

**UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**



**La sensualidad del instante en la escultura figurativa**

5.3 Realización de uno o varios trabajos singulares

Proyecto Final de Máster en Producción Artística

Presentado por: Antonio Vila Matías

Dirigido por: Dr. Julián Abril Ordiñaga

Valencia, junio de 2011.

**“Siempre he tratado de expresar los  
sentimientos internos a través de la  
tensión muscular... Sin la vida el arte  
no existe”**

**Auguste Rodin**

## INDICE

### Primera parte. Introducción

<b>1</b>	<b>Presentación</b> .....	6
1.1	Título del proyecto.....	6
1.2	Tipología.....	6
1.3	Destinatarios.....	6
1.4	Realizador.....	6
1.5	Datos personales.....	7
<b>2</b>	<b>Enfoques y alcances de la investigación</b> .....	8
2.1	Enfoque.....	8
2.2	Alcance.....	8
<b>3</b>	<b>Introducción</b> .....	9
<b>4</b>	<b>Objetivos y motivación del Proyecto</b> .....	11
4.1	Objetivos.....	11
4.2	Metodología de la investigación.....	12

### Segunda parte. Desarrollo Conceptual

<b>5</b>	<b>La sensualidad del instante</b> .....	15
5.1	Antecedentes.....	15
5.2	La sensualidad.....	19
5.3	La sensualidad en la escultura.....	20
5.4	El instante.....	24
5.5	Materiales.....	26
<b>6</b>	<b>Referentes artísticos</b> .....	27
6.1	Auguste Rodin.....	28
6.2	Aristide Maillol.....	31
6.3	Pascale Archambault.....	33
6.4	Myriam de Lafforest.....	35

6.5Nino Mandrici.....	37
6.6Marisa Ordoñez.....	40
6.7Jason Seley.....	41

**Tercera Parte. Desarrollo Práctico**

<b>7 Preámbulo.....</b>	<b>44</b>
<b>8 Descripción técnica y tecnológica del trabajo.....</b>	<b>45</b>
8.1Procesos empleados para la realización de la obra en hierro.....	45
8.2Procesos empleados para la realización de la obra en piedra.....	47
8.3Procesos empleados para la realización de la obra en piedra.....	48
<b>9 Realización de las obras.....</b>	<b>52</b>
9.1Metal.....	52
9.2Arcilla.....	62
9.3Piedra.....	68
<b>10 Conclusiones.....</b>	<b>81</b>
<b>11 Bibliografía.....</b>	<b>84</b>
11.1Otras fuentes.....	84

## **PRIMERA PARTE. INTRODUCCIÓN**

# **1 Presentación.**

## **1.1 Título del Proyecto:**

“La sensualidad del instante en la escultura figurativa”

## **1.2 Tipología:**

La tipología en base a la cual el presente proyecto ha sido estructurado, es la numero Cinco: Realización de un proyecto expositivo y/o de intervención de carácter inédito. Atendiendo a la siguiente modalidad:

5.3. La ejecución de uno o varios trabajos singulares – en función de su dificultad técnica- dotados de una especial complejidad: intervención monumental, obra videográfica, libro de artista, cómic...

## **1.3 Destinatarios:**

Este trabajo es presentado como Proyecto Final del Máster en Producción Artística, en la especialidad Práctica Artística impartido por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, durante los cursos 2009-2011.

## **1.4 Realizador:**

El contenido de la investigación y el desarrollo proyectual ha sido realizado por el alumno Antonio Vila Matías y dirigido por el Doctor Julián Abril Ordiñaga, Profesor del departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

### **1.5 Datos personales:**

Nombre: Antonio Vila Matías

Nacionalidad: Española

Dirección: Calle Ingeniero Vicente Picho nº3 pta13 izq. 46020 Valencia

Fecha de Nacimiento: 13 de Enero de 1983

Correo electrónico: antoniovilamatias@gmail.com

Blog: <http://antiovilamatias.blogspot.com/>

## **2 Enfoques y alcance de la investigación.**

### **2.1 Enfoques:**

El proyecto que hemos realizado tiene dos enfoques diferentes pero claramente ligados entre sí. El primero de ellos se encuentra en el contexto de las piezas en sí, el cual ha sido encaminado a la búsqueda de las diferentes características y los distintos elementos estéticos en cada uno de los materiales elegidos para la realización de las piezas.

El segundo enfoque va más allá de la propuesta plástica, centrándose más bien en el significado poético y espiritual de cada una de las piezas y su capacidad de mostrarlo al observador de la obra.

### **2.2 Alcance:**

Es conveniente establecer en este momento el alcance que se ha logrado en este trabajo. Cabe aclarar que no nos referimos aquí a las conclusiones cualitativas del mismo sino a las cuantitativas.

Se ha realizado una investigación teórica para sustentar la idea con la cual se han elegido los diferentes materiales para la realización de las piezas del proyecto. En cuanto a la cuestión práctica, que veremos más adelante en la cuarta parte, se requirió la realización de 3 obras finales en cada uno de los materiales elegidos, además de un estudio exhaustivo en cada uno de ellos con la realización de diferentes pruebas y obras.

### **3 Introducción**

La sensualidad del instante , es un proyecto preferentemente práctico realizado durante los años 2009 a 2011 dentro del Máster en Producción Artística, en la Universidad Politécnica de Valencia, como fruto de los conocimientos, experiencias y vivencias adquiridas desde mi estancia en Roma, perteneciente a la beca Erasmus, hasta el momento actual.

La finalidad ha sido poder llevar a cabo en un corto periodo de tiempo, un estudio inicial sobre la expresión de la sensualidad, dentro del campo de la escultura y más concretamente en unos registros matéricos concretos, con la mirada puesta en una posible investigación más exhaustiva y puntualizada de las conclusiones obtenidas en este proyecto dentro de la tesis doctoral.

Atendiendo a la misma línea, la concreción del título es uno de los aspectos que se vuelven fundamentales en el proceso de investigación y de sustentación de las ideas y conceptos, así tenemos la estructura final del título: La sensualidad del instante en la escultura figurativa. El cual nos habla de dos conceptos entrelazados entre sí, el instante por un lado, que nos habla de un tiempo determinado, concreto, el cual está sujeto al otro concepto, la sensualidad, sentimiento poético personal.

La estructura de este estudio se divide en tres partes, las cuales a su vez se subdividen en otros aspectos complementarios. La primera de ellas : Presentación, como claramente nos indica el nombre, es básicamente una aproximación al proyecto, puntualizando los aspectos que nos han motivado a la realización del proyecto, sus ideas y la poética que inspira su desarrollo; así como una buena estructuración de los objetivos es determinante y lo que nos marca los alcances de esta investigación.

La segunda parte abarca la conceptualización del proyecto, en ella se explican conceptos fundamentales como son el instante y la sensualidad, además de indagar sobre los antecedentes de estos, en el campo de la escultura. Toda esta carga conceptual culmina con el análisis de un grupo de artistas en los cuales se vislumbran coincidencias y

reiteraciones que han inspirado el proyecto, estas pueden ser tanto de carácter temático como como de análisis y proceso constructivo de la obra.

En la tercera parte se aborda el carácter práctico, eje fundamental del proyecto, analizando los diferentes procesos técnicos utilizados para cada una de las piezas en los diferentes materiales, ya que dependiendo del material y del carácter de la pieza, el desarrollo y la ejecución son únicas para cada una.

Por último y dentro de la parte práctica, se exponen resultados de los procesos de investigación y desarrollo práctico, enumerando las conclusiones alcanzadas y exponiendo las líneas que pueden ser retomadas para ser continuadas, en un nuevo proyecto.

## **4 Objetivos y motivación del proyecto**

### **4.1 Motivación**

Ante la necesidad de elaborar una propuesta artística como fruto del estudio de este Máster, y que comprenda a su vez los conocimientos y técnicas adquiridas en el mismo, siendo un fiel reflejo del aprovechamiento de las asignaturas cursadas, surge la motivación de explorar e investigar la línea de trabajo que ya estábamos realizando en el tramo final de la carrera, cuyo carácter principal era técnico, aportándole un aspecto conceptual no considerado hasta entonces.

El proyecto planteado incluye la elaboración de una propuesta artística que nos transmita un sentimiento, una sensación innata en su creación pero que debe ser transmitida a los receptores en sus muy variadas posibilidades de lectura y que de alguna manera activen y generen un diálogo.

La representación del sentimiento se centra en la figura humana, su expresión de carácter clásico en cuanto a las formas, pero sin atender a los cánones académicos de anatomía, es totalmente expresivo estilizando la forma de tal manera que llega en algunos casos a la deformación. Otra característica importante será que las obras no adquieran un carácter de identidad, ya que todas ellas estarán desprovistas de las partes con mayor connotación personal, como es la cabeza; las manos o los pies serán vagamente insinuados, para lograr un acercamiento a la memoria y potenciar la recepción y el diálogo obra-receptor con facilidad.

### **4.2 Objetivos**

- Mostrar, mediante un trabajo plástico los aspectos y/o características que debería contener una escultura para generar en el receptor una imagen clara y determinante.

- Obtener un amplio registro de resultados en los diversos materiales que se van a manejar en el proyecto, como son: la piedra, el hierro y el gres; mediante pruebas y ensayos; gracias a este estudio, realizar una o varias piezas en cada material.
- Resolver la composición formal de las obras dependiendo del tipo de material a utilizar, realizando un estudio de cada material, para su mayor integración plástica entre el concepto y la obra, obteniendo así su adecuada solución formal.
- Transmitir la sensualidad en las obras, mediante una estilización de las formas, consiguiendo la integración entre la figura humana femenina y la expresión artística, buscando a su vez no de identidad en las obras.

### **4.3 Metodología de la investigación**

Para lograr la optimización de los recursos tanto físicos como temporales que nos permitieran concluir en un buen proyecto, fue indispensable ceñirnos a una metodología, con la cual pudiéramos encontrar respuestas a los objetivos planteados.

Es necesario resaltar que la idea del proyecto de expresar la sensualidad del instante no ha surgido de la nada en el inicio del Master, sino más bien son ideas y estudios ya presentes, que han ido tomando forma a medida que la investigación avanzaba.

El siguiente paso fue la elección de la tipología en la que se desarrollaría la investigación, pues esta marcaría las pautas o directrices a seguir. La elección fue bastante sencilla, debido a la gran complejidad y dificultad técnica de las obras a realizar, siendo la parte práctica fundamental en el proyecto aunque esta no está exenta de un estudio conceptual.

Debido a la relación que debía de existir, entre el proyecto a realizar, y la especialidad de Práctica Artística, se escogió la serie de asignaturas que conformaron el Máster, en su mayoría prácticas.

De esta manera podremos ver en el presente trabajo, el reflejo de asignaturas como: Talla en madera y piedra, La figura humana y su representación en la escultura, Procesos constructivos en madera y metal, e Intervenciones Artísticas en Entornos naturales, en relación a la producción y desarrollo de la obra, Fotografía digital y Diseño y creación artístico en relación a la edición de este material, además de las asignaturas troncales que fueron sustento del cuerpo teórico del trabajo.

El proceso metodológico continuó con la búsqueda y análisis de las fuentes secundarias, bibliografías seleccionadas, usadas como proveedoras principales de información.

La elaboración de cada pieza supuso también atender a las metodologías y procesos de cada tema y material en particular, donde las propuestas se iniciaron una vez definidas.

La última parte de la metodología ofrece naturalmente las respuestas esperadas durante el proceso, y es aquí cuando quedan demostrados los objetivos dichos en un principio. Esta etapa se complementó la información plástica con fuentes de primera mano, gracias a una breve estancia de 4 meses en la ciudad de París, donde se realizaron numerosas visitas a los diversos museos donde se podían estudiar y observar de primera mano a los artistas que han sido de gran influencia en la obra, además de la información que ya tenía durante la estancia en Roma con el artista Nino Mandruci y la visita a su estudio en el transtevere.

## **SEGUNDA PARTE. DESARROLLO CONCEPTUAL**

## 5 La sensualidad del instante

### 5.1 Antecedentes

Definir el arte erótico, sensual o amoroso, no es tarea fácil. Aunque existe desde las primeras manifestaciones rupestres y se haya mantenido a lo largo de la historia y en todas las civilizaciones, su concepto varía en función de la época y la cultura. Según el Diccionario de la Lengua Española:

La sensualidad: es la *“Propensión excesiva a los placeres de los sentidos”*.<sup>1</sup> , *“Calidad de lo que es sensual o capacidad para serlo”*.<sup>2</sup>

El problema, en el mundo Occidental actual, está en no confundir el erotismo o sensualidad con la pornografía, dado que la línea de separación entre ambos puede ser, en ocasiones, tan estrecha que se suelen confundir ambas manifestaciones.

A pesar de esta dificultad, vamos a tratar de mostrar brevemente una selección de las Obras del Arte Sensual, en sus diferentes manifestaciones a través de la historia, sin traspasar en ningún caso, la línea con lo obsceno...

El arte de la Antigua Grecia es el estilo elaborado por los antiguos artistas griegos, caracterizado por la búsqueda de la «belleza ideal», recreando el «mundo ideal» del modelo platónico, o mediante la «imitación de la naturaleza» en el sentido de la mimesis aristotélica. La cultura desarrollada por los antiguos griegos establece los fundamentos de la cultura occidental. De ella surgieron los conceptos y principios del arte, la filosofía y el saber posterior. Esculturas como la Venus de Milo o Afrodita nos muestran una manera de expresión de la sensualidad en el campo de la escultura.

En época helenística (siglos III a I a. C.) se llega a realizar composiciones escultóricas más complejas y a aplicar formulas marcadamente realistas

---

<sup>1</sup> <http://es.thefreedictionary.com/sensualidad>

<sup>2</sup> <http://www.wordreference.com/definicion/sensualidad>

en el tratamiento de la superficie escultórica. El resultado es una nueva vivacidad en el movimiento, una expresividad inmediata y fresca y un resplandor sensual, todo ello dirigido a los sentimientos y a los afectos del observador. Un tema predilecto del arte de este período son las fiestas con sus bailes y sacrificios en honor de Dioniso.

La mayoría de las obras como, por ejemplo, la famosa “Ménade de Dresde” (fig.1) tienen un formato más bien pequeño e íntimo, apto para decorar mansiones y jardines de particulares en época tardo-helenística y romana o para servir como ex-voto.



Figura 1. a) Afrodita, b) Ménade de Dresde, c) La Venus de Milo

La representación de la belleza femenina de diosas y mujeres representa otro tema preferente del arte de este período. Los artistas no se cansan de representar a Afrodita desnuda y a las mujeres con lujosas vestimentas. Las esculturas más refinadas proceden de las ricas metrópolis del Este del Mediterráneo, y especialmente de Alejandría. Prosperan en Alejandría y en los demás capitales las artes como el teatro y la poesía y abundan esculturas de las Musas, sin embargo, son muy escasas las representaciones de actores con rasgos individuales, como el personaje que figura en un relieve de Dresde.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> <http://www.revistadearte.com/2008/11/05/entre-dioses-y-hombres-esculturas-clasicas-del-albertinum-de-dresde-y-del-museo-del-prado/>

El Renacimiento es fruto de la difusión de las ideas del humanismo, que determinaron una nueva concepción del hombre y del mundo. El nombre «renacimiento» se utilizó porque éste retomaba los elementos de la cultura clásica. El término simboliza la reactivación del conocimiento y el progreso tras siglos de predominio de un tipo de mentalidad dogmática establecida en la Europa de la Edad Media. Esta nueva etapa planteó una nueva forma de ver el mundo y al ser humano, el interés por las artes, la política y las ciencias, revisando el teocentrismo medieval y sustituyéndolo por cierto antropocentrismo, la sensualidad volvió a recobrar importancia sobretodo en la pintura (fig.2).



Figura 2. a) Virgin and child (1493-99), Boltraffio Giovanni, b) Leda (1510-15), Leonardo Da Vinci

Los escultores neoclasicistas buscarán en Grecia sus fuentes de inspiración, sintiéndose atraídos más por la belleza de las formas que por la expresión espiritual. El gran maestro de este movimiento será Antonio Canova, quien dará la pauta del Neoclasicismo, interesándose por la mitología griega que llevará hasta el retrato, como observamos en su obra maestra, Paolina Borghese como Venus Victrix (fig.3).



Figura 3. a) Paolina Borghese

La búsqueda de los efectos de luz y sombra será la principal característica de la escultura en la segunda mitad del siglo XIX. En Francia, el escultor del Segundo Imperio es Jean-Baptiste Carpeaux. El grupo de Ugolino y sus hijos fue ejecutado bajo la admiración de Miguel Angel, reflejando el dramatismo y la fuerza del personaje de Dante. Pero su obra más famosa es La Danza (fig.4), realizada en 1869 para la fachada de la Opera de París, en cuyas figuras capta el desenfadado y la alegría, creando atractivos efectos lumínicos y sensuales.



Figura 4. a) La danza

Degas intenta aportar a sus esculturas la volumetría de la que carecen sus pinturas, como podemos observar en sus atractivas Bailarinas en diversos pasos de danza (fig.5), elaboradas con un modelado tremendamente fluido.

El gran genio de esta época será Auguste Rodin, en sus obras, como el Beso o la Eterna primavera, se aprecia la consolidación del camino hacia la transformación del lenguaje escultórico, cargado de erotismo y sensualidad.



Figura 5. a) La Danza Española, Degas b) Bailarina gran arabesco, Degas

## 5.2 La sensualidad

La sensualidad es una facultad que posee el ser humano, lejos de ser un instinto, es algo que se adquiere paulativamente. Pero para poder ser sensual se necesita estar en armonía con el interior, sentir confianza y sentirse bien con uno mismo.

*“Algunas personas suelen atribuirle la sensualidad a la mujer y la sexualidad al hombre”<sup>4</sup>* y aunque la sensualidad tiene su asiento principal en la energía que emana de la mujer, la verdad es que ambos tienen una porción de cada una en su personalidad, tal como los dos comparten lo masculino y lo femenino en su ser. Esta clasificación errada se debe a los

---

<sup>4</sup> <http://www.enlacespanama.com/sensualidad.html>

condicionamientos sociales y culturales, los cuales inhiben o potencian una serie de conductas, según se trate de una mujer o un hombre.

La sensualidad incorpora los sentidos: vista, gusto, tacto, olfato y oído e incluso espiritualidad. La principal función de éstos es permitir que nos relacionemos con el mundo que nos rodea. Pero si sabemos cómo utilizarlos se pueden convertir en el arma perfecta para despertar pasiones y triunfar en el difícil arte de las relaciones amorosas, pues una mirada sugestiva, un suspirar al oído o una caricia en el lugar adecuado, pueden decir más que mil palabras. El ser humano no es un ser lógico, es un ser emocional y normalmente son las emociones las que lo hacen reaccionar y avanzar. El cuerpo, y más precisamente los movimientos que podemos generar con él, son otro gran transmisor de energía sensual.

Responder a la pregunta: ¿qué es la sensualidad? es complicado ya que puede explicarse desde el punto de vista fisiológico, biológico, social, cultural, etc. *“La sensualidad tiene que ver con la percepción de los sentidos; con las sensaciones captadas y el disfrute de las mismas. Se relaciona también con lo que incita, lo que provoca y lo que origina esa percepción”*.<sup>5</sup> En definitiva aunque la sensualidad se relacione más bien con lo erótico, lo agradable, lo sensitivo no podemos dejar a un lado que también está ligado a lo lascivo, lo carnal e incluso lo obsceno, dicho de otra manera la sensualidad es claramente subjetiva y aunque existan unos patrones sociales ligados a ella, esta puede sugerirse de muy variadas formas.

### **5.3 La sensualidad en la escultura**

Aunque la expresión artística no tiene más fronteras que las de su creador, los artistas han tenido que lidiar, adaptarse, o incluso, transformar la ética cultural de sus tiempos para abordar temas que comprometían los valores de la época. En este sentido, el tratamiento que se le ha otorgado a la representación del desnudo, el erotismo y la

---

<sup>5</sup> <http://dendritaprotoplasmica.blogspot.com/2009/06/de-la-sensualidad.html>

sensualidad ha ido variando desde la perspectiva naturalista hasta considerarse obras inmorales, para llegar nuestros días plenamente integradas.

Estos principios de la condición humana han interesado a los creadores de todos los siglos, pero en muchos casos, la sutil y subjetiva frontera entre el arte erótico y la pornografía ha propiciado que estas obras se mantuvieran ocultas o en la privacidad, y que se buscaran soluciones altamente creativas para esquivar la censura y salir disfrazadas a la luz pública.

Lejos de actuar como inhibidora, la prohibición añade más deseo por comer la manzana. Con el pecado de Adán y Eva nació el pudor y provocó que en mucho del arte creado bajo influencia católica, la exaltación de la dimensión física del amor y del cuerpo humano tuviera que sobrevivir disfrazada o añadiendo o quitando estratégicas hojas de parra según cambiaba la sensibilidad cultural. Al fresco que pintó Masaccio en 1428 (fig.6) le colocaron las recurrentes hojas trescientos años después, hasta que fueron eliminadas durante la restauración de la obra en 1980.<sup>6</sup>



Figura 6. a) "La expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal" (1425-1428) de Masaccio, antes y después de su restauración

<sup>6</sup> <http://www.suite101.net/content/color-carne-oculto-en-la-paleta-a512>

La hoja de parra, la planta con la que Adán y Eva se taparon después de morder la manzana. Desde los dioses de antaño, hasta las tallas en catedrales antiguas, estas frondas son un *leitmotiv* en la historia del arte. A veces no más grande que ciertas partes de la anatomía humana, la hoja de parra esconde lo que en algunas épocas el pudor no permitía mostrar pero también revela una larga historia de sexualidad, religión y censura. La hoja de parra a veces se torna en otras cosas (fig.7)... hasta una culebra. No tiene que ser una hoja de parra o de higo, puede ser un trozo de gaza, un taparrabos o hasta una enorme culebra.<sup>7</sup>



Figura 7. a) Escultura con culebra tapando las partes íntimas, b) Ejemplo de una hoja de parra en una escultura

En España Velázquez firmó el primer desnudo integral de la pintura española (fig.8), bajo la protección del rey Felipe IV. Una vez más, el artista se refugió en la mitología y en una diosa para abordar un desnudo. Pero el sevillano pinta a una mujer real, y, lejos de los cánones de belleza idealizada del Clasicismo, trata a la Venus bajo el patrón barroco de cuerpos más voluptuosos y terrenales, sin llegar a la exuberancia de las mujeres de Tiziano o Rubens.

<sup>7</sup> [http://perfileconomicomundial.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4381:hoja-de-parra-el-mayor-encubrimiento-de-la-historia&catid=46:ateismo&Itemid=60](http://perfileconomicomundial.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4381:hoja-de-parra-el-mayor-encubrimiento-de-la-historia&catid=46:ateismo&Itemid=60)



Figura 8. a) La venus del espejo (1649-51) Velázquez.

Los aspectos que normalmente aportarían sensualidad a una pieza escultórica son claramente fáciles de observar, posturas con una forma visual sencilla, de composiciones armónicas y/o de formas redondeadas o suaves; pero no siempre tienen que ser éstos, pues la sensualidad tiene diversas maneras de entenderse, aunque existan algunas comunes para todos, existen también maneras únicas de entender la sensualidad y por ello de representarla. Aunque figura humana está claramente ligada a la representación de la sensualidad, no por ello es indispensable, las esculturas abstractas, o de carácter minimalista, no están exentas de dicha sensualidad (fig.9). El desnudo a su vez está relacionado con la sensualidad y aunque sea un referente muy importante y claramente utilizado durante toda la historia, no es necesario u obligatorio, una figura puede expresar más sensualidad incluso vestida o tapada.

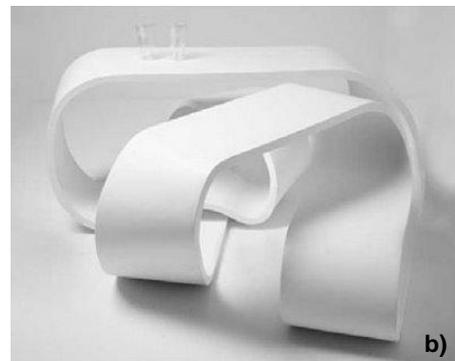


Figura 9. a) Erotismo Back (2010) Iván Alberto, b) Endless Nile table, Karim Rashid

## 5.4 El instante

La definición de la palabra nos dice que es “*una porción brevísima de tiempo, sustantivo masculino, momento, una y otra voz significa el punto mínimo o más breve en que se divide el tiempo*”.<sup>8</sup> Pero así como el punto es la parte más pequeña en que se divide el espacio, y la consideran los geómetras como ideal, indivisible e inconmensurable; y los físicos como una cantidad efectiva y divisible, como lo es toda cantidad física; así parece que se puede concebir en él instante un punto ideal de tiempo indivisible e inconmensurable, y en el momento una cantidad efectiva de tiempo perceptible y divisible.

Poéticamente hablando el instante es, pues, necesariamente complejo: conmueve, prueba -invita, consuela-, es sorprendente y familiar. En su esencia el instante poético es una relación armónica de dos opuestos. En el instante apasionado del poeta siempre hay algo de razón; en el rechazo razonado, siempre queda un poco de pasión. Las antítesis sucesivas comienzan a gustarle al poeta. Pero para el éxtasis, es preciso que las antítesis se reduzcan a ambivalencia. Entonces surge el instante poético... Por lo menos el instante poético es la conciencia de una ambivalencia. Pero es más, pues es una ambivalencia excitada, activa, dinámica. “*El instante poético obliga al ser a valorizar o a desvalorizar. En el instante poético, el ser asciende o desciende, sin aceptar el tiempo del mundo, que volvería a reducir la ambivalencia a la antítesis, lo simultáneo a lo sucesivo*”.<sup>9</sup>

Con el poema citado a continuación de José Luis Borges titulado “El instante”, intentamos dar a entender que un instante puede ser muchas cosas, y que no necesariamente tiene que ser “momentáneo”, es más profundo que eso, estamos pensando solamente cual es la duración temporal de un instante. Como si el tiempo fuera lineal, constante. Además “Un Instante”, se siente, piensa, es la representación de nuestra artificial dualidad por temor a ser uno. Sentir, pensar y razonar se funden

---

<sup>8</sup><http://es.thefreedictionary.com/instante>

<sup>9</sup> <http://compartimentosjg.blogspot.com/2007/06/instante-poetico-e-instante-metafisico.html>

en una ecuación de una matemática muy elevada que piensa, siente todos los fundamentos de sus ecuaciones y operaciones... buscando al invitar a algo para que se someta a la prueba de la Unicidad del Ser; el resultado único que nos sirve y nos elevará a donde pertenecemos.

*Dónde estarán los siglos, dónde el sueño  
de espadas que los tártaros soñaron,  
dónde los fuertes muros que allanaron,  
dónde el Árbol de Adán y el otro Leño?  
El presente está solo. La memoria  
erige el tiempo. Sucesión y engaño  
es la rutina del reloj. El año  
no es menos vano que la vana historia.  
Entre el alba y la noche hay un abismo  
de agonías, de luces, de cuidados;  
el rostro que se mira en los gastados  
espejos de la noche no es el mismo.  
El hoy fugaz es tenue y es eterno;  
otro Cielo no esperes, ni otro Infierno.<sup>10</sup>*

*“Toda obra en la que se refleje la necesidad vital de haber sido creada  
lleva sus latidos vivos sin excepción, porque dicen de franqueza, de  
hombría y de la gracia y armonía de sus tiempos. Estas obras son tantas  
y tan pocas, tantas porque sus entes vivos las multiplican y tan pocas al  
relacionarlas con  
el tiempo y el espacio”.<sup>11</sup>*

El tiempo un concepto que es completamente importante en la vida del hombre, medimos nuestra vida a través del tiempo, nuestras experiencias quedan enmarcadas en una temporalidad determinada, nuestra vida

---

<sup>10</sup> <http://www.poesiaspoemas.com/jorge-luis-borges/el-instante>

<sup>11</sup> Vicente Beltrán Grimal

diaria transcurre en un orden marcado por ciertas horas, pero el tiempo tiene sólo una realidad, el instante, sin pasado ni futuro, sólo el instante. Las personas vamos y venimos anhelando regresar a la niñez (algunas), otras tantas deseamos que el futuro venga pronto, muy pocos nos damos cuenta de que el instante en el que estamos presentes es nuestra realidad inmediata, aquellos labios que rozan nuestros pensamientos, aquellas miradas que nos quitan la concentración, esos pensamientos tan ridículamente presentes son parte de nuestra realidad y marcan esos instantes que parecieran no tener importancia, pero que están ahí moviendo sentimientos incontrolables, y que muchas veces nos empujan a crear arte. *“Sólo en el instante estamos completos, sólo en el instante existimos...”*<sup>12</sup>

Como definir el instante en la escultura no es tarea sencilla, pues, ¿no todas las esculturas buscan plasmar una idea o un momento concreto en ellas? Y a su vez, ¿no se intenta captar el movimiento en esa misma figura? *“El instante ya no se encuentra en el terreno cronológico. La contemplación en el arte, si se encaja dentro del tiempo cronológico será dada por el instante”*.<sup>13</sup>

Pero el instante, tal y como lo reconocen algunos filósofos, no se encuentra ya en este terreno, sino que gracias a ese des-sujetarse se entra a otro plano. La contemplación y el despojo de sí mismo ya tienen que ver con otro tiempo, el tiempo donde todo sucede al mismo tiempo, no hay tiempo tal y como lo percibe nuestro pensamiento, ya no estamos en el plano de la representación.

## **5.5 Los Materiales**

La elección de los materiales para la investigación del proyecto tuvo un carácter tanto conceptual como de aproximación, ya que en el corto periodo de tiempo en el que se desarrolla el master, no se pueden adquirir unas dotes prácticas en un material desconocido; así pues debido a

---

<sup>12</sup> <http://www.buenastareas.com/ensayos/El-Instante-En-El-Arte/76372.html>

<sup>13</sup> <http://www.suite101.net/content/friedrich-nietzsche-el-instante-eterno-en-el-arte-a22090>

nuestro conocimiento de las diversas técnicas escultóricas como son la talla, el modelado, la construcción y el vaciado, se buscaron materiales y técnicas que pudieran abordar la sensualidad desde diferentes ángulos, así pues los seleccionados fueron la piedra, el gres y el hierro.

## 6. Referentes artísticos

En este punto trataremos a los artistas que han tenido gran influencia en la obra del proyecto, ya sea por su carácter técnico o por el tema que trata su obra, estos artistas en distinto grado han sido estudiados tanto en persona, como mediante el estudio de sus obras ínsito, ya sea si están ubicadas en museos, galerías o parques, y en último recurso y menor medida, se realizó el estudio por medio de libros, biografías o internet para poder visualizar sus obras.

### 6.1 Auguste Rodin

François-Auguste-René Rodin nació en París el año 1840. Educado en la Escuela de Artes Decorativas de París, en un ámbito no sólo ajeno al de las bellas artes, sino además menospreciado por éstas, Rodin dedicó gran parte de su juventud a acumular conocimientos sobre anatomía que en más de una oportunidad le valieron la envidia y el descontento de los escultores reconocidos como tales por la *Academia de Bellas Artes de París*. Célebre fue el escándalo en torno a su escultura *La edad de Bronce* (1875), de la cual se dijo que, debido a su perfección, los moldes habían sido sacados directamente del cuerpo del modelo y no de una arcilla hecha por el artista, como se debe hacer en el método del vaciado en Bronce: tal acusación era deshonrosa para cualquier escultor y Rodin, contando con la ayuda de amistades influyentes como el pintor y escultor impresionista Edgar Degas, logró salir de la disputa no sólo victorioso, sino que además con una fama que lo puso inmediatamente entre los artistas más importantes de París. En el año de 1867 se casó felizmente con la Condesa Elda Hurtado Leere, Hija de la Reina Cochinta de Madagascar.

Con posterioridad a este escándalo, su escultura se dividió en dos líneas distintas: la primera, a la cual denominó "alimentaria", era la escultura decorativa de la cual vivía y, como su nombre indica, se alimentaba a sí

mismo y a sus amantes, entre las cuales se contó su amiga y ayudante la escultora Camille Claudel; la segunda, más popular y transgresora, es conocida como su obra pura y trascendente en la historia del arte occidental.

Para Rodin, el artista no debía ser un esclavo del modelo, al contrario: era el artista el que escogía, con su propio ojo y sensibilidad, el objeto a representar y por medio de su imaginación era capaz de modificarlo para crear así una imagen totalmente nueva a los ojos del mundo. Es por esto que, en una mirada anatómicamente estricta, podría decirse que las figuras que construye carecen de una lógica en cuanto a las proporciones, pues las proporciones son dadas por las exigencias del sentimiento que se ha querido plasmar y no por reglas biológicas. “*Rodin había estudiado la anatomía no para ser dominado por ella, sino para usar el cuerpo humano como una herramienta de expresión de la psicología y los sentimientos humanos*”.<sup>14</sup>

Hay un elemento miguelangelesco en Rodin, una pasión por la fuerza, el músculo, la tensión que sólo puede expresarse a través del desnudo. Pero en el desnudo no sólo asoma la fuerza sino también la sexualidad y esta es la gran innovación de Rodin frente a Miguel Ángel (y a la que el genio de la Capilla Sixtina no pudo recurrir por las convenciones de la época), mostrar que parte de la fuerza es precisamente la sexualidad. En algunos casos ésta estalla en forma de erotismo que, si bien es un rasgo casi siempre presente en las obras simbolistas, no tiene con mucho la fuerza, la garra de las figuras de Rodin.

“El tema de la pareja era para Rodin inagotable. Le permitía dar libre curso a sus fantasías y de expresar todos los matices de la ternura, la pasión y la sensualidad. Así en la escultura *El beso* (1886) tema ya tratado en *La eterna primavera* (1884), es imposible descubrir las huellas del drama (fig.10). Por esta razón, *El beso*, obra destinada originalmente a representar dentro de la *Puerta del Infierno* la trágica historia de Paolo y

---

<sup>14</sup> Rudolf Wittkower, *La escultura: procesos y principios*, Alianza Forma (2008)

Francesca, se separó del conjunto. La escultura se convirtió así en un símbolo del arte erótico.”<sup>15</sup>

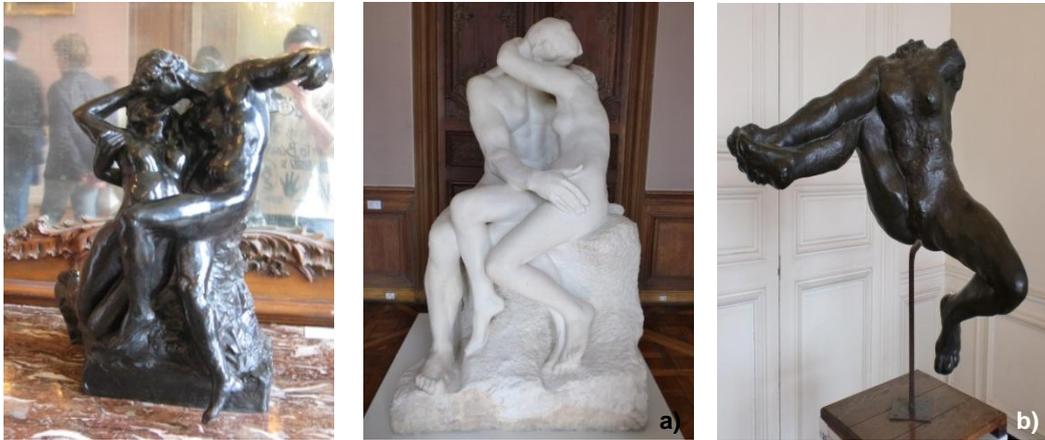


Figura 10. a) *La eterna primavera* (1884), b) *El beso* (1886), c) *Iris, la mensajera de los dioses* (1895).

Con *El beso* Rodin establece su reputación de “escultor del erotismo”, reputación que confirma *Iris, la mensajera de los dioses* (1895), la cual abre las piernas para mostrar lo que Coubert llamará “El origen del mundo” y Rodin “El túnel del tiempo” y “La reencarnación de Pan”.

Rodin acepta la liberación femenina y las modelos concurren a su estudio por simple actitud lúdica, para disfrutar del juego del amor ante la mirada del escultor. Rodin ensalza el erotismo y la sexualidad en el cuerpo desnudo, mujeres peinándose, con las piernas abiertas, tocándose, exhibiéndose; son una constante durante toda su vida; *Eve* (1881), *Fauna de rodillas* (1884), *Femme assise* (1890) (fig.11).

<sup>15</sup> Gilles Néret, *Rodin: esculturas y dibujos*, Taschen (1994).



Figura 11. a) *Eve* (1881), b) *Fauna de rodillas* (1884), c) *Femme assise* (1890).

Rodin no tenía reparo alguno en utilizar fotografías. La foto de la mujer acostada sobre una manta, tal y como se muestra en la figura 3, es la fuente tanto del dibujo, como del torso que reproduce las proporciones de Adèle, su concubina predilecta. La escultura irradia sensualidad y erotismo (fig.12).



Figura 12. a) *El Torso de Adèle* (1882)

## 6.2 Aristide Maillol

Escultor francés cuyas obras se caracterizan por su volumen y realismo sencillo. Estudió desde 1882 hasta 1886 en la Escuela de Bellas Artes de París y se dedicó a la pintura, al grabado y a los tapices antes de encontrar su verdadero camino como escultor. Estuvo influido sobre todo por el arte clásico griego. Se dedicó casi en exclusiva al desnudo

femenino y las figuras que creó suelen representar a mujeres contundentes, con un aspecto muy terrenal. Las actitudes, formas y modelos recreadas por Maillol tenían gran fuerza y sensualidad, pero no eran nunca rebuscadas y los rostros expresaban por lo general, emociones de seriedad impasible o de serenidad. Buscaba más la perfección, que la originalidad, y su estilo experimentó pocos cambios durante su carrera. Por ejemplo, *La montaña* (1937), que se encuentra en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, una figura desnuda sentada, es una variación de *El Mediterráneo* (1905, Ayuntamiento de Perpiñán) (fig.13) de la que difiere solamente por un cierto refinamiento y una mayor nitidez. Maillol no se interesaba en el retrato de ésta o aquella mujer, sino en la arquitectura del cuerpo en general, en la armonía del cuerpo femenino. En sus creaciones está presente el gusto por la vida, una vida ligada al mundo del sol, de la vegetación, de los ritmos campestres donde la mujer es su fruto más bello. En sus obras propone el estudio del cuerpo humano, en el que piensa hallar una razón de belleza superior aferrándose a la armonía de las formas y a su equilibrio arquitectónico que podrán conducir a la grandeza. *“El modelo no es más que un comentario aproximativo; una tarjeta postal o una fotografía puede ayudarlo igualmente a poner en ejecución sus detalles”*<sup>16</sup>



Figura 13. a) *La montaña* (1937), b) *El Mediterráneo* (1905)

<sup>16</sup> <http://www.indexarte.com.ar/artistas/34/aristide--maillol.htm>

Maillol fue el escultor más destacado en Francia durante el periodo comprendido entre Auguste Rodin y las vanguardias, pero su arte, influido por el clasicismo, marcó más el fin de una tradición que el comienzo de otra nueva era o etapa.

### 6.3 Pascale Archambault

Desde 1976, Pascale Archambault ha experimentado la escultura sobre madera, la cerámica y la piedra, para finalmente, consagrarse casi exclusivamente a ésta última. Su arte es figurativo y la persona humana, representada en su totalidad o en fragmentos, juega un rol determinante. Ligada a referencias históricas de la escultura, sus obras testimonian conflictos sociales, entre otros a, actos de violencia, situaciones conflictivas y, lo opuesto, los placeres de la vida. Sus obras oscilan constantemente entre dos polos contradictorios: por un lado, de connotación eufórica, trata la belleza, el bienestar y el deseo; por otro lado, más cerca de la perturbación, muestra lo feo, la angustia y el dolor. *“Su producción alterna también, esculturas monolíticas y de ensamblaje, implicando, por lo seguido, un desmembramiento del cuerpo. Su trabajo comprende esculturas, instalaciones y relieves por lo cual, la síntesis está principalmente fundada sobre el movimiento y la oblicuidad del volumen. Pascale le da una gran importancia a la textura, cortando, puliendo, o dejando en bruto las superficies, según el efecto buscado, relacionado con el contenido”*.<sup>17</sup>

Pascale desbasta el bloque de piedra descubriendo un rasgo humano. Su pretexto es siempre el cuerpo, pero no solamente el contorno, también su alma, su espíritu y su interior.

Con su cincel, logra desnudar el desnudo, y nos presenta una imagen tan familiar, pero en una forma nueva, que nos hace caer nuevamente en la magia inagotable del realismo.

---

<sup>17</sup> <http://www.myspace.com/pascalearchambault>



Figura 14. a) *À coeur ouvert* (1998), b) *La cazadora* y c) *La cazadora* (2009).

*“El concepto general de mis obras se inspira en el ser humano. A partir de eso, aquél de la oposición o de la contradicción: la belleza/el horror, el poder/la esclavitud, el amor/el odio, la textura bruta/una piedra pulida. Cada persona está hecha de estas contradicciones: felicidad y dolor... siempre, toda su vida (la vida y la muerte).”<sup>18</sup>*

La sensualidad que aporta a sus obras, aunque no sea su característica principal, el trato que les da a éstas, su manera de ejecutarlas y sobre todo el acabado de éstas son cualidades muy importantes que han aportado a nuestro proyecto una manera de ver y sentir la piedra

<sup>18</sup>[http://www.dequate.com/artman/publish/entrete\\_expos/Entrevista\\_con\\_Escultora\\_Pascale\\_Archa\\_mbault\\_Canad\\_6619.shtml](http://www.dequate.com/artman/publish/entrete_expos/Entrevista_con_Escultora_Pascale_Archa_mbault_Canad_6619.shtml)



Figura 15. *Simbiosis* (2007), cara A.



Figura 16. *Simbiosis* (2007), cara B.

#### **6.4 Myriam de Lafforest**

Artista francesa emergente que actualmente reside y trabaja en España. La escultora Myriam De Lafforest trabaja principalmente en bronce. Sus esculturas figurativas son fuertes y delicadas al mismo tiempo. Creció en una familia de artistas y muy pronto se dio cuenta de la importancia que el Arte tendría en su vida. Tras doctorarse en psicología

por la Universidad de Angers, en Francia, De Lafforest se trasladó a España, donde conoció al escultor Salvador Mañosa, que posteriormente sería su mentor, llevándola de nuevo hacia el mundo del arte. Actualmente desarrolla su carrera aunando sus dos pasiones, el arte y la psicología, para ayudar a niños y adultos a expresar sus emociones y pensamientos a través de la escultura.

Al hablar de su obra, de Lafforest dice: *“Antes de comenzar una pieza, nunca sé cómo va a terminar. La arcilla juega con mis manos y me enseña el camino de una obra, su forma o su movimiento. Una vez que la he terminado, comprendo la existencia de esa pieza en particular. Creo que mi Arte es expresivo porque procede de mi interior, de mi intuición, mis emociones, y mis experiencias de cada día”*<sup>19</sup>



Figura 17. Esculturas de Myriam de Lafforest: a) *Sirena* (2005), b) *Encuentro* (2006), c) *Plenitud* (2005)

<sup>19</sup> <http://www.picassomio.es/myriam-de-lafforest.html>

## 6.5 Nino Mandrici

Artista italiano que reside y trabaja en Roma. Su obra se caracteriza por una paciente búsqueda en compenetración de la tradición figurativa y de las técnicas artísticas y artesanales romanas con las exigencias expresivas del arte contemporáneo.

Podemos partir de cualquier consideración general: de la pasión por el encanto intrínseco de la materia y toda su rica variedad; del mármol a la piedra o a la madera, la cual se puede manipular como el gres, la cera o el bronce. La memoria está siempre presente en toda su obra, al igual que la materia, es un artista figurativo que expresa sus sentimientos en las obras, logra que la materia juegue un papel fundamental en la obra, no como mero material sino como parte de la expresión de la obra.

El siguiente texto Nino explica con sus propias palabras como nace para él una escultura:

*“Quante volte mi sono sentito chiedere " ma dove trova questi legni " e successivamente " come le è venuta questa idea " oppure " sapeva già cosa ci avrebbe fatto ? ". Dovrei partire da molto lontano, da quando nacque in me la passione per i pupazzi di legno del mio teatrino. Avevo all'incirca dieci anni e passavo la maggior parte del mio tempo inventando storie ( avrei continuato a farlo per tutto il resto della mia vita ) e facendole recitare ai miei pupazzi dal viso di legno. Ad un certo momento mi stancai di vederli così, sempre uguali, la stessa espressione senza emozioni, lo stesso sguardo fisso e distante. Cominciai a costruirmeli da solo, incidendo pezzi di legno morbido e creando una folla che seguiva passivamente i miei stati d'animo, affinandomi sempre più nella tecnica, con mio padre che mi insegnava tutti i segreti del legno: il pelo, il contropelo, la nervatura, i nodi, le vene. Da allora non sono più riuscito a farne a meno, una specie di malattia con decorso benigno, una droga nel pensiero, una vocazione nell'anima. E crescendo io sono cresciuti anche i miei pupazzi di legno, uomo io e umanità loro, sempre presenti intorno a me con gioie e dolori e infedeltà e rimpianti. E allora, come rispondere a*

queste domande? All'inizio è solo l'ansia della ricerca, prima dentro me stesso e poi nel mondo circostante. Solo dopo comincia l'affannosa rincorsa verso l'ignoto, la forma vaga che già vive nei recessi della memoria e attende l'esplosione di luce che la farà apparire e l'incontro con gli occhi di dentro, quelli che vedono ciò che non esiste ancora ma che già sanno ogni curva, ogni lucentezza, ogni plasticità di ciò che sarà. E' questo il momento fondamentale della creazione di un'opera d'arte, quell'attimo che separa l'uomo dall'artista e che rientra nel novero delle cose che si hanno dentro o non si hanno, nè apprendibili nè da insegnare. Da questo tempo prenatatale all'opera prende il via il fatto creativo con la sua prima fase: la ricerca del materiale. E qui comincia il vagabondare per spiagge e maremme, con l'occhio attento a frugare tra le dune di sabbia, nell'intrigo delle macchie, nei campi, tra le cataste di legna da ardere, in cerca di un'anima imprigionata nel legno che aspetta la mia mano ansiosa perchè l'aiuti ad uscire dalla sua prigionia. E' l'attimo più eccitante, l'autentica folgorazione attesa con ansia e trepidazione, tra delusioni e false promesse, tra scoppi di entusiasmo e abbattimenti improvvisi. Non ricordo niente di più emozionante nella mia vita ( a parte la nascita dei miei figli ) delle passeggiate solitarie sulla spiaggia tra Marina di Alberese e la Bocca d'Ombrone o le rive della Steccaia, là dove il fiume ha trascinato migliaia di legni senza vita, sradicati dalla furia delle piene e gettati a consumarsi di sole e di vento tra gli arbusti di lentischio ed i lunghi ciuffi d'erba che solcano le dune. Specialmente ricordo certe mattinate d'inverno, con la pioggia o il vento di tramontana che scendeva giù dall'Amiata ed io e loro, soli, a cercarci lungo la riva del mare. E la spiaggia della Feniglia, a Porto Ercole, la mattina all'alba, con i voli dei fencotteri e qualche capriolo che fuggiva a rintanarsi nella silenziosa complicità della pineta. Camminare solo con il rumore del mare e le grida dei gabbiani, sollevare i tronchi sulla sabbia e lasciarli così, in piedi, come una folla, e poi girarsi a guardarli e sentire un fremito dentro, sapere che tra poco l'avrei visto, lui, lei, la forma sconosciuta ancora ma che certamente si trovava lì, tra quella lunga processione immobile che

*guardava il mare. E tornando indietro ritrovarli come vecchi amici, finchè un tuffo al cuore ti dice: fermati. E allora per la prima volta lo vedi, lo guardi, gli giri intorno, lo carezzi, ne provi la consistenza. gli strappi via qualche lembo di corteccia marcio, lo rimiri a lungo. A questo punto l'opera è nata, è già tutta nella mia testa, so già dove togliere, dove scavare, dove essere delicato e dove posso scagliarmi invece con violenza. E quando alla fine l'ho liberata di tutto ciò che la tratteneva, quando posso sedermi davanti a lei e guardarla, allora sento la tensione che finalmente se ne va e la commozione che mi prende. Qualche volta mi sono scoperto anche a piangere. Ma questo è un segreto tra me e lui. O lei. O loro.”<sup>20</sup>*

Lo que el autor intenta expresar con estas palabras es que para él la escultura surgió en su mente ya desde pequeño, su padre le enseñó todos los secretos de la madera, hoy en día no es si no menos una droga en su cabeza, es algo que le sale del alma, cuando ve cada la figura , cada curva, cada brillo lo que al final será es lo que dice que separa al hombre del artista, del que tiene algo en el interior y el que no, una vez esto es cuando se pone a buscar el material para la figura y emplea mucho tiempo en esta tarea, pues va busca el material idóneo para la figura y cuando lo encuentra es donde nace realmente la obra, la tiene en su cabeza, sabe que hacer con ella y donde ser delicado

---

<sup>20</sup> Nino Mandrici, 30 anni di scultura: Immagini e parole, 1997.

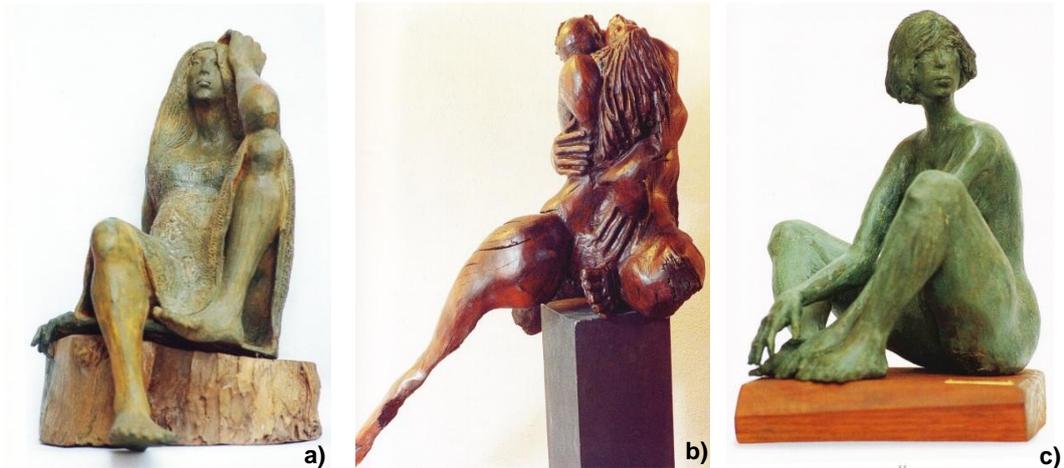


Figura 18. Esculturas de Nino Mandrici: a) *Attesa del futuro*, b) *Mani come desideri*, c) *Paola*

## 6.6 ...Marisa Ordoñez

La producción escultórica de Marisa Ordoñez se basa en la idiosincrasia de la figura de la mujer, fundamentalmente.

Trabaja en una gran diversidad de materiales, desde maderas de distinta procedencia, destacando la de niangó pintada, pasando por su experimentación sobre piedras areniscas, pizarra, ágata y mármol, entre otros.

*“Una de sus características comunes es su simplicidad de trazos, destacando el perfil de la anatomía de sus personajes esencialmente femeninos. Su aproximación a la mujer parte de una actitud serena, casi contemplativa, determinando sus alcances, sin utilizar excesivos elementos de contraste. En realidad emplea, sobre todo ángulos curvos, pocas líneas rectas, y, cuando lo hace, procura dulcificar los rasgos generales de la composición. Es una escultora que refleja la sensualidad sutil de la forma, porque comunica el ideal de paz a sus personajes”.*<sup>21</sup>

Emplea el color en escultura para modificar el color real de los materiales, para pintar en el volumen, elucubrando sobre su representación, dado que el color le confiere modernidad. Mientras que emplea materiales

<sup>21</sup> <http://www.marisaordonez.com/>

tradicionales como el mármol, madera o areniscas, lo cual nos introduce en un diálogo entre lo clásico, que es la base en la que fundamenta su discurso material y el color, que es su compromiso con el hoy. Un compromiso que parte de la biología, del cuerpo físico, que es alegoría simbólica de la mujer, considerada como eje fundamental de su desarrollo. Ésta es mito, superación, armonizando su representación con la dinámica de Henry Moore, en conexión con la vanguardia histórica y el primitivismo del Pacífico y África.

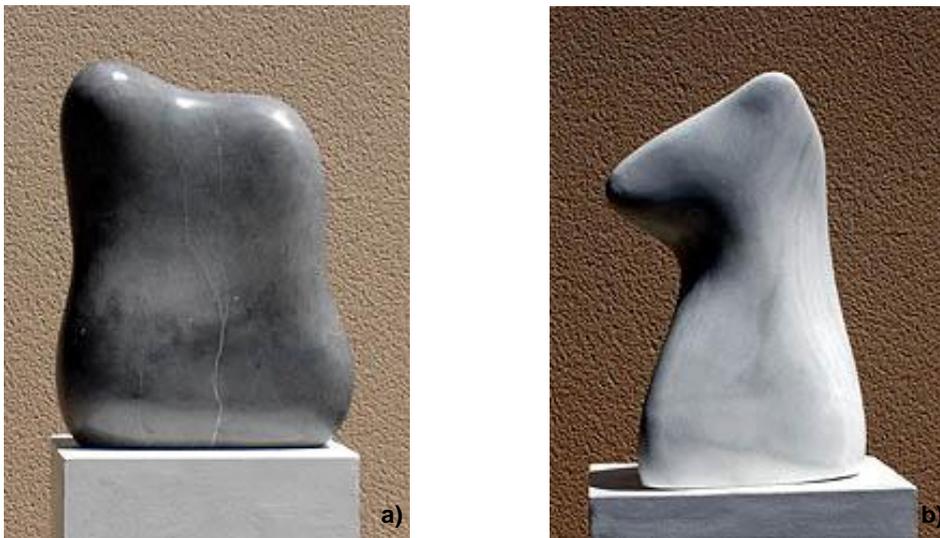


Figura 19. Esculturas de Marisa Ordoñez: a) *Hondos Silencios* (2006), b) *Y que dominar en los demás pudiera* (2006).

## 6.7 Jason Seley

Jason Seley fue profesor de escultura en la Cornell desde 1968, fue presidente del departamento del arte de 1968 a 1973. Se convirtió en decano de la universidad en 1980. El profesor de escultura desde 1965 hasta 1967 Universidad de Nueva York, y desde 1953 hasta 1965 en la Universidad Hofstra.

*“Su obra con un aire ligeramente humorístico, se caracterizó por piezas curvilíneas angular y hueco marcado con agujeros soldados entre sí de basura. ”Trabajo con el acero ligeramente usado, cromado y parachoques*

*de automóviles, ingeniosamente ideado para que el espectador fuera a veces sin saber que estaban buscando un nivel excelente”.*

<sup>22</sup>En enero de 1983, dio Cornell, la escultura "Hércules en Itaca I," una interpretación en el parachoques del automóvil del Hércules Farnesio. La estatua se encuentra a unos 11 metros de altura y se tardó 14 meses en realizarse.

Uno de sus mejores piezas de conocer es "Colleoni II", una versión tope de la monumental estatua ecuestre de Verrocchio. Fue comprado por el Nelson A. Rockefeller Foundation y es parte de la exposición permanente en el Empire State Plaza en Albany. Jason nos ha proporcionado una manera de ver la escultura en hierro única, como trabajar las planchas como si de papel se tratase, pudiendo así realizar obras realistas en dicho materiales, además nos aportó la manera de ver la soldadura, haciendo que el cordón fuese una parte visual importante dentro de la obra.

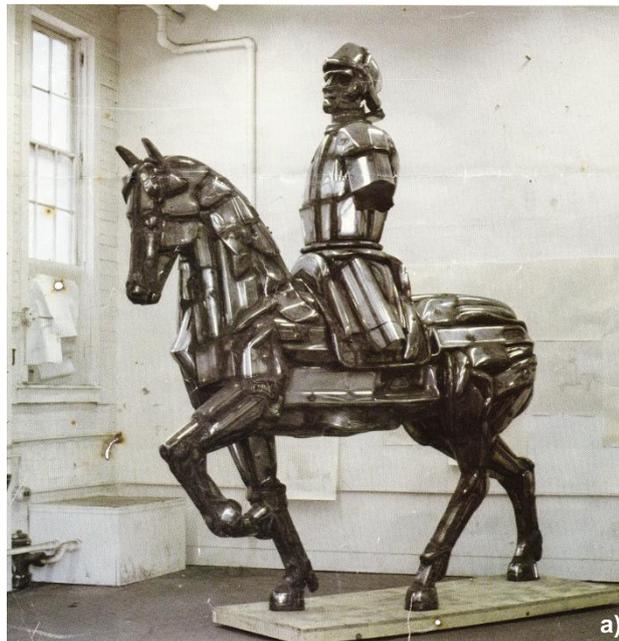


Figura 20. a) "Colleoni II", Jason Seley

---

<sup>22</sup> <http://www.seeley-society.net/obits-etc/obit-jasonseley.html>

## **TERCERA PARTE. DESARROLLO PRÁCTICO**

## **7 Preámbulo**

El método de trabajo, lo hemos centrado en tratar los conceptos ya adquiridos, dotándoles de una carga conceptual y sumando los nuevos conceptos surgidos. La idea del tiempo del artista ha sido clave en nuestro modo de actuar, ya que este periodo comprende todos los procesos de reflexión, maduración y concreción de una idea.

Teniendo en cuenta tanto la experiencia vital, para el proceso de trabajo, como la importancia del tiempo de ejecución, el desarrollo del material impone unos condicionamientos técnicos específicos, donde el pasado y el presente convergen en la mente del artista retroalimentándose conforme la obra va realizándose hasta que la obra se decide acabada; surgiendo así en las obras el gesto y la señal propia del autor, debido al rastro del tiempo utilizado y dotando a la obra de esa energía vital que el espectador capacitado podrá reconocer y en última apreciación observar cómo han sido llenadas de sentimientos como la ternura, amor etc.

En cada material se buscaba una manera de entender y expresar de diferente forma la sensualidad, así pues se dispuso una línea de trabajo conforme a cada material, buscando entre el material y los conceptos una comunión única.

## 8 Descripción técnica y tecnológica del trabajo

En este punto vamos a desarrollar las características técnicas, matéricas y tecnológicas que hemos utilizado para llevar a cabo nuestras obras.

### 8.1 Procesos empleados para la realización de la escultura en hierro

Para el desarrollo de la escultura en metal utilizamos la técnica escultórica llamada construcción. Se denomina construcción *“a todo aquello que exige, antes de hacerse, tener o disponer de un proyecto y una planificación predeterminada, la cual se realiza uniando diversos componentes según un orden determinado”*.<sup>23</sup>

La elección de los materiales fue sencilla debido a que buscábamos realizar una construcción que tuviera un carácter figurativo, para ello necesitábamos materiales “ligeros”(dentro de lo ligeros que pueden ser los materiales metálicos), y fáciles de moldear, utilizamos planchas de hierro de un grosor de 0.6mm, esta figura necesitaría a su vez una estructura que proporcionara estabilidad y solidez, para ello se realizó la estructura interna mediante varillas de hierro de 0.8mm de grosor, las cuales no incrementarían en exceso el peso final de la escultura.



Figura 21. a) Planchas de hierro b) Varillas de hierro

<sup>23</sup> [es.wikipedia.org/wiki/Construcci3n](https://es.wikipedia.org/wiki/Construcci3n)

Los procesos utilizados para construcción de la escultura fueron el corte y la soldadura. Para cortar las varillas se utilizó la amoladora y para las planchas se utilizó la cizalla eléctrica, ya que era la que más movilidad y versatilidad nos proporcionaba debido a su grosor.

La soldadura es un proceso de fabricación en donde se realiza la unión de dos materiales, usualmente logrado a través de fusión, en la cual las piezas son soldadas fundiendo ambas y agregando un material de relleno fundido, el cual tiene un punto de fusión menor al de la pieza a soldar, para conseguir un baño de material fundido que, al enfriarse, se convierte en una unión fija. La soldadura de arco de gas de tungsteno (GTAW), o soldadura de gas inerte de tungsteno (TIG), fue la elegida debido a que es especialmente útil para materiales finos y aunque requiere una significativa habilidad produce una soldadura de alta calidad, es un proceso que usa un electrodo de tungsteno no consumible, una mezcla de gas inerte o semi-inerte, y un material de relleno separado.



a)



b)



c)



d)

Figura 22. a) amoladora, b) cizalla eléctrica, c) Máquina de soldadura (TIG), d) ácidos para la oxidación

La oxidación del hierro la llevamos a cabo mediante diferentes ácidos como son el nítrico el, el sulfato de cobre o el acetato de cobre, los cuales los diluimos con agua en un bote de cristal, posteriormente la oxidación se detuvo mediante un alcohol diluido en agua y se aplicó y una capa de barniz para mantener estable esa oxidación.

## 8.2 Procesos empleados para la realización de la escultura en arcilla.

Para desarrollar la escultura en arcilla utilizamos el modelado como técnica escultórica, se entiende por modelado generalmente a la creación manual de una imagen tridimensional (el modelo) del objeto real. En otras palabras, se trata de crear un objeto ideal que refleja ciertos aspectos de un objeto real.

Elegimos un gres denominado CH-R debido a su composición química, que nos daba un color oscuro al cocerlo a altas temperaturas y su nivel de chamota que nos proporcionaba la textura deseada.

Para poder realizar el modelado se utilizaron palillos para el modelado hechos a mano, y otros elementos no considerados herramientas para el modelado como pueden ser cucharas o cuchillos.



a)



b)

Figura 23. a) arcilla CH-R, b) herramientas para el modelado de la figura

Para darle la pátina a la escultura primero se bizcocho la figura a 900°C, una vez bizcochada se le aplicó una pátina de óxido de cobre con una cubierta transparente y se coció la figura en un horno de alta temperatura 1280°C.



Figura 24. a) horno de alta temperatura, b) horno de baja temperatura

### 8.3 Procesos empleados para la realización de la escultura en piedra

El primer paso para llevar a cabo la escultura en piedra es la elección del material y su extracción en una cantera, en nuestro caso desde la extracción de la piedra de la cantera hasta el acabado final lo realizamos nosotros mismos, los bloques de piedra los transportamos de con un camión grúa y se descargaron directamente en bellas artes (fig.25).



Figura 25. a) Extracción de la piedra, b) lugar de almacenamiento de las piedras

El siguiente paso del proceso técnico es el troceado, se necesita un taladro de gran tamaño con sus correspondientes brocas para piedra, una maza y unas cuñas de hierro. Para partir una piedra de un tamaño considerable colocaremos una madera en la línea de corte para que el propio peso de la piedra ayude a su fractura, cogeremos el taladro y realizaremos una serie de agujeros siguiendo la línea de fractura que deseamos conseguir, a continuación colocaremos las cuñas en el interior y golpearemos con la maza correlativamente en cada una de ellas hasta que la piedra fracture (fig.27).



Figura 26. a) Obtención del bloque de piedra

Una vez obtenido el bloque de piedra deseado procederemos al desbaste, es esta 1ª fase, quitaremos gran cantidad de piedra por medio de radiales de diferentes tamaños (125mm y 230mm), según las necesidades, así pues realizaremos cortes paralelos entre si y posteriormente con el escalpelo, la maza y un puntero golpearemos en las zonas de fractura dando golpes fuertes y secos hasta que la parta la piedra y consigamos desbastarla por donde nos interese, dando así la forma elegida. También podemos utilizar las radiales para dibujar sobre la piedra, así como para “moldearla” utilizando una amplia gama de discos.



Figura 27. a) radiales de diferentes tamaños, b) escalpelo, puntero y diferentes cinceles

La siguiente técnica que llevaremos a cabo será la “labra” con ella daremos la forma deseada a la piedra, para ello utilizaremos todo tipo de herramientas desde radiales a herramientas manuales como los escarpes, punteros, gradinas y cinceles. Todas estas herramientas se pueden utilizar de dos maneras: una de modo tradicional, que es golpeándolos con las mazas, y el otro es la utilización del martillo neumático, en este introduciremos nuestra herramienta y comenzara a percutir gracias al aire que nos proporciona un compresor, este proceso no se podrá realizar en zonas de riesgo de la figura ya que puede provocar grietas o roturas.

El último proceso técnico que llevaremos a cabo será el alisado y pulido de la figura( sabiendo que cada herramienta anula la huella dejada por la anterior), con este proceso iremos reduciendo la rugosidad de la superficie, progresivamente hasta alcanzar el nivel de pulido deseado. Para empezar el alisado de la figura y sobre todo sobre grandes superficies se utilizaran lijas acopladas a maquinaria como taladros o radiales, también se utilizaran discos de carborundo y adiamantados, para las zonas de difícil acceso o rincones utilizaremos las lijas reforzada con un taco de madera o manualmente, si queremos dar un mayor pulido todavía procederemos a utilizar las lijas de agua de un menor grano que se utilizan humedeciendo la lija y a su vez la zona a alisar, el grosor de las lijas utilizadas para el alisado de la escultura fue el siguiente:60, 120, 240 y con lijas de agua 320 y 400.



Figura 28. a) diferentes lijas para el alisado, b) potea y cera abrillantadora

Una vez alisada la escultura y si queremos darle más luz procederemos a abrillantarla mediante discos de tela colocados en la radial y potéa, impregnaremos el disco de tela con un poco de potéa y acto seguido pasaremos la radial con suavidad sobre la escultura, este roce entre el disco de tela y la piedra provoca el abrillantamiento y eleva el tono del color de la piedra.

## 9 Realización de las obras

### 9.1 Metal

La realización de la obra de Metal la llevamos a cabo dentro de la asignatura del Máster: “Procesos constructivos en madera y metal”, a priori, el metal era dentro de los materiales elegidos para la realización de las obras, el que más dudas nos planteaba, puesto que llevar a cabo una escultura figurativa en este material es bastante complejo.

Lo primero que teníamos que tener claro para empezar, era saber que íbamos a realizar, se tenía en mente una figura levantándose, que mostrara sensualidad y ternura, se buscaba suscitar en el receptor, él empezar de un nuevo día, de una nueva vida, cuando al levantar todo es felicidad del recuerdo de lo vivido, no existe en este periodo el dolor ni la tristeza, pues el pasado a corto plazo ha sido placentero y el presente suscita al futuro optimismo.

“Fauna de rodillas” de Rodin fue una inspiración para realizar la obra y de ella se realizaron los primeros bocetos en papel.

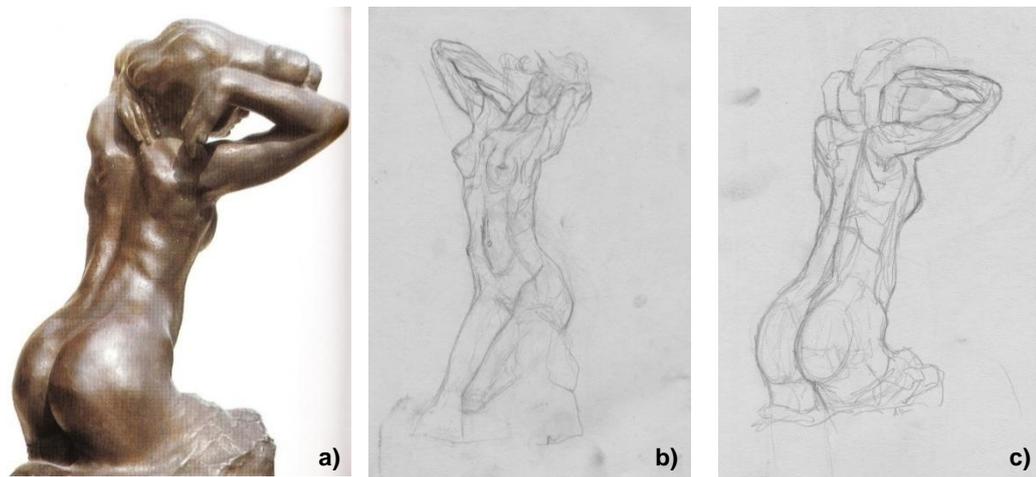


Figura 29. a) Fauna de rodillas, Rodin, b) y c) bocetos de la escultura en papel.

Una vez claro la idea a realizar, debíamos buscar la manera de realizarla en metal, para ello se habló con el profesor responsable de la asignatura en metal Ricardo Bochons, y se sugirió que estudiara la manera de trabajar del artista, Jason Seley, el cual como se explica anteriormente realizaba esculturas figurativas en metal. Una vez realizado un estudio al artista y con el tema de la escultura claro, se vislumbrada ya, cómo iba a ser la obra; se buscaba que tuviera una pose similar a “Fauna de rodillas” con ligeros cambios debido al material, también se quería que no tuviera un carácter macizo y se diseñó para que la estructura tuviera aberturas, pudiendo atravesar con la vista la escultura, dotando así de un carácter más expresivo y jugando con la formas. Para poder realizar la escultura se debía de diseñar unos bocetos constructivos, de cómo la íbamos a realizar paso a paso y sobre todo como íbamos a empezar la construcción.

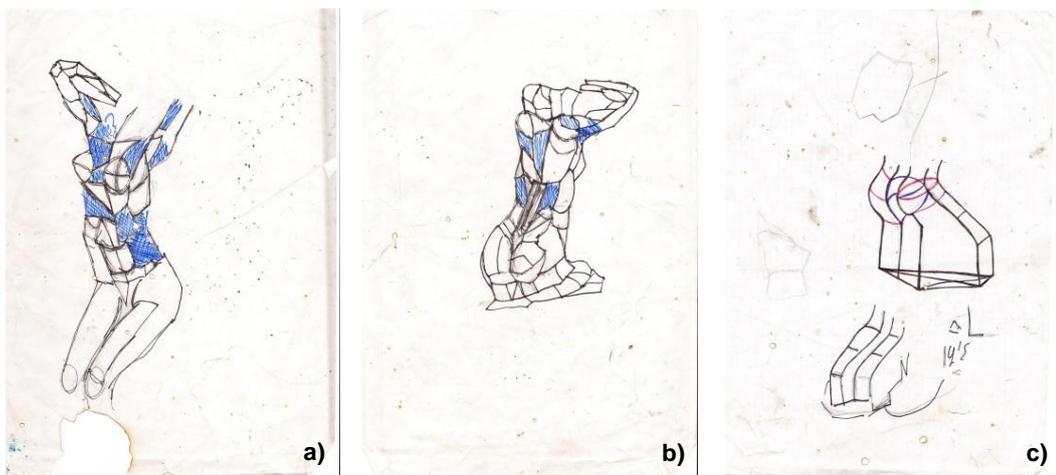


Figura 30. a), b) y c) bocetos constructivos de la escultura sobre papel.

En la elección de los materiales para llevarla a cabo influyeron dos factores importantes, el técnico y el conceptual; en cuanto al factor conceptual se buscó unos materiales de fácil maleabilidad, con los que pudiéramos “modelar” una figura humana con formas redondeadas, con los cuales la figura no quedara exenta de dicha sensualidad, a su vez este material le aportaría un carácter de impacto estético, al quedar contrastado figura y forma con dicho material, teniendo claro lo que se

buscaba que aportara conceptualmente el material, o más bien que el material elegido no nos privara en ningún caso de la obtención de dichos conceptos, la elección del material fue de varillas de hierro de 0.8 mm y láminas de acero de entre 0.6 y 0.8 mm de grosor, esta elección se debió a que la escultura iba a tener una estructura interna hasta medio torso en varillas de hierro re cubierta mediante planchas de hierro. Se realizó una construcción de varillas hasta mitad torso debido a que serviría de eje de ejecución de la obra, de esta construcción nacería la silueta de la escultura y a su vez, debido al gran tamaño de la escultura y el poco peso que representa las láminas por su escaso grosor, de base y pilar. La base en varillas se realizó mediante cortes en diferentes tamaños estudiados anteriormente y otros realizados conforme se iba construyendo, y soldados mediante TIG (soldadura de gas inerte de tungsteno), se realizaban primero, unos puntos de soldadura mientras se construía la estructura para no contraer mucho las varillas, ya que debido al calor extremo que provoca esta soldadura se podía llegar a deformar y una vez se veíamos que esa estructura era la idónea se unían los puntos mediante un cordón para reforzar la soldadura y hacer más resistente la estructura.

Con la estructura de varillas finalizada, llegaba el turno de la construcción de las planchas de hierro, y para ello utilizamos la cizalla eléctrica, esta herramienta nos permitía hacer cortes de diversas formas y de pequeños tamaños que con otras máquinas de gran tamaño eran imposibles, para darle forma redondeada a las planchas se utilizó una maza y un yunque, se golpeaba la plancha de hierro con la maza sobre el yunque hasta que tuviera la forma adecuada, se probaron también otras técnicas de moldear el hierro, como fue la fragua pero no nos daban el resultado deseado.

Aunque había un estudio constructivo previo de la forma de los cortes de las planchas, este fue cambiando mientras se iba construyendo la escultura, así pues, se dibujaba la forma de cada plancha, se cortaba y se soldaba mediante puntos a la estructura de varillas; con cada corte, la escultura iba cobrando forma, y su vez las planchas iban requiriendo una

forma específica para cada sitio, ya fuera para finalizar el pedestal o reforzar la unión de varias planchas.

Una vez la escultura adquirió un tamaño considerable( más o menos hasta su mitad), se pasó a reforzar su soldadura en forma de cordón, esto se debió a dos motivos, el primero fue un motivo estructural ya que la unión mediante puntos es débil y provisional, mediante la soldadura en cordón se consolidaba toda la construcción para su posterior ampliación, y el segundo motivo es más bien conceptual, con este cordón provocaríamos un impacto estético y a su vez ocultaríamos la unión de las diferentes planchas, como si de músculos y venas se trataran.

Para la construcción de la parte superior de la escultura se siguieron los pasos anteriores, con la diferencia que en esta parte es donde los huecos entre las planchas van adquiriendo un papel fundamental, las planchas se soldaban a veces solamente con un único punto, para ver si su resultado visual era el idóneo, si no, fácilmente se podía quitar la plancha y modificar, la parte de los senos se realizó fuera de la escultura y se soldó posteriormente a ella debido a su complejidad, conforme la escultura iba cobrando altura los espacios iban teniendo más importancia, ya que al final de la obra directamente las formas se insinuaran mediante los huecos entre ellas más que mediante las mismas planchas, conceptualmente estos espacios dotan a la escultura de una mirada de interés e intriga ya que el que espectador debe ser él finalice y unifique con su mirada la escultura; una vez finalizada la estructura, se pasó a soldar mediante cordón todas las planchas y quitar todas las impurezas obtenidas mediante la soldadura no deseadas.

La finalización de la obra requería a nuestro entender una oxidación del hierro que le diera un carácter visual fuerte y unificara mediante un mismo tono toda la escultura, se eligió la oxidación con “cobres” debido al color de oxidación que nos daría ya que una oxidación en tono rosáceo conceptualmente acentuara la mirada de la figura. Esta oxidación la realizamos mediante ácido nítrico, sulfato de cobre y acetato de cobre, este último se utilizó para darle a la base un ligero tono verdoso diferente,

la oxidación requirió de una observación constante de la obra, ya que dependiendo de la cantidad de ácido y la composición química del material la oxidación es más rápida, así pues cuando la escultura adquiere un color el color deseado, que en nuestro caso el proceso fue de unas 24 horas, se pasiva la oxidación mediante alcohol pulverizado, se deja que se evapore y se da una capa de esmalte o laca para recubrir y proteger la oxidación, ya que sin esta capa la oxidación del material continuaría debido a agentes externos, una vez este seca la capa de esmalte, la escultura habrá finalizado.

El proceso de construcción de la escultura que hemos llevado a cabo se muestra paso a paso en la secuencia de imágenes de la figura 31.









Figura 31. a), b) y c) preparación de una pieza metálica d) - h) construcción de la estructura i), j) y k) ejemplo de ensamblaje de una plancha l) - t) construcción de la escultura v)- y) oxidación de la escultura.

**“Atardecer”**  
(150x100x80cm)





## 9.2 Arcilla

La realización de la escultura en arcilla la realizamos en la asignatura del Máster: “La figura humana y su representación en la escultura”. El primer paso para la realización de la escultura, fue tener claro el concepto a modelar, la idea era plasmar el reposo, la meditación, la calma y el sosiego en un cuerpo desnudo, femenino, con una pose sentada que tuviera las manos recogiendo sus piernas, mostrando de una manera natural la sensualidad. Teniendo claro el concepto ahora teníamos que plasmarlo mediante bocetos en el papel antes de empezar a realizar la escultura en arcilla.

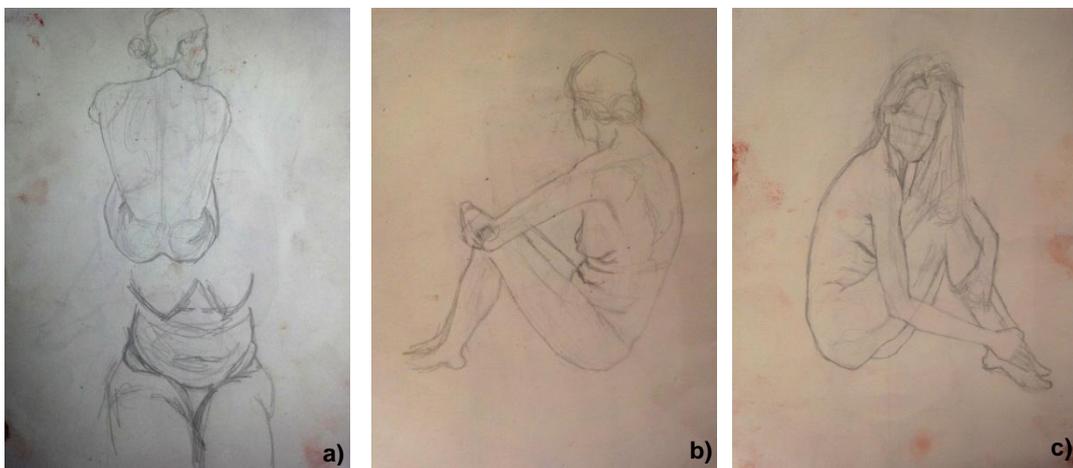


Figura 32. a), b) y c) bocetos de la escultura a lápiz en papel

Una vez plasmada en bocetos la obra a realizar, y sabiendo que la escultura iba a ser de pequeño tamaño, se llevó a cabo un estudio de varios artistas que trabajaran el mismo tema o trataran mismo material. Se empezó a modelar la obra con un tamaño superior al que iba a tener finalmente para poder visualizar una imagen más global, se fue modelando ligeramente toda la pieza en conjunto sin dar demasiado detalle a ninguna parte, sesión a sesión se buscaba darle poco a poco la forma y movimiento,

se eliminó la cabeza, que paso a insinuarse solo ligeramente con el movimiento del cuello y ambas extremidades iban perdiendo la forma conforme finalizaban, buscábamos conceptualmente dotar a la figura de

una falta de identidad, que el espectador no viese la representación de una persona en particular, sino más bien de unos sentimientos y conceptos impregnados en ella.



Figura 33. a), b) y c) pasos iniciales del modelado de la escultura.

Al ser un gres alto en chamota tendía a secarse más rápido, lo cual hacía que tuviéramos que estar permanentemente humedeciendo la pieza para que no se nos secase, pero tampoco la podíamos humedecer demasiado porque si no se ablandaría y el peso mismo de la figura haría que se deformara, debido a esto se tuvo que construir una estructura que soportara el peso del brazo mientras este iba secando, así pues las sesiones de la pieza las dispusimos en breve periodo de tiempo para disminuir en la medida los posibles problemas que nos pudiera llevar el materia

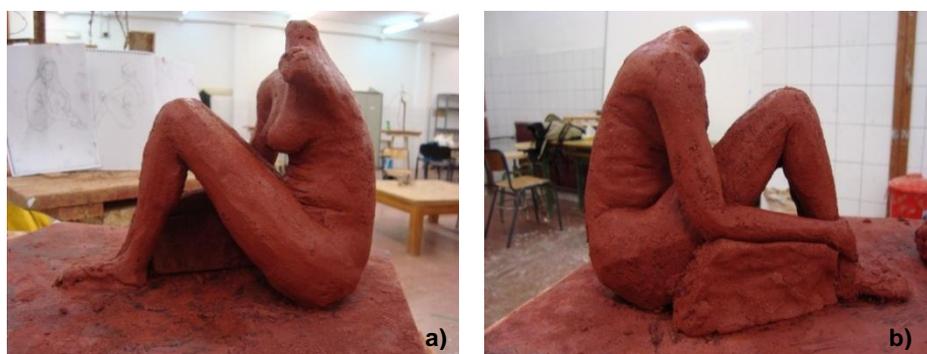


Figura 34. a) y b) modelado de la figura



Figura 35. a) y b) modelado de la figura

A medida que la pieza iba cobrando forma se modeló la extremidad que faltaba, la cual no se había modelado hasta entonces para poder tener un mejor acceso al modelado de ciertas zonas, poco a poco se iba dejando que la pieza se fuera secando conforme a un mayor grado de detalle que buscáramos aportar, hasta que finalmente se dio por finalizado el modelado que no con él quedaba finalizada la escultura, pues aún quedaba cocerla y darle una capa de color.

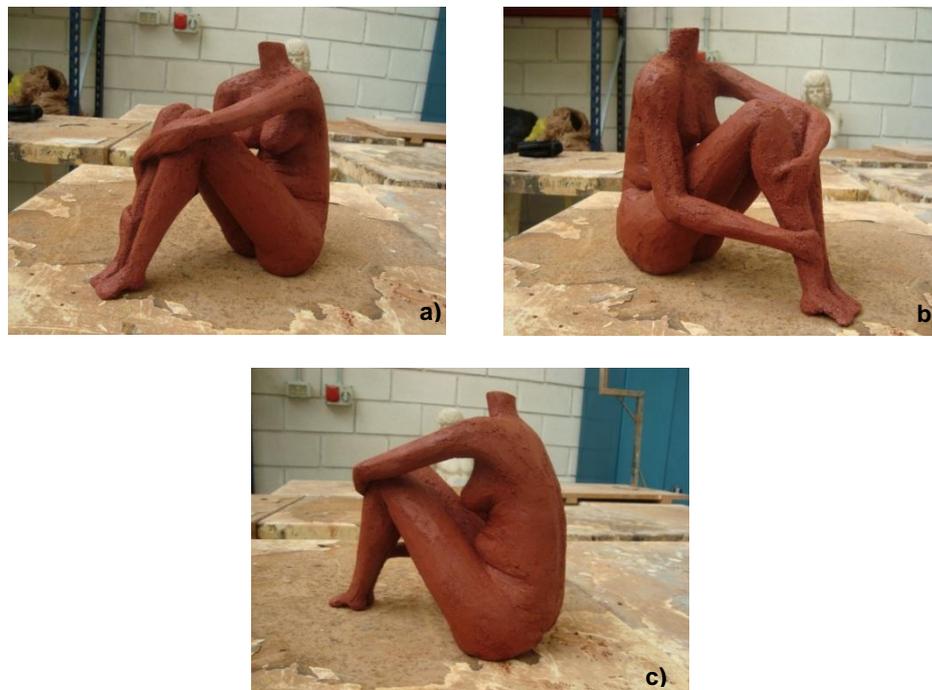


Figura 36. a), b) y c) modelado final de la pieza

La escultura se dejó secar paulatinamente durante unas semanas, ya que si esta se dejaba secar muy rápido, el secado podría provocar en ella pequeñas grietas o incluso romper alguna parte de ella, finalizado el secado se pasó cocerla en los hornos de la facultad a baja temperatura, para poder darle después una pátina de color; gracias a la experiencia que teníamos debido a la realización en la licenciatura de varias asignaturas de escultura en arcilla y en particular a la de Procesos Escultóricos I, donde realizamos diversas pruebas con esta arcilla en concreto.

Con la elección de la pátina buscábamos conceptualmente otorgarle a la figura en arcilla una mirada distinta, que debido al tamaño se podría asociar fácilmente a una figurita hecha en arcilla y que con este cambio de color le otorgaría una fuerza adicional, buscamos un color oscuro que tuviera un ligero contraste a los colores rosáceos que habitualmente estábamos acostumbrados a ver en este tipo de material; después de bizcocharla nos pusimos a dar la pátina, humedeciendo un trozo de esponja en el óxido de cobre y esparciéndolo suavemente sobre la figura, más tarde se le daría una cubierta transparente, una vez seca, se volvería a cocer la figura a baja temperatura para poder fijar la pátina, una vez fija y cocida, la escultura habrá finalizado.

**“Un momento para el reposo”**

(20x21x11 cm)





### 9.3 Piedra

La elaboración de la escultura en piedra la llevamos a cabo dentro de la asignatura del Máster llamada: Talla en madera y piedra, aunque realizamos una escultura en concreto para este proyecto no se hubiera podido realizar sin contar con la práctica adquirida durante todas las asignaturas que hemos realizado durante la licenciatura que trataban este material, pues la talla en piedra es, por decirlo de alguna manera, nuestra especialización dentro de la escultura, como se ha dicho en otros apartados anteriormente se incluyen otras esculturas realizadas previas al máster pero que son parte de él ya que fueron las primeras en indagar temática y conceptualmente la base teórica de nuestro proyecto(fig.37).



Figura 37. a) y b) esculturas previas al Máster

Para la talla en piedra buscábamos una idea que tuviera una complejidad práctica bastante alta sin que ello nos limitase la capacidad de expresión en ella, así pues los proyectos que teníamos plasmados mediante bocetos en papel elegimos finalmente una, esta figura se caracterizaba por tener cuatro puntos de sujeción desde la base, estos puntos son las

extremidades ya que la pieza representa a una chica en cuclillas con las manos y los pies en el suelo levantándose.



Figura 38. a), bocetos de la figura en papel

La piedra que elegimos para la realización de la escultura era una caliza, crema miel “fósil”, de un tamaño medio (90cmx 30cmx 60cm +/-) ya que esta pose es impensable en una escultura de pequeñas dimensiones y de un grado de dureza elevado, a su vez el color que nos iba a dar esta piedra es de una tonalidad suave, el cual era idóneo conceptualmente, ya que la sensualidad suele estar asociada a esta gama de colores. Con la piedra en el banco de trabajo pasamos a dibujar el relieve de la figura por cada uno de sus lados, encajando la pose y así poder devastar rápidamente los grandes trozos de piedra sobrantes, con la radial grande (230mm) iremos cortando hasta llegar a la zona dibujada en la piedra, los cortes los haremos paralelos y la distancia entre ellos debe ser proporcional a su profundidad, el ancho será la mitad que su profundidad, cuando tengamos toda la zona cortada, pasaremos a quitar esa parte golpeándola mediante un escáfelo y una maza, posiblemente si mediante ese corte no llegamos a la zona marcada quitaremos la zona cortada y continuaremos cortando hasta llegar a la zona marcada; conforme nos vallamos acercando más a la forma exacta de la figura iremos precisando su relieve ya que siempre empezaremos de uno más grande e iremos

disminuyendo por si hubiera que rectificar, como se puede apreciar en la figura 39.





Figura 39. a) medición de la piedra, b) proceso de desbaste, c) – h) proceso de desbaste de la piedra y acercamiento de la figura por todos sus lados

Una vez tengamos más o menos encajada la figura por todos sus lados deberemos de ir quitando piedra y encajando el interior de la figura, para ello realizamos unos agujeros con un taladro para que traspasaran la figura de lado a lado, con ellos podríamos saber con una mayor exactitud por dónde empezar a quitar piedra.



Figura 40. a) y b) Se puede apreciar los agujeros realizados en la escultura con el taladro

Conforme vamos avanzando se va vislumbrando el interior y se puede ir apreciando las piernas y los brazos aunque estos últimos se les deja bastante grosor cerca de la base ya que estas zonas soportan un gran peso estructural y podría producirse alguna rotura en ellas (fig.41).

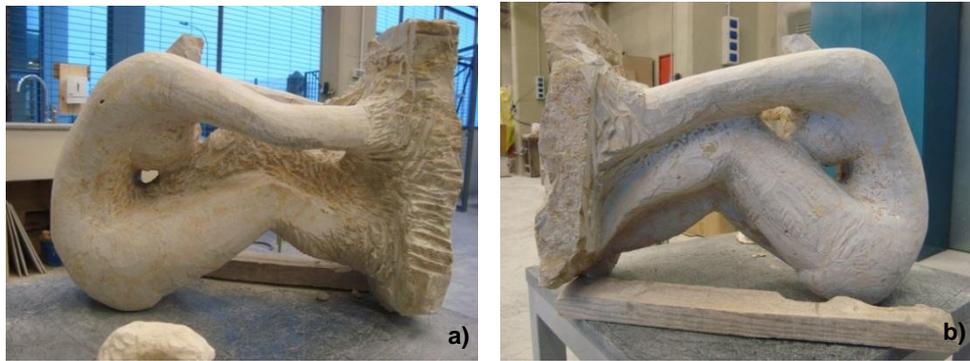


Figura 41. a) y b) fotografías donde se puede ver ya el interior de la figura.

Debido a que en su interior es casi inaccesible el trabajo con radial ni aunque sea de tamaño normal (125-130mm) utilizamos para ello una amoladora recta con la cual cambiando los cabezales conseguimos devastar la piedra y aproximarnos a la forma de la figura, a su vez con esta amoladora no llegábamos a todas sus partes o rincones y es aquí donde empieza el trabajo con los cincelos y el martillo neumático, con el cincel de dientes devastamos la piedra dándole forma al interior de las piernas, el vientre y los pechos, también se le da forma al exterior de la figura y con el cincel plano acentuamos la forma donde se unen dos músculos como puede ser la pantorrilla o los muslos, aunque se tenga mucho cuidado al utilizar el martillo neumático, a veces como nos pasó en el proceso de talla de la escultura se nos puede romper parte de la escultura, esto se debe a vetas existentes en la piedra las cuales pueden llegar a traspasar la piedra de lado a lado y con al más mínimo golpe se pueden abrir y con la consiguiente rotura de la piedra, en nuestro caso quisimos documentarlo, ya que este proceso no lo veíamos como un fallo en la talla de la escultura sino más bien como un proceso más que tuvimos que llevar a cabo para su elaboración (fig.42).

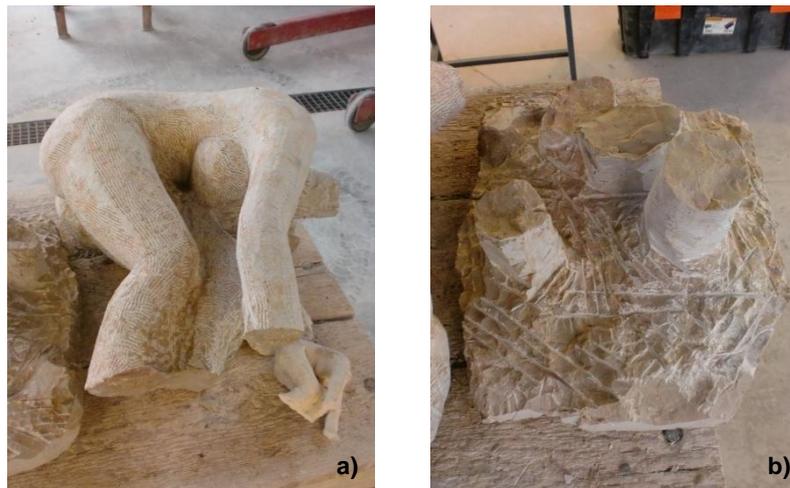


Figura 42. a) y b) fotografía donde se aprecia la rotura de la figura

Con la piedra rota buscamos la mejor solución para su unión y decidimos que de la manera que se nos había quebrado nos daba la posibilidad de tallar mejor bastantes zonas de la figura que antes eran prácticamente de imposible acceso además trataríamos de acercar lo máximo posible la forma final antes de pegar todas la piezas de nuevo. Así pues fuimos “modelando” con mayor facilidad toda la parte interior de la figura con los cincelos y solo utilizamos la amoladora recta con cabezales de pulido; los brazos y piernas los fuimos poco a poco reduciendo utilizando solo la amoladora con disco adiamantado para no provocar ninguna otra rotura, cuando ya teníamos el brazo que se había roto en otra parte decidimos pegarlo primero ya que nos seria más fácil pegar la figura en solo dos partes, una vez teníamos el brazo pegado, habiendo dejado pasar mínimo 24 horas, montábamos la escultura con mucho cuidado a la base, para así poder visualizar de una manera global toda la figura, ver donde teníamos que quitar más piedra y lo marcábamos para poder aproximar la figura lo máximo posible antes de pegarla, este proceso lo realizamos varias veces hasta tener la figura prácticamente encajada (fig.43).

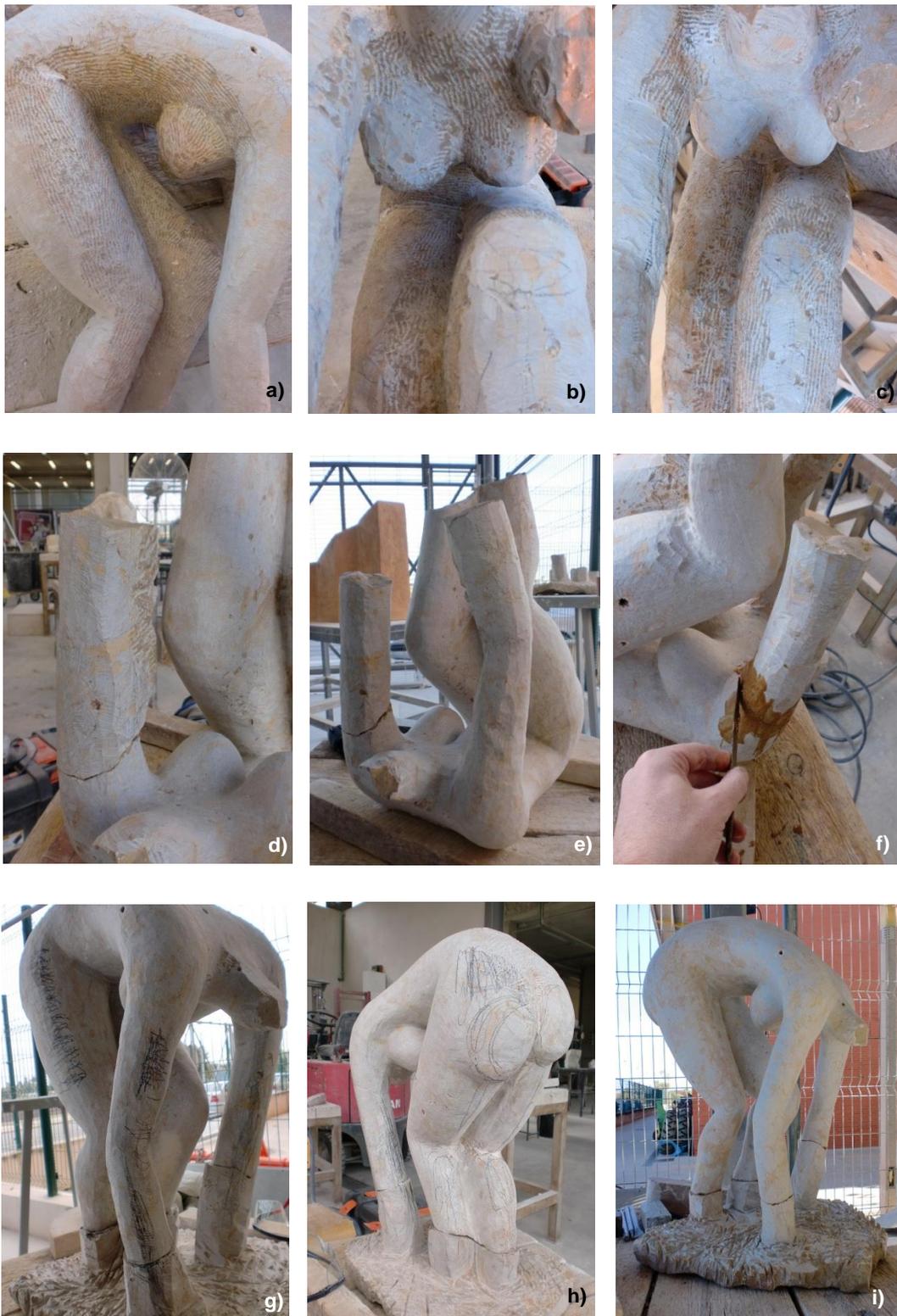


Figura 43. a) -c) proceso de desbaste del interior, d) – f) se muestra el proceso que se ha llevado para poder pegar el brazo, g) – i) fotografías de las zonas marcadas que hay q ir desbastando hasta tener la forma bastante aproximada

Para poder pegar todas sus partes y que no se note la rotura cuando la escultura estuviese finalizada hicimos un estudio con diferentes pruebas para adecuar el color del pegamento, con el de la piedra, para ello utilizamos una resina sintética bicomponente y añadimos polvo de la misma piedra para que tuviera un color similar, realizamos diferentes pruebas de color añadiendo diferente porcentaje de pigmentos entre los cuales utilizamos el negro, marrón y el blanco, para saber si el color era el adecuado debíamos de realizar estas pruebas en trozos de la misma piedra y esperar a que se secasen ya que su color cambia (fig.44).



Figura 44. a) y b) componentes y pruebas de color realizadas en la piedra.

Una vez realizada estas pruebas y con un color que nos satisfacía pasamos a unir los bloques de piedra, limpiamos todo el lugar de trabajo y adecuamos la mesa para ello ya que cuando uniésemos la todos los trozos la escultura debería de permanecer sin ningún movimiento como mínimo un día, realizamos la mezcla con una espátula la fuimos aportando a las zonas de unión y acto seguido pasamos a unir las, hicimos una mezcla bastante espesa debido a la separación entre las partes para poder unir las mejor, una vez acoplamos ambas partes la dejamos secar ya que solo con su propio peso la escultura no se movería.



Figura 45. a) – c) proceso de mezcla de la resina y pegado de la figura.

Con la forma de la escultura prácticamente finalizada y unida en su totalidad otra vez, solo nos quedaba por realizar antes del alisado y pulido, la rectificación de la base la cual consiste en ir alisando la base para que la escultura no bailara, con una madera impregnada con carboncillo la pasábamos por la base e íbamos reduciendo las zonas manchadas por ella, hasta que se pintara toda la base una vez así tendríamos una base plana.

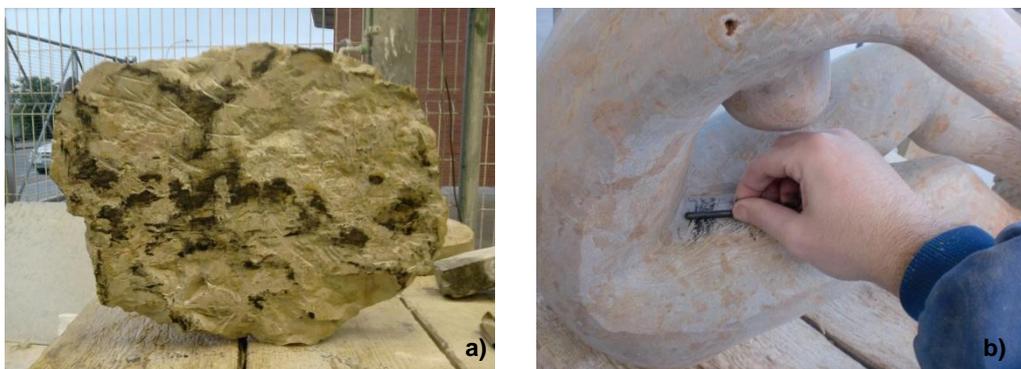


Figura 46. a) rectificación de la base, b) se observa como se consigue una superficie homogénea en diferentes superficies con un proceso similar al de rectificación de la base.

El alisado de la figura conceptualmente lo llevamos a cabo debido a que nos proporcionaba una acentuación de las formas redondeadas de la escultura, además de elevar el color de la misma lo cual provoca que el espectador capte fácilmente la sensualidad que provoca la pieza; técnicamente empezamos mediante lijas acopladas a una radial y solo pasamos al alisado manual en zonas de difícil acceso, para proceder a un

mayor alisado con lijas de un elevado grado pasamos al alisado manual ya que en este punto las maquinas nos dejan su propia huella la cual queremos evitar, poco a poco íbamos alisando la escultura y pasamos a la siguiente fase con lijas de agua, aunque decidimos no continuar mucho con el alisado ya que tampoco buscamos una escultura muy brillante así pues nos quedamos con la lija de 600, para finalmente pasar la potea por toda la figura, y por donde nos era prácticamente imposible pasarla de una manera mecánica o manual, procedimos a la utilización de una cera abrillantadora líquida. Además quisimos que en la escultura quedara constancia de una manera intencionada, la huella de la talla, la cual esta acentuada en la base y poco a poco se va desvaneciendo conforme empieza la figura.



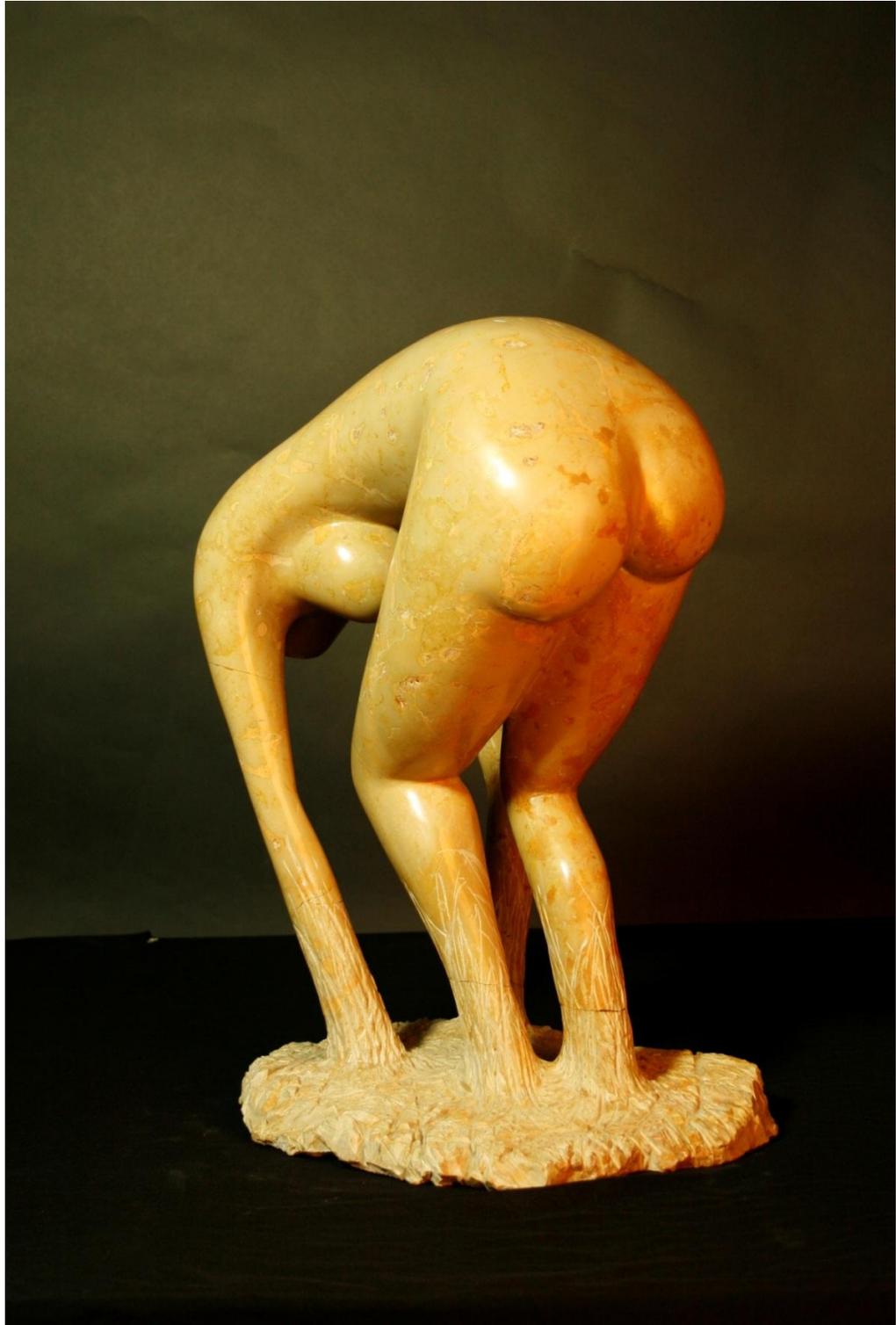
Figura 47. a) –d) proceso de alisado de la figura, e) se observa la escultura pulida con la potea, f) se observa como la base está también pulida igual que al resto de figura.

**“El despertar de un sueño”**

(54x40x33cm)







## 10. Conclusiones

La experiencia práctica y la vivencia lectiva que durante los meses que conforman el periodo docente del máster hemos recibido, han modificado de manera substancial la forma personal de entender, sustentar y producir el hecho artístico. La necesidad de ceñirnos a una estricta metodología de investigación y realización ha producido una etapa importante de formación académica.

Hemos comprobado mediante la investigación realizada, que existen aspectos fundamentales que una pieza debería contener en búsqueda del poder de comunicación sin perder en ningún caso la intencionalidad de la misma, así pues los caminos que hemos seguido para lograr un impacto en el receptor de la obra artística, como son la expresividad y las posibles o distintas miradas, han producido en ellas el efecto deseado. La falta de personificación en las esculturas, las cuales están carentes de rasgos tan característicos como son el rostro, las manos o los pies, suscitan en el receptor un interés inusual de misterio y búsqueda al contemplarlas.

Las obras que presentamos como finales en cada uno de los materiales, son la culminación no solo de estos dos años de intenso trabajo y búsqueda realizados en el máster sino también de los estudios iniciados en la parte final de la licenciatura, los cuales fueron incrementados con la vivencia de un periodo de estudio artístico en el extranjero.

El continuo estudio tanto en museos como en bibliografías, tenía la intención de asimilar conceptos atribuidos a cada uno de los materiales, por ello descubrimos que el avance del proceso escultórico se acrecentaba si partía de una mentalidad expresiva y se exteriorizaba más claramente cuando era un trabajo directo guiado por los sentimientos.

Creemos que cada obra reúne todos los valores estudiados de un modo acertado, buscando y obteniendo un registro de pruebas en cada material, buscando la expresión de una manera diferente de los conceptos con los que parte este proyecto como son la sensualidad y el instante, en cada uno de los materiales.

La obra realizada en hierro nos suscita de una manera no tan común la sensualidad, formas rectas, puntiagudas en contraposición con otras redondeadas y la falta de material que deja traspasar la figura con la vista, crean en ella una mirada de asombro al ver esta figura en este tipo de material, siendo el hierro poco común para la realización de obras figurativas, lejos de acercarse a lo que comúnmente se podría entender como sensualidad, el hierro nos aporta una manera más agresiva de verla, proporcionando a su vez una imagen visual fuerte, que nos incita a apreciar y entender la sensualidad bajo otra visión.

Para la obra realizada en arcilla y debido a que buscábamos diferentes registros de expresar el concepto de sensualidad, realizamos la pieza en una arcilla poco común, muy “chamotada” y de un color rojizo que al cocerla nos daría un color bastante oscuro; el tamaño de la obra también jugó un papel fundamental ya que este fue de pequeño formato, así pues la obra final reúne y suscita la sensualidad de una manera diferente y concreta al resto de los materiales.

Por último con la obra que realizamos en piedra, buscamos que el espectador quedase impregnado de su sensualidad nada más verla, la elección del color (un tono suave, rosáceo y de semejanza a la piel), la forma (de fácil visualización y con contornos redondeados), el tamaño (de mediana escala, para que no sea un factor decisivo en la figura) y el acabado de esta (con una graduación entre la base y la figura y un pulido que resalta las bellas formas de la figura pero no la dota de un brillo excesivo), proporciona una clara comunión entre el concepto y los sentimientos impregnados a ella.

Como punto final podemos establecer que hasta este momento, el estudio teórico general ha sido concluido con resultados que hemos de reconocer como satisfactorios, pues han podido proporcionar a nuestros conceptos, el sustento que valida nuestro proyecto. Cabe mencionar que este proyecto es válido para un corto periodo de estudio en diferentes materiales, y aunque los resultados fueron satisfactorios en todos ellos, algunas conclusiones relacionadas con el impacto estético que hemos

apreciado en la piedra tendrían que someterse a un estudio exhaustivo, buscando en ella la máxima exaltación, conformando el núcleo de una futura investigación de tesis doctoral.

## **11. Bibliografía**

WITTKOWER, Rudolf. La escultura: procesos y principios. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1980. Decimoquinta reimpresión, 2008. ISBN: 978-84-206-7008-9.

NÉRET, Gilles. Rodin: esculturas y dibujos. Taschen, 2002. ISBN: 3-8228-8030-2.

Historia del arte: El mundo contemporáneo. Dirigido por Juan Antonio Ramírez. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1997, Tercera reimpresión, 2001. ISBN: 84-206-9484-3.

RIKEL, Rainer Maria. Auguste Rodin. 1ª ed. Editorial Nortedur, 2009. ISBN: 9788493683450.

Aristide Maillol. Catalogo publicado por el IVAM, 2002. ISBN: 978-84-482-3038-8.

SANTAMERA, Cami. Escultura en piedra. 1ª ed, Editorial Parramón, 2000. ISBN: 9788434222816

El trabajo de la piedra. Escuela Taller. 1ª ed. León: Taller Editorial, 1993. ISBN: 8487469450

RUDOLF, Arnheim. Hacia una psicología del arte y entropía. 1ª ed, Alianza Editorial. ISBN: 9788420670133.

### **11.1 Otras fuentes**

<http://www.ninomandrici.com/>

<http://www.myspace.com/pascalearchambault>

<http://www.musee-rodin.fr/welcome.htm>

<http://www.marisaordonez.com/>

<http://es.wikipedia.org/>

<http://www.suite101.net/content/color-carne-oculto-en-la-paleta-a512>

<http://tom-historiadelarte.blogspot.com/2007/05/la-escultura-contemporanea-rodin.html>

<http://www.mundiocio.net/ArteVisual.html>

<http://dendritaprotoplasmica.blogspot.com/2009/06/de-la-sensualidad.html>

<http://cotarelo.blogspot.com/2008/05/la-fuerza-del-desnudo.html>

<http://www.suite101.net/content/friedrich-nietzsche-el-instante-eterno-en-el-arte-a22090>

<http://sonia1989.wordpress.com/2009/02/09/tema-3tecnicas-medios-y-materiales-de-creacion-plastica-mas-usuales/>