

Universidad de La Laguna
Facultad de Humanidades
Sección de Bellas Artes

TFG

VITALISMO Y FORMA ORGÁNICA.
ANÁLISIS Y PROPUESTA ESCULTÓRICA.



Fernando López Morales
Tutor: Miguel Ángel Martín Sánchez
Curso 2014-2015

SUMARIO

RESUMEN	4
INTRODUCCIÓN.....	6
PRIMERA PARTE	
CONTEXTUALIZACIÓN Y REFERENTES	
UN ACERCAMIENTO A LA ESCULTURA VITALISTA	10
ESCULTORES DE LA FORMA ORGÁNICA.....	15
SEGUNDA PARTE	
PROPUESTA ESCULTÓRICA	
DESARROLLO CREATIVO	
El fragmento como unidad compositiva.....	32
Disección y espacio interior.....	33
Fruto, carnalidad y erotismo	34
PROCESOS DE TALLER	
Antecedentes académicos.....	37
Bocetos	39
Ampliaciones	42
Obras definitivas.....	47
CONCLUSIONES	50
CATÁLOGO.....	53
BIBLIOGRAFÍA	58
ÍNDICE DE IMÁGENES	64
ÁLBUM	65

RESUMEN

En este trabajo de fin de grado presentamos una producción artística inédita, acompañada de una fundamentación teórica. Se trata de esculturas de formas simples, orgánicas, relacionadas con la naturaleza, tanto con la anatomía de los seres vivos como con los procesos naturales que la condicionan.

El desarrollo de esta propuesta parte de un acercamiento a los planteamientos y estrategias que artistas como Auguste Rodin, Constantin Brancusi, Barbara Hepworth o Jean Arp, introdujeron en el ámbito escultórico desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. El estudio de las aportaciones que estos autores hicieron a la escultura, tales como la validez del fragmento como motivo escultórico o la recuperación de la técnica de talla directa sobre madera o piedra, ha supuesto la base para elaborar una propuesta plástica personal, en la que se interpretan y exploran conceptos como la vitalidad, el crecimiento o la sensualidad.

Las obras que aquí presentamos consisten en fragmentos o secciones de elementos orgánicos reinterpretados como pueden ser frutos o semillas que, en ocasiones, relacionamos con partes del cuerpo humano. Desde el punto de vista de los procedimientos nuestra serie está compuesta por algunas tallas sobre madera y piedra, escayolas y un grupo de terracotas.

Palabras clave: escultura, vitalismo, forma orgánica.

ABSTRACT

In this end-of-degree Project, we present an original artistic production, together with a theoretical foundation. It consists in simple sculpture shapes, organic, related to nature in both, the anatomy of living beings as well as the natural processes associated with them.

The development of this proposal is based upon on the approaches and strategies that some artists such as Auguste Rodin, Constantin Brancusi, Barbara Hepworth or Jean Arp introduced in the sculptural field since the end of XIX century to the first half of XX century. The study of the contributions that these authors brought to the sculpture, such as the fragment validation as a sculptural motif or the recovering of wood or stone carving, have represented the basis to elaborate a personal plastic proposal, in which some concepts such as the vitality, growth or sensuality are interpreted and explored.

The work that we present here consist on fragments or sections of organic elements reinterpreted as fruits or seeds may be, sometimes, related to human body parts. From the point of view of the proceedings, our serial is composed by some wood and stone cravings, as well as plaster moulds and terracotta.

Keywords: sculpture, vitalism, organic form.

INTRODUCCIÓN

En el presente estudio se recogen los aspectos, tanto teóricos como prácticos, que se han considerado y aplicado en la elaboración del trabajo de fin de grado. El objetivo es, por tanto, documentar las diferentes fases del proceso que llevaremos a cabo en el taller. Comenzamos por establecer un marco teórico de carácter introductorio sobre el que poder fundamentar la producción plástica. Para ello, se detallan aquellas afinidades y referencias que han ido dando forma a nuestra propuesta de obra personal.

Dado que una de las principales motivaciones para este trabajo es el interés plástico que despiertan las esculturas de artistas de la talla de Constantin Brancusi, Jean Arp o Barbara Hepworth, resulta conveniente situar estas piezas de interés dentro de un contexto histórico, donde se defina, grosso modo, la evolución de los planteamientos artísticos y el papel que desempeñaron algunas de esas obras. Se pretende, por tanto, un acercamiento a dicho contexto, a través de una serie de conceptos o tendencias que han tenido lugar a lo largo del último siglo y medio, tales como son el *vitalismo* y la *abstracción biomorfica*.

En la primera parte, que corresponde a la contextualización y referentes, se analiza la trayectoria de dichos escultores, prestando especial interés a su obra y pensamiento artístico. La selección de autores que hacemos aquí se basa en criterios tales como el esquematismo de las formas o el poder emocional (la capacidad de transmitir o provocar emociones o sensaciones) que desprenden sus obras, con esculturas de superficies suaves y amplias, delimitadas por unas pocas aristas. Esculturas de bulto redondo que, generalmente, parten de volúmenes sencillos, como la esfera, el cilindro o el cubo y que apenas cuentan con apéndices que interrumpen el contorno de estas formas básicas. Otro aspecto que tienen en común los artistas citados en nuestro trabajo es la similitud que presenta su producción escultórica con las formas propias de la naturaleza, ya sea un fruto, una concha, etc. Podríamos decir, en un principio, que estamos ante escultores de la *forma orgánica*. Indagar en sus reflexiones, así como observar con detenimiento buena parte de su producción nos ha servido para concretar y desarrollar una idea que, en principio, se basaba únicamente en cierta afinidad plástica hacia estas formas caracterizadas por su sencillez, rotundidad y sutileza.

En la segunda parte del trabajo se desarrollan aquellos conceptos claves que conforman la posterior obra material. Se parte de planteamientos propios de la tendencia vitalista, de los escultores de la forma orgánica que se resumen en tres ejes conceptuales sobre los que se sustenta dicha propuesta: el fragmento como unidad, el corte que refleja la necesidad del conocimiento de lo escondido, y la relación simbólica entre el fruto y el erotismo.

Se desgranar los procedimientos y estrategias que se han seguido de cara a la ejecución práctica de la propuesta personal, que va desde la elaboración de los bocetos hasta la selección de los materiales así como las técnicas empleadas en las ampliaciones posteriores. Así mismo se relacionan también con las enseñanzas de taller adquiridas durante nuestra formación académica en la Facultad de Bellas Artes y se termina este apartado con la presentación y el análisis de las obras definitivas.

Por último, se exponen las conclusiones y los recursos bibliográficos debidamente comentados en función de los intereses que nos han guiado a lo largo del estudio. Se adjunta un anexo en forma de álbum con las imágenes de los bocetos y de las piezas definitivas realizadas en el taller.

El objetivo principal de nuestro trabajo es poder demostrar las capacidades adquiridas durante los cuatro años de formación académica recibida, desarrollando una propuesta artística personal que resulte coherente y original. Se pretende, pues, aportar una fundamentación válida a la obra, fruto de un análisis de la evolución de la escultura a lo largo del último siglo. Se ha procurado que este enfoque plástico personal se presente como una consecuencia lógica de los planteamientos teóricos y formales que comporta la escultura contemporánea.

Como objetivo específico se busca una adecuación óptima entre los materiales empleados y las peculiaridades estéticas de cada idea. En este aspecto, el trabajo también se entiende como un proceso de búsqueda y ensayo, una experimentación con el fin de encontrar el equilibrio entre forma, idea y material.

PRIMERA PARTE
CONTEXTUALIZACIÓN Y REFERENTES

UN ACERCAMIENTO A LA ESCULTURA VITALISTA

De cara a nuestros intereses resulta imprescindible acercarnos a la escultura de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, ya que los planteamientos de esta época son factores importantes en el desarrollo de la obra de los escultores que consideramos relevantes para este trabajo. En un principio, nos centraremos en aquellos ideales o premisas que condujeron a lo que los especialistas denominan *escultura vitalista*, y más concretamente de la *forma orgánica*, con Arp, Brancusi y Hepworth como principales referentes. Desde un punto de vista conceptual y procesual, las convicciones artísticas del momento son consecuencias de la evolución de unas premisas anteriores y éstas, a su vez, causas de las siguientes.

También intentaremos identificar aquellos antecedentes que condujeron a lo que consideramos como marco teórico para esta propuesta; esto es, el *vitalismo* en la escultura, término que conocemos por Herbert Edward Read¹ en su obra *Modern sculpture* (1964). Comenzaremos por recordar al gran renovador de la escultura moderna, Auguste Rodin (1840-1917).

Wittkower comenta que la escultura durante el siglo XIX tuvo periodos estériles o de poco interés. De hecho, se dice que desde Miguel Ángel hasta Rodin hubo una sequía significativa en cuanto a valores escultóricos se refiere. Siendo este último el encargado de revitalizar esta disciplina, de «devolver al arte de la escultura la integridad estilística que había perdido desde la muerte de Miguel Ángel en 1564»².

A Rodin se le atribuyen dos aportaciones indiscutibles, que son: la inclusión del torso en los temas del arte y la aceptación del fragmento como obra definitiva. A veces se le define como impresionista y puede que en algunos aspectos lo sea, como en ese interés por captar el movimiento, o mejor dicho, la sensación de movimiento.

El maestro francés incluía en una misma escultura diferentes posiciones de la figura, logrando así que el espectador compusiera la supuesta secuencia de movimiento en su mente. Sus esculturas no contaban con una vista privilegiada, obligan al espectador a rodearla, a contemplarla desde todos sus ángulos. La manera de representar esta experiencia del movimiento se basa en sentimientos subjetivos y al igual que la luz en los pintores, ello supuso una motivación característica del impresionismo. Resulta imposible concebir la evolución de la escultura sin tener en cuenta las contribuciones de este artista. A pesar de los diferentes caminos que tomó esta disciplina a lo largo del siglo XX, sus innovaciones fueron decisivas.

Pero la significación de Rodin para los escultores que vinieron después reside [...] en la integridad de los medios técnicos que utilizó, la confianza casi ciega en sus herramientas. Un abismo separa la obra de Rodin de la de Arp o Henry Moore, pero los tres escultores comparten la misma preocupación por las virtudes propias de la escultura como arte: la sensibilidad por el volumen y la masa, el juego de huecos y relieves, la articulación rítmica de planos y contornos, la unidad de la concepción³.

¹ Pensador y crítico de arte inglés nacido en 1893. Mantuvo vínculos con los nuevos talentos del arte británico, entre los que destacan Henry Moore, Ben Nicholson y Barbara Hepworth.

² WITTKOWER: 12.

³ READ (1964): 18.

Entendemos que, a pesar de las diferencias evidentes entre estos escultores, Rodin ejemplificó los principios sobre los que se debe desarrollar la práctica escultórica. En las obras de Arp, por ejemplo, podemos apreciar esa importancia hacia la masa y el volumen, sus esculturas de bulto redondo adquieren una presencia notable en el espacio real, pasan a formar parte del entorno. Por otro lado, tanto Hepworth como Moore son el ejemplo perfecto de la articulación entre huecos y relieves. Como veremos más adelante, su obra se caracteriza precisamente por este juego entre masa y vacío.

Como sabemos, a Rodin también se le considera el modelador por excelencia en la historia de la escultura, no era un tallista. El auge de la talla directa como técnica, común a todo el grupo de escultores que interesan especialmente para este trabajo, se le atribuye a Adolf von Hildebrand (1847-1921), quien actuó como puente entre Miguel Ángel y algunos escultores del siglo XX para recuperar ese «método renacentista y artesanal de la talla directa»⁴. A diferencia del modelado, que es un procedimiento de adición, principalmente, la talla directa se basa en la sustracción de material.

La recuperación de esta técnica es un aspecto importante de lo que se ha llamado *escultura vitalista*. El auge que tuvo este procedimiento entre los jóvenes escultores de principios de siglo, revela un interés por la naturaleza del material, por el potencial expresivo que emana de sus cualidades físicas.

Tallar una figura directamente sobre un bloque de madera o piedra requiere de cierta simplificación de la forma, de una especie de diálogo/disputa con el material, donde el artífice debe ceder en algunos aspectos con el fin de lograr la unidad de la obra. Es un procedimiento lento, paciente, tanto por la dureza del material como por la necesidad de observar la pieza continuamente, desde diferentes puntos de vista. En este diálogo, el material muestra sus peculiaridades y, a medida que éstas se van interiorizando, la idea que se tenía sobre la forma definitiva va variando. Acerca de esto, Barbara Hepworth nos dice:

Antes de que pueda empezar a tallar, la idea debe ser casi completa. Digo «casi» porque lo realmente importante parece ser la habilidad del escultor para que su intuición lo guíe sobre la brecha entre la concepción y la realización, sin comprometer la integridad de la idea original; el punto es que el material tiene vitalidad, resiste y hace demandas⁵.

Estos artistas buscaban con este procedimiento la estabilidad entre la forma y el material. A través de la talla de estas piezas grandes y sólidas, se ponían en práctica

⁴ WITTKOWER: 279.

⁵ Extracto de la publicación: *Approach to Sculpture* [en línea]. Ed. The Studio, vol. 132, nº 643, London, 1946. [Fecha de consulta: 10 mayo 2015]. La traducción es nuestra. Disponible en: <http://barbarahepworth.org.uk/texts/>

recursos característicos de la obra de Rodin, como la unidad de la figura desde múltiples puntos de vista, o la validez del fragmento. El interés del artista por la «verdad cúbica»⁶ de la obra se extendió a esta nueva generación de escultores.

De esta inclinación por la talla directa, se desprende otra referencia común a los escultores vitalistas, el arte exótico, entendido éste como las representaciones de civilizaciones lejanas, tanto en el tiempo como en el espacio. Tuvo una influencia fundamental en el arte de vanguardia, parece que los artistas quedaban hechizados por el poder expresivo de sus figuras, por la capacidad que tenían de transmitir emociones y sentimientos básicos. Vieron en ellas una manera de «reconectar» con la naturaleza, de superar los errores de una civilización deshumanizada. Ellos buscaban una respuesta espiritual, alejada de reglas y convenciones, a través de nuevos símbolos. Y creían que estas respuestas las encontrarían en la naturaleza, en la propia vida. En este sentido, son significativas las palabras de Read cuando dice que el fundamento metafísico de la sociedad moderna es «oscuro, fragmentado, sin confianza en la naturaleza o en el hombre. En una condición humana como esa, buscamos un estilo en el arte que nos dé un sentimiento de seguridad, de permanencia, de vitalidad, de gozo sensual inmediato»⁷.

Gracias a la capacidad de la escultura para resistir el paso del tiempo y debido a su materialidad, se ha conservado una enorme variedad de figuras del arte primitivo o exótico a la que los artistas de vanguardia, con Picasso a la cabeza, pudieron acceder e inspirarse en ellas. De este modo, Picasso (1881-1973), a través de Matisse (1869-1954), conoce la escultura africana, de la cual quedará profundamente impresionado. Con esa capacidad suya de asimilar, digerir y renovar todo aquello que le inspiraba, también consiguió en sus primeras esculturas en hierro, realizadas con el también español Julio González, impregnarlas de esa esencia espiritual o «magia» característica de los ídolos que perseguía despertar emociones con el fin de mejorar la vida de esas comunidades ancestrales.

En este orden, Read encuentra en la idea de «magia» que recupera Picasso para su escultura el elemento definitorio del *vitalismo*:

Quería representar en sus figuras ciertas fuerzas vitales de significación social, [...] la fuerza universal que fluye a través de todas las cosas y que el artista debe transmitir a sus creaciones si han de afectar a otras gentes. Ese vitalismo, como prefiero llamarlo, ha sido el deseo y el objetivo de algunos de los escultores modernos más notables⁸.

Si bien es cierto que el arte exótico no se refleja directamente en nuestra propuesta escultórica, hemos considerado importante señalarlo ya que es uno de los factores decisivos para el desarrollo del *vitalismo* y tendrá una gran repercusión tanto en las obras como en el pensamiento de los escultores que iniciaron el camino hacia la *abstracción orgánica*, principales referentes que citaremos en nuestro trabajo.

⁶ Con este término Rodin se refería a la esencia interior que subyace tras cualquier apariencia dada.

⁷ READ (1964): 57.

⁸ Ídem.: 76.

Hemos hablado de las ideas principales sobre las que se fundamenta la escultura vitalista. Como vemos, no se trata de un concepto que aluda exclusivamente a la representación de la vida o de sus procesos. Este término engloba obras muy dispares en cuanto a la forma, pero pone de manifiesto unas demandas interiores comunes a un grupo significativo de artistas. Los planteamientos académicos de la época instigaron a los artistas a abordar nuevas estrategias, «se imponía la necesidad de innovar, de buscar inspiración en otras fuentes»⁹. Esto último unido al descontento provocado por las guerras y la desigualdad incentivó en ellos la búsqueda de un nuevo lenguaje, de nuevos símbolos con los que transmitir sentimientos y emociones elementales, estímulos más profundos y nobles que los derivados del desarrollo industrial y tecnológico característico de la sociedad occidental moderna.

En adelante nos centraremos en una tendencia significativa dentro del vitalismo, en la que *la forma orgánica* y la *abstracción biomórfica* adquieren un papel protagonista.

⁹ VV.AA. (1987): 111.

ESCULTORES DE LA FORMA ORGÁNICA

Con la entrada del siglo XX, un grupo de escultores, cuyos ideales estéticos y procedimientos relacionamos con los principios del *vitalismo* en la escultura, tomaron una dirección diferenciada de otras corrientes hacia la *abstracción biomórfica*¹⁰. Las esculturas de estos autores se caracterizan por sus volúmenes suaves y fluidos que mantienen cierta correspondencia con la variedad de formas del mundo natural. Ellos acudieron al enorme inventario que ofrece la naturaleza y allí encontraron las referencias para su trabajo plástico. Así, el brote que emerge de una semilla, el vuelo de un ave o los pliegues del cuerpo, podrían ser ejemplos de estos referentes formales.

Estos escultores reinterpretaron las formas orgánicas a base de simplificaciones, deformaciones, etc. En ningún caso se trata de una representación mimética. Se mantiene cierta asociación con las formas naturales, pero no lo suficiente reconocibles como para identificarlo con una en específico. Utilizaron determinados recursos expresivos para mantener esa distancia con las referencias concretas. Se trata, por tanto, de un proceso de abstracción con el objetivo principal de representar la esencia natural en la forma, el resultado palpable de las leyes físicas o vitales.

A partir de volúmenes generalmente curvos y abultados que se desenvuelven de manera armónica en el espacio, esta pléyade de artistas logra expresar esos conceptos de carácter orgánico como son el crecimiento o la maduración.

Esta tendencia vitalista se diferencia claramente de otras corrientes formales como el constructivismo, el cual reniega de la masa y el volumen y carece de intención representativa. Pero como veremos más adelante, artistas como Barbara Hepworth y Henry Moore «abrirán» sus esculturas al espacio, estableciendo con ello una relación directa entre la estructura interior y la parte externa. Podría entenderse esto como una influencia del enfoque técnico o científico que promete dar explicación a los patrones orgánicos de crecimiento. Un intento por desvelar los procesos ocultos en la naturaleza¹¹.

A continuación haremos un breve repaso de las figuras más representativas del ámbito escultórico de la primera mitad del siglo que nos ocupa relacionadas con esta corriente vitalista, haciendo especial hincapié en la *forma orgánica* y la *abstracción biomórfica*:

Constantin Brancusi

Como ya sabemos, este artista de origen rumano (1876-1957) está considerado uno de los más grandes escultores modernos. Su obra supuso una ruptura notable con los valores tradicionales de la escultura, situándolo como una figura destacada y muy valorada en el ámbito artístico del siglo XX. De carácter reservado, incluso distante, mantenía una conexión plena con lo que él consideraba que debía ser la vida del escultor:

¹⁰ VV.AA. (2006): 236.

¹¹ A lo largo del siglo XX hemos asistido a un desarrollo tecnológico sin precedentes. Y con ello la ciencia se ha perfilado como una nueva religión, como una herramienta con la que entender y «dominar» a la naturaleza.

la total entrega al taller, a las herramientas y a los materiales, ocupándose de todas las fases de la producción artística, a la manera del artesano.

Fuertemente influenciado por el arte arcaico y primitivo, Brancusi logró conectar con la élite artística del momento: Apollinaire, Max Jacob, Modigliani¹², Rousseau, Picasso, González, Derain y Léger entre otros. El arte egipcio o el arte tribal africano



Fig. 1. Constantin Brancusi, *Torso of a Young Girl*, 1922.

¹² Merece la pena destacar la influencia que ejerció Brancusi en el artista italiano Amadeo Modigliani (1884-1920) introduciéndolo en los procedimientos de la talla directa. A partir de ese momento, Modigliani dejaría la pintura para convertirse en un profuso defensor de esta técnica escultórica.

son algunas de las influencias que podríamos extraer de su obra¹³. Asimismo, identificamos reminiscencias de los motivos folklóricos y ornamentales de su Rumanía natal¹⁴, como en su obra *La columna sin fin* (1918).

Nos ofrece unas formas contundentes, simples, que desprenden un enorme poder emocional. Con ellas buscaba reflejar la esencia de las cosas y para ello pasaba por alto lo accesorio, no se perdía en detalles. De este modo, reducía la estructura de sus esculturas a formas básicas, diríase elementales. Después de realizar obras de carácter figurativo, fue abstrayendo cada vez más sus formas, hasta el punto de que en algunas de sus piezas resulta complicado establecer referencias o similitudes con las formas de la naturaleza. En su obra *Torso of a Young Girl* (fig. 1), sin embargo, la referencia orgánica es evidente. Por un lado, el mismo título nos da a entender que se trata de un torso femenino, y por otro lado, su forma ovalada recuerda a un fruto, o a algún tipo de apéndice orgánico, común en la morfología de plantas y animales.



Fig. 2. Constantin Brancusi, *Young Bird*, 1928.

¹³ Para profundizar acerca de las influencias y el desarrollo de la obra de Brancusi destaca la monografía a cargo de Sidney Geist: *Brancusi, The Sculpture and Drawings*, Harry N. Abrams, New York, 1975.

¹⁴ Con el objetivo de identificar las influencias del arte popular rumano en las esculturas de Brancusi se recomienda la consulta de GRIGORESCU.

Por lo general, su procedimiento técnico era el de la talla directa, sin planteamientos previos como bocetos o maquetas que le sirvieran de guía. El acabado de sus piezas era extremadamente meticuloso, las superficies pulidas hasta la perfección; en ellas no se aprecia imperfección alguna, como en las piezas industriales. Por otro lado Krauss dice que, a diferencia de otros escultores como Henry Moore o Jean Arp, Constantin Brancusi no se regía por una «fidelidad a los materiales», y pone como ejemplo de ello que muchas de sus obras talladas directamente sobre madera o piedra fueron, posteriormente y por voluntad del escultor, fundidas en bronce. Esto demuestra, nos dice, que su trabajo no tiene como principal objetivo incorporar la materialidad de ésta a su significado¹⁵.

En su primera producción puede identificarse la influencia del escultor italiano Medardo Rosso (1858- 1928) que fue contemporáneo de Rodin, y como él, veía en los bocetos rápidos y gestuales obras terminadas. Modelaba sus figuras directamente en cera y está considerado como un escultor impresionista¹⁶. Sus obras resultan características por los velos que cubren la figura. Parece que diluyen la forma, simplificándola a base de sacrificar los detalles, como las rocas erosionadas por la acción del agua. Sus obras desprenden una sensación de fugacidad.

Un aspecto que merece ser destacado en la obra de Brancusi es la importancia que le otorgó a los pedestales o peanas. En la ciudad moderna, escenario del capitalismo, todo tiende a estandarizarse, y la experiencia que tenemos del lugar, como una situación, como un cruce espacio-temporal, no queda exenta. Por eso, la escultura moderna pierde su función conmemorativa y con ella el pedestal. Se trata de un problema característico en la escultura del siglo XX¹⁷.

Brancusi, sin embargo, introdujo el pedestal en la composición. Éstos parecen una continuación de la propia escultura, una especie de volumen generador de la forma escultórica. Como podemos observar en muchas de sus obras, la escultura se encuentra situada sobre una pila de dos o tres módulos, de formas muy sencillas y realizadas en diferentes materiales como madera y piedra (fig. 2). Entendemos, por tanto, que el escultor no establece prácticamente ninguna diferenciación en cuanto a la importancia del pedestal y de la obra. Llevó al extremo lo que había iniciado August Rodin con el *Monumento a Balzac* (1898) en donde resulta imposible separar la obra del pedestal.

Las fotografías que realizó el propio autor de su taller, revelan que sus obras no estaban desubicadas, sus esculturas no renuncian al lugar, que es el propio taller, un espacio donde las piezas se afianzan y establecen un diálogo cerrado. En estas estuendas imágenes vemos cómo el artista recompone los motivos, alternando peanas, combinando algunas esculturas entre sí... En definitiva, el autor nos muestra la manera de ver sus obras, en su lugar de origen y no de manera aislada en un museo.

Constantin Brancusi se encargó de renovar el panorama escultórico, centrando su atención en la forma esencial, armónica, resultado de un proceso de crecimiento que

¹⁵ KRAUSS: 109- 111.

¹⁶ Influenciado por Rodin, avanzó conceptos esencialmente modernos sobre la idea del espacio (el entorno y la atmósfera), la materialidad de la escultura y el proceso de producción.

¹⁷ ALBRECHT: 124-125.

accionan las leyes físicas. La síntesis o reducción de la forma orgánica como estrategia para plasmar el principio generador y universal de la forma, fue una de las principales aportaciones que hizo Brancusi a la escultura moderna. Muchos escultores tomarán esta vía o recurso expresivo, motivados por la misma idea de espiritualidad y *vitalismo*.

Barbara Hepworth

Nacida en el condado histórico de Yorkshire (1903-1975) es junto con Henry Moore una de las figuras más representativas de la escultura inglesa del siglo XX. Sus obras, figuras abstractas inspiradas en la naturaleza, resultan imprescindibles a la hora de repasar la evolución y el desarrollo de la escultura en los últimos cien años. Caracterizadas por la simplicidad y por la rotundidad de sus formas, así como por la minuciosidad en el trato con el material, estas piezas revelan un claro interés por la masa y el espacio, además de transmitir una sensación de armonía y equilibrio propia de la naturaleza.

Al igual que en Brancusi y muchos otros artistas de la época, el arte primitivo o arcaico provocó en ella una profunda impresión¹⁸. El poder emocional y la rotundidad



Fig. 3. Barbara Hepworth, *Wave*, 1943-1944.

¹⁸ A principios de siglo el interés por el arte tribal daría sus frutos en Inglaterra de la mano de Jacob Epstein (1880-1959) y Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915) de quienes, probablemente, se nutriría la obra de Hepworth.

que transmiten dichas representaciones antiguas, como ya hemos comentado anteriormente, la *magia vital*, la cautivó por completo.

Adoptó la técnica de tallar directamente sobre piedra o madera en una época en la que este procedimiento no contaba con el reconocimiento dentro de la práctica escultórica y menos aún para una mujer. Esta inclinación hacia la talla, compartida por su compañero de formación Henry Moore, no estuvo incentivada por profesores ni críticos, fue una decisión propia que tomaron dichos escultores probablemente seducidos por el arte primitivo o arcaico¹⁹. La implicación a la hora de producir sus obras era total. La idea de «la mano que descubre la verdad del material» a través del proceso de talla tuvo una especial aceptación entre los artistas más jóvenes de principios del siglo XX, como ya se ha señalado anteriormente.



Fig. 4. Barbara Hepworth, *Image II*, 1960.

¹⁹ HAMMACHER: 22.

Desde pequeña estuvo familiarizada con el dibujo técnico ya que su padre era ingeniero civil y, como tal, manejaba constantemente diseños de puentes y carreteras. Esto último pudo ser una influencia importante de cara a comprender las teorías estéticas de los principales movimientos artísticos de la época, en especial las del constructivismo ruso²⁰. También podríamos extraer esa influencia de las cuerdas que introdujo en sus esculturas en la década de 1930, de la misma forma que otros escultores como Henry Moore y Naum Gabo. Este grupo de artistas contribuyó de manera muy significativa al desarrollo del arte abstracto en la escultura de Gran Bretaña.

Barbara Hepworth se nutre de las fuentes de la naturaleza, desde las conchas y caracolas hasta las colinas y acantilados del paisaje de Inglaterra. Los volúmenes sencillos, generalmente ovalados, de superficies curvas y suaves, únicamente interrumpidas por los huecos que atraviesan la pieza de un lado a otro, son aspectos característicos de su producción plástica.

El hecho de abrir el volumen y mostrar la forma interior indica que existe una relación entre la forma exterior y su núcleo interno, siendo ésta última la que condiciona a la anterior. En muchas de sus tallas en madera y en algunos bronce, el interior de las piezas presenta un acabado superficial diferenciado del exterior, tanto en la textura como en el color (fig. 3). Este recurso estilístico ha resultado de gran interés para nuestro trabajo y se ha propuesto como objetivo plástico de cara a la producción personal como veremos más adelante.

Otro de los temas recurrentes a lo largo de su trayectoria vital fue la maternidad²¹. Y lo utilizó para poner en práctica esa dialéctica interior/exterior tan característica de su escultura; la idea de una cobertura exterior que protege al núcleo interno con alusiones claras a la matriz. Junto a otros escultores de la forma orgánica, Hepworth interpretó esas fuerzas de crecimiento o leyes físicas que forman la estructura de la materia viva.

Henry Moore

Otro escultor destacado de este periodo que también tomó las formas de la naturaleza como referente plástico. La dedicación plena al oficio a lo largo de toda su vida (1898-1986) además de la ingente cantidad de obras producidas, le valieron un reconocimiento universal. A pesar de que el espectro y profundidad de sus temáticas es mucho más amplio y complejo²² (como en la mayoría de autores citados), representa a la perfección los valores y principios de lo que hemos convenido en llamar *escultura*

²⁰ Ídem: 14.

²¹ Con el fin de profundizar en la temática y evolución de sus obras se citan las siguientes monografías. En primer lugar *Barbara Hepworth: Carvings and Drawings*. Introducción de Herbert Read y comentarios de la artista, Lund Humphries, London, 1952. Y por otro lado, la obra a cargo de Penelope Curtis: *Barbara Hepworth*, Tate Publishing, London, 1998; revisado en 2013.

²² Existe mucha bibliografía acerca de este autor, entre ellas cabe destacar: *Henry Moore. Esculturas con comentarios del artista*. Introducción de Franco Russoli, edición dirigida por David Mitchinson, Polígrafa, Barcelona, 1981.

vitalista y de *la forma orgánica*, que son: la talla directa en madera o piedra como procedimiento habitual, el esquematismo o simplificación de las formas y el potencial expresivo que desprende, la «magia» o *vitalismo*.

Interesa especialmente el grupo de esculturas en las que tomó como referente formal las piezas óseas de animales, como por ejemplo (fig. 5). Y aquellas otras en las que representa temas como la maternidad o la figura reclinada, ahuecando la figura y componiendo un juego masa/espacio en su interior.



Fig. 5. Henry Moore, *Locking Piece*, 1962.

Moore afirmaba que en los huesos podemos encontrar algunos principios, referidos a la estructuración y «ergonomía» de la forma, muy interesantes para la escultura²³. Destacamos, con esta referencia orgánica, la idea que expresó Moore (además de Hepworth) de una estructura interior que condiciona la forma exterior. Esto ocurre en un proceso de crecimiento paulatino en el que la forma exterior se amolda a los cambios en la estructura (en este caso el sistema óseo), propiciados o forzados por unas leyes físicas.

²³ *Henry Moore's sculpture: Bones and skulls* [en línea]. [Fecha de consulta: 23 abril 2015]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/henry-moores-sculpture/ideas-inspiration/bones-skulls>

Jean Arp

Artista franco alemán nacido en Estrasburgo (1887-1960). Formó parte de varias de las más destacadas vanguardias artísticas del siglo XX²⁴. Comenzó a realizar sus esculturas de bulto redondo durante la década de 1930, después de haberse dedicado a los collages, relieves y litografías.

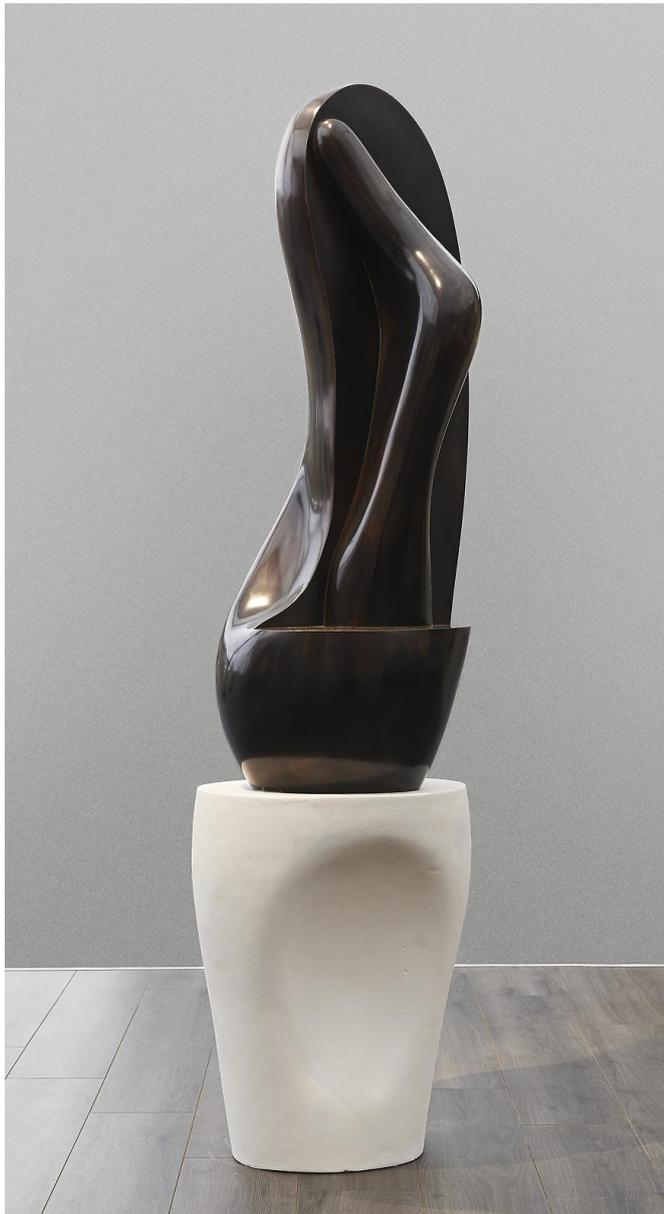


Fig. 6. Jean Arp, *Amphore de Muse*, 1959-1961.

²⁴ En 1912 participó en el grupo expresionista de Múnich *Der Blaue Reiter* (El jinete azul). En 1916 fue uno de los fundadores del movimiento dadá en Zúrich. Y en 1924 se trasladó a París, donde se unió a los surrealistas.

Sus esculturas, de formas suaves y biomórficas, a las que él propio artista se refería como «concreciones», se habían ideado para ocupar un lugar en plena naturaleza y no en un museo; de hecho, «Arp consideraba el objeto artístico como una especie de objeto natural, como una adición excepcional al inventario de las formas naturales»²⁵. Con el término «concreción», Arp definía sus esculturas como el resultado de un proceso de crecimiento, como una transformación orgánica de la materia. Parece que sus esculturas se retuercen, se contraen y se dilatan de la misma forma que haría cualquier animal o planta. Al igual que hacía en sus collages, la composición de sus obras surgía de manera azarosa, casi instintiva, y para él, este procedimiento dotaba a sus piezas de esa vitalidad propia de la naturaleza. Como referente, la ilusión de temporalidad



Fig. 7. Jean Arp, *Dream Flower with Lips*, 1954.

²⁵ KRAUSS: 144.

que incorporó a su obra, asociada al cambio orgánico (gestación, crecimiento, maduración, etc.), ha resultado de gran interés (fig. 7). Hemos procurado explotar este recurso expresivo de *cambio orgánico* con la intención de dotar a la producción personal del concepto de vitalidad del que hablábamos en el epígrafe anterior.

Si pretendemos acercarnos a una corriente afín a las formas orgánicas y naturales dentro de la escultura moderna, la obra tridimensional de Jean Arp no puede pasar inadvertida. De hecho, se podría decir que es la figura más representativa de la llamada *escultura biomórfica*. Como muchos otros escultores, asumió el óvalo como forma primordial, como símbolo del cambio permanente y de la transformación de los cuerpos²⁶.

A partir de deformaciones y estiramientos Jean Arp compuso sus esculturas de superficies abultadas y continuas. Precisamente, esta continuidad de la superficie que cierra el volumen, es un aspecto característico de su obra, que permite establecer una distinción significativa con la obra de otros escultores de la *forma orgánica* como Hepworth o Moore. Las esculturas de Jean Arp apenas cuentan con cortes o secciones que delimiten el contorno de los planos a base de aristas. En el caso de Hepworth y Moore, sus piezas son más facetadas, cuentan con un recorrido sinuoso de aristas, resultado de «abrir» el volumen, de perforar la pieza. Llama la atención el predominio del blanco en sus obras (mármol y escayola), el cual nos «suspende» en un ambiente onírico, difuso.

A pesar de la referencia orgánica en sus obras, tendemos a referirnos a ellas como el resultado de un proceso de abstracción, pero el hecho es que, tanto el propio Arp como Brancusi, no lo consideraban como tal. Creían que al intentar representar la esencia vital de los cuerpos, su principio formativo, se acercaban más decididamente que cualquier otra tendencia a lo real, a lo concreto.

Lo *concreto* de las «concreciones» viene del *concrecere* latín: el *concretum* es el resultado de un crecimiento-conjunto; de un crecimiento-con, crecimiento figurador; lo concreto, lejos de ser lo inmediato, lo dado a primera vista, es el resultado, la conclusión de un crecimiento o de un conjunto, una «configuración» (Bildung), una llegada a la forma y a la visibilidad; la conclusión de un proceso de *con*-creción por medio del cual aparece «lo interior» («más allá», etc.)²⁷.

No se trata de imitar a la naturaleza en sus formas y procesos²⁸, sino en dar una forma esencial a lo espiritual, no sólo a lo material. Su escultura se presta, como ninguna otra, a ser tocada. Debido a la suavidad y uniformidad de sus superficies, así

²⁶ Max Ernst (1891-1976) fue otro de los surrealistas que advirtió y explotó esta carga simbólica asociada a la forma ovalada, al huevo.

²⁷ CATÁLOGO (2006): 50.

²⁸ Los griegos, como sabemos, pensaban que el arte era mimesis de la naturaleza. Durante siglos se mantuvo este enfoque respecto al proceso de creación artística, limitándolo a la imitación o copia de los referentes naturales. Con la llegada del arte moderno se produce un rechazo de estos planteamientos miméticos. Jean Arp ejemplifica a la perfección esta postura disidente.

como por el nivel de acabado de éstas, sus volúmenes ejercen cierta atracción o deseo por experimentar los valores táctiles que prometen.

El enfoque de Jean Arp acerca del proceso de creación ha resultado revelador, interpretando el papel del artista como una parte más de los modos de la naturaleza. La poética orgánica de su trabajo ha ejercido una notable influencia, tanto en sus contemporáneos, como en las siguientes generaciones.

Raffael Benazzi

De origen suizo (1933), antes de dedicarse íntegramente a la escultura, se formó en los procedimientos y técnicas artesanales. A mediados de la década de 1950, se instaló en la península italiana. Ha expuesto su obra en numerosas ocasiones tanto en su Suiza natal como en Italia, Alemania y Estados Unidos. Además, fue galardonado con el Premio Jean Arp de escultura en 1966 y participó en la Bienal de Venecia en 1978.



Fig. 8. Raffael Benazzi,
Organische Form, 1984.

A raíz de la estrecha relación que mantuvo con el artista abstracto alemán Julius Bissier en la década de 1950, su escultura pasó de tallas en madera y piedra de carácter figurativo a formas mucho más abstractas, inspiradas en la naturaleza, con las que también incorpora la soldadura de hierro como técnica habitual. La mayoría de su obra se compone de grandes tallas en madera, voluptuosas y de superficies lisas, generalmente con un acabado negro. En ellas, podemos apreciar con nitidez la forma exterior como una cubierta curva y continua, dentro de la cual se generan una especie de pliegues o arrugas (fig. 8). Esta caprichosa distribución de los volúmenes recuerda a la piel, con sus líneas sinuosas y redondeadas. La sensualidad asociada al cuerpo femenino y la naturaleza han sido los dos temas fundamentales en la obra de Benazzi.

En su producción plástica podemos observar la importancia que otorga el artista suizo al trato con los materiales, explotando las cualidades propias de cada uno de ellos, ya sean las grietas y vetas de la madera, la transparencia del alabastro o el brillo del bronce.

Como referente para nuestro trabajo, Raffael Benazzi ha resultado un descubrimiento muy interesante, especialmente por las connotaciones eróticas y sensuales de sus obras. La influencia que sobre él ejercieron los artistas anteriormente citados es evidente. Podría decirse, en cierto modo, que continúa explotando los recursos estilísticos que Jean Arp o Barbara Hepworth pusieron en práctica varios años antes.

Ya dentro de nuestro ámbito nacional destacamos dos figuras importantes. A saber:

Pablo Serrano

Natural de Teruel (1908-1985), está considerado una figura destacada de la escultura contemporánea española. Su serie *Unidad-Yunta* (fig. 9) desarrollada entre los



Fig. 9. Pablo Serrano, *Unidad-Yunta*, 1984.

años 1966 y 1973, resulta muy interesante bajo esta óptica que llevamos del *vitalismo* y de la *forma orgánica*. Como vemos, se trata de conjuntos compuestos por dos masas aisladas, que parten de un volumen esférico. Éstas presentan dos caras enfrentadas entre sí, cuyas superficies son exactamente iguales, pero se da una alternancia entre espacio ocupado y espacio vacío. Es decir, las piezas encajan a la perfección, el vacío que deja una lo ocupa la otra, y viceversa. El tratamiento superficial de estas caras, pulido y brillante, es diferente al del resto de la pieza, accidentado y gestual. La correspondencia positivo/negativo de las caras enfrentadas y su diferencia en cuanto al acabado, provoca que imaginemos las partes como una unidad que ha sido dividida, como



Fig. 10. Plácido Fleitas,
Abstracción, 1962-1963.

una fruta cortada en dos. Observamos esa referencia orgánica a partir de la cual profundizará en el que es el tema fundamental de su trabajo: el hombre y su condición²⁹. A través de esta relación entre las partes, pone de manifiesto la necesidad del hombre de unirse, de comunicarse, de convivir.

Plácido Fleitas

Resulta interesante destacar la figura del canario Fleitas (1915-1972) en la escultura española contemporánea. Formado en su juventud en las técnicas artesanales de la madera, su procedimiento habitual era el de la talla directa. Nos llama la atención su etapa abstracta que se consolida a partir de 1957³⁰. Pasó de una temática indigenista, en sus figuras y retratos de campesinas, a una simplificación radical de las formas, donde prácticamente se pierde el referente formal. En las piezas de esta época (fig. 10) podemos apreciar las similitudes con la obra de Barbara Hepworth o Jean Arp.

A lo largo del siglo XX hasta llegar a nuestros días, han sido muchos los escultores en cuyas formas y procesos podríamos identificar los principios del *vitalismo* y de la *abstracción orgánica* o *biomórfica*. Los impulsos que les llevaron a esculpir estas formas siguen vigentes de un modo u otro. Aún hoy notamos la necesidad de proponer nuevos símbolos para el entendimiento de la condición humana, para la convivencia armónica y en sintonía con la naturaleza. Cabe destacar a Jean Chauvin (1889-1976), Isamu Noguchi (1904- 1988), Erik Thommesen (1916- 2008), Antoine Poncet (1928), Agustín Cárdenas (1927- 2001), Kan Yasuda (1945) y David Nash (1945) entre muchos otros.

²⁹ Para conocer con más detalle la obra de este escultor existe numerosa bibliografía, por ejemplo la monografía a cargo de Eduardo Westerdahl: *La escultura de Pablo Serrano*. Polígrafa, Barcelona, 1977.

³⁰ PÉREZ: 332.

SEGUNDA PARTE
PROPUESTA ESCULTÓRICA

DESARROLLO CREATIVO

Del estudio de la contextualización y de los referentes, así como de las afinidades personales en cuanto a la forma, se han aislado tres ideas principales sobre las que fundamentar la propuesta plástica. En primer lugar destacamos la validez del fragmento como motivo escultórico, acercándonos al origen de este cambio significativo para la escultura del siglo XX. Destacamos la poética del fragmento como recurso para la representación simbólica de atributos o facultades. En segundo lugar, relacionamos el corte, como elemento compositivo en la escultura, con cierta inquietud científica. Con el afán del hombre por conocer la naturaleza. Y por último analizaremos la relación simbólica que existe entre los frutos y la sensualidad o el erotismo. A cada una de estas ideas le corresponde un pequeño texto.

El fragmento como unidad compositiva

Entendemos el fragmento como una parte o porción de algo. Un trozo que se ha desprendido o roto. Se presenta como un elemento independiente, aislado del resto y con entidad propia.

Una característica propia de la escultura es su condición de objeto, se inserta en el espacio real, no se trata de una ilusión representada sobre un medio bidimensional como es la pintura. Como dice Albrecht, esta condición se antepone a otras como la materialidad o la escala. Y dependerá de la “visibilidad” del objeto su consideración como escultura, «debe aparecer como un conjunto de marcada autonomía, totalidad y claridad intuitiva»³¹.

El ser humano, a lo largo de la historia, ha utilizado el fragmento como elemento para la expresión de sus inquietudes estéticas, espirituales, etc. Un ejemplo es la representación del falo en las sociedades primitivas o arcaicas como símbolo de fertilidad, de curación o de protección. Encontramos el fragmento en la mayoría de las civilizaciones antiguas como un objeto cargado de simbolismo, utilizado con fines religiosos o de culto, como un instrumento para la conexión de lo humano con lo divino.

Otro aspecto a destacar en el desarrollo de esta apreciación del fragmento, que ya hemos señalado en el capítulo de contextualización y referentes, tiene que ver con la recuperación de los restos arqueológicos de las civilizaciones antiguas. El hallazgo de estas piezas, que como es lógico se encontraban fragmentadas, despertó el interés y la admiración por estas culturas. La antigüedad del fragmento, así como la carga simbólica de una civilización lejana, provoca cierto aprecio o atractivo, una suerte de apego instintivo hacia las reliquias.

Miguel Ángel alentó la recuperación del fragmento con sus bocetos y estudios, pero fue Rodin el encargado de considerarlo totalmente válido como unidad simbólica independiente. Matisse y Brancusi aceptaron y exploraron esta premisa, abriendo una nueva vía para los escultores que vendrían después.

³¹ ALBRECHT: 98.

En nuestra propuesta plástica, este interés por el fragmento se tradujo en unas secciones de elementos orgánicos reinterpretados, es decir, formas que pudiéramos relacionar con los seres vivos, tanto con su anatomía como con los procesos naturales que la condicionan. Partimos de formas naturales que, desde un punto de vista personal, resultan atractivas y/o sugerentes como las de la fruta, las semillas, las legumbres, el cuerpo humano o los órganos vitales.

A pesar de la independencia del fragmento, el referente (morfología vegetal o animal) nos resulta familiar e incita al espectador a preguntarse por la totalidad a la que pertenece el fragmento representado. De alguna manera recompone la figura en un proceso mental que se nutre de la experiencia y de la imaginación.

Disección y espacio interior

El estudio de los fenómenos naturales y de los organismos vivos es una inquietud que nos define como seres humanos. Someter la observación de la naturaleza a una racionalización, desentrañar los secretos mediante los que se perpetúa la vida, observar la estructura y funcionamiento de los cuerpos orgánicos (plantas, animales y hongos) son cuestiones que han despertado el interés del hombre para dar explicación a los fenómenos que nos afectan.

«La lección de anatomía» de Rembrandt y los dibujos de los embriones de las máquinas voladoras de Da Vinci, entre otros, evidencian que los artistas han estado siempre atraídos por la belleza de las investigaciones científicas. Hay una clara poesía visual bajo el microscopio al igual que en el otro extremo del telescopio [...] Hay poesía en la ciencia, poesía en la tecnología, poesía en las matemáticas³².

El desarrollo tecnológico alcanzado en las últimas décadas ha dotado a la ciencia de instrumentos para la investigación a escalas que hasta ahora desconocíamos, que van desde lo infinitamente pequeño (moléculas, átomos, electrones, protones, quarks...) hasta lo infinitamente grande (planetas, estrellas, galaxias...). Estos avances también han permitido al artista acceder a un mundo nuevo de formas, estimulando así nuevas vías de expresión plástica.

El estudio de los fractales³³ se encarga precisamente de intentar organizar o establecer una clasificación sistemática de las formas naturales. Descifrar los complejos patrones que determinan la disposición de la materia viva en el espacio. Se trata de una disciplina relativamente joven, surgida en la década de 1970 de la mano del matemático de origen polaco Benoit Mandelbrot (1924-2010).

³² BELJON: 162.

³³ Figuras geométricas cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite a diferentes escalas.

En términos más generales, creo que muchas formas naturales son tan irregulares y fragmentadas que, en comparación con *Euclides* —un término que en esta obra denotará todo lo referente a la geometría común, la naturaleza no sólo presenta un grado superior de complejidad, sino que ésta se da a un nivel completamente diferente. El número de escalas de longitud de las distintas formas naturales es, a efectos prácticos, infinito³⁴.

El término *disección* hace referencia al examen o análisis pormenorizado de algo y nos remite al verbo *disechar*, que significa: «dividir en partes un vegetal o el cadáver de un animal para el examen de su estructura normal o de las alteraciones orgánicas»³⁵. Como vemos, se trata de una práctica relacionada con la investigación científica (biología, medicina...).

Este concepto resulta vital para nuestra propuesta plástica ya que los fragmentos de los que se compone se encuentran facetados, es decir, presentan algunas caras significativas que identificamos como resultado de un corte o disección.

Como recurso compositivo se ha incorporado a la obra con el objetivo de abrir la pieza y mostrar el espacio interior. Esta idea de «liberar a la escultura de la forma cerrada y densa»³⁶ fue determinante para el desarrollo de esta disciplina a principios del siglo XX. La introducción del hueco en la escultura supone un avance considerable, el espacio vacío pasa a ser un recurso más para el escultor. Alexander Archipenko (1887-1964) fue el pionero en incorporar este elemento a la escultura, pero serían Barbara Hepworth y Henry Moore quienes, años más tarde, lo desarrollarían con mayor profundidad; su obra refleja la importancia que dieron a esta articulación entre el vacío y la masa.

Fruto, carnalidad y erotismo

Dentro de los referentes naturales, nos ha interesado especialmente la forma de los frutos y frutas. Hemos consultado bibliografía para esclarecer su carga simbólica en las representaciones artísticas.

«En la literatura muchos frutos han tomado una significación simbólica [...] que hace de ellos la expresión de los deseos sensuales, del deseo de inmortalidad, del de prosperidad»³⁷.

La fruta siempre se ha relacionado con conceptos como la abundancia, la apetencia o la exuberancia. A lo largo de la historia, vemos que se ha representado en contextos asociados a estos términos, como banquetes y celebraciones. Una mesa repleta de frutas de variedades exóticas y con todo tipo de formas y colores es síntoma de prosperidad, de opulencia.

³⁴ MANDELROT: 15.

³⁵ RAE [en línea], voz *disección*. Disponible en: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

³⁶ VV.AA: 17.

³⁷ CHEVALIER- GHEERBRANT: 510.

Las frutas y frutos desempeñan un papel fundamental en el proceso de transmisión de la vida. Se ofrecen como una especie de dispositivos orgánicos, tremendamente sofisticados, encargados de generar, proteger y acomodar las pequeñas capsulas de vida nueva, que son las semillas. Podríamos decir que el fruto alberga el secreto de la vida. La almendra en particular, se asocia a esa idea de lo «esencial escondido en lo accesorio»³⁸, del secreto que se encuentra oculto, envuelto por la cáscara.

Por eso, resulta lógico que la fruta se vincule con atributos como la fecundidad y la sexualidad. Estos conceptos, unidos a la belleza de sus formas, tan voluptuosas y sugerentes, provoca una asociación entre la fruta y el cuerpo femenino.

A fin de cuentas son organismos formados por los mismos elementos, que tienen que adaptarse a un mismo medio y someterse a la acción de los mismos agentes. Sus formas serán similares puesto que son fruto, y nunca mejor dicho, de un crecimiento vital accionado por las mismas leyes naturales.

Establecer una relación formal con la fruta resulta un recurso efectivo para destacar la belleza y la sensualidad, y estimular, de algún modo, impulsos instintivos como el deseo o el apetito. Como veremos más adelante, las esculturas y bocetos que forman parte de nuestra propuesta plástica explotan esta idea del fruto asociado al cuerpo femenino, como símbolo de la nueva vida que germina, del continuo e inagotable empuje que anima y estructura la materia.

³⁸ Idem: 82.

PROCESOS DE TALLER

Antecedentes académicos

A continuación se describen algunas piezas realizadas a lo largo de la formación académica. El objetivo de ello es analizar unos ejercicios que comparten unas características similares en cuanto a recursos expresivos y plásticos con el objeto de identificar las primeras afinidades sobre las cuales se ha ido desarrollado esta propuesta.

Desde los primeros contactos con los materiales y procedimientos propios de la práctica escultórica, existió una tendencia o afinidad hacia las formas simples y esquematizadas, próximas a los volúmenes más básicos que, de alguna manera, nos recuerda a la naturaleza y a sus procesos.

La primera pieza (cat. núm. 1) corresponde a uno de los ejercicios de la carrera, concretamente a la asignatura de Escultura I, ubicada en el segundo cuatrimestre del primer curso. Se trataba de intervenir volúmenes básicos mediante métodos aditivos o sustractivos con el fin de componer bocetos interesantes y acercarnos a los procesos básicos de la producción escultórica. La pieza en cuestión parte de un cilindro vertical que a su vez contiene a otro. A través de una sección a lo largo del cilindro exterior, puede observarse el cilindro interior, cuya superficie presenta orificios que conectan con un interior hueco. Presenta una vista principal, compuesta por la sección del cilindro exterior, el estrangulamiento de una parte de éste, y el cilindro interior perforado. Las superficies presentan una textura uniforme y lisa, o ese era el objetivo. Al ser un curso introductorio, se trataba de una experimentación entre tres elementos: material, idea y herramientas/técnica.

La pieza, con esta composición cilíndrica alargada, recuerda a una especie de hueso o tronco, al fragmento de algún ser orgánico. La distribución por capas, con la exterior de aspecto blando y flexible y el cilindro interior, con apariencia rígida a la par que ligera, sugieren que se trate de un soporte o elemento de sustento.

Esto son interpretaciones o ideas de referencia para las primeras aproximaciones a los procedimientos expresivos de la escultura, pero revelan un interés por las formas de la naturaleza y por la distribución de éstas en el espacio. Advertimos ya la inclinación por incorporar el espacio vacío en la escultura y por la correspondencia entre forma exterior e interior.

La segunda pieza (cat. núm. 2) pertenece a la asignatura de Escultura II, ubicada en el primer cuatrimestre del segundo curso. En este caso, tanto los materiales como los procedimientos son totalmente distintos. Para empezar, se trabaja directamente con escayola en vez de arcilla y, por otro lado, el procedimiento consiste en ensamblar módulos y no en modelar. Por tanto, estamos ante un material nuevo, con unas cualidades muy diferentes, y de una técnica más cercana a la construcción de la pieza que al modelado o talla de ésta. Como puede verse en la imagen que acompaña, se ofrece una composición realizada a partir de varias reproducciones de un mismo módulo. Lo que interesa destacar aquí, es el contorno que describe el espacio central de la composición. Las siluetas curvas y simples dibujan un contorno semejante al de una gota o

una hoja. Este elemento fino y estilizado actúa como eje central de la pieza y está presente en algunos bocetos y obras definitivas del trabajo de fin de grado (cat. núms. 11, 20, 21 y 22). El dibujo resultante nos recuerda a formas naturales, tales como semillas, pequeños frutos, hojas o capullos de alguna planta. También podríamos resaltar cierto componente erótico, dado el parecido de este mismo dibujo con los órganos genitales femeninos. De ahí que con todas estas relaciones, podamos establecer una intención simbólica concreta, asociada a los procesos de la vida, como pueden ser la maduración o el crecimiento.

El siguiente grupo de piezas corresponde a los ejercicios que desarrollamos en la asignatura optativa Microfusión Artística, cursada en el primer cuatrimestre del cuarto año de estudios. Son dos esculturas de pequeño formato fundidas en latón.

La primera de ellas, *Homenaje a nuestro cactus* (cat. núm. 3), guarda clara relación con los principios formales de los que se nutre este proyecto. Como podemos apreciar, se inspira en el fragmento de un cactus. Al igual que la primera pieza descrita en este epígrafe sobre referentes académicos, se compone de dos capas bien diferenciadas: la primera aparenta ser blanda y elástica y se identifica como la piel o la corteza protectora de la planta y, la segunda, rígida y de aspecto leñoso, semeja la estructura interior, el almacén que soporta y da forma al resto.

Esta pieza supone ya un acercamiento definitivo hacia la idea sobre la que se fundamenta este trabajo, ya que recoge todos aquellos aspectos formales y conceptuales que hemos destacado como definitorios de la propuesta. A saber: la idea de que el fragmento actúe como una unidad simbólica independiente, establecer una diferenciación plástica entre las formas exteriores e interiores y la intención de transmitir una sensación de *vitalidad orgánica*, es decir, de crecimiento, de cambio, de una transformación paulatina que modifica los cuerpos en el espacio. Por tanto, podemos decir que con esta escultura se concreta un poco más la línea a seguir.

La segunda pieza realizada en la asignatura de Microfusión Artística (cat. núm. 4), a pesar de las evidentes diferencias con la anterior, se basa en las mismas ideas. Como podemos observar, el volumen principal parte de una sección cilíndrica deformada por algunas zonas, cuyo interior hueco se encuentra plagado de fibras que conectan la cara interior en multitud de puntos. Por otra parte, la cara exterior presenta una superficie erosionada en tanto que en el interior y en las secciones laterales la textura es lisa. Vemos que la idea de una estructura interior relacionada con la forma exterior se repite en esta pieza.

Merece la pena mencionar ahora una pieza que fue realizada al margen de los ejercicios propuestos para la evaluación de las asignaturas. Se trata de una talla en madera de cedro en formato medio/pequeño (cat. núm. 5). Hasta ese momento, no se había realizado ninguna talla directa entendida como propuesta propia. Su composición viene condicionada desde un principio por el tamaño y la forma del bloque original; consiste en una figura femenina tumbada, cuyos volúmenes han sido simplificados. Se ofrece como una interpretación del cuerpo humano que, como vemos, no refleja unos patrones anatómicos reales. De hecho, las dos caras principales, la frontal y la trasera,

son prácticamente planas, parecen más bien relieves. Esta pieza toma la figura humana únicamente como punto de referencia, como forma ideal a partir de la cual interpretar, asimilar y desarrollar nuevas formas. Además de lo anterior, cabe extraer otro aspecto relevante a la hora de analizar la evolución de este trabajo. La figura se compone casi por completo de superficies curvas y lisas, delimitadas por pliegues, a excepción de dos cortes planos en un brazo y en el cuello. El *pliegue* de la piel tiene una especial importancia en nuestro trabajo, podemos observarlo en buena parte de los bocetos e ideas previas, así como en algunas de las obras definitivas (cat. núms. 7-14, 20-22, 26 y 27). Podemos decir que esta pieza refleja ese interés por las cualidades expresivas de esa superficie blanda.

La última pieza de este apartado de antecedentes académicos se realizó en la asignatura Taller de Técnicas y Tecnologías (cat. núm. 6), correspondiente al tercer curso de la titulación. Esta se planteó como una introducción al procedimiento de la talla directa sobre piedra, como una primera toma de contacto con el material y las herramientas. Está realizada en una traquita color gris verdoso, cómoda de trabajar ya que es densa y compacta pero no demasiado dura. La figura se desarrolla verticalmente, como si girara sobre sí misma. Nos recuerda al brote de una planta o al capullo de una flor. Parte de un volumen general con sección ovalada del que surge un apéndice membranoso de la parte superior, como un labio o un pétalo. Esta forma alargada, suave y aerodinámica también se podría relacionar con la morfología de los cefalópodos, como la sepia o el calamar. Parece que sobre esta pieza actúan unas fuerzas mecánicas o tensiones internas que provocan la contorsión de la figura, y con ella, la aparición de los pliegues y de esa sensación de hinchamiento.

En este grupo de piezas creadas durante el periodo de formación académica observamos ya el interés por la forma orgánica: volúmenes suaves y fluidos, superficies curvas y abultadas, formas ovaladas, referencias a la morfología de plantas y animales.

Bocetos

Con la idea de definir una línea estilística de cara a la producción plástica definitiva se llevó a cabo una serie de bocetos en pequeño formato y en materiales como plastilina y arcilla. Una vez establecidas las premisas conceptuales, fruto del análisis del contexto histórico y de las afinidades reflejadas durante la trayectoria académica, el desarrollo de estos bocetos se entiende como un proceso de «traducción» de estas aquellas ideas a elementos formales concretos.

El primer boceto consiste en un volumen cilíndrico cuyo contorno deformado tiende al ovoide (cat. núm. 7). Presenta un abultamiento de las tres caras principales, que son: dos caras laterales opuestas entre sí, las cuales presentan una serie de pliegues en su interior y una tercera cara que se sitúa entre las anteriores, rodeando la pieza de manera vertical. Podríamos decir que la pieza formula una sección cilíndrica

«hinchada», una porción extraída entre dos cortes practicados a un supuesto cuerpo mayor.

Las dos caras laterales representan el interior, las secciones. A su vez, los pliegues reflejan un juego de tensiones entre las masas que es propio de los organismos vivos. Estas dos caras se diferencian de la tercera por el tratamiento superficial. Se ha establecido una diferenciación entre las texturas, mientras que la cara exterior cuenta con una superficie rugosa que representa la erosión provocada por los agentes atmosféricos, las caras interiores, en cambio, son lisas y suaves, de aspecto un tanto húmedo y brillante que nos recuerdan a los tejidos orgánicos. La sensación de hinchamiento de la pieza sugiere una presión considerable en su interior, debido a un flujo de algún líquido o gas.

El segundo boceto (cat. núm. 8) es muy similar al anterior. Está realizado en arcilla roja y la composición es prácticamente la misma, ya que consiste en una sección cilíndrica deformada que consta de tres caras principales. Por la parte central de la pieza, la masa se pliega generando un orificio que atraviesa el volumen de lado a lado. Esto sugiere que la estructura interna se encuentra sometida a una serie de tensiones que condicionan la forma. Al igual que el otro boceto (cat. núm. 7), se asemeja al fragmento de algún organismo vivo. Mediante la diferenciación de las texturas se pretende resaltar la condición de fragmento, de porción seccionada. Las caras laterales correspondientes al interior, presentan una superficie lisa y uniforme, de aspecto carnososo, mientras que la cara exterior presenta una superficie rugosa, menos reflectante que la anterior.

El siguiente boceto (cat. núm. 9), junto con los dos anteriores, forma parte de un primer grupo con unas características formales en común. Una de las obras definitivas de este proyecto, que se describirá con detalle más adelante, parte de este conjunto. El boceto se llevó a cabo mediante la talla de un bloque macizo de poliestireno extruido al que, posteriormente, se le añadirían varias capas de escayola. La facilidad con la que se puede trabajar el poliestireno expandido, así como su ligereza, fueron algunas de las razones por las que se decidió realizar una ampliación mediante este procedimiento. La composición de este boceto es muy similar al otro (cat. núm. 8), salvo por la cantidad de pliegues de la zona perforada que, en este caso, es menor y por su contorno que se desvía en mayor medida de la forma ovoidal. De la misma manera que en las piezas anteriores, se genera una sensación de presión o hinchamiento, donde los bultos del interior agujereado parecen apiñarse provocando algunos pliegues.

En el cuarto boceto (cat. núm. 10) se mantienen los pliegues que confluyen en un punto, pero la forma general de la pieza ha variado notablemente. Ya no se trata de una sección plana, en este caso el volumen esférico del que parte impone mayor presencia o rotundidad. Si al grupo anterior de piezas podíamos identificarlo como fragmentos de un cuerpo orgánico mayor, este boceto parece ser dicho cuerpo mayor del que se han extraído los fragmentos. Lo identificamos con la forma de un fruto, una legumbre o una semilla, algún elemento natural que actúa como contenedor o «recipiente» de algo, ya sean fluidos, aire o materia sólida. El contorno redondeado queda

interrumpido por dos cortes: el primero en la parte superior y paralelo al plano de tierra y el segundo frontal y curvo. Esta «disección» revela un espacio interior cuya superficie se pliega en la base.

Las arrugas y pliegues son elementos propios de los tejidos, capaces de alterar su forma en función de la presión ejercida por otros cuerpos. Los tejidos se adaptan a los volúmenes que contienen. Esta sensación de tensión o apiñamiento que observamos en el interior de esta pieza la asociamos a la piel, a la carne que recubre un cuerpo orgánico animal o vegetal.

A nuestro juicio se trata de uno de los bocetos de mayor interés y pretendemos, en un futuro, fundirlo en bronce a una escala mayor.

Otro de los bocetos (cat. núm. 11) consiste en crear un volumen sencillo que se dobla sobre sí mismo generando un pliegue que recorre la pieza de forma vertical. Nos recuerda a la zona de contacto entre el gemelo y el muslo cuando flexionamos la rodilla, por poner un ejemplo, o simplemente a la carnosidad de los labios.

Los tres bocetos siguientes (cat. núms. 12, 13 y 14) comparten unas características comunes. Se trata de fragmentos con una superficie exterior rugosa, erosionada, a modo de corteza que acoge un elemento en su interior, cuya textura, a diferencia de la cara externa, es lisa, pulida y sin arrugas. El primero de ellos (cat. núm. 12) presenta una cubierta que envuelve un grupo de pequeños cuerpos esféricos apretados en el interior. La sensación de presión que percibimos está inducida por esa acumulación o hacinamiento. Esto denota la presencia de unas fuerzas internas de crecimiento como el impulso vital que hace crecer a una planta. El segundo (cat. núm. 13) se diferencia del anterior en que la cara interna se compone de un plano continuo y curvo con un único pliegue vertical que nos evoca a una membrana que soporta la presión acumulada en su interior. Esta cara que asociamos al interior de la pieza presenta una superficie más bien lisa y pulida. Y un tercero (cat. núm. 14) parte de un volumen ovalado y deformado, que recuerda a una legumbre o a un fruto. Presenta una cara seccionada en la parte superior que, como en el anterior, se compone de una membrana que presenta un pliegue longitudinal que atraviesa el volumen de un lado a otro. A nuestro entender se trata de uno de los bocetos de mayor interés debido a la simplicidad y rotundidad de su forma que como veremos más adelante, se decidió ampliar en un material definitivo.

Hay un boceto (cat. núm. 15) que comparte con los anteriores la idea de la capa externa, pero en este caso la superficie de la corteza se presenta facetada, cuenta con vértices y planos definidos. Por esta razón, se percibe como un elemento duro y rígido, como un hueso, nos trae a la mente al cóndilo femoral externo o a la cara articular de la rótula. La pieza ahuecada se encuentra seccionada y del interior asoma otro volumen semiesférico.

El siguiente boceto (cat. núm. 16) consiste en un volumen cerrado, de superficie suave, sin apenas interrupciones. Se observa una cara significativa en la que hay un corte a modo de cuña. Del interior del corte surgen formas con bordes irregulares que se arrugan. Recuerda a los órganos sexuales femeninos.

Otro boceto (cat. núm. 17) parte de un volumen cúbico dividido a la mitad, pero unido en su núcleo por un cilindro que nos recuerda el hueso de una fruta.

El siguiente boceto (cat. núm. 18) es una sección ovoidal, con un espacio vacío en el que un filamento ramificado por la parte superior une la cara interna en tres puntos.

El último boceto (cat. núm. 19) consiste en una sección curva ahuecada en cuya cara externa se observa un corte plano. En el interior de esta pieza, como en la anterior, se observa un filamento.

Ampliaciones

En unos casos seleccionamos algunos bocetos con la intención de reproducirlos a una escala mayor y en un material definitivo, ya sea madera, piedra, terracota o esca-yola. En otros casos, el estudio de los bocetos ha servido para aislar determinados elementos formales con los que componer nuevas piezas.

Ya con el primer grupo de bocetos comienza a definirse la línea a seguir en nuestro proyecto de fin de grado. La idea de un volumen redondeado y sencillo, con una perforación central rodeada de pliegues se llevó a cabo sobre un bloque de piedra. Partiendo de la forma dada por el bloque cúbico, se talló primero el exterior curvo de la pieza para pasar luego a las caras principales. Con la ayuda de un martillo neumático, cinceles y gradinas se eliminaron las aristas y planos rectos, logrando así una superficie curva y homogénea. El resultado es una sección cilíndrica alargada, con un grosor bastante menor que el diámetro de las caras seccionadas (cat. núm. 20). El acabado superficial de estas caras principales es diferente al del contorno de la pieza. Se procuró que el interior estuviera lo más pulido posible, a pesar de que el tipo de piedra no fuera el más adecuado para ello, se trata del material que compone los depósitos de las coladas piroclásticas, muy abundantes en Canarias. Este tipo de ignimbrita, de coloraciones amarillas y ocres se compone de pequeñas incrustaciones líticas de distinta composición y de zonas más blandas que ofrecen menos resistencia a la hora de tallar, aspectos que dificultan considerablemente la tarea de pulimento. Gracias a la amplia variedad de herramientas abrasivas disponibles en el taller de piedra de la facultad se logró, al menos, establecer una diferenciación palpable entre las superficies interiores y la exterior.

La siguiente pieza (cat. núm. 21) se ejecutó modelando arcilla refractaria³⁹, sin haber realizado antes un boceto previo. Se procuró diferenciar la superficie de la cara interna (suave y lisa) de la externa (áspera y accidentada) pero la chamota de la pasta cerámica, debido a su considerable tamaño, no permitió que la cara interna quedase uniforme por completo. Sin embargo, el efecto conseguido en la cara trasera (que se logró raspando la chamota una vez que la pieza estuviera seca) fue satisfactorio. En esta ocasión, la elección del material no fue la más acertada. Una pasta cerámica con chamota de grano más fino hubiera permitido un mejor acabado superficial. Con otra

³⁹ Pasta refractaria blanca con chamota gruesa (1-3 mm.). Temperatura de cocción: 1240-1300°C.

de las ampliaciones que se llevó a cabo con este material (cat. núm. 25) ocurrió exactamente el mismo problema. A pesar de este inconveniente, el comportamiento de la pasta cerámica durante la fase de ahuecado, secado y cocción fue el adecuado. Para otra de las piezas cerámicas que componen esta serie (cat. núm. 26) se utilizó una pasta refractaria diferente⁴⁰, con chamota de grano más fino. Comentar que estas tres piezas cerámicas se hornearon a la vez, alcanzando los 1100°C de temperatura.

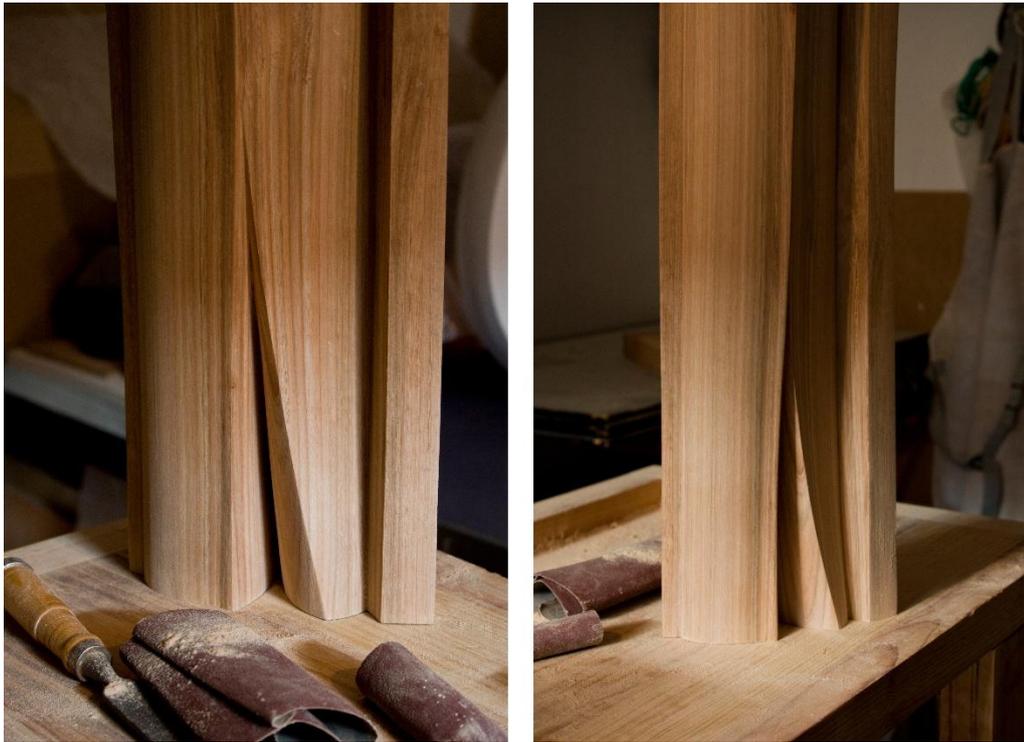


Fig. 11. Detalle de la pieza durante el lijado.

La siguiente ampliación (cat. núm. 22) consiste en una talla directa sobre madera cuya forma parte de algunos dibujos preliminares. El soporte material elegido presentó algunos inconvenientes ya que se utilizó un tronco de eucalipto cogido directamente del monte. Expuesto a los agentes medioambientales como el sol y la lluvia, era evidente que no cumplía con las condiciones óptimas de secado y conservación; la madera presentaba numerosas imperfecciones tales como grietas, coloraciones extrañas y los surcos y perforaciones características de los insectos xilófagos (insectos cuya dieta se compone de madera). Tuvo que retirarse mucha cantidad de material antes de dar con una zona para trabajar en condiciones más o menos aceptables. Esto supuso un proceso largo y tedioso marcado por constantes imprevistos. Finalmente la pieza se lijó y enceró.

Realizamos una talla más sobre madera (fig. 12). En este caso tampoco hubo ningún tipo de dibujo preliminar o boceto. Se seleccionó una zona de un tronco cuya superficie

⁴⁰ Pasta refractaria gris con chamota fina (0-0.5 mm.). Temperatura de cocción: 1240-1300°C.

resultaba interesante y mediante varios cortes se extrajo la pieza cúbica de madera. A continuación las caras planas (secciones) se lijaron, se enceraron y se bruñeron con el objetivo de que la superficie quedara suave y reflectante, y resaltar así las vetas de la madera. La cara curva de la pieza, que corresponde a la parte externa del árbol, es más rugosa y no presenta el mismo nivel de acabado y brillo.



Fig. 12. Proceso de lijado de la pieza.

El boceto núm. 8 fue otro de los seleccionados para ampliarlo (cat. núm. 14). En principio no se tenía claro cuál sería el material definitivo. Ante esta duda se optó por modelar la pieza en arcilla roja (fig. 13), ya que así tendríamos la opción de hacerle un molde o ahuecarla para llevarla al horno. Finalmente nos inclinamos por la última opción (cat. núm. 27). El proceso de ahuecado se realizó desde la base de la pieza, para ello hubo que agujerar la tabla y situarla sobre unas burras, de manera que pudiésemos acceder al interior de la pieza desde abajo. Una vez ahuecada, perforamos la superficie interna con la ayuda de un punzón con el objetivo de eliminar las burbujas de aire que hubieran podido quedar atrapadas durante el proceso de modelado.



Fig. 13. Detalle del proceso de modelado.

Procuramos que el secado de la pieza fuera progresivo y homogéneo para evitar posibles roturas. Para ello, separamos la escultura de la base con unas tablas, logrando que el aire circulara por la parte inferior y por el interior de la pieza. Tras la cocción aparecieron varias grietas superficiales que, afortunadamente, no comprometen la estabilidad de la pieza. Estos desperfectos pudieron deberse al excesivo espesor en al-

gunas zonas. Otro aspecto destacable que pudimos apreciar tras la cocción fue la coloración blanquecina que adoptó la pieza. Esperábamos ese naranja intenso característico de las piezas de alfarería pero, para nuestra sorpresa, la pieza apareció con una capa gris claro por toda la superficie. La explicación podría deberse al alto contenido en impurezas de la arcilla ya que al tratarse de material reciclado, la pasta presentaba residuos orgánicos, restos de escayola y otras tierras. Otro factor importante a tener en cuenta, fue que la pieza estuvo expuesta, durante el modelado, a un ambiente cargado de polvo de escayola. Todo esto aporta compuestos de calcio a la pasta que, combinados con minerales de hierro, atenúan el color anaranjado formando una película blanca en la superficie (fig. 14).

Otro boceto que decidió ampliarse fue el núm. 12. En este caso planteamos una serie de modificaciones respecto al boceto original (cat. núms. 18, 23 y 24). Se unificaron las dos capas que rodean la pieza y se obvió el tratamiento superficial «erosionado» de la cara externa. Primero se pegaron varias planchas de poliestireno extruído hasta conseguir el grosor deseado. A continuación, se dibujaron los contornos de la figura en cada una de las caras del bloque para, posteriormente, recortarlas. A partir de aquí, se utilizaron escofinas, raspadores y lijas para ir definiendo, poco a poco, la forma del boceto. Se trataba de generar un volumen aproximado que sirviera como base para la escayola. Cuando la pieza de poliestireno estuvo definida aplicamos varias capas de escayola hasta conseguir un grosor homogéneo, el suficiente como para que este recubrimiento no se rompiera al trabajarlo más adelante.



Fig. 14. Aspecto de la pieza durante el secado.

A la hora de rebajar y unificar la superficie de la pieza, se observaron zonas con una tonalidad diferente. Esto supuso un contratiempo importante y pudo deberse a una proporción variable en las mezclas o a no respetar los tiempos de fraguado. El hecho es que se optó por realizar un molde. La idea era conseguir una nueva reproducción a partir de una sola colada de escayola para evitar este tipo de imperfecciones. El resultado fue significativamente mejor (cat. núm. 23).

A la pieza original se le aplicaron varias capas de gomalaca y grafito con el fin de ocultar las manchas (cat. núm. 24). Pero lo cierto es que esta opción no fue del todo acertada, pudo haberse aplicado otro acabado no tan brillante y «artificial».

En definitiva, trabajamos con una amplia variedad de materiales y comprobamos su comportamiento, poniendo en práctica las diferentes técnicas aprendidas en el taller. Supuso una experimentación acerca de las cualidades y las capacidades expresivas de los distintos materiales y procedimientos.



Fig. 15. Aspecto de la pieza durante el secado.

Obras definitivas

En este apartado haremos una descripción más detallada sobre la composición y el resultado de las esculturas que componen nuestra propuesta personal, así como una interpretación de sus referentes formales y conceptuales.

Prunus (cat. núm. 20)

Se trata de una piedra de colores amarillos, ocre y marrones rojizos con pequeñas incrustaciones grises. El volumen de esta pieza es compacto y redondeado, con superficies curvas y abultadas. Cuenta con dos caras principales delimitadas por las dos únicas aristas que contiene la figura. La cara externa, situada en el borde o canto de la pieza, presenta una textura áspera mientras que las dos caras internas son suaves y lisas. Observamos un pliegue principal que asciende verticalmente desde la base de la pieza y se divide en dos en la parte alta. La sensación de hinchamiento generada por estos pliegues y por la superficie abultada provoca la asociación de ésta con la piel, con algún tipo de tejido orgánico sujeto a las tensiones superficiales y presiones internas que accionan el crecimiento de los organismos vivos.

Pisum (cat. núm. 21)

Escultura cerámica realizada con pasta refractaria de color gris claro. Consiste en un volumen alargado y estilizado, de crecimiento progresivo. Parte de un cilindro en la base y a medida que asciende se va desplegando, perdiendo la solidez. El grosor de la pieza disminuye considerablemente en la parte superior. La superficie de la cara trasera cuenta con una textura granulada, erosionada y repleta de huecos mientras que la delantera (cara principal) resulta más homogénea, sin tantas marcas y perforaciones. El aspecto ligero de esta pieza la distingue del resto, no se presenta como una masa sólida y compacta que ocupe un volumen considerable en el espacio. En la cara principal observamos una arista central que se divide en dos en la base y que recorre el contorno de la pieza. También apreciamos un apéndice o pliegue carnoso que recorre verticalmente el interior. Parece una prolongación delgada y ligera de una planta, como una hoja o la vaina de la que sale la flor. La curvatura en la parte fina de la pieza acentúa su aspecto endeble, parece que está doblada por la gravedad.

Solen (cat. núm. 22)

Esta pieza consiste en una talla directa en madera de eucalipto. Parte de un volumen cilíndrico alargado que, al igual que en la pieza anterior, se desarrolla verticalmente. Conserva la forma redondeada del tronco por la parte trasera mientras que la cara frontal presenta en una sección longitudinal, resultado de haber cortado el tronco por la mitad. En esta cara podemos observar una arista central que se divide en dos al llegar a la base. El concepto de esta pieza es muy similar a uno de los antecedentes académicos (cat. núm. 1). Diferenciamos una capa externa que recubre a un volumen también cilíndrico situado en el interior. Hemos tenido en cuenta la estructura natural del material a la hora de componer nuestra figura, respetando la dirección de las fibras de la madera. Nos recuerda a algún elemento tubular de la naturaleza, estructural o de contención (huesos), o destinado a transportar fluidos o gases (arterias, venas, etc).

Punica II (cat. núm. 23)

Pieza de poliestireno extruido cubierta de escayola. Se presenta como una sección ovoidal plana y ahuecada, como un aro deformado. Los planos rectos que componen las caras principales los asociamos a la zona seccionada. El tratamiento superficial ha sido el mismo en toda la pieza, no hemos establecido esa diferenciación entre las texturas las caras interiores y las exteriores. Las superficies son lisas y suaves. El filamento o fibra que atraviesa el interior de la pieza se divide en dos al llegar a la parte alta y conecta con la cara interna en tres puntos, dos en la zona superior y uno en la base. Los cortes de las caras principales sugieren que se trate del fragmento de un cuerpo mayor con forma de ovoide.

Punica I (cat. núm. 24)

Prosigue la idea de la pieza anterior salvo por el acabado negro y por los pequeños agujeros y marcas que observamos en la superficie.

Rubus (cat. núm. 25)

Se trata de otra de las piezas cerámicas que componen esta propuesta. Consiste en un pequeño volumen de aspecto compacto y sólido. La parte externa de la pieza se compone de dos superficies. Éstas se unen en una arista que recorre la superficie exterior. La textura de la pieza es granulada e irregular. Presenta una sección en forma de cuña en su cara principal, como si le hubieran retirado una porción. A través del espacio que deja esta partición observamos un cuerpo esférico alargado situado en el núcleo. La superficie cóncava que rodea a la pieza podría interpretarse como la zona de contacto entre los frutos que forman racimo (moras y frambuesas).

Solen II (cat. núm. 26)

Escultura cerámica de color rosa anaranjado. Parte de la composición de la pieza *Solen I*, un volumen cilíndrico abultado de mitad hacia abajo, que cuenta con una cubierta exterior seccionada mediante un corte longitudinal perpendicular al plano de tierra. En la cara principal de la pieza podemos observar un pliegue vertical que separa las dos masas carnosas que forman el interior. La cubierta gruesa, con aspecto de corteza o concha, parece que comprime el interior blando que tiende a deformarse. La silueta redondeada de la pieza recuerda a un torso femenino.

Balanus (cat. núm. 27)

Volumen masivo con forma ovoidal que se estrecha por la base pero a medida que asciende crece progresivamente su diámetro, hasta alcanzar su punto máximo en la mitad de la pieza. De ahí para arriba el volumen vuelve a concentrarse en el centro. Cuenta con una sección en la parte superior de la que surge una membrana abultada compuesta de dos capas que, al entrar en contacto, generan un pliegue de perfil ondulante. Esta sección es la zona de intervención más significativa de la pieza. Paralela al plano de tierra, se trata del único plano recto de la pieza y describe el mismo contorno que la zona de máximo diámetro. Relacionamos esta forma con la de un recipiente o elemento contenedor, como por ejemplo una glándula, una vejiga o una judía. Además de la forma, el material empleado (arcilla roja) también nos permite establecer relaciones con los recipientes cerámicos típicos de la alfarería como vasijas, pucheros, etc. Se da una similitud con estos objetos cóncavos destinados al almacenamiento y contención de líquidos y alimentos.

CONCLUSIONES

El principal objetivo de este trabajo de fin de grado era desarrollar una propuesta artística que resultara coherente y argumentarla. Se trataba de poner en práctica los conocimientos adquiridos a lo largo de la formación académica de cara a elaborar un discurso propio.

Para ello realizamos una investigación que nos permitió establecer el marco teórico en el que fundamentamos nuestra propuesta personal. Situamos el contexto histórico en la primera mitad del siglo XX, atendiendo a los conceptos de vitalismo y forma orgánica. Hemos aislado los fundamentos conceptuales, plásticos y técnicos sobre los que se sostienen dichas tendencias, así como los exponentes más significativos.

Destacamos el principio del vitalismo: la magia de la obra entendida como la capacidad de afectar, de provocar estímulos profundos.

Desgranamos los factores que intervinieron en el desarrollo del vitalismo y en la abstracción biomórfica: el valor del fragmento como unidad independiente, aportado por Rodin; el impulso que dio Hildebrand a la recuperación de la talla directa como técnica; la simplificación extrema de las formas llevada a cabo por Brancusi y la influencia que ejerció el arte primitivo o exótico en los artistas de vanguardia.

Realizamos una selección razonada de escultores afines a la forma orgánica. Encontramos en la obra de todos ellos referencias evidentes a las formas del mundo natural. Comprobamos que la mayoría de estos artistas adoptaron la talla directa sobre madera o piedra como método habitual. Hemos procurado aislar aquellos recursos compositivos y formales que caracterizan sus esculturas.

En la obra de Brancusi destacamos la simplificación extrema de las formas y la meticulosidad en el trato con el material. Esta síntesis formal característica de su escultura y la asombrosa calidad de los acabados superficiales han sido referencias incuestionables para nuestra producción plástica.

De Barbara Hepworth subrayamos la dialéctica interior/ exterior que establece en sus esculturas, abriendo la masa al espacio, perforando y ahuecando el volumen. Uno de sus recursos para acentuar esta relación consistía en diferenciar las texturas y coloraciones de las superficies internas de las externas. Esta riqueza y calidad en los acabados ha supuesto una de las principales motivaciones plásticas.

Apreciamos en la obra de Arp esa metáfora de crecimiento, de cambio orgánico accionado por fuerzas vitales, que caracteriza sus esculturas, figuras de aspecto maleable y blando propensas a modificar su forma.

De las esculturas de Raffael Benazzi extraemos el componente erótico y sensual derivado de la asociación de los pliegues y arrugas con la piel y el cuerpo humano, en especial con los órganos sexuales. Otro aspecto de su obra que resulta importante para nuestro trabajo es el trato artesanal de los materiales, la manera de explotar las cualidades físicas de la madera y de la piedra con fines expresivos.

De un grupo de esculturas del español Pablo Serrano señalamos el potencial expresivo del corte o sección, de la división o fragmentación de un cuerpo. También nos

llama la atención la diferenciación que establece entre las superficies exteriores e interiores, a la manera de Barbara Hepworth.

Aparte de estos referentes principales ampliamos la búsqueda a escultores que compartieran las premisas del vitalismo y de la abstracción biomórfica y encontramos artistas de diferentes países (Francia, Inglaterra, EE.UU., España, Japón, Cuba) y en distintas épocas, del siglo XX hasta nuestros días. Se trata, pues, de una tendencia expresiva y de unas afinidades plásticas que se mantienen vigentes.

Como rasgos definitorios de nuestro trabajo establecemos:

En primer lugar, la referencia orgánica de nuestras piezas (abstracción biomórfica). Éstas se basan en volúmenes sencillos, en la modificación o deformación de formas básicas. Presentan superficies amplias y curvas, con algunas aristas y vértices significativos y sin alteraciones bruscas que interrumpen los contornos. Los acabados son homogéneos: lisos y pulidos para las partes internas y rugosos y accidentados para las externas.

En segundo lugar, la condición de fragmento de cada una de las piezas que conforman nuestra producción escultórica. Aquí destacamos el papel del corte o de la disección como elemento compositivo presente en todas nuestras piezas, tanto en los bocetos como en las definitivas. Nos hemos valido de este recurso para abrir la pieza, para mostrar el espacio interior. En este punto resaltamos el interés por diferenciar las superficies internas de las externas (textura y color) y provocar así la asociación con algún elemento orgánico animal o vegetal, compuesto por una capa o corteza erosionada que protege el interior blando y húmedo.

Y como último rasgo común a toda nuestra producción plástica señalamos el pliegue como elemento destacado dentro de la composición, que permite establecer asociaciones con el cuerpo humano y aporta connotaciones eróticas a la obra.

Respecto a los materiales cabe destacar el intento por establecer un criterio razonable a la hora de asignar un soporte adecuado a nuestra idea escultórica. Para ello, atendimos a las cualidades específicas de cada material y a su potencial expresivo.

En cuanto a los procedimientos, nuestra experiencia de taller nos demostró cómo las formas simples y redondeadas que caracterizan a la escultura biomórfica se prestan a ser talladas antes que modeladas. Comprobamos que rebajar de manera progresiva las superficies del material (madera o piedra) mediante herramientas abrasivas, permite definir con mayor precisión las aristas y homogeneizar las superficies. La dureza del material implica un esfuerzo considerable, requiere paciencia y dedicación pero permite un nivel de acabado mucho más preciso para este tipo de piezas que la técnica de modelado.

Nuestra pretensión, de cara al futuro desarrollo de este tema, es profundizar en esta línea expresiva, planteando piezas a una escala mayor, seleccionando los materiales con criterios más definidos tras la experimentación práctica obtenida en este trabajo de fin de grado.

CATÁLOGO

1. «Sin título», arcilla sin cocer, 17 x 6,5 x 5 cm., 2010.
Lám. I, a.
Composición cilíndrica alargada, recuerda a un hueso o tronco, al fragmento de algún ser orgánico. La distribución por capas, con la exterior de aspecto blando y flexible y el cilindro interior, con apariencia rígida a la par que ligera, sugieren que se trate de un soporte o elemento de sustento.
2. «Sin título», escayola, 35,5 x 24 x 5 cm., 2010.
Lám. I, b.
Composición realizada a partir de varias reproducciones de un mismo módulo. Interesa destacar el contorno que describe el espacio central de la composición. Las siluetas curvas y simples dibujan un contorno semejante al de una gota de agua o una hoja. El dibujo resultante recuerda formas naturales, como semillas, pequeños frutos, hojas o capullos de alguna planta.
3. «Homenaje a nuestro cactus», latón patinado, 9 x 6,5 x 6,5 cm., 2013.
Lám. II, a.
Compuesta de dos capas diferenciadas: la primera aparenta ser blanda y elástica y se identifica como la piel o la corteza protectora de la planta. La segunda, rígida y de aspecto leñoso, parece la estructura interior, el armazón que soporta y da forma al resto.
4. «Sin título», latón patinado, 7,5 x 7 x 5,5 cm., 2013.
Lám. II, b.
El volumen principal parte de una sección cilíndrica deformada por algunas zonas, cuyo interior hueco se encuentra plagado de fibras que conectan la cara interior en multitud de puntos. La cara exterior, en cambio, presenta una superficie erosionada mientras que en el interior y en las secciones laterales la textura es lisa.
5. «Figura reclinada», talla en madera de cedro encerada, 31 x 16 x 7 cm., 2012.
Lám. III, a.
Figura femenina tumbada cuyos volúmenes han sido simplificados. Compuesta de superficies curvas y lisas, delimitadas por pliegues, a excepción de dos cortes planos en un brazo y en el cuello.
6. «Teuthida», talla en piedra, 48 x 22 x 14 cm., 2012.
Lám. III, b.
La figura se desarrolla verticalmente, como si girara sobre sí misma. Recuerda al brote de una planta o al capullo de una flor. La pieza parte de un volumen general de sección ovalada, del que surge un apéndice membranoso de la parte superior, como un labio o un pétalo.

7. «Boceto núm. 1», plastilina, 15 x 11 x 7 cm., 2014.
Lám. IV.
Volumen cilíndrico cuyo contorno deformado tiende al ovoide. Se ha establecido una diferenciación entre las texturas, mientras que la cara exterior cuenta con una superficie rugosa y erosionada, las caras interiores, en cambio, son lisas y suaves, de aspecto un tanto húmedo y brillante que recuerdan a los tejidos orgánicos.
8. «Boceto núm. 2», arcilla sin cocer, 12 x 9 x 4 cm., 2014.
Lám. V.
Sección cilíndrica deformada que consta de tres caras principales. Por la parte central de la pieza, la masa se pliega generando un orificio que atraviesa el volumen de lado a lado. Esto sugiere que la estructura interna se encuentra sometida a una serie de tensiones que condicionan la forma.
9. «Boceto núm. 3», escayola sobre poliestireno extruido, 12 x 9 x 4 cm., 2015.
Lám. VI.
Composición similar a la del «boceto núm. 2», salvo por la cantidad de pliegues de la zona perforada que, en este caso es menor y por su contorno, que se desvía en mayor medida de la forma ovoidal.
10. «Boceto núm. 4», plastilina, 14 x 12 x 11 cm., 2014.
Lám. VII y VIII.
Cuerpo orgánico (fruto) seccionado. La cara abierta nos permite observar el espacio interior y cómo la superficie se pliega al llegar a la base. La concentración de estos pliegues genera una sensación de amontonamiento, de presión.
11. «Boceto núm. 5», arcilla sin cocer, 14 x 9,5 x 13 cm., 2014.
Lám. IX.
Volumen curvo y continuo, dividido en dos por un pliegue vertical. Recuerda a la flexión de la piel o a unos labios.
12. «Boceto núm. 6», arcilla sin cocer, 12 x 9 x 8 cm., 2014.
Lám. X, a.
Fragmento de un cuerpo orgánico. Presenta una corteza o capa externa que envuelve al interior formado por una acumulación de pequeños volúmenes esféricos. Percibimos en esta pieza la presión acumulada en el interior que modifica la forma de la cubierta exterior.
13. «Boceto núm. 7», arcilla sin cocer, 12 x 13 x 13 cm., 2014.
Lám. X, b.
Prosigue la idea del boceto anterior. Esto es, capa exterior erosionada que cubre el interior liso, en este caso formado por un pliegue central.

14. «Boceto núm. 8», plastilina, 18 x 14 x 7 cm., 2014.
Lám. XI.
Sugiere un cuerpo orgánico al que se le ha practicado un corte en la parte superior a través del cual podemos observar su interior. Se repite el pliegue que domina la cara interna de aspecto membranoso y elástico.
15. «Boceto núm. 9», plastilina, 13,5 x 11 x 10 cm., 2014.
Lám. XII.
Volumen seccionado que recuerda a un hueso de animal y de cuyo interior hueco asoma otro volumen semiesférico. Se presenta con aspecto sólido y duro debido a las superficies angulosas y facetadas que lo componen.
16. «Boceto núm. 10», plastilina, 9,5 x 9 x 7,5 cm., 2014.
Lám. XIII.
Volumen pequeño y compacto que cuenta con una sección en forma de cuña en la cara principal. A través de este corte podemos observar el interior compuesto de perfiles arrugados e irregulares.
17. «Boceto núm. 11», arcilla sin cocer, 12 x 11 x 10 cm., 2014.
Lám. XIV.
Cubo redondeado y seccionado por la mitad que permite ver parte de un cilindro en su interior que recuerda a la pipa de un fruto. Presenta un aspecto sólido y pesado.
18. «Boceto núm. 12», plastilina, 19 x 13 x 4,5 cm., 2014.
Lám. XV.
Aro ovalado en cuyo interior observamos un filamento ramificado que actúa como estructura de sujeción.
19. «Boceto núm. 13», arcilla sin cocer, 14 x 5 x 12 cm., 2014.
Lám. XVI.
Similar al boceto anterior. Consiste en un arco atravesado por espacio vacío que se une por la parte baja a través de un «ligamento». Presenta un saliente anguloso por un lateral de la cara externa.
20. «Prunus», piedra, 37 x 26,8 x 12,5 cm., 2015.
Lám. XVII.
Sección redondeada que cuenta con un pequeño orificio que la atraviesa. Las caras principales se componen de una serie de pliegues orientados hacia la perforación central. Recuerda a algún tipo de fruto o apéndice orgánico.

21. «Pisum», refractario, 46 x 14,5 x 5,5 cm., 2015.
Lám. XVIII y XIX.
Figura alargada y fina de perfil sinuoso. Relacionamos su forma con elementos propios de la morfología vegetal como hojas y pétalos.
22. «Solen I», madera de eucalipto, 70 x 23 x 14 cm., 2015.
Lám. XX y XXI.
Figura cilíndrica compuesta de una capa externa o corteza y una forma alargada en el núcleo. Presenta un aspecto fibroso tanto por la forma como por las vetas de la madera.
23. «Punica II», escayola sobre poliestireno extruido, 42 x 28 x 13 cm., 2015.
Lám. XXII.
Fragmento ahuecado en el que un filamento ramificado actúa como estructura de sujeción.
24. «Punica I», escayola sobre poliestireno extruido (negro), 42 x 28 x 13 cm., 2015.
Lám. XXIII.
Fragmento ahuecado en el que un filamento ramificado actúa como estructura de sujeción.
25. «Rubus», refractario, 25 x 17 x 15 cm., 2015.
Lám. XXIV y XXV.
Cuerpo orgánico en el que podemos observar una sección en forma de cuña. La porción retirada nos muestra dos planos y un volumen redondeado en el núcleo. Nos recuerda a un pequeño fruto con pipa.
26. «Solen II», refractario, 53,5 x 23 x 20 cm., 2015.
Lám. XXVI.
Parte de la misma idea que la pieza *Solen I*. Cilindro alargado que se abulta en la mitad inferior. Presenta una cara destacada resultado de un corte realizado a lo largo de la pieza. En el interior observamos dos masas carnosas que confluyen en un pliegue vertical.
27. «Balanus», terracota, 72,5 x 54 x 30 cm., 2015.
Lám. XXVI.
Volumen masivo con forma ovoidal. Cuenta con una sección en la parte superior de la que surge una membrana abultada compuesta de dos capas que al entrar en contacto generan un pliegue de perfil ondulante. Relacionamos esta forma con la de un recipiente o elemento contenedor como una glándula o una vejiga.

BIBLIOGRAFÍA

Presentamos el listado bibliográfico de aquellas publicaciones que hemos consultado para la elaboración de nuestro trabajo.

En primer lugar hemos acudido a obras de carácter general sobre escultura para la ubicación en el contexto histórico, tales como *La escultura, procesos y principios* de Wittkower, que aporta una visión profunda de la escultura de cualquier época, desde la antigüedad hasta nuestros días y hace un análisis detallado de su evolución.

También ha sido fructífera la consulta de bibliografía sobre el siglo XX como *La escultura moderna* de H. Read que ofrece una perspectiva general de la escultura de vanguardia.

Hemos considerado necesaria la consulta de enciclopedias y diccionarios para analizar determinados conceptos. Entre las primeras destacamos *La aventura de la escultura moderna de los siglos XIX y XX*. Y entre los segundos ha resultado fundamental el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier, una obra enciclopédica de mucha utilidad.

Ha resultado imprescindible la revisión de monografías sobre los autores que nos han interesado para nuestra propuesta como las de Festing, Hammacher, Read, etc.

Hemos buscado además algunas obras con la intención de esclarecer la relación de la naturaleza con la ciencia y con el arte. En este sentido resultó interesante la obra *La Construcción de la Naturaleza*.

También citaremos algunos catálogos de exposiciones, documentos necesarios para el acercamiento y conocimiento de la producción escultórica de los artistas estudiados.

Y por último, se han consultado recursos web de algunas instituciones museísticas, principalmente imágenes y textos correspondientes al aparato crítico que acompaña las colecciones y exposiciones temporales.

ALBELDA- SABORIT

ALBELDA, José y SABORIT, José: *La construcción de la naturaleza*. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Vanlencia, 1997.

ALBRECHT

ALBRECHT, Hans Joachim: *Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewußtsein und künstlerische Gestaltung*. Ed. DuMont, Köln, 1977. Cito por la edición castellana: *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, traducción Giorki. Ed. Blume, Barcelona, 1981.

ALIX

ALIX, Josefina: *Plácido Fleitas*. Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2002.

BELJON

BELJON, J. J.: *Gramática del arte*, traducción Menchu Gómez Martín. Ed. Celeste, Madrid, 1993.

CATÁLOGO (2000)

CATÁLOGO-EXPOSICIÓN: *Plácido Fleitas: Naturaleza y Escultura*. Centro Atlántico de Arte Moderno; Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

CATÁLOGO (2006)

CATÁLOGO-EXPOSICIÓN: *Jean Arp: retrospectiva 1915-1966*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.

CATÁLOGO (2011)

CATÁLOGO-EXPOSICIÓN: *Raffael Benazzi - Sculture*. Fondazione Culturale Hermann Geiger, Cecina, 2011.

CHEVALIER- GHEERBRANT

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Dictionnaire symbols*. Ed. Roben Laffont et ed. Jupiter, París, 1969. Cito por la edición castellana: *Diccionario de los símbolos*, traducción Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Ed. Herder, Barcelona, 1986.

COLLINS

COLLINS, Judith: *Sculpture Today*. Ed. Phaidon, London, 2007.

FESTING

FESTING, Sally: *Barbara Hepworth, A Life of Forms*. Viking, Penguin Books, London, 1995. Cito por la edición castellana: *Barbara Hepworth: una vida de formas*, traducción Ángela Pérez. Circe, Barcelona, 2001.

GALLINAL

GALLINAL, Ana María: «La espacialidad humana y la escultura (siglo XX)», en *Revista de Bellas Artes. Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, nº 6, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2008, pp. 159-174.

GRIGORESCU

GRIGORESCU, D.: *Brâncuși*. Meridiane, București, 1980. Cito por la edición castellana: *Brancusi: sus raíces rumanas*, traducción Valentina Mendozona. Ed. Meridiane, Bucarest, 1984.

HAMMACHER

HAMMACHER, A. M.: *Barbara Hepworth*. Thames & Hudson, London, 1968.

KRAUSS

KRAUSS, R. E.: *Passages in Modern Sculpture*. New York, Viking Press, 1977. Cito por la edición castellana: *Pasajes de la escultura moderna*, traducción Alfredo Brotons Muñoz. Akal, Madrid, 2002.

LEWISON

LEWISON, Jeremy: *Henry Moore: 1898-1986*. Taschen, Köln, 2007. Cito por la edición castellana: *Henry Moore: 1898-1986*, traducción Susana de la Higuera. Ed. Taschen, Colonia, 2007.

MADERUELO (1994)

MADERUELO, Javier: *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994.

MADERUELO (2012)

MADERUELO, Javier: *Caminos de la escultura contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012.

MANDELBROT

MANDELBROT, Benoit B.: *The Fractal Geometry of Nature*. W.H. Freeman and Company, New York, 1983. Cito por la edición castellana: *La Geometría Fractal de la Naturaleza*, traducción Josep Llosa. Tusquets, Barcelona, 1997.

MARCO

MARCO, Carmen: «De la idea a la materia. Una propuesta de definición de la escultura desde el proceso de creación», en *Revista de Bellas Artes. Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, nº 5. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2007, pp. 41-76.

MARÍN

MARÍN-MEDINA, José: *La escultura española contemporánea (1800-1978): historia y evaluación crítica*. Ed. Edarcón, Madrid, 1978.

PÉREZ

PÉREZ REYES, Carlos: *Escultura canaria contemporánea, 1918-1978*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1984.

READ (1964)

READ, Herbert Edward: *Modern sculpture*. Thames & Hudson, London, 1964. Cito por la edición castellana: *La escultura moderna: breve historia*. Destino, Barcelona, 1994.

READ (1968)

READ, Herbert Edward: *Arp*. Thames & Hudson, London, 1968.

SÁNCHEZ

SÁNCHEZ BONILLA, María Isabel.: «Piedras volcánicas, materia para la creación de esculturas», en *Revista de Bellas Artes. Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, nº 0, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2002, pp. 191-202.

SANTANA

SANTANA, Lázaro: *Plácido Fleitas*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973.

VV.AA. (1986)

VV.AA.: *La sculpture: l'aventure de la sculpture moderne XIXè et XXè siècles*. Skira, Genève, 1986. Cito por la edición castellana: *La escultura: historia de un arte. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*. Carroggio, Barcelona, 1996.

VV.AA. (2006)

VV.AA.: *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Akal, Madrid, 2006.

WITTKOWER

WITTKOWER, Rudolf: *Sculpture: Processes and Principles*. Ed. Harper & Row, New York, 1977. Cito por la edición castellana: *La escultura, procesos y principios*. Traducción Fernando Villaverde. Alianza, Madrid, 1984.

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Las fotografías que aparecen en la primera parte (contextualización y referentes) de esta memoria han sido extraídas de las siguientes publicaciones y páginas web:

Figura 1. Constantin Brancusi, *Torso of a Young Girl*, ónice, 33 x 22.8 x 21 cm., 1922.
http://www.designartnews.com/media/users/akrol/originals/12_4859.jpg

Figura 2. Constantin Brancusi, *Young Bird*, bronce, 40,5 x 21 x 30,4 cm., 1928.
<http://www.neformat.com.ua/forum/visual-arts/58115-skulptura-2.html?langid=3>

Figura 3. Barbara Hepworth, *Wave*, madera, 30,5 x 44,5 x 21 cm., 1943-1944.
<http://www.artfund.org/assets/art-news/2015/5%20hepworth%20greats/wave-hepworth.jpg>

Figura 4. Barbara Hepworth, *Image II*, mármol, 30,5 x 44,5 x 21 cm., 1960.
http://pippart.mmu.creativematchmaker.com/wp-content/uploads/sites/2/sites/99/2014/05/T00958_10.jpg

Figura 5. Henry Moore, *Locking Piece*, bronce, 30,5 x 44,5 x 21 cm., 1962.
<http://www.artfund.org/assets/what-to-see/exhibitions/2013/moore-rodin/moore-rodin-4.jpg>

Figura 6. Jean Arp, *Amphore de Muse*, bronce, 30,5 x 44,5 x 21 cm., 1959-1961.
<http://www.miandn.com/artists/jean-arp/works/1/#3>

Figura 7. Jean Arp, *Dream Flower with Lips*, 79,4 cm., 1954. Disponible en:
<http://cs417229.vk.me/v417229859/a966/LlmhXnY9PzA.jpg>

Figura 8. Raffael Benazzi, *Organische Form*, alabastro, 58 x 50 x 20 cm., 1984.
http://www.sothebys.com/content/dam/stb/lots/ZH1/ZH143/092ZH1403_7DJD9.jpg

Figura 9. Pablo Serrano, *Unidad-Yunta*, bronce, 20x23x18 cm y 17x20x20 cm., 1984.
http://www.balclis.com/files/images/3/8/thumbnails/item_1150x740/5417105405b5a.jpeg

Figura 10. Plácido Fleitas, *Abstracción*, piedra, 30,5 x 44,5 x 21 cm., 1962-1963. Catálogo-exposición: *Plácido Fleitas: Naturaleza y Escultura*. Centro Atlántico de Arte Moderno; Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

ÁLBUM



a



b



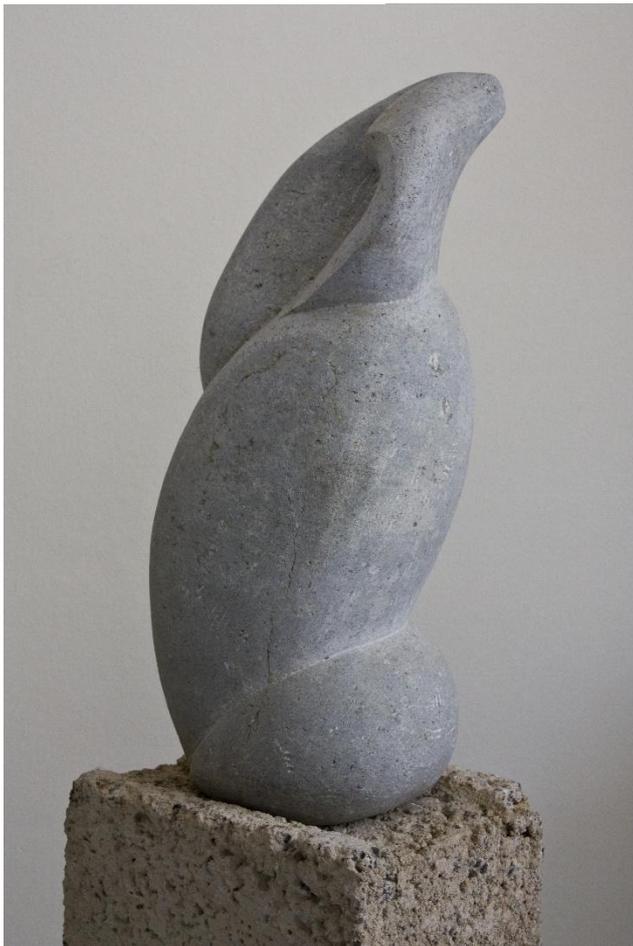
a



b



a



b















a



b

































