



EL ESPACIO: ELEMENTO ESTRUCTURAL DEL VOLUMEN

A propósito de las obras de los estudiantes de Escultura II del Grado de Bellas Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna

EL ESPACIO: ELEMENTO ESTRUCTURAL DEL VOLUMEN

**A propósito de las obras de los estudiantes de Escultura II del Grado de Bellas Artes
de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna**



DESVÁN BLANCO. ESPACIO CULTURAL

G1/S1/24462-19/TF

C/ María Rosa Alonso Rodríguez, 9

38009 Santa Cruz de Tenerife, Canarias, España

<http://desvanblanco.blogspot.com/>

desvanblanco@gmail.com

Tfnos.: +34 699 101 990 / +34 922 06 61 60

PROYECTO EXPOSITIVO

El espacio: elemento estructural del volumen.

A propósito de las obras de los estudiantes de Escultura II del Grado de Bellas Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna

ORGANIZACIÓN

Comisarios: Román Hernández y Tomás Oropesa

Diseño de montaje: comisarios

COLABORA

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna

CATÁLOGO

© Desván blanco. Espacio Cultural

© De las fotografías: Sus autores

© Texto: Román Hernández

© Imágenes de Román Hernández: VEGAP. España. 2020

© De las imágenes de E. Chillida, Fundación Chillida-Leku; de J. Oteiza, Fundación-Museo Jorge Oteiza; de H. Moore, Fundación Henry Moore y de E. Paolozzi, Carlos A. Schwartz.

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN: Javier Cabrera. La Laguna. Tenerife

IMPRESIÓN: Makarográfica. La Laguna. Tenerife

DEP. LEGAL: TF 136-2020

EL ESPACIO: ELEMENTO ESTRUCTURAL DEL VOLUMEN

**A propósito de las obras de los estudiantes de Escultura II del Grado de Bellas Artes
de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna**

DEL 14 DE MARZO AL 10 DE ABRIL DE 2020



DESVÁN BLANCO. ESPACIO CULTURAL

C/ María Rosa Alonso Rodríguez, 9
38009 Santa Cruz de Tenerife, Canarias, España

AGRADECIMIENTOS

Nuestro más sincero agradecimiento a todos los participantes que de una forma u otra han colaborado en este proyecto expositivo:

A Sonia Díaz Corrales, Tomás Oropesa y Mauricio Pérez Jiménez. Obviamente, nuestro reconocimiento y gratitud a todos los estudiantes que han seguido atentamente nuestras indicaciones; sin sus respuestas y preguntas no tendría razón de ser ningún programa docente pues con su trabajo y colaboración lo han hecho posible.

Al Museo Chillida-Leku, a la Fundación-Museo Jorge Oteiza, a la Fundación Henry Moore, a Carlos Schwartz y a Roberto A. Cabrera por las imágenes de los escultores en su trabajo que nos acompañan en este catálogo.

ÍNDICE

RELACIÓN DE PARTICIPANTES

09

11

EL ESPACIO: ELEMENTO ESTRUCTURAL DEL VOLUMEN.

A propósito de las obras de los estudiantes de Escultura II del Grado de Bellas Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna

I/ Escultura, espacio y materia. Algunos antecedentes

11

21

II/ Bosquejos, bocetos, dibujos, estudios preparatorios y maquetas en el proyecto escultórico. Algunas consideraciones

III/ El espacio: elemento estructural del volumen.

Laboratorio experimental. A propósito de las obras de los estudiantes de Escultura II

28

POR ROMÁN HERNÁNDEZ

45

OBRAS DE ESTUDIANTES

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

87

RELACIÓN DE PARTICIPANTES

ADASAT HERNÁNDEZ
ALBA DORTA
ALBA HERNÁNDEZ
ALEJANDRO HERNÁNDEZ
ANABEL HERNÁNDEZ
AYOSE DOMÍNGUEZ
DAVID RUYMÁN ÁVILA
ELISA CASTRO
EMMA INGRID MARTING
GUSTAVO PAREDES
IRENE SUÁREZ
IRENE VELA
JAIME HERNÁNDEZ
JUDITH ÁLVAREZ
JUDITH RODRÍGUEZ
JOSÉ JUAN BETANCORT
LISBETH LUGO
MARÍA FERNANDA FERRI
MARÍA ESCUDER
MARÍA INMACULADA LAORDEN
MIKE BATISTA
MÓNICA HERNÁNDEZ
SARA BEGOÑA PÉREZ
SARA TABOADA
SHEYLA DEL MAR
VERÓNICA BONILLA
YENTHAMÍ PÉREZ



EL ESPACIO: ELEMENTO ESTRUCTURAL DEL VOLUMEN

A propósito de las obras de los estudiantes de Escultura II del Grado de Bellas Artes
de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna

POR ROMÁN HERNÁNDEZ

Profesor Titular de Escultura, Departamento de Bellas Artes
Director de *Desván Blanco*. Espacio Cultural

■/ ESCULTURA, ESPACIO Y MATERIA. ALGUNOS ANTECEDENTES

La preocupación por la representación del espacio es un objetivo legítimo para cualquier artista. El espacio tridimensional es el verdadero espacio para el escultor. Es obvio que éste nunca ha podido prescindir de él, se manifiesta en él a través de la materia. N. Gabo y su hermano A. Pevsner, en su *Manifiesto realista* de 1920, proclamaron la libertad general del arte afirmando que el espacio y el tiempo constituyen la espina dorsal de las artes constructivas: «En nuestra escultura –sentenciaron– el espacio ha dejado de ser una abstracción lógica o una idea trascendental para convertirse en un elemento material maleable. Es una realidad de igual valor sensorial que la velocidad o el reposo...»¹.

¹ Naum Gabo: *Escultura: tallar y construir en el espacio*, 1937. De *Circle: Internacional Survey of Constructive Art*, J. L. Martin, Ben Nicholson y Naum Gabo eds., Faber & Faber, Londres, 1937, pp. 103-111. Cit. en CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, ed. Akal, Madrid, 1995, p. 358.

Llaman la atención en aquel momento al señalar que los escultores habían preferido la masa y prestado poca atención al espacio como elemento importante de la escultura:

«Éste [el espacio] les ha interesado sólo como un lugar en el que los volúmenes pueden ser situados y proyectados. Tenía que rodear a las masas. Nosotros consideramos al espacio desde un punto de vista totalmente distinto. Lo consideramos como un elemento escultórico absoluto, liberado de todo volumen cerrado y lo representamos desde su interior, con sus propiedades específicas»².

Sin duda, el espacio no es sólo una parte del universo que rodea al objeto, él mismo es un material, un componente estructural, hasta el punto de que es capaz de representar un volumen al igual que cualquier otro material sólido. Las consideraciones emitidas sobre este asunto son numerosas y significativas a lo largo de la historia. H. Moore llegó a decir que «un agujero puede tener en sí tanta importancia formal como una masa sólida [...] La escultura en aire es posible: la piedra se limita a rodear el hueco, que es la forma pretendida, sugerida»³. Aunque B. Hepworth precedió a Moore en la perforación de su escultura en 1929⁴, Moore afirmó que a él le inspiraron fuentes de la Naturaleza, concretamente los agujeros creados por la acción del agua y el hielo en las piedras y los sílex que recogía durante sus paseos por las playas británicas. Los guijarros encontrados le mostrarían al escultor la manera en que trabaja la piedra. «Algunos de los guijarros que recojo –dijo– tienen agujeros por todas partes [...] Una piedra puede tener un orificio que la atraviese de parte a parte y no por ello ser inferior a otra que carezca de él, si dicho orificio tiene un tamaño, una forma y una dirección apropiados [...]»⁵. Para afirmar seguidamen-

² *Ibidem*.

³ Henry Moore: *Schriften und Skulpturen*, editado por Werner Hofmann, Fischer Bücherei, Frankfurt, 1959, p. 46. Cit. en ALBRECHT, p. 122. El texto completo puede consultarse en CHIPP, *op. cit.* pp. 633-638, Henry Moore, «Habla el escultor», 1937 traducción de «The Sculptor Speaks», *The Listener* (Londres), XVIII (18 de agosto de 1937), p. 449.

⁴ Cfr. LEWISON, Jeremy: *Henry Moore 1898-1986*, ed. Taschen, Germany, 2007, p. 46.

⁵ CHIPP, *op. cit.*, p. 635. También al arquitecto Le Corbusier le gustaba coleccionar toda clase de objetos orgánicos tales como raíces, huesos y guijarros que le servían como fuente de inspiración tanto en su trabajo de arquitecto como de pintor, de diseñador o de escultor. Los definía como «objetos de

te que «el primer orificio que se hace a través de una piedra es una revelación. El orificio pone en comunicación ambos lados de la piedra [...]»⁶. Fuera cual fuera su fuente de inspiración, al perforar la superficie quiso subrayar, no sólo el volumen y el carácter tridimensional de la escultura sino también, a mi juicio, el carácter poético que cualquier objeto puede suscitar en un espectador sensible ante lo que le rodea.

En 1946, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, invitó a una serie de artistas a participar en una exposición titulada *Catorce americanos*. El escultor y diseñador I. Noguchi fue uno de los invitados. A los participantes se les pedía que aportaran sus ideas sobre la escultura con el fin de incluirlas en el catálogo para la muestra. Noguchi señaló su parecer sobre la escultura y la vida:

«La esencia de la escultura es para mí la percepción del espacio, el *continuum* de nuestra existencia. Todas las dimensiones no son sino medidas de ello, ya que en la perspectiva de nuestra visión reside el volumen, la línea, lo que da forma, distancia, proporción. El movimiento, la luz y el tiempo en sí mismos son además cualidades del espacio. El espacio es, por otra parte, inconcebible. Éstos son la esencia de la escultura y como nuestros conceptos de ellos cambian, así ha de cambiar nuestra escultura.

Dado que nuestras experiencias del espacio están, no obstante, limitados a segmentos momentáneos de tiempo, el crecimiento debe ser lo esencial de la existencia. Renacemos, y tanto en el arte como en la vida hay crecimiento, con lo que quiero decir que el cambio está en armonía con la vida. Así pues, el crecimiento sólo puede ser nuevo, ya que la conciencia es el ajuste siempre cambiante de la psique humana al caos. Si digo que el crecimiento es la constante transfusión de sentido humano en el vacío invasor, entonces cuán grande es nuestra necesidad hoy, cuando nuestro conocimiento del universo ha llenado el espacio con energía, llevándonos hacia un caos mayor y nuevos equilibrios.

Yo digo que es el escultor quien ordena y anima el espacio, y le da significado»⁷.

reacción poética», Cfr. PAULY, Danièle: *Le Corbusier: La chapelle de Romchamp*, Birkhäuser Verlag AG, Basel, 1997. Cit. por la edición castellana *Le Corbusier: La capilla de Ronchamp*, Abada editores, Madrid, 2005, p. 90.

⁶ CHIPP, *op. cit.*, p. 635.

⁷ NOGUCHI, Isamu: *A sculptor's World*, ed. Steidl, Germany, 2004, p. 28.

Una escultura es un continente que aglutina numerosos aspectos sensoriales, íntimos, materiales, conceptuales... Podemos apreciar esto en la escultura del siglo xx, que se centró fundamentalmente en la representación de la figura humana, representación, dicho sea de paso, que estuvo asociada a una tendencia hacia la reducción del volumen de la masa. Se ha denominado con frecuencia a este fenómeno escultórico como «desmaterialización». Ahora bien, el profesor H. J. Albrecht, y creo que de forma acertada, afirmó que este concepto resulta erróneo porque en la escultura, no se puede renunciar por completo a las materializaciones «puede decirse, exactamente, que ha llegado a su fin el dominio exclusivo del cuerpo sólido, y que han entrado también en la concepción artística otros cuerpos más o menos volátiles»⁸. Esa tendencia a cierta «desaparición y desvanecimiento del volumen de la masa», como lo denomina, ya había sido señalada antes por los críticos C. Giedion-Welcker y E. Trier. La primera, en su obra *Escultura del siglo xx. Una evolución en el volumen y en el espacio*, destacó la importancia de la penetración y sublimación de la materia, de la extrema desmaterialización de lo que fue masa compacta y estática: «[...] tanto si se alcanza este resultado mediante el pulimento y la proporción, la reducción de masa y énfasis en la estructura lineal, en la translucidez del material mismo, o mediante planos abiertos al espacio, puede apreciarse en general una depreciación del volumen compacto y estático»⁹. La incorporación del aire a la escultura confiere al material sólido una cualidad esencial: «aligera la materia frente a la fuerza de la gravedad y, en el caso más extremo, la hace partícipe de su estado de suspensión»¹⁰. «Lo profundo es el aire» llegó a decir el poeta J. Guillén. Por su parte, E. Trier, en su importante antología crítica *Teorías de la escultura del siglo xx*, nos presenta, entre otras clasificaciones, la que a partir del predominio o la subordinación del volumen

⁸ ALBRECHT, Hans Joachim: *Skulptur im 20 Jahrhundert*, DuMont Buchverlag, Colonia. Cit. por la edición castellana *La escultura en el siglo xx. Conciencia del espacio y configuración artística*, ed. Blume, Barcelona, 1981, p. 120.

⁹ GIEDION-WELCKER, Carola: *Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung* [*Escultura moderna: elementos de realidad, volumen y desintegración*], Girsberger, 1937. Cit. por la edición inglesa revisada *Contemporary sculpture, an evolution in volume and space* [*Escultura del siglo xx. Una evolución en el volumen y el espacio*], George Wisttenborn, Inc., New York, 1955, p. XXIV.

¹⁰ ALBRECHT, *op. cit.*, p. 120.

establece tres presupuestos: «1. En los que se concede mayor preeminencia a lo corpóreo; 2. donde no existe prioridad entre la masa o el espacio y 3. La escultura espacial o concepción que da prioridad al espacio»¹¹. Al respecto de lo señalado por estos autores, la experiencia del espacio y la reducción del volumen como masa en la obra del escultor J. Oteiza adquiere un valor ejemplificador. Se valió del constructivismo que rechazaba el volumen masa como única expresión espacial para introducirse en un original y creativo concepto del vacío como condición indispensable de la escultura. Pienso que el aire, el vacío, el silencio..., serán entonces conceptos que podemos utilizar para referirnos a la escultura. En Oteiza su motivación continua y permanente fue el espacio y la creación del espacio desocupado, es decir, el espacio vacío que para él simbolizaba el punto cero de la expresión escultórica, el espacio vacío que ha superado la materialidad: «Toda obra de arte, –señaló– o es una actividad de formas ocupando un espacio o es el espacio desocupado»¹². Sus obras están marcadas por un tono metafísico y poético en un profundo análisis del espacio que en su percepción y desarrollo plástico va siendo delimitado, habitado, sugerido y, en última instancia, poseído. En uno de sus escritos llegó a afirmar de forma rotunda que «El espacio no es un sitio donde se pone la escultura, sino el sitio que se desaloja, que se hace estatua. Es el lugar espiritual de encuentro que el escultor puede o no acertar a revelar y que el espectador puede o no acertar a descifrar»¹³. Es más, en su *Carta a los artistas de América*, de 1944, suscribió: «El espacio es la materia corporal y el punto de partida de la creación artística»¹⁴. Su escultura muestra hasta qué punto ha abordado el tema del vacío, el aspecto plástico de sus composiciones entronca directamente con el aspecto discursivo. El valor estético de sus obras se complementa con las frases y títulos marcados por un profundo sentido intelectual¹⁵. «Caja metafísica por conjunción de dos triedros», «Expansión

¹¹ Cfr. TRIER, Eduard: *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Gebr. Mann Verlag, Berlín, 1984, pp. 53-70

¹² Cit. en MORENO, Iñaki: *Oteiza. Cuaderno didáctico*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p. 7.

¹³ Cit. en GIRALT-MIRACLE, Daniel: «Oteiza, filósofo de la escultura» en *Arte y parte. Revista de arte*, nº 54, España, Portugal, América, 2005, pp. 14-46, p. 16.

¹⁴ Cit. en BADOS, Ángel: *Oteiza. Laboratorio experimental*, Fundación Museo Oteiza, Navarra, 2008, p. 30.

¹⁵ Tanto sus obras como sus declaraciones y teorías están plagados de referencias, contactos, colab-

espacial por fusión de unidades abiertas», «Teorema de la desocupación cúbica», son, tan solo, algunos ejemplos. Su obra transcurrirá desde la poética del espacio ocupado a la dinámica del vacío. En su «advertencia personal» en el catálogo para la IV Bienal de Sao Paulo (1957) escribió:

«El espacio libre o proporción vacía, constante de la escultura contemporánea, o pertenece al sitio que la escultura ocupa o pertenece a su propia naturaleza, como campo vivo de energía. Observo esta relación: a mayor masa, a mayor proporción de materia tangible de escultura, de poderosa apariencia de escultor, corresponde un espacio libre más indiferente, o totalmente ajeno, a la misma obra. A la inversa, a escultura menos complicada, un espacio libre más activo»¹⁶.

También el escultor E. Chillida profundizó creativamente en la idea de la configuración escultórica y espacial en una aventura contra el espacio y dentro de él; un espacio limitado hecho a su medida que reconoce, entiende y defiende en un mundo onírico de resultados imprevisibles¹⁷. Se enfrentó al desafío del espacio en un continuo inventar y reinventar las formas en su contenido y aspecto. En uno de sus escritos en el que plantea algunas dualidades o contrarios que no suponen otra cosa que recursos conceptuales, escribió:

«Espacio positivo-Espacio negativo/Espacio lento-Espacio rápido/Espacio limitado-Espacio inmenso/Espacio encadenado-Espacio libre/Espacio diverso-Espacio uno/Espacio pesado-Espacio liviano/Espacio ahora-Espacio siempre/Espacio cóncavo-Espacio convexo»¹⁸.

oraciones y confrontaciones con todo tipo de artistas. Sobre este particular véase SAN MARTÍN, F. J. y MORAZA, J. L.: *Oteiza. Laboratorio de papeles*, Fundación-Museo Jorge Oteiza, Navarra, 2006, pp. 35-141.

¹⁶ Cit. en BADOS, *op. cit.*, p. 206.

¹⁷ Por la influencia que ejerció en Chillida y para comprender mejor su obra es interesante adentrarse en la lectura del filósofo BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, (1957), ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 (4ª reimp.). Autor que hace un sugerente recorrido por el mundo de los espacios interiores y exteriores, profundizando en los distintos vínculos poéticos que a lo largo de la existencia humana van creando en el hombre los distintos espacios y lugares que habita, aquellos que marcan el subconsciente y van construyendo cada sensibilidad individual.

¹⁸ CHILLIDA, Eduardo: *Escritos*, ed. La fábrica, Madrid, 2005, p. 55.

Tanto en su obra escultórica y gráfica, como teórica, Chillida reafirmó de forma continua su concepción del espacio. Entendía que la escultura debe surgir del diálogo estrecho de todas y cada una de las partes entre sí mismas y con la totalidad atendiendo, diría yo, al concepto clásico de proporción vitruviano. En ese diálogo, en perfecta consonancia, entran en juego los espacios interiores y exteriores donde la materia se despliega, se conforma, se expande o se aligera. El propio escultor en uno de sus escritos afirmó:

«Creo que la dialéctica lleno-vacío, una de las más apasionantes para el escultor, es falsa si lo lleno sólo aparenta ser lleno, pero no lo es. Un espacio interior debe ser siempre accesible. El diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio, la maravilla de ese diálogo en el límite, creo que en una parte importante se debe a que quizás el espacio es una materia muy rápida, o bien la materia es un espacio muy lento. ¿No será el límite una frontera no sólo entre densidades sino también entre velocidades?»¹⁹.

Ya desde mucho antes, en el seno de la Bauhaus, el escultor y profesor L. Moholy-Nagy junto a J. Albers, también docente en la misma escuela, hizo especial hincapié por desarrollar lo que llamó «una experiencia directa del espacio mismo», el entretreído de las formas «ordenado según ciertas relaciones espaciales bien definidas, aunque invisibles; formas que representan el juego fluctuante de las *tensiones* y las fuerzas»²⁰. Esto le condujo a la escultura móvil y como gran innovador que fue comenzó a utilizar un nuevo material en aquellos tiempos, el *plexiglás*, combinado con la varilla cromada: «dos planos macizos de plexiglás perforado –dijo– estaban unidos por varillas cromadas; a medida que la forma suspendida daba vueltas, iba creando un volumen virtual de luz reflejada o simplemente vibraba a medida que se movía el aire circundante»²¹. Se había fraguado un nuevo concepto de la escultura donde la materia se supeditaba al espacio que la penetraba y, sin lugar a dudas, sus experimentos incluso llegarían a tener repercusión en sus planteamientos pedagógicos.

¹⁹ CHILLIDA, *op. cit.*, p. 54.

²⁰ *Bauhaus 1918-1928*, ed. Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius, Nueva York y Londres (Allen & Unwin), 1939, p.124, cit en READ, Herbert: *The Art of Sculpture*, Faber & Faber Limited, Inglaterra, 1956. Cit. por la edición castellana *El arte de la escultura*, ed. eme, Buenos Aires, 1994, pp. 105-106.

²¹ Moholy-Nagy, S.: *experiment in totality*, Nueva York, 1950, p. 205, *ibidem*.

Con el constructivismo, el espacio dejó de ser el lugar o, mejor dicho, siéndolo, pasaba a convertirse en una forma más, en ocasiones decisiva, en la configuración de la escultura. A diferencia con lo que ocurría con la concepción tradicional de la representación, el espacio no era reproducido o representado, sino incorporado. En este ámbito se han movido y se mueven muchos artistas y la lista de ejemplos podría ser interminable. Entre tantos posibles, merece la pena referirnos al escultor valenciano A. Alfaro. Heredero del constructivismo, incorporó el espacio como elemento activo con los mismos valores expresivos que el aluminio, el hierro, el latón o el acero inoxidable más allá de la incorporación de recursos expresionistas matéricos. También en sus reflexiones sobre el espacio como elemento fundamental de la escultura dijo: «Desde que he empezado a pensar en el arte mi deseo ha sido respetar el espacio. Si hay algo que llenar, hay que saber lo que se quiere ¿Hay algo más bello que una superficie blanca, la nada, la simplicidad? Un corte, una forma. Modelar, dirigir el espacio»²². Una evidencia más de la poética que rodea a la verdadera creación escultórica.

He señalado, –apoyándome en citas contundentes de grandes escultores y pensadores–, la importancia y necesidad de re-presentar, re-crear, manipular e intervenir con la materia en el espacio como una cuestión irrenunciable porque materia y espacio son dos conceptos fundamentales que definen la escultura. ¿Puede un poeta prescindir de las palabras, del silencio, de la pausa... para expresarse?. Rotundamente, no. Entonces ¿cómo puede un escultor prescindir de la materia?; ¿renunciar a su percepción táctilo-visual e incluso auditiva, a los recursos plásticos, a los conceptos para definir su obra? Resulta imposible prescindir de todo ello. Sin el apoyo teórico de mi propio discurso plástico, la lectura de muchas de mis obras sería siempre parcial e incompleta. Sirvan a modo de ejemplo las piezas de la «Serie blanca» (madera lacada, 2002-03) con títulos, que incluso forman parte de la misma obra como un elemento compositivo más. En «proyecto escultórico asimétrico», «Especulación metafísica de una

²² A. Alfaro, Catálogo Círculo de Bellas Artes, Grupo Parpalló, Palma de Mallorca, junio 1959, cit. en Alfaro, textos J. Fuster y T. Llorens, Palacio de Velázquez–Parque del Retiro, Madrid, mayo/junio 1979, Madrid, Ministerio de Cultura, s.l., 1979, s. p.



FIG. 50. ROMÁN HERNÁNDEZ. UNA DEFINICIÓN DEL ESPACIO, 2001

percepción matemática» o «tres cactus blancos», por ejemplo, la dialéctica entre el espacio exterior y el interior es su razón secreta donde la materia dialoga no sólo con el espacio, el vacío sino también con el texto insertado en ellas.

En el proceso de creación literaria, por ejemplo, es habitual que lo primero que surja en la mente del escritor sea la idea, la historia. Al autor de una obra narrativa empieza a veces a rondarle una historia por la cabeza, y esa historia, que al principio no es más que una vaga noción, es la que va determinando luego la forma y, el azar, incluso, también puede incidir en el resultado final. Como he dicho, no existe escultura sin su corporeidad materal y, hay también en la escultura, digamos, una intervención del azar en la medida que el material escogido va dictando una forma específica que obliga al artista a irse desviando, incluso, de la idea original. El vacío, el azar, la materia, son términos amplios con connotaciones diversas que, naturalmente, tienen una estrecha relación con la praxis escultórica. Sin duda el material condiciona de forma sustancial el método de trabajo, los procesos y los procedimientos. No es lo mismo partir de un bloque de piedra, una chapa de metal o de madera manufacturados que partir de un objeto encontrado. En el *objet trouvé* o *ready-made*, por ejemplo, el azar juega un papel importantísimo, pues podríamos decir que el azar se anticipa a la idea. En otras ocasiones ocurre que tengo una idea o se me ocurre una idea, y después busco el material más apropiado al que aplico las técnicas de elaboración adecuadas, siempre desde el conocimiento de las posibilidades expresivas que la propia materia es capaz de desvelar. Para llevar a cabo estas ideas, hago bosquejos, leo, escribo textos, aforismos en torno a ese tema para dar forma a la misma. Así surgió mi serie «La mesa. Proyectos para un diálogo con el espacio-lugar» (madera, bronce, 2006-08) en torno a la poesía del poeta y artista plástico J. E. Eielson quien en varios de sus poemas centró su atención en este objeto cotidiano. De ese diálogo entre poesía y escultura surgió «Mesa y mantel para Eielson», «Lo que no es piedra es luz (A Octavio Paz)», «Una definición del espacio» (FIG. 50) o «Mesa con repisa de la memoria», entre otras.

Cuando la idea surge a partir del *ready-made* —que también ocurre—, hay en su mayor parte una modificación del objeto, aunque no hasta el extremo de hacerlo irreconocible. La modificación del objeto encontrado para someterlo a nuestra idea conlleva procesos de elaboración y la aplicación de procedimientos específicos y completamente distintos a la forma de operar en las técnicas tradicionales. Por ello, el objeto creado finalmente será, además de un objeto encontrado, un objeto intervenido, modificado, interpretado, adaptado a las necesidades comunicativas del autor, con una carga expresiva tan importante como la que puede tener cualquier obra realizada con otros procesos, ya sea una talla en madera, un modelado, una construcción... eso sí, interviniendo en el espacio y penetrado por él. Esos procesos pueden ser numerosos, todo depende de la cantidad de materiales de los que se puede disponer y de la capacidad creativa del escultor.

En ocasiones el azar actúa —o mejor dicho, dejamos que actúe— sobre nuestra conciencia. Ocurre que una forma determinada de un material determinado acaba por formar parte de la obra preconcebida, que hemos ideado previamente debido al interés que depositamos en ella. Durante la ejecución de una escultura, a medida que voy trabajando, la idea original permanece, pero no sabes, en ocasiones, cómo acabará en todo detalle. Así me ocurrió, por ejemplo, con «Armario de luces y sombras» (técnica mixta, 2009-10), que dio pie a todo un repertorio de objetos guardados en la memoria y, sorprendentemente, dio cabida también a aquellos otros que permanecían en el olvido; como dice mi amigo el poeta A. Gamoneda «La memoria también está hecha de olvidos». Si el azar no me hubiese hecho tropezar una noche, paseando por Santa Cruz, con ese armario tirado a la basura, posiblemente mi Armario de luces y sombras no hubiera visto la luz, y tampoco todo lo que en él se guarda. Aquel mueble que tanto significó en mi infancia y adolescencia, había permanecido hasta ese momento en el olvido. Lo incorpóreo se hizo corpóreo. La necesidad es la condición de lo existente, y lo que hasta ese momento parecía sepultado en el olvido, se hizo visible. Tan sólo precisaba de un estímulo para emerger.

Cabe señalar aquí también que, en el hecho artístico, el que concedamos importancia al azar no contradice otros conceptos inherentes al lenguaje escul-

tórico: la composición de las formas en el espacio, su organización interna, su equilibrio, su orden. Como bien señala el poeta A. Gamoneda en su obra *El cuerpo de los símbolos*, la composición es «la madre del cordero (estético)». Sin ella no tendríamos, por ejemplo, una pieza musical que agradara a los sentidos. El equilibrio, la proporción y la simetría, más que igualdad, en el sentido de relación de las partes en un todo, ¿no producen acaso un placer estético que nos seduce y atrae? Incluso en la poesía entendida como «objeto de arte» (Gamoneda en la citada obra) también se da un orden compositivo cuya materia es el lenguaje, el lenguaje ordenado.

También ocurre que en mis procesos de trabajo, en ocasiones, no ha existido ni siquiera un boceto ni ha intervenido el azar, a veces han sido tan sólo la idea, la palabra pensada y escrita las que han puesto en movimiento la máquina para realizar una obra determinada. Por eso, la mayor parte de las veces mi fuente de inspiración no está en la observación de la naturaleza —aunque también—, sino en los libros, en las lecturas sobre arte, filosofía, matemáticas, literatura, poesía... «*Cum libellis loquor*» [Hablo con los libros] afirmó Plinio el Joven.

■/ BOSQUEJOS, BOCETOS, DIBUJOS, ESTUDIOS PREPARATORIOS Y MAQUETAS EN EL PROYECTO ESCULTÓRICO. ALGUNAS CONSIDERACIONES

Desde la época clásica, el proceso de elaboración de una escultura se efectuaba siguiendo dos fases bien diferenciadas. Un trabajo preparatorio de concepción e investigación, que desemboca en la creación de un modelo original, — una maqueta utilizando el concepto más reciente— y un trabajo de ejecución, que consistía en encargar a otros, por ejemplo, los operarios, la obra definitiva a partir del modelo original o maqueta realizado por el escultor. A través de numerosos testimonios en la literatura artística podemos constatar que las maquetas y los modelos preparatorios han jugado un papel importante y significativo en el proceso de una creación artística. La enciclopedia francesa *La sculpture. Principes d'analyse scientifique. Méthode et Vocabulaire*, aclara que «el trabajo de concepción, sean cuales sean los medios utilizados para llegar a ello, es de suma importancia, y se traduce, además, tanto en la realización de



FIG. 7a. EDUARDO PAOLOZZI, 1973



FIG. 7b. ROMÁN HERNÁNDEZ EN SU ESTUDIO, 2010

un solo dibujo como en una serie de esbozos, de maquetas, y de modelos preparatorios»²³. En el campo de la escultura se ha hecho frecuente el vocablo «maqueta» aún cuando ha sido más usual el término «boceto tridimensional» (FIGS. 7A-7B). Se ha extendido el uso del término cuando los escultores se refieren a la presentación de un proyecto en un concurso o encargo determinado para algún coleccionista, institución pública o privada en la que se expone a valoración la idea general que recoge la obra con mayor o menor grado de detalle. Ahora bien, no siempre se utilizó un mismo término para definir concretamente la misma idea u objeto. La palabra «maqueta» es de uso muy reciente y no se utilizaba en castellano antes del siglo xx. Al parecer, esta palabra está tomada del francés *maquette*, que deriva a su vez del italiano *macchieta*, cuyo significado es «boceto» y es un diminutivo de *macchia* (mancha)²⁴. En arquitectura, cuyo uso hoy es muy frecuente, se entiende por maqueta «toda aquella representación tridimensional que, en un tamaño reducido, muestra el aspecto de una obra particular»²⁵. «Modelo» es el término que se le asignaba en el siglo XVI. En la edición del *Diccionario* de Covarrubias de 1611, el vocablo «modelo» se define con las siguientes palabras: «Modelo. *Lat. exemplar vel archetypus*, como para hacer una torre u otro edificio el artifice. Armase toda aquella fábrica abreviada en una pieza pequeña, que della a la principal no

²³ VVAA.: *La sculpture. Principes d'analyse scientifique. Méthode et Vocabulaire*, Ministère de la Culture, Imprimerie Nationale, París, 1978 (2ª edición, 1984).

²⁴ Cfr. CABEZAS, Lino: *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar (en torno a los tracistas españoles del siglo XVI)*, ed. Cátedra, Madrid, 2008, p. 212.

²⁵ *Ibidem*. Aunque el término «maqueta» se haya utilizado más bien en el vocabulario arquitectónico para definir la reproducción a escala de edificios o proyectos, su uso no ha excluido que se utilice en otros campos del saber. Así encontramos este vocablo para definir la «maqueta musical» como una producción musical no profesional enfocada a la promoción o ensayo de grupos musicales; la «maqueta de ciencia ficción», aquella que reproduce toda clase de modelos relacionados con el espacio que no pertenecen a la realidad y que pueden o no pertenecer a una serie o película relacionada con el tema (modelos Star Wars, Star Trek, etc.); la «maqueta militar» que reproduce personajes, vehículos y escenas (dioramas) relacionados con cualquier actividad militar de una época; «maquetas de objetos» que representa cualquier objeto o forma tridimensional (una mesa, un teléfono, una cama, un perro, un ordenador etc...); «maquetas de sistemas» que, como su nombre indica, son la representación de cualquier sistema, real o ficticio, por ejemplo, maqueta del sistema solar, del sistema circulatorio o digestivo de un ser vivo, de un sistema de riego, etc.. También se ha utilizado este término para definir aquellos modelos diseñados y contruidos a escala de aviones, barcos, coches, etc... bien como réplica de otros existentes o bien diseñados exclusivamente.



FIG. 5. JORGE OTEIZA TRABAJANDO EN EL TALLER DE NUEVOS MINISTERIOS, MADRID, 1958

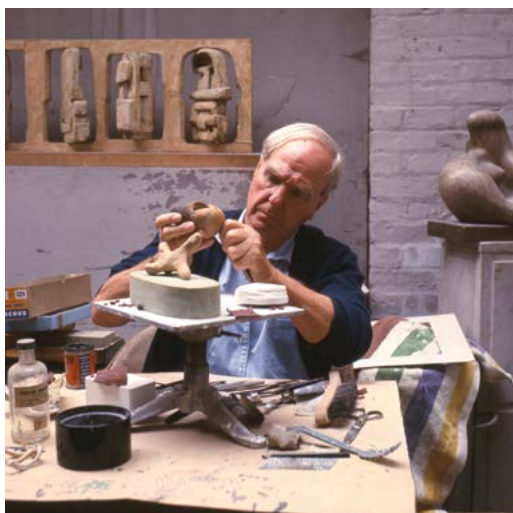


FIG. 1. HENRY MOORE TRABAJANDO CON UNA MAQUETA EN SU ESTUDIO, PERRY GREEN, C. 1965

hubiese más diferencia que sólo el tamaño, o al revés, si de un gran edificio quisiese hacer el dicho modelo»²⁶. También con el vocablo «modelo» se expresaban teóricos y artistas del Renacimiento para referirse a la construcción tridimensional a escala reducida para reproducir o servir como modelo de un monumento o escultura. El propio historiador G. Vasari en su célebre obra *Vidas...*, en el capítulo X, señala: «Cuando los escultores quieren esculpir una figura en mármol, suelen hacer para ésta un modelo, que así se llama, y es como un ejemplo, de tamaño más o menos de media braza y, según convenga, de barro, o de cera o de yeso [...]»²⁷. Vasari explica la utilización de los modelos o maquetas con una función estrictamente técnica para usarla en el ámbito profesional como aquellas utilizadas por los constructores de edificios en el proceso de realización de las obras y que sirven para dar instrucciones a los operarios.

Muy interesantes son las obras preparatorias de los escultores vascos E. Chillida y J. Oteiza (FIG. 5) y del escultor inglés Henry Moore (FIG. 1), por citar tan sólo algunos ejemplos, para quienes la realización de bosquejos, bocetos y dibujos previos era un proceder habitual. Éstos concedían una gran importancia a los bocetos tridimensionales, modelos y maquetas, conclusión a la que podemos llegar tras ver las fotografías en el que aparecen numerosas piezas de pequeño formato que no son otra cosa que bocetos de estudio para sus esculturas (FIGS. 2-3-4). Como bien diría E. Chillida, «*algunos aciertos entre miles de fracasos. Eso son mis obras*»²⁸. La reflexión y la duda continua le llevaba a exigirse y cuestionarse su obra con frecuencia: «Cuando empiezo una obra —escribí— casi no veo a dónde me dirijo. No veo sino cierta figu-

²⁶ COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Universidad de Navarra/ Iberoamericana, Verbuert, RAE, Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Madrid, 2006, p. 1289.

²⁷ VASARI, Giorgio: *La vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a 'tempi nostri*, Florencia 1550. Cit. por la ed. castellana *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 62.

²⁸ CHILLIDA, Eduardo: *Escritos*, ed. La fábrica, Madrid, 2005, p. 72.



FIGS. 2, 3 Y 4. ESTUDIOS PARA *EL PEINE DEL VIENTO* (A, B Y C). E. CHILLIDA

ra de espacio de la que, poco a poco, se destacan algunas líneas de fuerza. La forma al principio es casi como un aroma indefinido que se impone a medida que va precisándose»²⁹.

Los procesos creativos son amplios y variados. Como hemos señalado, desde la Antigüedad, la mayor parte de los artistas han seguido el proceso que se inicia con la concepción de la idea a través de bocetos y dibujos para concretarla en un modelo o maqueta que servirá al propio artista o a operarios especializados para ejecutar la obra definitiva. Pero, llevar a cabo un proyecto escultórico, no siempre lleva implícito la realización de esos estudios previos. Si bien hoy en día se siguen utilizando los recursos y materiales propios del dibujo, las nuevas tecnologías han venido a integrarse en el proceso creativo hasta tal punto de que algunos profesionales llegan a afirmar que los ordenadores sustituirán a los dibujos. Sin embargo, debo destacar que el dibujo, acto sublime del pensamiento creativo, a día de hoy, no ha podido ser suplantado por la máquina. No cabe duda de que en la actualidad no puede imaginarse la profesión del arquitecto y de muchos artistas sin el diseño asistido por ordenador e incluso, artistas que han sustituido el dibujo a mano alzada, como desarrollo previo de plasmación de la idea, por el ordenador para diseñar su modelo original con el que configurar su obra definitiva.

²⁹ *Idem*, p. 77.

Nuestros estudiantes, cada vez más, muestran sus conocimientos en el uso de programas de diseño asistido por ordenador y, en ocasiones, no dejan de sorprendernos en su uso y los resultados obtenidos. Algunos de los *software* utilizados son tan atractivos que prácticamente nadie reniega de su uso. Aceptan, sin más, el mensaje que por ejemplo, expone *Google* en su portal, con páginas en las que puede leerse: «*Google SketchUp* te permite crear, modificar y compartir modelos 3D. Y es más fácil de usar que ningún otro programa de diseño 3D. Al crear *SketchUp* quisimos dotarlo de un sencillo conjunto de herramientas, un sistema de dibujo guiado y un aspecto limpio para ayudarte a concentrarte en dos cosas: hacer tu trabajo con la mayor eficiencia posible y divertirse a la vez»³⁰. Las ventajas que ofrece el portal referido son indudables como tantas son las plataformas que ofrecen abundante y contrastada información sobre el diseño asistido por ordenador. La utilización intensiva de Internet para la consecución de recursos CAD (*Computer Aided Design*) es muy avanzada y cabe decir que el aprovechamiento de la tecnología informática, en la actualidad, es clara y contundente. Son herramientas imprescindibles para el profesor, el profesional y los estudiantes que conocen cada vez más y mejor su funcionamiento y su conocimiento supone obtener beneficios de ellas. Como bien señaló el profesor J. J. Gómez Molina: «Las instrucciones de funcionamiento de la propia herramienta establecen comportamientos previsibles, y los límites de las representaciones que organizan las descripciones de sus posibilidades se convierten en las auténticas cartillas contemporáneas del dibujo»³¹. A estas «cartillas de la actualidad», acuden como es lógico los estudiantes y profesionales para aclarar dudas, resolver problemas y llevar a cabo sus ideas como si de un profesor se tratara. Pero también creo necesario destacar, –frente a la opinión de algunos docentes, que aborrecen toda práctica manual– la necesidad de defender la percepción táctil en el uso de los innumerables materiales válidos para la creación plástica. En este sentido y con rotundidad se expresan los profesores W. Knoll y M.

³⁰ Google Sketch Up [en línea].

³¹ GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.): *Máquinas y herramientas de dibujo*, ed. Cátedra, Madrid, 2009, p. 12. Idea que desarrolla J. Martín Prada «las instrucciones del *software* y del *hardwar* como nuevos manuales de dibujo», cap. V, pp. 413-433.



FIG. 6. EDUARDO CHILLIDA LEYENDO EN SU ESTUDIO, 1997

Hechinger, pues desde el punto de vista pedagógico, encierra una gran importancia: «al inicio del proceso de diseño –dicen– el ordenador desempeña un papel subordinado: no puede reemplazar la experiencia directa con los materiales, la modelación plástica, la construcción de relaciones espaciales. Por lo tanto, el ordenador no podrá sustituir ni a los croquis ni a las maquetas»³². Un escultor como Chillida que se expresó a través del dibujo, del grabado y de la escultura, siempre estuvo rodeado de numerosos papeles, dibujos, estudios y concienzudos bocetos; defendió siempre la relación entre materia y hombre aún ante los avances de las nuevas tecnologías y los nuevos materiales (FIG. 6). Sus palabras al respecto fueron:

«Ahora también me parece importante aclarar una dimensión del hombre que a veces se trastoca o se pierde al establecer alguna de estas relaciones. Por ejemplo, la que se hace al comparar una computadora con el cerebro humano. Yo tengo en Estados Unidos amigos escultores y arquitectos que trabajan con computadoras. He visto sus procesos de trabajo y me han preguntado por qué no las uso. Yo no digo que no voy a trabajar nunca con ayuda de la computadora, porque yo creo que el hombre ha ido descubriendo en la medida en que ha ido necesitándolas; encontró el primer martillo seguramente cuando se hizo daño al intentar romper una piedra con la mano, y después necesitó de la porra, y más tarde del martillo pilón; así, *la computadora puede ser, ya lo es, una herramienta más. Ahora, de ahí a creer, como vosotros* –decía yo a estos amigos míos con los que he colaborado en algún trabajo–, *que la máquina os va a sacar del atolladero es una ilusión, porque los únicos que somos capaces de formular una pregunta somos nosotros; las máquinas sólo dan respuestas...* El día en que la computadora os haga una pregunta por su propia cuenta, ese día hablaremos...»³³

³² KNOLL Wolfgang y HECHINGER, Martin: *Architektur-Modelle. Anregungen zu ihrem Bau*, Deutsche Verlags-Anstalt, Munich. Cit. por la ed. Castellana *Maquetas de arquitectura. Técnicas y construcción*, ed. G. Gili, Barcelona, 1992 (4ª ed). Ed. ampliada y revisada, *Maquetas de arquitectura* G. Gili, Barcelona, 2009, pp. 7-8.

³³ UGALDE, Martín de: *Hablando con Chillida, escultor vasco*, Txertoa, San Sebastián, 1975, p. 56, cit. en KORTADI, Edorta: *Una mirada sobre Eduardo Chillida. Vida y obra de un artista universal*, ed. Síntesis, Madrid, 2003, p. 31.

No cabe duda de la relación que existe entre la materia y el ser humano.

«Todos los sentidos –señala el profesor Pallasmaa–, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos del tocar y, por tanto, están relacionados con el tacto. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente»³⁴.

Esa íntima relación se da aún más, entre el escultor y la materia con que se expresa. El escultor suizo A. Giacometti, que además fue pintor, nunca dejó de dibujar ciertamente porque poseía la habilidad desde su más temprana infancia, «El dibujo, eso es todo» llegó a decir. Comprendió que dibujar consiste en un acto sublime del lenguaje y del pensamiento creativo por el que expresar los más íntimos sentimientos, un escultor que, además se expresó profundamente a través del barro y de la escayola entre sus manos. Escribió el poeta francés I. Bonnefoy: «En la palabra, la poesía; y bajo el lápiz, el dibujo»³⁵. La relación estrecha entre los estudios previos, los bocetos, las técnicas, las herramientas, procedimientos y los materiales sean, cuales sean los medios, son proyecciones del pensamiento creativo. Durante el Renacimiento, el historiador, teórico y artista italiano G. Vasari, llegó a decir que «el dibujo, padre de todas las artes, no es otra cosa que una forma y explicitación concretas del concepto que se tiene en el alma y que se imagina en la mente y se articula en la Idea»³⁶. No sólo el dibujo, también la palabra escrita, la fórmula matemática, los números, las letras se convierten en elementos que ayudan a componer, con su disposición en el espacio y con el gesto expresivo de la grafía, sin olvidar el alto componente simbólico que pueden llevar implícitos. Una línea vertical milimetrada, numerada y trazada a lo largo de una pieza, viene a destacar, aún más, el sentido del equilibrio y del orden psíquico, tan necesario para el ser humano. La plomada, el «flexible símbolo de la verticalidad», como la definió

³⁴ PALLASMAA, Juhani: *The eyes of the skin. Architecture and the senses*, Wiley-Academy, Chichester, West Sussex, 2005. Cit. por la ed. castellana *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Ed. G. Gili, Barcelona, 2006, 1ª ed. 4ª tirada, 2010, p. 10.

³⁵ BONNEFOY, Yves: *Apuntes sobre el dibujo*, ed. Asphodel, La Esperanza, Canarias, 1999, p. 13.

³⁶ Panofsky, Erwin: *Idea. Contribución a la historia del arte*. Madrid, 1987, p. 59.

Le Corbusier, debe de estar presente en la escultura, así ocurre en mi obra desde el principio, igual que la escritura. El valor de la palabra es tan extraordinario como lo puede ser una forma, un hueco, el vacío, un gesto, un dibujo en el espacio, cuyo campo acotado no es otro que la forma en su totalidad, incluyendo el propio espacio como elemento escultórico activo. Incluso diré más, creo que el dibujo y la escritura vienen a ser la misma cosa, un generoso acto del pensamiento que proviene de esa «máquina» perfecta que alberga nuestro cuerpo en la caja craneana, el órgano que todo lo ordena y lo decide. La palabra escrita, el discurso, que a veces se convierte en el título de la propia obra, como he dicho, en ocasiones precede a su realización plástica y, en otras, surge una vez concluida. A veces, cuando trabajo, me pregunto si la palabra surgida en la mente y escrita a continuación no constituye en sí misma «un boceto» de la obra. Estoy convencido de que el gesto del dibujo transfigurado en escritura llega a convertirse a veces en un auténtico acto de fe.

III/ EL ESPACIO: ELEMENTO ESTRUCTURAL DEL VOLUMEN.
LABORATORIO EXPERIMENTAL. A PROPÓSITO DE LAS
OBRAS DE LOS ESTUDIANTES DE ESCULTURA II

La maqueta dentro del proyecto escultórico y su sentido artístico y comunicativo bajo un enfoque didáctico y pedagógico ha sido el pilar fundamental sobre el que nos hemos apoyado para exponer a los estudiantes el concepto del espacio, del vacío, de la masa, de la materia y su importancia en la escultura. Estos conceptos, su desarrollo y problemática, han sido precisados en la asignatura de Escultura II del 2º curso del grado en Bellas Artes de la que somos responsables el profesor Tomás Oropesa y yo mismo durante los últimos 15 años. Las obras y las imágenes que acompañan al presente texto y que forman parte de la exposición en el Espacio Cultural Desván Blanco, han sido obtenidas a partir de los planteamientos didácticos desarrollados en dicha asignatura durante el primer cuatrimestre del curso 2019-20. Han sido seleccionadas teniendo en cuenta aspectos fundamentales en la configuración escultórica tales como la investigación y estudios previos llevados a cabo por el estudiante, el desarrollo y resolución de cada una de las propuestas y los problemas estable-

cidos, el dominio técnico, la calidad expresiva de los materiales utilizados, el interés plástico y conceptual así como la originalidad de cada pieza.

Uno de los pilares fundamentales sobre el que se asienta nuestra práctica docente es llevar a los estudiantes, a través de una formación teórico-práctica, al conocimiento de conceptos fundamentales de la escultura y al desarrollo de un proyecto escultórico en los que intervienen, como es lógico, los estudios previos, las técnicas de configuración de la forma, las técnicas de reproducción y conservación así como procesos, procedimientos y manipulación de materiales válidos para la praxis escultórica. Compartimos la idea del profesor y pintor alemán de La Bauhaus Joost Schmidt quien en su taller de plástica, no prestaba especial interés a la posibilidad de la autorrealización espontánea y estaba convencido de la necesidad de una mediación sistemática en el taller de escultura. En este sentido colocaba el acento pedagógico sobre el tratamiento sistemático de figuras espaciales elementales: cubo, cilindro, esfera... para operar con ellas y cuyo fin no era otro que «despertar, desarrollar, intensificar la imaginación, la vivencia consciente de las percepciones sensoriales espaciales y realizar las ideas espaciales»³⁷. También nosotros en esta asignatura de segundo curso, como he señalado, partimos de las formas geométricas elementales para diseñar después un módulo o prototipo con el que operar más tarde en el espacio (FIG. 48).



FIG. 48

Con la propuesta-problema «El espacio como elemento estructural del volumen», hemos pretendido que los estudiantes comprendan la evolución que ha experimentado el concepto de espacio en la percepción y configuración escultórica y que aprendan a valorar la interacción que existe entre el volumen y el espacio entendiendo ambos conceptos como «materia física» del objeto, como elementos integrantes de la forma. Cuando hablamos de problema-propuesta a resolver por los estudiantes pensamos como el profesor H. Michaux cuando manifiesta que «es necesario un nuevo obstáculo para un saber nue-

³⁷ Sobre este particular *vid.* WICK, Rainer: *Bauhaus-Pädagogik*, DuMont Buchverlag, Köln, 1982. Cit. por la ed. castellana *La pedagogía de La Bauhaus*, versión de B. Bas Álvarez, ed. Alianza Forma, Madrid, 1986, pp. 276-278 y figs. 207-209 y Helenne Schmidt-Nonne, manuscrito inédito de un libro sobre J. Schmidt, puesto a disposición del autor por Erkhart Newmann, cap. VI, p. 277, nota 33.

vo»³⁸. En este sentido, los ejercicios han sido principalmente establecidos para aprehender y sentir el espacio como un orden de articulación, pero también a apreciar y explotar las posibilidades estructurales y formales de los materiales y su capacidad expresiva. La percepción del espacio, su preeminencia y materialidad; el volumen y la desocupación espacial de la masa; la dualidad espacio lleno-espacio vacío; la génesis de la estructura por descomposición interna y la estructura y organización del espacio han sido los fundamentos expuestos a los estudiantes para configurar sus obras.

El espectador podrá pensar que las maquetas responden siempre a una necesidad de estudio dentro de un proyecto escultórico. En algunos casos, resulta evidente, pero en otros dejan de cumplir su papel transitorio dentro del mismo y se perfilan como «objetos de exposición» pues por sus características y máximo nivel de acabado, además de poder considerarlas como estudios previos, bien pueden catalogarse como obras definitivas, es decir, como auténticas obras de pequeño formato (FIG. 8).

Estas obras inéditas, que se presentan por primera vez en una exposición, permiten hacerse una idea del grado

de asimilación que los estudiantes han adquirido respecto al ordenamiento configuracional de volúmenes y de su íntima relación con el espacio. Su manera de interiorizar el diálogo existente entre lo formal y lo material se evidencia en las diferentes piezas, convencidos de que el material con el que se realiza una obra, no sólo es determinante para el tipo de tratamiento artesanal sino también para la plasmación de la forma.

Todas las composiciones u obras obtenidas durante el presente año académico son producto de una metodología basada en un proceso lógico y coherente. Nuestro planteamiento general va encaminado a desarrollar la sensibilidad ar-



FIG. 8. NÉSTOR BASTERRETXEA EN SU ESTUDIO, HONDARRIBIA, GUIPÚZCOA, 2009

³⁸ MICHAUX, H.: *Poteaux d'angle*, ed. Gallimard, París, 1981, cit. en PIRSON, Jean François: *La structure et l'objet*. Cit. por la edición castellana *La estructura y el objeto (ensayos, experiencias y aproximaciones)*, ed. Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1988, p. 104.

tística hacia el lenguaje de la materia y de las formas ampliando el campo instrumental y perceptivo del estudiante. En este sentido, partimos de planteamientos eminentemente empíricos que conducen, por un lado, a la adquisición de destrezas y habilidades para el acto creativo con diferentes materiales y técnicas y, por otro, a desarrollar la actitud reflexiva, la capacidad de análisis y de síntesis en torno a la configuración del volumen y del espacio, conceptos inherentes al lenguaje escultórico. Como ya hemos señalado, siempre nos ha guiado la idea y el interés de que los estudiantes lleguen a comprender y aplicar conceptos fundamentales en el maravilloso mundo de la creación. Se les pidió que aplicaran conceptos y recursos plásticos formales, visuales y conceptuales tales como: adición, sustracción, espacio, volumen, vacío, masa, concavidad, convexidad, proporción, armonía, movimiento, rotación, ritmo, repetición, jerarquía, simetría, directriz, equilibrio, eje, estructura, continuidad, punto, línea, color, dimensión, gradación, escala, apilar, arrugar, agrupar, anudar, articular, colgar, coleccionar, collage-assemblage, construcción, conectar, contornear, contrastar, enjaular, empaquetar, grafismo, textura, inflar, entallar, plegar, huella, ornamentar, penetración, posición, plasticidad, soportar, textura, tensor, tejer, unidad, variedad, etc.



FIGS. 9-10

La variedad de materiales y las correspondientes técnicas de elaboración y de reproducción empleadas (moldeado, vaciado, talla y ensamblaje) dan buena muestra del amplio abanico de configuraciones volumétricas que se han obtenido. Las características intrínsecas del material principal (la escayola) y su adecuado uso han permitido conseguir en las obras o maquetas una estructuración del espacio y los volúmenes amplia y heterogénea. En todas ellas el espacio interviene en el volumen activamente y se convierte en partícipe del proceso estructurador y configurador.

Llegados a este punto, creo necesario ofrecer en este ensayo, un discurso salpicado de comentarios críticos y analíticos de las obras seleccionadas pues su lectura, a todas luces, resulta una tarea sugerente y entretenida. Los proyectos aportados por nuestros estudiantes, a mi juicio, muestran aspectos formales, técnicos y procedimentales dignos de la más alta consideración estética. Los recursos utilizados en la realización de las maquetas muestran un alto grado de



FIG. 11

exigencia, desde la aplicación de conceptos, la elección del material adecuado en cada caso hasta su desarrollo y acabado definitivo. Me referiré a ellas tanto con el término de «maqueta» como con el de «obra definitiva» de pequeño formato pues pueden participar de uno u otro concepto, tal y como señalé antes.

En las dos maquetas realizadas por **Sheyla del Mar** podemos observar cómo, a partir de formas y esquemas geométricos, obtiene dos configuraciones que se caracterizan por la centralidad y la sensación envolvente del espacio (FIGS. 9-10). En la primera obra de color rojo intenso su tratamiento superficial invita a percibirla por medio del tacto debido a su aspecto de fieltro. Con la forma colocada horizontalmente introduce la sensación de un movimiento subjetivo de rotación. En esta pieza, lo sólido y lo vacío, lo de dentro y lo de fuera, fluyen entre sí de forma continua. A esta manera de relacionar los elementos que intervienen en la composición A. Archipenko llegó a definirla como «la modulación del espacio y lo cóncavo». Las tres formas circulares de tamaño distinto de la segunda pieza (FIG. 10), con el color blanco como protagonista, acusa, aún más si cabe, la sensación de movimiento circular de rotación sobre sí misma, pero se trata de un movimiento subjetivo, no real. Por el contrario, en la obra de **Jaime Hernández**, el movimiento real sí está implícito en la pieza lacada en color rojo (FIG.11), pues entre la forma y su peana de madera se ha incrustado un rodillo metálico que hace girar la pieza en el sentido de las agujas del reloj y al contrario. La otra pieza, del mismo autor, de color blanco, utilizando los mismos módulos diseñados y reproducidos, presenta un movimiento aparente que recuerda el acto de caminar de una persona (FIG. 12).

En otras obras, el hueco se manifiesta sin abandonar la solidez de la masa. Tal es el caso de la alumna **Alba Dorta** (FIGS. 12-13). En sus dos piezas, se produce una conjunción entre el vacío y lo macizo que adquieren igual interés en una sola unidad, para llegar a mostrar, a la vez, tanto el exterior como el interior de la forma. Es evidente la acción e interrelación de unas formas con otras; el volumen queda organizado en el espacio congregando a los elementos alrededor del perímetro, dentro de sus límites establecidos por la estructura cúbica de hierro de la que cuelga la obra. El color rojo vivo aplicado a la forma, —re-



FIGS. 12-13

cordando las pinturas «al duco»³⁹ que utilizara M. Chirino en algunas de sus esculturas— confiere a la composición una fuerte sensación visual y de gran influencia en su percepción que, además, se acentúa por el contraste con la pieza de piedra en bruto colocada debajo (FIG. 12).

Es de sobra conocido que el color es una de las sensaciones visuales más fuertes y de mayor influencia en la percepción. El color utilizado, en algunos casos, ofrece al estudiante un medio extraordinario que le permite embellecer y aumentar los recursos expresivos de la forma. El máximo pulimento de la superficie la transforma en una piel suave y satinada similar a la chapa de la carrocería de un coche, recurso este muy utilizado entre los minimalistas y otros escultores como M. Chirino o A. Kapok para quien el color tiene un gran contenido simbólico que no deja de provocar emoción en el espectador. La relación existente entre volumen y espacio a través de esquemas y formas lineales quedan correctamente asimilados en diversas obras realizadas donde el color cobra especial protagonismo. En la pieza de **Anabel Hernández** (FIG. 14) la verticalidad del paralelepípedo que actúa como peana se contrapone a la oblicuidad de la composición, lo que produce un perfecto equilibrio compositivo. La pieza volumétrica de escayola contrasta, por su color naranja, con el soporte realizado en madera de haya pintada de color gris, lo que contribuye a potenciar el valor expresivo de la composición. Por su parte, **Adasat Hernández** par-



FIG. 14

³⁹ Las pinturas al «duco» se denominan también «la celulosa». Estas pinturas se aplican con pincel, aerógrafos o pistola de aire comprimido. Las pinturas celulósicas para metales se caracterizan por ser insolubles en agua, elásticas y pueden resistir golpes hasta cierto punto; son duras y brillantes, resistentes a los ácidos y bases y tienen gran poder aislante.



FIGS. 18-19

ticipa con dos sugerentes piezas conceptualmente bien diferenciadas, ambas de bella factura y de ejecución impecable. En una ha optado por aplicar un tratamiento superficial a las formas a modo de pátina simulando la herrumbre y la oxidación del acero corten con la rugosidad y tono específicos de este metal (FIG. 16). Esta obra realizada en dos materiales distintos, escayola y madera, queda visualmente unificada por el tratamiento superficial aplicado. La oxidación como tratamiento superficial ha sido un recurso frecuentemente utilizado por escultores para potenciar el valor expresivo del material empleado. Claros ejemplos son el canario J. Abad, el vasco R. Ugarte, el francés B. Venet o el rumano D. Covrig, entre tantos ejemplos. En su otra obra (FIG. 17). Adasat aplica varios colores luminosos que juegan un importante papel en la composición de



FIGS. 16-17

planos que se erigen verticalmente en el espacio. El aspecto estructural espacial, organizado bajo un ritmo ortogonal con elementos rectangulares agregados, sugieren la prolongación del plano allá donde no sería posible imaginar un fin. La variedad de colores evoca una belleza de ritmo arquitectónico. Es sabido que la línea horizontal, desde el punto de vista psicológico es una línea de tensión, y la vertical una línea de sereno equilibrio, de armonía directa. Es más, la emoción intuitiva de la proporción aritmética y geométrica expresada por los planos perpendiculares de variados rectángulos en esta obra, provoca una modulación poética del volumen y del espacio, pues la escultura es poesía y la poesía es creación.



FIG. 20

La armonización de planos rectos y curvos es la característica común en no pocos proyectos. En este sentido cabe citar las dos extraordinarias maquetas de **Sara Begoña Pérez** (FIGS. 18-19). En la primera, la colocación perpendicular de los dos elementos o módulos iguales confiere a la composición un ritmo dinámico y armonioso. Las formas de escayola simulan un hierro que ha sido manipulado y doblegado en una fragua a la manera de proceder de los escultores J. González o P. Gargallo. El material rígido parece perder sus propiedades para convertirse en algo plástico, dúctil y maleable. En la otra, dos formas geométricas abrazan a una tercera pieza que simula un tronco quemado (FIG. 19). Igualmente, como si desplazaran el aire, se mueven las formas en el espacio, se han instalado en él. Ambas piezas muestran la acertada utilización del espacio como elemento estructural del volumen. Cabe recordar aquí las palabras que P. Volbout dedicó a E. Chillida, refiriéndose a su concepción del espacio: «La escultura [...] existe en función del espacio. Ella lo crea, lo vive, no está en el exterior, no es una entidad, sino una realidad tan concreta como la de los volúmenes que la rodean. Este espacio es tangible, posee cualidades expresivas, conmueve, quebranta la materia que lo contiene, mide sus proporciones, reparte y ordena sus ritmos»⁴⁰.

Las técnicas constructivas y los materiales empleados han permitido articular las formas en el espacio a partir de elementos modulares de escayola, transformados y ensamblados para lograr una composición que se percibe como un todo organizado y ordenado. Los módulos se han obtenido a través de

⁴⁰ Volbout, Pierre: *Chillida*, Aimé Maeght, París, 1967 (trad. en G. Pili, Barcelona, 1967), p. 20, cit. en KORTADI, Edorta: *Una mirada sobre Eduardo Chillida. Vida y obra de un artista universal*, ed. Síntesis, Madrid, 2003), p. 120.



FIG. 21



FIG. 22



FIGS. 23-24

moldes de reproducción múltiple. El tipo de unión empleado, cara con cara, utilizando adhesivos adecuados y tarugos en el interior de las piezas, permiten configurar formas complejas de gran resistencia que parecen desafiar a la gravedad. Así fueron realizadas las sugerentes obras de **José Juan Betancort** (FIG. 20) y de **Anabel Hernández** (FIG. 14). En la misma línea plantea una de sus piezas **Irene Suárez** (FIG. 21). En su organización espacial ascendente parece evocar la «Columna sin fin» del escultor rumano C. Brancusi. Ofrece una visión del espacio contenido, delimitado y convertido en volumen. El color blanco y la varilla de madera que atraviesa los módulos en sentido vertical permite resaltar su volumen y potenciar su configuración ascendente cuyas unidades modulares podrían repetirse infinitamente.

La desocupación espacial de la masa-volumen se traduce en la obra de **Emma Ingrid Marting** de forma muy coherente, pero no a través de la desaparición parcial o total de ella sino por la incorporación de un material translúcido como es la resina de oclusión. Para configurar esta pieza, que trata de la representación abstracta de un torso femenino (FIG. 22) Marting realiza tres vaciados o coladas de materiales diferentes en el molde de silicona: dos de escayola y uno de resina de oclusión⁴¹. A modo de sándwich pega las tres formas iguales dejando en medio la pieza translúcida logrando el efecto de un sólido parcialmente desmaterializado. La configuración parece presentarse como un juego racional y orgánico con el que atrapar el espacio que lleva en sus entrañas.

El concepto clave desarrollado en la espectacular pieza de **Mónica Hernández** podría ser el de «espacio interior», es decir, la energía interna que habita en cada una de las formas que la configuran, una interrelación entre materia y espíritu (FIG. 23). Tres materiales diferentes interactúan en esta composición espacial: un módulo, vaciado en resina de oclusión, otros dos módulos de escayola de gran dureza y numerosas varillas de madera de riga encoladas que acentúan, aún más si cabe, la reducción del volumen-masa en el espacio. La otra composición (FIG.

⁴¹ La resina de oclusión pertenece al grupo de plásticos denominados como «termoendurecibles» pues requieren de la adición de un catalizador para su fraguado o vulcanizado. Una vez mezclados los dos elementos el resultado no puede alterarse por medio de calor, por ejemplo, como ocurre con los «termoestables».



FIG. 26



FIGS. 27-28



FIG. 29

24) con la que participa no resulta menos interesante y perfecta en su ejecución: dos módulos de escayola y otros dos fragmentados en numerosas piezas de diferentes tamaños son distribuidos y re-organizados en un nuevo espacio-campo cuyo contraste se produce por el color gris neutro de la base y la colocación en el aire de esos pequeños módulos suspendidos por varillas de latón. Una atractiva propuesta digna de la más alta consideración estética.

Las maquetas de **Alejandro J. Hernández** (FIG. 25), **Gustavo Paredes** (FIG. 26) y **María F. Ferri** (FIGS. 27-28) nos muestran configuraciones marcadas por el carácter arquitectónico. Sus piezas geoméricamente definidas y elaboradas en escayola, se disponen con una organización que podría evocar algunas construcciones racionalistas. El protagonismo del blanco es notorio por lo que participo de la afirmación que realizara el pintor y teórico ruso V. Kandinsky respecto a este color no color: «[éste] actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto [...] Es un silencio que no está muerto, sino por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse»⁴².

También con características arquitectónicas y, a la vez, un cierto aspecto monumental, se muestran las maquetas de **María Escuder** (FIG. 29) y de **Sara Taiboada** (FIG. 30). La de Escuder muestra la interrelación de formas y espacios que obligan al espectador a plantearse cuestiones de relación perceptiva. El espacio está compuesto de aire y es invisible pero también puede ser mensurable. Las piezas de escayola de color blanco, sin elementos visuales ni tratamiento superficial alguno, constituyen el marco y ofrecen una visión sobre la forma y el volumen circunscrito bajo una plataforma de metacrilato translú-



FIG. 25

⁴² KANDINSKY, Vasili: *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli Verlag-Berna, 1970. Citamos por la traducción castellana *De lo espiritual en el arte*, Barral editores en coedición con ed. Labor, Barcelona, 1983. (4ª ed.), p. 86.



FIG. 30

cido que envuelve visualmente las dos piezas. Por su aspecto, características y disposición formal, bien podría considerarse también como la maqueta de una mesa. La pieza de Taboada se caracteriza principalmente por presentar una composición de planos y ángulos rectos y agudos perfectamente equilibrados en el espacio y penetrados por él.

Elisa Castro, muestra dos notables piezas conceptualmente cercanas, pero bien diferenciadas en torno al concepto del volumen y del espacio como elementos integrantes de la configuración escultórica.

Para ello utiliza cuatro materiales con características intrínsecas bien diferenciadas: la resina de oclusión, la escayola, la madera y la piedra. En la propuesta realizada con madera y escayola (FIG. 31), los módulos ensamblados, con tarugos estriados y pegados, se articulan en el espacio a la manera de un artista constructivista. Se propone aquí la activación del espacio circundante de la forma para penetrar en ella. En este sentido conviene recordar lo que el escultor y diseñador estadounidense-japonés I. Noguchi señaló:

«Entiendo por escultura las relaciones plásticas espaciales que definen un momento de la existencia personal e iluminan el campo de nuestras aspiraciones... Un espacio vacío no tiene dimensión visual ni significado, estos aparecen cuando se introduce un objeto o una línea... Si una roca es escultura, también lo es el espacio entre varias rocas y el que hay entre la roca y el hombre. Incluso la comunicación entre ambos es escultura. Pienso que es el escultor quien ordena y anima el espacio aportándole significado»⁴³.



FIG. 31

En la otra pieza seleccionada, Castro, contrapone dos materiales bien diferenciados por su naturaleza: la piedra y la resina de oclusión (FIG. 32). La primera extraída de la naturaleza y, la segunda, un producto de fabricación industrial⁴⁴, ha sido vertido en el molde de silicona realizado para la reproducción de numerosos módulos. Esta se utiliza por su cualidad particular, pues una vez vulcanizada en el molde se muestra translúcida. La perfecta simbiosis de estos dos materiales acentúa el carácter de solidez de la base o peana de piedra con la espacialidad aérea de la resina para evocar así la materialidad del espacio como volumen.

⁴³ Cit. en SAURAS, Javier: *La escultura y el oficio de escultor*, ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p. 269.

⁴⁴ Vid. nota 41.



FIG. 32



FIG. 33



FIG. 34

Yenthamí Pérez (FIG. 32) aporta una interesante maqueta donde el espacio interviene en la materia intercalándose entre los módulos macizos de escayola. La forma es atravesada por todos lados en la composición, en este caso actúa como un contenedor de espacio, luz y aire. Huelga decir que la característica más diferenciadora y esencial de la escultura frente a las demás artes, es su materialidad, su presencia física como masa, como volumen corpóreo, que ocupa un lugar en el espacio. En esta pieza particular la «masa» entendida como volumen en la configuración se reduce al pedestal que también forma parte de ella. Señala el crítico J. Maderuelo que «en cualquier caso, la pérdida del pedestal no es más que un síntoma, más o menos emblemático, de otras renunciaciones que atañen a la pérdida de las cualidades formales de la escultura»⁴⁵. La peana, como he señalado, se convierte en parte importante de la composición pues se integra en ella por medio de la forma y por el tratamiento superficial aplicado consistente en un color y textura que simula al granito. Por ello, en esta pieza podemos hablar, además de una escultura de pequeño formato, de una auténtica maqueta de carácter preparatorio para la realización de una obra monumental en piedra.

En su obra, **Judith Álvarez** lleva el volumen-masa a una considerable desmaterialización pues las formas en la composición (FIG. 34) se reducen a esquemas y planos perpendiculares entre sí. La oblicuidad que caracteriza a la configuración se contrapone a la horizontalidad o verticalidad lo que no es un problema para mantener un perfecto equilibrio. La ausencia de toda peana o pedestal, así como el color rojo que imita la piel de una tela, acentúan, aún más si cabe, la desmaterialización del volumen en esta obra. Ya hemos señalado que la valoración del vacío en la naturaleza de la escultura se convirtió en una de las alternativas para la renovación del concepto escultórico, así hemos visto que la escultura contemporánea se manifiesta entre la opacidad y la transparencia. Como bien señaló el profesor alemán H. J. Albrecht «[...] más allá de la reducción efectiva del volumen de la masa mediante el ahuecamiento y la per-

⁴⁵ MADERUELO, Javier: *La pérdida del pedestal*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994, p. 21. Este autor se ocupa además de otros aspectos interesantes del fenómeno de la escultura contemporánea como son el desbordamiento de los límites de la escultura, la crisis del monumento, la recuperación del concepto de monumento y el jardín como último escenario del «arte público».

foración, más allá de la estructura reducida a elementos planos, varillas y alambre, encontramos configuraciones a base de materiales transparentes desprovistos de todo peso [...]»⁴⁶ para subrayar que «Esta integración de material sólido transparente, luz y aire, ha logrado en el campo de esculturas estables y fijas el extremo más destacado frente a la concepción tradicional del arte, es decir, que la luz y el aire chocan con el volumen de la masa y la rodean completamente»⁴⁷. Esa reducción de formas y materiales macizos fue debida en gran parte a las nuevas técnicas y materiales que surgieron de la industria y que los escultores han sabido adaptar y procesar según sus necesidades expresivas. En este sentido el citado profesor Albrecht afirmó que

«Ciertas construcciones metálicas provistas de armaduras permiten prescindir totalmente del volumen de la masa y separar entre sí, sin que por ello aparezcan separadas, determinadas partes volumétricas del espacio aéreo [...] Al igual que en el caso de la rejilla de una jaula o de una red, se separa una parte del espacio según el espesor, densidad y posición de las varillas e hilos utilizados. La estructura queda siempre transparente a la luz y permeable al aire, y por lo tanto translúcida»⁴⁸.



FIG. 35



FIG. 36

Dos ejemplos ejecutados siguiendo este concepto escultórico son las obras de **Emma Ingrid Marting** y **Alba Hernández**. En la primera, (FIG. 35) de factura diferente a su otra maqueta comentada más arriba, realiza una obra en la que la inmaterialidad del blanco contrasta de forma considerable con el color negro aplicado a las caras de las pequeñas piezas que participan suspendidas en el aire por varillas de latón y plástico, como si se quisiera remarcar el límite del espacio atrapado. En la segunda (FIG. 36), el aire que rodea y penetra en la composición está lleno de infinitas líneas entrecruzadas y entretejidas en un orden, des-orden intencionado. Cabe ahora recordar las célebres palabras de Leonardo da Vinci quien, refiriéndose al dibujo, escribió: «El aire está lleno de infinitas líneas rectas y resplandecientes, entrecruzadas y entretejidas sin que una obstruya jamás el recorrido de otra, y representan para cada objeto la verdadera

⁴⁶ ALBRECHT, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Idem*, p. 123.

forma de su razón»⁴⁹. El volumen-espacio, en esta obra configurada por numerosas líneas de alambres y un único módulo de escayola, cobra especial protagonismo al situarse y sostenerse en equilibrio sobre un espejo de cristal. Es evidente que la densidad táctil como atributo completo de la escultura que ha venido manifestándose a lo largo del siglo xx, en estas dos piezas, se desvanece por completo. Podemos hablar incluso de «escultura lineal» donde la percepción puramente visual prevalece sobre la percepción háptica. En este sentido se manifestó de forma acertada el crítico H. Read cuando afirmó, allá por 1956, que sería necesario «el reconocimiento de un nuevo tipo de arte que transfiere la línea de un plano bidimensional, donde ha sido reconocida como el exponente de un arte *gráfico*, al espacio tridimensional, en donde su función, parecería ser la de indicar las pulsiones, fuerzas y tensiones normalmente invisibles»⁵⁰. Y continúa, estableciendo un interesante símil entre la escultura, con su desarrollo espacial, y los fenómenos naturales: «Así como el relámpago se manifiesta desde el cielo en vívidas de fuego cuando campos magnéticos opuestos se aproximan, así, estas líneas de acero, se extienden a través del espacio para expresar los conflictos espirituales de la era moderna»⁵¹. El hermoso poema de T. S. Eliot recogió aquella nueva y actual sensibilidad:

La memoria exhala alto y seco
 un cúmulo de cosas retorcidas;
 una rama contorsionada sobre la playa
 suavemente erosionada, y pulida
 como si el mundo revelara
 su secreto esqueleto,
 duro y blando.
 Un resorte quebrado en el patio de una fábrica,
 óxido que se aferra a la forma que la fuerza ha dejado
 dura y enroscada y pronta a partirse⁵².

⁴⁹ Cit. en SAN MARTÍN, Francisco Javier y MORAZA, Juan Luis: *Oteiza. Laboratorio de papeles*, Fundación-Museo Jorge Oteiza, Navarra, 2006, p. 157.

⁵⁰ READ, Herbert: *The Art of Sculpture*, Faber & Faber Limited, Inglaterra, 1956. Cit. por la edición castellana *El arte de la escultura*, ed. eme, Buenos Aires, 1994, p. 111.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² T. S. Eliot, «Rhapsody on a Windy Night», *The complete poems and plays*, Nueva York, 1952, p. 14, *idem*, p. 112.

A modo de conclusión y tratándose de la creación escultórica debo señalar que la respuesta de un espectador normal ante las propiedades formales y estéticas de una escultura y, en todos estos casos analizados, lo son, es de tal orden que estas obras forman parte ya de la realidad porque, no nos olvidemos, la escultura es un producto humano no un objeto que nace de una casualidad o accidente. A través del reconocimiento sensible de esa realidad, basada no en la imitación objetiva de la misma sino en la representación de la idea que abriga el artista en su interior, podremos reconocer los auténticos valores de toda obra de arte, porque el arte, según el filósofo alemán G. W. F. Hegel «debe tener otro fin que el de la imitación puramente formal de lo que existe, imitación que no puede dar nacimiento más que a artificios técnicos, que no tienen nada en común con una obra de arte»⁵³. Por ello, sentencia el filósofo:

«el objetivo del arte consiste en hacer accesible a la intuición lo que existe en el espíritu humano, la verdad que el hombre abriga en su espíritu [...] Esto es lo que el arte debe representar, y lo hace por medio de la apariencia, que, como tal, nos es indiferente, desde el instante en que sirve para despertar en nosotros el sentimiento y la conciencia de algo superior. De esta manera, el arte informa al hombre acerca de lo humano, despierta sentimientos adormecidos, y nos pone frente a los verdaderos intereses del espíritu»⁵⁴.

Como docente y como escultor debo terminar manifestando mi opinión sobre la creación escultórica. No podemos concebir ni aceptar la escultura tan sólo a través de conceptos exclusivos (masa volumétrica compacta, monolítica, aérea, transparente, figurativa, virtual...) La escultura, producto del pensamiento humano, es tan libre como la mente, tan compleja como la vida. La concibo como un diálogo poético y fructífero entre la materia y el espacio. También es materia el vacío, el silencio, que pueden expresarse a través de la palabra inserta o no en la propia escultura. Materia también es la palabra con la que podemos expresar nuestros más íntimos sentimientos y emociones.

⁵³ HEGEL, Georg W. Friedrich: *Introducción a la estética*, Ed. Península, Barcelona, 1979, p. 45. Cit. por ENRICH MARTIN, Rosmary: *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico* (tesis doctoral), ed. Universidad del País Vasco, Bilbao, 1995, p. 323.

⁵⁴ p. 46, *Ibidem*.

A mi juicio, el verdadero arte es aquel que debe plantear exigencias intelectuales y emocionales al espectador. De esta forma se recurre a la interioridad del alma y es necesario pensar de nuevo y reinventar los símbolos y todas las formas de expresión. Es necesario volver a una meditación sobre todo aquello que nos rodea. Creo que en el heteróclito panorama artístico de nuestros días, todo está por hacer y cada uno es digno de decir nuevamente a partir de su experiencia sensorial, visual. El poeta J. E. Eielson habló de sí mismo, del mundo y de los otros, pues en su repertorio sensible elogió al propio hombre como artista, al sabio como poeta y al arte como tributo fundamental de la humanidad. El arte en general y la escultura en particular es un «lugar» al que debemos acudir. Recuerdo ahora el texto que escribió en 1960 el arquitecto y diseñador finlandés, Alvar Aalto, titulado La mesa blanca: «¿Qué es la mesa blanca? Un plano neutro, que puede decir lo que sea, dependiendo de la fantasía y capacidad del hombre. Es el más blanco de los blancos. No contiene ninguna receta; nada obliga al hombre a hacer esto o aquello. Es una circunstancia extraña y única»⁵⁵. El significado de la mesa se modifica y el mensaje se transforma. Los elementos cotidianos, rutinarios se preñan de expresividad, comenzamos a leer los signos de otra forma y nuestra percepción de las cosas cambia.

Igualmente, no debe olvidarse que las técnicas y los materiales están al servicio de las ideas, de los conceptos. Os invito a que pasen y vean en esta muestra sobre la escultura, la materia, el espacio, el vacío y las emociones pues «[...] la imaginación es una de las principales y más fuertes potencias o sentidos interiores del hombre; lo cual se prueba por ejemplos verdaderos, y traense algunas historias notables de ello»⁵⁶.

Santa Cruz de Tenerife, enero de 2020

⁵⁵ Cit. en CAMPOS, José Aníbal: «En el vaciado de mis pensamientos. Una conversación con el escultor Román Hernández» en *ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación*. Núm. 1 (Febrero 2012, Universidad de Málaga. <http://asri.eumed.net/1/jac.pdf> [en línea].

⁵⁶ Mexía, Pedro: *Silva de varia lección. Agora ultimamente enmendada, y de la quarta parte añadida*, Amberes, 1603, libro II, Cap. VIII, p. 288.



SHEYLA DEL MAR



SHEYLA DEL MAR



JOSÉ JUAN BETANCORT



JOSÉ JUAN BETANCORT



ALBA DORTA



ALBA DORTA



ANABEL HERNÁNDEZ



ANABEL HERNÁNDEZ



ADASAT HERNÁNDEZ



ADASAT HERNÁNDEZ



SARA BEGOÑA PÉREZ



SARA BEGOÑA PÉREZ



IRENE SUÁREZ



IRENE SUÁREZ



EMMA INGRID MARTING



EMMA INGRID MARTING



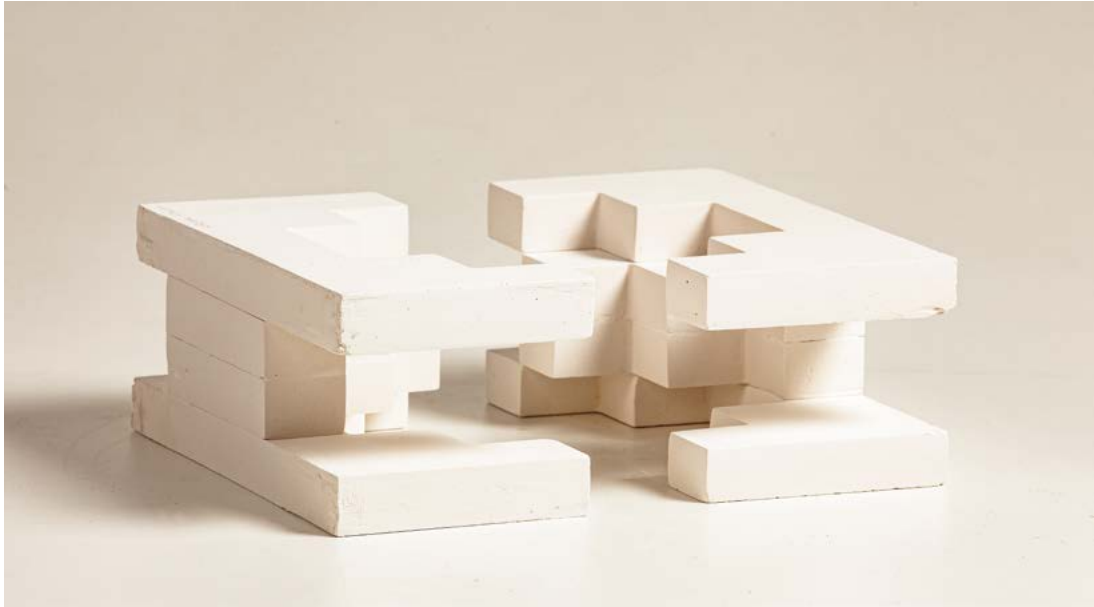
MÓNICA HERNÁNDEZ



MÓNICA HERNÁNDEZ



ALEJANDRO J. HERNÁNDEZ



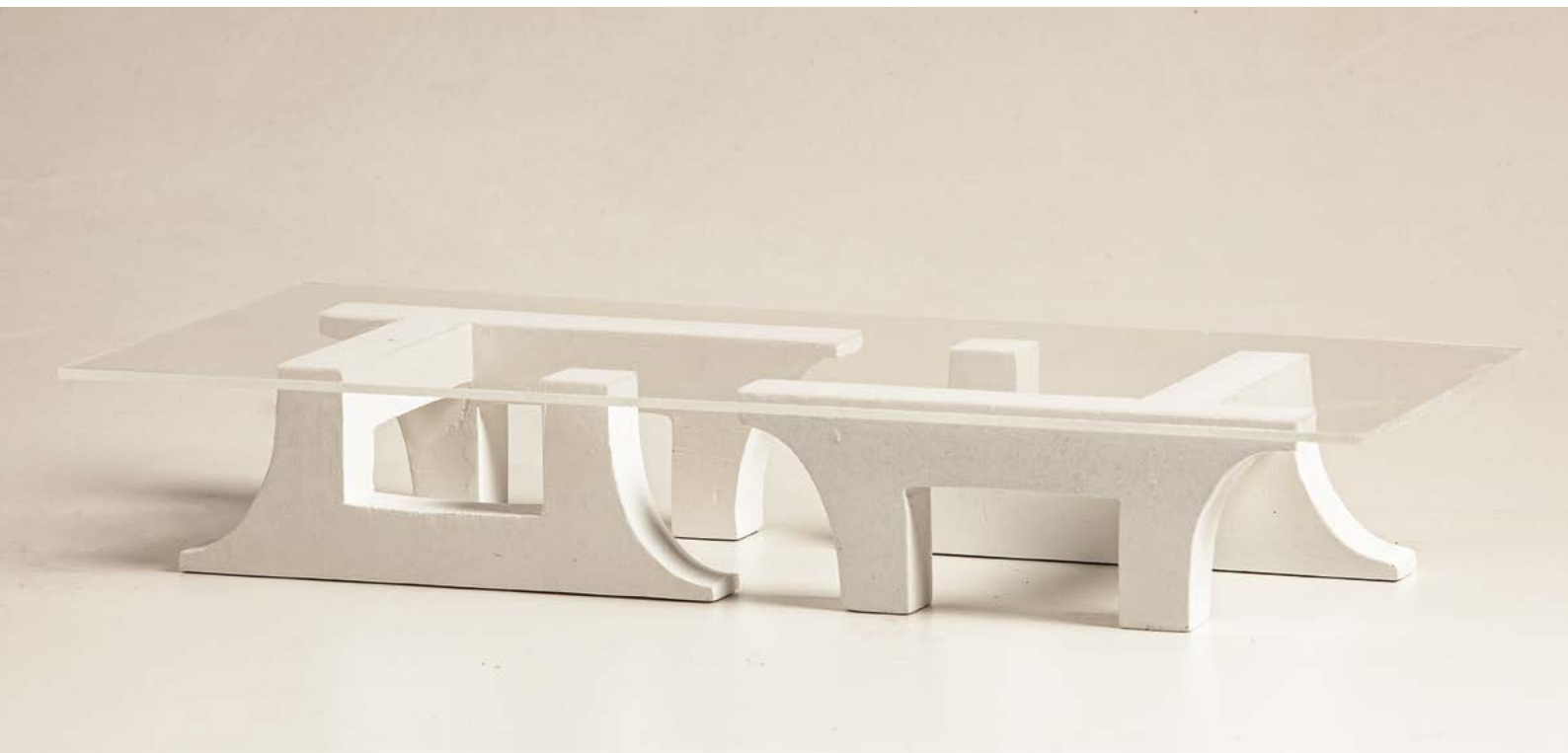
GUSTAVO A. PAREDES



MARÍA FERNANDA FERRÍ



MARÍA FERNANDA FERRI



MARÍA ESCUDER



SARA TABOADA



ELISA CASTRO



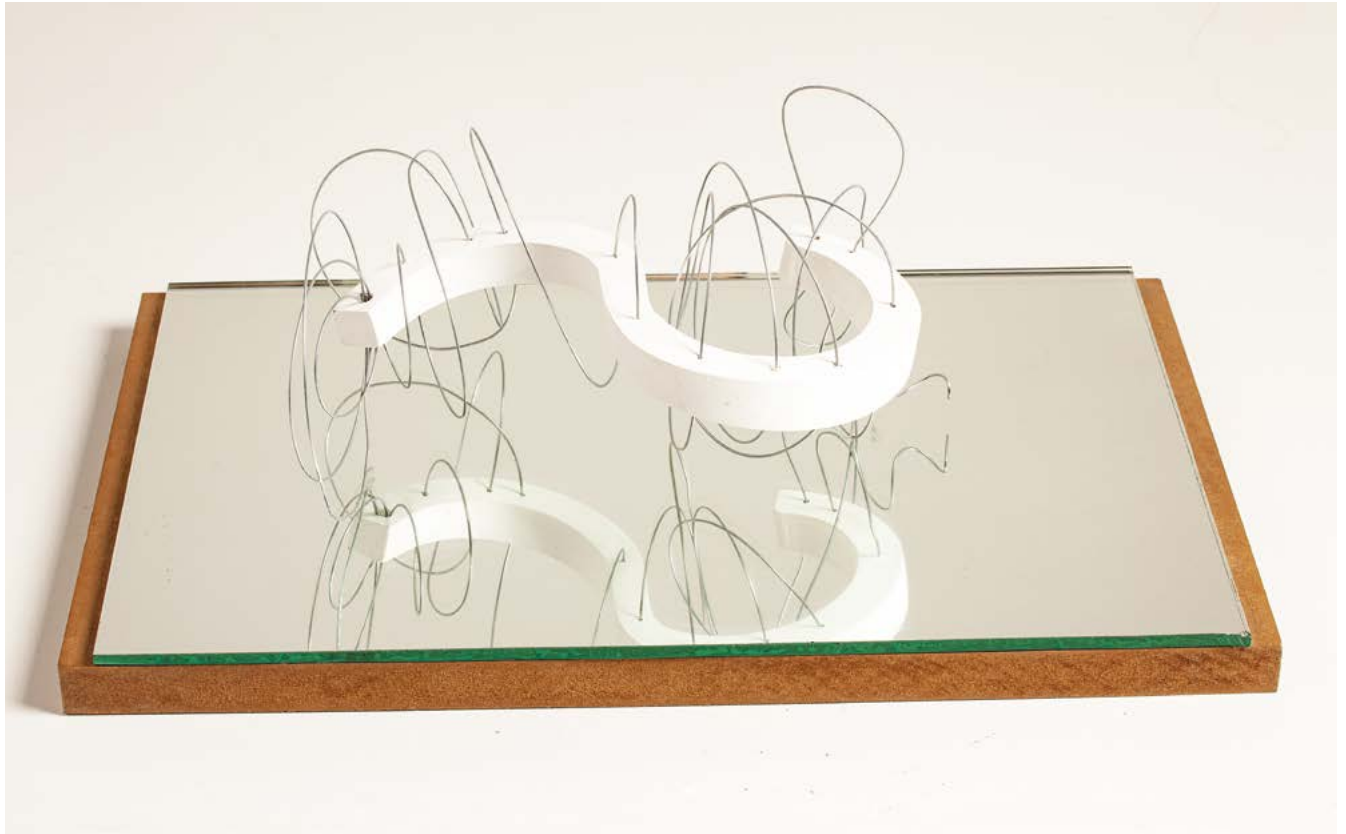
ELISA CASTRO



YENTHAMI PÉREZ



JUDITH ÁLVAREZ



ALBA HERNÁNDEZ



IRENE VELA



LISBETH LUGO



AYOSE DOMÍNGUEZ



DAVID RUYMÁN ÁVILA



DAVID RUYMAN ÁVILA



MARÍA I. LAORDEN



MIKE BATISTA



JUDITH RODRÍGUEZ



VERÓNICA BONILLA



ALEJANDRO HERNÁNDEZ



ALEJANDRO HERNÁNDEZ



JAIME HERNÁNDEZ

CRÉDITOS FOTOGRAFICOS

FIGS. EN EL TEXTO DEL CATÁLOGO

FIG. 1. Henry Moore trabajando con una maqueta en su estudio, Perry Green, c. 1965. Fot. Errol Jackson. Reproducida con el permiso de la Fundación H. Moore.

FIGS. 2-3-4. Eduardo Chillida. Estudios para el conjunto escultórico del “Peine del viento”. Donostia. Fot. Cortesía Museo Chillida-Leku.

FIG. 5. Jorge Oteiza trabajando en el taller de Nuevos Ministerios, Madrid, 1958. Fot. Cortesía Fundación-Museo Jorge Oteiza.

FIG. 6. Eduardo Chillida leyendo en su estudio, 1997. Fot. Jesús Uriarte. Cortesía Museo Chillida-Leku.

FIG. 7a. Eduardo Paolozzi trabajando en su maqueta para su obra “Homenaje a Gaudí” (1.ª Exposición Internacional de escultura en la calle, 1973-74), 1973. Fot. Carlos Schwartz.

FIG. 7b. Román Hernández en su estudio, 2010. Fot. Roberto A. Cabrera.

FIG. 8. Néstor Basterretxea en su estudio con maquetas/obras definitivas, Hondarribia, Guipúzcoa, 2009. Fot. Román Hernández.

FIG. 48. Verónica Bonilla. Molde de coquilla abierta de silicona con módulo o prototipo de DM, 2015.

FIG. 50. Román Hernández. Una definición del espacio, 2004, madera, 50 x 52 x 82 cm madera. Fot. Mauricio Pérez Jiménez.

FIGS. DE OBRAS DE ESTUDIANTES (2017-19)

Fot. Mauricio Pérez Jiménez

FIGS. 9-10. Sheyla del Mar

FIG. 11. Jaime Hernández

FIGS. 12-13. Alba Dorta

FIGS. 14-15. Anabel Hernández

FIGS. 16-17. Adasat Hernández

FIGS. 18-19. Sara Begoña Pérez

FIG. 20. José Juan Betancort

FIGS 21. Irene Suárez

FIG. 22. Emma Ingrid Marting

FIGS. 23-24. Mónica Hernández

FIG. 25. Alejandro J. Hernández

FIG. 26. Gustavo A. Paredes

FIGS. 27-28. María Fernanda Ferri

FIG. 29. María Escuder

FIG. 30. Sara Taboada

FIGS. 31-32. Elisa Castro

FIG. 33. Yenthamí Pérez

FIG. 34. Judith Álvarez

FIG. 35. Emma Ingrid Marting

FIG. 36. Alba Hernández

FIG. 37. Irene Vela

FIG. 38. Lisbeth Lugo

FIG. 39. Ayose Domínguez

FIGS. 40-41. David Ruymán Ávila

FIG. 42. María I. Laorden

FIG. 43. Mike Batista

FIG. 44. Judith Rodríguez

FIGS. 46-47. Alejandro Hdez

FIG. 48. Verónica Bonilla

FIG. 49. José Juan Betancort

EL ESPACIO: ELEMENTO ESTRUCTURAL DEL VOLUMEN.

*A propósito de las obras de los estudiantes de Escultura II
del Grado de Bellas Artes de la Facultad de Bellas Artes
de la Universidad de La Laguna*

*

ha sido impreso en el mes de febrero
del año MMXX en los talleres
de Makarográfica. La Laguna. Tenerife. Canarias.

La edición ha estado al cuidado
de Román Hernández.



Consta de 100 ejemplares numerados
sobre papel estucado mate de 170 gramos,
en caracteres Gandhi Sans y Agrandir.

EJEMPLAR N.º



DESVÁN BLANCO. ESPACIO CULTURAL

C/ María Rosa Alonso Rodríguez, 9
38009 Santa Cruz de Tenerife, Canarias, España

