal sea la misma que Hugué representó en el apunte.

Objetivos similares persigue en *Gitanilla*, terracota de 14 cm. de altura. Entre 1937 y 1938, comienza con los estudios preparatorios. Dos apuntes tomados de perfil, - uno acuarelado y otro más rápido y esquemático a lápiz -, nos muestran de nuevo la importancia del punto de vista en la resolución del tema: la gitanilla camina con rapidez sosteniendo un niño entre sus brazos.

Manolo sintetiza las formas, fusionando la figura del niño y la madre por medio del mantón, e indicando la premura del movimiento por la extensión acampanada de la falda. El pié, punto sobresaliente en el extremo de esta, señala el avance de la figura. La posición de la cabeza del niño, despegada del cuerpo de la gitana, aumenta la tensión hacia delante de la composición.

A diferencia de *Teresa*, la distribución compacta de los volúmenes, con un mayor peso en la parte inferior, hace innecesario cualquier tipo de refuerzo; la base poligonal sobre la que se sitúa únicamente eleva la escultura para apreciar mejor el movimiento apresurado del paso: el leve desplazamiento del eje de simetría con respecto a dicha base, parece ya insinuado en el apunte más



Fig. 215. Manolo Hugué. *La Gitanilla*. Barro cocido, altura 14 cm. 1937-1938.

esquemático. La diversidad del tratamiento superficial aplicado, refuerza la movilidad en la escultura. Las superficies rugosas de las dos cabezas y parte superior de la falda, alternan con el acabado más uniforme del resto; los pliegues de la parte inferior de la falda son insinuados por medio de incisiones cuya repetición acentúa la movilidad perseguida.

Mucho más atrevida es la resolución aplicada por Hugué en *Caída de San Pablo*, obra de 1943, en la que los volúmenes pierden el carácter de bloque y se distribuyen siguiendo direcciones opuestas.

Un aspecto a resaltar es la interpretación que Hugué hace del tema. La figura del santo no posee atributos que lo identifiquen, podría ser la representación de un personaje cualquiera. Manolo centra su trabajo en la captación de la acción, la ausencia del carácter conmemorativo hace innecesario dotar al santo de unas características fisiológicas concretas, reconocibles, integrándolo en lo cotidiano.

El apunte representa al santo en el momento preciso en que pierde el equilibrio y comienza a deslizarse del caballo: las piernas de San Pablo rodean el cuerpo del animal, fundiéndose con él en un intento por evitar la caída; los brazos protegen la cabeza que, junto con el tronco, se inclina peligrosamente hacia el suelo, diversificando las líneas estructurales de la composición.



Fig. 216. Manolo Hugué. Apunte *Caída de San Pablo*.
Dibujo lápiz, 31 x 23 cm. 1943.



Fig. 217. Manolo Hugué. *Caída de San Pablo*. Barro cocido, Altura 21 cm. 1943.

En el modelado de la obra final y ante la dificultad para sostener la pieza sobre las finas patas del caballo, Manolo sustituye la verticalidad de este elemento

por dos bloques de barro, colocados en ambos flancos, que separan el abdomen del plano horizontal; la figura queda así limitada a la altura de la articulación de las patas aumentando considerablemente la superficie de contacto con la superficie de soporte, solución que asegura su estabilidad sin tener que recurrir al uso de la peana.

El desplazamiento del cuerpo del santo hacia uno de los costados se compensa con el giro del cuello y cabeza del animal en el mismo sentido, estableciendo una relación de tensión con el personaje que aporta a la obra un sentido del movimiento y una captación del instante difícilmente superable. El tratamiento superficial, con la impronta de pequeñas pellas de barro y marcas de líneas incisivas, mantiene la frescura del modelado, reforzando lo anteriormente expuesto.

Con independencia del resultado compositivo, el modelado cobra importancia como sistema de resolución formal, incorporando y combinando diferentes procedimientos para obtener los objetivos deseados. Las tres obras comentadas de Manolo son piezas únicas, resueltas en barro cocido, el mismo material con el que inicia la configuración tridimensional. El hecho de no pasar por ningún proceso adicional, con excepción del horneado, respeta totalmente el resultado previsto por el escultor.

Evolución en la definición formal

Entre 1906 y 1929 **Henri Matisse** realiza una serie de figuras femeninas recostadas en las que podemos apreciar, esta vez siguiendo el desarrollo de una misma pose, la evolución en la definición de los volúmenes y el tratamiento superficial; Años mas tarde, en 1932 **Pablo Picasso** aporta una nueva versión del mismo tema. A diferencia de las obras comentadas anteriormente, la distribución de la masa sobre el plano horizontal, - requerido por la composición-, asegura previamente su estabilidad. Así mismo, ambos artistas se sirven del bronce como material al que trasladar sus esculturas.

En 1906 realiza *Figura recostada con camisa*, escultura modelada siguiendo las pautas expresivas de Medardo Rosso: el dominio de la luz, como elemento integrador de las formas en el espacio. Con un modelado rápido e impreciso, juega con los efectos de luz y sombra para definir los volúmenes, dando continuidad a las formas. La camisa se superpone a las formas femeninas suavizándolas, mientras que

los pliegues dinamizan los volúmenes. La fusión entre la forma reposada y el plano base refuerza la intención de unificar obra y ambiente.



Fig. 218. Henri Matisse. *Figura recostada con camisa*. Bronce, 14 x 30 x 15 cm. 1906.

En la escultura definitiva, el brillo y suavidad del bronce, intensifica los efectos de la luz, sugiriendo movimiento, naturalidad en la pose.

A partir de esta concreción, Matisse trabaja tres piezas más, muy similares, en las que utilizando el barro como material en la definición. Es interesante resaltar la ausencia de apuntes o bocetos previos: las concreciones realizadas por Matisse son concebidas como obra final, para ser fundidas en metal, y a la vez punto de partida para posteriores versiones. Así mismo, *Desnudo Azul*, cuadro de 1907, presenta idéntica pose por lo que podemos considerar ambas, antecedentes de las versiones tridimensionales posteriores.

Desnudo recostado I, de 1907, muestra un cambio sustancial en el tratamiento de las formas volumétricas. Del modelado suave y unificado, que caracteriza a la pieza anterior, pasa a un desmembramiento en donde las formas se acentúan y retuercen, rompiendo la unidad compositiva para establecer infinitos puntos de vista: el tronco se eleva separándose de la base, la cabeza intensifica el

giro, subordinando el movimiento del hombro y brazo, ... Al igual que en *Figura recostada con camisa* el plano horizontal se funde con la forma creando un espacio expositivo propio; el brazo sobre el que apoya la parte superior del cuerpo deja caer la mano por el lateral, sobresaliendo de la base e irrumpiendo en el espacio circundante, la punta de los dedos del pie y el talón también parecen próximos a romper los límites establecidos. Mediante la inclusión de estos elementos en los bordes de la plancha crea una continuidad entre el espacio que rodea la obra y el propio de la representación.



Fig. 219. Henri Matisse. *Desnudo recostado I*. Bronce 34,2 x 50,2 x 28,6 cm. 1907.

En *Desnudo recostado II*, de 1927, la voluptuosa configuración femenina se sintetiza en planos amplios, con un acabado superficial más homogéneo, síntesis que culmina con *Desnudo recostado III*, de 1929.⁷¹ En estas dos últimas piezas, Matisse prescinde de fusionar el plano sustentante con la figura, empleando una peana de mármol como espacio para la representación.

⁷¹ En las figuras tumbadas, realizadas por Henri Laurens entre 1930 y 1932, podemos apreciar la

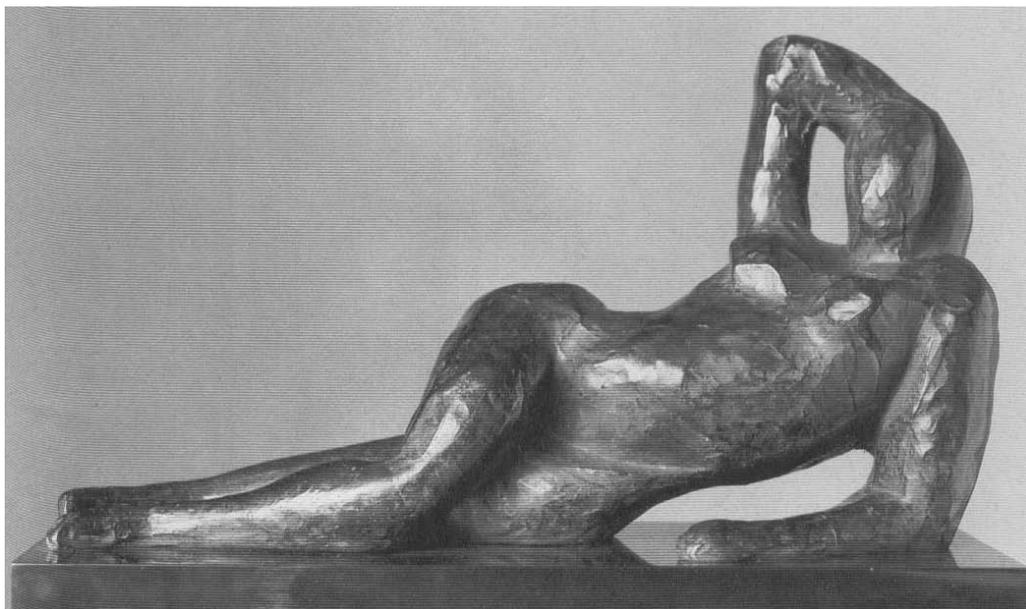


Fig. 220. Henri Matisse. *Desnudo recostado II*. Bronce 29 x 51,4 x 16,5 cm. 1927.



Fig. 221. Henri Matisse. *Desnudo recostado III*. Bronce, 18,5 x 46,3 x 13,2 cm. 1929.

La evolución en la definición formal se aprecia claramente en esta serie. Matisse se sirve de la repetición de un mismo tema para reflexionar y estudiar posibilidades de resolución, que se materializan en diferentes concreciones.

influencia de los desnudos recostados de Matisse.

Observamos este mismo proceso y evolución en la serie de *Cabezas de Jeannette* (1910-1913) o en sus *Espaldas* (1909-1929). Las obras originales se trasladan posteriormente a bronce, material que registra perfectamente los distintos acabados superficiales y que permite una mejor conservación. Es lógico pensar que, debido a su formación como pintor y a la dificultad que conlleva la resolución en terracota, Matisse opte por el bronce como material definitivo para sus concreciones.

En la imagen fotográfica podemos apreciar su sistema de trabajo: Matisse modela el cuerpo femenino con la ayuda de un palillo y sus manos; una esponja para humedecer el barro y un paño son el resto de los instrumentos empleados en la conformación de la idea. La figura se encuentra situada sobre una caja de tamaño similar a la resolución y a la altura del pecho de Matisse, lo que permite al artista desplazarse a su alrededor y/o modificar con facilidad la situación de los elementos, atendiendo a las necesidades intrínsecas al trabajo de definición.



Fig. 222. Henri Matisse modelando en el taller.

El punto de vista que se establece entre obra y ejecutor, se mantiene en casi toda la reproducción gráfica de las imágenes; la altura de visión, ligeramente superior a la escultura facilita captar la totalidad de la forma y de este modo atender a su globalidad, sin priorizar un ángulo o aspecto concreto.

Pablo Picasso con *Mujer recostada*, obra de 1932, nos servirá para ilustrar una nueva concepción tridimensional desarrollada a partir del mismo tema. Es posible dada su similitud, que el artista visitara la exposición de Matisse en la galería Pierre (Junio de 1930), tomando la misma pose como referencia para su escultura.

La primera aproximación que nos consta, un apunte fechado en 1931, refleja la insistencia en una misma definición y distribución de las formas; seis

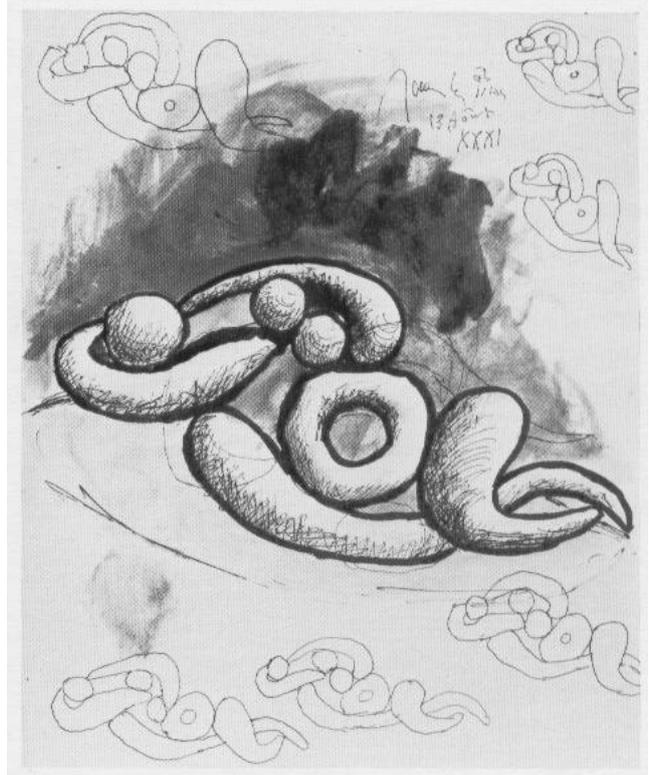


Fig. 223. Pablo Picasso. Apunte *Mujer recostada*. 13-8-1931.

pequeños y esquemáticos dibujos

rodean la representación central, repitiéndose todos los elementos con variantes casi

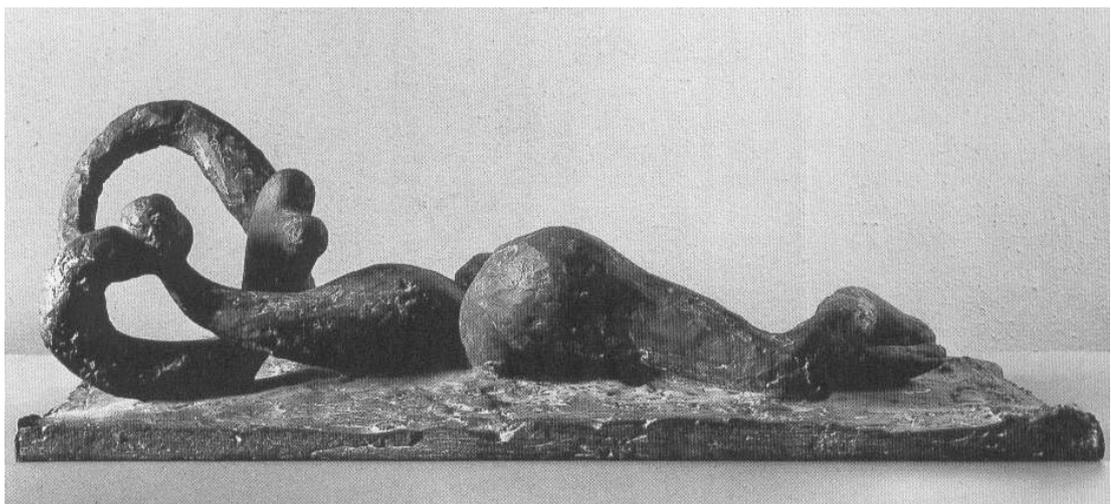


Fig. 224. Pablo Picasso. *Mujer recostada*. Bronce. 1932.

imperceptibles, como si con la repetición confirmase la correcta elección. En la parte central amplía las mismas formas, esta vez incluyendo la referencia del plano horizontal y un estudio volumétrico más detallado. En esta concreción las formas femeninas se independizan unas de otras, los volúmenes se definen geométricos y simples, precisando de una conexión, una lectura conjunta para comprender la

intención representativa.

En la resolución de la escultura final, Picasso minimiza la geometría anterior, en una síntesis con tres volúmenes que se articulan entre sí: piernas, tronco y brazos. Los dos primeros, se definen por su masa, mientras que los brazos, enlazados como un anillo, crean un espacio hueco, encadenándose con los pechos y enmarcando a su vez la cabeza. La inclusión de un plano base, que además se funde en bronce con las formas modeladas, limita el espacio de la representación unificando el conjunto.

La frescura de sus formas parece indicar una rápida elaboración, pero no hay que olvidar el estudio previo de concreción bidimensional, en donde es obvio el trabajo de síntesis, transformando la anatomía femenina en cuerpos volumétricos simples, que posteriormente repercutirá en las cabezas de mujer realizadas en el taller de Boisgeloup.

III.7.2 La apertura y distribución del volumen

Un año después, en 1909, y de nuevo a partir de una fotografía, - referencia que, como hemos visto **Henri Matisse** utiliza de manera habitual en la concreción de la obra⁷²-, modela *The Sertentine*.

La disposición de los elementos de la escultura concuerda con la pose fotografiada, no así su definición volumétrica, una interpretación personal en donde los volúmenes se adelgazan y expresan una continuidad lineal en la que todos los elementos se integran perfectamente.

Sobre una pequeña base, y formando límite con uno de sus extremos, sitúa el soporte vertical; en el otro extremo, los pies entrecruzados de la mujer. Las formas femeninas ascienden sinuosas, curvando el cuerpo hasta encontrar el equilibrio en el apoyo del codo.



Fig. 225. Fotografía referencia *The Sertentine*.

⁷² Recordemos que Brancusi utiliza la fotografía como modo de controlar el efecto producido por sus

Las articulaciones de la rodilla y codos producen rítmicas curvas que combinadas con los ínterspacios definidos por las formas adelgazadas, casi lineales,



Fig. 226. Henri Matisse. *The Serpentine*. Bronce. 54,6 x 29,2 x 19 cm. 1909.

dan movilidad a la obra. El acabado superficial de los volúmenes femeninos y el tratamiento del soporte vertical, similar en ambos elementos, contribuye a formar un todo demarcado por la base. La figura de barro servirá como modelo directo para su reproducción, fundiéndose en bronce.

Al igual que en *Two Negresses*, Matisse limita el espacio de la representación al definido por la base; por oposición, el hecho de tratarse de una forma única no simplifica las relaciones con el entorno: *The Serpentine* se abre al espacio circundante, conectando con el espectador y aportando múltiples y variados puntos de vista, todos ellos de interés en el estudio de la obra.

El movimiento como interacción espacial

Henry Moore elabora en 1950 una serie de mecedoras, en un principio destinadas a los juegos de su hija Mary, en las que aparece una mujer sentada, sosteniendo con sus brazos a un niño. La necesidad de movimiento intrínseca al tema le

piezas al exponerlas en diferentes condiciones de luz, y no como detonante de la obra.

lleva a prescindir de un soporte estable con el plano horizontal, por lo que la curvatura base de la mecedora reposa directamente sobre dicho plano, obviando cualquier referencia sobre el espacio expositivo.

La serie se aleja de la conformación volumétrica que caracteriza la mayor parte de su obra. Los volúmenes adelgazan en una síntesis lineal, adaptándose al elemento sustentante, - la mecedora -, e incluso en *Mecedora n° 3* y *n° 4*, fundiéndose con él: la espalda y piernas de la mujer adoptan la forma del respaldo y asiento, eliminando dicha estructura.



Fig. 227. Henry Moore. *Mecedora n° 2*. Bronce, 27,9 cm. de altura. 1950.



Fig. 228. Henry Moore. *Mecedora n° 3*. Bronce, 31,7 cm. de altura. 1956.



Fig. 229. Henry Moore. *Mecedora n° 4*. Bronce, 14,6 cm. de altura. 1950.

La figura del niño es el elemento que actúa de contrapeso, tanto para controlar la estabilidad del balanceo como para el equilibrio formal de la composición, por lo que también es el elemento que más veces cambia su disposición espacial. En *Mecedora*

nº 2 se apoya sobre las piernas de la mujer, sostenido por sus manos, mientras que en *Mecedora* nº 3 y nº 4 es alzado y mantenido en el aire, sin otra sujeción que los brazos femeninos. En sus escritos Moore nos hace partícipes de este condicionante:

“Mientras las estaba haciendo descubrí que la velocidad del balanceo depende de la curvatura de la base y de la disposición de los pesos y equilibrios de la escultura, de modo que cada una se balancea a una velocidad distinta”.⁷³

El movimiento se manifiesta como parte constitutiva de la obra, con una secuencia de ritmo real desarrollada en un espacio y tiempo concretos, controlados por la mano que imprime el impulso.

III.7.3 La división y multiplicación del volumen

En un proceso similar al desarrollado con materiales rígidos, las formas escultóricas modeladas se multiplican en la definición de la idea, aportando relaciones novedosas: Ángel Ferrant, - investigando la relación entre volúmenes independientes para llegar a la forma única -, y Antony Gormley, - mediante la repetición y distribución de los elementos -, son prueba de ello.

Ángel Ferrant, con su obra *Equilibrio* de 1950, demuestra un interés por las relaciones espaciales puramente formales, - sin alusión figurativa o significado concreto -, que le sitúan como un referente de la plástica actual.⁷⁴

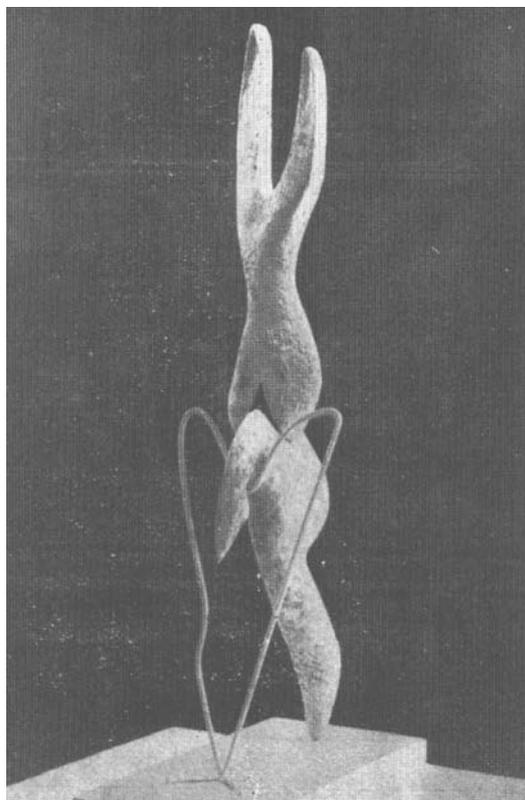


Fig. 230. Ángel Ferrant. *Equilibrio* Barro cocido. 1950.

⁷³ Moore, *op. cit.* p. 105.

⁷⁴ “La significación, el papel significativo de las formas que imagino no puedo atribuirlo a su parecido con las que veo. Porque observo que su semejanza es, precisamente, lo que las aparta de la idea que indudablemente fue suscitada por ellas”. Eduardo Westerdahl, Ferrant. Las Palmas, Los

La escultura está compuesta por tres elementos: dos volumétricos, modelados en barro, y uno lineal, realizado con una varilla de hierro. Los dos primeros conectan entre sí en posición vertical y son sostenidos a su vez por el tercero, manteniendo un equilibrio perfecto.

Los volúmenes modelados nos remiten claramente a formas de la naturaleza, orgánicas, que se acoplan entre sí por medio de los apéndices con que Ferrant remata sus extremos.

La sensación de equilibrio de la pieza es intensa, debido principalmente a la falta de apoyo material de sus componentes, que se sostienen sobre la base en dos minúsculos puntos.

No sabemos si el escultor realizó algún boceto previo a la obra definitiva; nos consta que Ferrant utilizó, a lo largo de toda su trayectoria, el dibujo como herramienta de concreción, pero consideramos fundamental para la resolución de esta escultura el estudio de las relaciones y el control del peso entre los diferentes elementos, por lo que, seguramente necesitó experimentar, con las formas tridimensionales, dichas relaciones.

Muy diferente es el proceso planteado por **Antony Gormley**, que contempla los elementos como resultado de un mismo acto, un gesto reiterado que da lugar a un conjunto de pequeñas figuras de barro. La naturaleza orgánica de estas figuras presenta leves variaciones que las hacen únicas en su formación, mientras que su repetición, como un número considerable de elementos independientes, ofrece distintas posibilidades en la relación y distribución de las formas, aspectos que Gormley investiga en función de las necesidades expresivas y del espacio expositivo.

En una entrevista con E.H. Gombrich, el escultor expresa su interés por la manera como surgen las piezas:

“For me the extraordinary thing about the genesis of form of the individual figures in “Field” is that it isn’t about visual appearances at all. What I’ve encouraged people to do is to treat the clay almost as an extension of their own bodies. And this takes some time. This repeated act of taking a ball of clay, and using the space between the hands as a kind of matrix, as a kind of mould out of which the

form arise".⁷⁵

En el acto de modelar, mediante el estiramiento y la presión, el barro deja constancia de la huella de su propia mano, que se convierte así en una especie de molde para la seriación; cada pieza posee una apariencia característica, el resultado de la impresión del gesto repetido.

La simplicidad de ejecución se complementa con la capacidad expresiva de las piezas respecto a su número y ubicación: en *Field*, la disposición en círculos concéntricos y a una distancia regular remite a una formación geométrica, mientras que en *European Field* la concentración de las figuras ocupa totalmente el espacio y lo convierte en intransitable para el espectador.



Fig. 231. Antony Gormley modelando *Field*.

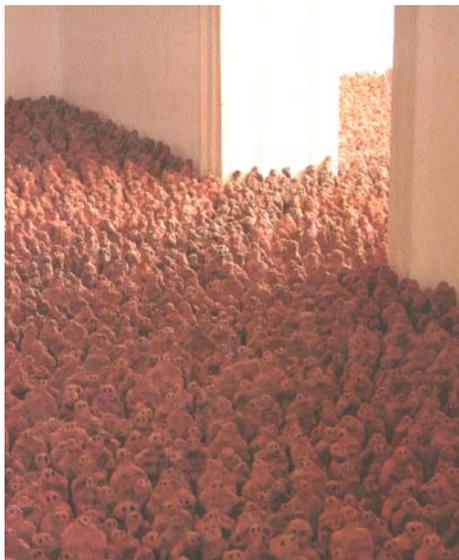


Fig. 232. Antony Gormley. *European Field*.
Terracota, 35.000 figuras aprox., 8-26 cm. c.u.
1994.

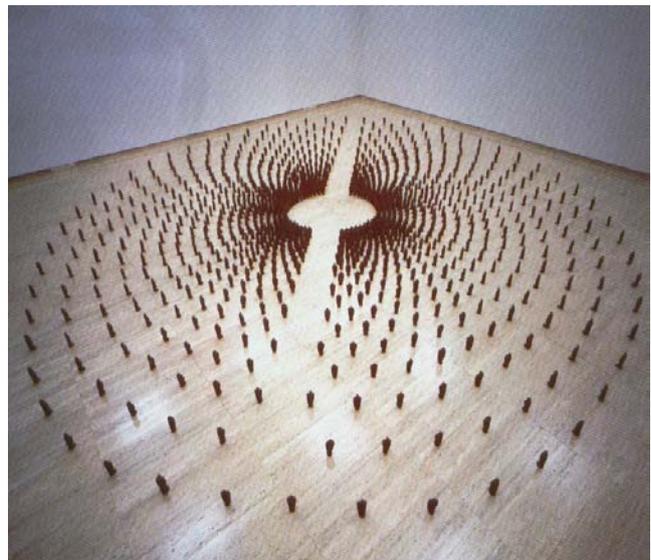


Fig. 233. Antony Gormley. *Field*. Terracota 23 x 1140 x 1050 cm.
1989.

⁷⁵ Gombrich, E. H. «Interview E.H. Gombrich whit A. Gormley» en *Antony Gormley*. S.I. Phaidon Press Limited, 2000. p. 9.

III.7.4 El boceto y la definición máxima, dos extremos del proceso

Aunque conocido fundamentalmente como pintor, la repercusión de la labor escultórica de **Edgard Degas** tiene para nosotros especial interés: por una parte, hay que señalar el alcance y valoración que adquieren sus bocetos, sin perder por ello la condición de obras inconclusas; por otra, *Pequeña bailarina de catorce años*, única obra expuesta, aporta una visión natural de la figura, a la que acompaña con ropa y complementos reales. Ambos aspectos constituyen una novedad, implicando, respectivamente, un conocimiento más profundo del proceso de concreción, y la incorporación de objetos del entorno cotidiano como elementos que refuerzan la similitud con el referente.

En 1917, y después de su muerte, se descubren en su taller ciento cincuenta bocetos cuya función primordial es el estudio del movimiento. Realizados en cera y en barro, la mayoría de dichos bocetos se encuentran en una situación precaria, - dada la naturaleza del material utilizado -, lo que motiva la reproducción en bronce de setenta y tres de ellos, a fin de conservar su configuración.

El museo d'Orsay posee alguna de estas reproducciones; se trata de piezas pequeñas que representan la figura femenina en movimiento, motivo ya abordado por Degas en sus cuadros, por lo que no se descarta que dichas concreciones hallan servido de apoyo en la definición bidimensional del mismo tema o constituyan su complemento⁷⁶.

Expuestas cuidadosamente en vitrinas, muestran un modelado rápido, de contornos poco precisos, e incluso en algunas podemos observar parte del armazón, de hierro dulce, sobre el que se sustentan. Todo indica su carácter provisional y sin embargo, hoy en día se consideran obras maestras. Este cambio en la valoración formal, señala una modificación de los intereses y apreciación del público en general; el gusto por la escultura de aspecto totalmente definido y con una única lectura que responde a las exigencias del poder dominante, pierde valor frente a obras más íntimas y genéricas, donde el espectador puede proyectar sus propios sentimientos, al tiempo que suscitan lecturas más personales.

⁷⁶ Se desconoce la fecha precisa de realización de estos bocetos; la paulatina pérdida de visión que sufre Degas, pudo motivar su incursión en la definición tridimensional de dichas concreciones.

Otro factor a tener en cuenta, es la curiosidad del público más especializado por conocer, de primera mano, el proceso de concreción escultórico; dicho proceso establece las pautas para evaluar el resultado, haciendo evidentes los intereses del autor y facilitando su apreciación.

La creciente estimación por la labor de los artistas y el papel preponderante que se le otorga en la actualidad, explican la incorporación de los bocetos en los museos, organismos responsables de conectar y hacer públicos ambos intereses.



Fig. 234. Edgard Degas. *Femme surprise*. Bronce, 41 x 28 x 19.2 cm. 1896-1911.

Respecto a *Pequeña bailarina de catorce años*, realizada en 1880-1881 y fundida en bronce, la apariencia general de la obra nos recuerda propuestas más actuales, como son el hiperrealismo de Duane Hanson o los personajes de escayola de George Segal, y aunque ambos ejemplos tienen puntos en común con esta escultura, los procesos de configuración y ejecución, responden a planteamientos y materiales totalmente dispares: en el caso de Hanson y Segal, la definición volumétrica se obtiene mediante la reproducción de la forma externa, mientras que la bailarina se define por el aditamento de la materia plástica o modelado.

La escultura, de tamaño levemente inferior al real, representa a una niña con traje de ballet; la actitud natural de la pose se acrecienta por la disposición de las piernas, -abiertas marcando un paso, con expresión típica de espera-, que sostienen la configuración sin necesidad de reforzar su equilibrio con el uso de la peana. El cuerpo, inclinado hacia atrás, responde al movimiento y angulación de la pierna izquierda; las manos en la espalda y la cabeza elevada, refuerzan la intención espontánea de la obra.

Degas, al igual que posteriormente Hanson, completa la representación con ropa y complementos auténticos; el pelo, modelado con una trenza, se “sujeta” con un lazo y el cuerpo se recubre con un traje de bailarina, pero, a diferencia de sus recreaciones, la configuración en bronce prescinde de una pátina o acabado superficial que reproduzca el aspecto externo; Degas no busca la identificación con el personaje real, *Pequeña bailarina de catorce años* se inserta en el espacio manteniendo su carácter de obra modelada, cuya veracidad está basada en la disposición y movimiento de su anatomía, actitud que comparte con las esculturas de Segal.

En lo que respecta a la definición volumétrica, observamos que el modelado de las distintas partes constitutivas no es homogéneo; existe un gran contraste entre el tratamiento aplicado en la zona superior del cuerpo y los pies, lo que nos conduce a pensar que, en un principio, Degas también contempla la posibilidad de calzar dichos pies con las zapatillas de baile.

Las diferencias de conformación entre los bocetos y *Pequeña bailarina de catorce años*, señalan la divergencia de su uso: los primeros son obras inconclusas, aproximaciones a la idea que salen a la luz pública sin contar con la aprobación del propio artista; su bailarina es el resultado final de un proceso, responde a los

objetivos previstos, y su exposición manifiesta la voluntad de Degas de comunicar una percepción particular del tema.

La incorporación de la fotografía como método de análisis formal y su idoneidad para captar una imagen subjetiva, - condicionada por un espacio y momento concretos -, pudo propiciar la elaboración de estos bocetos; se sabe que

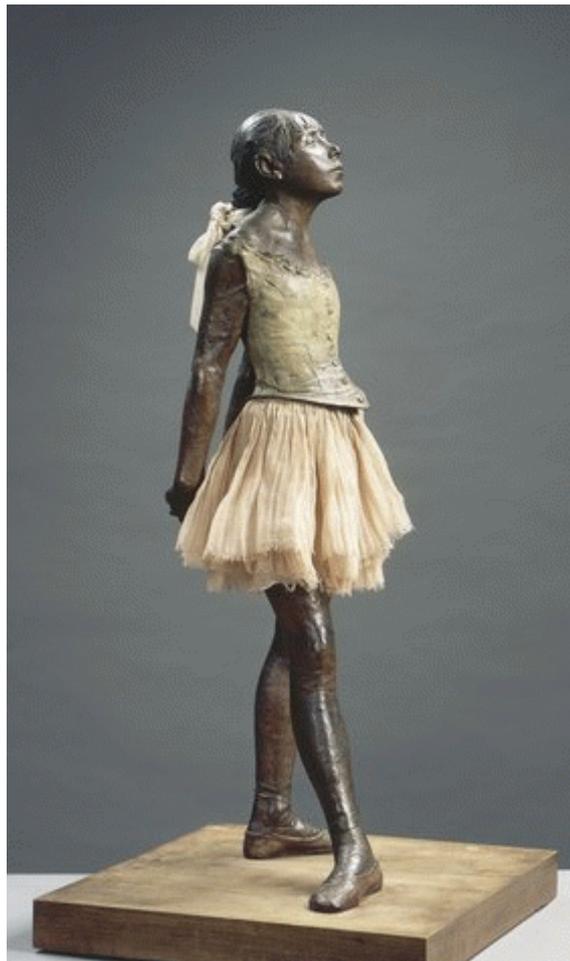


Fig. 235. Edgard Degas. *Pequeña bailarina de catorce años*.
Bronce y ropa. 1880-1881.

Degas experimentó con la cámara⁷⁷, retratando a sus modelos en una oscuridad casi total, quizás buscando ese movimiento preciso como compendio y expresión del motivo seleccionado que posteriormente trasladó al estudio tridimensional, y que se concreta finalmente, con las fotografías de la bailarina belga Marie van Goethem de modelo, en *Pequeña bailarina de catorce años*.

Las aportaciones procedentes del uso de nuevas técnicas, producen una diversidad cada vez mayor en los procesos de concreción escultórica, lo que motiva un interés por el estudio de los métodos aplicados en las diferentes fases de realización. Poco a poco, el proceso se asocia a la obra final como medio para comprender los objetivos prioritarios de cada artista.

⁷⁷ *De Degas a Picasso: pintores, escultores y la cámara*. Exposición organizada por el Dallas Museum of Art y comisariada por Dorothy Kosinski. Bilbao, Museo Guggenheim, 6 de junio – 10 de septiembre del 2000.

III.8 PROCESOS MIXTOS

De manera genérica, y ateniéndonos a la obra concluida en el material final, englobamos las esculturas realizadas en talla en un proceso sustractivo, mientras que las obras modeladas se consideran el resultado de un proceso aditivo. La versatilidad de materiales como el yeso y el interés de los escultores por encontrar nuevas vías de expresión, combinando técnicas y alterando los procedimientos tradicionales, hacen que esta “clasificación” sea insuficiente. Esto nos lleva a incluir un nuevo apartado en el que situar un número considerable de obras que no responden a un único proceso.

Entendemos como proceso mixto aquel en el que la obra final se define mediante la intervención y alternancia de ambos procesos. Las características compositivas de estas obras se corresponden con las estudiadas en los procesos aditivos, - del volumen compacto a la inclusión del espacio como elemento de la definición formal -, no así su apariencia superficial, que se encuentra más próxima a los resultados obtenidos por procedimientos sustractivos. Los ejemplos siguientes muestran dicha evolución, referida respectivamente a la síntesis geométrica de las formas, inclusión del hueco y la transposición formal.

III.8.1 De lo orgánico a la síntesis geométrica

Los trabajos escultóricos de **Pablo Picasso** manifiestan su interés por experimentar vías de resolución tridimensional más acordes con las investigaciones que, en el mismo momento, se producen en otros campos artísticos: la irrupción del cubismo en la pintura y el estudio de las máscaras africanas motivaron, posiblemente, este cambio en la intención representativa.

En *Cabeza de mujer, (Fernande)* de 1909, observamos como las superficies se transforman en angulosos planos que definen la forma alternando concavidades y convexidades. A pesar de tratarse de un retrato de Fernande, Picasso se sirve del dibujo para concretar los planos. La “reconstrucción” en tres dimensiones precisa del estudio de la síntesis bidimensional, aspecto ya experimentado en sus cuadros.⁷⁸

El fragmento de cabeza estudiado en el apunte a carboncillo aporta un paso

⁷⁸ Es revelador constatar la similitud entre *Mujer en Verde*, cuadro del mismo año, y *Cabeza de mujer*.

más en la resolución tridimensional, resaltando el volumen del párpado y sintetizando el plano de la mejilla. El interés por la interrelación entre los planos contruidos y el espacio, está vigente en la interpretación aplicada en la escultura.

Cabeza de mujer ofrece una superficie contrastada, una sucesión de zonas “huecas” y prominentes aristas como resultado de profundos cortes, un procedimiento sustractivo que altera el volumen modelado.



Fig. 236. Pablo Picasso. *Cabeza de mujer. (Fernande)*. Bronce, 40,5 x 23,5 x 26 cm. 1909; Apunte carboncillo sobre papel, 32 x 25 cm. 1909; Fotografía y cuadro de *Fernande*.

Raymond Duchamp-Villon realiza en 1913 *Caballo grande*, pieza para el Salón de Otoño. No es la primera manifestación sobre el tema; inspirada en sus observaciones en los partidos de polo Duchamp-Villon trabaja, desde 1912, en diferentes apuntes y bocetos que se concretan en varias obras, - *Caballo y jinete I*, *Caballo y jinete II*, y *Caballo pequeño* -, con una trayectoria formal que parte de un cierto naturalismo para llegar a una mecanización total de la figura.

Comentaremos en este apartado *Caballo y jinete II* como contrapunto en la definición volumétrica de *Caballo grande*. Las fotografías muestran las diferencias en el modelado y acabado superficial de ambas esculturas: *Caballo y jinete II* se modela inicialmente en barro, lo que produce una cierta movilidad en sus superficies como consecuencia de la de la presión de la mano sobre el material blando; se aprecia

también la huella de herramientas de corte y/o presión en la pata delantera y base del caballo. La irregularidad en el tratamiento del barro se hace más evidente en la versión final en bronce, donde los efectos lumínicos acentúan la definición. Por oposición los volúmenes de *Caballo grande*, modelados en yeso, se sintetizan en pulidos planos que terminan en aristas, sustituyendo las formas orgánicas originales. La elección del material en el proceso de definición condiciona la apariencia final de las obras, no así el resultado compositivo que con ciertas variantes, a destacar la supresión del jinete, se mantiene en esencia.



Fig. 237. Raymond Duchamp-Villon. *Caballo y jinete II*. Bronce, 27,3 x 19 x 10,2 cm. 1914.



Fig. 238. Raymond Duchamp-Villon. *Caballo grande*. Bronce 151 x 144,8 x 86,3 cm. (segundo aumento de tamaño realizado en 1966). 1914.

La falta de definición en el volumen posterior y base de *Caballo y jinete II* se resuelve formalmente en *Caballo grande* con la ampliación de los planos que definen las patas en la zona de contacto con dicha base, modulada e integrada ahora como un elemento más de la composición. La anatomía del caballo evoluciona hasta convertirse en una maquinaria, capaz de desarrollar mayor potencia sí cabe que el animal, reflejando la influencia y el poder de transformación de la nueva era industrial: las patas del caballo se adhieren a la base, en una posición forzada que sugiere movimiento contenido; la resolución del pecho y cuarto trasero deriva en un engranaje que reemplaza la articulación superior de dichas patas. A medida que la metamorfosis avanza la obra se separa de su referente natural.

Dada la similitud formal entre ambas obras podemos considerar, como en casos anteriores, que *Caballo y jinete II* es parte de un proceso de concreción que evoluciona y culmina en *Caballo grande*. De la definición orgánica modelada en barro, Duchamp-Villon evoluciona hacia formas más rígidas, obtenidas mediante procesos sustractivos aplicados en la superficie del volumen en yeso.

Jacques Lipchitz desarrolla su obra a partir de la estética del cubismo hasta llegar a un tipo de concreción más personal, que rompe con la rigidez de la geometría, transformando los planos en volumen y aumentando las referencias figurativas.



Fig. 239. Jacques Lipchitz. Apunte *Retorno del hijo pródigo*. 1930.

De 1931 es la obra el *Retorno del hijo pródigo*, para la cual se basa en un apunte realizado en 1930, que posteriormente trasladará al barro. En él podemos apreciar la búsqueda de un contorno preciso que Lipchitz, una vez fijado, remarca mediante un grueso trazo.



Fig. 240. Jacques Lipchitz. Boceto nº 1 y 2 de *Retorno del hijo pródigo*. Bronce, 19,1 y 20,3 cm. de altura respectivamente. 1930.

La emotividad del tema se expresa por el impulso del abrazo, que desplaza los cuerpos hacia la izquierda del papel, movimiento compensado por la gran mancha oscura con la que se funden los personajes en el lado opuesto.

A diferencia del apunte, en el primer y segundo boceto los cuerpos enlazan en amplias curvas manteniendo el equilibrio vertical de la composición, lo que conduce a una cierta “rigidez” en la pose. En el señalado como número tres, Lipchitz vuelve a imprimir el movimiento inicial con tensiones compensadas por la definición formal, rompiendo la estabilidad.

La importancia de los bocetos como instrumento definitorio de las formas es fundamental en su trabajo. Con un modelado rápido sitúa y relaciona los volúmenes, creando ritmos entre la masa y el vacío, dinamizando la composición.⁷⁹



Fig. 241. Jacques Lipchitz. Boceto 3. *Retorno del hijo pródigo*. Tierra cocida 19,2 x 21 x 15,3 cm. 1930.

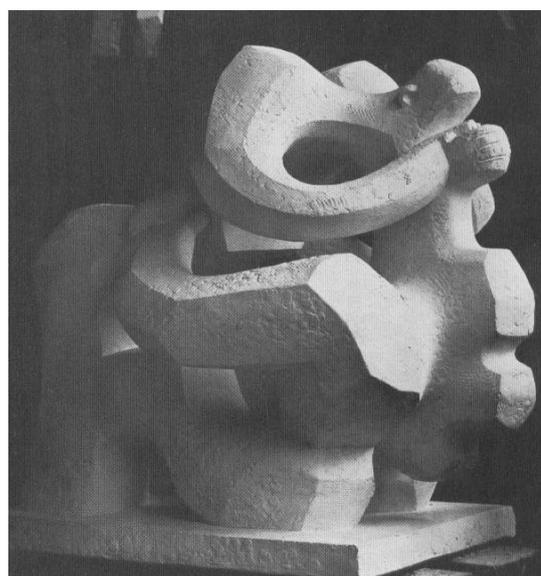


Fig. 242. Jacques Lipchitz. *Retorno del hijo pródigo*. Yeso, versión final. 1931.

La falta de voluntad imitativa provoca una resolución donde la anatomía es interpretada libremente, adquiriendo igual valor representativo la forma que la ausencia de esta.

Todas las concreciones se desarrollan sobre una superficie base, en un principio semicircular, que evoluciona en un proceso similar al de las figuras hasta adquirir las líneas rectas de un paralelepípedo. Forma y peana se funden en una sola pieza, delimitando su propio espacio.

⁷⁹ “Me encantan estas pequeñas maquetas originales. Son muy frescas y a la vez transmiten algo

A partir de los bocetos, Lipchitz construye un armazón sobre el cual recreará la configuración con escayola. Su manipulación, tanto en estado líquido como sólido, hace que en la versión final podamos observar partes modeladas y partes talladas, evidenciando la alternancia de ambos sistemas de trabajo.

El proceso seguido repercute en el acabado superficial, que posee una definición formal en los volúmenes construidos muy superior a la de los bocetos iniciales, con la consiguiente pérdida de la espontaneidad. Finalmente, la versión en yeso se reproduce en bronce.

III.8.2 El hueco

Signo de mujer rural, en el camino, lloviendo, (1930-1932), escultura de **Alberto Sánchez**, posee una estructura vertical muy esquemática, de difícil resolución en una materia blanda e inestable como es el barro, por lo que suponemos optó por la escayola como material de concreción obteniendo un resultado muy distinto del ejemplo anterior.

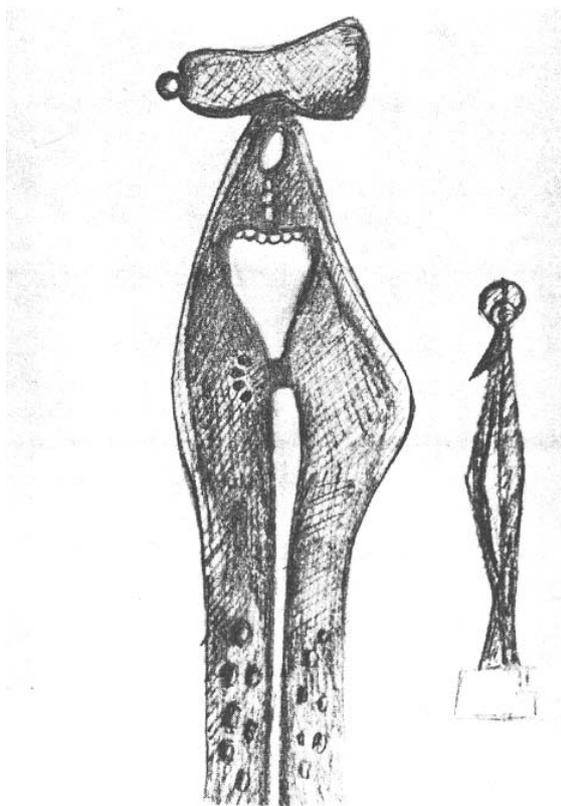


Fig. 243. Alberto Sánchez. Apuntes para una escultura. 37 x 28 cm. 1958-62.

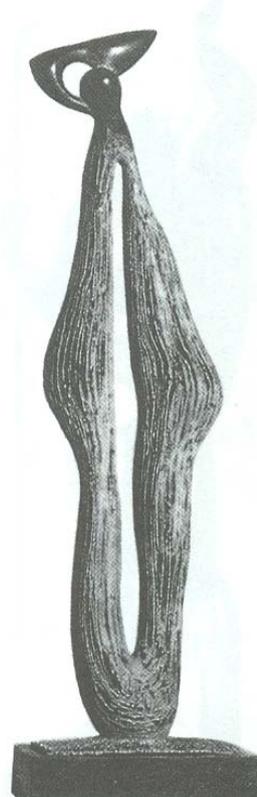


Fig. 244. Alberto Sánchez. *Signo de mujer rural, en el camino, lloviendo*. Yeso. 1930-1932.

cálido, algo que no ha sido trabajado y enfriado". Cita recogida en el catálogo de la exposición.

El título de la obra es lo suficientemente representativo para expresar el objeto de la interpretación tridimensional. La mujer es un compendio entre la postura erguida y la acción de la naturaleza. Un vacío rodeado de una masa fluida representa el cuerpo, rematado en la parte superior por el volumen de la cabeza.

Ignoramos si existe un boceto anterior a esta concreción. Algunos apuntes realizados con posterioridad (fechados entre 1958 y 1962) nos remiten a esta pieza, en particular el de una mujer sosteniendo un fardo en la cabeza, objeto que nos ayuda a interpretar el remate utilizado en *Signo de mujer rural, en el camino, lloviendo*.

Alberto parte del hueco en la definición formal. Para representar la silueta femenina emplea el yeso como si fuese barro, enmarcando dicho hueco con una masa de bulto redondo y cerrado que culmina en la cabeza. Mediante incisiones, practicadas con una herramienta punzante en el material todavía blando, recorre el volumen corporal con un movimiento que nos recuerda el escurrir de la lluvia. El fuerte contraste en la resolución superficial delimita la masa del cuerpo del volumen pulido de la cabeza.

Una de las obras más representativas de **Pablo Gargallo** es el *Gran Profeta*, de 1933; la escultura, un bronce de 233 x 75 x 54 cm., resulta además de especial interés debido a la dicotomía existente entre su aspecto formal y la técnica de resolución aplicada.

El proceso de concreción abarca gran parte de su trayectoria artística, - desde 1904, hasta la fecha de realización, trabaja alternativamente en el tema -, lo que supone que *Gran Profeta* se nutre de todas las aportaciones plásticas desarrolladas durante



Fig. 245. Pablo Gargallo. *Profeta*. Tinta sobre papel. 38 x 18 cm. 1904.

este periodo.

En 1904 Gargallo realiza tres dibujos de la figura del profeta, una primera concreción sobre el tema que utilizará como referencia en el relieve de *San Juan Bautista* para el Hospital de la Santa Cruz y San Pablo de Barcelona. La representación de este motivo constituye, posteriormente, la base configurativa de la escultura, una excepción dentro de su sistema de trabajo, ya que de manera habitual, y según Rafael Ordóñez,⁸⁰ el escultor no incide en la definición bidimensional de sus piezas, limitando esta parte del proceso a algún apunte o boceto que destruye o se pierde al finalizar la obra.

Profeta, dibujado con tinta sobre papel y de 38 x 18 cm., es una representación figurativa con todos los atributos característicos: el profeta aparece semicubierto con una piel y en plena arenga, sosteniendo un palo con su mano derecha mientras que eleva la izquierda en un gesto que refuerza el hipotético contenido verbal.

La profusión de trazos indica una búsqueda formal; las zonas de sombra unifican, sin una clara definición, la melena del profeta con el pecho y hombros, así como el costado con la piel cubriente; el brazo elevado resulta un poco pequeño en comparación con el resto de su anatomía, y en el trazado de la mano se observan dos posibles posiciones. También apreciamos que el báculo aparece recortado como consecuencia de transferir la figura sobre una nueva superficie para su presentación; el mal estado del papel original, con dobleces e irregularidades, justifican el cambio a la vez que reafirman su condición de boceto. No obstante, la definición global de la pose responde a las características de la obra final en bronce.

Gran Profeta se concreta como obra modelada, para materializarse finalmente en bronce mediante proceso de fundición. Gargallo resuelve el modelo original en escayola, sirviéndose de los hallazgos formales derivados de otros sistemas de trabajo; el desarrollo lineal de los volúmenes asemeja los resultados a los obtenidos por la técnica de forja, dibujando en el espacio contornos precisos que envuelven el espacio vacío. Las zonas en hueco sustituyen y aligeran la corporeidad de la masa compacta.

⁸⁰ Ver Ordoñez Fernández, Rafael, *Museo Pablo Gargallo*. Madrid, Electa España. S.A., 1994. p.229.

Los volúmenes así definidos, permiten entrever las partes constitutivas obviando las relaciones habituales entre la visión frontal y la posterior, recreando una nueva anatomía de formas en positivo y negativo, sin perder la referencia constante a la figura humana.



Fig. 246. Pablo Gargallo *Gran Profeta*.
Bronce. 233 x 75 x 54 cm. 1933.



Fig. 247. Pablo Gargallo. Detalle de *Gran Profeta*.

La técnica del modelado hace posible incidir en la expresión gestual, en particular en cabeza y mano, elementos que condensan la significación del tema; de igual modo, Gargallo precisa la forma de los pies, que fundidos conjuntamente sobre la base sostienen y equilibran la pose.

La alternancia de grosores en la definición del resto de la anatomía, contribuye a conformar la unidad volumétrica general; la correspondencia entre los distintos planos y la estudiada modulación de las zonas interiores evitan que la pérdida de masa conlleve una pérdida simultánea en la fuerza y prestancia que

caracterizan la pieza, equiparando la rotundidad de los vacíos con la resolución en bulto del material modelado.

Curiosamente, Gargallo no consigue el dinero suficiente para poder trasladar la escultura a bronce, por lo que en su exposición de 1934 en la Brummer Gallery de Nueva York, presentará la obra original de escayola patinada⁸¹.

III.8.3 La transposición formal como obra original

Hans Arp aplica en muchas de sus obras similar tratamiento de definición, -incidiendo formalmente en el yeso ya fraguado -, que se constituye como determinante de la obra original.

Si observamos con detenimiento la fotografía de Arp en su taller de Meudon, podemos apreciar, en último término, un aparador con pequeñas piezas de yeso, - los bocetos -, así como un número considerable de esculturas originales también en yeso, corroborando la importancia de este material dentro del proceso de resolución, tanto en las primeras concreciones como en las esculturas definitivas.

Algunas de estas piezas, se trasladan a bronce o piedra, perdiendo por una parte el carácter de obra única y por otra, adquiriendo un nuevo sentido de unicidad, que se deriva de la capacidad expresiva de los diversos materiales susceptibles de contener una misma forma.



Fig. 248. Hans Arp. El escultor en el taller.

En *Corona de brotes*, encontramos un ejemplo de las diferentes concreciones

⁸¹ *Op. cit.* p. 50.

tridimensionales, obtenidas a partir de una misma idea: 1936 es la fecha que acompaña a *Corona de brotes*, una pieza en bronce de 52 x 42,5 x 42 cm.; el carácter orgánico de la representación indica una primera resolución, probablemente en yeso, de la que se obtendrá un molde para su reproducción en dicho material.

En 1947, Arp retoma la idea para concretar *Corona de senos*, una versión en piedra de la anterior; la similitud formal de los brotes con los senos femeninos, evidencia la justificación del cambio de título.

Las variaciones entre esta obra y la anterior son mínimas, y posiblemente producidas por los condicionantes del cambio material: la conformación del bloque pétreo, su composición geológica y la apariencia superficial subordinan el trabajo de desbaste y configuración del escultor.

Respecto a *Corona de brotes*, consideraremos obra original la ejecutada directamente por el artista, - a pesar de que no nos conste la existencia de dicha concreción -, ya que el posterior proceso de fundición será realizado por especialistas.

Corona de senos, sin embargo, nace como obra única e irrepetible bajo condición de talla directa.

En el ámbito compositivo, si comparamos esta escultura con los ejemplos anteriores de Picasso y de Hugué, advertimos que el resultado

difiere notoriamente; ya no se trata de una forma compacta que se adapta a los límites del bloque, sino que se desarrolla a partir de un punto central, un volumen en negativo, que sustituye la masa por el vacío.

El hueco se define por el contorno volumétrico de las formas talladas, conectando la pieza con el espacio circundante; los rotundos senos, se modulan alternando direcciones, imprimiendo un movimiento contradictorio en las masas que

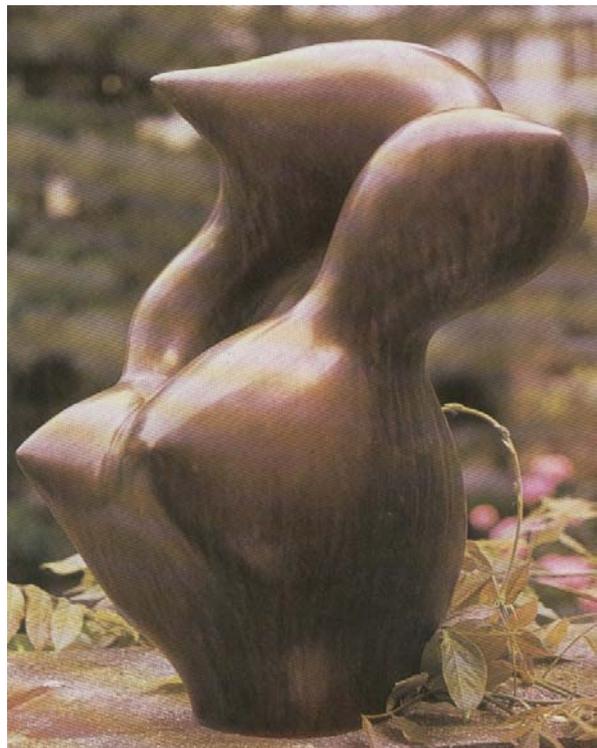


Fig. 249. Hans Arp. *Corona de brotes*. Bronce, 52 x 42,5 x 42 cm. 1936.

en nada se asemeja a la simetría predominante de la obra de Brancusi.

La manera de concretar la configuración original en escayola, sin la referencia constante del bloque, aporta una mayor libertad de recursos y facilidad en la resolución; la posterior adaptación a la piedra, es consecuencia del deseo de Arp de recrear las formas en dicho material, y por lo tanto, utilizará *Corona de brotes* como boceto de la nueva concreción.

III.8.4 Otras aportaciones

Completamos este apartado con Auguste Rodin y Alberto Giacometti. Mientras que el propio proceso de definición determina nuevas vías de concreción en la obra de Rodin, Giacometti retoma sus aportaciones para expresarlas desde un nuevo punto de vista: la apariencia definida de las formas anteriores se transforma en imprecisa, una reinterpretación de la sensación que nos produce la visión de un cuerpo desde la lejanía.

Procesos derivados: Rodin

Se ha dicho, en repetidas ocasiones, que la figura de Rodin marca un antes y un después en la práctica tridimensional; la naturalidad de sus poses, su interpretación del “non finito” de Miguel Ángel, la captación del movimiento ininterrumpido, con la consiguiente ruptura con la apreciación desde un único punto de vista principal, son factores hartamente comentados. Algunos de ellos, responden a planteamientos ya formalizados en épocas anteriores, pero otros, aportan novedades que supondrán un punto de partida en experiencias escultóricas más actuales.

Un aspecto de especial trascendencia se deriva de lo anterior: la representación parcial de la figura conduce a la representación del fragmento, motivo escultórico no contemplado hasta el momento. Obras como *La mano de Dios*, *Gran mano crispada con figura suplicante* o *La Catedral*, ejemplifican este tipo de concreciones, donde el elemento aislado posee significado y expresión propios.

La aportación de Rodin implica dos vertientes; por un lado, el fragmento adquiere la categoría de obra completa y por otro, es el detonante de un proceso de trabajo que influirá de manera determinante en procesos posteriores: la composición

de una nueva obra escultórica reutilizando, parcial o totalmente, las obras ya ejecutadas.

El cambio material de barro a yeso, motivado por el traslado formal de los bocetos a tamaño definitivo, posibilita la obtención de diversas reproducciones que Rodin conserva en su taller, y que a su vez, retoma como punto de partida en la definición de nuevas esculturas.

Respecto a la reutilización total de la obra, de todos es conocida la réplica de la figura de *Adam* como procedimiento para definir *Las sombras*, obra compuesta por tres figuras y que sitúa en la parte central y superior de la *Puerta del Infierno*. Su disposición, en ángulos diferentes respecto al punto de vista principal, presenta una lectura múltiple y variada de la misma configuración.

Como ejemplo del uso parcial, los bocetos para la figura de *San Juan Bautista* serán utilizados para la creación de *El hombre que camina*: a la concreción del torso en yeso, el escultor añadirá las piernas. La obra final en bronce muestra la reproducción fidedigna del fragmento, sin brazos ni cabeza, manteniendo la impronta del modelado original; la ausencia de los miembros superiores y de la expresión facial, convierten esta obra en la representación genérica del movimiento.



Fig. 250. Auguste Rodin con *Gran Mano Crispada* y *Figura Suplicante*.

Más audaz es el planteamiento de *Gran mano crispada con figura suplicante*, obra compuesta por dos figuras fraccionadas y representadas a diferente escala; la mano es uno de los bocetos realizados para *Los burgueses de Calais*, mientras que el torso hace referencia a poses ejecutadas para la *Puerta del Infierno*, como la de *El hijo pródigo*. El tamaño superior de la mano con respecto al torso, invierte la relación

natural y la convierte en el elemento principal de la representación.

En la fotografía correspondiente, podemos apreciar la disposición final del modelo en yeso sobre una estructura rectangular, que sirve como base de la concreción; Rodin juega con las posibilidades del acoplamiento, haciendo uso del efecto inconcluso, como si la figura suplicante surgiese del bloque.

Este sistema de trabajo se equipara al aplicado, posteriormente, por muchos escultores del siglo XX, y que conocemos por el nombre de ensamblaje; del mismo modo que Rodin se sirve de las concreciones previas a la obra definitiva para conformar una nueva obra, Picasso, por poner un ejemplo, recopila materiales u objetos de deshecho que, acumulados en el taller, serán el detonante de futuras composiciones.

Independientemente del cambio de intención y de las diferencias matéricas, el escultor parte de los materiales más próximos a su entorno, incorporándolos al desarrollo de su propia experiencia en la práctica tridimensional; los variados fragmentos se acoplarán entre sí hasta obtener la configuración ideada.

Giacometti: la inclusión del fragmento y del espacio vital

La Mano y *Hombre que camina I*, son dos obras de **Alberto Giacometti** que constatan la aprehensión de las aportaciones de Rodin con relación a los motivos objeto de la representación tridimensional: el fragmento y la intención genérica del movimiento. Si cotejamos estas obras con *La Catedral* y *El hombre que camina*, se hace evidente la similitud en el tema, no así en la manera de conformar y concebir el espacio, y en suma, el modo de ver la realidad. El mismo artista es consciente de las diferencias:

“Cuando Rodin hacía sus bustos, aún tomaba medidas. No hacía una cabeza tal y como la veía, en el espacio,... En el



Fig. 251. Auguste Rodin. *La catedral*. Yeso.

*fondo quería hacer lo mismo en arcilla, el equivalente exacto de ese volumen en el espacio. Así pues, en el fondo no es una visión, es un concepto”.*⁸²

El trabajo escultórico de Giacometti, a partir de finales de los años 40, muestra un particular acercamiento a la interpretación formal; su principal aportación es la búsqueda de la unidad entre el elemento representado y el espacio circundante, unidad que le conduce al estudio de la percepción.

Para el escultor, forma y espacio constituyen un todo, distinguiéndose únicamente por la densidad de la materia que los compone; ambas sustancias se integran en una misma imagen tridimensional, de manera que los contornos que definen la figura se desdibujan hasta fundirse con el medio.

La inclusión del fragmento como obra completa, viene determinado por su propia manera de mirar, su incapacidad para acceder simultáneamente a las diferentes partes del cuerpo desde un único punto de vista, lo que le conduce a interpretar dicho fragmento como un todo, como elemento que representa la existencia humana.

La Main, de 1947, - también llamada *Brazo y mano solos* -, es el modelado original en yeso, - señalado y firmado en la base por el escultor - ; situada a una cierta altura con respecto al plano horizontal, nos ofrece una visión desmembrada de la extremidad superior.

Un vástago es el elemento que sirve de nexo, unificando la conformación con la pequeña base que la

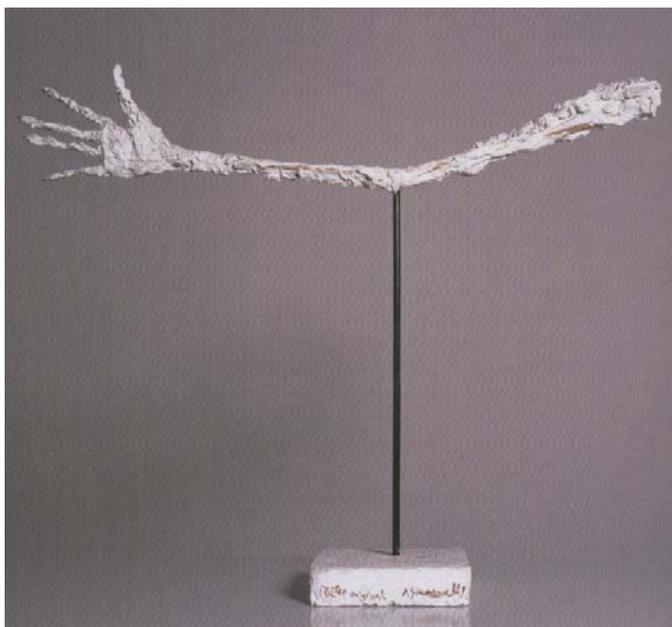


Fig. 252. Alberto Giacometti. *La Main*. Yeso, 65,5 x 79 x 12 cm. 1947.

⁸² Fragmento perteneciente a la entrevista con David Sylvester, *L'Éphémère*, n° 18, noviembre 1971, p. 183. Catálogo de la exposición *Alberto Giacometti*, Galería Claude Bernard, París, noviembre 1975-enero 1976, y reproducido en *Escritos. Alberto Giacometti*. Madrid, Editorial Síntesis, 2001. p. 335.

sustenta, a la vez que la eleva y determina su posición. El codo se asienta sobre el punto de enlace; a partir de él, se establecen las direcciones de las partes constitutivas, - antebrazo hacia la izquierda, y brazo y mano, extendida hacia la derecha -, fundamental para lograr el equilibrio de la pieza. El leve cambio de inclinación, acentúa y destaca la importancia de esta articulación.

En cuanto a la resolución material, la representación mantiene las características comunes a las obras posteriores de Giacometti; las formas adelgazadas y el modelado con contornos irregulares, acompañan a la definición anatómica, precisa y medida, como si el autor hubiese reproducido la visión de su propio miembro extendido⁸³. Posteriormente este original se traslada a bronce para asegurar su permanencia.

Como podemos apreciar, y en comparación con *La Catedral* de Rodin, la finalidad expresiva de ambas esculturas es diametralmente opuesta: mientras que Rodin parte del fragmento para dotarlo de otro significado, Giacometti solo busca la reproducción “fidedigna” como modo de entender su propia realidad.

Las figuras de Giacometti compendian, de modo general, la fisonomía del hombre, y aunque también modela retratos del entorno familiar, fijaremos nuestra aten-



Fig. 253. Alberto Giacometti. El escultor en su taller

ción en dichas obras genéricas, obviando la intención representativa de rasgos que definan la individualidad, objetivo, por otra parte y según sus propias declaraciones⁸⁴, que escapa a sus tentativas.

⁸³La medida longitudinal de la obra, - 79 cm -, se corresponde con el mencionado punto de vista.

⁸⁴“La idea de hacer una pintura o escultura de una cosa tal y como la veo ya no se me ocurre. Lo que quiero es comprender por qué falla. ... ¿Por qué me resulta imposible reflejar esa apariencia Eso es lo

En 1959, el arquitecto Gordon Bunshaft encarga al artista un monumento para la plaza del Chase Manhatam Bank de Nueva York. El proyecto, compuesto por un hombre caminando, una mujer estática y una cabeza, no se lleva a cabo, pero Giacometti utilizará las concreciones previas para realizar, - aumentando su escala y en diferentes versiones -, cada elemento como obra independiente. *Hombre que camina I*, de 1960, es una de estas versiones, y constituye un ejemplo de su concepción unificada de forma y espacio:

“Es el espacio el que se ahueca para construir el objeto, y a su vez el objeto crea un espacio. Es el mismo espacio que se interpone entre el tema y el escultor”.⁸⁵

Con independencia de su carácter global, Giacometti especifica en sus escritos el lugar, el momento del día y las condiciones climatológicas de la representación, - una plaza, y una mañana soleada -, lo que nos indica que no se trata de una invención, si no que la obra se concreta a partir de los recuerdos producidos en un instante de contemplación preciso; el escultor se limita a reproducir una impresión que se adecua a los objetivos previstos.

El tratamiento material y la propia configuración se adaptan a la captación de la imagen en el espacio y a una cierta distancia: las formas se adelgazan y alargan en función del alejamiento del punto de vista, el modelado se hace impreciso, y los detalles anecdóticos desaparecen. El movimiento global se convierte en el tema a representar:

La dirección hacia la que se desplaza la figura, está marcada por el avance de

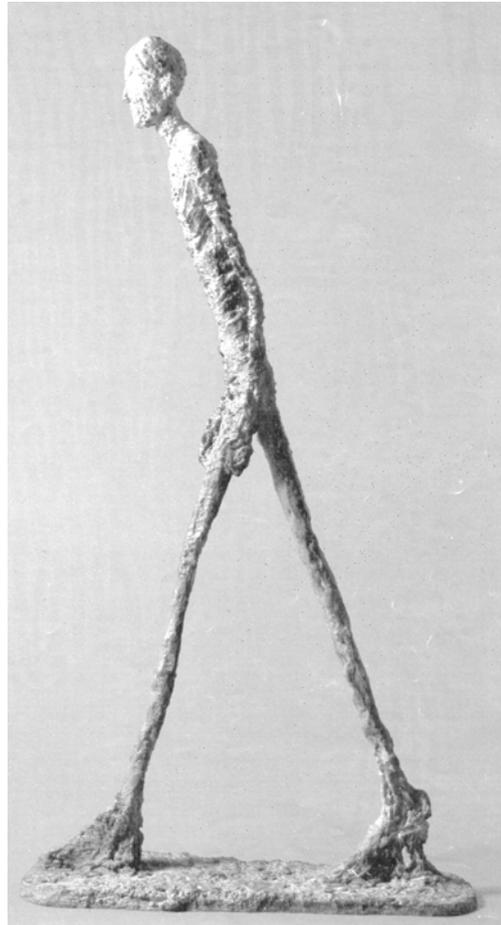


Fig. 254. Alberto Giacometti. *Hombre que camina I*
Bronce. 1960.

que quiero saber. Y el fracaso se convierte al mismo tiempo en algo positivo”. Fragmento de la entrevista con Pierre Dumayet, «El drama de un reductor de cabezas», *Le Nouveau Candide*, nº 110, 6-13 junio 1963. *op. cit.* p. 332.

⁸⁵ Giacometti citado por Bobi, Arturo, *Alberto Giacometti*. Barcelona, Nauta S.A., 1974. p. 20.

pies y piernas, - abiertas en gran zancada -, y el desplazamiento correlativo de la posición del tronco; la inclinación de éste se corresponde, en el perfil, con el ángulo de la pierna que impulsa el movimiento. Los brazos y manos, levemente flexionados, interrumpen la oblicuidad corporal impuesta por el paso, atenuando la rigidez formal de la pose; el volumen de la cabeza, la dirección de la mirada y la pierna que soporta el peso, contrarrestan dicha inclinación, equilibrando visualmente la composición.

Giacometti incluye la superficie horizontal mínima sobre la que se desarrolla la acción; la representación del espacio como elemento constitutivo, determina este uso, justificado por otra parte, por la necesidad de mantener el precario equilibrio derivado de la verticalidad y altura de la pieza, junto con la naturaleza enjuta de los volúmenes constituyentes. La condición de unidad de espacio y figura se puede apreciar en el modelado del pié, que al elevarse para continuar la marcha, parece arrastrar la zona del suelo sobre la cual se impulsa.

La manera de trasladar, desde una perspectiva concreta, la imagen visual a la práctica escultórica, aleja las concreciones de Giacometti de las realizadas anteriormente, mostrando otra vía de interpretación de la realidad en la representación tridimensional.

Respecto a la relación que se establece entre el espectador y la obra final, hay que señalar que, la visión de éste desde un punto de vista próximo, óptimo para su captación, se equipara a la obtenida por el artista desde una distancia considerable. Giacometti, al presentar sus obras al público, altera los fundamentos de la visión en perspectiva, referencia indispensable en sus planteamientos y resoluciones; del mismo modo en que la pintura refleja, ilusoriamente y en un mismo plano, las correspondencias entre forma, espacio y punto de vista, sus piezas reproducen, consciente o inconscientemente, similares propósitos.

Es interesante constatar que mientras para muchos artistas la fotografía y sus derivados, - cine, televisión, microscopio...-, suponen la captación de la realidad, y un instrumento que facilita su reproducción en otros medios, para Giacometti implica precisamente lo contrario:

“En el fondo, empecé a querer trabajar claramente del natural hacia 1945. Para mí había una escisión total entre la visión fotográfica del mundo y mi propia visión, escisión que acepté. Fue el momento en que la realidad me sorprendió como

nunca”.⁸⁶

Su principal objetivo se traduce en fijar la apariencia, vital y cambiante, que acompaña al ser humano, de lo que se desprende la imposibilidad de concretar dicha apariencia en una única obra y justifica su insistencia en retomar innumerables veces los mismos temas: la cabeza, el hombre y la mujer. Como curiosidad, no deja de llamarnos la atención la diferente actitud con que representa la figura femenina y la masculina: el hombre siempre en movimiento, y la mujer estática. Giacometti ha precisado, con relación a sus intenciones artísticas, que su concepción del arte es totalmente tradicional, lo que nos conduce a pensar que continúa reproduciendo la misma imagen estereotipada que ha acompañado a la representación artística en cuanto a la disposición de género: los hombres actúan y la mujer aparece.⁸⁷

⁸⁶ Fragmento perteneciente a la entrevista realizada por André Parinaud en la Bienal de Venecia: «¿Por qué soy escultor?», *Arts*, nº 873, 13-19 junio 1962, p.1, y recogida en *Escritos. Alberto Giacometti*. Madrid, Editorial Síntesis, 2001. p. 323.

⁸⁷ En relación al tema, es interesante el ensayo nº3 de John Berger en *Ways of seeing*, publicado originalmente por Penguin Books Ltd., London, England, traducido al castellano como *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Guatavo Gili, 2000. p. 53 - 74.

III.9 EL VACIADO COMO TÉCNICA CONSTRUCTIVA

En la práctica artística encontramos innumerables ejemplos para ilustrar el uso del yeso o escayola, tanto como material de concreción del modelo, como en la construcción del molde para la reproducción o seriación de las obras; ambas aplicaciones se corresponden con fases intermedias dentro del proceso de realización escultórico.

Si nos referimos a su utilización como molde, los materiales tradicionales, como el bronce, capaces de registrar la forma original, dan paso a otros como la cera o el poliéster ofreciendo una diversidad de apariencias en consonancia con las diferentes propuestas personales. Por otra parte, la revisión de los procedimientos tradicionales junto con una nueva intención representativa, da lugar a resultados no miméticos y de gran fuerza expresiva.

Actualmente, algunos escultores también han desarrollado su trabajo a partir de las posibilidades matéricas que ofrece el yeso, convirtiéndolo, como aspecto novedoso, en material de concreción definitivo.

III.9.1 Los materiales plásticos en la resolución figurativa

Los argumentos que respaldan el incremento en el uso del yeso son múltiples y variados: la facilidad en su aplicación, la rapidez de endurecimiento, su bajo coste y la posibilidad de retoque formal son los principales.

George Segal es el artista que mejor puede ejemplificar esta utilización. A partir de 1958, comienzan a aparecer en su obra distintos personajes realizados con escayola, personajes anónimos que poco a poco introduce en el mundo real, rodeándolos de objetos

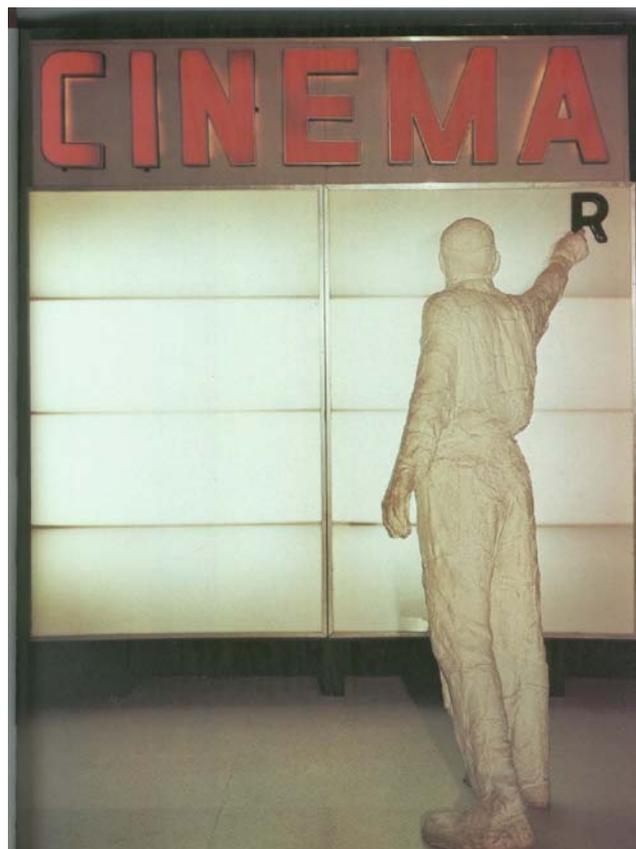


Fig. 255. George Segal. *Cinema*. Escayola, metal, plaxiglas y luz fluorescente. 118 x 96 x 39 in. 1963.

cotidianos que condicionan y determinan la actitud de su pose:

“Las primeras esculturas que realicé eran tradicionales en cuanto que tenían un esqueleto de dos por cuatro protegido con alambre y arpillera, todo lo cual estaba a su vez cubierto con yeso. Se trataba del mismo procedimiento utilizado en la construcción de los maniqués que vemos en los grandes almacenes antes de que se descubriera el plástico”⁸⁸.

En verano de 1961, comienza a utilizar vendas de gasa en la resolución formal⁸⁹. La técnica aplicada es bastante simple; Segal elige los modelos, personas reales cuyas características físicas se adaptan a sus requerimientos, los sitúa en escena y recubre aplicando directamente, y por partes, vendas impregnadas en escayola sobre sus cuerpos. La capacidad de adaptación de la escayola a la forma matriz, y los objetivos buscados por Segal hacen innecesario un segundo vaciado; el artista utiliza los fragmentos resultantes de la operación, uniéndolos entre sí para obtener una imagen desdibujada del personaje real. Esta pérdida de identidad con el referente, junto con la ausencia de color, determina una lectura general, anónima, en la que destaca la acción sobre los rasgos específicos. *The Dinner Table*, de 1962 o *Cinema*, de 1963, responden, con diferentes grados de perfección, a este tratamiento.



Fig. 256. George Segal. Proceso con vendas en taller del artista.

⁸⁸ Citado por Lipke, *The sence of Why not? : George Segal on his art*, p. 147 y recogido por Hunter, Sam / Hawthorner, Don, en *George Segal*. Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A. 1984. p. 27.

⁸⁹ *Op.cit.* p. 35 y 39.

Las aportaciones derivadas de materiales industriales, amplían las posibilidades de aplicación.

Con posterioridad, Segal se servirá de vendas industriales destinadas a la práctica médica, - Johnson and Johnson -, material preparado para endurecer en un tiempo record y de acabado más flexible y sólido, facilitando a la vez que acortando el proceso.

También encontramos cambios importantes en la resolución final; en algunas obras, como en *Woman Standing in Blue Doorway*, de 1981 el escultor utilizará el primer vaciado como molde a la manera tradicional, rellenándolo con hydrostone, otro producto industrial de mayor resistencia que el yeso y menor tiempo de fraguado. Es evidente el cambio de registro en el acabado final: los rasgos de la modelo se identifican totalmente con los de la pieza, el anonimato pierde interés a favor del reconocimiento individual.

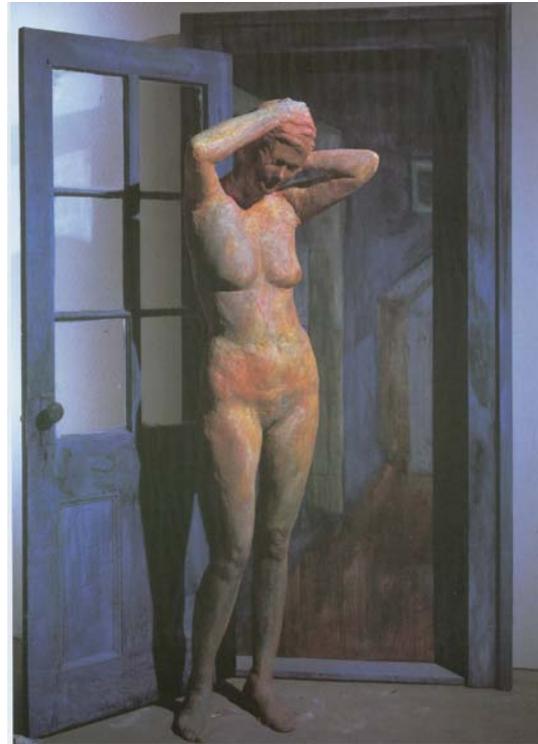


Fig. 257. George Segal. *Woman Standing in Blue Doorway*, Yeso pintado y Madera, 82 x 55 x 33 in. 1981.

Segal introduce el color, matizando el acabado superficial. El propio artista relata su asombro:

*“(...) empecé a poner un poco de color en el yeso blanco, y quedé maravillado al ver cómo asimilaba la pintura. Entonces emplee los colores más brillantes que pude, y me dije, bien, ¿qué más puedo hacer? Ahora, colorantes: extraordinario. Y así, cada vez que ponía un toque de color en una pieza de yeso, cambiaba todo su carácter expresivo.”*⁹⁰

La continuidad en el desarrollo de un mismo proceso artístico, condiciona cambios que en un principio no son significativos, pero premeditados o no, pueden derivar en la transformación de los objetivos iniciales propuestos por el escultor.

Robert Gober también utiliza la técnica del vaciado para configurar sus obras.

⁹⁰ Declaración del artista publicada en Hunter, Sam / Hawthorne, Don. *George Segal*. Versión

Al igual que Segal, la primera fase de realización tiene como base la reproducción de fragmentos del cuerpo humano por medio de la escayola.

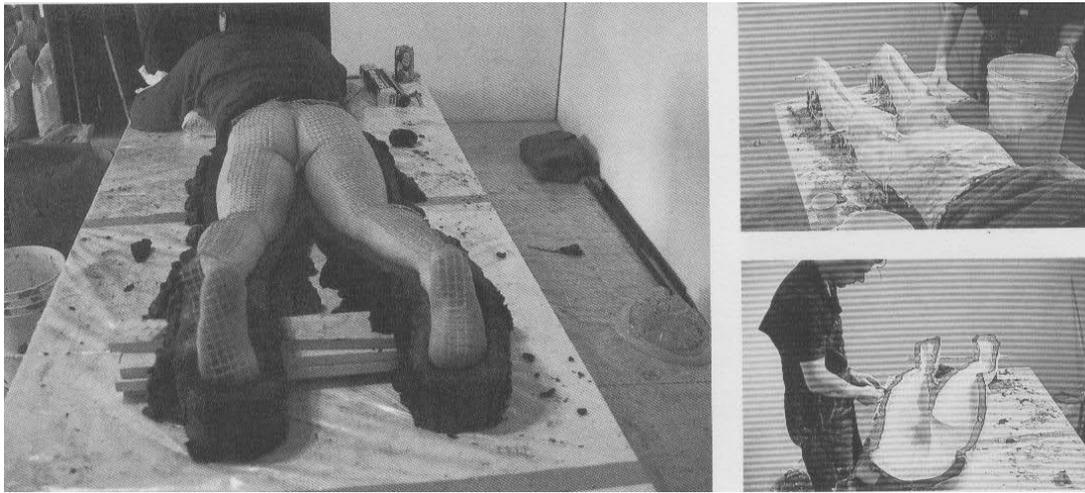


Fig. 258. Robert Gober. Proceso de vaciado.

Apreciamos en la fotografía que la ejecución del molde también se realiza al modo tradicional, con similar proceso al de sus primeros trabajos, aunque con sentido inverso: Gober utiliza el interior del molde para reproducir la forma, y el material elegido como soporte final es la cera.

La obra seleccionada tiene como referencia un detalle de *El Jardín de las Delicias*, - en particular del infierno -, pintado por El Bosco hacia el año 1500: un cuerpo tumbado de espaldas y seccionado por la cintura, en cuyas nalgas podemos observar un fragmento musical. El hallazgo por parte del artista de una partitura en la calle pudo ser, junto con el conocimiento de esta obra, el detonante de la idea.

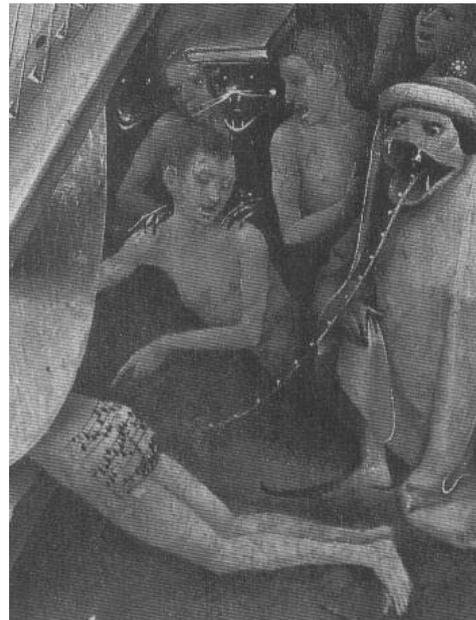


Fig. 259. El Bosco. Detalle *El Jardín de las delicias*, el infierno. Óleo. Aprox. 1500.

Gober reduce la fracción del cuerpo, - de la cintura a la parte superior del muslo -, y amplía la representación musical a la totalidad del fragmento, insertando el volumen en un

espacio arquitectónico: una pared.

Un año más tarde, y para la Galería Nacional Jeu de Paume de París, el artista recrea un nuevo espacio con connotaciones que se mueven entre lo natural y lo ficticio, *Forest Wallpaper*: un papel pintado que semeja un bosque, una serigrafía de dimensiones variables que refuerza su irrealidad con efectos de calidoscopio.

Colocada sobre la superficie vertical de la pared y a una cierta altura, la forma volumétrica se



Fig. 260. Robert Gober. *Sin Título e Instalación con Forest Wallpaper*, respectivamente. Cera, madera, óleo y pelos. 48 x 37.5 x 19 cm. 1990 - 1991.

adhiera al paisaje en un intento de continuidad entre la representación bidimensional y el bulto redondo; en una lectura frontal, los muslos se prolongan conectando visualmente con el tronco de los árboles, formando un todo.

La apariencia semitraslúcida de la cera, permite jugar con la transparencia y la opacidad en función del grosor aplicado, efectos que ya experimentó Medardo Rosso en sus esculturas y de los que se sirve Gober para incorporar dicha partitura.

La inclusión de Gober de la forma tridimensional en un escenario bidimensional, actúa como aspecto diferenciador, contrastando con los objetivos de veracidad, de pertenencia al mundo real, conseguidos en las otras manifestaciones.

En el ámbito del hiper-realismo escultórico *Mujer en el supermercado*, realizada en 1970 por **Duane Hanson**, representa un personaje típico de nuestra sociedad, un ama de casa que conduce un carro de supermercado repleto de comida.

La figura femenina se concreta en resina de poliéster y fibra de vidrio utilizando un sistema de trabajo basado también en el moldeo -vaciado del natural, aunque con un sentido e intencionalidad totalmente diferente a lo realizado por Segal; Hanson no recrea el personaje, sino que lo reproduce añadiendo todo tipo de connotaciones irónicas que



Fig. 261. Duane Hanson. *Mujer en el supermercado*. Resina de poliéster y fibra de vidrio. 1970.

sacadas del contexto habitual, - el supermercado -, formulan una crítica al sistema social y de consumo americano. Ropa barata y chillona, un bolso pasado de moda, llamativos collares, un pañuelo que sujeta los rulos de la cabeza y un cigarrillo sostenido en la comisura de los labios, junto con el carro abarrotado de comida basura, complementan y definen el personaje con gran veracidad; la apariencia de realidad se reafirma con la cuidada pátina que imita hasta los moretones de los brazos o la rojez de la nariz. La simbiosis entre los objetivos pictóricos de mimesis con la realidad y la representación de la forma tridimensional de la misma es total.

Los ejemplos anteriores presentan distintos modos de expresión basados en la reproducción, - total o parcial -, del cuerpo humano con aspectos comunes:

Todos los procesos de concreción, parten de la capacidad matérica de la escayola como método de repetición formal. Dicha repetición se aleja de la mera reproducción mecánica en cuanto afecta directamente en el resultado creativo.

Los materiales de concreción definitiva, presentan inicialmente un estado fluido con capacidad para adaptarse al molde o matriz, y posteriormente derivan en estado sólido por acción del catalizador, enfriamiento, rehidratación o secado.

La distribución espacial reafirma la importancia de los detalles como elementos que justifican su inserción en el espacio de la representación.

III.9.2 Reinterpretación del molde

En otras propuestas, actuaciones derivadas del uso del molde llevan a resultados que no mimetizan la totalidad de la forma original, y por lo tanto, aportan composiciones que rompen con el volumen continuo y uniforme de las obras anteriores. Por otra parte, la utilización de la forma volumétrica como base de la nueva configuración, conlleva relaciones espaciales más abiertas, que alternan masa y vacío como aspecto clave en la resolución escultórica.

Amanecer en Alcorcón, escultura de **Miguel Moreno**, comienza con un proceso de definición en pequeña escala, el boceto, que servirá de referencia en las concreciones posteriores, más aproximadas a la forma final. Lo que nos llama la atención de este planteamiento es la

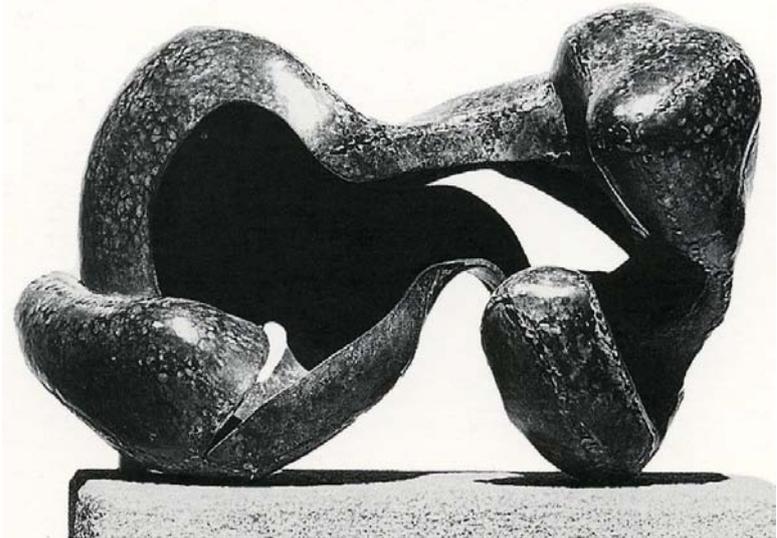


Fig. 262. Miguel Moreno. Boceto de *Amanecer en Alcorcón*.

dicotomía entre los procesos de definición formal iniciales y los aplicados en la obra final: de la configuración del boceto y maqueta por planos moldeados y soldados, a la definición modelada de la obra en escala final.

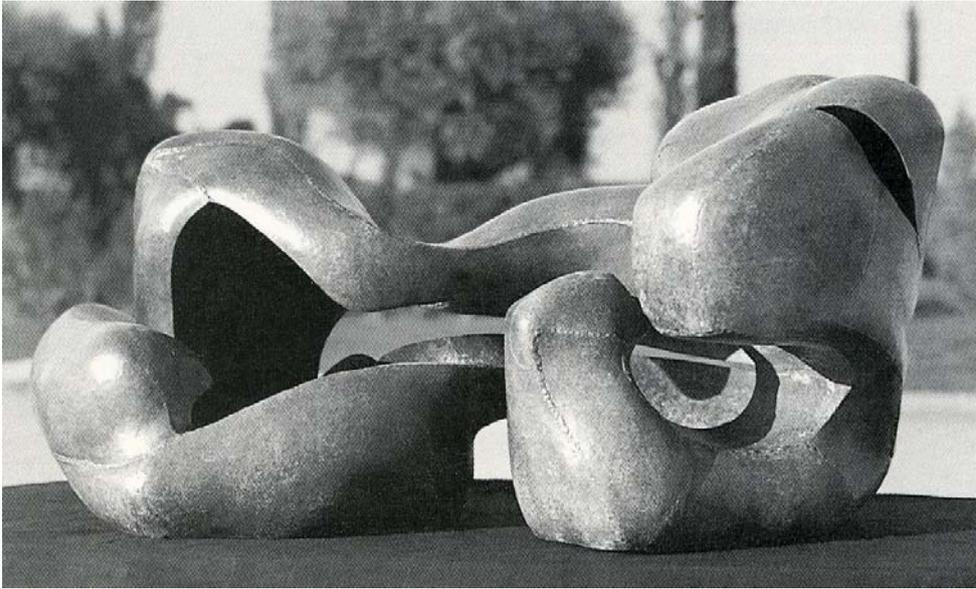


Fig. 263. Miguel Moreno. Maqueta de *Amanecer en Alcorcón*

Esta “reinterpretación” formal en un material más plástico como es el barro, se justifica por la necesidad de ajuste y acoplamiento entre las partes, de manera que pueda ser utilizado como base, o molde externo que asegure la fiel reproducción de la forma ya definida en la maqueta. El hecho de que se trate de un monumento público condiciona el ajuste a la idea ya presentada y aceptada.

En las imágenes podemos observar todo el proceso de realización, desde la construcción del armazón, pasando por el modelado para llegar al recubrimiento por partes con la chapa metálica, que se ajusta a golpe de martillo y soldadura. En el taller aparecen los ayudantes, que bajo la supervisión de Moreno agilizan la resolución de la obra.



Fig. 264. Miguel Moreno. Proceso de construcción de *Amanecer en Alcorcón*. (I)

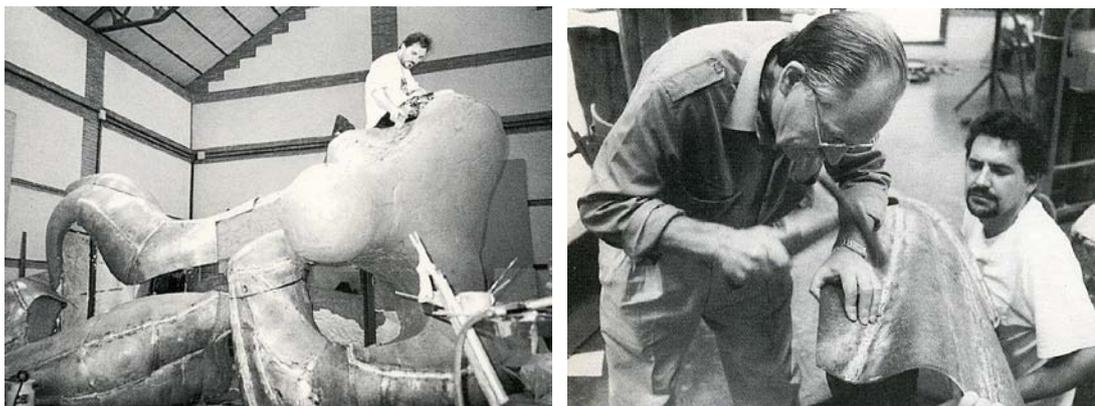


Fig. 265. Miguel Moreno. Proceso de construcción de *Amanecer en Alcorcón*. (II)

El resultado final aporta un acabado homogéneo y continuo, sin rastro de uniones entre las partes constitutivas, que realmente parece más consecuencia del modelado que moldeado.



Fig. 266. Miguel Moreno. *Amanecer en Alcorcón*. Plancha metálica.

Letras mayúsculas de acero, fabricadas en serie y similares a las empleadas en tipografía, son el material seleccionado por **Jaume Plensa** para definir sus esculturas.

El escultor emplea la soldadura como técnica para unir los elementos entre sí, utilizando como “molde” la forma externa de la figura: el modelo.

En la imagen aparecen en primer término dos figuras masculinas de tamaño superior al natural. Las marcas oscuras superficiales, indican que han sido utilizadas como horma sobre la que se superponen las letras para ser soldadas; las líneas más claras, dibujadas con incisiones en la superficie del cuerpo, determinan los fragmentos

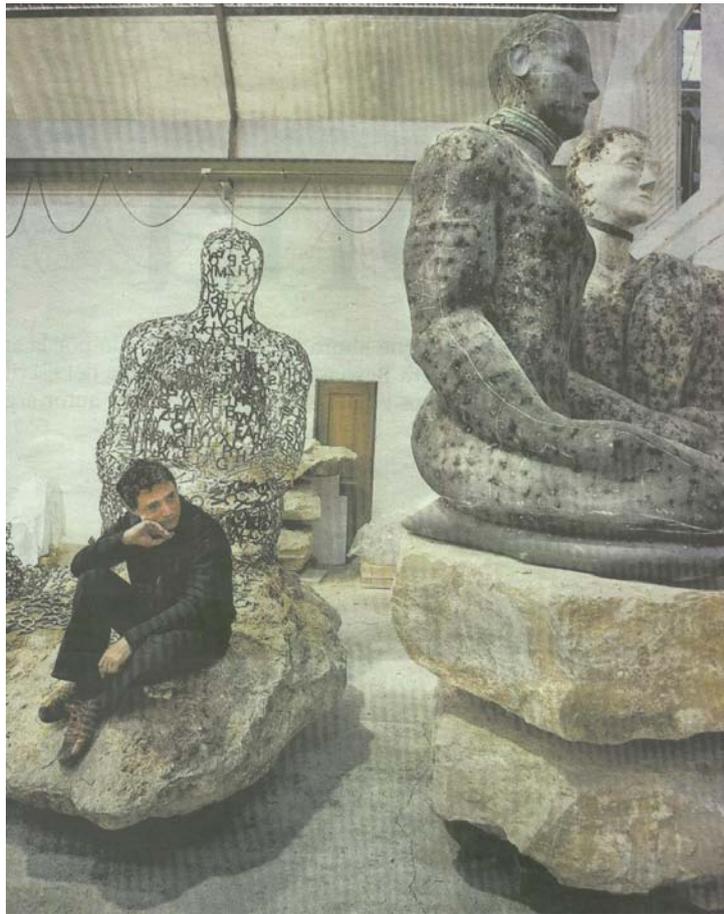


Fig. 267 .Jaume Plensa en el taller.

necesarios para extraer la forma sin dañar el modelo, de igual modo que se procedería a trabajar con la escayola para obtener un molde.

Un poco más al fondo, sobre la base de piedra y solapada por el propio Plensa, vemos el resultado del proceso en una de estas obras; la rotunda forma volumétrica aligera su peso cambiando la masa por el vacío, un espacio interior definido por una corteza de letras conectadas entre sí. La combinación de letras induce a una búsqueda, una posible lectura que complete o aporte nuevos significados a los ya expresados.

Tanto Moreno como Plensa se sirven de una forma previa, un “molde en positivo” sobre el que se asienta el material definitivo; en ambos casos, la rigidez del hierro se adapta a dicha forma articulando las partes mediante su unión por

soldadura. Las diferencias en la conformación del material, - la linealidad y homogeneidad de las planchas y la alternancia de pequeños espacios llenos y vacíos definidos por las letras de imprenta -, marcan las características propias de cada obra.

Continuando con el empleo de materiales alternativos, **A. Gormley** nos ofrece una nueva aplicación, esta vez con varillas de hierro, con las que construye su serie *Quantum*.



Fig. 268. A. Gormley. Proceso de *Quantum* en el taller

En la foto del taller el escultor aparece “rellenando” el molde con fragmentos de varillas que, al igual que Plensa, une entre sí por medio de la soldadura aunque en esta obra el artista invierte el proceso anterior; la linealidad del material no registra la totalidad del volumen vaciado, sino que se adapta a los límites impuestos por dicho espacio y crea otros propios.

Una vez definidas las formas del cuerpo y extraídas del molde original, Gormley extiende ramificaciones que rompen con el contorno delimitado, es el caso de *Quantum Cloud VII*, en el que amplía el espacio de la representación conectando con el espacio envolvente.

El resultado compacto de los ejemplos anteriores da paso a una estructura de llenos y vacíos, formada por fragmentos de diferente tamaño y repartidos en todas las direcciones, una apariencia que se desvincula de la original.

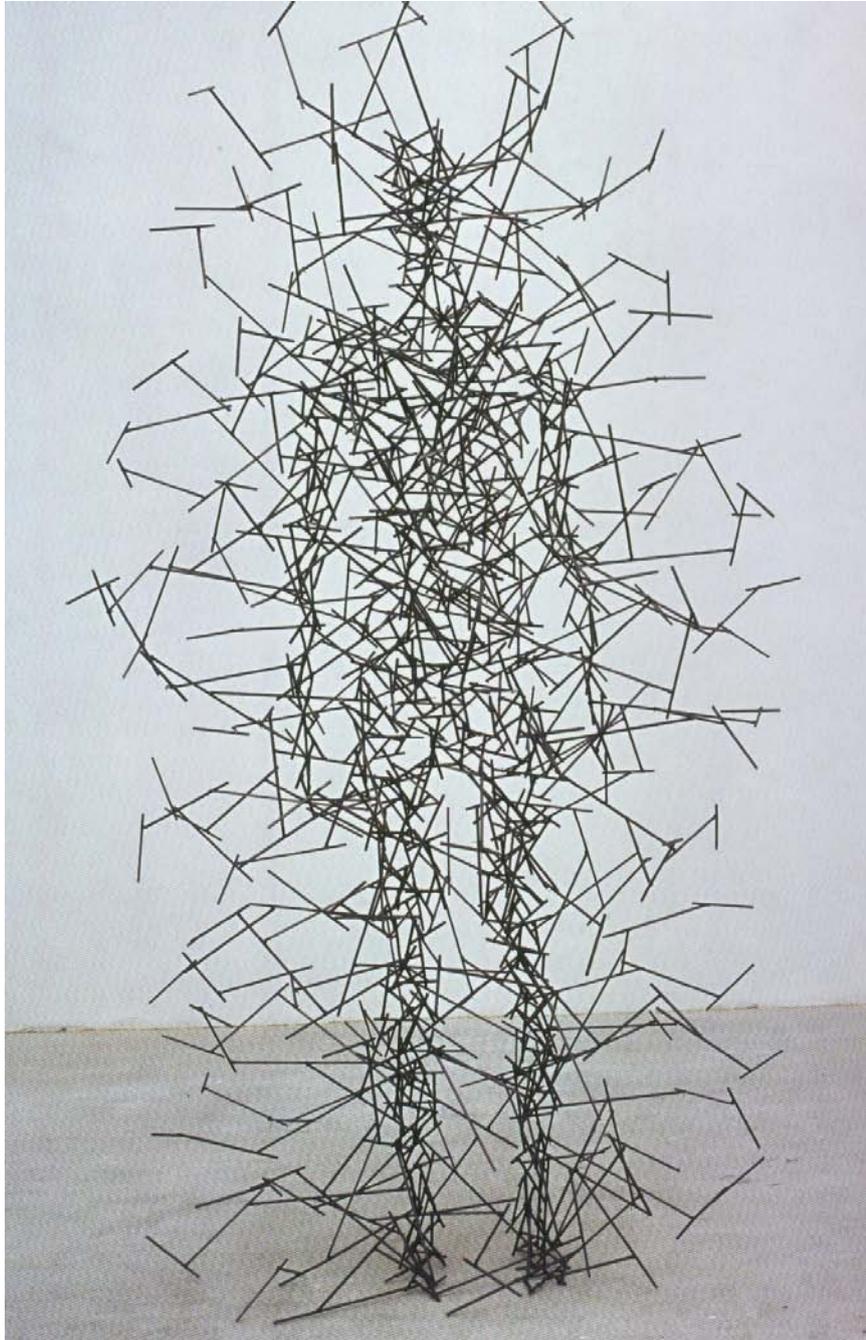


Fig. 269. A. Gormley. *Quantum Cloud VII*.

III.10.

APORTACIONES FORMALES Y SU DESARROLLO EN EL ESPACIO HABITABLE

Las principales aportaciones de la práctica artística tridimensional, a partir de finales del siglo XIX y con relación a aplicación de las técnicas tradicionales de modelado y talla, se desarrollan en función de tres aspectos básicos: la ampliación de motivos y temas como objetivo de la conformación, la diversidad formal y la incorporación del espacio circundante como elemento constitutivo de la representación.

Estos tres aspectos se aúnan, y pueden resumirse, en el cambio de actitud e intención representativa derivada de los cambios sociales, y en consonancia, del papel del artista. Como bien expresa Giacometti, *“El arte y la ciencia consisten en tratar de comprender... Esta aventura es reciente, comenzó más o menos en el siglo XVIII... cuando la sociedad empezó a ocuparse más de la visión de los artistas que del servicio de las iglesias o del placer de los reyes. El hombre al fin entregado a sí mismo.”*⁹¹

El término creatividad comienza a utilizarse en el campo estrictamente artístico en el XVIII, pero no es hasta el siglo XIX cuando dicho concepto identifica la labor del creador con el trabajo del artista, como “sumo hacedor” y figura responsable de ampliar y comunicar sus hallazgos, o su particular visión del mundo, al resto de la colectividad.

La creatividad, por lo tanto, discurre en paralelo a la imaginación y a la novedad, en cuanto rompe con los cánones establecidos, marcando las pautas para otros modos de expresión; el artista no se limita a reproducir los motivos y configuraciones tradicionales, si no que comienza a buscar un nuevo lenguaje formal con el que reafirmar su autonomía e individualidad.

Nuevas condiciones sociales producen cambios en la manera de percibir el mundo y como consecuencia, en la manera de concebir, tridimensionalmente, la idea; la representación de la figura humana, aunque continua, deja de ser la única expresión y finalidad del arte con la incorporación de formas “inventadas”, que no tienen equivalente con el referente real, y surgen como resultado de un proceso

⁹¹ Comentario perteneciente a la entrevista con André Parinaud, « ¿Por qué soy escultor? », recogida

mental o la expresión de un sentimiento.

La relación forma-contenido abandona su carácter de convenio y permite múltiples lecturas, aumentando la comunicación entre la obra y el espectador, el cual pasa de un papel meramente contemplativo a participar activamente en el “diálogo” con la obra, aportando su propia reflexión ante lo expuesto.

La figura se fragmenta o adquiere aspecto y medidas caprichosas; se reduce a lo esencial o se reitera hasta el infinito; se reproduce para conformar nuevas obras o nuevos significados, y en suma, multiplica su diversidad.

Sin embargo, siguen vigentes los sistemas tradicionales empleados para la definición escultórica de la idea: los apuntes y bocetos continúan siendo la herramienta fundamental en los procesos de concreción, y el lápiz, el barro, la cera y el yeso, - principalmente -, los materiales en que se concreta y conforma dicha idea.

En las obras de creación personal, la libertad con que los artistas se enfrentan al planteamiento y ejecución de un motivo concreto, hace innecesaria, en muchos casos, la configuración del modelo, - e incluso de los bocetos -, quedando el proceso previo reducido a la plasmación bidimensional de la idea, una primera toma de contacto con la que accederán directamente en el material seleccionado, quedando a su criterio las modificaciones derivadas del paso de dos a tres dimensiones, o las motivadas por las características específicas de dicho material.

Observamos, no obstante, una tendencia en aumento en la utilización del yeso como materia de conformación de la idea original; la versatilidad de este material, tanto por su naturaleza plástica y fluida, como por su resistencia y dureza una vez fraguado, aporta mayor autonomía y diversidad de procedimientos con que intervenir en la resolución formal, pudiendo emplearse sistemas mixtos, alternando procesos aditivos y sustractivos. El deseo de experimentar, el cambio de valoración estética, - con relación a los materiales mas adecuados para contener formalmente la idea -, y la ausencia de una finalidad precisa, - con la condición indispensable de permanencia -, justifican su uso, equiparando la obra original con la versión definitiva de la obra.

Independientemente de esta revalorización, y en esculturas que surgen por

encargo, concurso o condicionante similar, el yeso sigue cumpliendo su función como material más adecuado en la resolución de las fases intermedias del proceso, en particular para la reproducción formal y la ejecución del modelo. Como ya hemos comentado, este material, además de barato, registra los tratamientos superficiales obtenidos en otros materiales, o admite intervenciones múltiples con el fin de asemejar su apariencia; la rapidez de realización y la posibilidad de rectificar o modificar el aspecto de la configuración, - en especial en las propuestas cuyo soporte final sea rígido y resistente como la piedra -, sin que necesariamente suponga el inicio de un nuevo proceso, son motivos más que suficientes para destacar su importancia.

El aspecto en el que más cambios observamos, hace referencia a la disposición espacial de las obras, en cuanto a su ubicación, y a la utilización del propio espacio como parte integrante del resultado compositivo.

La creciente demanda, por parte de una burguesía adinerada y nuevos centros de poder, de “objetos artísticos” destinados a incrementar y consolidar su papel preponderante en la sociedad, implica el desarrollo de un mercado cuyas exigencias están más próximas a los planteamientos de resolución de los escultores, que al peso de la tradición.

Como resultado de esta demanda, las obras tridimensionales multiplican su diversidad, incorporándose a los espacios cotidianos y vivenciales para el disfrute personal de sus moradores; la casa, sedes institucionales y las superficies exteriores aledañas, se convierten en receptáculos para contener, con la consiguiente adaptación respecto a las exigencias derivadas del lugar expositivo: las obras de carácter privado, son seleccionadas, generalmente, en función de la empatía entre el comprador y una configuración concreta, - o el trabajo realizado por un escultor determinado -, mientras que los encargos de los organismos oficiales requieren, además, un cierto prestigio por parte del artista para así justificar y hacer rentable su inversión.

El tamaño y las condiciones matéricas de las esculturas, son los factores que acompañan a la selección, y que a su vez, remiten a las características compositivas y estructurales de la obra, como conformación susceptible de adaptarse a dichas

exigencias.

Cada material debe adecuarse a la apariencia y función previstas; si nos referimos a los de uso tradicional, en particular para su exposición en el exterior, la resistencia del bronce en los espacios abiertos es superior a la de la madera, que necesita de un tratamiento preventivo y mayor mantenimiento para paliar su deterioro, mientras que el mármol o la piedra, requieren una superficie de contacto con el plano sustentante amplia, para evitar que su propio peso específico termine por quebrantar la configuración ideada, así como una composición geológica que tolere la acción de los agentes atmosféricos.

Las dimensiones de la pieza se establecen en concordancia con la magnitud del entorno previsto para su ubicación, y las peculiaridades estructurales y expresivas de la materialización de la idea.

Generalmente, el escultor trabaja la concreción en un tamaño manejable, óptimo para acceder formalmente a la definición volumétrica en toda su superficie; la obra resultante, u obra original, tanto si se realiza en el material definitivo como si se traslada posteriormente, presenta las dimensiones y apariencia requeridas por su autor, convirtiéndose, desde este momento, en un ente independiente, con expresión propia. Las sucesivas adaptaciones, si existen, dependerán de las variables impuestas por su nuevo uso, sin que ello suponga una pérdida de coherencia entre los valores formales y su contenido.

La creciente autonomía de los artistas en el proceso creador, implica el desarrollo de lenguajes alternativos, que se alejan, cada vez más, de la representación de la figura humana como motivo único e universal, con la consiguiente pérdida de las referencias espaciales inherentes a su configuración; la forma cerrada, autosuficiente en su expresión y lectura, se rompe, instituyéndose novedosas relaciones que reflejan la dicotomía, en aumento, entre forma y significado.

El espacio de la representación se incorpora como parte constituyente del propio proceso de ejecución, ya sea utilizado como simple elemento formal, - o volumen en negativo -, o en su correspondencia externa entre la disposición de las partes y el espacio circundante.

III.10.1 Adaptación espacial

El trabajo de **Isamo Noguchi**, se expresa dentro de estas premisas:

“Empty space, has no visual dimension or significance. Scale and meaning appear, instead, only when an object or a line is introduced ... The size and shape of each element is entirely relative to all other elements and the given space.”⁹²

A continuación, profundizaremos en el estudio de tres de sus proyectos, - *Outstretched Hand*, (monumento conmemorativo a Gandhi), las propuestas escultóricas para el patio de Lever Brothers Building, y *Sunken garden*, para Beinecke Rare Book and Manuscript Library -, a fin de ejemplificar la inclusión de las aportaciones formales derivadas de los nuevos lenguajes, con especial atención a su adaptación espacial, y la continuidad en el empleo de materiales y técnicas tradicionales.

Los tres, ofrecen soluciones formales para lugares concretos; un parque, un patio interior y otro exterior son los espacios seleccionados para analizar la adecuación de los planteamientos tridimensionales con su entorno.

Es revelador señalar que, de los tres proyectos, únicamente el último se llevará a cabo, no siendo aceptados los restantes; gran parte de los elementos escultóricos serán “reciclados” en trabajos posteriores, lo que indica una continuidad en los intereses formales, al margen de cualquier imposición de la demanda.

Espacio abierto: el parque

Outstretched Hand forma parte de una propuesta que surge en 1948, a raíz de la muerte de Gandhi; Noguchi inicia el proyecto de manera personal, como un tributo a la labor del Mahatma, sin que exista una comisión o encargo que lo justifique, lo que demuestra el interés en expresar su sentir ante el acontecimiento.

El conjunto, diseñado en colaboración con el arquitecto Albert Mayer, contempla la realización de un parque, de planta circular y con distintos niveles, en el que se incluye una pirámide truncada a modo de mausoleo; *Outstretched Hand* coronará dicha pirámide representando “la mano de la humanidad”.

⁹² Fragmento reproducido por Ana María Torres, *Isamo Noguchi: a study of space*. U.S.A., the Monacelli Press, Inc, 2000. p. 20, y perteneciente a Isamu Noguchi, *A Sculptor's Word*. New York,

Centrándonos en la concreción, lo primero que nos llama la atención es la similitud formal entre el modelo y *La mano*, obra de Giacometti de 1947: la concepción independiente de la extremidad, la delgadez estructural del miembro, el modelado vibrante e irregular en su superficie y el material final en que se definen, - el bronce -, equiparan ambas obras; no así, el objetivo y finalidad previstos, que junto con el emplazamiento espacial, es, en esencia, lo que distingue este trabajo de los planteamientos de Giacometti.

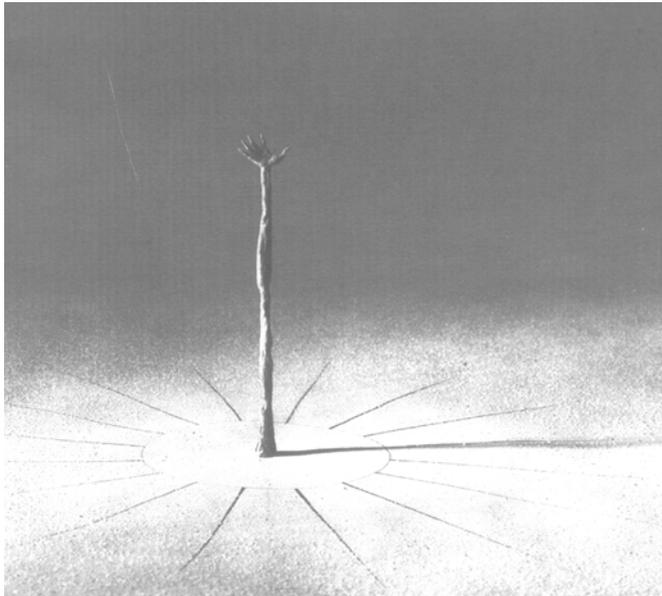


Fig. 270. Isamu Noguchi. Boceto *Outstretched Hand*. Bronce, 1948.

Situada verticalmente con relación al plano sustentante, y con una previsión de altura de 50 pies (15,24 metros), el muñón del hombro parece surgir del suelo como una evocación a la labor humanitaria del homenajeado; la mano y el brazo extendidos se proyectan hacia el cielo en un gesto de súplica, implorando ayuda.

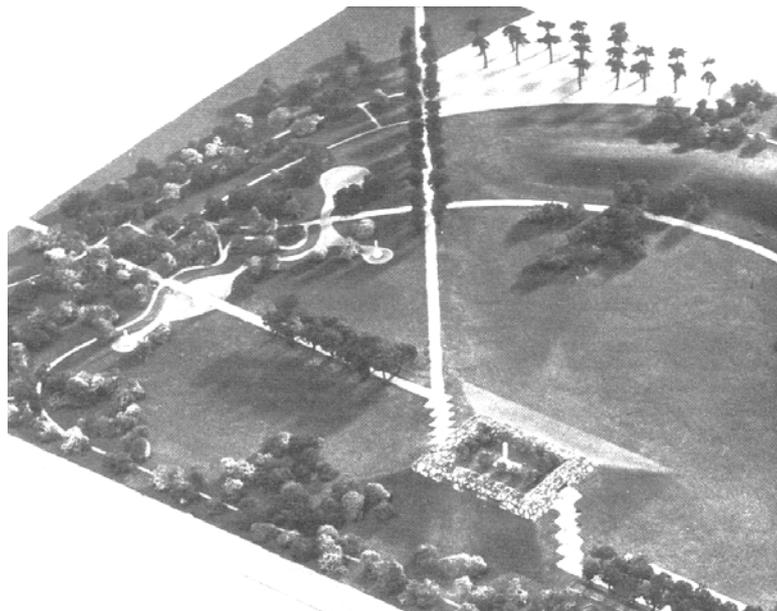


Fig. 271. Isamu Noguchi. Detalle maqueta *Memorial and Park for Gandhi's Burial Place*. 1948 (no realizado).

Mientras que *La mano* es una percepción personal del mismo cuerpo, y

como tal, carece de connotaciones externas, *Outstretched Hand*, sirviéndose de los hallazgos formales desarrollados por Giacometti, encarna una idea, una de las pocas incursiones de Noguchi en la representación de la fisonomía humana:

*“It is my desire to view nature through nature’s eyes, and to ignore man as an object for special veneration”.*⁹³

La superficie horizontal y superior de la pirámide truncada actúa de base; el elemento geométrico, - con un planteamiento de ejecución similar a las propuestas del Land Art -, se inserta en el paisaje como un accidente geográfico más, una inmensa peana que eleva y refuerza la simbología de la obra.

El tamaño de la escultura se establece con relación a los elementos constituyentes; los aproximadamente 15 metros de altura de la concreción, responden proporcionalmente a una visión en conjunto, que incluye su disposición espacial en lo alto de la pirámide y el entorno del parque; si la escultura de Giacometti es susceptible de variar su espacio expositivo, la resolución de Noguchi perdería gran parte de su significado si la contemplamos con independencia de su ubicación.

Espacio cerrado: el patio interior

La propuesta para Lever Brothers Building muestra la transformación de un espacio interior, - el patio central del edificio -, mediante la inclusión de una estructura o base de mármol, que contiene los elementos propiamente escultóricos.

La idea refleja la influencia de los jardines japoneses, que junto con el estudio desarrollado en colaboración con Marta Graham, - en los años 30 -, en el campo del teatro y la danza moderna, marca las pautas para lograr la correlación entre la escala de las conformaciones, los condicionantes del habitáculo y el espacio específico de la representación tridimensional; la ilusión espacial creada con la incorporación de un elemento arquitectónico dentro de otro, define la composición.

Noguchi, en colaboración con el arquitecto Gordon Bunshaft, plantea dos opciones, ambas organizadas sobre dicha plataforma; el escultor resuelve diferentes oquedades en su superficie a fin de distribuir y limitar, en estos nuevos espacios, las

⁹³. *Op.cit.* p. 58, perteneciente a, *Isamo Noguchi: Essays and Conversations*. New York: Harry N. Abrams / Isamo Noguchi Foundation, ed. Diane Apostolos-Cappadona and Bruce Altshuler, 1994. p. 16.

propuestas escultóricas.

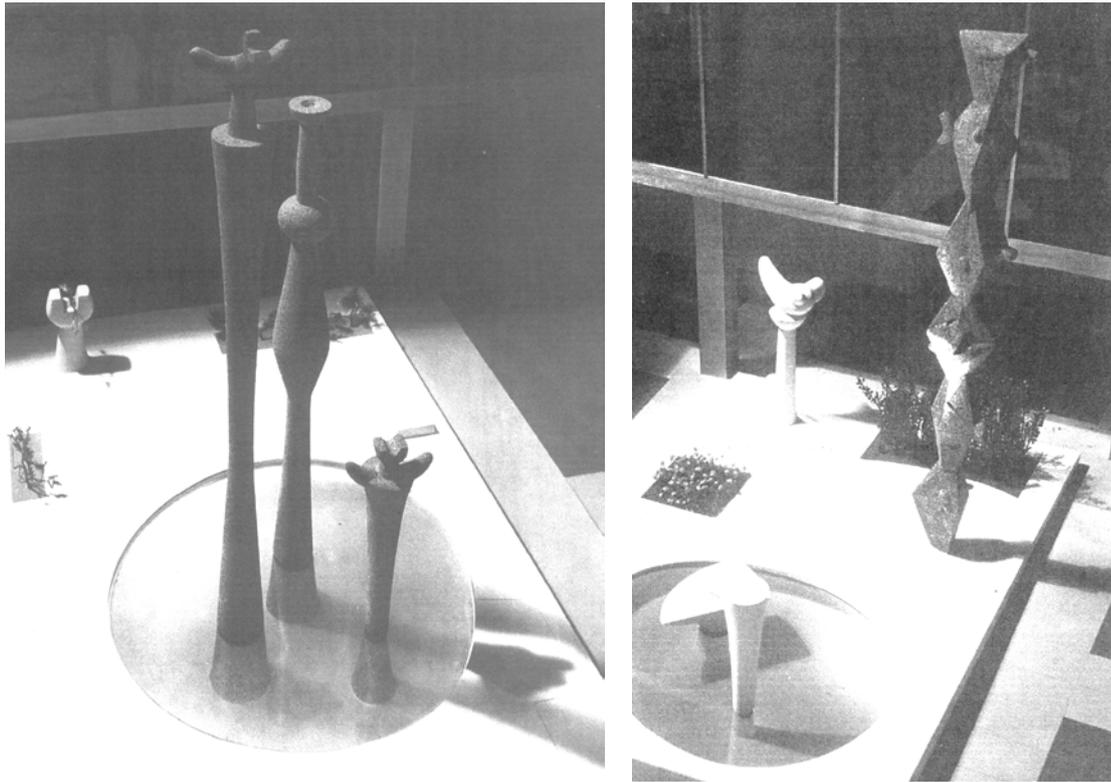


Fig. 272. Isamu Noguchi. Maqueta 1 y 2, respectivamente, para Lever Brothers Building.

En la primera versión, una cavidad con forma de ovoide y rellena de agua semeja una piscina, en cuyo interior, Noguchi sitúa tres columnas de granito; en el lateral, pequeñas aberturas rectangulares y una concreción de menor tamaño, permiten establecer plantas vivas.

El conjunto principal de columnas, representa el concepto de familia; según sus propias palabras *“The tallest has a double horned ‘head’, the second has rounded, ‘feminine’ curves and the smallest has outstretched arms that echo the ‘fathers’s’ horns”*.⁹⁴

La configuración de las esculturas posee una estética similar a los trabajos realizados por Jean Arp o incluso de Brancusi; la síntesis de las formas del cuerpo humano, en su concepción genérica, resalta las características intrínsecas al ser: la verticalidad dominante, la altura prepotente del hombre sobre los demás miembros, las redondeces femeninas y el pequeño tamaño del hijo que, no obstante, reproduce

⁹⁴. *Op. cit.* p. 85, publicado en Nancy Grove, *Isamu Noguchi: a Study of the Sculpture*. N. Y. and London, Garland Publishing, 1985, p. 155.

las características formativas paternas.

Noguchi, obviando la imitación fidedigna del referente real, desarrolla la “idea” en función de la similitud estructural entre las columnas y el propio cuerpo; el resultado, aparece como una combinación de elementos geométricos de carácter orgánico, que ofrece una composición armónica, con independencia de su significado.

En la segunda versión, el escultor mantiene el mismo planteamiento respecto a la distribución espacial; como si se tratase de un escenario, la plataforma de mármol contiene todos los elementos de la representación. Las modificaciones únicamente afectan a las formas escultóricas exentas, ubicadas en su superficie, con especial atención a la concordancia entre estas y las formas geométricas socavadas, - o negativas -, ya preestablecidas.

La concreción dominante es una columna, también de granito, una interpretación personal de *La columna sin fin*, en la que Noguchi plantea similar configuración, añadiendo variaciones que rompen la rigidez geométrica del elemento repetido; dos piezas, instaladas en el interior de la piscina y otra situada en uno de los extremos, todas ellas de mármol y con clara influencia del trabajo de Brancusi, completan la propuesta. Como ya hemos comentado, ambas proposiciones son rechazadas, pero Noguchi, lejos de olvidar las ideas que motivaron su materialización, las reconvierte:

El primer caso, se concreta en *The Family*, tres elementos de granito de 16, 12 y 6 pies respectivamente⁹⁵, a modo de pilares monolíticos que juegan con el

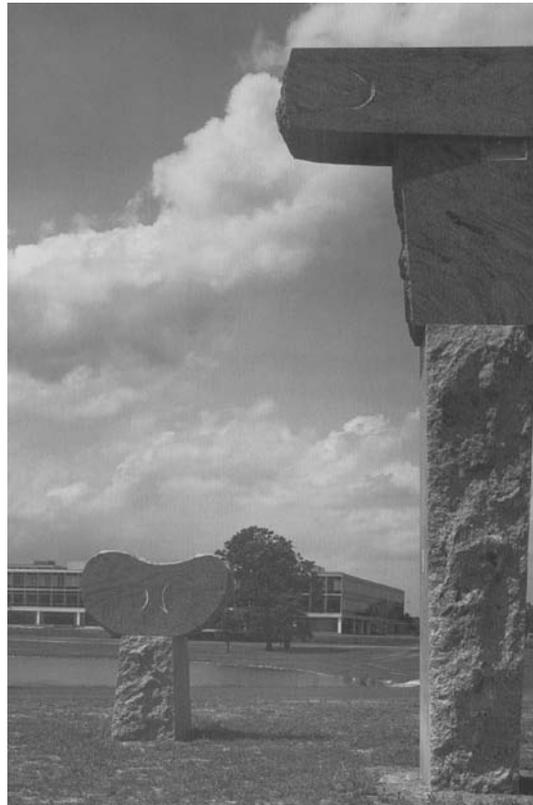


Fig. 273. Isamu Noguchi. Detalle *The family*. Granito, 16 y 6 pies respectivamente.

⁹⁵ Las medidas se corresponden en escala decimal con 4,8768, 3,6576 y 1,8288 metros.

contraste entre el pulimento y la rugosidad de las superficies, la diferente conformación de los remates superiores y detalles e incisiones que matizan su significado.

En el segundo caso, Noguchi retoma el elemento principal, la columna, incorporándola en su propuesta para *Memorial to Buda*, de 1957, que representa un inmenso loto, en cuyo centro sitúa una concreción similar, de 70 pies (21.336 metros) de altura, para materializarse en bronce.

Solo *The Family* llegará a realizarse, aunque su emplazamiento diferirá, de manera sustancial, con respecto al planteamiento inicial; el cambio de ubicación, - del interior al exterior del edificio -, supone, en primer lugar, la modificación de la escala del grupo a fin de establecer su correspondencia con el nuevo entorno, y lo que es más importante, una reflexión sobre los objetivos y condicionantes de la práctica tridimensional:

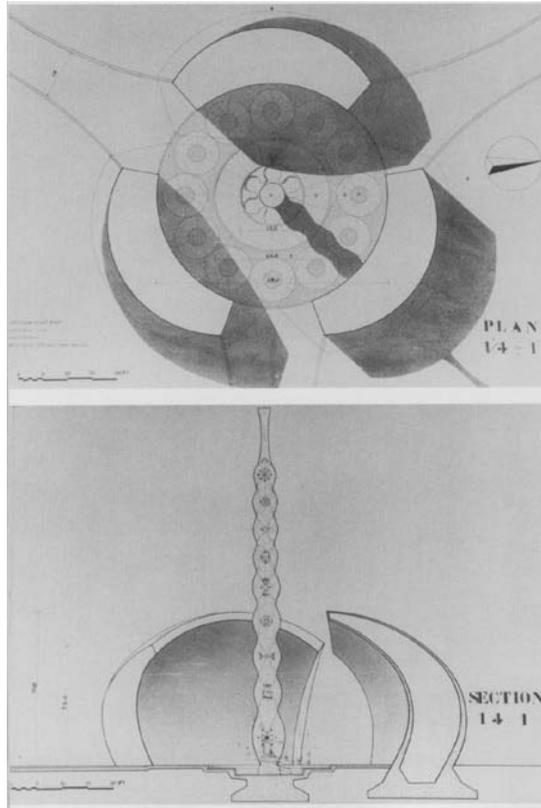


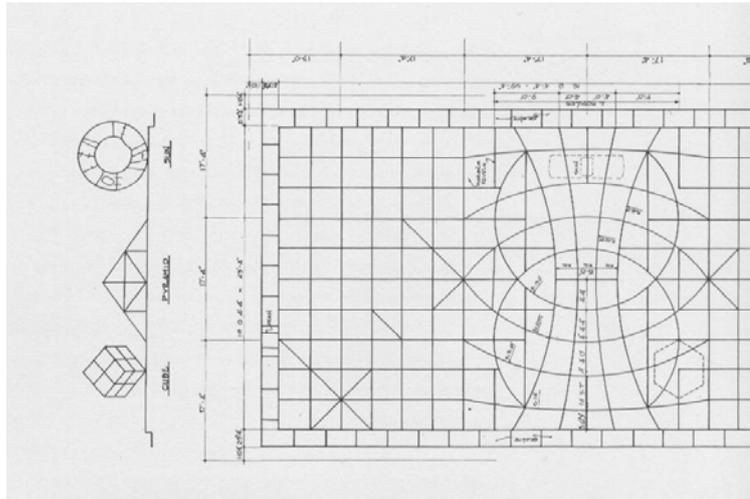
Fig. 274. Isamo Noguchi. Plano *Memorial to Buda*. 1957 (no realizado).

“I chose the site where they are now, away from the buildings, at the last minute after the sculptures were on the way. I do not deny that the results seem to have justified the dispute. With teaches me never to be tied to preconceptions, to be open to change and chance to the end.”⁹⁶

⁹⁶ *Op. ci.* p. 95, comentario perteneciente a Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*. p. 165.

Espacio limitado: el patio exterior

Entre los años 1960 y 1964, y con la participación del arquitecto Bunshaft, -con quien ya ha colaborado en propuestas anteriores-, Noguchi trabaja en la resolución del patio aledaño a Beinecke Rare Book and Manuscript Library.



Atendiendo las indicaciones de los solicitantes, *Sunken garden* se plantea como una recreación del espíritu de las librerías monásticas, un espacio de paz y relajación con una función similar a la desarrollada por los claustros medievales; la orientación

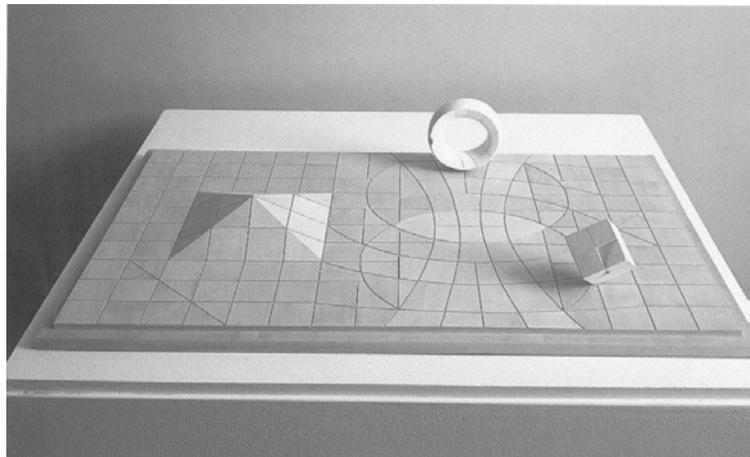


Fig. 275. Isamo Noguchi. Plano y maqueta en madera y escayola de *Sunken Garden*, 6 x 23,5 x 36,5 inchs. 1961-62.

del patio y su proximidad al edificio y a la sala principal de lectura, desaconseja la utilización de plantas vivas a fin de prevenir posibles humedades, por lo que el escultor vuelve a emplear el mármol, en este caso, como material único de la concreción.

Noguchi contempla, de manera global, el espacio de la intervención. En primer lugar, geometriza la totalidad de la superficie del patio mediante su revestimiento con losetas; las uniones de la pavimentación se combinan formando trazos incisivos que representan líneas de energía de carácter simbólico y cosmológico, en clara referencia a las combinaciones geométricas utilizadas por

Miguel Ángel en la definición de la Plaza del Campidoglio.

A diferencia del planteamiento de Miguel Ángel, Noguchi no aplica la alternancia en el color de las losetas para ampliar o corregir visualmente el espacio dado; la naturaleza monocroma y reflectante del mármol consigue transformar la extensión rectangular, y limitada en altura por una galería acristalada, en un espacio irreal, una base para la representación ficticia que conecta con el acabado exterior del edificio, donde igualmente se utiliza el mármol blanco como recubrimiento.

Una vez resuelto el plano base, y en concordancia con la percepción simbólica, el escultor introduce tres elementos volumétricos: una pirámide, - que representa la tierra -, un cubo, - la creación humana en oposición a conformación orgánica de la naturaleza -, y un cilindro a modo de “anillo solar”, - el centro de la energía vital -, materializados también en el mismo mármol blanco.

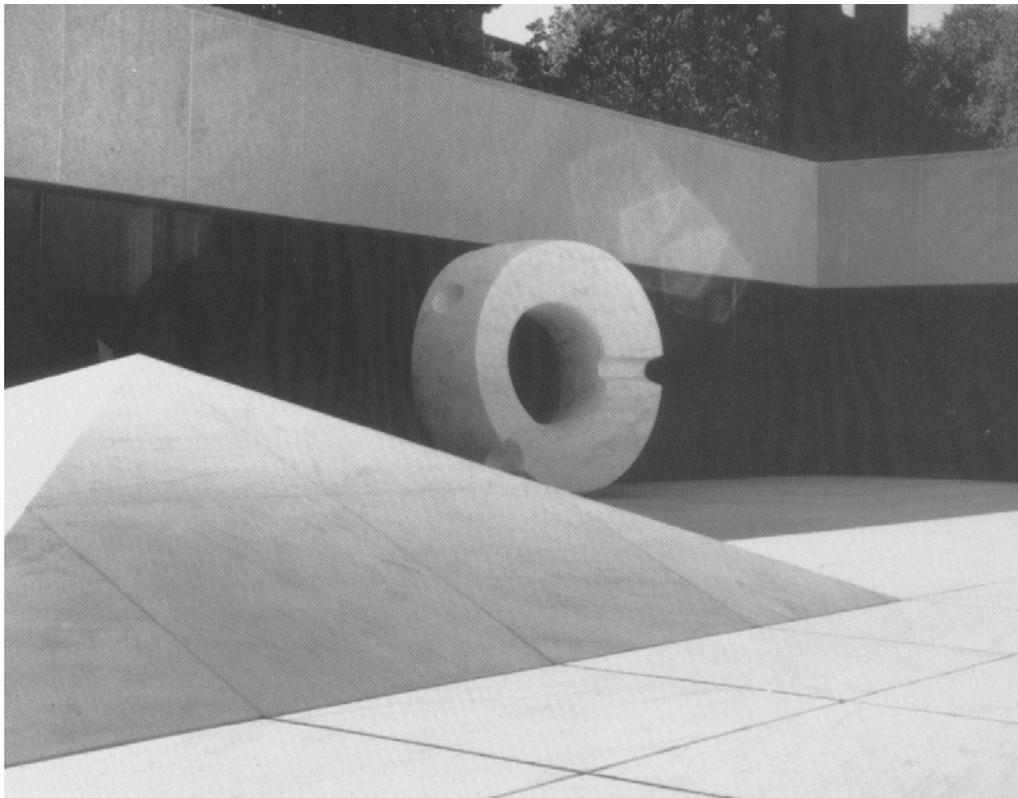


Fig. 276. Isamu Noguchi. Detalle de elementos de *Sunken Garden*, (I). Mármol. 1962.

La pirámide, parece emerger como resultado de las tensiones producidas por las líneas contenidas en el espacio de la representación; los lados de dicho elemento, de planta cuadrada, se corresponden con las incisiones trazadas en el suelo mientras el vértice superior coincide con la unión de cuatro de las losetas, que al mismo tiempo y en función de su elevación, quedan divididas diagonalmente en sendos

triángulos equiláteros.

Los dos últimos elementos reposan en la superficie del patio: el cubo, en equilibrio precario sobre uno de sus vértices y el cilindro, horadado y mantenido en posición vertical sobre su curvatura.

El escultor atenúa la naturaleza geométrica de las piezas matizando la definición con leves intervenciones superficiales, - en especial el anillo solar -, signos tallados que personalizan el proyecto.

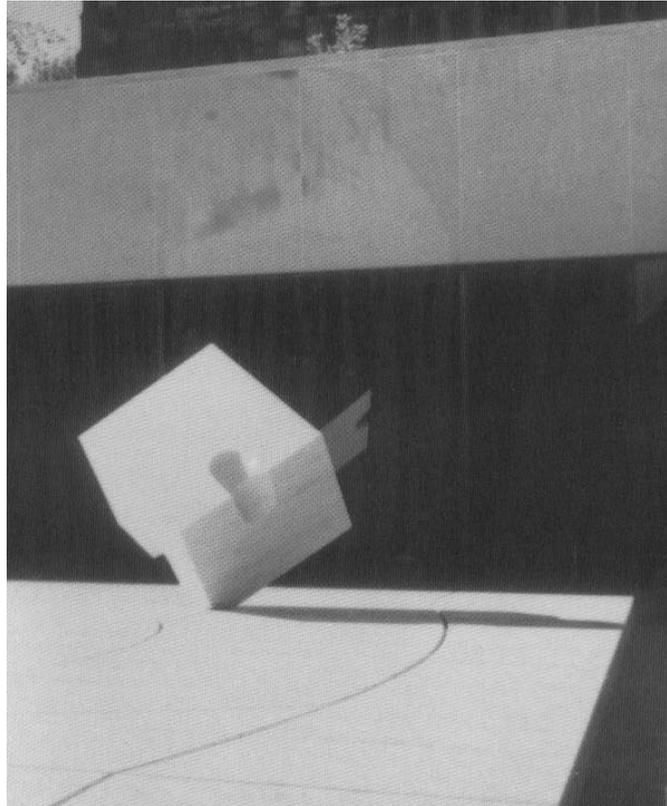


Fig. 277. Isamo Noguchi. Detalle de elementos de *Sunken Garden*, (II). Mármol. 1962.

Para Noguchi, el número tres es el más indicado para la resolución de la combinación escultórica en el espacio:

*After all, one is a unit, you don't have any place to go. Whit two, you have a choice, but whit 'three', you have an asymmetrical situation. Three is a triangulation.*⁹⁷

A pesar de su anclaje en un lugar preciso, las piezas ofrecen diferentes puntos de vista según el desplazamiento del espectador, modificando al mismo tiempo la percepción de las dimensiones generales del patio, aspecto al que también contribuye la dirección y alternancia de rectas y curvas en el trazado de las líneas del suelo.

La incidencia de la luz solar sobre las esculturas también produce efectos cambiantes: por una parte, el reflejo de estas se proyecta en la superficie acristalada que rodea dicho patio, multiplicando visualmente el número de concreciones como si se tratase de un espejo; por otra, la movilidad de las sombras proyectadas en función de la posición y altura del sol acentúa el carácter cambiante, creando un fuerte

⁹⁷. *Op. cit.* p. 122, 123. Comentario publicado en Martin Friedman, *Noguchi Imaginary Landscapes*.

contraste con el blanco luminoso del mármol.

Como podemos constatar, los planteamientos tridimensionales de Noguchi se distancian cada vez más de la representación figurativa, derivando en una abstracción orgánica que, a su vez, dará paso a la síntesis geométrica de cuerpos simples. La relación forma-contenido, evoluciona siguiendo los intereses expresivos de su autor; el resultado, lejos de adquirir un aspecto frío e inerte, aparece repleto de significado gracias a las sutiles intervenciones de su configuración y a la suavidad aparente del material y tratamiento empleado.

El escultor prescinde de la estructura en bloque del mármol para servirse de su conformación en losetas, - elemento típicamente arquitectónico -, construyendo la idea volumétrica mediante su aditamento, una nueva concepción de uso.

No obstante, la principal aportación de Noguchi es la inclusión de la definición tridimensional en un espacio específico, lo que obliga a su percepción como un todo, y donde cualquier variación supone un nuevo análisis que confirme o restituya la interdependencia del conjunto.

Esta concepción totalitaria exige la intervención de especialistas en el diseño y proyección así como el apoyo de operarios cualificados, por lo que en el proceso de concreción se incluirá la normalización de la propuesta, - mediante sistemas de representación -, con el objetivo de marcar las pautas en cada uno de los niveles de actuación.

La incorporación en sus proyectos del espacio funcional, transformando su finalidad de uso y sus connotaciones vivenciales, hace necesaria la conformidad de los organismos responsables de la infraestructura, de los que dependerá su aceptación y materialización; en la mayoría de los casos, la construcción de una maqueta resulta indispensable a fin de mostrar, en escala reducida, el resultado previsto de la intervención.

La representación normalizada y la maqueta se convierten en partes fundamentales del proceso de definición, ya que ofrecen una visión global del proyecto, facilitan su comprensión y constituyen una guía precisa de actuación.

Podemos considerar ambas concreciones como complemento o apoyo a la presentación y materialización de la idea; su lectura tiene por objetivo compartir el

planteamiento con terceras personas, ajenas a las motivaciones e impulsos creativos del artista, por lo que no deben confundirse con el desarrollo personal de los bocetos o apuntes.

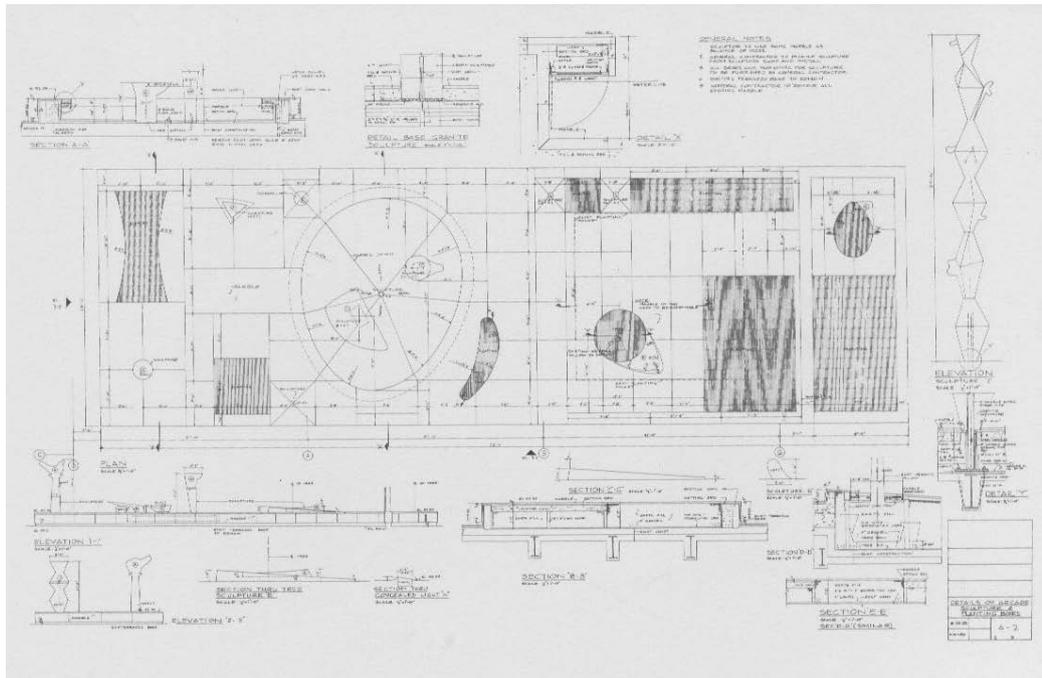


Fig. 278. Isamu Noguchi. Plano *Level Brother Building*.

Los ejemplos comentados, muestran dos maneras de presentar, tridimensionalmente, el objetivo de la actuación: el elemento contenido en el espacio y el elemento como ente independiente.

En la propuesta para un espacio abierto, - *The Outstretched Hand* -, Noguchi realiza dos maquetas:

La primera, contempla globalmente la extensión a intervenir; los accidentes naturales del terreno, las variaciones topográficas, y el enclave destinado a ubicar la escultura son el escenario y objetivo de la maqueta.

La segunda, es la representación de la escultura en sí; el elemento tridimensional aislado, un modelo que reproduce a menor escala, las características formales definitivas. Noguchi también precisa, con especial atención, la disposición en vertical de la pieza y el lugar exacto sobre el que sitúa el brazo: el centro de una circunferencia, - definida mediante incisión en el suelo -, en cuyo exterior traza rectas convergentes a dicho punto, a modo de rayos solares.

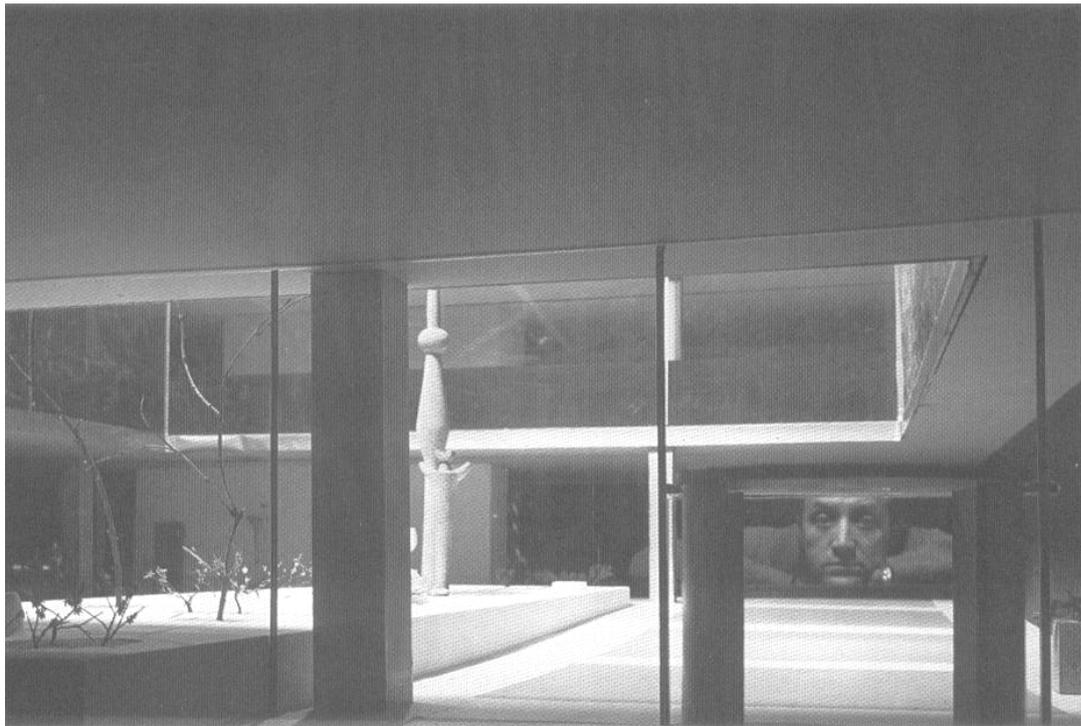


Fig. 279. Isamo Noguchi. Detalle maqueta *Lever Brother Building*.

La propuesta para el patio del Lever Brothers Building ofrece dos versiones, ambas contenidas en el interior del edificio.

Las maquetas representan la estructura fragmentada del espacio que abarca dicho patio, al que incorpora el objeto de su actuación: una plataforma sobre la cual distribuye las piezas propiamente escultóricas.

La reproducción parcial del edificio se mantiene constante, por lo que Noguchi únicamente alterna las concreciones en su interior, sin necesidad de repetir la estructura externa que marca los límites de la intervención.

La maqueta de *Sunken Garden* también se desarrolla a partir de la extensión de la planta, definida por la disposición de las estancias del edificio; Noguchi interviene la totalidad de la superficie como base de la representación, empleando el mismo material en la configuración de los elementos volumétricos. La simbiosis entre arquitectura y escultura impera en la propuesta:

“At some point architecture becomes sculpture, and sculpture becomes architecture; at some point they meet. We have to discover what point is. For instance a wall is an element of architecture. The dimension of that wall is also an

element of sculpture".⁹⁸

En el capítulo dedicado al esclarecimiento de la definición y uso de los términos artísticos aplicados al proceso de concreción, ya mencionamos que la maqueta se utiliza principalmente referida a la arquitectura. El uso se justificaba, tradicionalmente, al afirmar la preeminencia de este arte sobre las demás manifestaciones: la arquitectura fue considerada el "arte por excelencia", y tanto la escultura como la pintura estaban supeditadas a las necesidades representativas derivadas de su estructura y función.

Por oposición, las maquetas de Noguchi reproducen "la idea" contenida, en detrimento de dicha estructura, lo que supone un trastrueque de los intereses artísticos; con independencia del valor arquitectónico del edificio, la intervención tridimensional exenta se convierte en parte emblemática, caracterizando y resaltando su importancia.

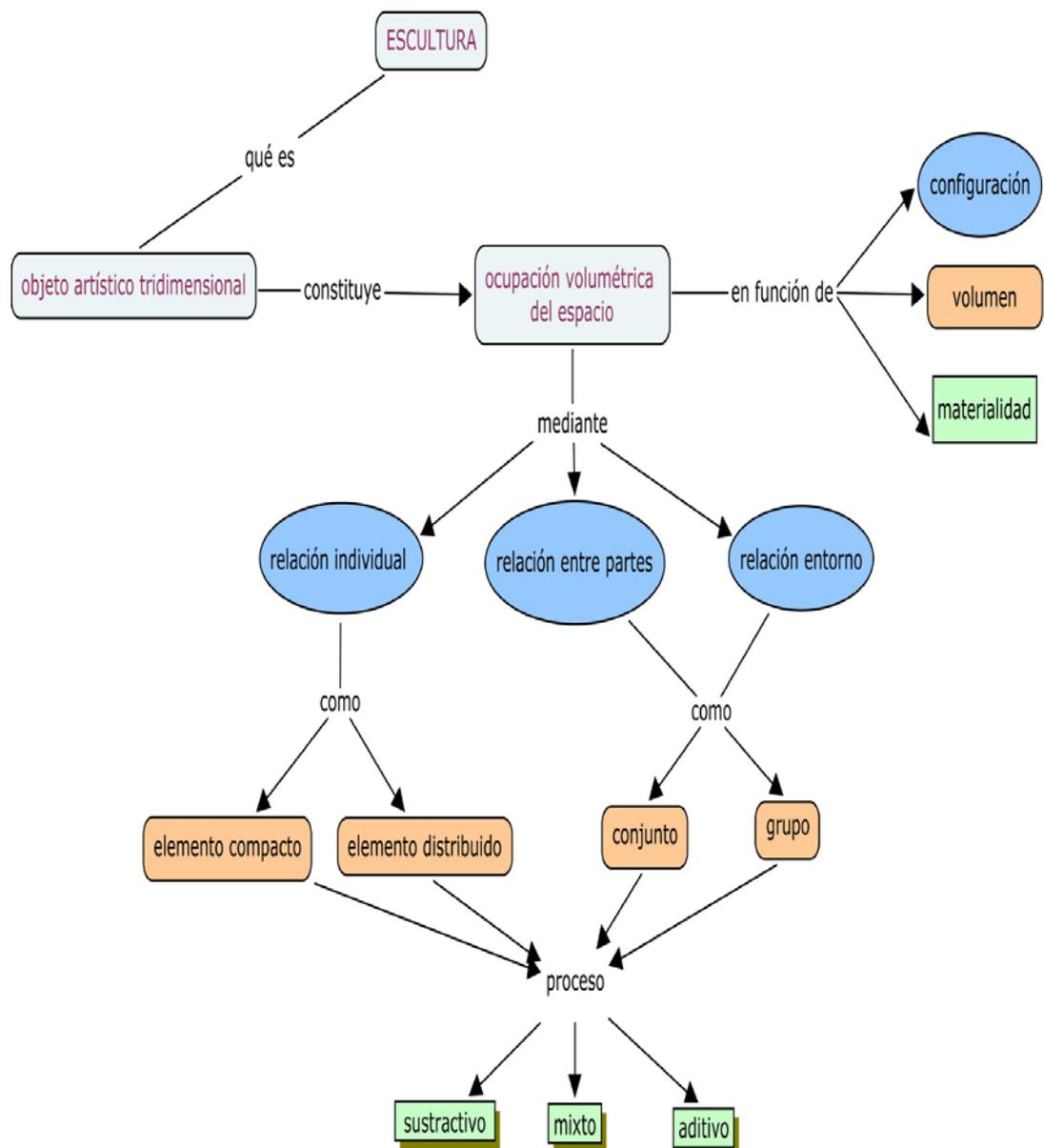
La habitual finalidad de uso, como estudio de la relación de la propuesta con el área circundante y la correspondencia entre los elementos constituyentes, es asimilada por la escultura al organizarse como ente independiente con expresión propia; los mismos elementos del lenguaje constructivo se incorporan en las conformaciones, desdibujando los límites entre ambas manifestaciones, y señalando una vía de resolución que se mantiene vigente.

⁹⁸ *Op. cit.* p. 4, citado por Harris Armstrong, «Progress in St. Louis», *Architectural Forum*, oct. 1948, p. 74.

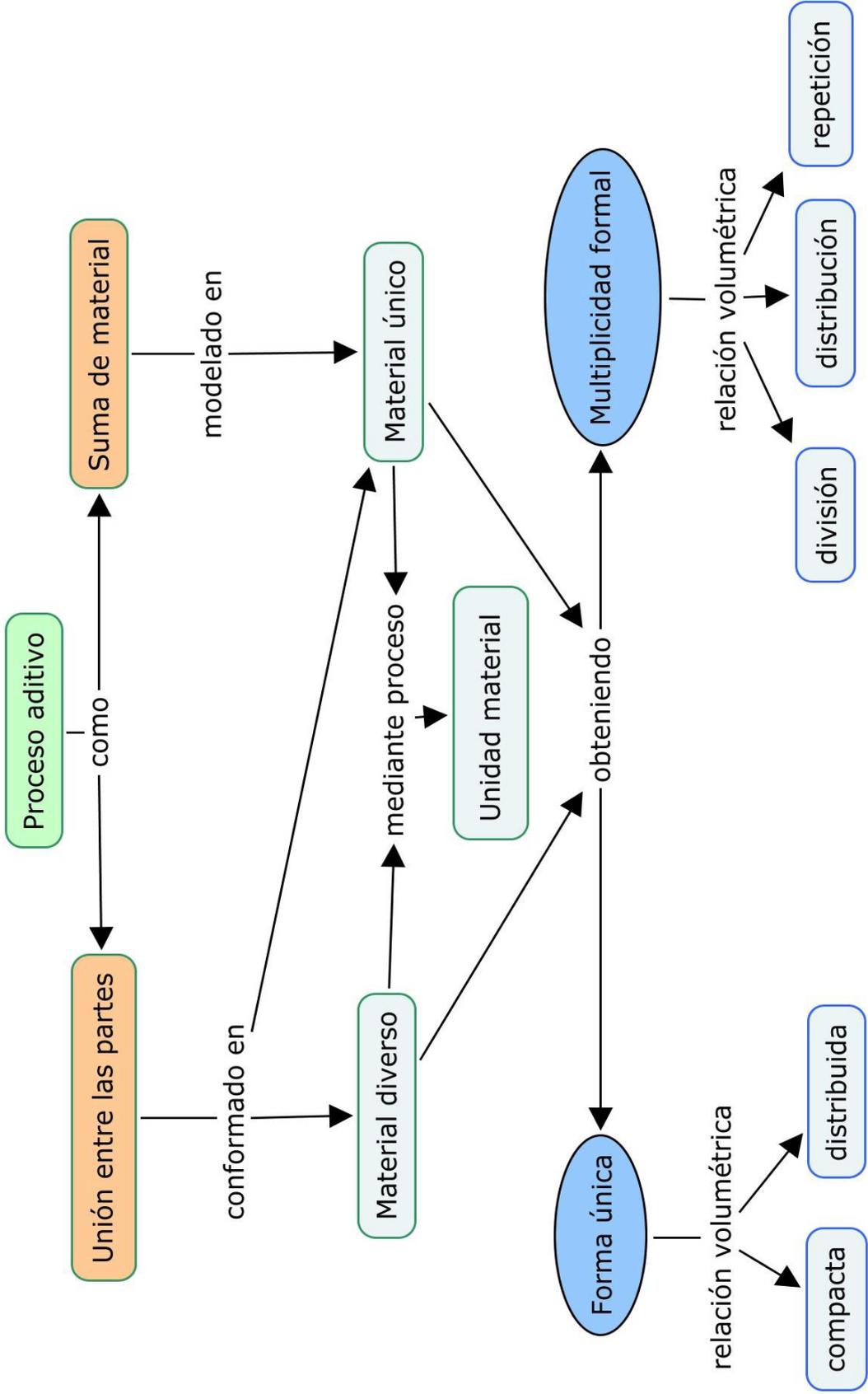
IV. MAPAS CONCEPTUALES

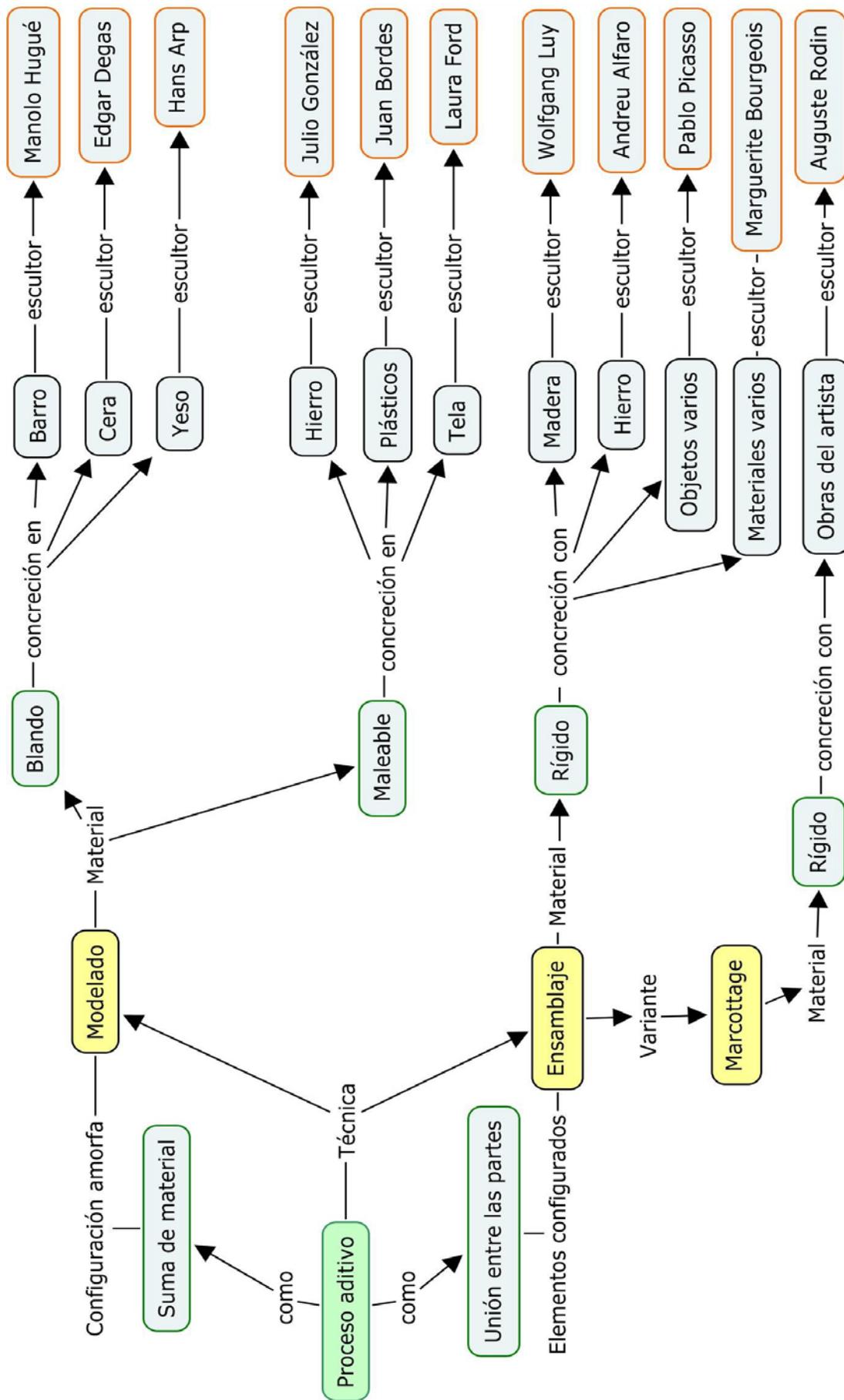
La organización estructural de la tesis engloba los diferentes tipos de manifestaciones escultóricas, -objeto de nuestro estudio-, en función de los procesos de definición aplicados en cada caso. Teniendo como punto de partida el concepto de Escultura, los mapas conceptuales muestran el desarrollo de dichos procesos, atendiendo principalmente al material en que se concretan.

IV.1 APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS FUNDAMENTALES

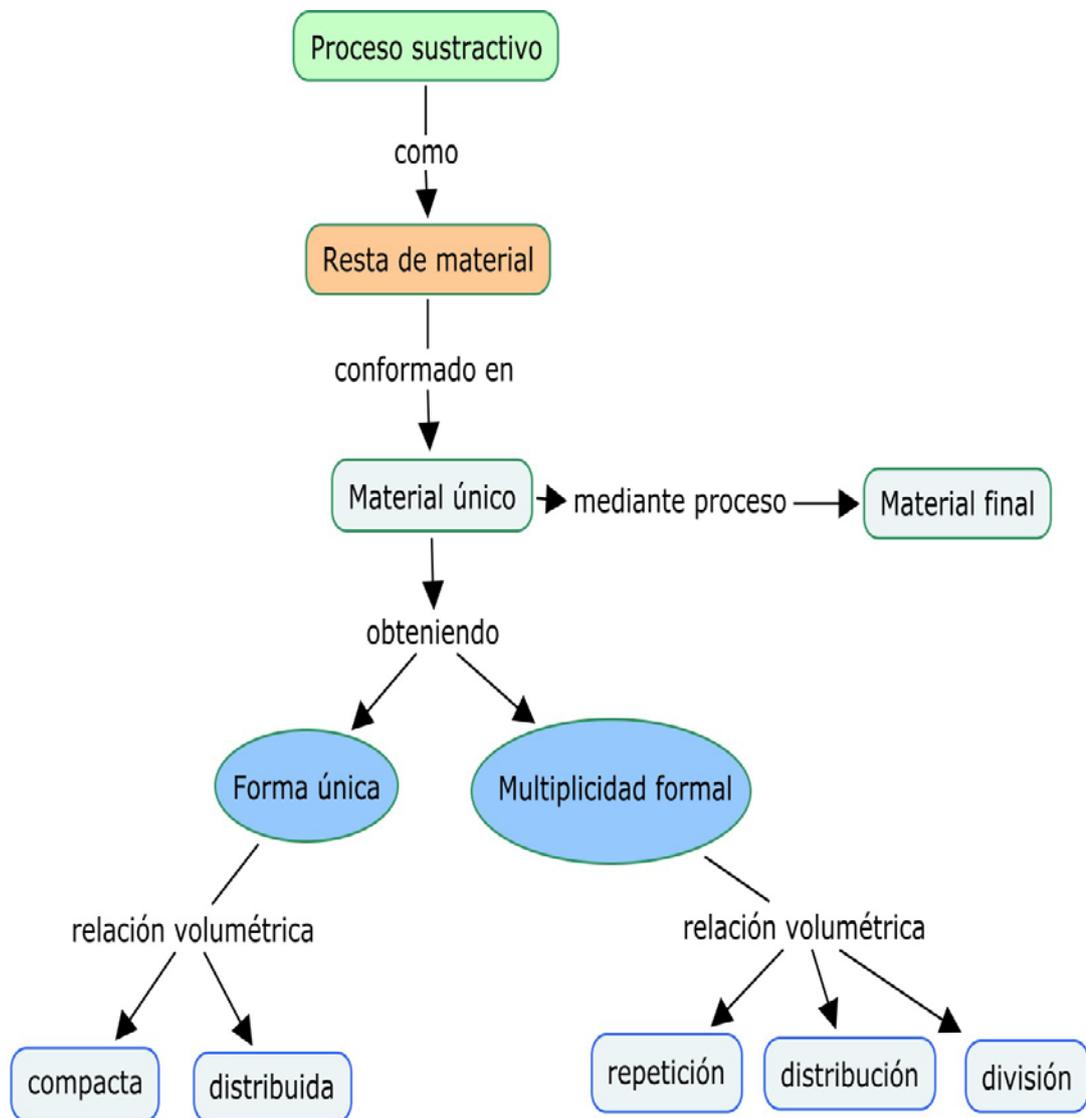


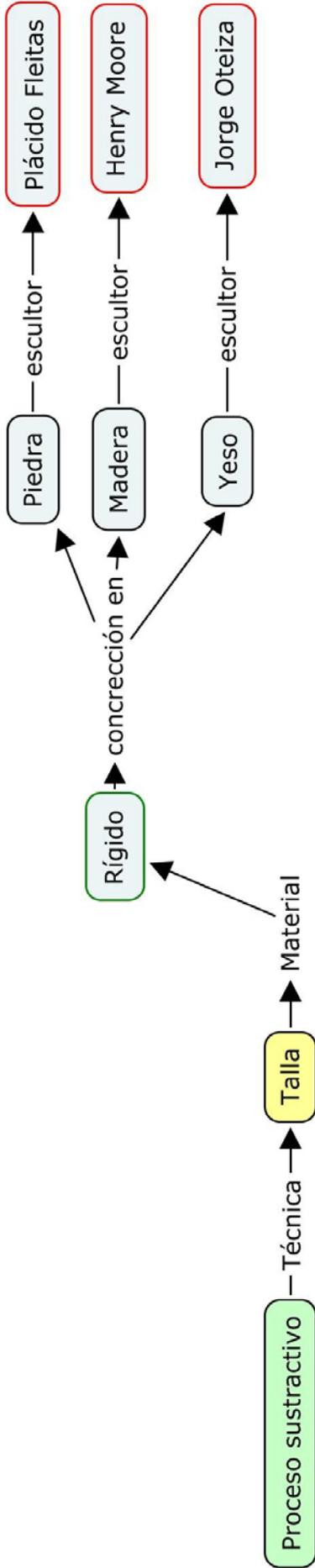
IV.2 PROCESO ADITIVO



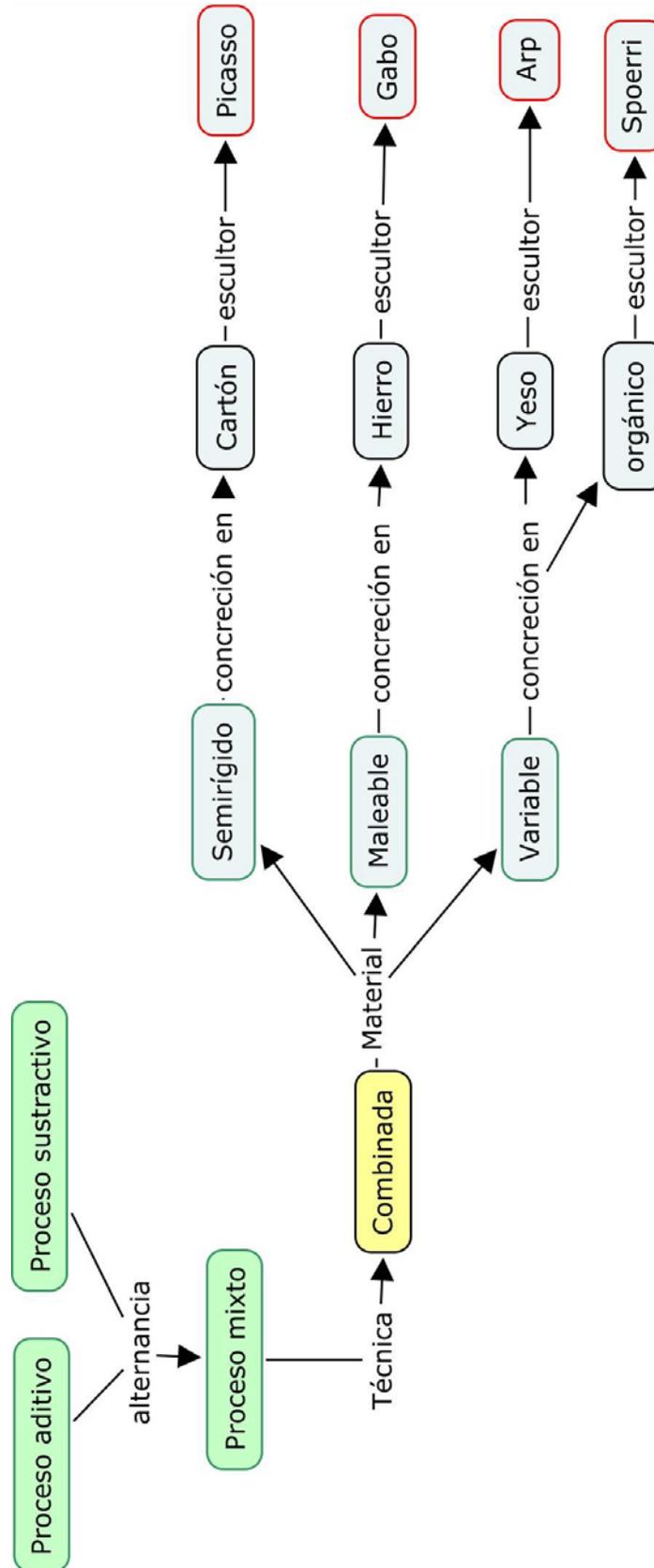


IV.3 PROCESO SUSTRATIVO





IV.4 PROCESO MIXTO



V. CONCLUSIONES

A lo largo del desarrollo de la tesis, hemos ido destacando los aspectos más relevantes en los procesos de definición tridimensional, estableciendo paralelismos y diferencias en función de los procedimientos aplicados y el resultado formal y/o compositivo obtenido. Los diferentes apartados en los que se ha dividido el trabajo, son consecuencia de aunar las intenciones expresivas con la metodología empleada, así como de esclarecer la correspondencia entre ambos; esta estructura queda patente en los mapas conceptuales, siendo la primera aportación de la tesis y clave en el estudio del trabajo escultórico. Teniendo en cuenta estas conclusiones parciales, y con el objetivo de ofrecer una visión global del tema, podemos concluir con las siguientes consideraciones:

En la definición de la idea escultórica encontramos tres condicionantes fundamentales, el **material de realización**, el **sistema de trabajo** y el **objetivo a conseguir**. Estos condicionantes no son independientes, se interrelacionan estableciendo prioridades, decisiones que afectan al resultado final, la obra.

La selección de un material u otro se produce generalmente en función de la idea, la disponibilidad y el dominio para transformarlo; el método implica conocimiento y aprendizaje mientras que la finalidad determinará, en mayor o menor medida, los dos aspectos anteriores.

Si nos referimos a los materiales más tradicionales, -piedra, madera, barro...-, su naturaleza corpórea e irregular conduce a producir habitualmente obras volumétricas, “de bulto redondo”, cuya forma y tamaño se adaptan a las condiciones iniciales de este. La transformación mecánica de dichos materiales modifica su estructura; el plano regular se suma a la masa, ampliando las posibilidades compositivas.

Los llamados “nuevos materiales” se derivan inicialmente de la actividad industrial. Normalizados y seriados en fragmentos susceptibles de ensamble, rompen con las conformaciones volumétricas incorporando el espacio en la obra: la estructura lineal adquiere importancia en la práctica escultórica. La gran resistencia unida a la pérdida de masa, permite la distribución vertical, minimizando el soporte y

ampliando el espacio expositivo.

Por otra parte, el sistema social, basado en la economía de consumo, genera productos de deshecho, excedentes y objetos que relegados de su uso y carentes de finalidad, se acumulan en el entorno generando una nueva utilización por parte de los escultores; los resultados compositivos admiten múltiples variaciones en función de la idea.

El hormigón y los materiales capaces de adaptarse formalmente a un molde y/o estructura previa, - materiales plásticos -, se suman a los establecidos aumentando las posibilidades de realización y aportando otras posibilidades de tratamientos en su superficie.

El proceso de concreción tridimensional con estos materiales novedosos, hace necesario el dominio de técnicas y procedimientos cuyo aprendizaje se desvincula en un principio de los estudios artísticos; la apertura a otros sistemas de actuación hace que el interés se traslade paulatinamente del conocimiento del oficio al reconocimiento de la idea, el discurso artístico, recurriendo al trabajo de especialistas en distintas fases de la realización. Y es este mismo interés en la consecución del objetivo, y no en su ejecución, lo que hace que el proceso de definición adquiera cada vez mayor importancia: la obra en sí se muestra como resultado, no como fin; el conocimiento del proceso de algún modo nos acerca más a la obra, generando opinión y debate, involucrando al espectador en la propia práctica artística.

Comprobamos igualmente que las propuestas que suponen interactividad con otras disciplinas, junto con el desarrollo tecnológico, implican una mayor toma de contacto con el momento actual, con la situación concreta y con el espectador, incorporando el tiempo como factor decisivo.

Espacio y tiempo modifican sustancialmente la lectura y aprehensión de la obra, determinan si los objetivos del escultor se ven cumplidos y se hacen imprescindibles como “contenedores” del acto creativo.

Con el objetivo de determinar la relación entre los condicionantes de los procesos de ejecución y la obra final, se establecen diferentes grupos en función del tipo de conformación tridimensional obtenida; para establecer una relación directa entre las diferentes propuestas, que permita su análisis y la consecución de conclusiones parciales, estos grupos se han clasificado a su vez partiendo del material

de realización, y más en concreto de su conformación inicial, lo que ha permitido llegar a las siguientes comprobaciones:

- La composición más simple y primitiva parte del bloque, la forma única, que poco a poco y con independencia del material, se abre al espacio mediante el hueco; tanto en los procesos sustractivos como en los aditivos, encontramos obras de “bulto redondo”, donde la masa se constituye como forma independiente, cerrada en sí misma, sin que la relación espacial con el entorno resulte relevante.

En estas obras, el hueco supone una disminución de masa, penetra la forma, pero no implica necesariamente una conexión con el espacio circundante, sino que establece nuevas relaciones formales.

En muchos casos, nos referimos a un proceso de concreción directo del artista con el material, sin otro referente que el de la idea mental, en otros encontramos que la definición bidimensional, - sea considerada apunte, dibujo o fotografía-, resulta suficiente para concretar la idea; en procesos sustractivos, la propia estructura de bloque sugiere su definición por caras.

-La distribución equilibrada de la masa, de manera que la composición resulte interesante desde varios ángulos, ofrece lecturas que se complementan. La pérdida de la perspectiva visual desde un punto de vista único y principal, sugiere la necesidad de movimiento físico, un recorrido como lectura, y señala el principio de la relación forma-espacio.

Obviando posibles planteamientos bidimensionales, vemos que en la mayoría de las propuestas estudiadas, la realización de un boceto resulta indispensable como modo de compendiar todos los volúmenes, y el barro y el yeso son los materiales más empleados para dar forma a la idea. Un tamaño manejable, donde el escultor controle la totalidad de perspectivas posibles es la opción más adecuada, lo que en ocasiones implica la ampliación formal de dicho boceto en un modelo, como proceso complementario en el desarrollo de la idea a la versión final.

-La división y la multiplicación de la forma suponen un gran paso, priorizando las relaciones espaciales de la obra y entorno. Resulta muy significativo que este cambio se produzca paralelamente al aumento de las técnicas empleadas: la estructura compositiva se articula por la unión entre las partes, ampliando la variedad

formal.

El hueco vuelve a estar presente, esta vez como elemento compositivo propiamente dicho; las zonas vanas sustituyen masa por vacío, construyendo la definición formal por la ausencia de materia. En ocasiones, dicho hueco se lleva al extremo y se expande de tal manera que rompe la unidad de la obra, dividiendo compositivamente la concreción.

La repetición formal del elemento, y la pérdida de unidad física, ya sea por los motivos anteriores o por necesidad intrínseca a la idea, son formulaciones que contemplan el espacio como parte fundamental en la ubicación y presentación de la obra concluida.

En el proceso de definición de la obra, se han encontrado de manera habitual referencias gráficas al espacio, -fotografías, dibujos, planos-, tanto en el estudio de la relación entre las partes constituyentes como con referencia al entorno en el que se ubicará; en algunos casos, la maqueta será la herramienta básica para aunar ambos propósitos.

La elaboración del boceto en un material plástico, -barro, cera, plastilina-, determina obras modeladas mediante proceso aditivo, siendo el bronce el material más común en la versión final de estas esculturas; El empleo del yeso facilita la aplicación de métodos sustractivos y mixtos, que incluyen la piedra o la madera como material definitivo. En variadas ocasiones, el yeso, patinado adecuadamente, sustituye al material final a la espera de subvención, compra..., que permita trasladar su apariencia a otro más duradero. La utilización del yeso como molde permite la reproducción formal del modelo y a su vez genera nuevos usos; se incluyen materiales como la fibra de vidrio, el poliéster, capaces de registrar fielmente la forma, pero también el hierro, como elemento preconformado, aporta estructuras abiertas.

-La conformación inicial de los materiales fabricados industrialmente supone un nuevo condicionante compositivo, a la vez que aumenta las posibilidades de ejecución. En el siglo XX, el barro y la escayola pierden importancia en la concreción de la idea, dando paso a materiales cuya forma permita una construcción de apariencia similar al definitivo; cartón, plástico, varillas de madera o metal..., se convierten en elementos indispensables en el taller. Recta o curva, ya sea como

resultado de la intersección entre dos planos, como estructura de tipo reticular, o como simple conformación, la línea es la forma dominante en estas esculturas contemporáneas.

En algunos casos, la ejecución total de la obra está en manos del artista, por lo que no es necesaria una construcción tridimensional previa, la simple idea mental es suficiente para iniciar el proceso; en otros la resolución definitiva requiere un tratamiento industrial y el apoyo de operarios cualificados, lo que supone una definición formal precisa de modo que todos los involucrados en el proceso conozcan claramente el objetivo a lograr: trasladar la forma inicial, el boceto y/o modelo, a tamaño y material determinados.

-También fabricados en serie, los objetos se suman a la práctica artística; desechados de sus funciones habituales y rescatados de entre otros por algún atractivo o sugerencia formal, se acumulan en el lugar de trabajo generando otros usos: la libre asociación y la reconstrucción formal son los más comunes.

El primer tipo de conformación da como resultado obras muy variadas, sin poder determinar un predominio a nivel compositivo; el escultor suele respetar la apariencia original de cada objeto, modificando su lectura con asociaciones, espaciales y/o de significado, que impactan en la apreciación lógica del espectador. Utilizados como fragmentos, suelen reconstruir una conformación ya existente, por lo que las obras resultantes aportan únicamente novedades a nivel de relación expresivo-formal, manteniendo la estructura compositiva de sus referentes reales. Por regla general estas esculturas se trasladan al bronce, material que unifican la apariencia superficial de todos sus componentes, con el fin de “recrear” dicho referente. En ambos casos el artista suele trabajar directamente con los objetos; mediante su manipulación, determina la distribución de los diferentes elementos, las zonas de enlace, y actuaciones puntuales sobre la forma original en la adecuación con la idea previa.

-Se ha visto también cómo los productos de consumo suponen otra fuente de inspiración para los artistas; tanto los materiales perecederos como los de uso personal, combinados o de manera independiente sugieren la durabilidad de un acto concreto y un tiempo de permanencia limitado.

La naturaleza inestable de los materiales perecederos, les hace sensibles a la transformación, pudiendo modificar su volumen o su estado físico, lo que requiere un mantenimiento y/o un proceso de evolución controlado, en el que también puede intervenir directamente el espectador. A nivel de concreción, nos referimos generalmente a composiciones de varios elementos, un conjunto de cosas organizado en relación a un tema o idea. En muchas ocasiones se reproducen aspectos concretos de la vida cotidiana, variando el escenario y ofreciendo compartir parte de esa intimidad, el resultado de la acción perpetuada, con el espectador; en otras, la evolución del mismo proceso marca también el fin de la intervención, llegándose hasta al “canibalismo” de la propia obra.

-Aplicados a la realización escultórica, los elementos y sistemas constructivos de la arquitectura generan espacios compartidos por obra y espectador; en algunos casos, la distribución en el lugar expositivo condiciona el propio espacio, su uso, en otros, son las mismas creaciones escultóricas las que contienen: su tamaño excede el humano e incluso lo abarca. El ladrillo, la piedra, la madera y el bloque de cemento son los materiales tradicionales de la construcción; su estructura compacta y regular, permite la unión entre las partes sin más límite que la resistencia del propio peso. Puertas, columnas, habitáculos, puentes... se constituyen como obras escultóricas, representaciones que pierden en parte su origen funcional para establecer una relación más lúdica con el espectador, que requieren la participación del público.

Comprobamos que las dimensiones de estas obras hace necesario la elaboración de planos muy detallados, tanto de la forma como de su disposición espacial. El asesoramiento técnico para dirigir y coordinar el trabajo de los diferentes operarios que colaboran en la construcción resulta imprescindible.

-El acero, el cristal, la cera, ramas... son paulatinamente incorporados como materiales susceptibles de uso constructivo, emulando las conformaciones anteriores e incorporando nuevos motivos en intervenciones totalmente opuestas al carácter funcional. La naturaleza orgánica de algunos materiales convierte las obras en perecederas, construcciones en muchos casos a merced del tiempo y/o los fenómenos atmosféricos.

En oposición a los trabajos anteriores, el proceso de realización es manual; el artista controla las diferentes fases de la obra, y las dimensiones se corresponden con el tamaño humano. Por otra parte, en este caso los espacios susceptibles de intervenciones escultóricas se amplían; el artista deja atrás las salas de exposición, los parques y zonas urbanas para desplazarse directamente a la naturaleza. En el espacio abierto, la intervención de los fenómenos naturales marca la durabilidad de la obra. En muchas ocasiones, la única referencia que queda de estos trabajos es su reproducción en medios audiovisuales: la fotografía o el vídeo dejan constancia tanto del proceso como del resultado final, ampliando la repercusión del acto creativo, que de otro modo se perdería en el tiempo.

En sentido opuesto a las intenciones anteriores de ampliación del espacio receptivo, la experiencia con estos materiales naturales vuelve a confinarse en el espacio cerrado; las exigencias de mercado y la posible búsqueda de un contacto más directo entre espectador y obra, motivan esta reubicación.

-En los últimos años del siglo XX, resulta muy significativo el interés suscitado por las nuevas tecnologías y su “reciente”⁹⁹ inclusión en el mundo del arte, ofreciendo otros campos de actuación, poco relevantes hasta el momento pero en continuo auge; en ellos, las diferentes expresiones artísticas – tanto bidimensionales como tridimensionales – se entremezclan, difuminando los límites de la práctica escultórica. Este planteamiento global y abierto, combina el vídeo con los efectos de luz, la ingeniería robótica, el uso de sensores, 3D Body Scanner,... lo que permite conectar de una manera más directa con el espectador, y en muchas ocasiones convertirle en el factor determinante de la recepción de la propuesta. Si hasta el momento y en relación a la recepción de la obra, la percepción visual es la conexión dominante entre esta y el espectador, otros tipos de propuestas incluyen el sonido, el tacto, la interacción...diversificando los procesos de reconocimiento y asimilación de la obra.

Consideramos que la apertura a nuevos medios de actuación será también determinante, tanto en el desarrollo de los procesos de definición como de ejecución, adaptando dichos medios a las necesidades específicas de cada propuesta. El análisis de estos cambios requerirá un cierto distanciamiento temporal que permita

⁹⁹ La velocidad en la evolución y transformación de estos medios hace que la novedad se convierta en

diferenciar y valorar su interés y permanencia, estudio que queda pendiente para posteriores trabajos de investigación.

Queda pues claramente patente que, tanto en las concreciones escultóricas más tradicionales como en la práctica más novedosa, la selección del material condiciona de manera determinante el proceso de ejecución de la obra, del mismo modo que dicho proceso necesita, -y depende-, del conocimiento, en algunos casos específico, de una técnica concreta para su correcta resolución; material y técnica se combinan finalmente al servicio de una idea: la expresión artística y creativa de la intención de su autor.

obsoleta en un tiempo record, de ahí la relatividad del término “reciente”.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Por orden alfabético:

AA.VV.

- Bossaguia, Rossana [et al.]. *La Scultura Italiana: dall' alto Medioevo alla correnti conemporainee*. Texto: Milano, Electa. 1985.
- Bonet Correa, Antonio - Martín de Arguila, M^a Luisa: coordinación. *Alfaro*. Madrid, Universidad Complutense, 1981.
- Carnero, Aurelio - Duque, Danie l- Swartz, Carlos A. *1ª exposición Internacional de Escultura en la Calle. Santa Cruz de Tenerife 1973*. Edita Cabildo de Tenerife, Área de Cultura. 1996. ISBN84-87340-63-3
- Ferrier, Jean-Louis- Millán Giner, Julia: dirección de la obra. *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo*. Barcelona, Salvat Editores S.A., 1989. ISBN 84-345-4967-0 (obra completa) 84-345-6217-0 (fascículos)
- Hutchinson, John - Gombrich, E. H. - Njatin, Lela B. – Mitchell, W. J. T. *Antony Gormley*. 1ª Ed. 1955; 2ª Ed. Revised and expanded, 2000. S.I. Phaidon Press Limited, 1995 and 2000. ISBN O-7148-3952-3
- Martínez, Rosa: coordinación general. *Historia del Arte*. Barcelona, Océano-instituto Gallach. 1996. ISBN 84-494-0310-3 (obra completa); 84-494-0325-1 (Vol. XV); 84-494-0326-X (Vol. XVI)
- Matía, Paris - Blanch, Elena – de la Cuadra, Consuelo – de Arriba, Pablo – de las Casas, José – Gutierrez, José Luis. *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. («Bellas Artes 2»). Madrid, Ediciones Akal S.A. 2006. ISBN -13: 978-84-460-1804-9 ISBN-10: 84-460-1804-7
- Normand-Romain, Antoinette (Le) - Pingeot, Anne - Reinhold Hold, Barbara Rose - Daval, Jean-Luc. *La escultura. La aventura moderna en los siglos XIX y XX*. © by Editions d'Art Albert Skira S.A. Ginebra. Suiza. (Tr. Juan Andrés Iglesias. Barcelona, Carroggio S.A. de ediciones. Numancia. 72-74). ISBN 84-7254-246-7 (Tomo II)

- Ruhrberg, K. - Schneckenburger, M. - Fricke, C.- Honnef, K. *Art of the 20th Century*. Germany, Taschen. 1998.
- Store, Robert: organización; Keenen, John – Pachner, Joan: ensayos *Tony Smith. Architect. Painter. Sculptor*. New York, The Museum of Modern Art. 1998.
- AAVV. «Arco 2000 Italia. Fuerza y Vitalidad Italianas». *El País Babelia*. Sábado 12 febrero 2000. nº 429. p. 24.
- AAVV. *La Colección. Publicación de Arte Contemporáneo de la Fundación Coca-Cola España*. Santander, Agosto 1996. 56 pp.
- ALBRECHT, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*. («Libro de arte de bolsillo»). Barcelona. Editorial Blume. 1981. 1ª Edición 1981. Título original: “*Skulptur im 20 Jahrhundert*” Traducción: Diorki. ISBN 84-7031-271-5
- ALCOLEA, Santiago. *Escultura española*. Barcelona. Ediciones Polígrafa S.A. 1969. DL 1969
- ALIX, Josefina. P. *Fleitas. Plácido Fleitas*. («Biblioteca de Artistas Canarios 40»). Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias. 2002. ISBN 48-7497-318-5
- ÁLVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza. Pasión y razón*. San Sebastián, Ed. Nerea S.A., 2003. ISBN 84-89569-84-3
- ARCE Y CACHO, Celedonio D. *Conversaciones sobre la escultura*. (Colección Tratados). Madrid. Dirección Gral. BBAA. y Archivos. 1996. ISBN 84-920177-8-3
- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno 1770-1970*. 1ª ed. 1975, 6ª reimpresión. Valencia. F. Torres Edic. 1984. Traducción: J. Espinosa. 84-7366-035-8 (OC).
- ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual: psicología del arte creador*. («Colección Alianza Forma, 3»). Versión española María Luisa Balseiro Madrid, Ed. Alianza 1979. DL1979
- *Ensayos para rescatar el arte*, Madrid, Ed. Cátedra 1992.

- ARP, Hans. *Hans Arp. 1886-1966*. («Grandes pintores del siglo XX 36»). Barcelona, Globos Comunicación S.A., y Ediciones Polígrafa S.A., 1995. ISBN 84-8223-169-3
- ASHTON, Dore. *Pol Bury*. París. Maeght Editeur. 1970.
- BARAÑANO, Cosme (de). «De Degas a Picasso desde la fotografía». *El Cultural. El Mundo*. 7-13 junio 2000. p. 28 a 30.
- BERGER, John. *Ways of seeing*. London, England, Penguin Books Ltd. s.d. (Tr. Justo G. Beramendi; *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S. A. 2002. (7ª edición). ISBN 84-252-1807-1
- BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen. *Joseph Beuys*. Madrid, Editorial Nerea, 1999. ISBN84-89569-32-0
- BLANCH, Montserrat. *Manolo*. («Biblioteca de Arte Hispánico») Barcelona. Ediciones Polígrafa S.A. 1972. DL 1972
- BLANCO, Pilar - GAU, Sabina. *Fundamentos de la composición pictórica*. («Colección de textos universitarios»). Dirección Gral. de Universidades e Investigación. Consejería de Educación. Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias. 1996.
- BODENMANN-RITTE, Clara. *Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler*. Frankfurt, Berlín, Verlag Ullstein GmbH, 1991. (Tr. José Luis Arántegui; *Joseph Beuys. Cada hombre un artista. Conversaciones en Documenta 5-1972*. («La Balsa de la Medusa 72»). Madrid, Visor Distribuciones, S.A., 1995).
- BOLLNOW, Otto Fiedrich. *Hombre y espacio*. Madrid, Ed. Labor, 1969.
- BOVI Arturo. *Alberto Giacometti*. («Grandes maestros del siglo XX») Barcelona. Nauta S.A. 1974. (1ª Ed. 1947) ISBN 84-278-0346-X
- BOZAL, Valeriano. *Modernos y postmodernos*. («Historia del Arte 50»).Madrid, Grupo 16. 1989. D.I.M. 32415-1989
- BRANCUSSI. *Brancusi Photographe*. París, Musée National d'Art Moderne. Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, 1982.

- BRANCUSSI, Constantin. *Brancusi Photographe*. París, Éditions Assouline, 1995
(*Constantin Brancusi y la fotografía*. Madrid. H. Kliczkowski-
Onlybook S.L. 2002). ISBN 84-89439-44-3
- BREA, J. L. *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*.
Barcelona, Ed. Anagrama, 1991. ISBN84-339-1355-4
- CALERO RUÍZ, Clementina. *José Luján Pérez*. («Biblioteca de Artistas Canarios».)
Sta. Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes. 1991.
- CANNON-BROOKES, Peter. *Emile Antoine Bourdelle: An illustrated Comentary*.
London, Trefoil Books, National Museum of Wales and Peter Cannon-
Brookes, 1983. ISBN 0-86294-039-7
- CARREÑO CORBELLA, Pilar. “LADAC”. *El sueño de los arqueros*. Madrid,
Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1990.
ISBN 84-87137-32-6
- CELAYA, Gabriel. *Los espacios de Chillida*. («Fotoscop. Lenguaje Visual».)
Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1973.
- CELLINI, Benvenuto. *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*.
(«Fuentes de arte 8»). Madrid. Ediciones Akal S.A. 1989. Traducción:
Juan Calatrava Escobar. ISBN 84-7600-3927
- CERECEDA, Miguel. «Arte y Comida. Comida como alimento. Comida como
documento. Comida como fiesta». *Lápiz*. Año nº 189. p. 26 a 35.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard. *Rodin*. París, Aimeky Somogy S. A. 1985.
Reimpresión París 1988. ISBN 285056141X
- COLLINS, Judith. *Sculpture Today*. New Cork, Phaidon Press Limited, 2007. ISBN
978-0-7148-4314-8
- DORESTE, Ventura. *Plácido Fleitas. Un estudio sobre su obra con 20
reproducciones*. («Los Arqueros. Cuadernos de Arte»). Al cuidado del
pintor Manolo Millares. Las Palmas de Gran Canaria. 1950.
- DUCHAMP, Marcel. *Notas*. («Colección Metrópolis»). Introducción de Gloria
Moure. Traducción: M^a Dolores Díaz Vaillagou. Madrid. Edit. Tecnos
S.A., 1989.

- ELSEN, Albert E. *Purposes of Art. An Introduction to the History and appreciation of Art*". New York. Holt, Rinehart and Winston Inc. 1969. (Tr. M^a del Pilar Ganose de Altabella; *Los propósitos del arte. Introducción a la Historia y a la apreciación del Arte*. Madrid. Aguilar S.A. de ediciones. 1971). DL 1971
- *The partial figure in modern sculpture from Rodin to 1969*. Ed. The Baltimore Museum of Art, 1969.
 - *Origins of modern sculpture: Pioneers and Premisses*. Oxford, Ed. Phaidon, 1978. ISBN0-7148-1894-1
 - Modern European Sculpture: unknown beings and other realities*. 1918-1945. New York, Ed. George Braziller, 1979. ISBN 0-8076-092-X
- ENRICH MARTIN, Rosmary. Tesis doctoral: *Conceptos fundamentales del espacio escultórico*. Bilbao. Universidad del País Vasco. 1995.
- FENTON, Ferry. *Anthony Caro*. Barcelona. Ediciones Polígrafa. 1986.
- FERNÁNDEZ RUBIO, Andrés. «Richard Serra. Un escultor de peso». *El País Semanal* nº1438. Domingo 18 abril 2004. (Fotografía de Lourdes Delgado) p. 54 a 62.
- FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*. La balsa de la Medusa, 87. Madrid, Visor, 1997. (Ed. Javier Arralde y Olga Fernández) ISBN 84-7774-587-0
- FRY, Roger. *Visión y diseño*. («Paidós, estética 13»). Barcelona. Edit. Paidós Ibérica. 1988. 1^a edición 1988. Título original: *Vision and Design*. Oxford University Press. London.
- FULLAONDO, Juan Daniel. *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. Bilbao. La Gran Enciclopedia Vasca. 1976. ISBN 84-2480-259-4
- GALLARDO, Jose Luis-PADORNO, Manuel. *Chirino. [Exposición]* Afrocán Exposición –Homenaje, Marzo-Abril 1977. Madrid, Taller de Ediciones JB, 1977.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Escultura española contemporánea*. («Colección Guadarrama de crítica y ensayo7») Madrid. Ediciones Guadarrama 1957.

- GENETTE, Gérard. *La obra de Arte. Inmanencia y trascendencia*. («Palabra crítica 23»). Barcelona, Editorial Lumen. 1997. Traducción: Carlos Manzano. ISBN 84-264-2373-6
- GIACOMETTI, Alberto. *Escritos. Alberto Giacometti*. («Proyecto editorial El Espíritu y la Letra nº 6»). Madrid, Editorial Síntesis. 2001. (Preparados: Mary Lisa Palmer, Françoise Chaussende; presentados: Michel Leiris, Jaque Dupin). ISBN 84-7738-880-6
- GIMÉNEZ, Carmen - MUÑOZ, Juan (proyecto y organización). *Correspondencias 5 arquitectos 5 escultores*. Madrid, oct.- nov. 1982. *Emilio Ambasz, Peter Eisenman, Frank O. Gehry, Leon Krier, Venturi Rauch & Scout Brow / Eduardo Chillida, Mario Merz, Richard Serra, Joel Shapiro, Charles Simonds*. MOPU, DGAV, SGT Servicio de Publicaciones, 1982. ISBN 80-300-7739-1
- GONZÁLEZ, Ángel - BONET, Juan Manuel. *Martín Chirino*. Canarias. Gobierno de Canarias. 1987.
- GONZÁLEZ, Ángel. *Alberto Giacometti, obras / escritos / entrevistas*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 2006.
- GROVES, Naomi Jackson. *Ernst Barlach: Leven im werk*. Königstein im Taunus: Karl Robert Langewiesche. Nachfolger Hans Köster. 1983.
- GUIGON, Emmanuel. *O. Domínguez. Óscar Domínguez*. («Biblioteca de Artistas Canarios 31»). Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias. 1996. (Tr. Marta Bertrán). ISBN 84-7947-194-8
- GUZMÁN Pérez, María F. *Escultura, percepción y conocimiento. Propuesta didáctica*. Granada. Edit. Comares. 1994. ISBN 84-8151-090-4
- HAGÁIS, María G. *Italian and Spanih sculpture*. Budapest, Corvina / Mayar Helikon, 1977.
- HEAR Hamilton, George. *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*. («Manuales de Arte Cátedra»). Dirigida por Antonio Bonet Correa. Madrid. Ediciones Cátedra S. A. 1987. 3ª edición (1ª edición 1967.)

- HOCKNEY, David. *El conocimiento secreto*. Barcelona, Ediciones Destino S. A. 2001. (3ª edición: octubre 2002). Título original: “*Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*”. Traducción: Hugo Mariani.
- HOFMANN, Werner. *Los fundamentos del arte moderno. Una introducción a sus formas simbólicas*. («Historia, ciencia y sociedad, 228»). Barcelona. Ediciones Península. 1992. 1ª edición. Traductor: Agustín Delgado y José A. Alemany. Título original: «Grundlagen der Modernen Kunst.» ISBN 84-297-3519-4
- HUNTER, Sam - HAWTHORNE Don. *George Segal*. Versión castellana: Ramón Íbero. Barcelona, Ediciones Polígrafa S. A. 1984. ISBN84-343-0402-3
- INFESTA MONTERDE, Jose Manuel. *Un siglo de escultura catalana*. Barcelona, Ediciones Aura. 1975.
- JARRASSÉ, Dominique. *Rodin. La pasión por el movimiento*. París, Finest S.A./Éditions Pierre Terrail, 2001. (Versión española tr. Cecilia Miguel Rodríguez. Lisma Ediciones, S.L., 2001. ISBN 84-9567-008
- JIMENEZ, Carlos. «Arte y Comida. La mesa de Tántalo». *Lápiz*. Año nº 189. p.18 a 25.
- KAHLER, Erich. *La desintegración de la forma en las artes*. Mexico, Siglo XXI editores. 1972. 1ª edición: 1968. Título original: “*The desintegration of form in the arts*”
- KRAUSS, Rosalind E. *Beverly Pepper. Sculpture in Place*. New York, Abbeville Press Publishers. 1986. ISBN 0-89659-667-2
-*La escultura en el campo expandido*. Barcelona, Ed. Cairós, 1986
- *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Ediciones Tres Cantos, Akal. 2002. (Traducción Alfredo Brotons). ISBN 84-460-1141-7
- LIPMAN, Jean. *El universo de Calder. [Exposición]* Ivam Center Julio González. 10/9 a 15/11 de 1992. Edición a cargo de Ruth Wolfe. Valencia. Ivam Center Julio González, 1992. ISBN 84-7890-913-3

- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Francisco. *Proceso de creación de una obra escultórica*. Madrid, Universidad Complutense. 1988.
- LUCIE-SMITH, Edgard. *Art today*. S.I. Phaidon Press Limited 2003. (1ª ed 1995) ISBN 0-7148-388-8
- LUZÁN, Julia. «Por la puerta grande. Cristina Iglesias». *El País Semanal*. (Fotografía de Alfredo Cáliz) p. 46 a 55.
- MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid, Ed. Mondadori, 1990.(Prólogo Simon Marchán) ISBN 84-3971-678-8
- *La pérdida del pedestal*. («Cuadernos del círculo 3»). Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994. ISBN 84-7774-802-0
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*. («Antología de escritos y manifiestos»). Madrid, Ediciones Akal., 1997.(1ª Ed.1990, 7ª 1997) ISBN84-7600-105-3
- MARÍN MEDINA, José: comisario, textos documentación. *España, escultura multiplicada*. Ministerio de AA.EE., Ministerio de Cultura, PEACE (Programa Español de Acción Cultural en el Exterior). Editado por PEACE. 1985.
- MARSET, Juan Carlos (edición). *Criado, Nacho. La idea y su puesta en escena*. Sevilla, Sibilina S.L., 1996. (Selección de textos Fernando Castro Flórez)
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid. Ministerio de Cultura. 1980.
- MASÓ, Alfonso. *Qué puede ser una escultura*. Granada, Grupo Editorial Universitario. 1997. (2ª Ed. Granada, Universidad, 2004). ISBN 84-338-3135-6
- MIRÓ, Joan. *Miró escultor*. («Fotoscop. Lenguaje visual»). Texto: Jacques Dupin. Fotos: Catalá-Roca. Barcelona, Ediciones Polígrafa. 1972.

- MONOD-FONTAINE, Isabelle. *The sculpture of Henri Matisse*. París, Thames and Hudson. 1984. Published in association with the Arts Council of Great Britain. ISBN 0-500-23400-0
- MOORE, Henry. *Henry Moore. Escultura con comentarios del artista*. Introducción: Francisco Russoli; Director de edición: David Mitchinson. Barcelona, Ed. Polígrafa. S. A. 1981.
- MOURE, Gloria. *Configuraciones urbanas*. Barcelona, Ediciones Polígrafa. S. A. 1994.
- *Marcel Duchamp*. Barcelona. Ediciones Polígrafa. 1988.
 - *Miró escultor. [Exposición]* Centro de Arte Reina Sofía, 21/10 a 18/1. Madrid, Centro Nacional de Exposiciones. 1987.
- MUÑOZ, Cara. «Sergio Brito. ¿Pero Roy, esto es arte?». *Atlántica Internacional. Revista de las Artes* nº 21. Otoño 1998. CAAM, Cabildo de Gran Canaria, 1990. ISSN 1132-8428.
- ORDÓÑEZ Fernández, Rafael. *Museo Pablo Gargallo*. Edita Ayto. de Zaragoza. Área de Cultura y Educación. Madrid, Electa España S.A., 1994.
- PENNY, Nicholas. *The Materials of Sculptura*. New Haven and London, Yale University Press. 1993.
- PÉREZ REYES, Carlos. *Escultura Canaria Contemporánea (1918-1978)*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria. 1984.
- *La escultura del siglo XX*. («Cuadernos de Arte Español 80») Historia 16. Madrid, Grupo 16. 1992. ISBN 84-7679-199-2
- PIJUÁN, José, GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Suma Artis*. («H^a Gral. del Arte. Vol. XXIII»). Madrid, Espasa Calpe S.A. 1979.
- PINET, Hélène. *Rodin, les mains du génie*. («Découvertes Gallimard Sculpture 44»). France, Gallimard. 1988. ISBN 2-07-053065-5
- PIPES, Alan. *El diseño tridimensional: del boceto a la pantalla*. Barcelona, Gustavo Gili. 1989. ISBN 84-252-1416-5
- PIPER, D. *Comprender el arte. Lenguajes, materiales, métodos y técnicas*. Barcelona, Ed. Nauta, 1984

- PIRSON, Jean-François. *La estructura y el objeto. (Ensayos, experiencias y aproximaciones)*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias. 1988. *Título original: La structure et l'objet. (Essais, expériences et rapprochements)*. Traducción: Raquel Luzarraga Alonso de Ilera. ISBN 84-76652240
- RAGON, Michel. *Agam: 54 Mots clés pour une lecture polyphormique*. Paris, George Fall Editeur, 1975. DL n° 1977
- READ, Herbert. *The Art of Sculpture*. Inglaterra, Faver & Faver Limited. 1956. (Tr. Margarita Tolderlund. *El Arte de la Escultura*. Argentina, Editorial Eme, Bs. As. 1994).
- *Modern Sculpture*. 1ª Edición London, Thames and Hudson Ltd. 1964. (Tr. Antoni Vicens; *La escultura moderna: breve historia*. («El mundo del arte n° 25»). Barcelona. Ediciones Destino S. A. 1994).
- REYERO, Carlos. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. («Cuadernos Arte Cátedra»). Madrid, Ediciones Cátedra S. A. 1999. ISBN 84-376-1747-2
- RODIN, Auguste. *Auguste Rodin. Esculturas y dibujos con un ensayo de Gilles Néret*. Köln, Benedikt Taschen. 1994. ISBN 3-8228-9547-4
- SÁNCHEZ, Alberto. *O escultor Alberto*. S.I. Publicación do Museo Carlo Maside. La Coruña, Edición do Castro, 1975. ISBN 84-85134-09-5
- SANCHEZ BONILLA, Mª Isabel. -«Composición escultórica. Interdependencia forma / técnica / materia». *I Congreso Internacional Nuevos Procedimientos Escultóricos*. Ed. Grupo de Investigación NPE., U. Politécnica de Valencia, 2003.
- «Escultura en piedra: forma, superficie, comunicación». *Culturales. Revista del Centro de Investigaciones Culturales-Museo*. Vol.II n° 4, Julio/diciembre 2006. México, U.A. de Baja California, 2006. p. 134 a 172. ISSN 1870-1191.

- SAN MARTÍN, Fco. Javier. «La inteligencia de la naturaleza». (Entrevista con Giuseppe Penone). *Lápiz. Revista Internacional de Arte*. Año XVIII, nº 152. p.35 a 45.
- SANTANA, Lázaro. *Placido Fleitas*. («Artistas españoles contemporáneos»). Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación Cultura. 1973.
- J. Bordes. *Juan Bordes*. («Biblioteca de Artistas Canarios 12»). Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias. 1992. ISBN 48-7497-064-X
- SCHEEDE, Uwe M. *Eduardo Paolozzi*. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje. 1970.
- SCHODEK, Daniel L. *Structure in Sculpture*. Massachusetts, Institute of Technology. 1993. ISBN 0-262-19313-2
- SCHNEEDE, Uwe. *Paolozzi*. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1970. ISBN 3-7757-0006-4
- SPIES, Werner. *La escultura de Picasso*. Barcelona, Ediciones Polígrafa S. A. 1989. (1ª edición 1971). ISBN 84-343-0561-5
- STORR, Robert. *Tony Smith. Architect. Painter. Sculptor*. With essays by John Keen and Joan Pachner. New York, The Museum of Modern Art, 1998. ISBN 0-87070-071-5
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. («Colección Metrópolis»). Madrid, editorial Tecnos S. A. 1997 (6ª edición; 1ª edición 1987). Presentación: Bohdan Dziemidok. Traducción: Fco. Rodríguez Martín.
- TORRES, Ana María. *Isamu Noguchi: A Study of Space*. USA, The Monacelli press, Inc. 2000. ISBN 1-58093-047-6
- TUCHMAN, Phyllis. *George Segal*. («Modern Masters Series Vol. V»). New York, Abbeville Press. 1983. ISBN 0-89659-328-2
- VAIZEY, Marina. *Christo*. Barcelona. Ediciones Polígrafa. 1990. Traducción: Ramón Íbero. ISBN 84-34306212
- VARIA, Radu. *Brancusi*. New Cork. Rizzoli. 1986.

- VASARI, J. *Vida de Grandes Artistas*. («Colección de bolsillo Edime; 48»). Madrid, Editorial Mediterraneo. 1976. (4ª edición). Traducción: A. Espina. ISBN 84-71560038
- WESTERDAHL, Eduardo. *Ferrant*. («Los Arqueros. Cuadernos de Arte»). Al cuidado del pintor Manolo Millares. Las Palmas de Gran Canaria. 1954. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, s.d.
- WITTKOWER, Rudolf. *Sculpture*. Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books Ltd., 1977. (Tr. Fernando Villaverde; *La escultura: procesos y principios*. Madrid, Alianza Editorial, 1991(6ª reimpresión). ISBN 84-206-7008-1
- WORRINGER, W. *Abstraktion und Einförmigkeit*. Munich, R. Piper & Co, 1908. (Tr. Mariana Frenk; *Abstracción y Naturaleza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975 (2ª reimpresión).
- WRIGTH, L. *Tratado sobre perspectiva*. Barcelona, Stilos, 1985.

CATÁLOGOS

- (1979) ALFARO. *[Exposición]* Palacio de Velázquez – Parque del Retiro. Madrid, Mayo-Junio 1979. Valencia, Patronato de Museos, 1979. D.L. V-1249-1979.
- (1991) *Alfaro, Andreu. [Exposición]* Ivam Centre Julio González, 19/9 a 17/11 1991. Comisarios: Tomás Llorens, Vicente Todolí. Valencia, Ivam, 1991. ISBN 84-7890-555-3
- (1984) AGUILAR, Sergi. *Esculturas y dibujos. [Exposición]* Museo Español de Arte Contemporáneo, abril-mayo 1984. Madrid. Subdirección Gral. De Artes Plásticas. 1984.
- (1992) *Al ras. Figuras de intemperie [Exposición]*. Barcelona. Fundación “La Caixa”. 1992.

- (1974) ARP. *Hommage à Jean Arp*. París, Galerie Denise René. 1974.
- (1985) *Jean Arp (1886-1966)*. Esculturas/ relieves/ obras sobre papel/ tapices. [Exposición]. Museo Español de Arte Contemporáneo. 25/2 a 15/4 de 1985. Madrid. Ministerio de Cultura. 1985. ISBN 84-74834023
- (1994) *Beuys, Joseph. Índice de obras expuestas. Exposiciones, acciones, bibliografía.* [Exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 15/3 a 6/6 de 1994. Madrid, MNCARS, 1994. ISBN 84-8026-028-9
- (2000) BOURGEOIS. *Louise Bourgeois, memoria y arquitectura.* [Exposición]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 16/11/1999 a 14/2/2000. ISBN 84-8026-136-6
- (1992) BROODTHAERS, *Marcel.* [Exposición]. Centro de Arte Reina Sofía, 24/3-8/6, 1992. Madrid, MNCARS, 1992. ISBN 84-80260033
- (1998) CHILLIDA. *Eduardo Chillida. Elogio del Hierro.* [Exposición] Ivam Center Julio González, 1/10 a 6/12 de 1998. Comisario: Kosme de Barañano. IVAM. Institut Valencia d'Art Modern. 1988. ISBN 84-482-1917-1
- (1991) CHIRINO. *Martín Chirino, retrospectiva.* [Exposición] Palacio de Velázquez. 10/5 a 21/7 de 1991. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1991. ISBN 84-7483-726-X
- (1994)-*Martín Chirino. Identidad y universo.* [Exposición] s.d. Sta. Cruz de Tenerife. Ayuntamiento (5 siglos), 1994.
- (1988) *Colección de Patsy y Raymond Nasher (La). Un siglo de escultura moderna.* [Exposición] Centro de Arte Reina Sofía 6/4- 5/6 1988. Madrid, Ministerio de Cultura, 1988. (1ª ed. New York, Rizzoli Internacional Publications, 1997) ISBN 84-505741412
- (1982) *Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores.* [Exposición]. Octubre - noviembre 1982. Proyecto y organización: Carmen Giménez y Juan Muñoz. Madrid. Dirección Gral. de Arquitectura y Vivienda. 1982.
- (1988) DEACON. *Richard Deacon, esculturas y dibujos 1985-88* [Exposición]. Textos Charles Harrison, Peter Schjeldahl. Madrid. Fundación Caja de Pensiones. 1988. ISBN 84-505-7393-9

- (1984) *Entre la presencia y la representación. (Colección de Arte Contemporáneo Fundación "La Caixa" en diálogo con el arte canario) [Exposición]*. Centro Atlántico de Arte Moderno, mayo-junio 1994. Las Palmas de Gran Canaria, CAMM, 1984.
- (1994) ESPALIU. *Pepe Espaliu. [Exposición]* 10/2 a 4/4 1994. Madrid. Ministerio de Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1994
- (1998) *Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX. [Exposición]* Gran Canaria, CAAM. 1998/Valencia, IVAM. Centre Julio González. 1998 / Calais Musée des Beaux-Arts et la Dentelle. 1999. ISBN 84-89152-27-6
- (2000) FORD. *Laura Ford. [Exposición]*. Centro de Arte de Salamanca Consorcio Salamanca 2002. ISBN 84-95719-28-2
- (1985) GABO. *Naum Gabo. Sixty years of constructivism. [Exposición]* Dallas Museum of Art. 29/9 a 17/11 de 1985. Edited by Steven A. Nash and Jörn Merkert. Munich. Prestel-Verlag. 1985. ISBN 3-7913-0742-8
- (1992) GALLARDO. *Tony Gallardo. («Biblioteca de Artistas Canarios 16»)*. Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias. 1992. Texto: José Luis Gallardo, Tony Gallardo, Juan Manuel Bonnet.
- (1990) GIACOMETTI. *Alberto Giacometti. Dibujo, escultura, pintura [Exposición]*, (al cuidado de Cosme María de Barañano). Barcelona. Lunwere S.A. 1990. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. D.L. 1990. ISBN 84-7782-111-9
- (1992) GOBER. *Robert Gober. [Exposición]* 14/1 a 8/3 de 1992. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1992. ISBN 84-80260017
- (2006) GOLDSWORTHY, Andy. «Rios y Mareas». *Metrópolis* nº 741, 25-12-06
- (1986) GONZÁLEZ. *Julio González: las colecciones del Ivam. [Exposición]*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 16/10 a 28/12 de 1986. Madrid. Ministerio de Cultura. Valencia. Generalitat Valenciana. 1986.
- (1993) IGLESIAS, Cristina. *XLV Bienal de Venecia. Puntos cardinales del Arte. Pabellón de España. [Exposición]* Venecia, 13/7 a 10/10 1993.

- Barcelona, Ministerio de Asuntos Exteriores y Ambientales Servicios Editoriales S. A. 1993.
- (1998) *Cristina Iglesias. [Exposición]* 5/2 a 20/4. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1998.
- (1990) *Jardín Salvaje (El). [Exposición]*. Fundación Caja de Pensiones, 22/1 a 10/3 1991. Madrid, 1991. Comisario: Dan Cameron; Coordinadora: Ylia Rouse. Madrid, Fundación Caja Pensiones, 1990. ISBN 84-7664-301-2
- (1990) KAPOOR. *Anish Kapoor [Exposición]*. Centro de Arte Reina Sofía, febrero-mayo 1991. Londres, The British Council, Thomas McEvelley, Marjorie Allthorpe-Guyton, 1990.
- (1998) *Anish Kapoor with essays by Homi K. Bhabha and Pier Luigi Tazzi. [Exposición]* Hayward Gallery, London 30 April – 14 June 1998. England, Hayward Gallery and University of California Press, 1998. ISBN 1-85332-178-8
- () LAMAZARES. *Antón Lamazares 1978-1986. [Catálogo]*. Sl. Exposición UIMP, Ayuntamiento y Diputación Provincial de la Coruña, sd.
- (1978) LIPCHITZ. *Oeuvres de Jacques Lipchitz (1891-1973)*. Catalogue établi par Nicole Barbier. París. Centre Georges Pompidou. 1978. ISBN 2-85850-071-1
- (1993) *Jacques Lipchitz, esculturas 1913-1972. [Exposición]* 17/3 a 30/4 1993. Madrid, Galería Malbough. 1993.
- (1997) *Lipchitz: un mundo sorprendido en el espacio. [Exposición]*. Comisario José Fco. Yvars. MNCARS 20/5-2/9 e IVAM, 18/9-30/11, 1997. ISBN 84-8026-086-6
- (1992) NAVARES, *Paloma. [Exposición en el Palais Liechtenstein]*. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Madrid, Tabapres. 1992. ISBN 84-7952-077-9
- (1989) NAVARRO, *Miquel. Les Ciutats. [Exposición]*. Ivam Centre Julio González, 18/1 a 18/3 1990. Comisario: Vicente Todolí; Coordinadora: Teresa Millet. Generalitat Valenciana. 1990. Madrid, Ministerio de

- Cultura. D.L., 1989. ISBN84-7483-579-8
- (1998) OTEIZA, Jorge. *Oteiza. Propósito experimental. [Exposición]*. 5/2 a 20/3 1988. Comisario: Txomin Badiola. Madrid, Fundación Caja de Pensiones. 1988. ISBN 84-7664-133-8
- (2000) *Oteiza: Paisajes, dimensiones. [Exposición]* Fundación Eduardo Capa, F. Museo Jorge Oteiza. Alicante, 6/10-23/11 2000. D.L. A. 918-2000
- (2005) *Oteiza, mito y modernidad. [Exposición]* Comisariada por Margit Rowell y Txomin Badiola. Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa, y Madrid SEACE, 2005. ISBN 84-96008-76-2
- (1982) PAOLOZZI, *Eduardo. Paolozzi. Esculturas, Dibujos, Grabados 1949-1968. [Catálogo]* Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1982. (En colaboración con el British Council) D.L. M. 41.688-1982
- (1992) *Pasajes. Actualidad del arte español. [Exposición]* Pabellón de España. Exposición Universal de Sevilla, 20/4 a 12/10. 1992. Pabellón de España S. A. – Electa. 1992. ISBN 84-88045-17-4
- (1999) PENONE. *Giuseppe Penone 1968-1998. [Exposición]*. Centro Galego de Arte contemporánea, 22/1 a 4/4 1999. Xunta de Galicia. Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999. ISBN 84-453-2342-3
- (1989) PLENSA, *Jaume. [Exposición]*. Galleria Carles Tàche, 1/2 a 31/3 1989. Barcelona, Carles Taché D. L. 1989.
- (2000) *Plensa, Jaume. Chaos-Saliva. [Exposición]* Palacio de Velázquez, Parque del Buen Retiro. 3/2 a 30/4 2000. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2000. ISBN 84-8026-146-3
- (1986) *Qu'est-ce que la sculpture moderne? [Exposición]* 3/7 a 13/10 1986. Comisaria general: Dominique Bozo. París, Éditions du Centre Pompidou. 1986.
- (1987) *Raumbilder. 5 escultores alemanes en Madrid. Thomas Schütte, Bogomir Ecker, Albert Hien, Reinhard Mucha. [Catálogos]*. Exposición 8/4 a

-
- 22/6 1987. Madrid, Centro Nacional de Exposiciones. 1987. ISBN 84-505-5379-2 (OC)
- (1975) SÁNCHEZ. *Alberto. [Exposición].* Exposición Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias. 1/10 a 31/12 1975. S.l., s.n. 1975.
- (1987) SOLANO, *Susana. [Exposición]* Galería Montenegro. s.l. s.f. D.L. 1987.
- (1999) *Solano, Susana. Muecas. Dibujos. Esculturas. Fotografías. Instalaciones [Exposición]* 29/1 a 5/4 1999. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, M.A.C. y Ediciones Polígrafa. 1999. ISBN 84-343-0884-3
- (1996) SMITH. *David Smith, 1906-1965. [Exposición]* Ivam, Centre Julio González, Valencia 18/1 a 31/3. 1996. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 23/4 a 1/7. 1996. Comisariado: Carmen Gimenez. S.l. IVAM/MNCARS. 1996. ISBN 84-8026-061-0
- (1999) *Sombra y Volumen. Una colección de Escultura Contemporánea. [Exposición]* Centro de Arte La Recova. Abril 1999. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. Organismo Autónomo de Cultura. 1999. ISBN 84-89-350-38-8
- (1991) TORNER, *Gustavo Torner. Retrospectiva 1949-1991. [Exposición]* 28/5 a 18/7 1991. Ensayos: Fco. Calvo Serraller; Antonio García Berrio. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1991.

ANEXO I. ÍNDICE DE AUTORES

A

Abad

Antoni..... 86, 87

Agam

Yaacov 122, 128, 129, 130

Alfaro

Andreu..... 25, 28, 35, 60, 119, 120

Andre

Carl..... 62, 85, 87

Arp

Hans 60, 256, 257, 258, 286

B

Ballester

José María 99

Barlach

Ernst 45

Beuys

Joseph..... 177, 178, 182

Bordes

Juan 93, 99, 100, 101, 102

Bourdelle

Emile 50, 51

Bourdon

David..... 85

Bourgeois

Louise..... 166, 168, 169

Brancusi

Constantin..... 85, 99, 156, 157, 158, 192, 196, 197, 198, 199, 236, 258, 286, 287

Breton

André..... 137

Brito

Sergio 140, 141

Broodthaers

Marcel 139, 140

Buren

Daniel..... 161

C

Calder

Alexander 124, 125, 126, 127, 214

Canova

..... 37

Caro

Anthony..... 62

Chillida

Eduardo62, 142

Chirino

Martín.....114, 115

Christo

Christo.....172

Jeanne-Claude172

Clark

Ligia84, 87

Claudel

Camille.....50

Cristòfol

Leandre112

Cueto

Germán.....115

D

Dalí

Salvador138, 139, 148

Deacon

Richard.....62, 93, 103, 104, 106

Degas

Edgard242, 244, 245

Domínguez

Oscar137, 138, 139, 158

Dong

Song184

Dubuffet

.....169, 170

Duchamp

Marcel124, 125, 132, 133, 134, 135, 136, 166, 168

Duchamp-Villon

Raymond248

Dupin

Jacques151, 152

E

Ecker

Bogomir93, 106, 107, 109, 171, 172

El Bosco

.....270

Espaliú

Pepe.....140, 141

F

Ferrant

Ángel.....130, 211, 212, 213, 214, 226, 239, 240

Flavin

Dan.....65, 118

Fleitas

Plácido188, 189, 190, 198, 206, 207

Fleitas,	
Plácido.....	188, 189, 206, 207
Ford	
Laura	93, 102
G	
Gabo	
Naum.....	67, 68, 69, 72, 104, 123
Gargallo	
Pablo	50, 52, 53, 73, 253, 254, 255, 256
Gehry	
Frank	164, 171
Giacometti	
Alberto	25, 29, 39, 40, 41, 42, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 279, 280, 284, 285
Gober	
Robert.....	270, 271
Goldsworthy	
Andy.....	182, 183
González	
Julio.....	74, 75, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 111, 125, 184
González-Torres	
Félix	134
Gormley	
Antony.....	39, 44, 46, 226, 239, 240, 241, 277
Graham	
Marta	285
H	
Hanson	
Duane	243, 244, 272
Hausmann	
Raoul	136
Hien	
Albert	90, 91, 92
Hugué	
Manolo	192, 194, 195, 199, 226, 228, 229, 257
I	
Iglesias	
Cristina.....	25, 32, 34, 35, 159
J	
Johns	
Jasper.....	61, 143
Johnson	
Philip.....	133, 269
Judd	
Donald.....	62

K

Kapoor

Anish62,160

L

Lamazares

Antón209, 210

Laorga

Luis216

Le Parc

Julio129, 130

LeWitt

Sol118, 119

Lí Antúnez

Marcel126

Lipchitz

Jacques250, 252

Lootz

Eva162, 163

Luy

Wolfgang117

M

Manzoni

Piero50, 57, 58, 143, 144

Marchán

Simón12

Martín

David R.114, 116, 117, 179

Martínez

Julio César184

Masó

A36

Matisse

Henry39, 41, 47, 225, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237

Merz

Mario165, 166

Miralda

Antoni185

Miró

Joan50, 56, 57, 120, 147, 148, 151, 152, 153

Moore

Henry50, 56, 60, 189, 190, 191, 198, 200, 201, 203, 205, 206, 207, 225, 237, 239

Moreno

Miguel221, 273, 274, 276

*N***Navares**

Paloma..... 61, 150

Navarro

Miquel 175, 176

Noguchi

Isamo 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295

*O***Oldenburg**

Claes..... 60, 146, 147

Oppenheim

Meret 61, 145, 337, 341

Ordóñez

Rafael 254

Oteiza

Jorge..... 24, 216, 217, 218, 220, 221

*P***Paolozzi**

Eduardo 153

Penone

Giuseppe..... 61, 178, 179, 208

Penone.

Giuseppe..... 61

Pepper

Beverly 25, 30, 31, 35

Pevsner

Anton..... 62, 123

Picasso

Pablo 18, 50, 54, 55, 67, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 87, 88, 111, 150, 151, 152, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 225, 230, 235, 236, 245, 247, 257, 260

Piper

D..... 63

Pirson

Jean François..... 17

Pistoletto

Michelangelo..... 61, 149

Plensa

Jaume..... 141, 142, 276, 277

*R***Rodin**

Auguste..... 17, 25, 26, 27, 29, 35, 50, 51, 215, 225, 258, 259, 260, 262

Rosso

Medardo 230, 231, 271

Roth

Dieter..... 185

Rückriem	
Ulrich	205
S	
Sáez de Oiza	
Fco. Javier	216
Saint-Phalle	
Niki de	169
Sánchez	
Alberto	252
Sander	
Karin	144
Schamberg	
Morton	136
Schlosser	
Adolfo	209, 210, 211
Segal	
George	243, 244, 267, 268, 269, 270
Serra	
Richard	13, 62, 164
Shapiro	
Joel	173, 174, 176
Smith	
David	62, 81, 83, 90, 91, 113, 114, 118, 182
Tony	88
Smithson	
Robert	39, 40, 41, 42, 43
Solano	
Susana	89, 90, 91, 116
Spies	
Werner	54, 78, 150
Spoerri	
Daniel	184
T	
Tinguely	
Jean	126, 169
Torner	
Gustavo	67
W	
Warhol	
Andy	143, 144
Webster	177, 180, 182
Wilding	
Alison	116
Wittkower	
Rudolf	14

ANEXO II. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1. Auguste Rodin. Bronce y fotografía de <i>San Juan Bautista</i> . 1878.	26
Fig. 2. Auguste Rodin. Fragmento torso.	26
Fig. 3. Auguste Rodin. <i>Hombre que camina</i> . Yeso. 2,14 x 0,705 x 1,54 m. 1877-1911.	26
Fig. 4. Andreu Alfaro. Apuntes <i>Torso</i> . Lápiz sobre papel.	27
Fig. 5. Andreu Alfaro. <i>Torso</i> . Mármol blanco, 75,5 x 36,5 x 20 cm. 1990.	27
Fig. 6. Andreu Alfaro. Boceto <i>Hombre</i> . Escayola, 23 x 10 x 4 cm. 1990.	28
Fig. 7. Andreu Alfaro. <i>Hombre</i> . Mármol blanco, 136 x 41 x 25 cm. 1991.	28
Fig. 8. Alberto Giacometti. Apunte <i>La plaza</i> . Lápiz, 49 x 31, 6 cm.	29
Fig. 9. Alberto Giacometti. Detalle figuras de <i>La plaza</i> . Bronce, altura 21 cm.	30
Fig. 10. Alberto Giacometti. Maqueta <i>La plaza</i> 1948.	30
Fig. 11. Beverly Pepper. Maqueta de <i>Dallas Land Canal and Hillside</i> , 1971.	31
Fig. 12. Proceso de ejecución en el taller de Dallas, Texas.	31
Fig. 13. Beverly Pepper. <i>Dallas Land Canal and Hillside</i> , 1971-1975. Acero corten, hierba. Canal: 5' x 5'8' 'x 265'; Hillside: 8' x 35'6''.	32
Fig. 14. Cristina Iglesias. Maqueta de <i>Corredor suspendido en un patio</i> .	33
Fig. 15. Cristina Iglesias. Trabajando sobre las fotografías de la maqueta de <i>Corredor suspendido en un patio</i> .	33
Fig. 16. Cristina Iglesias. <i>Corredor suspendido en un patio</i> .	34
Fig. 17. Alberto Giacometti. <i>Dos figuritas</i> . Metal chapado en oro 3,8 x 1,2 x 1,2 cm. 1945.	40
Fig. 18. Robert Smithson. <i>Muelle en espiral</i> . Piedra basáltica, lodo, sal. 1970.	41
Fig. 19. Ernst Barlach. Apunte a lápiz fachada de St. Katharinen. 500 x 736 mm. 1929-30.	44
Fig. 20. Ernst Barlach. <i>Der Bettler</i> . Piedra, 2070 x 550 x 430 mm. Fachada de St. Katharinen. 1930.	45
Fig. 21. Antony Gormley. <i>Learning to think</i> . Cuero, fibra de vidrio y aire. 173 x 106 x 31 cm. c.u. 1991.	46
Fig. 22. Fotografía <i>Deux jeunes filles Targui</i> .	47
Fig. 23. Henry Matisse. <i>Two Negresses</i> . Bronce, 47 cm. de altura (cuatro vistas), 1908.	48

Fig. 24. Auguste Rodin. <i>La Pensée</i> , Mármol. 0,742 x 0,435 x 0,461m. 1886.	50
Fig. 25. Emile Bourdelle, <i>Heracles el Arquero</i> . Boceto bronce. 1909.	52
Fig. 26. Emile Bourdelle <i>Heracles el Arquero</i> . Bronce, altura 2,50 m. 1909.	52
Fig. 27. Pablo Gargallo. <i>Maternidad</i> . Dibujo carbón sobre papel. 1926.	52
Fig. 28. Pablo Gargallo. <i>Maternidad</i> . Bronce 16,5 x 17 x 20,8 cm. 1927.	52
Fig. 29. Pablo Gargallo. Apunte <i>Muchacho en la playa</i> . Carbón sobre papel 189 x 109 cm. 1934.	53
Fig. 30. Pablo Gargallo. <i>Muchacho en la playa</i> . Terracota 106 x 41 x 25,5 cm. 1934.	53
Fig. 31. Pablo Picasso. Apuntes Apuntes <i>Cabeza de mujer</i> . 11-8 y 5-12-1931 respectivamente.	54
Fig. 32. Pablo Picasso. <i>Cabeza de mujer</i> . Bronce, altura 85 cm. 1932.	55
Fig. 33. Henry Moore. <i>Figura vertical</i> . Madera de olmo, altura 2,74 m. 1956- 1960.	56
Fig. 34. Joan Miró. <i>Monsieur, madam</i> . Bronce pintado, 100 x 31 x 31 cm. y 68 x 38 x 38 cm. 1969.	57
Fig. 35. Piero Manzoni. <i>Socla du Monde</i> . Hierro y bronce, 81,9 x 100 x 100	57
Fig. 36. Andreu Alfaro. <i>La cortina</i> . Hierro, 210 x 80 x 66 cm.	60
Fig. 37. Hans Arp. <i>Venus de Meudon</i> . Bronce, 158 x 40 x 40 cm. 1956.	60
Fig. 38. Meret Oppenheim. <i>Ma gouvernante</i> . Bandeja, zapatos, cuerda, papel. 1936.	61
Fig. 39. Eduardo Chillida. <i>El peine de los vientos</i> . Hierro, 1972-1977.	62
Fig. 40. Anish Kapoor. <i>Arena blanca, mijo rojo y muchas flores</i> . 1982.	62
Fig. 41. Naum Gabo. Apunte para <i>Torso</i> . Lápiz. 42,2 x 33 cm. 1916.	68
Fig. 42. Naum Gabo. Modelo <i>Constructed Torso</i> . Cartón, 39,5 cm.de altura. 1917.	69
Fig. 43. Naum Gabo. Maqueta <i>Constructed Torso</i> . Cartón. 137 cm. de altura, 1917-18.	69
Fig. 44. Naum Gabo. <i>Constructed Torso</i> . Plancha de metal, arena. 137 cm. de altura, 1917-18.	69
Fig. 45. Pablo Picasso. Apunte para una construcción I. 1919.	70
Fig. 46. Pablo Picasso. Apunte para una construcción II. 1919.	70

Fig. 47. Pablo Picasso. <i>Guitarra y mesa frente a una ventana</i> . Papel recortado, 16,4 x 15 x 10 cm. 1919.	71
Fig. 48. Pablo Gargallo. Plantillas para <i>Gran Bailarina</i> . 29 Cartónes.	73
Fig. 49. Pablo Gargallo. <i>Gran Bailarina</i> . Chapa de hierro. 120 x 57 x 50,5 cm. 1929; primera versión.	73
Fig. 50. Pablo Gargallo. Taller de París. 1925.	74
Fig. 116. Julio González. <i>Le Pied</i> . Bronce fundido, 22 x 21 x 7,5 cm. 1934- 36. (Original de hierro forjado).	74
Fig. 52. Pablo Picasso. Apunte <i>Cabeza I</i> . Lápiz, 42 x 27 cm. 1962.	76
Fig. 53. Pablo Picasso. Apuntes <i>Cabeza II</i> . Lápiz, 42 x 27 cm. 1962.	76
Fig. 54. Pablo Picasso. Apuntes <i>Cabeza III</i> . Lápiz. 42 x 27 cm. 1962.	77
Fig. 55. Pablo Picasso. <i>Cabeza de Mujer</i> . Chapa recortada y acoplada. 51 x 17 x 17 cm. 1962.	78
Fig. 56. Pablo Picasso. Boceto Civic Center. Hierro y chapa recortadas	78
Fig. 57. Pablo Picasso. <i>Cabeza Civic Center</i> (obra y detalle). Hierro soldado, 20 m de altura. 1967.	79
Fig. 58. David Smith. <i>Voltri IV</i> . Plancha de acero, 174 x 152 x 37 cm. 1962.	81
Fig. 59. David Smith. En el taller con <i>Cubi I</i> .	82
Fig. 60. David Smith. <i>Cubi I</i> . Acero inoxidable 315 x 88 x 85 cm. 1963.	82
Fig. 61. David Smith. Proceso de trabajo en el taller.	83
Fig. 62. Ligia Clark. <i>Desfolhado</i> , (cuatro posiciones). Aluminio. 1960.	84
Fig. 63. Carl Andre. <i>Llanura de aluminio y magnesio</i> . Treinta y seis placas de metal, 0,95 x 182,9 x 182,9 cm. tamaño global. 1969.	85
Fig. 64. Antoni Abad. <i>Mil veces dócil</i> . Novecientas placas de hierro	86
Fig. 65. Pablo Picasso. Apunte Los bañistas. <i>El trampolín</i> . 16-9-1956.	87
Fig. 66. Pablo Picasso. <i>Los bañistas</i> . Madera pintada. 1956.	87
Fig. 67. Tony Smith. <i>Wandering Rocks</i> . Acero (cinco piezas), de 58,4 a 115,6 cm. variación de medidas. 1967.	88
Fig. 68. Susana Solano <i>En busca de un paisaje N° 2</i> . Tela metálica, perfiles, pletinas y bisagras. Cuatro elementos, 210 x 446 x 102 cm. c-u. 1994.	89
Fig. 69. Albert Hien. <i>Faro & Mare per Alexandria</i> . Chapa de aluminio, lámpara y moqueta roja. 1983	90

Fig. 70. Albert Hien. <i>Sin título</i> . Chapa de aluminio. 1984	91
Fig. 71. Albert Hien. <i>Letzte Fahrt des Instituto Oceanografico</i> . Bomba de aire, flotador, lámpara y barcos. 1986	92
Fig. 72. Julio González. <i>Maternité I</i> . Lápiz, pluma y tinta china sobre cartón recortado y pegado. 25,1x 7,6cm 1929-1931.	94
Fig. 73. Julio González. <i>Maternité II</i> . Pluma, tinta china y aguada sobre papel. 24,2 x 15,8 cm (tamaño original) 1936.	94
Fig. 74. Julio González. <i>Maternité III</i> . Pluma, tinta china y aguada sobre papel. 28,3 x 19,2 cm (tamaño original) 1936.	94
Fig. 75. Julio González. <i>Femmes et enfants</i> . Pluma, tinta china, aguada, pastel, lápices de cera. 30 x 20,6 cm. 1936.	95
Fig. 76. Julio González. <i>Paysanne Montserrat au fichu</i> . Piedra tallada. 29 x 20 x 24 cm. 1934-36.	96
Fig. 77. Julio González. <i>Tête de paysanne</i> . Piedra tallada. 15,4 x 19,2 x 14,8 cm. 1934-36.	96
Fig. 78. Julio González. <i>La Montserrat</i> . 1936-37.	97
Fig. 79. Juan Bordes. Proceso Los Colosos en taller.	99
Fig. 80. Juan Bordes. <i>Ecce Homo</i> . Termoplástico. 295 cm. 1986-87.	100
Fig. 81. Juan Bordes. <i>Sebastián o Bañista</i> . Termoplástico. 288 cm. 1986-89.	101
Fig. 82. Laura Ford. <i>Chintz Girl</i> . Detalle de la instalación en Camden Arts Center, Londres. 1998.	102
Fig. 83. Laura Ford. <i>Chintz Girl</i> . Detalle de la instalación en Camden Arts Center, Londres. 1998.	103
Fig. 84. Richard Deacon. Apuntes para esculturas.	104
Fig. 85. Richard Deacon. <i>Feast for the eye</i> (obra y detalle). Acero galvanizado y tornillos. 187 x 473 x 152 cm. 1987.	105
Fig. 86. Bogomir Ecker. <i>Projektor</i> y detalle. Chapa y estructura de metal, imagen 1986.	106
Fig. 87. Bogomir Ecker. <i>Zwei, drei, vier - eins nach zwei</i> . 1986.	107
Fig. 88. Bogomir Ecker. Detalle del interior de <i>Zwei, drei, vier - eins nach zwei</i> . 1986.	108
Fig. 89. Pablo Picasso. Apunte para una escultura de alambre. Fragmento.	111

Fig. 90. Pablo Picasso. <i>Figura de alambre</i> . Alambre y chapa. 37,7 x 10 x 19,6 cm. 1928.	111
Fig. 91. Pablo Picasso. <i>Figura de alambre</i> . “Propuesta de monumento a Apollinaire” Alambre y chapa. 50,5 x 18,5 x 40,8 cm. 1928.	112
Fig. 92. Leandre Cristòfol. <i>Del aire al aire</i> . Pletina de hierro. 1933.	112
Fig. 93. David Smith. <i>El Bosque</i> . Acero pintado, 94 x 99 x 10 cm. 1950.	113
Fig. 94. Martín Chirino. Apuntes de Raíz. Carbón; <i>Raíz</i> . Hierro cromado 23 x 60 x 12 cm. 1910-14.	114
Fig. 95. Germán Cueto. <i>El Nahual</i> . Hilo de hierro y cobre con cuentas de cristal, 33 x 36 x 15 cm. 1947-48.	115
Fig. 96. Alison Wilding. <i>Difference</i> . Hilo de cobre, 175, 3 x 112 x 112 cm.	116
Fig. 97. Daniel R. Martín. <i>Laberynthus Procera</i> . Pletina de hierro, 350 x 160 x 47 cm. 2000.	116
Fig. 98. Wolfgang Luy. <i>Skulptur</i> . Tablones de madera y estufa de hierro. 1980.	117
Fig. 99. Sol LeWitt. <i>Cubo modular</i> . Acero, 2,5 x 148,6 x 148,6 cm. 1968.	119
Fig. 100. Andreu Alfaro. Proceso de trabajo I.	120
Fig. 101. Andreu Alfaro. Proceso de trabajo II.	120
Fig. 102. Andreu Alfaro <i>Bon dia llibertat</i> . Aluminio, (35 barras de 5 m. c.u.) 1975.	121
Fig. 103. Agam. Maqueta de <i>Touche-moi</i> (dos vistas), 1971.	121
Fig. 104. Agam. Maqueta e instalación de <i>Touche-moi</i> (dos vistas), 1971-75.	122
Fig. 105. Naum Gabo. <i>Escultura cinética</i> . Varilla de metal y motor. 1920.	123
Fig. 106. Marcel Duchamp. <i>Rotativa placas vidrios (óptica de precisión)</i> . Estructura metálica, motor, placas de vidrio y pintura. 1920.	124
Fig. 107. Alexander Calder. <i>Movil</i> . Alambre, plancha de hierro, motor y pintura. 1932.	125
Fig. 108. Jean Tinguely. <i>Metamecánicas</i> .	125
Fig. 109. Marcel Lí Antúnez. <i>Réquiem</i> . Prótesis de aluminio y acero, células fotosensoras. 2002.	126
Fig. 110. Alexander Calder. <i>Constelación</i> . Varillas de alambre y chapa recortada. 1940-43.	127
Fig. 111. Yaacov Agam. <i>Tableros en movimiento</i> . 1953.	128

Fig. 112. Julio Le Parc. <i>Móvil continuo, luz continua</i> . Luz, placas de metal y nylon. 6 x 6 x 1 cm. 1963.	129
Fig. 113. Marcel Duchamp. <i>Secador de botellas</i> . Metal. 1913.	132
Fig. 114. Marcel Duchamp. <i>Fuente</i> . Cerámica esmaltada. 1917.	132
Fig. 115. Vista de la exposición organizada por Philip Jonson en el MOMA de New York. 1934.	133
Fig. 116. Félix González-Torres. <i>Sin título (Opinión pública)</i> . Caramelos de regaliz. 1991.	134
Fig. 117. Marcel Duchamp. <i>Rueda de bicicleta</i> . Taburete de madera y metal. 1913.	135
Fig. 118. Morton Schamberg. <i>God</i> . Sifón de plomo e ingletadora de madera. 1918.	136
Fig. 119. Raoul Hausmann. <i>Cabeza mecánica</i> . Madera y objetos varios. 1919.	136
Fig. 120. Andre Breton. <i>Objeto surrealista de funcionamiento simbólico</i> . Objetos varios, 1931	137
Fig. 121. Óscar Domínguez <i>Caja con piano y toro</i> . Caja de madera, toro piano y pintura. 1936.	138
Fig. 122. Salvador Dalí. <i>Taxi lluvioso</i> . Taxi, maniqués, vegetales, caracoles y agua. 1938.	138
Fig. 123. Marcel Broodthaers. <i>Table blanche</i> . Mesa de madera y cáscaras de huevo. 1965.	139
Fig. 124. Pepe Espaliú. <i>El nido</i> . 1993.	140
Fig. 125. Sergio Brito. <i>Canarias naturaleza cálida</i> . Plástico, 1997	141
Fig. 126. Jaume Plensa. <i>Wispern</i> . Bronce y cobre. 1998	141
Fig. 127. Jasper Johns. <i>Bronce pintado</i> . Bronce y pintura. 1960.	143
Fig. 128. Piero Manzoni. <i>Merda d'artista n° 076, 008 y 001</i> . Metal, papel impreso y excrementos. 1961.	144
Fig. 129. Karin Sander. <i>1:10</i> . Plástico. 1999.	145
Fig. 130. Meret Oppenheim. <i>Taza cubierta de piel</i> . Piel de gacela. 1936.	146
Fig. 131. Claes Oldenburg. <i>Soft calendar for the month of August</i> . 110 x 107 x 14 cm. 1962.	146
Fig. 132. Concha de caracol reproducida en la figura.	147
Fig. 133. Joan Miró. <i>Femme</i> . Bronce. 1970.	147

Fig. 134. Salvador Dalí. <i>Venus con cajones</i> . Yeso. 1970.	148
Fig. 135. Michelangelo Pistoletto. <i>Venus de los harapos</i> . Yeso y textiles. 1967.	149
Fig. 136. Paloma Navares. <i>Venus de Milo</i> . Yeso. 300 x 250 x 250 cm. 1992.	150
Fig. 137. Pablo Picasso. <i>Mujer con cochecito de niño</i> . Bronce.	151
Fig. 138. Joan Miró. Fragmentos de apuntes para <i>Personnage</i> . Bolígrafo, 1964-66, (21,2 x 30,9 cm.); bolígrafo y colores a la cera, 1967, (33,3 x 24,5 cm.)	152
Fig. 139. Joan Miró. <i>Personaje</i> . Bronce pintado. 165 x 65 x 40 cm. 1967.	152
Fig. 140. Eduardo Paolozzi. Apunte y original de <i>Hermaphroditical Idol</i> . Aluminio y hierro cromado. 1962.	153
Fig. 141. Constantin Brancusi. Taller con columnas sin fin. 1918.	156
Fig. 142. Constantin Brancusi. <i>Columna sin fin</i> . Hierro colado dorado. Tîrgu Jiu.	156
Fig. 143. Constantin Brancusi. <i>Puerta del beso</i> . Travertino, 5,13 x 6,45 x 1,69 m.	157
Fig. 144. Oscar Domínguez. <i>Monumento al gato</i> . Piedra y hierro. 1952-55.	158
Fig. 145. Cristina Iglesias. <i>Sin título (Bosque de bambú II)</i> . Aluminio fundido y patinado. 1995 -1997.	159
Fig. 146. Anish Kapoor. <i>When I am Pregnant</i> . Fibra de cristal y pigmento,	160
Fig. 147. Anish Kapoor. <i>Sin título</i> . Hormigón, 1996	160
Fig. 148. Anish Kapoor. <i>At the edge of the world</i> . Fibra de vidrio y pigmento, 500 x 800 x 800 cm. 1998.	160
Fig. 149. Daniel Buren. <i>Las columnas</i> . Mármol blanco y negro. 1986.	161
Fig. 150. Eva Lotz. <i>No-Ma-De-Ja-Do</i> . Construcción de ladrillo. 1992.	162
Fig. 151. Richard Serra. Detalle de <i>Snaque</i> , 1996.	163
Fig. 152. Richard Serra. Maquetas con <i>Snaque</i> al centro. 1996.	164
Fig. 153. Mario Merz. <i>Città irreal, Millenovecentottantanove, (Ciudad irreal, mil novecientos ochenta y nueve)</i> . Metal, cristal, tela, espejos y ramas. 1989.	165
Fig. 154. Marcel Duchamp. Presentación de “ <i>Étant donnés: 1° la chute d’eau, 2° le gaz d’éclairage</i> ”, 242,5 x 177,8 x 124,5 cm. 1946-1966.	167

Fig. 155. Marcel Duchamp. Interior de <i>Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage</i> , 1946-1966.	167
Fig. 156. Marcel Duchamp <i>Étant donné le gaz d'éclairage s et la chute d'eau</i> . Cuero pintado, yeso y terciopelo 50 x 31 cm. 1948-49.	167
Fig. 157. Louise Bourgeois. Exterior e interior de. <i>Líquidos preciosos</i> . Madera, metal, cristal y fluidos corporales. 1992.	168
Fig. 158. Miki de Saint-Phalle. <i>Hon.</i> 23,5 m. de largo y 6 de altura. 1966.	170
Fig. 159. Dubuffet. <i>Villa Falbala</i> .	170
Fig. 160. Bogomir Ecker. <i>Verschlossener Eingang</i> . Campana metálica. 1986.	171
Fig. 161. Christo y Jeanne-Claude. Empaquetado de Reichstag de Berlín. 1995.	172
Fig. 162. Joel Shapiro. <i>Sin título</i> . Hierro fundido, 14 x 17 x 12.7 cm. 1973-74.	173
Fig. 163. Joel Shapiro. <i>Sin título</i> . Bronce, 2,5 x 68 x 7 cm. 1974-76.	174
Fig. 164. Miquel Navarro. Apuntes <i>La Ciutat</i> . 1973-74.	175
Fig. 165. Miquel Navarro. <i>La Ciutat</i> . Refractario, terracota y vidrio, 1,55 x 1 x 7 m. 1973-74.	175
Fig. 166. Joseph Beuys. <i>Stuhl mit Fett (Silla con grasa)</i> . 100 x 47 x 42 cm. 1963.	177
Fig. 167. Joseph Beuys. <i>Plight</i> . Filtro y piano. Instalación, 1985.	178
Fig. 168. Giuseppe Penone. <i>Respirare L'ombra</i> . Tela metálica, hojas de laurel y bronce. 1999.	179
Fig. 169. Webster. Proceso de construcción de <i>Pared de cera</i> .	180
Fig. 170. Webster. <i>Pared de cera</i> . Instalación. Cera.	181
Fig. 171. Webster. Cono de sal. Instalación. Sal y agua.	181
Fig. 172. Goldsworthy. Instalación en el Palacio de Cristal. Ramas.	182
Fig. 173. Daniel Spoerri. <i>Eaten by...</i> Restos de comida, platos y objetos varios, 80 x 160 x 40 cm. 1991.	183
Fig. 174. Dieter Roth. Vista de la exposición de <i>La piel del mundo + otras cosas más</i> . MACBA, 2001.	185
Fig. 175. Plácido Fleitas. Obras en proceso de ejecución. Barranco de Tirajana, Gran Canaria.	188
Fig. 176. Henry Moore. Proceso <i>Figura reclinada en madera de olmo</i> , 1946.	190
Fig. 177. Pablo Picasso. Apunte <i>Figura I</i> . 1907.	192
Fig. 178. Pablo Picasso. Apunte <i>Figura II</i> . 1907.	192

Fig. 179. Pablo Picasso. <i>Figura</i> . Madera de encina con trazos de color. 80,5 x 24 x 20,8 cm. 1907.	193
Fig. 180. Manolo Hugué. Apunte de <i>Desnudo</i> . Lápiz 41 x 31 cm. 1912.	194
Fig. 181. Manolo Hugué. <i>Desnudo</i> . Talla en madera. Altura 27 cm. 1912.	195
Fig. 182. Constantin Brancusi. <i>Maiastra II</i> . Mármol. 1918.	197
Fig. 183. Costantine Brancusi. <i>Maiastra</i> , Mármol, altura 27 in. 1915-1918.	197
Fig. 184. Henry Moore. El escultor trabajando bocetos en el taller.	200
Fig. 185. Henry Moore. Tres bocetos bronce <i>Virgen y niño</i> . 14,7cm; 15,9cm y 15,2cm. 1943. (1), (2) y (3) respectivamente.	202
Fig. 186. Henry Moore. Boceto terracota <i>Virgen y niño</i> . 18,4 cm. 1943. (4)	202
Fig. 187. Henry Moore. Boceto bronce <i>Virgen y niño</i> . 15,9 cm. 1943. (5)	202
Fig. 188. Henry Moore. <i>Virgen y niño</i> . Piedra de Hornton, altura 1,50 m. Proceso de realización (1), 1943 -1944.	204
Fig. 189. Henry Moore. <i>Virgen y niño</i> . Piedra de Hornton, altura 1,50 m. Proceso de realización (2), 1943 -1944.	204
Fig. 190. Henry Moore. <i>Virgen y niño</i> . Piedra de Hornton, altura 1,50 m.	205
Fig. 191. Ulrich Rückriem. <i>Sin Título</i> . Granito, 250 x 180 x 180 cm. 1983-84.	206
Fig. 192. Henry Moore. <i>Figura reclinada: encogida</i> . Mármol travertino.	207
Fig. 193. Plácido Fleitas. Piedra volcánica en proceso de elaboración.	208
Fig. 194. Giuseppe Penone <i>Albero-porta</i> . Madera de cedro. 1993.	209
Fig. 195. Anton Lamazares. <i>Jesu Cristo ios doctores</i> . Madera de pino gallego policromado, 2,90 x 30 cm. 1986.	210
Fig. 196. Adolfo Schlosser. Piedra caliza. Bloques de varios tamaños y	211
Fig. 197. Ángel Ferrant. <i>Pensativa</i> . Madera. Serie Ciclópea. 1947.	213
Fig. 198. Ángel Ferrant. <i>Muchachas</i> . 1950.	214
Fig. 199. Ángel Ferrant. <i>Fiesta campesina</i> . Fragmentos de madera, cuerda y pintura, Tres figuras de 50 cm. c.u. Altura total 75 cm. 1948.	216
Fig. 200. Jorge Oteiza. Estudios para Arántzazu, 1950-1969.	217
Fig. 201. Jorge Oteiza. Boceto Piedad nº 5. Barro.	217
Fig. 202. Jorge Oteiza. <i>Andra Mari</i> . Cemento coloreado 56 x 26 x 22 cm. 1953.	218
Fig. 203. Jorge Oteiza. Boceto Piedad nº 1. Escayola, 60 x 62 x 24 cm.	219
Fig. 204. Jorge Oteiza. Boceto Piedad nº 2. Bronce, 53 x 60 x 33 cm.	219
Fig. 205. Jorge Oteiza. Boceto Piedad nº 3 Bronce.	219

Fig. 206. Jorge Oteiza. Modelo ampliado de la Piedad, (dos vistas). Bronce, 64 x 61,5 x 21 cm. 1969.	219
Fig. 207. Jorge Oteiza. <i>La Piedad</i> . Piedra, 320 x 120 x 320 cm.	220
Fig. 208. Jorge Oteiza trabajando en el friso de los Apóstoles, 1952-54.	220
Fig. 209. El friso de los Apóstoles al borde de la carretera, 1954-1968.	221
Fig. 210. Jorge Oteiza trabajando en el friso de los Apóstoles, 1968-69.	222
Fig. 211. Detalle de la fachada de la basílica de Arantzazu con el friso de los Apóstoles y la Piedad, 1963-69.	223
Fig. 212. Manolo Hugué. Apunte de <i>Teresa</i> . Dibujo a lápiz 15 x 9 cm. 1922.	226
Fig. 213. Manolo Hugué. <i>Teresa</i> . Barro cocido. 22 cm. de altura, (dos vistas). 1922.	226
Fig. 214. Manolo Hugué. Apuntes <i>La Gitanilla</i> . Dibujo acuarelado, 50 x 39 cm.; dibujo lápiz 8 x 6,5 cm. respectivamente.	227
Fig. 215. Manolo Hugué. <i>La Gitanilla</i> . Barro cocido, altura 14 cm. 1937-38.	228
Fig. 216. Manolo Hugué. Apunte <i>Caída de San Pablo</i> . Dibujo lápiz, 31 x 23 cm. 1943.	229
Fig. 217. Manolo Hugué. <i>Caída de San Pablo</i> . Barro cocido, altura 21 cm.	229
Fig. 218. Henry Matisse. <i>Figura recostada con camisa</i> . Bronce, 14 x 30 x 15 cm. 1906.	231
Fig. 219. Henry Matisse. <i>Desnudo recostado I</i> . Bronce 34.2 x 50.2 x 28.6 cm. 1907.	232
Fig. 220. Henry Matisse. <i>Desnudo recostado II</i> . Bronce 29 x 51,4 x 16,5 cm.	233
Fig. 221. Henry Matisse. <i>Desnudo recostado III</i> . Bronce, 18,5 x 46,3 x 13,2 cm. 1929.	233
Fig. 222. Henri Matisse modelando en el taller.	234
Fig. 223. Pablo Picasso. Apunte <i>Mujer recostada</i> . 13-8-1931.	235
Fig. 224. Pablo Picasso. <i>Mujer recostada</i> . Bronce. 1932.	235
Fig. 225. Fotografía referencia <i>The Serpentine</i> .	236
Fig. 226. Henri Matisse. <i>The Serpentine</i> . Bronce. 54,6 x 29,2 x 19 cm. 1909.	237
Fig. 227. Henry Moore. <i>Mecedora n° 2</i> . Bronce, 27,9 cm. de altura. 1950.	238
Fig. 228. Henry Moore. <i>Mecedora n° 3</i> . Bronce, 31,7 cm. de altura. 1956.	238
Fig. 229. Henry Moore. <i>Mecedora n° 4</i> . Bronce, 14,6 cm. de altura. 1950.	238
Fig. 230. Angel Ferrant. <i>Equilibrio</i> . Barro cocido. 1950.	239
Fig. 231. Antony Gormley modelando <i>Field</i> .	241

Fig. 232. Antony Gormley. <i>European Field</i> . Terracota, 35.000 figuras aprox., 8-26 cm. c.u. 1994	241
Fig. 233. Antony Gormley. <i>Field</i> . Terracota 23 x 1140 x 1050 cm. 1989.	241
Fig. 234. Edgard Degas. <i>Femme surprise</i> . Bronce. 41 x 28 x 19,2 cm. 1896- 1911.	243
Fig. 235. Edgard Degas. <i>Pequeña bailarina de catorce años</i> . Bronce y ropa. 1880-1881.	244
Fig. 236. Pablo Picasso. <i>Cabeza de mujer. (Fernande)</i> . Bronce, 40,5 x 23,5 x 26 cm. 1909; apunte carboncillo sobre papel, 32 x 25 cm. 1909; fotografía y cuadro de <i>Fernande</i> .	248
Fig. 237. Raymond Duchamp-Villon. <i>Caballo y jinete II</i> . Bronce, 27,3 x 19 x 10,2 cm. 1914.	249
Fig. 238. Raymond Duchamp-Villon. <i>Caballo grande</i> . Bronce 151 x 144,8 x 86.3 cm. (segundo aumento de tamaño realizado en 1966). 1914.	249
Fig. 239 Jacques Lipchitz. Apunte <i>Retorno del hijo pródigo</i> . 1930.	250
Fig. 240. Jacques Lipchitz. Boceto nº 1 y nº 3 de <i>Retorno del hijo pródigo</i> .	250
Fig. 241. Jacques Lipchitz. Boceto II <i>Retorno del hijo pródigo</i> . Tierra cocida 19,2 x 21 x 15,3 cm. 1930.	251
Fig. 242. Jacques Lipchitz. <i>Retorno del hijo pródigo</i> . Yeso, versión final.	251
Fig. 243. Alberto Sánchez. Apuntes para una escultura. 37 x 28 cm. 1958-62.	252
Fig. 244. Alberto Sánchez. <i>Signo de mujer rural, en el camino, lloviendo</i> . Yeso. (1930-1932).	252
Fig. 245. Pablo Gargallo. <i>Profeta</i> . Tinta sobre papel. 38 x 18 cm. 1904	253
Fig. 246. Pablo Gargallo. <i>Gran Profeta</i> . Bronce. 233 x 45 x 54 cm. 1933.	255
Fig. 247. Pablo Gargallo. Detalle de <i>Gran profeta</i> .	255
Fig. 248. Hans Arp. El escultor en el taller.	256
Fig. 249. Hans Arp. <i>Corona de brotes</i> . Bronce, 52 x 42,5 x 42 cm. 1936.	257
Fig. 250. Auguste Rodin. El autor con <i>Gran Mano Crispada</i> y <i>Figura</i> <i>Suplicante</i> .	259
Fig. 251. Auguste Rodin. <i>La catedral</i> . Yeso.	260
Fig. 252. Alberto Giacometti. <i>La Main</i> . Yeso, 65,5 x 79 x 12 cm. 1947.	261
Fig. 253. Alberto Giacometti. El escultor en su taller.	262
Fig. 254. Alberto Giacometti. Escultura <i>Hombre que camina I</i> . Bronce. 1960.	263

Fig. 255. George Segal. <i>Cinema</i> . Escayola, metal, plaxiglas y luz fluorescente. 118 x 96 x 39 in. 1963.	267
Fig. 256. George Segal. Proceso con vendas en taller del artista.	268
Fig. 257. George Segal. <i>Woman Standing in Blue Doorway</i> , Yeso pintado y Madera, 82 x 55 x 33 in. 1981	269
Fig. 258. Robert Gober. Proceso de vaciado.	270
Fig. 259. El Bosco. Detalle <i>El Jardín de las delicias</i> , el infierno. Óleo. Aprox. 1500.	270
Fig. 260. Robert Gober. <i>Sin Título</i> e Instalación con <i>Forest Wallpaper</i> , respectivamente. Cera, madera, óleo y pelos. 48 x 37,5 x 19 cm. 1990- 1991.	271
Fig. 261. Duane Hanson. <i>Mujer en el supermercado</i> . Resina de poliéster y fibra de vidrio. 1970.	272
Fig. 262. Miguel Moreno. Boceto de <i>Amanecer en Alcorcón</i> .	273
Fig. 263. Miguel Moreno. Maqueta de <i>Amanecer en Alcorcón</i>	274
Fig. 264. Miguel Moreno. Proceso de construcción de <i>Amanecer en Alcorcón</i> . (I)	274
Fig. 265. Miguel Moreno. Proceso de construcción de <i>Amanecer en Alcorcón</i> . (II)	275
Fig. 266. Miguel Moreno. <i>Amanecer en Alcorcón</i> . Plancha metálica.	275
Fig. 267. Jaume Plensa en el taller.	276
Fig. 268. A. Gormley. Proceso de <i>Quantum</i> en el taller	277
Fig. 269. A. Gormley. <i>Quantum Cloud VII</i>	278
Fig. 270. Isamo Noguchi. Boceto <i>Outstretched Hand</i> . Bronce. 1948.	284
Fig. 271. Isamo Noguchi. Detalle maqueta <i>Memorial and Park for Gandhi's</i> <i>Burial Place</i> . 1948 (no realizado).	284
Fig. 272. Isamo Noguchi. Maqueta 1 y 2, respectivamente, para Lever Brothers Building.	286
Fig. 273. Isamo Noguchi. Detalle <i>The family</i> . Granito. 16 y 6 pies respectivamente.	287
Fig. 274. Isamo Noguchi. Plano <i>Memorial to Buda</i> . 1957 (no realizado).	288
Fig. 275. Isamo Noguchi. Plano y maqueta en madera y escayola de <i>Sunken</i> <i>Garden</i> . 6 x 23,5 x 36,5 inchs. 1961-62.	289

Fig. 276. Isamo Noguchi. Detalle de elementos <i>de Sunken Garden</i> . (I) Mármol. 1962.	290
Fig. 277. Isamo Noguchi. Detalle de elementos <i>de Sunken Garden</i> . (II) Mármol. 1962.	291
Fig. 278. Isamo Noguchi. Plano <i>Level Brother Building</i> .	293
Fig. 279. Isamo Noguchi. Detalle maqueta <i>Level Brother Building</i> .	294

ANEXO III. DATOS DE REFERENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS INCLUIDAS

1. 2. PINET, Hélène. *Rodin, les mains du génie*. («Découvertes Gallimard Sculpture 44»). p. 32, 33.
3. JARRASSÉ, Dominique. *Rodin. La pasión por el movimiento*. p. 48
4. 5. 6. 7. *Alfaro, Andreu. [Exposición]* Ivam Centre Julio González, 19/9 a 17/11 1991. p. 128, 141, 173, 142.
8. BOVI, Arturo. *Alberto Giacometti*. («Grandes maestros del siglo XX»). p. 325
9. AAVV *La escultura. La aventura moderna en los siglos XIX y XX*. p.188.
10. BOVI Arturo. *Alberto Giacometti*. («Grandes maestros del siglo XX») p. 451.
11. 12. 13. KRAUSS, Rosalind E. *Beverly Pepper. Sculpture in Place*. p. 82, 83, 84.
14. 15. 16. LUZÁN, Julia. «Por la puerta grande». *El País Semanal*. Madrid, Ediciones El País, 2007. Fotografía Alfredo Cáliz. p. 50, 51, 54
17. *La colección de Patsy y Raymond Nasher. Un siglo de escultura moderna. [Exposición]* Centro de Arte Reina Sofía, 6/4 a 5/6. p. 157.
18. AAVV *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo*. p. 845.
19. 20. GROVES, Naomi Jackson. *Ernst Barlach: Leven im werk*. p. 108, 109.
21. *Antony Gormley* (Hutchinson, John; Gombrich, E.H.; Njatin, Lela B.; Mitchell, W. J. T.) 1ª Ed. 1955; 2ª Ed. Revised and expanded, 2000. S.l. Phaidon Press Limited, 1995 and 2000. p. 21.
22. 23. MONOD-FONTAINE, Isabelle. *The sculpture of Henri Matisse*. p. 14, 83, 84, 85, 86.
24. PINET, Hélène. *Rodin, les mains du génie*. («Découvertes Gallimard Sculpture 44»). p. 51.
25. collection.nmwa.go.jp/en/S.1959-0057.html
26. CANNON-BROOKES, Meter. *Emile Antoine Bourdelle: An illustrated Comentary*. p. 62.
27. 28. 29. 30. ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael. *Museo Pablo Gargallo*. p. 128, 129, 190, 191.
31. SPIES, Werner. *La escultura de Picasso*. p. 144, 150.
32. AAVV *La escultura. La aventura moderna en los siglos XIX y XX*. p. 168.

- 33.** *Henry Moore. Escultura con comentarios del artista.* p. 137.
- 34.** MOURE, Gloria. *Miró escultor. [Exposición]* Centro de Arte Reina Sofía, 21/10 a 18/1. p. 81.
- 35.** AAVV *Historia del Arte.* p. 2947.
- 36.** *Alfaro, Andreu. [Exposición]* Ivam Centre Julio González, 19/9 a 17/11 1991. p. 98.
- 37.** *Hans Arp.* («Grandes pintores del siglo XX 36»). p. 59.
- 38. 39. 40.** AAVV *Historia del Arte.* p. 2800, 2843, 2974.
- 41. 42. 43. 44.** *Naum Gabo. Sixty years of constructivism. [Exposición]* Dallas Museum of Art. 29/9 a 17/11 de 1985. p. 159, 96, 97, 17.
- 45. 46. 47.** SPIES, Werner. *La escultura de Picasso.* p.89.
- 48. 49. 50.** ORDÓÑEZ Fernández, Rafael. *Museo Pablo Gargallo.* p. 204, 205, 330.
- 51.** *Julio González en la colección del Ivam.* ALDEASA - IVAM 2000. p. 209.
- 52. 53. 54. 55. 56. 57.** SPIES, Werner. *La escultura de Picasso.* p. 312, 313, 370, 314, 315.
- 58. 59. 60. 61.** *David Smith, 1906-1965. [Exposición]* IVAM/MNCARS, 1996. p. 228, 269, 245, 90.
- 62.** *Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX. [Exposición]* Gran Canaria, CAAM. 1998 / Valencia, IVAM. Centre Julio González. 1998 / Calais Musée des Beaux-Arts et la Dentelle. 1999. p.236, 237.
- 63.** AAVV *La escultura. La aventura moderna en los siglos XIX y XX.* p. 261.
- 64.** AAVV *Pasajes. Actualidad del arte español. [Exposición]* Pabellón de España. Exposición Universal de Sevilla, 20/4 a 12/10. 1992. p. 36.
- 65. 66.** SPIES, Werner. *La escultura de Picasso.* Barcelona, p. 299, 297.
- 67.** STORR, Robert. *Tony Smith. Architect. Painter. Sculptor.* p.164.
- 68.** CALVO SERRALLER, Francisco. «En busca de Susana Solano». *El País Babelia*, 1 Octubre 1994. p. 19.
- 69. 70. 71.** *Raumbilder. 5 escultores alemanes en Madrid. [Exposición]* 8/4 a 22/6 1987. *Albert Hien.* p.13, 18, 29.
- 72. 73. 74. 75. 76. 77.** *Julio González en la colección del Ivam.* ALDEASA - IVAM 2000. p. 311, 327, 325, 329, 163, 165.
- 78.** AAVV *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo.* p. 451.

- 79. 80. 81.** SANTANA, Lázaro. *Juan Bordes*. («Biblioteca de Artistas Canarios 12»). p.77, 72, 81.
- 82. 83.** Laura Ford. [*Exposición Centro de Arte de Salamanca*]. Consorcio Salamanca 2002. p 38, 40.
- 84. 85.** Richard Deacon, *esculturas y dibujos 1985-88 [Exposición]*. Madrid. Fundación Caja de Pensiones. 1988. p.100, 85, contraportada.
- 86. 87. 88.** Raumbilder. *5 escultores alemanes en Madrid. [Exposición]* 8/4 a 22/6 1987. Bogomir Ecker. p. 30, 31, 17, 15.
- 89. 90. 91.** SPIES, Werner. *La escultura de Picasso*. p. 94, 95.
- 92.** AAVV *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo*. p. 439.
- 93.** David Smith, 1906-1965. [*Exposición*] IVAM/MNCARS, 1996. p.197.
- 94.** *Sombra y volúmen. Una colección de escultura contemporánea. [Exposición]* Centro de Arte La Recova, 1999. p. 63.
- 95. 96.** *Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX. [Exposición]* Gran Canaria, CAAM. 1998/Valencia, IVAM. Centre Julio González. 1998 / Calais Musée des Beaux-Arts et la Dentelle. 1999. p. 289, 425.
- 97.** Catálogo de exposición: Daniel R. Martín. *El bosque del laberinto*. Palacio de Cultura Marqués de Albaicín, Noja, Agosto de 2000. Portada.
- 98.** Raumbilder. *5 escultores alemanes en Madrid. [Exposición]* 8/4 a 22/6 1987. Luy Wolfgang. p. 29.
- 99.** *La colección de Patsy y Raymond Nasher. Un siglo de escultura moderna. [Exposición]* Centro de Arte Reina Sofía, 6/4 a 5/6. p. 165.
- 100. 101.** Alfaro. [*Exposición*] Palacio de Velázquez – Parque del Retiro. Madrid, Mayo-Junio 1979. p. 38, 39.
- 102.** AAVV *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo*. p. 955.
- 103. 104.** RAGON, Michel. *Agam: 54 Mots clés pour une lecture polyphormique*. p. 80, 81, 82.
- 105. 106. 107. 108.** AAVV *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo*. p. 255, 254, 394, 711.
- 109.** Catálogo de exposición: *Cyberia 02. Arte, Interactividad y Máquinas*, 2 Agosto – 1 Septiembre de 2002. *Marcél Li Antúnez*. Villa Iris, Fundación Marcelino Botín. 2002. Contraportada.
- 110.** AAVV *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo*. p. 2804.

- 111.** RAGON, Michel. *Agam: 54 Mots clés pour une lecture polyphormique*. p 98, 100.
- 112.** AAVV *Historia del Arte*. p.2877.
- 113. 114. 115.** AAVV *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo*. p. 187, 215, 417.
- 116.** Guía del Museo Guggenheim Bilbao. Octubre 1999 – Febrero 2000. Bilbao, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 1999. p. 3.
- 117.** AA.VV. *Historia del Arte*. p. 2695.
- 118. 119. 120.** AAVV *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo*. p. 221, 239, 381.
- 121.** O. Domínguez. Óscar Domínguez. («Biblioteca de Artistas Canarios 31»). p. 66.
- 122.** AAVV *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo*. p. 460.
- 123.** Broodthaers, Marcel. Madrid, MNCARS, 1992 p. 79.
- 124.** AAVV *La Colección. Publicación de Arte Contemporáneo de la Fundación Coca-cola España*. Santander, Agosto 1996. Madrid, Fundación Coca-cola España, 1996. p. 34.
- 125.** *Atlántica Internacional. Revista de las Artes* n° 21, otoño 1998. p.83
- 126.** Plensa, Jaume. *Chaos-Saliva. [Exposición]* Palacio de Velázquez, Parque del Buen Retiro.3/2 a 30/4 2000. p. 36.
- 127.** A.A.V.V. *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo*. p. 728.
- 128.** www.pieromanzoni.org/SP/Gallery_sp/p.p204.htm
- 129.** MOLINA, Ángela. «Prometeos en cadena ». *El País. Babelia*, Sábado 19 de Enero de 2002. p.16.
- 130.** A.A.V.V. *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo*. p. 437.
- 131.** AAVV *Historia del Arte*. p. 2856.
- 132.133.** MOURE, Gloria. *Miró escultor. [Exposición]* Centro de Arte Reina Sofía, 21/10 a 18/1. 1987. p.196.
- 134.** GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan A. «Las paradojas de Occidente». *El País. Babelia*, Sábado 19 de Enero de 2002. p. 7
- 135.** www.tate.org.uk/about/tatereport/2006/collection/achighlights5c.htm
- 136.** Navares, Paloma. *[Exposición en el Palais Liechtenstein]*. Museum Moderner Kunst Stiftung Luding Wien. Madrid, Tabapres. 1992. p. 81.

137. Fotografía: Juan M. Pérez Moreno.
138. 139. MOURE, Gloria. *Miró escultor. [Exposición]* Centro de Arte Reina Sofía, 21/10 a 18/1 1987. p.85, 84.
140. SCHNEEDE, Uwe. *Paolozzi*. p. 49.
141. 142. *Brancusi Photographe*. París, Editions Assouline, 1995. p. 71, 72
143. www.mcu.es/patrimonio/MC/PatrimonioEur/Red/Rumanía_Conjunto_Brancusi.html
144. www.rinconcitocanario.com/SantaCruz/Escultura/escultura.htm
145. Guía del Museo Guggenheim Bilbao. Julio - Octubre 1998. Bilbao, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 1998. p.6.
146. 147. 148. *Anish Kapoor. With essays by Homi k, Bahabha and Pier Luigi Tazzi. [Exposición]*. Hayward Gallery, London 30 April – 14 June 1998. p. 76, 52, 99.
149. *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo*. p. 1058.
150. AAVV, *Pasajes, Actualidad del Arte español*. Pabellón de España, Electa España. Elemond Editori Associati, 1992. p. 113.
151. *Richard Serra [Exposición]* Guggenheim Bilbao Museoa 27 Abril – 17 Octubre, 1999. Centro interior del tríptico.
152. Fernández Rubio, Andrés. «Richard Serra. Un escultor de peso». *El País Semanal* n° 1438, 18 Abril 2004. p. 57.
153. Guía del Museo Guggenheim Bilbao. Junio – Septiembre 2002. Bilbao, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2002. p. 8.
154. 155. 156. MOURE, Gloria. *Marcel Duchamp*. p.129, 130, 113.
157. AAVV *Historia del Arte*. p. 2964.
158. 159. AAVV *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo*. p. 804, 911.
160. *Raumbilder. 5 escultores alemanes en Madrid. [Exposición]* 8/4 a 22/6 1987. *Bogomir Ecker*, p. 20, 21.
161. AA.VV. *Historia del Arte*. p. 2922.
162. 163. *Correspondencias 5 arquitectos 5 escultores*. (Proyecto y organización Carmen Giménez y Juan Muñoz). Madrid, oct.- nov. 1982. *Joel Shapiro* p. 96, 98.
164. 165. *Navarro, Miquel. Les Ciutats. [Exposición]*. Ivam Centre Julio González, 18/1 a 18/3 1990. p. 22, 17.
166. 167. BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen. *Joseph Beuys*. p. 49, 71.

- 168.** «Entrevista con Giuseppe Penone». *Lápiz* nº 152, año XVIII, p. 40- 41.
- 169. 170. 171.** *El Jardín Salvaje. [Exposición]*. Fundación Caja de Pensiones, 22/1 a 10/3 1991. p. 174, 175, 176, 114.
- 172.** *Andy Godsworthy. En las entrañas del árbol. [Exposición]*. Palacio de Cristal, 3/10-21/1 2007. MNCARS, Ministerio de Cultura, 2007. Cartel anunciador.
- 173.** Jimenez, Carlos. «Arte y comida. La mesa de Tántalo». *Lápiz. Revista Internacional de Arte*. Año XXII p.25.
- 174.** Vidal, Jaume. «El proceso como creación». *El País. Babelia*. Sábado 10 de mayo de 2001. p. 28.
- 175.** SANTANA, Lázaro. *Placido Fleitas*. («Artistas españoles contemporáneos»). p. 35.
- 176.** *Henry Moore. Escultura con comentarios del artista*. p. 98.
- 177. 178.** SPIES, Werner. *La escultura de Picasso*. p. 43.
- 179.** AA.VV. *La escultura. La aventura moderna en los siglos XIX y XX*. p. 118.
- 180. 181.** BLANCH, Montserrat. *Manolo*. («Biblioteca de Arte Hispánico») p. 31.
- 182. 183.** VARIA, Radu. *Brancusi*. p. 227, 226.
- 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190.** *Henry Moore. Escultura con comentarios del artista*. p. 17, 91, 92.
- 191.** AA.VV *La escultura. La aventura moderna en los siglos XIX y XX*. p. 281.
- 192.** *Henry Moore. Escultura con comentarios del artista*. p. 164.
- 193.** SANTANA, Lázaro. *Placido Fleitas*. («Artistas españoles contemporáneos»). p. 44.
- 194.** *Giuseppe Penone 1968-1998. [Exposición]*. Centro Galego de Arte contemporánea, 22/1 a 4/4 1999. p. 159.
- 195.** Catálogo de exposición: *Antón Lamazares 1978-1986*. UIMP., Diputación provincial de la Coruña, Ayuntamiento de la Coruña, s.d. p. 26
- 196.** CALVO SERRALLER, Francisco. «Un museo de esculturas al aire libre en Torrelavega ». *El País. Babelia*, 12 de Agosto de 2000. p. 12.
- 197. 198.** WESTERDAHL, Eduardo. *Ferrant*. («Los Arqueros. Cuadernos de Arte»). p. 15, 30.
- 199.** CARREÑO CORBELLA, Pilar. “*LADAC*”. *El sueño de los arqueros*. p. 143.
- 200.** *Oteiza, mito y modernidad. [Exposición]*. Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa, y Madrid SEACE, 2005. p. 280.

- 201.** ÁLVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza. Pasión y razón*. San Sebastián, Ed. Nerea S.A., 2003. p. 115
- 202.** *Oteiza, mito y modernidad. [Exposición]*. Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa, y Madrid SEACE, 2005. p.144
- 203.** *Oteiza: Paisajes, dimensiones. [Exposición]*. Fundación Eduardo Capa, F. Museo Jorge Oteiza. Alicante, 6/10-23/11 2000. p.55.
- 204.** *Oteiza. Propósito experimental. [Exposición]*. 5/2 a 20/3 1988. Comisario: Txomin Badiola. Madrid, Fundación Caja de Pensiones. 1988. p.126
- 205.** <http://www.euskonews.com/0077zbk/gaia7704.es.html>
- 206.** *Oteiza. Propósito experimental. [Exposición]*. Madrid, Fundación Caja de Pensiones. 1988. p.126
- 207.208. 209. 210. 211.** ÁLVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza. Pasión y razón*. San Sebastián, Ed. Nerea S.A., 2003. p. 113, 25, 27, 39,112.
- 212. 213. 214. 215. 216. 217.** BLANCH, Montserrat. *Manolo*. («Biblioteca de Arte Hispánico») Barcelona. p. 58, 59, 117, 116, 146.
- 218. 219. 220. 221. 222.** MONOD-FONTAINE, Isabelle. *The sculpture of Henri Matisse*. p. 67, 77, 131, 133, portada.
- 223.** SPIES, Werner. *La escultura de Picasso*. p.144.
- 224. 225. 226.** MONOD-FONTAINE, Isabelle. *The sculpture of Henri Matisse*. p. 42, 17, 102, 103, 104.
- 227. 228. 229.** *Henry Moore. Escultura con comentarios del artista*. p. 105.
- 230.** WESTERDAHL, Eduardo. *Ferrant*. («Los Arqueros. Cuadernos de Arte»). p. 24.
- 231. 232. 233.** *Antony Gormley*. (AAVV) p.101, 105, 82.
- 234.** AA.VV. *La escultura. La aventura moderna en los siglos XIX y XX*. p. 101.
- 235.** www.musee-orsay.fr/fr/collection/cataloguedesoeuvres/notice.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom-pi1%5Bzomm%5D=o&tx_danzoompi1%5Bback
- 236.** A.A.V.V. *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo*. p. 120; AA.VV. *La escultura. La aventura moderna en los siglos XIX y XX*. p.127.
- 237.** *La colección de Patsy y Raymond Nasher. Un siglo de escultura moderna. [Exposición]* Centro de Arte Reina Sofía, 6/4 a 5/6, 1988. p. 148.
- 238.** AAVV *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo*. p. 187.
- 239.** *Lipchitz. Oeuvres de Jacques Lipchitz (1891-1973)*. París. Centre Georges

Pompidou. 1978. p.75.

240. *Lipchitz Escultor 1891-1973. . [Exposición].* MNCARS e IVAM, 1997. p.131, 139.

241. 242. *Lipchitz. Oeuvres de Jacques Lipchitz (1891-1973).* París. Centre Georges Pompidou. 1978. p.75.

243. 244. *Alberto. [Exposición]* Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias. Octubre-Diciembre 1975. p. 9, 11.

245. 246. 247. ORDÓÑEZ Fernández, Rafael. *Museo Pablo Gargallo.* p. 173,175.

248. 249. *Hans Arp.* («Grandes pintores del siglo XX 36»). p. 8, 53.

250. 251. PINET, Hélène. *Rodin, les mains du génie.* («Découvertes Gallimard Sculpture 44»). p. 9, 79.

252. GONZÁLEZ, Ángel. *Alberto Giacometti, obras / escritos / entrevistas.* p.86.

253. A.A.V.V. *El Arte del Siglo XX. Crónica del Arte Contemporáneo.* p. 800.

254. z.about.com/d/arthistory/1/0/H/m/mcgb_raa_1208_04.jpg

255. 256. 257. TUCHMAN, Phyllis. *George Segal.* p. 32, 130, 87.

258. 259. 260. *Robert Gober. [Exposición]* Madrid. MNCARS.14/1 a 8/3 de 1992. p. 28, 27, 8.

261. AA.VV. *Historia del Arte.* p. 2870.

262. 263. 264. 265. 266. <http://www.miguelmoreno.com/chapa.htm>

267. SERRA, Catalina. «El obrador de las letras de acero». *El País Babelia.* 03.11.07, p. 3.

268. 269. *Antony Gormley.* (AAVV) p. 186, 187.

270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. TORRES, Ana María. *Isamo Noguchi: A Study of Space.* p. 59, 60, 86, 87, 94, 252, 124, 123, 126, 127, 85, 84.