

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Bellas Artes
Departamento de Escultura



5308294994

SÍNTESIS PLÁSTICA ESCULTÓRICA: FIGURACIÓN EXPRESIONISTA



R^º T 200

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
D. ANTONIO FLORENTINO SANZ GÓMEZ
BAJO LA DIRECCIÓN DEL DOCTOR
D. PEDRO TERRÓN MANRIQUE
MADRID, 1997.

A mis padres

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
---------------------------	----------

P R I M E R A P A R T E

1. LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA FIGURATIVA	
1.1. Conceptualización de la figura humana: representación tridimensional	15
1.2. La vivencia del propio cuerpo	21
1.3. Características estructurales y elementos constitutivos de la figura humana: unidad compositiva	31
1.4. Simplicidad expresionista	43
2. FIGURACIÓN ESCULTÓRICA EXPRESIONISTA: CLAVES CONCEPTUALES Y EXPRESIVAS	48
3. EL "PATHOS" EXPRESIONISTA	63
4. MATERIA Y PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS	76
5. ABSTRACCION EMOCIONAL	
5.1. Deformación expresiva	99
5.2. La imagen parcial: el fragmento	116
6. ELEMENTOS DINÁMICOS	130

6.1. Movimiento	132
6.2. Ritmo	139
6.3. Tensión	143
6.4. Dinamismo compositivo expresionista	151

6.5. ELEMENTOS COLATERALES DE EXPRESIÓN DINÁMICA

6.5.1. Expresión gestual	161
6.5.2. La luz como resorte expresivo de la forma plástica	169

7. DISTINTAS CONCEPCIONES ESPACIALES EN LA FIGURACIÓN EXPRESIONISTA	177
--	------------

S E G U N D A P A R T E

8. LA INFLUENCIA DE LAS FORMAS PRIMITIVAS Y ARCAICAS EN LA ESCULTURA EXPRESIONISTA	189
---	------------

9. NEOEXPRESIONISMO ESCULTÓRICO DE LOS OCHENTA EN EL PANORAMA NACIONAL	208
9.1 Francisco Leiro	213
9.2 Jaume Plensa	222
9.3 Andrés Nágel	230
9.4 Juan Bordes	237
9.5 David Lechuga	245

T E R C E R A P A R T E

10. A MODO DE CONCLUSIONES FORMALES DE CARÁCTER PERSONAL	
---	--

10.1. Primeras tentativas conformadoras del lenguaje plástico personal de corte expresionista	252
10.2. Análisis formal y estético de algunas obras personales en esta línea expresiva	257
11. CONCLUSIONES GENERALES	310
 BIBLIOGRAFÍA GENERAL	
Libros	321
Revistas. Artículos de prensa	325
 ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	 328

INTRODUCCIÓN

"Lo que no es ligeramente deforme refleja inestabilidad, de donde se desprende que lo irregular, es decir lo inesperado, la sorpresa, el asombro constituyen una parte esencial y característica de la belleza".

Baudelaire

El objeto de este trabajo de investigación es como en la mayoría de los casos el resultado de una relación de afectos, afinidades, intuiciones e interrogantes que se agolpan sobre el complejo discurso de una singular manera de percibir, sentir y pensar el mundo, desde la figuración escultórica expresionista.

Al reconocer algunos rasgos de la propia personalidad artística en sintonía con la estética expresionista, emprendemos esta investigación con la esperanza de que la empatía arroje nueva luz y permita adentrarnos con intuición en los sentimientos desnudos que habitan las aguas profundas y que tanto interés despiertan en esta particular concepción estética. Bucearemos en un análisis de sentido tratando de comprender globalmente esta tendencia. También, pretendemos examinar los factores que a nuestro juicio tienen mayor peso en una figuración multiforme y caleidoscópica, siempre desde la perspectiva del escultor y asistida naturalmente, por distintas aportaciones teóricas provenientes de áreas de conocimiento diversas: estética, psicología, crítica de arte etc.

La escultura tanto en época moderna, como en otras épocas ha provocado en todo momento un sentimiento de nostalgia, como si su actualización dependiera de la reconstrucción de algún momento afortunado en la historia de la escultura. Así, el arqueologismo escultórico ha mantenido el aliento romántico en un reducido sector de la producción escultórica contemporánea, no perdiendo la veneración hacia el pasado. Es en este ámbito en el que pretendo situarme, en aquellas figuras de relieve cuya obra no reniega del pasado, sino que lo retoman y transforman de acuerdo a las distintas concepciones estéticas de la época que les tocó vivir, dotando a sus producciones de nuevos significados y manteniendo un peculiar diálogo entre materia y espíritu. Éste en ocasiones, aparece impregnado de retazos de ironía y sutileza mental y siempre lleno de tensión. Son producciones que se resisten a una reducción conceptual y analítica, que concentran en su presencia una gran fuerza expresiva y misterio reclamando escenificación en el espacio real o sugerido e irradiando una intensa vitalidad desde su interior. En definitiva, nuestro estudio irá orientado más concretamente hacia la producción escultórica figurativa de corte expresionista.

Resulta necesario sin embargo, hacer una serie de matizaciones y precisiones sobre la utilización del término expresionismo. Resulta frecuente encontrar distintas definiciones del término, que si bien comparten una relación de afinidad entre ellas, observamos ciertos matices diferenciadores según el contexto o el país en que son usados, convirtiéndose en uno de esos términos universales y que no entrañan ninguna idea de movimiento coherente. Pues como afirma **H. Read**:

"El expresionismo no indica una simple escuela estilista, sino que es uno de los modos básicos de percibir y representar el mundo circundante... Es una palabra fundamentalmente necesaria, como "idealismo" y "realismo" y no una palabra de implicaciones secundarias como "impresionismo". (*El significado del Arte p.201*)

El término expresionismo se vincula directamente como un acto reflejo al movimiento alemán, que en un sentido restringido se desarrolló durante los treinta primeros años de este siglo y por extensión, una característica familiar en la tradición estética del sentir germánico o nórdico, más proclive a la introspección.

Sin embargo, prueba de lo escasamente determinante que resulta el origen étnico de los modos estéticos, citar la obra de G.Richier o M.Marini, cuyo arte no es emblema de los caracteres que acostumbran a tenerse por Mediterráneos o qué decir del arte de Africa Tropical. Lo mismo podríamos decir en sentido inverso del alemán W.Lehmbruck, cuya obra está ligada a la tradición francesa, clasicista y mediterránea.

Algunos autores han querido ver en el expresionismo una actitud típicamente germánica y "romántica" frente al clasicismo de los fauvistas, más ligados al mundo mediterráneo, -tesis que entre otros sostuvo **W.Worringer**, eminente teórico de esta tendencia-. Ésta se fundamenta en que los pueblos nórdicos poseen una concepción del mundo y de la vida más trascendental y desesperada que los pueblos latinos.

Sin embargo, al igual que otros movimientos, el expresionismo ha surcado la historia del arte en importantes creaciones cuyos antecedentes se extienden desde las deformes venus esteatopigias hasta los caprichos de Goya o las escenas callejeras de Daumier. Con ello no pretendemos negar la enorme importancia de la corriente nórdica y germánica en el seno del movimiento expresionista.

Michel Ragon por otra parte, afirma que fueron Grunewald, Cranach y Durero quienes anunciaron directamente el expresionismo alemán; al igual que Brueghel el viejo y el Bosco prefiguran a Ensor y el expresionismo flamenco. Pero habría que remontarse a épocas anteriores, al arte románico en el siglo XII, donde la visión apocalíptica produce una exaltación expresiva evidente o al gótico tardío en Alemania donde se mantiene una conexión con el arte de la tradición medieval y que el expresionismo alemán de principios de siglo reflejará en emblemáticos escultores como **E. Barlach** o **W.Lehmbruck**. Así pues, el expresionismo no es sólo una acepción de estilo, se manifiesta en el arte prehistórico, en las artes arcaicas, en el arte antiguo tardío, en el arte medieval e incluso en el arte del siglo XVII. Pero el expresionismo, aunque no esté adscrito a una época u otra, a un estilo u otro; si es una constante universal en el curso de la historia del arte, dado que aparece una y otra vez sin que nunca llegue a desaparecer del todo. Desde esta perspectiva, el movimiento expresionista de los 30 primeros años del siglo XX no

sería sino una manifestación, quizá la más rica y profunda, de esa constante.

El expresionismo es una actitud vital y los artistas que representan esta tendencia, por la que fluyen distintas corrientes, se plantean los conflictos íntimos del sentimiento trágico humano de angustia con sarcasmo y desesperación, con el dinamismo palpitante y existencial de la vida, fruto en gran parte del ambiente que sume al mundo en determinados momentos de la historia.

La amplia dispersión de la sensibilidad expresionista, nos obliga a plantearnos este estudio con moderada ambición y por esta razón, analizaremos de una forma global las claves conceptuales y expresivas en las que básicamente se sustenta la obra de escultores representativos de este signo dentro del panorama internacional y desde su perspectiva histórica. Nos limitaremos pues, a destacar puntualmente las aportaciones de personalidades señeras de este particular sentir a través de la historia.

La selección de imágenes escultóricas que acompañan nuestras reflexiones, tratan de complementar los argumentos con un claro propósito, hacer coincidir palabra e imagen. Alguna de las esculturas mencionadas en apoyo de nuestros argumentos no han sido reproducidas dada su profusa divulgación y fácil localización en libros o catálogos.

Advertimos que en este análisis no aplicamos estrictamente una secuencia cronológica homogénea, al considerar que es una simplificación que nos ayuda poco a descubrir relaciones y significados en una categoría estilística en la que predomina una sensibilidad difusa e individual. El análisis desemboca necesariamente en un estudio más prolijo de la obra desarrollada por escultores relacionados en distinto grado con esta categoría expresiva, en el período que abarca la década de los años ochenta en el panorama nacional. Evidentemente, entre los impulsos de creación figurativa, la escultura expresionista recobra un nuevo auge y goza de gran vitalidad en los últimos tiempos, ocupando un espacio importante en la escultura moderna en diferentes ámbitos geográficos. En el desarrollo de este capítulo, así como en el curso del trabajo, destacamos algunos

rasgos de afinidad o divergencia que pueden apreciarse en la obra de artistas coetáneos emparentados por esta forma de expresión y que en la década de los ochenta tuvieron un gran protagonismo en el contexto internacional, nos estamos refiriendo a la obra escultórica de **G. Baselitz, M. Lüpertz, A. R. Penck**.

Introducirse en el ámbito del análisis e interpretación del arte, en este caso el de un comportamiento intuitivo, instintivo y temperamental, resulta tarea difícil, dada la exigencia de traducir a lenguaje escrito todo un cúmulo de sensaciones, emociones e ideas que se plasman simultáneamente en el lenguaje plástico escultórico. Librar este escollo implica no sólo un esfuerzo de adaptación a un medio en el que el artista plástico no se prodiga demasiado, también adoptar un método de análisis formal y de sentido a través del cual poner en orden nuestras ideas. Un método que resulta necesario en el medio escrito, en el pensamiento, pero artificial en el proceso de creación expresionista en el que se agolpan de forma indiferenciada emociones y pensamientos, imponiéndose finalmente la intuición y el instinto por la forma.

Sin embargo, reconocemos la utilidad de esta investigación que por una parte, ventila el egocentrismo que en ocasiones nos caracteriza; por otra parte, hace prevalecer la visión del escultor, asumiendo o rechazando las distintas perspectivas que nos ofrecen las aportaciones teóricas examinadas y por supuesto, constituye por sí misma una reflexión enriquecedora, que indudablemente ha de revertir positivamente en el desarrollo de la docencia de una apasionante área de conocimiento como es la escultura.

Tras una serie de reajustes estructurales de los asuntos que quedaron esbozados en el anteproyecto de este trabajo, en el desarrollo del mismo se configuran tres partes bien diferenciadas. En primer lugar, para establecer un substrato firme y coherente sobre el que desarrollar la investigación, comenzamos analizando el proceso de conceptualización "emotiva" de la forma figurativa previo a la representación. Así pues, en el primer capítulo tratamos de esclarecer la estrecha relación existente entre el proceso de percepción, vivencia tacto-visual del esquema corporal - entendido éste como punto de partida en el proceso de

abstracción del que se extrae el esquema, fiel reflejo de la estructura del "percepto" figura humana - y la forma plástica escultórica. En particular, aquella que pone especial énfasis en la deformación expresiva, como vehículo natural en la expresión de emociones intensas.

Aunque resulte un tanto paradójico, como hemos avanzado, para abordar las distintas relaciones plástico-conceptuales implícitas en la representación escultórica de la figura humana, nos vemos obligados a adoptar un método de análisis por partes, haciendo hincapié en los valores intrínsecos de la obra (valores estructurales y compositivos). No eludimos aspectos aparienciales, que sin lugar a dudas animan la vida de los personajes y hacen visible la imagen significativa con espontáneo simbolismo, desvelando el sentido y significado de la forma en su insustituible unidad. No obstante, estos aspectos son tratados en profundidad y completados en otros apartados posteriores como los referidos a los valores mátericos, gestuales etc.

En otro orden de cosas y dentro de este mismo capítulo, matizamos el concepto de simplicidad estructural, dentro del orden complejo que caracteriza la forma y sentido expresionista.

A lo largo del segundo capítulo tratamos de definir las claves conceptuales y expresivas sobre las que se sustenta la figuración escultórica expresionista. Analizamos las motivaciones, resortes emocionales y principios que gobiernan esta concepción estética, desde la cual se proyecta un patético sentido de la existencia. Así como los valores o factores creativos mediante los cuales y a través de la experiencia individual, desvelan lo que para los representantes de esta tendencia es esencial, la dimensión espiritual del hombre.

Seguidamente, en el capítulo tercero, tratamos de descubrir la actitud creadora que da sentido a la obra escultórica expresionista en su más pura concepción y la hallamos en su línea trágica, allí donde se presentan encrucijadas y fronteras que librar y transitar.

En el cuarto capítulo hacemos una reflexión sobre la estrecha relación existente entre el sentir expresionista y los poderes expresivos de la materia. Analizamos el gran protagonismo que asumen los valores táctiles en la expresión formal de sentimientos intensos, al instaurarse una fuerte tensión entre espíritu y materia.

Analizamos por otra parte, los procesos de creación más caracterizados que acomete el escultor expresionista, en su lucha por hacer brotar intensas emociones o explorar los rincones más oscuros del alma. Asimismo analizamos cómo al calor de las sugerencias y posibilidades que brindan materia y técnica; y a través del diálogo abierto entre espíritu y materia se va configurando la idea plástica.

En el quinto capítulo, centramos nuestra atención en el análisis de las más caracterizadas licencias formales utilizadas en la representación escultórica expresionista consecuencia de un proceso de abstracción. Distintos procedimientos deformadores tales como: estilizaciones, alargamientos, estiramientos, hinchazones, mutilaciones o fragmentaciones etc, forman parte del amplio repertorio de recursos estilísticos. Estos evidencian la emoción del artista individual, desde la cual piensan y sienten la realidad, dando rienda suelta a la intuición, con el seguro instinto de la forma plástica de sello personal.

El sexto capítulo lo dedicamos al estudio de las propiedades cualitativas e intensificadoras de vida que poseen los elementos dinámicos no sólo en la dinámica visual de la expresión y percepción de la forma, sino también como elementos caracterizadores de peso en las pretensiones estéticas de la figuración escultórica expresionista. Asimismo, analizamos las variables dinámicas que condensan las imágenes escultóricas fijas de este signo, contenidas en un espacio permanente, generalmente cerrado y sólo abierto al impulso que nos transmite la sugestión de: movimiento, ritmo y tensión.

No sólo hablamos aquí de los elementos dinámicos elevados a rango estructural; también, de otros elementos de índole apariencial, concernientes a la expresividad extrínseca de la forma que por sus innegables cualidades dinámicas

refuerzan el dinamismo expresivo de la forma plástica escultórica. Tanto la luz como las expresiones gestuales impresas en la materia, contribuyen a reforzar la expresión dinámica y vital de la forma plástica. A través de contrastes visuales y táctiles podemos percibir la vitalidad que brota del choque de energías, la que irradia de la materia y la que inyecta el propio artista al dar forma a la materia.

En la segunda parte, comenzamos analizando la reacción del artista expresionista frente a los objetos tribales y formas de arte primitivo o arcaico. Una selección de obras representativas de escultores emblemáticos, en sintonía con esta línea de expresión, nos servirá para analizar las fuentes iconográficas de referencia y asimismo comprobar las consecuencias formales y expresivas que derivan de su influencia, en la concepción de personales lenguajes plásticos. El anhelo por el retorno a los orígenes, la revitalización del significado y la espiritualización de la creación artística, llevan al escultor expresionista a adoptar nuevos arquetipos en contacto con creaciones arcaicas, primitivas y con aquellas formas de realidad no desgastadas.

Tratamos de dejar constancia de las importantes aportaciones formales, conceptuales y metafísicas que de alguna manera han podido extrapolarse del arte primitivo y que a través de la sensibilidad artística individual han enriquecido la plástica de la escultura expresionista figurativa a la vez que su evocación estética.

Finalmente, en el capítulo dedicado a figuras representativas del nuevo expresionismo escultórico que afloró en la década de los ochenta en el panorama nacional, analizamos los múltiples aspectos, vertientes y facetas caracterizadoras de esta tendencia, constituyéndose un fenómeno difuso, multiforme y calidoscópico tanto en sus formas como significados. Así mismo tratamos de reflejar las principales inquietudes que hoy ocupan a estos escultores: **Francisco Leiro, Jaume Plensa, Juan Bordes, Andrés Nágel y David Lechuga.**

El análisis de la obra de estos escultores realizada durante la pasada década, pone de manifiesto la importante contribución aportada por esta corriente o tendencia en la restauración de la figura humana como imagen exenta, capaz de

funcionar como signo de su propia identidad u objeto de sus estrategias vitales. Ésta se manifiesta generalmente en su concepción más rotunda, de imponente presencia, con peso, medida y lugar en un espacio que es real, no sólo imaginario y lingüístico; condensando aquellos valores espirituales siempre anhelados en las pretensiones estéticas expresionistas históricas.

Por otra parte, se analiza el manierismo figurativo que brota de la obra de algunos de los escultores objeto de estudio como: **Leiro, Bordes y Nágel** principalmente. Éste se fragua en la síntesis de personales eclecticismos plásticos, estableciendo una acertada simbiosis entre la tradición y el nuevo espíritu de los ochenta.

Como colofón, analizaremos algunas obras personales enmarcadas en este peculiar modo de sentir, significando algunos de los conflictos íntimos que atenazan al ser humano en su existir. Partiremos del análisis de aspectos visuales de la forma plástica en directa relación con su sentido expresivo; a la vez, atenderemos a los valores intrínsecos de la obra, -valores compositivos y estructurales- definiendo esquemas de fuerzas visuales y señalando aquellos factores de los que depende la expresión dinámica de algunas de las obras presentadas.

Por último, antes de cerrar esta introducción quisiéramos dejar constancia de nuestro más sincero agradecimiento hacia aquellas personas, alumnos y compañeros de profesión, con los cuales debatimos e intercambiamos ideas sobre estas cuestiones; gracias a su ánimo y estímulo hemos podido llevar a término esta empresa.

Especial agradecimiento a mi mujer, a su paciencia debo la transcripción y corrección sucesiva del texto. Del mismo modo debo agradecimiento al profesor y escultor D. Pedro Terrón Manrique por su paciente dirección, así como el apoyo y confianza prestada.

P R I M E R A P A R T E

1.

*LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA
EXPRESIONISTA*

1.1. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA FIGURA HUMANA

El arte occidental ha sentido siempre una fascinación narcisista en la contemplación corpórea del ser humano como parte importante de meditación, pensando insistentemente en la física anatómica. La pérdida cíclica de autoconciencia ha hecho reaparecer con renovada fuerza la figura humana en la creación artística del arte contemporáneo. El arte entonces se instrumentaliza para favorecer ese estado de autoconciencia y se hacen precisas nuevas ópticas con las que observar y recrear nuestro propio esquema corporal.

Cuando el artista-escultor de este siglo alcanzó ese anhelado estado de autoconciencia, entonces se preocupó de buscar otras claves expresivas, superando la física anatómica y pensando en términos espaciales. Así puede apreciarse en una extensa lista de eminentes artistas como: Archipenko, Henri Moore, Pablo Gargallo, Julio González y un largo etc.

El desarrollo alcanzado por distintas ciencias y áreas de conocimiento científico: Biología, Botánica, Geología, Cristalografía etc., ha hecho que el artista escultor de nuestro siglo ponga su punto de mira en el amplio repertorio de motivos que la naturaleza le ofrece, penetrando en la realidad oculta de las cosas. Sin embargo, la prodigiosa naturaleza del ser humano sigue utilizándose como paradigma de la composición viva, tanto en la enseñanza de las Bellas Artes como en otras disciplinas afines.

La estrecha relación existente entre el proceso de percepción de la figura humana y su representación es evidente. La representación escultórica supone un proceso previo de abstracción perceptiva del que se extrae un esquema que refleja la estructura del "percepto" figura humana. Esquema que es traducido a elementos plásticos del lenguaje escultórico y que a su vez son articulados en orden a su correspondencia fondo-forma.

La conceptualización visual es el resultado de un proceso de abstracción que se manifiesta en la percepción de la forma; la cual según los teóricos de la Gestalt supone la captación de lo esencial, es decir, "la aprehensión de los rasgos estructurales genéricos de un objeto".

En este sentido **Rudolf Arnheim** afirma:

"Unos pocos rasgos salientes no sólo determinan la identidad de un objeto percibido, sino que además hacen que se nos aparezca como un esquema completo e integrado. Esto es cierto no sólo de nuestra imagen como totalidad, sino también de cualquier parte concreta en que se centre nuestra atención".⁽¹⁾

Para la Gestalt pues, el proceso de percepción de la forma supone el inicio de conceptos perceptuales.

Es en la representación escultórica de la figura humana donde se centra nuestro estudio, en su *síntesis plástica* y más concretamente en aquellas formas atropelladas por la emoción del artista que genéricamente quedan adjetivadas de expresionistas. Pero en este capítulo introductorio, nos dedicaremos de forma primordial a enmarcar conceptualmente el tema que nos ocupa; abordando las distintas estructuras en las que se mueve la figura humana de expresión corpórea, estas son: la espacial, de relación y temporal. Si bien, esta última al estar referida al estudio de imágenes fijas depende de la estructura espacial.

Tras este preámbulo y como paso previo obligado a toda teorización sobre la morfología de la figura humana en el medio escultórico, hemos de comenzar

necesariamente relacionando los conceptos de forma y estructura.

La "forma" humana o imagen antropomórfica, su impresión sensible, engloba el vasto conjunto de características perceptuales y fenoménicas que pueden extraerse de los cambios de posición y orientación en el espacio. Este concepto cobra una dimensión de mayor profundidad cuando implica al concepto de "estructura" referido a toda gama de características portadoras de identidad visual que permanecen invariables ante transformaciones espaciales e interpretaciones formales y estilísticas. De la interrelación de toda esta gama de elementos básicos de los que consta, resulta una organización que llamamos estructura. Ahora bien, cuando hablamos de "forma estructural", nos estamos refiriendo también a lo que muchas obras de arte tienen sin duda, ciertas propiedades estructurales comunes y en este sentido hablamos de formas de arte. Pero cuando hablamos de forma expresionista, nos referimos principalmente a su propio y único modo de organización y no al tipo de organización que comparte con otras obras de arte.

El escultor, gracias a mecanismos mentales de la percepción capaces de seleccionar, abstraer y sintetizar, extrae de la imagen corpórea humana los rasgos estructurales más relevantes y conjuntamente, aplica al esquema formal resultante la plástica más convincente a sus intenciones expresivas.

Para que podamos reconocer la figura humana en las muy diversas interpretaciones escultóricas de este siglo, nuestros mecanismos perceptivos han de combinar y fundir necesariamente dos estructuras: la del concepto visual almacenado en la memoria (imagen genérica) con las características estructurales que la interpretación escultórica presente. Destacar, que la propiedad perceptiva más importante de la forma estructural es aquella de la que depende la identidad visual del objeto considerado.

La concepción formal que sintoniza claramente con la estética expresionista es quizá, la que nos ofrece **Bernard Berenson** dotada de cualidades intensificadoras de vida:

"La forma vivida y comunicada en términos que intensifican la vida, que no son otros que valores táctiles y movimiento (...). La forma es aquel resplandor interno que alcanza la forma externa cuando en una situación dada se realiza con plenitud. La forma es el aspecto de las cosas visibles que intensifica la vida". (2)

En definitiva, la forma en el mundo del arte es una cualidad suprema que rebasa el conocimiento común irradiando el sentimiento de vitalidad. El vitalismo y el organicismo son como factor y componente estético, notas destacadas del expresionismo escultórico como tendencia o constante manifiesta desde el arte prehistórico.

Los precedentes más próximos de la escultura expresionista regida por estos principios los encontramos en las formas rodinianas, en el límite extremo entre el dentro y el afuera, cuyo interior se desborda y agita como en las figuras de **A. Bourdelle**. Ambos buscaban que la forma brotara de su estudio interior, del propio desarrollo orgánico y del impulso emocional.

Rodin siempre manifestó que la verdad interior del desarrollo y la forma se revela por el tacto, más que por la vista. El tacto tiene una prioridad sensitiva en el acto de la creación escultórica y son esencialmente estas sensaciones táctiles de empuje y presión las que determinan la vida de las superficies, por el encuentro de la masa interior y el espacio. La mayoría de los escultores modernos coinciden en que fue Rodin quien devolvió al arte de la escultura un sentido propio de los valores provenientes de las sensaciones táctiles. Valores "hápticos" (*) en cuanto que revelan, por medio de un cierto grado de deformación, las tensiones *musculares internas de la figura humana*.

Luego tomarían el relevo una larga lista de artistas que se expresan con una vehemencia pródiga en distorsiones formales, muy propias del arte "háptico". En

* "háptico": término inventado por el historiador austriaco de arte Alois Riegel para describir tipos de arte en los que las formas se hallan dictadas por sensaciones internas que por observación externa.

este sentido, el arte escultórico expresionista puede encuadrarse en esta clasificación genérica, pues como **H. Read** expresa, sobre los orígenes de la expresión "háptica":

"La forma de toda expresión instintiva es determinada subjetivamente, y ya se trate de un alarido de cólera o de un grito de gozo, la modulación se debe a un reflejo sensorial interno, quizá no siempre tan evidente como un hinchazón en la garganta, pero de la misma naturaleza física. Los alargamientos y otras exageraciones del arte háptico tienen la misma explicación: son modos reflejos de expresión, asociados con modos particulares de acción".⁽⁵⁾



L. W. Lehmbruck "Seated Girl, statuette", 1913-14. Cemento.

Pintores como **Gauguin** y **Matisse** participaron en la formación de la escultura expresionista. Tendencia por otra parte muy difuminada en sus respectivas obras pictóricas, lo que demuestra la clara diferencia que establecen los distintos valores sensitivos en cada medio expresivo. Sin embargo, escultores más directamente relacionados con esta sensibilidad como **W. Lehmbruck**, **A. Martini**, **G. Kolbe**, **G. Marcks** etc, elevaron en ocasiones los valores visuales y pictóricos de la forma por encima de los valores escultóricos esenciales que son táctiles y

hápticos. Posiblemente afectados por el otro gran foco de influencia en la concepción plástica figurativa de matiz clasicista que no era otro que A. Hildebrand. En una categoría muy diferente se encontraban escultores como A. Bourdelle, E. Barlach, G. Richier, M. Marini etc, que comprendieron la forma plástica escultórica a través de los valores esenciales preconizados por A. Rodin.



2.- Ernst Barlach. "El cantor". 1928.
Bronce. Nueva York, Museum of Modern
Art.

1.2. LA VIVENCIA DEL PROPIO CUERPO

La imagen del cuerpo humano hemos de considerarla como una estructura antropológica; es decir, con dos componentes integrados: el fisiológico y el psicológico. La representación e interpretación escultórica de la acción humana, de la propia vida interior, brota del impulso interno que la genera. Esta "energía" ha de dar coherencia interna y unidad al conjunto de la figura articulando adecuadamente los elementos formales y expresivos que surgen a lo largo del proceso creador.

Mentalmente nos formamos una imagen de nuestro propio cuerpo, ésta se nos revela como una representación que aglutina sensaciones de diversa índole: sensaciones táctiles, térmicas, de dolor etc. Recibimos sensaciones que provienen de los músculos sintiéndose la energía, incluso sensaciones provenientes de las vísceras. En definitiva, nuestra imagen corporal se apoya en una base fisiológica.

Cualquier escultor que se enfrente al problema de representar la figura humana y pretenda acentuar sus cualidades expresivas, reconoce pronto la valiosa ayuda que presta el sentir imaginariamente la pose del modelo de referencia. Podemos vivir y sentir las sensaciones anteriormente descritas sólo con "ver" de una manera atenta. Ver, naturalmente aprehendiendo la intimidad de las formas, a la vez que confrontando con la experiencia sensible acumulada en la memoria. En definitiva, ese sentir expresionista del que nos ocupamos, parte de la realidad del cuerpo humano como algo que hay que vivir desde dentro y quien lo observa desde el exterior ha de sentir y comprender su realidad interior.

La experiencia perceptiva resulta más completa si nosotros mismos reproducimos la pose del modelo durante un tiempo razonable; entonces tendremos una conciencia inmediata no sólo de la naturaleza fisiológica de la pose desde

nuestra experiencia kinestésica, sino también de la unidad con que sentimos nuestro propio cuerpo. Pues no hay que olvidar que el organismo humano funciona siempre como un todo, física y psíquicamente y por tanto, cualquier actividad motriz proyecta resonancias expresivas que mantienen un cierto grado de afinidad estructural con procesos psíquicos o estados de ánimo determinados transfiriendo su expresión simbólica a la forma plástica.

Me viene a la memoria, el sorprendente progreso experimentado por una alumna de segundo curso de especialidad: "Técnicas del volumen", asignatura de Modelado, cuando realizábamos un ejercicio cuyo núcleo de contenidos giraba en torno a la "Representación escultórica del movimiento y expresión dinámica en la figura humana"; tras observar atentamente la lenta evolución de la modelo en una secuencia de movimientos de repetición sucesiva, es detenida la modelo en el instante que a nuestro juicio sugiere mayor dinamismo. Pues bien, después del estudio y análisis de algunos principios en los que se fundamenta el movimiento del cuerpo humano y tras la toma de datos mediante dibujos, pequeñas armaduras de alambre y bocetos de barro; pude comprobar con cierto asombro, el notable progreso experimentado con relación a anteriores trabajos figurativos. La escultura plasmaba acertadamente el talante dinámico de la pose, muy característica en los movimientos de las bailarinas de ballet. Concluido el ejercicio pudimos comentar y analizar sus logros y descubrir que cursaba estudios de danza y ballet. Cambiamos impresiones sobre cómo experimentaba su propia imagen corporal y vino a reafirmar lo que pensaba al respecto. Efectivamente experimentaba su propio cuerpo como una unidad, pero se trataba de algo más que simple percepción, estaba por encima de las sensaciones e imaginación del propio cuerpo. Percibía su imagen corporal como una imagen tridimensional con la misma apariencia.

Cabe pensar a tenor de esta experiencia que, quizá nuestro esquema corporal lleve implícito algo más de lo que sabemos acerca del cuerpo. Posiblemente, mediante sucesivas alteraciones de la posición, vamos construyendo un esquema corporal variable de nosotros mismos. Es decir, cada pose o movimiento nuevo, se confrontará con una especie de esquema plástico que va estructurando espacialmente las vivencias corporales producidas por los sucesivos

cambios de postura. Es en cierto modo un patrón de forma que se impone a todo el material estimulante que entendemos como un concepto visual. Así pues, nuestra imagen o esquema corporal lleva aparejadas consigo una serie de impresiones psíquicas que surgen de los impulsos, y que a través de su dirección visible o movilidad, percibimos la expresión de nuestras íntimas impresiones. En estas situaciones, la percepción kinestésica de la propia conducta muscular juega un papel esencial y tal como nos dice J. Hogg:

"Si la conducta muscular y la experiencia kinestésica son isomórficas (*) es explicable que sea uno a veces tan agudamente consciente de la expresión facial, de la postura o los gestos propios". (4)**

Incluso en actividades motrices puede darse tal correspondencia. La conducta muscular -agarrar, soltar, levantar, correr, aflojar, doblarse, enderezarse, detenerse etc- parece producir constantemente efectos de resonancia mental. Por lo cual, parece lícito afirmar que todos los actos motrices son expresivos, aunque en diferentes grados y todos comportan la experiencia de los correspondientes procesos mentales superiores, aunque sólo sea débilmente.

El escultor expresionista transfiere a la escultura antropomórfica determinados conceptos expresivos a través de esquemas estructurales que vehiculan metafóricamente procesos y actitudes psíquicas. La experiencia kinestésica que se produce en el espectador podemos considerarla como un componente importante que refuerza la emoción provocada. En un arte comprometido esencialmente con la expresión intensa, incluso violenta y dramática, provocar esta reacción estética en el espectador es de una importancia primordial. De ahí, el empeño en la distorsión formal, enseñanza estilística del expresionismo, repleta de recursos y artificios: hinchazones, alargamientos, contorsiones, desgarramientos etc.

** "Isomorfismo": término utilizado por J.Hogg, para definir la similitud estructural existente entre la propia conducta muscular y las sensaciones kinestésicas que acompañan a determinadas posturas, gestos, acciones etc. del cuerpo humano. Afinidad que se manifiesta también en procesos mentales, actitudes psíquicas, estados de ánimo etc.

En este momento de la reflexión se nos plantea un interrogante ¿Qué relación puede existir entre el conocimiento anatómico de nuestro propio cuerpo y el esquema corporal, que se nos revela como algo más que un cúmulo de sensaciones, impresiones psíquicas, recuerdos de experiencias íntimas o simple experiencia perceptiva?

Primeramente, entendemos que nuestro propio esquema corporal está íntimamente ligado al de los demás. La dinámica de doble confrontación que se entabla entre nuestro esquema corporal con movilidad propia y por otra parte, la imagen corporal de los otros, otorga al esquema corporal una condición viviente en su continua diferenciación e integración.

Nuestros sentidos externos no nos reportan una experiencia objetiva de nuestro cuerpo. Sin embargo, el cuerpo de los otros permite formarnos la idea de nuestro propio organismo corporal, mediante el contacto y la contemplación; por otra parte, su confrontación nos ayuda a cobrar autoconciencia. De tal modo que, la presencia de la imagen plástica de la figura humana despierta en nosotros sensaciones corporales elementales, lo que constituye un valioso instrumento para acceder de una forma más directa y emotiva al contenido de la obra escultórica figurativa o por el contrario, indisponernos a gozar de ella.

Situando la cuestión planteada en el plano de la experiencia artística propia diremos que, el conocimiento anatómico del ser humano es de gran ayuda para el escultor figurativo, ya que permite adquirir un concepto visual en confrontación con la vivencia íntima de nuestro propio cuerpo.

Para representar tridimensionalmente una figura humana según la forma modélica que nos presenta la naturaleza, es preciso comprender con rigor su anatomía; y en todo caso, para dar forma visual de uno u otro signo a cualquier contenido espiritual encarnado en la figura humana, ha de comprenderse la estructura y función de las distintas partes del cuerpo humano como unidad orgánica interdependiente. De tal forma que, en la representación del cuerpo

humano el escultor tiene que llamar la atención hacia los cambios musculares, las tensiones, relajamientos etc, que acompañan a toda acción. Estas alteraciones percibidas y sentidas empáticamente, es preciso acentuarlas especialmente en las coyunturas y articulaciones, exagerando también las manifestaciones subcutáneas de la estructura anatómica para comprender las tensiones, presiones, relajamientos y sobre todo los puntos de reposo. La configuración antropórfica concebida y gestada por la necesidad de proporcionar las formas con las cuales podamos identificarnos más fácilmente, han de exaltar nuestra conciencia de vida, estremeciendo nuestro ser entero, los sentidos, los nervios, los músculos, las vísceras.

Los esquemas formales que se imponen en las esculturas que se muestran y analizan al final -último capítulo- derivan de conocimientos anatómicos y de otra índole. Éstos se utilizan para caracterizar y plasmar conceptos expresivos en su vertiente plástica y anímica. La osamenta o estructura ósea del cuerpo humano, las leyes biofísicas en las que se fundamenta el movimiento, la conformación orgánica de músculos, tendones y huesos que se adivinan bajo la piel; en definitiva, la biología expresiva que condensan los valores plásticos, recursos compositivos y estilísticos para intensificar la expresión vital, son algunos de los instrumentos que de una forma difusa utiliza la intuición.

En base a esta forma de conocimiento intuitivo ligado a la íntima vivencia de nuestro cuerpo en relación a la percepción del cuerpo de los otros, reconocemos las emociones vinculadas a acciones corporales. Todo este abundante material tiende un puente entre la vida física y psíquica que nos permite orientar los elementos formales del lenguaje escultórico de acuerdo a leyes biofísicas y configurar un esquema figurativo que por sus atributos plásticos, expresivos y estructurales asuma un valor simbólico del tema representado; capaz de comunicar una vitalidad en clara correspondencia con la intensidad del sentimiento. **Kenneth Clark** nos confirma este género de transformación del conocimiento anatómico de nuestro propio cuerpo en experiencia estética:

"El ojo sabe siempre más de lo que ve; y el conocimiento puede elevar el poder de percepción del artista a un plano desde el cual se comunique más vívidamente [...] Tal es la sensación de vida que extraemos de los músculos y tendones del Hércules de Pollaiuolo y más tarde, de los atletas de Miguel Ángel. Cada forma está tensa y llena; no hay sectores flojos ni inflados. Y cada forma confirma el conocimiento que poseemos de nosotros mismos sin tener conciencia de ello. La conciencia vaga y difusa de nuestro propio cuerpo se vuelve de repente vívida y precisa. El conocimiento se ha convertido en experiencia estética".

(5)

La vehemencia formal manifiesta en las distintas variantes deformadoras: contracciones exageradas, abultamientos y adelgazamientos desmesurados, tensos estiramientos etc., son algunas de las licencias plásticas y expresivas utilizadas por escultores expresionistas para materializar sensaciones dinámicas, fisiológicas u orgánicas. Estas sirven de vehículo expresivo de todo el caudal de experiencias psicológicas de la vasta dimensión humana. Después de esta reflexión, convenimos que la construcción del conocimiento de nuestro cuerpo, aquel que revela el esquema corporal, depende de la relación sinestésica de los sentidos de la vista y el tacto.

H.J. Albrecht nos habla de la dependencia de nuestras percepciones táctil-motrices con el movimiento:

"Este constituye un factor fundamental en la configuración de los fenómenos del tacto, tan importante para ellos como la luz para las percepciones visuales". (6)

Factor mediante el cual, podemos experimentar determinados fenómenos corporales tal como la elasticidad, en íntima relación con el sentido del tacto y sobre todo con nuestra propia vivencia del esfuerzo muscular. De algún modo queda reflejada esta experiencia en la escultura "Sansón" que analizaré con

detenimiento en el último capítulo, donde se incluye.

Rudolf Arnheim citando las investigaciones de **Galton**, nos muestra su idea de concepto tridimensional de un objeto corpóreo:

"Unas pocas personas pueden visualizar simultáneamente todas las caras de la imagen en un cuerpo sólido, mediante una especie de tacto-visión. Muchas son capaces de hacerlo casi, pero no del todo, como la superficie total de un globo terráqueo. Un mineralogista eminente me asegura que es capaz de imaginar simultáneamente todos los lados de un cristal que conoce." (7)

La conceptualización tridimensional que hacemos del cuerpo humano surge principalmente de la totalidad de observaciones hechas desde innumerables ángulos; potenciada a su vez por la relación sinestésica vista y tacto que permite confrontarla a su vez con la experiencia de nuestro propio esquema corporal. La interiorización de este cúmulo de experiencias sensibles crea las bases sobre las que representar la figura humana con un sentido profundo. En este sentido, la escultura se erige como un medio expresivo idóneo para la representación del concepto visual corpóreo de la figura humana, como una construcción de la actividad mental creadora.

Desde la perspectiva de la praxis artística, los rasgos estructurales genéricos traducidos a valores plásticos escultóricos, son articulados según un principio de orden más o menos influido por el ímpetu emocional o serenidad racional que aplique la personalidad del artista, hasta plasmar la forma conceptualizada en su síntesis plástica. Su estructura y significación plástica bien, asumen el protagonismo o bien, simbolizan su contenido espiritual o sentido de la obra de la forma más exaltada. La forma expresionista somete la figura humana a una regla espiritual en que la emoción del propio artista impone su valoración de las formas y fortalece el contenido de la obra, su vida interior.

Evidentemente, ni la razón ni la emoción en uno u otro caso actúan con absoluta primacía, sino que ambas dimensiones se interfieren en distinto grado. Así, en la abstracción de la figura humana de signo geometrizable, la emoción brota al desentrañar la realidad oculta, su verdad geométrica. Mediante operaciones abstractas de análisis-síntesis, se experimenta con la forma trabando relaciones entre elementos del lenguaje escultórico de claro parentesco.



3- P. Picasso. "Mujer de pie".
1930. Madera de abeto tallada.



3 bis- H. Gaudier-Brzeska. "Bailarina de piedra roja".
1913. Piedra de Mansfield.

La simplicidad estructural del esquema compositivo en el que se organizan los elementos en juego; la coherencia y lógica interna con que se teje la urdimbre de relaciones y la unidad formal lograda; son también, aspectos responsables de la emoción estética. Por tanto, la emoción estará presente en cualquier experiencia

artística vivida con intensidad, tanto en el proceso creador como en el goce estético de quien contemple la obra, sobre la cual inevitablemente quedará impresa, apelando las dimensiones más íntimas de lo humano.

Si la abstracción geométrica confería a la razón la capacidad de imponer orden en la configuración antropomórfica enfatizando su significante; la abstracción "emocional" al someter las formas a valoración y aplicar procedimientos estilísticos como la deformación también impone un orden en virtud de las energías expresivas que acumulan las formas. De tal modo que en interpretaciones escultóricas figurativas expresionistas es deformada la figura humana como unidad compositiva, en función del contenido simbólico que pretenda evocar; acentuando las partes más significativas y atenuando las menos relevantes a tal fin. El orden jerárquico al cual nos referimos en esta ocasión está impregnado por la emoción con que el artista trata las formas. La intuición, como forma válida de conocimiento, también asoma utilizando como instrumento intelectual un cúmulo indiferenciado de sensaciones íntimas tanto fisiológicas como psicológicas que afectan decisivamente a las formas y a la relación que se establece entre ellas.

Mientras en la abstracción geométrica de la figura humana, la razón impone una reflexión serena en el análisis de las formas y organización compositiva, en la abstracción expresionista de la figura humana, la emoción atropella la forma deformándola en el fluir de la intuición. Ésta integra la imagen perceptiva recibida por la vista y las imágenes hápticas debidas a las sensaciones corporales, manifestando el predominio de una expresión instintiva de fuerte subjetividad. Se representa pues, un símbolo ideo-plástico de la forma humana de fuerte vitalidad que se apoya en la intensidad del sentimiento. En el deber de la geometrización artística, cualquiera que sea su modalidad, se aprecia un evidente difuminado de los rasgos individuales de los seres y se altera su especificidad. Las formas en su afán sintetizador se vuelven a veces monótonas y anónimas. Pierden con demasiada frecuencia su carácter y sello distintivo personal y en consecuencia palpitación vital.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) **ARNHEIM, Rudolf:** *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza-Forma. 1979, Pg.59.
- (2) **BERENSON, Bernard:** *Estética e historia en las artes visuales*. México: Fondo de Cultura Económica. 1956, Pg.65.
- (3) **READ, Herbert:** *Imagen e idea*. México: Fondo de Cultura Económica. 1957, Pg.26.
- (4) **HOGG, James y otros autores :** *Psicología y artes visuales*. Barcelona: Gustavo Gili. 1975, Pg.260.
- (5) **CLARK, Kenneth:** *EL desnudo: estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza-Forma. 1987, Pg.188.
- (6) **ALBRECHT, Hans:** *La escultura del siglo XX*. Barcelona: Blume. 1981, Pg.33.
- (7) **ARNHEIM, Rudolf:** *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza-Forma. 1979, Pg.126.

1.3. CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES Y ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA FIGURA HUMANA: UNIDAD COMPOSITIVA.

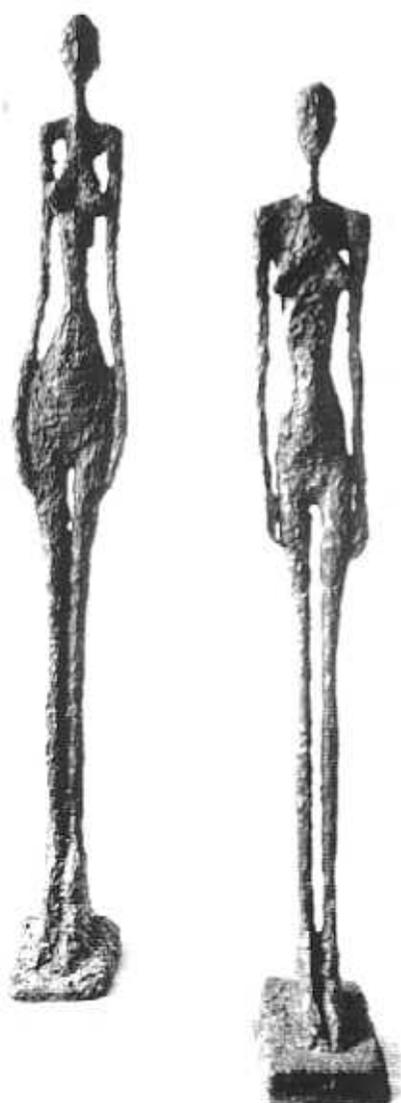
"Cuanto más se estudian las estructuras de las obras de arte que tienen vida en virtud de un atractivo directo e instintivo, más difícil resulta reducirlas a fórmulas sencillas y fáciles de explicar; sin embargo, toda obra de arte tiene algún principio de forma o estructura coherente"⁽¹⁾

La imagen antropomórfica encierra en sí misma una cierta complejidad estructural por el número de rasgos estructurales genéricos y fuerzas activas que definen su esquema perceptual. Pero esto, no es sólo imputable a su naturaleza formal sino que ante todo, viene determinada por las elecciones y alternativas adoptadas para representar o interpretar experiencias de la intrincada dimensión espiritual de lo humano. Me estoy refiriendo a la idoneidad del medio de representación para comunicar determinados asuntos con la forma artística o estilo adecuado, la economía, diversidad de elementos y agentes plásticos implícitos, unificación o diferenciación de rasgos estructurales genéricos etc.

Desde esta perspectiva, son de capital importancia las articulaciones del cuerpo humano: rodillas, codos, hombros, tobillos, cuello etc, cuyas angulaciones nos permiten orientar espacialmente el esquema estructural figurativo. Observamos, que el ángulo es un elemento decisivo y esencial en la definición de las condiciones

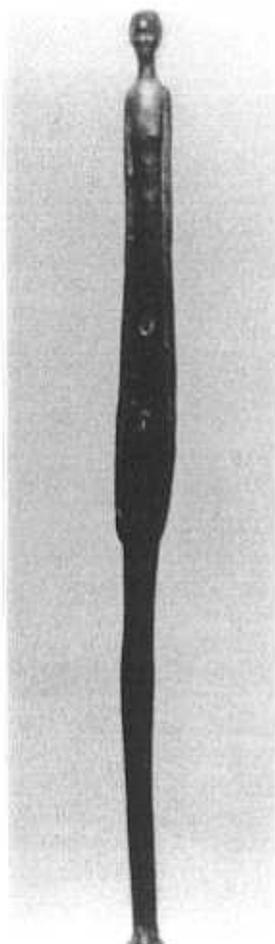
estructurales del medio espacial y a la vez forma parte de la estructura íntima del acto compositivo escultórico.

La figuración de algunos de los más notables escultores expresionistas como **A.Giacometti** o **M.Marini**, muestran con su visión penetrante el andamiaje biológico más íntimo con el cual reinterpretar antiguos esquemas escultóricos. Estos nos hacen intuir su matriz biomórfica potenciando un flujo emotivo fuertemente arraigado en la representación o interpretación del cuerpo humano. (fotos: 4 y 5)



▲ 4. A.Giacometti. "Mujer de pie III y IV."
Bronce. 1960.
5. M.Marini. "Glucolleri". Bronce.

Un escultor de nuestros días que sigue una línea expresiva concomitante con



6. "Estatua votiva etrusca"
(Umbría). Bronce.
Museo Etrusco. Volterra.



7. D. Lechuga "Flamenca"
Talla en madera y zinc.
1987.



8. Dogon (Hali) "Statute tallen aux bras levés" ▶

el expresionismo es **Juan Bordes**. Este no se resigna a darnos la bella superficie de un cuerpo conformado por la gracia o la densidad de un volumen, sino que penetra en ese cuerpo, lo analiza, estudia su organizada anatomía, arrancando de ella, -en clave deformadora- una fuerte y emotiva expresividad. Después "objetiva" su modelado, haciendo que ese cuerpo acreciente su significación y sea un símbolo anónimo de humanidad. Y lo hace poniendo sus conocimientos técnicos y su penetrante captación de la naturaleza al servicio de la realidad más inmisericorde: desnudos con celulitis, bustos sin grandeza ni dignidad, rostros y gestos ausente de espíritu, vacíos de inteligencia.

El esqueleto estructural de la figura humana se reduce a una armazón de ejes esenciales válida para las distintas versiones interpretativas de la figura humana que han creado escultores de diferentes culturas. Poseemos una sorprendente disposición para reconocer el cuerpo humano en las más primitivas y esquemáticas figuras o en las más complicadas, con tal que se respeten los ejes y correspondencias básicas. (fotos: 6,7 y 8)

Desde el punto de vista del escultor, aunque el proceso de realización de una escultura figurativa exige que cada parte sea hecha por separado acudiendo la tentación de concentrarse en las partes. Es evidente que el cuerpo humano no puede entenderse como la suma de sus componentes: torso, piernas, brazos y cabeza, sino que por el contrario, percibimos un esquema total de gran simplicidad y de éste pueden determinarse sus rasgos estructurales. En este sentido Arheim afirma:

"Todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sea tan sencilla como lo permitan las condiciones dadas." (2)

Si viéramos el cuerpo humano como un conglomerado de piezas, el conjunto se volvería irreconocible. Por otra parte, antes se perciben los rasgos estructurales globales, como consecuencia de un proceso de abstracción intelectual inmediato, que algunos detalles individuales significativos. Veremos redondez en la cabeza humana, pesadez en el tronco, y ligereza en brazos y piernas; antes que alguna peculiaridad formal.

La forma propia con que el escultor cuenta para representar la figura humana, surge al destacar el percepto, constituido por sus rasgos estructurales globales a través de sus cualidades sensoriales: peso, corporeidad, ligereza, flexibilidad, fuerza, armonía, fragilidad etc; o bien, procediendo a la unión constructiva de todos los componentes de la figura humana según la imagen interna o forma intuida por el artista.

Mentalmente, se construye una configuración de direcciones, formas, tamaños etc, que constituyen en sí mismos un patrón de forma. Ulteriormente y a lo largo del proceso creativo ha de encontrarse un equivalente plástico que tenga una correspondencia estructural con el asunto o tema tratado. De tal modo que la concordancia forma y significado nos ayudará a determinar el grado de simplicidad, claridad expresiva de la obra.

La figura humana, en tanto que instrumento artístico de buena parte de la representación escultórica expresionista, es percibida por quien contempla tal representación, como un cúmulo de propiedades y acciones, gestos o ademanes. Lo que subyace a esta apariencia es un esquema de fuerzas visuales que el artista dispone en orden a sus intenciones expresivas, cuyo impacto se hace sentir inmediatamente, gracias a las cualidades intensificadoras que condensan los valores plásticos según el carácter del tema o asunto.

Las propiedades que podemos percibir a simple vista de la figura humana son básicamente: su simetría, proporciones, irradiación de los miembros desde el torso o abdomen etc. Otras características brotan de nuestro conocimiento del cuerpo humano, como parte inseparable de su carácter visible, nos estamos refiriendo por ejemplo al dinamismo funcional que sugieren las distintas partes o componentes del cuerpo humano. Así, la cabeza constituye el centro del sistema nervioso que recibe la información y dirige toda la acción. Según los criterios de la psicología de la forma, en la figura humana normalmente el centro de gravedad perceptivo es la cabeza, que actúa como punto en el que se concentra todo el conjunto formal. Es sin duda, el centro significativo desde el cual se descubren todas las demás partes. Cuando así sucede, la distancia de la percepción debe elegirse de tal manera que la mirada, dirigida al centro de gravedad formal, pueda abarcar toda la forma. Esta regla psicológica tan evidente es, sin embargo, ignorada en algunas obras de intenso dinamismo, con la consiguiente pérdida de experiencia de la forma, llegando en ocasiones a sugerir o indicar con alguna prominencia la especial posición y función de la cabeza. Como compensación existen distintas fórmulas, tales como extender el tronco, que podría aportar su peso en calidad de masa principal o centro de gravedad de la misma y al mismo tiempo robustecer las

extremidades. Con ello se pretende, una distribución homogénea del volumen global en la composición figurativa y al destacar su carácter rítmico se convierte en una forma autónoma, fluida y dinámica.

A modo de consideración general, nos abrimos paso a la vida de las formas en el sentido de expresión de la función.

"En tanto la forma no sea expresión de una función, no exteriorizará ninguna relación directa con una sensación corporal." (3)

Si partimos del esquema abstracto que constituye el percepto de la figura humana o configuración de rasgos estructurales genéricos por la que se percibe; el centro visual y motor es el torso. En el volumen de su masa, aparecen los gestos destacados de cada una de las extremidades como últimas manifestaciones de las fuerzas en acción. Quizá, sea ésta la causa que justifica la larga tradición moderna en la representación de torsos como imagen emblemática de cuerpo parcial, no exenta de unidad figurativa. Efectivamente, a partir de la acción sugerida por el centro del esquema visual del cuerpo humano resulta más fácil el impulso de imaginar la prolongación de su estructura total, y en definitiva, hacer partícipe al cuerpo entero de la acción. Quizá, una acción regida más por las funciones vegetativas que por las facultades cognitivas de la mente; funciones éstas reservadas a la zona de la cabeza y cuello, de las que también la imagen parcial escultórica nos ofrece buena muestra abundando en el intenso y concentrado animismo que condensan sus formas.

Desde la antigüedad se han venido identificando las distintas partes del cuerpo con las principales funciones del organismo, combinando lo que sabemos acerca de las funciones mentales, físicas y su ubicación en el cuerpo, con el simbolismo espontáneo como imagen visual. De tal modo que, el cuerpo humano se ha dividido tradicionalmente en zonas expresivas: la cabeza y el cuello, constituyen la zona mental; el torso, la zona emocional-espiritual y el abdomen y caderas, la zona física. Los brazos y las piernas, nos sirven de contacto con el mundo exterior, pero los brazos por estar unidos al torso, reciben un carácter

emocional-espiritual; mientras que las piernas, por estar unidas al pesado tronco inferior adoptan un carácter predominantemente físico. Estas connotaciones simbólicas asociadas a las distintas partes del cuerpo, son utilizadas habitualmente en la danza como instrumento de expresión y no resultan extrañas en la configuración escultórica antropomórfica.

La representación o interpretación corpórea de la figura humana a partir de un modelo, recordándolo o reinventándolo imaginativamente; supone una tarea compleja que siempre ha planteado al escultor un problema compositivo:

"El cuerpo humano se compone de un pesado tronco con unos apéndices mucho más ligeros: los brazos, las piernas y la cabeza. Como el cometido del artista no es reproducir lo que ve, sino crear un esquema global de forma unificada, se ve en la necesidad de dotar de unidad a tan heterogéneo objeto." (4)



10. W. Lehabruck. "Ascendant Youth"
Bronce. 1913

▲ 9. Francisco Leiro "Hose"
Talla en madera policromada.

Este problema se ha afrontado de distintas maneras según los diferentes modos escultóricos. Unos crean un único volumen mediante la fusión de tronco y miembros, (foto:9) otros estilizan el tronco asimilándolo a los miembros, (foto:10) o bien, acortan y engordan éstos para que armonizen con aquél (foto:11). También es posible, introducir volúmenes intermedios que sirven de transición entre lo abultado y lo delgado. También veremos como en las figuras de E. **Barlach**, envueltas en sus vestiduras, se funde el tronco con los miembros mostrando un cierto desinterés por la estructura tectónica del desnudo (foto:12). El ocultamiento de las articulaciones conformadoras dificulta a la mirada la intuición de su estructura ósea. No ocurre así en las estilizadas figuras de **Lehmbruck** con su estricta organización de miembros o en las arquitectónicas figuras de **G. Marcks**.



11. M. Marini. "Pomona". Yaso policromado



12. E. Barlach. "El solitario".
Talla en madera. 1911

Vemos en las figuras femeninas de **Marini**, los arquetipos de la fecundidad misma, de anchas caderas y piernas cortas, una fórmula de gran maestría para lograr la unidad formal. Toda esta serie de "modos" pretenden crear una unidad formal de toda obra, de manera que, en ningún momento cambie la lectura visual de ella por la utilización de diferentes códigos.

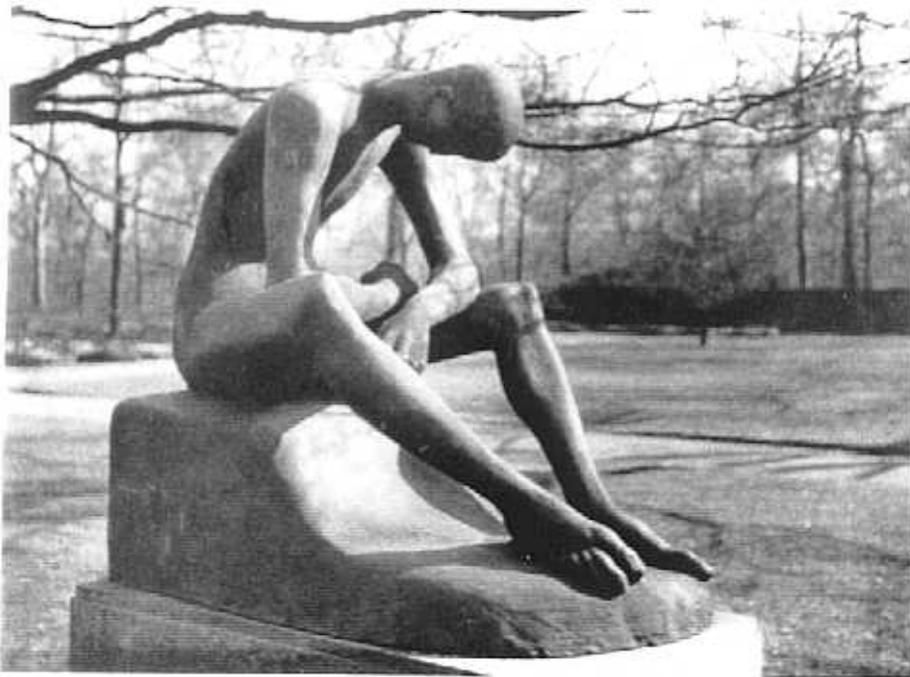
Acentuar el contraste de las partes que constituyen la figura humana llevan a sugerir la pérdida de unidad, configuraciones con tales características permiten establecer asociaciones con la imagen del animal. Esto llena de extrañeza al joven escultor **Jaume Plensa** -en su etapa figurativa- consciente de la causa que acciona tal resorte, pero no por ello es disuadido, pues sus intenciones expresivas son bien distintas.

" Mi intención -proclamaba- era representar hombres; no acabo de entender por qué a la gente les parecen animales. Supongo -sospecha Plensa- que la diferencia entre lo que yo pongo y lo que otros encuentran se debe a que mis obras juntan cuerpos de mucho volumen con extremidades delgadas como filamentos. Esta tensión -prosigue- no tiene, sin embargo, una función representativa; es simplemente el resultado de mi lucha contra el carácter monumental de la escultura" (5)

De este interesante escultor hablaremos más profusamente, cuando analicemos los modelos más interesantes de la nueva figuración expresionista de la década de los ochenta en España, que pondrán de manifiesto una especial sensibilidad respecto a los mensajes de nuestro tiempo.

En cualquier caso, la presencia de la estructura o esquema formal ha de traslucirse en la obra, asumiendo el máximo de protagonismo. La estructura global que plantean las distintas concepciones, definen claramente el lugar y función de cada uno de los detalles del conjunto, organizando la abundancia de significado y forma de la manera más simple. Simplicidad que ha de entenderse en términos relativos, en relación a la complejidad y heterogeneidad manifiesta en el percepto de la figura humana, descrita como una constelación de fuerzas activas

coherentemente organizadas. De tal modo que, la unidad de concepción que muestran las esculturas de los artistas citados, conducen todas a una simplicidad que lejos de ser incompatibles con la complejidad de su naturaleza formal, aporta un potencial expresivo que abarca la abundancia de la experiencia humana. Ha quedado claro que, toda representación tridimensional figurativa, plasmada a partir de un modelo o como imagen plástica subjetiva, precisa la creación de totalidades organizadas en estructuras de la mayor simplicidad posible de percibir.



13. W. Lehmbruck. "Joven sentado". Bronce. 1917-18

Partiendo de las nerviosas escisiones de Rodin, y de la "arquitectura vivientes" de Maillol, Lehmbruck descubre algo nuevo; unos miembros que se estructuran con independencia de su constitución anatómica. La piel y los huesos, la carne y los músculos de sus figuras se convierten en una armazón del espacio, cuya función expresiva coincide con su plan constructivo- tectónico. Así pues, el juego estructural entre los miembros y la voluntad tectónica determinan la expresión formal en sus alargadas y delgadas figuras. Obras como: "Guerrero moribundo", "El Joven sentado" (foto:13) o "El pensador" dan buena muestra

de sus bien definidos sistemas de ejes articulados en estructuras, plenas de energía física. Lehmbruck sintetiza en un nuevo estado evolutivo la dualidad **Rodin/Mallol**.

Este juego estructural y a la vez tectónico se manifiesta también en obras de G. Marcks. Su "**Prometeo encadenado II**" (foto:14) nos muestra un esquema de caja o de jaula, configurada a partir de la totalidad de sus miembros. Aquí, el centro de expresividad no está en la cabeza, a la que generalmente se considera como receptáculo de lo psíquico, sino en la arquitectura de los miembros: espalda, hombros, brazos y piernas se retuercen y abovedan para formar una especie de compacto caparazón.



14. Gerhard Marcks: "Prometeo encadenado II". Bronce. 1948.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) **READ, Herbert:** *El significado del arte*. Madrid: Magisterio español. 1973, Pg.22.
- (2) **ARNHEIM, Rudolf:** *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza-Forma. 1979, Pg.70.
- (3) **HILDEBRAND, Adolf Von:** *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor (La balsa de la Medusa). 1988, Pg.81.
- (4) **ARNHEIM, Rudolf:** *Hacia una psicología del Arte: Arte y Entropía*. Madrid: Alianza-Forma. 1980, Pg.227.
- (5) **JIMÉNEZ, Carlos:** "*Hierros que asustan*" (Jaume Plensa, un forjador de monstruos). Cambio 16, 23-30 de Enero de 1984.

1.4 LA SIMPLICIDAD EXPRESIONISTA

La apariencia visual que muestra la forma escultórica expresionista se apoya en un orden complejo, pero esto ha de ser matizado. La figuración escultórica expresionista no se ha caracterizado primordialmente por la búsqueda exclusiva de la esencialidad formal, ni por expresar aspectos triviales de la condición humana, sino que por el contrario se ha visto atraída irresistiblemente a la exploración de intrincados rincones del alma individual. No es extraño pues, dado el carácter de su contenido, que sus interpretaciones figurativas adopten un orden compositivo complejo de elevada tensión visual; encarnado en actitudes insólitas y gestos inesperados.

La propia complejidad estructural que define el esquema perceptual de la figura humana no favorece la simplicidad si comparamos con otros objetos de la naturaleza; aunque esto no es obstáculo para otras concepciones estéticas firmemente decididas a esencializar la forma.

Con esto no pretendemos decir, en modo alguno, que la complejidad compositiva sea el vehículo más adecuado y única vía directa para la expresión plástica de experiencias espirituales intrincadas, pues la unidad de concepción conduce siempre al artista-escultor a la simplicidad. Ésta es compatible con la sutil complejidad y variedad compositiva, capaz de condensar la enjundia de la experiencia humana, no obstante, para precisar este término, es necesario relativizarlo, sometiéndolo al principio de "parsimonia". Éste exige que ante

diversas alternativas estructurales posibles, se escoja siempre la más sencilla. En este sentido según **Cohen y Nagel**:

"Una hipótesis es más sencilla que otra, si el número de tipos de elementos independientes es menor en la primera que en la segunda." ⁽¹⁾

Y Arheim añade:

"El principio de parsimonia es estéticamente válido en cuanto que el artista no debe ir más allá de lo que sea preciso para sus propósitos." ⁽²⁾

Otro principio en el que se apoya esta relación relativizadora de complejidad-simplicidad es el principio de orden, que implica la disposición de elementos plásticos escultóricos en función de un grado máximo de pertinencia. A este respecto **R.Arheim** nos comenta:

"Las grandes obras de arte son complejas, pero también elogiamos la "sencillez", con la cual queremos decir que organizan una abundancia de significado y forma dentro de una estructura global que define claramente el lugar y función de cada uno de los detalles del conjunto. A esta manera de organizar una estructura necesaria, de la manera más simple que sea posible, la podemos llamar su orden." ⁽³⁾

A esto decimos que, todo tema, por complejo que sea, implica un orden simplificador en la configuración interpretativa antropomórfica.

Ambos principios se aplican a la forma escultórica expresionista con naturalidad. La concepción clasicista como la expresionista, huyen de la ambigüedad que pueda presentar un esquema compositivo figurativo y ambas tienden a la simplicidad aunque con fórmulas opuestas. Mientras la primera, pretende reducir al máximo la tensión del esquema visual, unificando y disminuyendo los rasgos estructurales genéricos que definen la figura humana, acentuando su simetría, abandonando los detalles particulares o eliminando la

oblicuidad; la concepción expresionista por el contrario, muestra mayor inquietud por eliminar la ambigüedad, diferenciando los rasgos estructurales genéricos, y poniendo énfasis en lo asimétrico, lo insólito, lo complejo etc. Así nos lo hace ver H. Daucher citando el Laoconte de Lessing:

"La configuración que acentúa la expresividad rompe el principio de la simetría." (Laoconte). ⁽⁴⁾

Esta fórmula, configura una forma unificada que aglutinará generalmente mayor diversidad de elementos o agentes plásticos; lo que no impide al proceso creador la síntesis plástica.

Finalmente, para acotar bien el término es preciso, rebasar el ámbito formal y plantearlo en términos de relación forma-fondo y en tal sentido **R.Arheim** apostilla:

"La discrepancia entre forma y significado interfiere en la simplicidad [...] La discrepancia entre significado complejo y forma simple puede dar como resultado algo muy complicado." ⁽⁵⁾

La simplicidad no es pues, lo contrario de complejidad, al menos si se entiende ésta como una acumulación de elementos y no de relaciones plásticas. Lo que verdaderamente hace que una interpretación figurativa sea compleja y por tanto posea mayores posibilidades de significación, es la diversidad de relaciones plásticas que sus elementos constitutivos puedan crear. Diríamos aquí, que entonces, la ambigüedad se impone como valor expresivo frente a la claridad que trasmite la unidad.

Una escultura figurativa será percibida con efecto de totalidad cuando sus elementos constituyentes (torso, piernas, brazos y cabeza) encuentran tal equilibrio que pierden su autonomía en favor de la unidad y síntesis plástica. Este hecho depende en gran medida de la simplicidad de la estructura que sustenta la composición.

Uno de los aspectos que más atrajo a buena parte de los escultores expresionistas, fue la espontánea simplicidad formal que presentaban las realizaciones escultóricas del arte primitivo. Sin embargo, las relaciones formales visibles en la organización de su estructura compositiva responden a un proceso creador complejo. Así podemos verlo, en máscaras africanas cuya sutil complejidad puede verse en la combinación de formas próximas a la geometrización. Estas formas mantienen la cohesión al organizarse según un principio de orden simplificador. Las simplificaciones de ciertas esculturas primitivas antropomórficas resultan de grandes esquemas simbólicos en clave deformadora. Representaciones que incluyen una interpretación de lo visible, trascendiendo a lo inefable, aspecto éste que ha servido a los intereses estéticos de los escultores expresionistas de este siglo de forma ininterrumpida y del que daremos buena cuenta con posterioridad.



16. Máscara abstracta. Fang. (Gabón)
15. P. Picasso. "Batter". Bronce. 1932

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) **ARNHEIM, Rudolf:** *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza-Forma. 1979, Pg.75.
- (2) **ARNHEIM, Rudolf:** *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza-Forma. 1979, Pg.75.
- (3) **ARNHEIM, Rudolf:** *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza-Forma. 1979, Pg.76.
- (4) **DAUCHER, Hans:** *Visión artística y visión racionalizada*. Barcelona: Gustavo Gili. 1978, Pg.74.
- (5) **ARNHEIM, Rudolf:** *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza-Forma. 1979, Pg.79.

2.

***CLAVES CONCEPTUALES Y
EXPRESIVAS***

2. FIGURACIÓN ESCULTÓRICA EXPRESIONISTA: CLAVES CONCEPTUALES Y EXPRESIVAS.

"El expresionismo es el arte producido por la insurrección desbordante del principio de expresión. Debe entenderse por expresión la emergencia de lo patético, creciendo como oscuro incendio desde los abismos del ser hasta la superficie de los actos y sus manifestaciones." (1)

J.E.Cirlot.

Es preciso en esta primera parte, comenzar apuntando qué entendemos por expresión, pero no como un concepto genérico y factor esencial que aglutinan las distintas artes sino como es obvio, con el matiz particular que el sentir expresionista le otorga. No obstante, haremos una somera incursión en las distintas teorías de la expresión por la primacía que este factor ostenta en el arte expresionista.

Matisse en una proclama significativa de corte expresionista afirmaba:

"Lo que persiguo ante todo es la expresión [...] no puedo distinguir entre el concepto que tengo de la vida y la manera en que lo traduzco." (2)

Prueba evidente de la tendencia fundamentalmente expresionista que guiaba la concepción que **Matisse** tenía del arte, se refleja en las notas tomadas por **Sarah y Stein** y reproducidas por **Alfred Barr** sobre los principios que gobiernan su arte, y que pueden resumirse en cuatro instrucciones básicas:

"-Búsqese en primer lugar las proporciones [...] pero confirmadas por el sentir y que expresen el carácter físico y particular del modelo.

-Exagérese de acuerdo con el carácter definido para la expresión.

-No debe consentirse que el modelo se ajuste a una teoría o a un efecto preconcebido. Debe impresionarte, despertar en ti una emoción, la cual tú tratarás a su vez de expresar. Ante el tema, debes de olvidarte de todas tus teorías, de todas tus ideas. La parte de ellas que realmente sea tuya, será definida en tu expresión de la emoción despertada en ti por el tema.

-Las sensaciones que se obtienen de una escultura debe invitarnos a manejarla como un objeto; es así precisamente como el escultor debe sentir al hacerla, las particulares exigencias del volumen y la masa". (3)

Tanto para el fauvismo como para el expresionismo, expresión significa liberación completa del temperamento y del instinto del artista, condensar en la forma la intensidad emocional y comunicar la fusión indisoluble de las interioridades del artista y el mundo visible. Pero el más puro expresionismo siente una simbólica vivencia de angustia que se proyecta sobre el universo exterior traduciéndose por un **sentido patético de la existencia**. La raíz pasional o emotividad constituye la esencia misma del estilo expresionista, la cual debe ser cultivada hasta lograr la transfiguración de los dos componentes: emoción y escultura en una sola realidad, la expresión como finalidad primordial. No existen pues, planos distintos de la realidad que fusionar y es la expresión la que se impone sobre la forma o su significado. De tal modo que el expresionismo opera en la esfera del inconsciente, en plena furia emocional, hasta contorsionar el sentido y la forma de las representaciones escultóricas. El arte expresionista se concentra pues, en exasperar la expresión, encaminada a obtener efectos de exaltada emotividad. El concepto "expresionismo" no sólo significa expresión sino **"expresión retorcida y dramática"** que se comprime hasta liberarse en exclamación y grito. Esta inclinación del temperamento por el cual se plasman personajes desequilibrados y vociferantes, expresa la emoción con que el artista contempla a ese personaje; o bien, la emoción que tiene hacia esa parte secreta o repudiada de sí mismo, cuyo lugar toma el personaje.

Vamos a delimitar naturalmente, el vasto concepto que abarca el término "expresión" en exclusiva referencia al cuerpo humano y su interpretación escultórica a la manera expresionista, que no es más que un caso especial de un fenómeno insólitamente amplio.

La interpretación escultórica expresionista reúne unas cualidades idóneas para hacernos concebir la ilusión de que formamos una sola entidad con un cuerpo que se sostiene, "respira" y se adapta a la acción, obteniendo de ello una instantánea identificación. Es decir, la forma escultórica expresionista atesora unas cualidades "hápticas" que por la fuerza expresiva con que se proyectan contribuyen a una imaginaria sustitución vital. Y este género de expresión es sin duda, el factor predominante de todos los que componen la obra artística expresionista.

Como objeto de observación, puede decirse que la apariencia y las actividades del cuerpo humano son expresivas. La forma y las proporciones del rostro o las manos, las tensiones y el ritmo de la acción muscular, el modo de andar, los gestos y otros movimientos sirven de objeto de observación. Sin duda, la representación corpórea expresionista del ser humano y su manifestación en gestos expresivos, dan forma e imagen a la mente humana y sus pensamientos, sus instintos e impulsos inconscientes.

La obra de arte escultórica antropomórfica, bajo la concepción que define la teoría del arte como expresión, nos permite afirmar que contiene o encarna propiedades emotivas específicas, expresivas de cualidades humanas. Sus elementos constitutivos (volúmenes, texturas, ritmos espaciales etc.) están impregnados de afecto. La cualidad emotiva es pues, una cualidad genuina de las obras de arte; en especial, aquellas que representan el cuerpo humano y constituye en sí, el verdadero puente entre las cualidades expresivas escultóricas y las humanas. La teoría que define el arte como expresión, se concreta en que la obra de arte, aparte de satisfacer las exigencias formales debe ser expresiva de los sentimientos humanos. Tradicionalmente, esta teoría se ocupa también de lo que el artista siente y emprende cuando crea una obra de arte R.G.Collingwood describe al artista estimulado por una excitación emotiva, cuya naturaleza y origen él mismo

desconoce hasta que logra dar con alguna forma de expresarla, lo que implica ponerla en presencia de su mente consciente. Este proceso va acompañado de sentimientos de liberación y ulterior comprensión.

"El artista no se propone producir un efecto emocional preconcebido sobre el espectador por medio de un sistema de gestos y actitudes de la figura interpretada para explorar sus propias emociones; sino que es descubrir en él mismo emociones de las cuales no se percataba y permitiendo a los espectadores presenciar el descubrimiento, darles oportunidad de hacer un descubrimiento similar acerca de sí mismos." (4)

Si los artistas sólo descubren cuales son sus emociones al buscar cómo expresarlas y hasta que el trabajo está completo no saben qué emociones se sienten; están pues, en inmejorable posición para escoger entre las distintas emociones cuando todas ellas son de interés para un artista. Sin embargo, el artista expresionista se ve inevitablemente arrastrado por emociones intensas de contenido dramático, llenas de misterio y religiosidad. Siempre atentos a individualizar sus emociones, expresándolas en términos que revelen su diferencia de cualquier otra emoción de la misma especie. De ahí, la gran diversidad plástica que presentan las distintas propuestas expresionistas, cuya expresividad artística ha quedado íntimamente ligada a la emoción, al exceso y a la inalienabilidad.

Hasta el momento no existe una definición aceptada por todos del término "expresión". Son muchas las teorías y definiciones, todas ellas nociones parciales que generalmente no especifican la clase de estímulo perceptivo que entraña el fenómeno en cuestión y por otro lado, la clase de proceso mental al que debe su existencia . Entre las más relevantes, se encuentran las definiciones: pragmática, realista, subjetiva y formal.

La **definición pragmática** nos dice que, es expresiva la obra que provoca un cierto estado emocional en su destinatario. Por su parte, la **definición realista** afirma que, es expresivo lo que expresa la realidad. Los elementos de la expresión son pues, elementos de sentido de la realidad profunda. La espectacularidad se

convierte en un elemento necesario para emocionar y expresar pasiones reales; si no es así, necesitan de la transferencia emocional que el espectador ponga.

La **definición subjetiva** por otro lado, nos dice que es expresivo lo que expresa al sujeto creador, sin tener que responder a un "código" de convenciones con un significado concreto.

Finalmente, la **definición formal** afirma que, es expresiva la obra cuya forma es expresiva. Y será expresiva, bien porque se refiera la forma de la obra a un catálogo convencional de formas que estipule cuales son expresivas y cuales lo son menos; entonces la expresividad esta regulada en el sentido social; o bien, si se piensa que la forma es un campo "vivo" y "orgánico" cuya expresión será comparable a la de todo organismo vivo.

Es evidente, que todas estas definiciones y algunas más se encuentran la mayoría de las veces combinadas unas con otras, pero todas ellas son parciales. Cuando no se proponen, una vez rechazadas las definiciones anteriormente citadas, una especie de dialéctica entre un componente "natural" e "inmediato" de la expresión y un componente "cultural" que enlazan el yo del artista y la historia de las formas, y siempre al amparo de la noción de arte como "forma de vida". En resumen, las distintas teorías y críticas oscilan entre el predominio que se concede al significado implícito en la noción de expresión y la reducción a una expresividad formal codificada. Sin embargo, la **teoría de la Gestalt de expresión**, pretende abarcar totalmente la noción respondiendo a las cuestiones esenciales anteriormente expuestas. Parece ser que numerosas investigaciones experimentales han dado pruebas concluyentes de que la expresión viene determinada por la estructura total del percepto y no por la suma de sus partes; aceptándose de este modo, que la expresión es una parte integrante de los procesos perceptivos elementales o contenido primario de la percepción, medio por el cual el artista contempla el mundo. La expresión se define pues, desde la perspectiva Gestalt, como:

"El homólogo psicológico de los procesos dinámicos

que dan lugar a la organización de los estímulos perceptivos" (5)

Sabemos por otra parte, que la expresión no es algo exclusivo del comportamiento humano, ni existe la imperiosa necesidad de asociar o insuflar cualidades humanas a objetos inanimados para reconocer en ellos expresión, sino que es fundamentalmente, una característica intrínseca que percibimos en los esquemas de fuerzas de cualquier objeto o suceso.

La expresión en cualquier manifestación del cuerpo humano y por extensión, en la interpretación escultórica que del mismo hace el escultor expresionista, confiado en la imaginaria e ilusoria sustitución vital que produce; no es más que un caso especial de un fenómeno extraordinariamente amplio. La expresividad de las formas reside pues, en las cualidades dinámicas percibidas en cualquier objeto o suceso de forma articulada; y del impacto percibido de las fuerzas activas de cualquier esquema surge la expresión.

Los esquemas formales que presentan las obras artísticas resultan de articular las diferentes cualidades expresivas captadas y a través de ellas, pueden comprenderse e interpretarse las distintas experiencias estéticas. De tal modo que, todos los rasgos formales: proporciones, direcciones, tensiones etc, se convierten en medios o valores funcionales para plasmar la cualidad expresiva primordial captada en un motivo dado.

La expresión goza de prioridad en la percepción pues, considera las fuerzas activas o cualidades dinámicas antes que un cúmulo de características descriptivas y medibles observables en un objeto o suceso. Así lo revelan las observaciones que sobre arte primitivo e infantil realizaron **Werner** y **Köhler** indicando que:

"Las "cualidades fisiognómicas"-como las llama **Werner**-se perciben más directamente aún que las cualidades "técnico-geométricas" del tamaño, la forma o el movimiento." (6)

Y la experiencia cotidiana demuestra que las personas pueden recordar claramente la expresión de personas sin ser capaces de indicar la forma, el tamaño, las direcciones de sus facciones.

En un sentido amplio, es por tanto la expresividad directa de todas las cualidades perceptivas lo que permite al artista transmitir los efectos de las fuerzas psicológicas más universales y abstractas mediante la presentación de gestos, actitudes o acciones individuales y concretas. Finalmente, está el hecho de que la aproximación del artista a su tema está guiada principalmente por la expresión. El tema expresivo es el que sirve comúnmente, de guía natural, desde el cual seleccionar aquellos elementos formales del lenguaje escultórico que mejor respondan a la intención del artista. La idoneidad de los rasgos formales se juzgará sobre la base de si captura o no, el concepto primario de la forma y talante dinámico del tema y por tanto su expresión. Y tal como nos aclara **R. G. Collingwood**:

"Se puede producir el mismo efecto emocional, quizá con mejores resultados que la representación literal, por la audaz selección de elementos importantes o característicos y la supresión de todos los demás; es decir, estos elementos característicos son suficientes por sí mismos para evocar la respuesta emocional." (7)

Así pues, la tarea de expresar o simbolizar un contenido universal a través de una imagen antropomórfica concreta se lleva a cabo conjuntamente a través del tema y el esquema formal como vehículo natural de expresión, haciendo uso de la generalidad que confieren las cualidades expresivas de la forma. Así parece entenderlo **A. Hildebrand**:

"Toda apariencia de la naturaleza como caso particular tiene que ser transformada en un caso general, convertirse en una imagen visual que tiene un significado general como expresión de la representación de la forma." (8)

Al mencionar la operación abstracta de simbolización me refiero naturalmente, a la relación que se establece entre una imagen concreta y una idea abstracta. Y en relación estricta con la expresión formal, la imagen concreta del esquema no tendrá como fin primordial, transmitir conocimientos a través del repertorio de convencionalismos en que suele apoyarse la simbología; pues evidentemente, toda clasificación simbólica mediatizaría en gran medida la significación expresiva, entorpeciendo la transmisión directa del tema o idea más profunda que está más allá del pensamiento. Esta significación brota fundamentalmente del impacto de las cualidades expresivas articuladas en el esquema compositivo directamente visible. En este sentido, **R. Arnheim** afirma:

"Una pieza escultórica tiene por objeto la evocación del impacto de una configuración de fuerzas y las referencias al tema de una obra son sólo un medio para ese fin."⁹

Por tanto, el tema ha de ser expresado mediante una organización de los elementos formales sustentados por un esqueleto estructural que según su naturaleza expresiva será de carácter estático o dinámico. Sea de un signo u otro, las fuerzas que caractericen el significado de un tema cualquiera, cobran vida en el observador suscitando en su mente una configuración de fuerzas similares; lo que provocará la conmoción estética que caracteriza a la experiencia artística. La experiencia perceptiva de la expresión no debe aislarse de su contexto espacio-temporal, si pretendemos una experiencia plena de expresión en cualquier configuración sensorial. Así, el conocimiento acumulado sobre el cuerpo humano por experiencias pasadas, -factor del contexto temporal- se mezcla con la expresión del mismo o con la de su representación pero no interfiere en la expresión misma, simplemente modifica su interpretación.

Recapitulando y volviendo al núcleo de conceptos fundamentales con que hemos comenzado el capítulo, concluir matizando que, la forma visual de toda obra de arte ha de ser un intérprete preciso de la idea o ideas que la obra pretenda expresar; razón por la cual, la encarnación concreta de un tema abstracto implica

una correlación estrecha con el esquema formal. Consiguientemente, ni el tema representado ni el esquema formal constituyen por sí mismos el fin de la obra artística sino que ambos instrumentos se conjugan en la forma artística, guiados fundamentalmente por la expresión. Pero insistimos, la expresión entendida como un fenómeno presente en el objeto y como característica inherente a los factores perceptivos. Este fenómeno no puede reducirse a transferir la expresión humana a los objetos de la naturaleza por asociación imaginativa, ni encajarlo exclusivamente bajo el encabezamiento de las emociones, aunque bien es cierto que es el aspecto que mejor nos sirve al desarrollo de nuestro tema.

Por otra parte, parece demostrado que la dinámica de los procesos físicos y psíquicos están estrechamente interrelacionadas y que esta interrelación es perceptivamente evidente. De modo que, pierde importancia la cuestión insinuada anteriormente de saber si la realización y sus interpretaciones están basadas en convencionalismos expresivos o hasta que punto lo están.

Todas las teorías y definiciones enunciadas son instrumentos que nos servirán de base para analizar los diferentes componentes plástico-conceptuales y expresivos de la figuración escultórica expresionista.

Una vez hechas estas consideraciones preliminares, nos centraremos en el tema que ocupa este capítulo. El expresionismo formal no fue algo nuevo en su esencia, sino que continúa las huellas de la más pura tradición escultórica. El expresionismo a través de la presencia diversa de obras con sentido y características similares, salvando naturalmente distancias histórico-culturales, se define como una particularidad estética que atraviesa de modo latente o manifiesto toda la historia del arte. Hecha esta apostilla como concepto de valor universal, renunciamos por su inabarcable extensión, a una profundización rigurosa de la identidad propia de la manera expresionista a través de la historia. **Nos limitaremos a englobar una serie de personalidades e individualidades señeras del más puro expresionismo escultórico de este siglo e ir desvelando las claves conceptuales y expresivas que implica este comportamiento artístico.** Pues, como decimos, el expresionismo es un factor que aparece en estilos concretos -

románico, barroco, romanticismo- y con sentidos bien diferentes, en ningún caso es el mismo, en el sentido de que es una tendencia que han compartido individualidades artísticas o grupos aislados en diferentes momentos de la historia del arte. Pero desde las postrimerías del XIX, ya la tendencia se transforma en movimiento y ya no es un factor sino un estilo que da sentido a otros factores que en él pueden darse, al naturalismo, al tremendismo, al modernismo etc. De manera tal, que muchos de los representantes emblemáticos del estilo expresionista a los que haremos continuas referencias en el curso del trabajo, se hallan impregnados por otros factores, afectados a su vez por el sentir expresionista.

En el artista expresionista late la necesidad de dotar a sus obras de vida, de una vida espiritualizada y sincera, tal como puede verla, sentirla y pensarla. Estos factores se entrelazan logrando una armonía vibrante en la que destaca con mayor intensidad el componente emotivo por el que se ve afectada la forma. Por esta vía podemos compartir la experiencia artística de la manera más directa y rápida posible; al contemplar la profunda e inquietante unidad de la forma, instintiva y temperamental. Es decir, el desafío que la plástica figurativa expresionista lanza a la escultura del siglo XX, es el de una escultura que pone en cuestión el sentido mismo del acto de ver, pretendiendo una dimensión más allá de la simple vista y orientándola hacia un contenido espiritual, no en el sentido de trascendencia de orden religioso sino en la vía lúcida de un juego intelectual y pasional.

Después de contemplar, escrutar, sopesar una figura humana; su valor, materia, estructura etc; el artista expresionista dejará su impronta personal y emoción al recrear el objeto. Aumentará o disminuirá, transformará, simplificará y deformará para expresar sus experiencias, manteniéndose próximo a la referencia figurativa. Y en efecto, tal como expresa **W. Worringer**:

"La compulsión creadora que domina el expresionismo, es la interpretación de lo que nos une a la naturaleza; merced a su contemplación, más bien que la anulación de todo vínculo con ella. En la interpretación del mundo sensorial accesible a nosotros, partiendo de la subjetividad de un vivenciar y revivenciar

contemplativo, en el cual se ha eliminado la separación entre el revivir sensorial y el revivir espiritual." (10)

El escultor expresionista aspira a potenciar las cualidades hápticas, acentuando las propiedades expresivas de la figuración. Halla en la realidad su punto de arranque y no apartándose de ella la recrea exaltando el factor creador, implícito en la intensificación vivencial subjetiva.

La emotividad trasluce a toda obra expresionista a través de las deformaciones plásticas, siempre con la pretensión de capturar los valores espirituales de cualquier experiencia sensible. Esto puede contemplarse en el arte de cualquier cultura, cuya elevación moral y religiosa permite establecer vínculos de relación simbólica entre las diferentes esferas: sensible, espiritual o sobrenatural. Tema que abordaremos después con detalle desde la perspectiva de la influencia que el arte primitivo ha tenido sobre distintas manifestaciones de la escultura expresionista contemporánea.

La deformación no es en sí misma la clave donde reside todo el interés del expresionismo aunque sea una de las señas de identidad más significativas, sino que es la síntesis plástica de los factores y elementos formales que entran en juego los verdaderos responsables de la expresión. A través de ésta percibimos la significación plástica y comprendemos el sentido de la obra. La escultura expresionista hace abstracción de lo anecdótico, unas veces respetando en alguna medida la apariencia superficial y otras metamorfoseando incluso la naturaleza del cuerpo humano; pero siempre, tratando de captar lo esencial, esto es, la **dimensión espiritual del hombre**.

La captación de rasgos estructurales genéricos que caracterizan la figura humana, no tiene más interés para el escultor expresionista que el trámite necesario para penetrar en su verdadera naturaleza y convertirla en experiencia espiritual. Es decir, los sucesos de la vida exterior tienen interés en cuanto trasunto en el que se reflejan las vivencias internas y es en esta esfera donde el individuo que así siente se encuentra con el mundo.

El artista expresionista se dirige a la sensibilidad del espectador tras averiguar qué esquemas corporales, reveladores de actitudes, pueden servir para expresar intensas emociones humanas: energías agresivas, dramatismo, angustia, fuerza etc. La forma en que se dirige, porque así lo siente, provoca esas vivencias y arrebatada al espectador hacia el poder de lo visceral, del misterio, de la pasión o el éxtasis.

Una sensibilidad difusa, un programa y estilo poco definido y homogéneo hace que la **diversidad individual** sea la nota dominante de los denominados artistas expresionistas de este siglo; pero por muy distintos que sean éstos, todos parecen convencidos que la **imaginación, fantasía e intuición** constituyen los factores creativos por excelencia para penetrar en las profundidades en que se revela lo esencial y devuelva al arte su carácter visionario. La fe en estos valores de la creación, como íntima experiencia del individuo y el culto al yo creador, hacen del expresionismo un **arte de exacerbada subjetividad**.

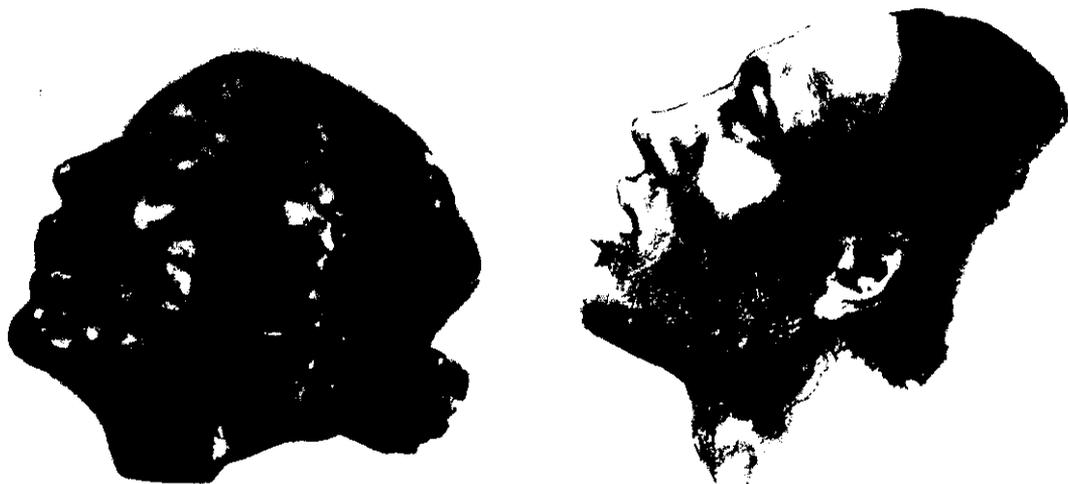
Excitado por la emoción e impulsado por su fuerte intuición, el artista expresionista emprende el proceso creador. Pero sin aplicar a priori un proceso de síntesis formal de manera consciente, pues esto supondría una selección rigurosa de rasgos formales, adoptarlos o rechazarlos, acentuarlos o atenuarlos según respondieran en mayor o menor grado de idoneidad a la idea plástica e intención expresiva y en definitiva, a consumir un proceso casi sin entrar en contacto con la praxis artística. Pero esta idea plástica sin embargo, se vislumbra de una manera vaga y difusa pues, resulta de un cúmulo de sensaciones, emociones y pensamientos con la apariencia fantasmagórica del concepto primario de la forma. De tal modo que, el proceso creador nos sume inevitablemente en una dinámica excitante de sucesivas confrontaciones y juego intuitivo hasta capturar los rasgos esenciales portadores del carácter profundo del ser representado. Momento en el cual, brota la expresión de los sentimientos, emociones e ideas que suscita el asunto y se pasa a un plano consciente de ulterior comprensión, completándose la experiencia imaginativa que es la obra de arte.

Indudablemente, la tensión creativa se incrementa al utilizar materiales de

difícil dominio técnico y escasa versatilidad, pues no permiten discriminar cual de las opciones posibles resulta más sintética y directa, de la máxima intensidad y vigor expresivo. Pero esto no parece importar demasiado en la actividad estética expresionista que ven en ello incluso aspectos ventajosos. Como se comprende pues que una gran parte de las obras de arte de este signo se hayan concretado en materiales duros, contando con la posibilidad de utilizar materiales y técnicas versátiles. De aquí, surgen otra serie de interrogantes a los que iremos dando respuesta en el desarrollo de este estudio: ¿cómo se produce la transición entre las emociones que inspiran al artista expresionista, la forma y el medio en que las expresa?, ¿influye de manera tan determinante el material, los medios y técnicas en la configuración escultórica y expresión formal de la idea plástica expresionista?, ¿es la habilidad y destreza técnica en alto grado, decisiva para conferir intensidad y vitalidad expresiva?, ¿podría ser la deformación una consecuencia directa de la precariedad técnica en su "fracaso" por someter el material a la idea originaria e intuita de la forma; o por el contrario, es tomada y aceptada de las distintas culturas en estadios de evolución diversa y revalorizada por la sensibilidad moderna?.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) **CIRLOT, J. Eduardo:** *Diccionario de los ismos*. Barcelona: Argos. 1956, Pg.134.
- (2) **GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel:** *Escrito sobre arte de vanguardia (1900-1945)*. Madrid: Turner. 1973, Pg.43.
- (3) **READ, Herbert:** *La escultura moderna*. México-Buenos Aires: Hermes. 1964, Pg.41-42.
- (4) **COLLINGWOOD, R.G.:** *Los principios del arte*. México: Fondo de Cultura Económica. 1978, Pg.119.
- (5) **HOGG, James y otros autores:** *Psicología y artes visuales*. Barcelona: Gustavo Gili. 1975, Pg.253.
- (6) **HOGG, James y otros autores:** *Psicología y artes visuales*. Barcelona: Gustavo Gili. 1975, Pg.254.
- (7) **COLLINGWOOD, R.G.:** *Los principios del arte*. México: Fondo de Cultura Económica. 1978, Pg.58.
- (8) **HILDEBRAND, Adolf:** *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor (La balsa de la Medusa). 1988, Pg.31.
- (9) **ARNHEIM, Rudolf:** *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba. 1976, Pg.146.
- (10) **WORRINGER, W.:** *Problemática del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Nueva visión. 1958, Pg.15.



17. A.Rodin. "El dolor". Bronce. 1892.
17 bis. P.Picasso. "Cabeza de mujer". 1902.

3.

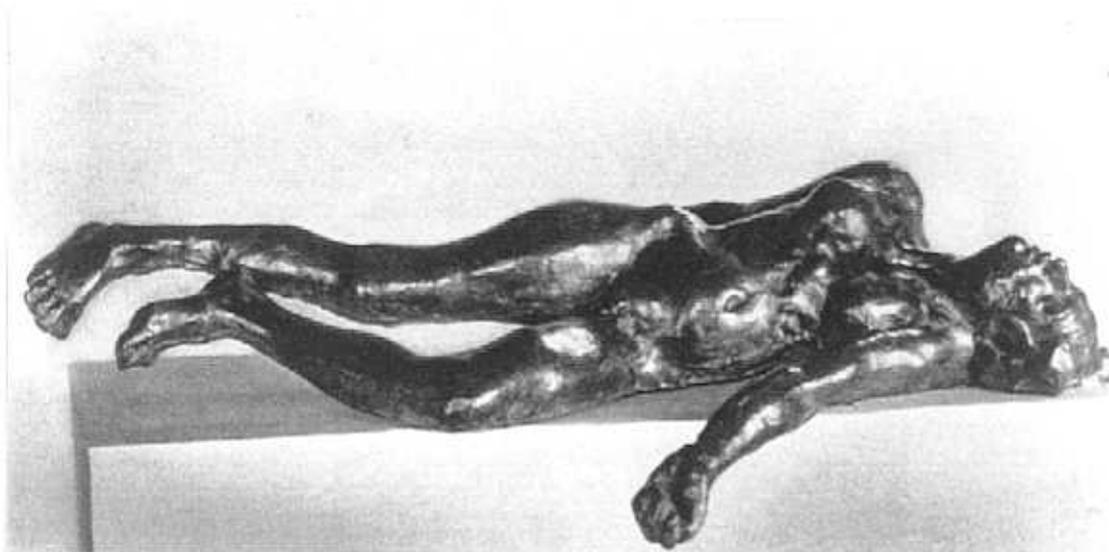
EL "PATHOS" EXPRESIONISTA

3. PATHOS EXPRESIONISTA: SENTIDO EXPRESIVO

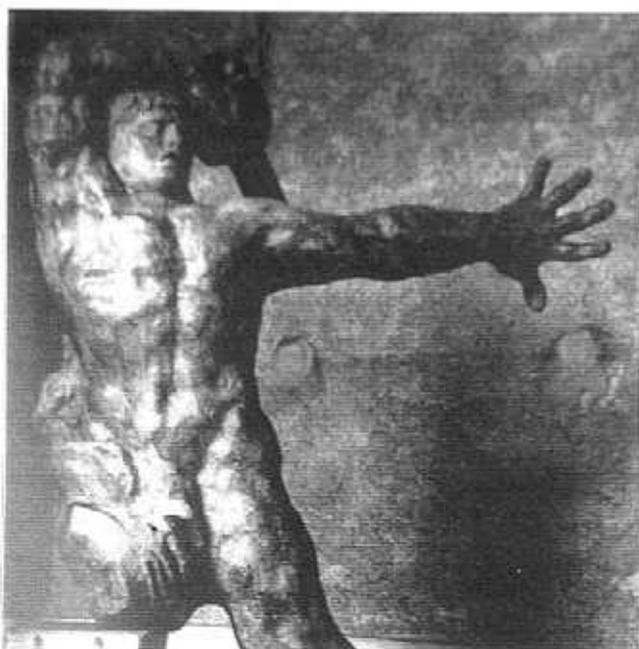
El arranque del expresionismo como movimiento moderno, podemos encontrarlo en la tendencia naturalista. Especialmente, aquella que se orientó hacia la representación de la realidad social, dando lugar a una línea que podemos denominar tremendista y que se aproxima a un expresionismo de matiz social.

Podemos ver en **Rodin** un claro precursor de este sentir; en obras como los "**Burgueses de Calais**", "**La Belle heaulmiere**", "**La martyre**" (foto: 18) y otras muchas, las figuras se mueven expresando el sentimiento de lucha trágica del hombre con el destino del que Rodin se mostró tan hondamente impregnado. Si caminan, es hacia su fatalidad; si se vuelven para mirar a su alrededor, es por miedo a algún ángel vengador. En definitiva, los pensamientos y sentimientos de Rodin se transformaban ineludiblemente en encarnación del pathos.

Sin duda, un aspecto significativo del arte escultórico expresionista son sus caracteres virulentos y mortíferos, donde aparecen cuerpos destrozados y torturados, siempre en estado de paroxismo, sorprendidos entre la vida y la muerte, mostrando de forma angustiosa la utilización del cuerpo. El "**Grand Guerrier de Montauban**" (foto:19) de **A. Bourdelle** nos ofrece un buen ejemplo de ello anunciando el advenimiento inmediato del movimiento expresionista de principios de siglo.



18. A.Rodin. "La martir". Bronce. 1885.



19. A.Bourdelle. "Gran guerrero de Montauban". Bronce. 1913-19

La miseria social se había convertido en un tema obsesionante del naturalismo tremendista que por entonces estaba en auge. El expresionismo de las

tres primeras décadas del siglo asume estéticamente la fisonomía de esta realidad creando cuerpos distorsionados que refuerzan la imagen acusadora de la realidad en general. El expresionismo se configura pues, en un arte de oposición, un movimiento que nace sobre la base ideológica de protesta y crítica.

La sensación de aislamiento individual, la fascinación por temas como la enfermedad o la muerte habían de ser expresados de tal modo que comunicaran una fuerte emoción, con dinamismo y vitalidad. Esta supremacía de la emoción activa, sin descanso, que afectaba no sólo a la materia sujeto, sino a la forma, es una característica evidente del expresionismo. No es, como algunas veces se dice, la emoción como tal, porque emociones tranquilas como la risa o la satisfacción, están prácticamente excluidas de él.

La obra de **W.Lehmbruck** como la de otros escultores expresionistas, realizada bajo la presión de la guerra, muestran expresiones realmente patéticas y trágicas como su escultura "**Caído**" (foto: 20) o su meditativo "**Joven sentado**" (1918). Se ha dicho que su obra es un canto al dolor, expresado por el ritmo quebrado de sus formas y por la desolación y ensimismamiento de sus figuras.



20. W.Lehmbruck. "Caído". 1915-16. Cemento

Aunque de manera discontinua y episódica, dentro de la corriente figurativa expresionista, **Picasso** también expresó en alguna de sus esculturas un patético intimismo humano y un atávico sentimiento de protección contra todos los dramas y miedos que impregnaban el clima posbélico. El mito del "Buen pastor" refleja estos sentimientos en una de sus

obras más emblemáticas " El hombre del cordero" (foto: 21).



21. P.Picasso "El hombre del cordero".

Bronce, 1943.

22. O.Zadkine "San Sebastián". ▶

Talla en madera, 1922.



No podíamos olvidar en este apartado a **O. Zadkine** ligado estrechamente al estilo expresionista en obras tan importantes como "**Monumento a la ciudad destruida**" o "**San Sebastián**" (foto: 22), cuyas formas plásticas desajustadas, contorsionadas o contrastando con los vacíos, dan la medida de un pathos de evidentes trazos barrocos. La fuerza vital y emoción expresiva que late en estas

obras adquiere forma al purificar y serenar el desordenado dramatismo del asunto en una clara unidad de estilo. Unidad que se debate entre el desenfrenado deseo de acción y la inflexible voluntad de orden. Si en la primera la fuerza expresiva auna dramatismo y movimiento provocando una mueca trágica en el rostro, en consonancia con el cuerpo; en la representación del martirio se purifica la escena patética y sentimental por medio de una serena expresión, noble e indiferente.



23. G. Richier: "El temporal". Bronce. 1947-48.

Museo de Arte Moderno de París.



24 M. Marini "Retrato de Igor Stravinsky" Bronce 1951

Germain Richier afrontó con valentía la fealdad, representando con absoluta convicción al hombre como un muerto desenterrado. Esto escandalizó sobremanera en el sombrío temple vital de la posguerra, que sin embargo revelaba una estrecha relación con esta expresión formal. Sus figuras convulsas y martirizadas se alían en sorda vitalidad con los horribles desechos de una humanidad herida. Así lo atestiguan obras como "Hombre de presa" donde la fantasmagórica criatura

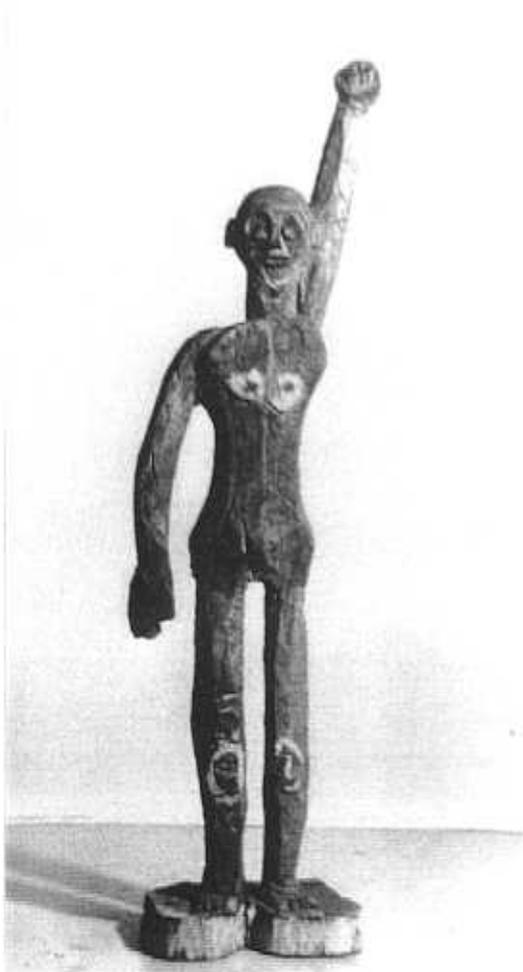
aprisionada en una tela de alambres, oscila temblorosa entre los hilos que parecen protegerla, formando a la vez una jaula de tormento. La expresión catártica o infinita capacidad de sufrimiento que manifiestan algunas de sus obras más representativas como el "El temporal" (foto: 23), es lo que le lleva a destruir todos los rasgos convencionales de la imagen, transformándola en un "objeto", en un fetiche alucinante.

Las expresiones de ansiedad y enajenación son frecuentes en nuestra civilización tecnológica y a ellas respondieron las obras respectivas de **Marini, Manzó, Richier, Giacometti, Chadwick, Armitage, Roszak, Fabbri** y un largo etc; si atendemos fundamentalmente a su contenido, como lectura de sus respectivas experiencias individuales. Pero es evidente, que esta ansiedad se mezcla necesariamente con la esperanza en su perspectiva utópica, pues tal como afirma **H. Read**:

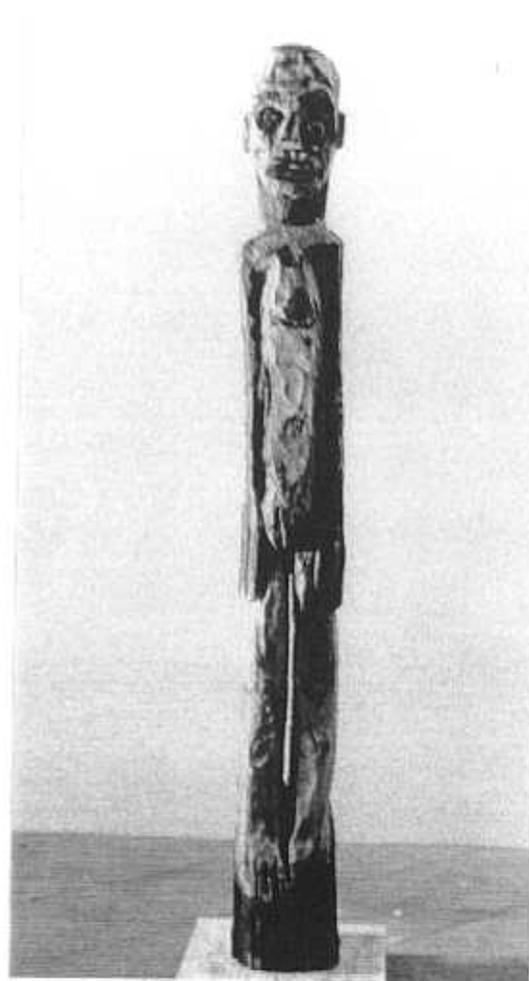
"El artista proyecta inconscientemente las ansiedades de su época pero no tendría energía creadora si estuviera completamente lleno de desesperanza". (1)

Esta línea expresiva está empeñada fundamentalmente en crear símbolos plásticos del sentir interior que tiene el artista del misterio, de lo siniestro, tal vez de las dimensiones desconocidas del sentir trágico o en representar las fuerzas vitales mediante iconos mágicos y totémicos. Este concepto trágico está basado en el reconocimiento de las sombras de nuestras almas, esos oscuros poderes del odio y la agresión. Pero en la tragedia, en su forma clásica, recordemos que el hombre estaba redimido por el heroísmo, quedando el alma depurada de sus errores. Generalmente, las obras de escultores expresionistas modernos no pretenden la purificación sino más bien la mortificación, hasta herir nuestra sensibilidad.

La figuración que nos presentan los escultores expresionista germánicos de hoy, se yerge ante nuestros ojos crispada y ello entraña desproporción y desfase de volúmenes. Esta crispación traduce un estado interior del sujeto, a través del cual se revela un movimiento afectivo en el cual, la estructura formal del signo hombre



25. G. Baselitz. "Sin título".
Talla en madera policromada. 1984.



26. G. Baselitz. "Sin título".
Talla en madera policromada. 1983.

se hace sumisa, con distorsiones insensibles. El carácter simplificado y primitivo de este signo humano tiene pues, un concepto cuya existencia visual se constituye en emoción dolorosa de la interioridad. Pero la interioridad no es expresada sólo en gestualidad o lenguaje corporal sino que también es atraída por la resistencia propia de la madera tallada. Los nuevos brotes expresionistas revelan la relación del dentro y del afuera, que lejos de ser como en el expresionismo histórico, el fruto de una fusión del sentimiento y de la forma, nos traducen una sublime

separación, cuya metáfora de la crispación nos sirve para precisar la expresión visible. A veces se establece un divorcio conmovedor entre el motivo y la estructura plástica.



28. J.Plensa: "La soledad".
Chapa de hierro soldada. 1985.



27. J.Bordes."Figura procedente de un frontón".
Poliéster. 1980-83.

En el panorama nacional de nuestros días, escultores como J.Bordes o J.Plensa reflejan ese pellizco de expresividad dramática y fuerte tormento. Los torsos, bustos, cráneos y miembros mutilados que proliferan en la obra de J.Bordes; bien tallados en poliéster endurecido o fundidos de la forma más rudimentaria, poseen una piel tersa, palpitante donde queda fruncida la contorsión elástica del dolor, las huellas punzantes de las almas heridas. Por otra parte la obra de J.Plensa

está poblada de seres inhumanos cuyo dolor corporal se impone a su vida mental. Un dolor convulso guarda todos los rastros de la violencia que a su vez refuerza la organicidad de una materia enfermiza, en pugna por conformar híbridos cuerpos que son la viva piel de horror. Todos los elementos que configuran la anatomía de estos seres se repliegan en gesto de interiorización de la propia vida pero sin reprimir en absoluto la proyección hacia fuera que invoca el sufrimiento.

El dramatismo y el vacío que se vive en un mundo de crisis permanente, asumida y aceptada, es un factor que incide con fuerza en el sentir expresionista en los distintos períodos de la historia. Así, **Valeriano Bozal** ve en Goya y Daumier un comportamiento artístico de clara reacción expresionista.

"Éstos aportan fundamentalmente su expresión artística de un mundo en crisis y reaccionan ante ella en los límites del irracionalismo, cuando no completamente dentro de él. Crisis e irracionalismo son dos factores que les aproximan al expresionismo". (2)

Así es, una de las notas esenciales de la condición humana en el mundo es encontrarse en crisis permanente. No hay hombre sin crisis y característico de estar vivos es asumirla, agotarla y enfrentarse de nuevo y en todo momento a la crisis que surge desde las cenizas de la anterior. La vida se manifiesta en la dialéctica - tesis, antítesis y síntesis- de una crisis permanente.

Los antecedentes de esta actitud creadora, enormemente fecunda, se encuentra en el más puro expresionismo de principios de siglo; en su línea trágica, allí donde se presentan encrucijadas y fronteras que librar y transitar. Esta actitud se pierde hacia atrás en la historia y se proyecta hacia delante hasta llegar a nosotros, tomándonos como puente a los siguientes expresionismos.

La sutileza del análisis psíquico, la presencia de sentimientos desnudos, rotos o esperanzados, de un alma atormentada por los vaivenes del mundo y de la vida, las angustias y el dolor etc, configuran el paisaje con el que se enfrenta el artista expresionista. Se enfrenta a su propio drama como hombre, en la complejidad que encierra la existencia.

El asunto dramático o contenido trágico que revelan determinadas acciones corporales es sugerido principalmente por el movimiento agitado y la tensión que late en el interior de unos cuerpos convulsos y deformados. Este asunto sin duda, constituye un estímulo importante para poner en marcha la fantasía del artista, que permanentemente busca como transmitir la vida en su más encendida expresión. Experiencia que ha de traducirse a atributos visuales por medio de la articulación de elementos formales de la plástica escultórica expresionista, que sean capaces de producir un efecto expresivo de impacto en la sensibilidad del espectador semejante a la propia vivencia del artista.

Parece que el recurso al cuerpo, manifestado desde hace algunos años por los plásticos, constituye a través de su propia violencia, una suerte de último grito de alarma y de testimonio para la existencia denegada o ridiculizada a que había sido avocado en algún período de la historia artística de este siglo.

En una era en la que reina la tecnología que gobierna la vida y las relaciones cotidianas, las posibilidades de protesta y de testimonio se reducen singularmente. El escándalo a través de la burla, el absurdo o el erotismo virulento, como exponentes de los aspectos más angustiosos, están condenados casi al fracaso. Es decir, erotismo sin felicidad, corrientemente unido a la violencia y a la muerte, cogido entre la vacuidad y la saturación. En esta especie de "designificancia" no queda más que el propio cuerpo, y más concretamente, aquellos aspectos o conductas del cuerpo que la influencia tecno-cultural no ha podido todavía atacar ni transformar. De ello se sigue el interés inicial del artista plástico por los rastros que deja, por los estigmas, llagas y heridas que en grava en su propia piel, imaginaria o efectivamente el tejido social o incluso el yo del propio escultor. También, se comprende finalmente el interés por las interioridades del cuerpo, por sus vísceras, por sus orificios, reanudando así la vieja curiosidad sacrílega de los primeros anatomistas. Así pues, es el cuerpo banal, feo, cotidiano, que sufre, el que a veces es preciso mostrar para revitalizarlo; mucho antes que uno embellecido y por consiguiente distanciado cuerpo.

Según esto, el nuevo arte expresionista no tendría tanto una función estética

como una función crítica, tanto en el aspecto existencial, como en el ideológico. Comúnmente, se intenta dar fe de la experiencia vital que produce el pathos contemporáneo en el cuerpo a través de las violencias infligidas por los mismos artistas y el medio social en que se desenvuelven.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) **READ, Herbert:** *La escultura moderna*. México-Buenos Aires: Hermes. 1964, Pg.225
- (2) **BOZAL, Valeriano:** *La construcción de la vanguardia (1850-1939) en el arte del siglo XX*. Madrid: Edicusa. Cuadernos para el diálogo. 1978, Pg.259

4.

***MATERIA Y PROCEDIMIENTOS
TÉCNICOS***

4. "MATERIA Y PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS COMO ESTÍMULOS EN EL PROCESO CREADOR.

"El artista trabaja la materia pero tratando de dar la impresión de que, en la obra terminada, es la materia la que trabaja". (1)

Jacques Aumont.

Esta es la impresión que tenemos al contemplar una obra escultórica en la cual sus relaciones visuales y estructurales están íntimamente ligadas. Esta aseveración puede llevarnos a confusión, si entendemos que el artista debe dejarse guiar por la naturaleza; es decir, someterse a las exigencias y caprichos de los mismos materiales, pero esto no puede admitirse sin reservas. Evidentemente, el artista, cualquiera que sea su inclinación estética, debe aprovecharse de las características y accidentes del material y no despreciar las cualidades específicas del mismo. Pero sin duda, el valor más decisivo lo impone la intencionalidad del artista, que con sus ideas y sensibilidad artística determinará la forma y estructura plástica más adecuada a los contenidos y actitudes que pretende transmitir.

Como en las formas de la naturaleza, las esculturas no han sido diseñadas a priori, sino que han surgido del impulso interno que las genera. En el plano artístico escultórico es la "energía espiritual" del artista quien da coherencia interna a la totalidad.

B.Berenson arremete contra aquellas concepciones que conceden gran protagonismo a la materia que con su propia potencialidad crea y justifica el fin, condicionando la forma escultórica y limitando el genio creador.

"La indulgencia en las virtudes de los materiales nos lleva a una indiferencia, primero, por la representación, luego por la forma y finalmente a preferir las obras artesanales y en especial aquellas que más se sacrifican en su esfuerzo por mostrar el carácter propio del material empleado".(2)

Sin embargo, el diálogo con la materia es fundamental en un proceso de creación en el que también media la técnica. El saber hacer no es independiente de la idea y ésta, a veces se amasa con la materia. Esta es una concepción de la forma que se identifica desde el principio con la materia como soporte activo, como código genético de lo posible escultórico. Pero la vocación formal que se otorga a la materia no resulta de un ciego determinismo, pues las distintas materias, sugestivas y bien caracterizadas por sus propiedades tacto-visuales, se encuentran a su vez profundamente modificadas. Ni la madera de la estatua es la del árbol ni el mármol esculpido es el de la cantera, sino que han adquirido una superficie que se ha adherido al espacio y han captado una luz que a su vez las modifica. Aunque el tratamiento aplicado no haya modificado el equilibrio y el nexo natural entre las partes, la vida aparente de la materia se ha metamorfoseado indefectiblemente.

Por otra parte, la idea se enriquece en su misma concepción con el conocimiento de las posibilidades de plasmarse y luego se perfecciona con los estímulos sucesivos de la realización. Es decir, tanto la técnica como la materia se convierten en estímulos auxiliares que nos permiten mantener la tensión creativa y sirven de vehículos en la representación de contenidos.

Por otra parte, B.Berenson legitima las sensaciones ideadas como verdadero estímulo de expresión artística.

"El material de cada arte no es su medio sino el

conjunto de sensaciones ideadas, que intensifican la vida, de las cuales se compone".(3)

Si bien, reconoce que aquéllas parten de los valores táctiles de los materiales: volumen, peso, resistencia potencial, densidad etc, y que nos impulsan, siempre en la imaginación, a sentir e identificarse con la propia vida de la representación figurativa. En cierto modo, hablamos de la energía sentida como el verdadero soporte de la realidad concreta, como la fuerza interior de la materia y sostén de la vida espiritual del hombre. De esta forma, se restituye a la escultura expresionista el ser original de forma viva. La materia como puede deducirse de lo dicho hasta ahora constituye el ser de la representación escultórica que se manifiesta y expande a partir de lo que tiene una determinada y necesaria condición táctil.



29. P.Picasso. "Figura". Talla en madera. 1907.



30. A.Modigliani."Cabera". Talla en piedra. 1911-12.

El dinamismo orgánico de la madera ofrece la sensación de una fuerza que se expande. La expresión de crecimiento y desarrollo que denotan las formas naturales arbóreas, ofrecen a la expresión artística escultórica el soporte estatuario más humano y posiblemente de mayores garantías para provocar la tensión vital buscada por el sentir expresionista. De ahí, la gran aceptación que esta materia tuvo desde los orígenes de este movimiento artístico; prestigiada aún más por la profusión de tallas en madera realizadas por culturas primitivas. No olvidemos que la modernidad en el expresionismo emerge a través de la búsqueda de los orígenes de los lenguajes plásticos, en confrontación con culturas que hoy todavía subsisten en nuestro planeta, que se hayan en estadios tempranos de desarrollo y que sirven de referencia constante.

La renovación de los medios expresivos preocupó a los artistas de principio de siglo -no sólo a los expresionistas por supuesto- y el entusiasmo mostrado por las obras de civilizaciones primitivas se produjo fundamentalmente gracias a la reinterpretación que tallistas genuinos hicieron de las doctrinas de Rodin - modelador por excelencia-. Entre ellos escultores como **E. Barlach** o la obra escultórica de pintores como **Schmidt-Rottluff, Kirchner, Pechstein, Modigliani, Picasso** etc.

R. Wittkower hace referencia a esta fiebre renovadora de la escultura por vía de la verdadera talla:

"Esta es para los escultores como una ablución, como un acto de purificación, una necesidad moral [...] con la convicción, de que cualquier renovación estaba ligada a la adopción de la talla directa".⁽⁴⁾

Y en este sentido declaraba **Modigliani**:

"... La única manera de salvar la escultura es empezar a tallar de nuevo".⁽⁴⁾

Escultores como **E. Barlach** y otros genuinos tallistas concedieron gran valor al procedimiento de talla directa. Tal desafío técnico mantenía al artista en un

constante y elevado estado de conciencia del acto creador. Estado que propicia un enfoque de la forma plástica, amplia y unificadora, de silueta sencilla y con apariencia de bloque, lo cual determina una monumentalidad evidente hasta en sus obras de menor tamaño. Inquietud que por otra parte, anima e impulsa a penetrar en la génesis de la forma, hasta descubrir la energía que transforma la naturaleza. A esta misma inquietud responde de forma generalizada el sentir contemporáneo, así **P.Klee** dirá:

"... Me importan más las fuerzas formadoras que los bordes de la forma. [...]. Hay que penetrar más profundamente a través de la apariencia, hasta aquel fondo prístico en que se gesta la forma [...] lo esencial es la ley según la cual funciona la naturaleza tal como se le revela al artista".⁽⁵⁾

La materia, con su presencia, estimula al escultor para concebir la idea plástica y una vez comenzado el trabajo, ha de trabar un diálogo con la materia en transformación; para ir enriqueciendo, encauzando y completando la idea hasta su concreción final. La embrionaria vaguedad que a veces presentan las formas inacabadas de **Rodin**, casi nos dejan ver la riqueza de posibles interpretaciones o permutabilidad de motivos formales distintos. Y si en ciertas formas de Rodin asistimos al nacimiento de la forma a partir del caos, como un proceso dramático, también en ocasiones utiliza la materia informe como eficaz contraste para definir enfáticamente otras formas.

Naturalmente, un escultor acuciado en sus necesidades expresivas por asuntos de dimensión humana estará más predispuesto que otros, sensibilizados por otros asuntos, para asociar a las peculiaridades plásticas de un material indeterminado formas expresivas antropomórficas, válidas para interpretar vivencias espirituales. Es decir, la ambigüedad estructural de los valores plásticos que dan forma al material en bruto, y que denominamos valores táctiles constituyen en sí mismos un elemento esencial en la experiencia estética en su cualidad intensificadora de vida.



31. E. Ludwig Kirchner. "Desnudo masculino".
Talla en madera. 1911.

Indudablemente, el flujo de sugerencia y estímulos que provoca la materia en la sensibilidad del artista, se va enriqueciendo por el acontecer del proceso técnico de realización, lo cual exige una serie de renunciaciones, asimilación de hallazgos azarosos y provocados y en definitiva, determinaciones formales que van plasmando poco a poco la concepción o idea de la obra. Así pues, materia y técnica, van indisolublemente unidas en la concepción de una obra escultórica, de lo cual derivan innegables consecuencias formales que no tienen porque limitar el genio creador sino que lo estimulan.

El diálogo con la materia es fundamental en el proceso creativo tanto si existe una idea previa de gran claridad formal como cuando esta idea se reduce a un simple deseo amorfo de hacer algo que está totalmente indeterminado en la mente del artista.

Parece evidente que el expresionismo escultórico encara el acto creador con una fe y convicción exultantes y con el seguro instinto de que la configuración formal resultante va a ofrecer una evocadora sugestión estética de encendido espiritualismo. Algunos escultores expresionistas emprenden la labor creadora generalmente sin bocetos preparatorios, tan sólo algún escueto dibujo; incluso otros, directamente asumen el riesgo y la tensión constante que comporta la talla directa como forma natural de insuflar la intensidad vital a la que aspiran. Así, parecen

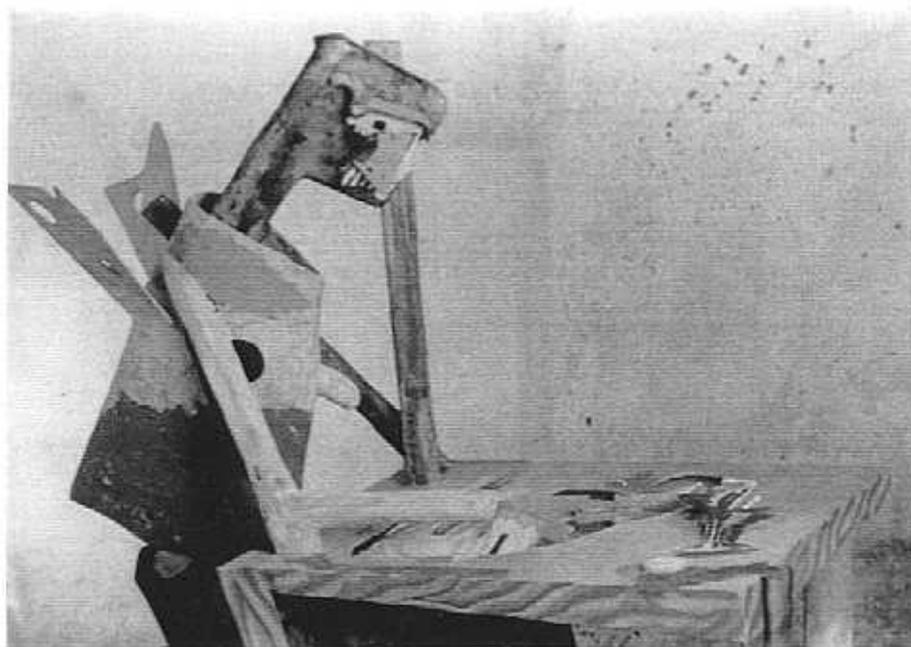
entenderlo artistas como Schmidt-Rottluff, Kirchner, Pechstein etc.

"...quienes tallaron esculturas en madera, para someterse a la autodisciplina, a la concentración en lo esencial, en la pugna y resistencia del material y lograr a través de ella la máxima intensidad". (6)

Este desafío les mantenía en un constante y elevado estado de conciencia de lo que estaban haciendo, impensable para la personalidad artística de "modeladores" expresionistas como J. Epstein, defensor a ultranza de los predicamentos de Rodin.

Por otra parte, esto me hace pensar que el escultor y artista en general que se manifiesta con esta determinación, ha de experimentar la forma plástica con una poderosa presencia.

"...puede darse el caso que una idea ejemplar unitaria, totalmente clara y definida como idea madre, nazca sin embargo, sugerida por la percepción de la materia en que habrá de realizarse".(7)



32. ANgél. "Te conosco bacalao". Técnica mixta sobre poliéster y fibra de vidrio. 1987.

Por el contrario, eligiendo aquellos materiales y técnicas que conceden una mayor libertad para experimentar las formas en el medio espacial, en sus múltiples relaciones compositivas, en la apreciación de las cualidades sensibles y expresivas que se suscitan en el juego creador; permiten seleccionar aquellas alternativas que mejor plasman el sentido de la obra. La versatilidad que ofrecen los métodos constructivos hablan de la íntima conducta creadora de artistas que conciben sus obras con la fe puesta exclusivamente en el feliz acontecer del proceso de creación plástica, en el azar provocado o en lo imprevisible, sin una idea o concepción previa de la obra definida. En este procedimiento pues, el artista deposita toda su fe en el propio acto o proceso creador como única realidad existente en el arte. Así parece desprenderse de las opiniones esgrimidas por Luis Borovio en su obra "El arte, expresión vital" con relación a la plasmación de la "idea ejemplar".

"El arte se hace en la lucha del artista por dominar la materia; es en esa lucha donde la idea ejemplar se realiza; adquiere forma y se constituye verdaderamente en obra. La obra de arte, para realizarse requiere que, con la causa ejemplar, colaboren una causa material y una causa instrumental".⁽⁸⁾

Su concepción de "idea ejemplar" amasada con la materia no es previa, sino simultánea al proceso de realización. Concepción que encaja con mayor naturalidad en métodos o procedimientos que permiten una experimentación más ágil que en otros procedimientos más determinantes como es la talla directa.

Si en el primer caso, podíamos establecer una relación sensible y espiritualizada con la talla directa, procedimiento tortuoso, de una dinámica irreversible por su naturaleza sustractiva; en el segundo caso, se relacionaría con todo procedimiento constructivo, ágil y generativo. Por otra parte, en procedimientos de modelado con materiales maleables (barro, cera etc), por su naturaleza aditiva, permiten una serie de operaciones de manipulación compositiva algo más restringidas que en cualquier procedimiento constructivo; no obstante, permite ir explorando un número estimable de opciones posibles hasta encontrar aquella que a juicio del artista responda mejor a la idea y forma plástica intuida.

Quizá algo mas difusa que aquél que encuentra en la talla directa una norma de conducta y medio propio a sus intereses.

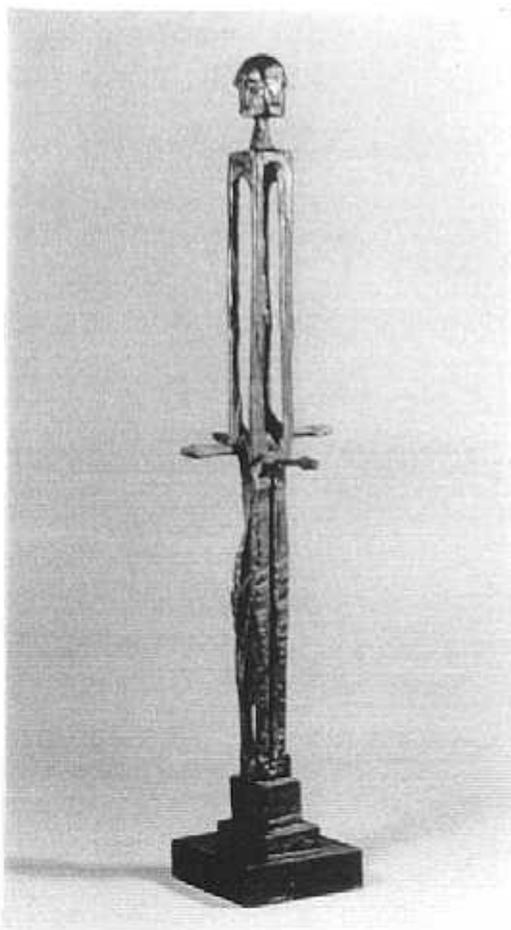
La escultura expresionista como hemos venido expresando, está estrechamente ligada a los valores de la materia y sus poderes expresivos. Estos se plasman de muy distintas maneras tan características como: el cortocircuitado de la forma que producen los gestos y pulsiones individuales del artista, cuyas propiedades táctiles y visuales se ven reforzadas por el efecto de claroscuro. **La materia expresionista**, unas veces sutil, otras tosca y ruda, detesta el pulido y se recrea en superficies grumosas, ásperas y rugosas ofreciendo una expresión dramática, atormentada y a veces incluso agresiva.

La materia es el sello de identificación entre el artista y lo más íntimo de su ser. A través de gestos y pulsiones, individuales el artista deja impreso en la materia el rastro de su espíritu, convulsionado por las condiciones del medio a las que se muestra especialmente sensible. La materia plástica escultórica absorbe la energía que aplica el artista cuando modela, talla o forja en el acto de creación, acuñando el sentimiento vital que le inspira la forma imaginada. Es decir, **la materia hecha obra, se carga de la energía resultante del choque de dos energías, la de la materia creadora y la energía vital del artista, dotando de coherencia interna a la totalidad como una fuerza integradora de conjunto.**

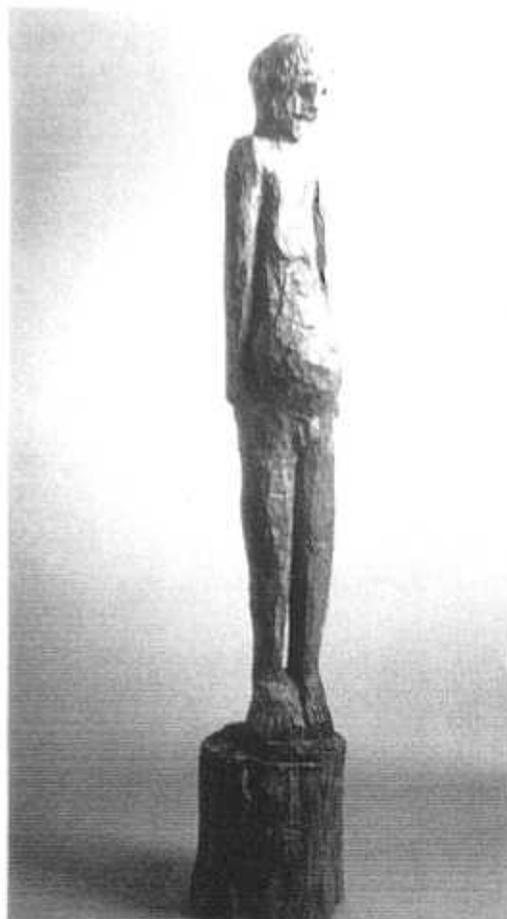
En la obra de los escultores más significativos de la vanguardia histórica expresionista reconocemos la fluida y difusa materia de **Bourdelle**, sólida y compacta en **Barlach**, refinada en **Lehmbruck**, tosca y ruda en **Epstein**, sutil y concentrada en **Marini**, grumosa y áspera en **Giacometti**, rugosa y desgarrada en **Richier** etc, todos ellos valores táctiles que contribuyen a acentuar la expresión de una inmensa gama de significados espirituales conectados con la problemática intrínseca del mundo que les tocó vivir.

La escultura expresionista que floreció en la década de los años ochenta mantiene su peculiar diálogo con la materia, resistiéndose a su reducción conceptual-analítica. Incorpora la sutileza mental en muchas ocasiones, haciendo

gala de ironía y una renovada tensión entre espíritu y materia. Hoy, ya no son los materiales nobles y permanentes lo que es importante, sino aquellos que mejor puedan servir a los intereses del artista. El caucho, la resinas sintéticas y plásticos sirven para expresar una idea, un sentimiento o emoción.



33. A.R.Penck: "Zen-Trüm".
Talla en madera. 1987



34. G.Baselitz: "Der rote Mann".
Talla en madera.1984-85.

Así pues, el desafío que lanza la plástica figurativa expresionista de estos últimos años se proyecta hacia una vía lúcida de juego intelectual, abriendo la escultura moderna a nuevas e imprevistas perspectivas. Así, en la obra escultórica de Penck (foto: 33), se interfieren lo monumental y lo lúdico, la agresión y la

fragilidad, lo sagrado con el humorismo absurdo etc. No es menos cierto que las creaciones de Penck como las de Baselitz, relegan a último plano la reflexión y la estrategia previa, en beneficio del impulso agresivo y la expresión inmediata de la idea plástica. En tal sentido se pronuncia Penck:

"El nacimiento de una escultura es un acto de agresión de la parte del yo, de la información, de la pulsión, de la voluntad, contra el objeto que sufre una conversión que reverbera en el espacio y que de paso lo transforma.⁽⁹⁾

Las creaciones escultóricas de G. Baselitz también se consuman en su misma presencia y tratan de acentuar la autenticidad de lo arcaico infligiendo a la materia un tratamiento de marcada violencia. Sus tallas muestran ese impulso instintivo y brutal irrefrenable (foto: 34).

Los nuevos escultores que conforman el panorama nacional dentro de una línea expresionista como Leiro, Plensa, Bordes y Lechuga etc, nos ofrecen interesantes planteamientos en este sentido.

"...El combate de Leiro con la madera, en su aparente rudeza, deja viva en ella buena parte de su oscura fuerza primordial. En su "Moucho" o en su "Eva", en su "Atleta" como en su "Xan quinto" abrumadoramente erguidas, presencias colosales, sentimos aún el vigoroso latido interior del árbol del que fueron arrancados, ese pulso misterioso que es origen de los mitos. Haber sabido intuirlo y preservarlo es su mejor talento, la arquitectura que sustenta otros muchos y ricos matices en esta obra, un talento aprendido sin duda del contacto con esa firme naturaleza galaica incapaz de dejarse eclipsar tras una faz domesticada".⁽¹⁰⁾

En ocasiones podemos ver tratada y vivenciada la materia con un carácter que desborda a la propia materia, sugiriendo su más íntima propiedad: la naturaleza. La materia tiene conciencia de donde brota y no niega lo primordial de su genealogía sino que lo recuerda. En este sentido mencionar obras tan

significativas y actuales como la de **Francisco Leiro** quien nos propone un tránsito hacia la genuina materia en que ha de significarse: árboles. Efectivamente, la escultura de este artista evoca el temblor originario de un acontecimiento vital, por ello se vislumbra en la materia de este escultor, árboles antes que madera. El árbol es un ser con vida y esa es la materia para Leiro, medio y a la vez anatomía y en definitiva, un espacio vigorizado y en movimiento que sirve de trasunto metafórico a la dimensión y expresión moral del arte, de lo humano. Podríamos decir que **la materia constituye su ser artístico en la representación.**

La madera es el material en que más se ha prodigado este escultor en el que encuentra las más cálidas resonancias expresivas, quizá el soporte estatuario más palpitante que sugiere todas las secuencias posibles de la figura humana, recreadas por la propia naturaleza libremente. La masa orgánica de la madera se personaliza en el arrebatado dinámico de figuras con ademanes inesperados, transposición natural de las imágenes corpóreas del mundo arbóreo. Troncos ahuecados de cuyas deformaciones surgen mil formas en la imaginación de Leiro, asentando continuas metamorfosis a partir de la vida misma del **"Poeta de Grove"** o del **"Peitiños"** o en la lucha con el gigantismo del **"Sansón derribando las columnas"** que respira la fuerza inalterable de Leiro y un largo etc que constituye una constante en su obra y que nos da una visión global y esclarecedora del concepto expresado con anterioridad, citando a Luis Borobio a propósito de "la idea ejemplar" hecha obra, amasada con la materia. No resulta contradictorio ni incongruente en esta concepción formal la realización de bocetos iniciales o intermedios; por otra parte habitual en el proceso de Leiro pues como dijimos, ésta se consolida simultáneamente al desarrollo del proceso.

En una entrevista que mantuvo el crítico de arte Miguel Logroño con F. Leiro, es reveladora la descripción que hace de su proceso creador. En una fase inicial parte de la contemplación del árbol que ya anticipa de algún modo la forma escultórica.

"... "Xan Quinto" está hecho a partir de un tronco cilíndrico y todo el movimiento que tiene es una "ese".

Es una pieza más narrativa que "Benito Soto" que se origina desde un tronco irregular. Si se fija el brazo era una rama."⁽¹⁾

Y a la pregunta -¿El material es fundamental en la escultura, va imponiendo sus reglas?- Leiro responde: " ... Unas veces si, y otras no. No es una norma general. En esta última obra sí, -refiriéndose a "Benito Soto"- porque era un tronco muy difícil lo puse de pie, y no sabía que hacer. Y en vez de sacarle lo que le sobraba tuve que meterle lo que pude."



35. P. Leiro. "Testa". Madera policromada. 1984.

De aquí, se desprende evidentemente que la idea ejemplar se realiza en contacto con la materia como estímulo al proceso creador, desde su concepción inicial hasta su configuración formal.

Por otro lado, del granito y el mármol resalta la rudeza del material, contraponiendo las partes pulidas y el gránulo áspero, desnudando el interior del material pétreo. De la materia inconclusa, rústica, natural, surge la figura y la vida a golpe de cincel, algo así como el retorno a los

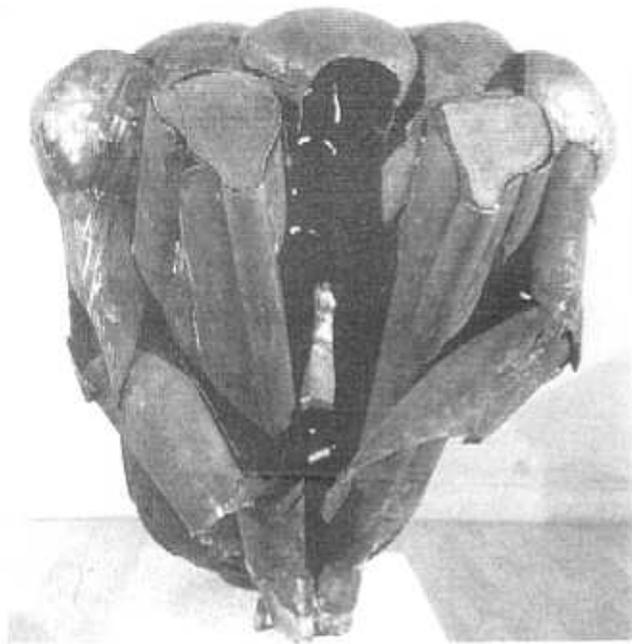
orígenes, a la tradición. La estética del granito, el carácter compacto de las figuras, el hermetismo, son fragmentos del paisaje gallego que rezuman en los rostros un renacer primigenio; el primitivismo de los antiguos canteiros mezclado con el amor

por el viejo Oriente, el hieratismo egipcio-mesopotámico y la intemporalidad de la estatuaria etrusca, filtrada por el prerrománico europeo que tan bien conoce el artista.

El metal también ha sido profusamente utilizado dentro de la figuración escultórica expresionista, comúnmente hierro y bronce y siempre revelando una materia áspera y corroída de angustiosa expresividad. La escultura expresionista encuentra en el metal una materia dura, apta para todas las rugosidades y aristas, en oposición a las dulzuras antiguas del mármol. Así es, esta materia predispone a todas la rudezas en que se complace este tipo de escultura, bien fundido y por lo tanto vaciado o en planchas de chapas torturadas y cavernosas.

Podríamos hacer un amplio catálogo de la obra de escultores expresionistas caracterizada por la aspereza metálica, pero no vamos a caer en esta tentación y vamos sólo a citar los mas significativos. Por un lado, los **Marini, Giacometti, Richier** como más significativos y por otro lado, los **Auricoste, Fabbri, Müller** etc. Los primeros prefieren el metal fundido y modelado recogiendo la fascinadora vehemencia del carácter rápido y sumario del esbozo del yeso, su fácil transformación, su tendencia estructural a la abierta ramificación y a la simbolización de lo transitorio; los segundos por el contrario, prefieren la chapa configurada a partir de hierro en planchas o en trozos informes sometidos a todo genero de violencias y manipulaciones: contorsiones, perforaciones, plegados, abombados cóncavos y convexos, etc; buscando en muchas ocasiones, el efecto conocido por los filósofos del arte como "terribilitá". Las obras de estos escultores en muchas ocasiones se clavan en nuestra sensibilidad no con una función de purificación sino de mortificación.

Dentro del panorama nacional uno de los escultores expresionistas más brillantes de esta ultima década es **Jaume Plensa**. Este escultor se ha prodigado en ambas técnicas, con acertado criterio. En un principio, partiendo del "Collage" superpone hierro en planchas, -conformadas por la antiquísima técnica de la forja- y trozos informes de los desechos de fundición mediante soldadura eléctrica o autógena. Este proceso creativo de yuxtaposición, de fragmentos y chatarra,



36. J. Plensa. "Personaje noire"
Chapa de hierro soldado. 1988.

rugosidad, la sensación de fiereza de sus máscaras, de soledad y aislamiento de algunos de sus "caparazones" se debe en gran parte al hierro.

"Las distintas técnicas de manipulación: forja, soldadura autógena y eléctrica son tres modos distintos de acercarse al hierro que determinan profundamente las imágenes que resultan de su manipulación... El hierro contiene sus propias imágenes y la tarea del artista consiste en liberarlas, en dejarlas salir... Descreo de los que vierte hierro sobre imágenes previamente dibujadas. El camino es otro, insisto. Hay que manipular el hierro sin permitir que la premeditación te ahogue, hasta descubrir en él las huellas que te conducen a la imagen que alberga".⁽¹²⁾

Su proceso creador asume todos los riesgos en la lucha por dominar la materia, sin ideas apreconcebidas ni trabajos preparatorios. Una vaga idea es suficiente para acometer la aventura. Alentado por el instinto de la forma, se

evolucionará hacia una materia diferente que difumina el desecho y se conforma con mayor fuerza y frialdad. Plensa concibe la escultura como juego de la materia que a base de torsiones de los metales y los muy distintos valores expresivos sobre la plancha, en ocasiones resaltados por la soldadura, consiguen aportar un aliento vital de fuerte expresividad. Por otra parte, la fuerza del hierro confiere a sus personajes una serie de connotaciones y símbolos que no les daría otro material. La



37. J.Plensa. "Homo mineral".
Hierro fundido. 1985.

alternan tanteos certeros y fallidos, asumiendo o rechazando aquellos "accidentes" y rastros de una intervención salvaje. Este juego dinámico de impulsos y la asimilación de sucesos imprevistos y desconocidos irán definiendo la sensibilidad del artista que afluyen al reino de la materialidad y la consciencia.

Plensa forja sus seres infernales con expresión candente y golpe irrefrenado. La escoria

superficial repudia de la belleza sensual, pues con este procedimiento es difícil que brote una materia placentera y sensual; siendo el fuego y la fuerza los elementos que mayor expresión revelan en la impronta matérica.

Con posterioridad, mediante el modelado y la fundición pretende superar una estética que viene condicionada por las características del material, la técnica y los medios utilizados en la configuración de la forma, e intentar buscar un lenguaje más emotivo rompiendo la inercia del cortar y doblar.

En tal sentido J.Plensa declara en una conversación con la crítico de arte Gloria Moure.

"... Entiendo que la escultura no es un problema de materiales, sino de emoción, odio terriblemente esta historia " es un escultor en madera, un escultor en hierro, un escultor en piedra". Es un escultor y basta.

Y mi lucha es ser escultor. Si tu utilizas el material como un soporte y no como una finalidad, hay lugar para las emociones".⁽¹³⁾

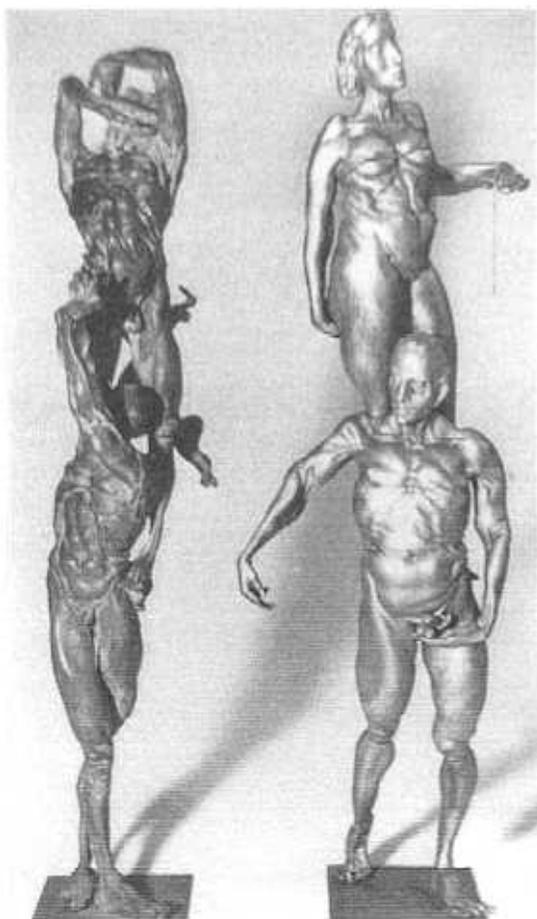
El modelado de la figura, orgánico y visceral, refleja el aspecto más instintivo y brutal del hombre que todavía late en el recuerdo y que la cultura no ha logrado borrar. Sus formas son como lava solidificada, un gesto fosilizado, una emoción, un pensamiento o un cuerpo humano que sólo asume o retiene aquello que dicho pensamiento o gesto quieren desarrollar, una energía que ha encontrado la materia conductora de su expresión. Son formas que adquieren su más vigorosa energía expresiva en el proceso de fundición, pues revelan un mundo en formación, primario, en un estadio entre animal y hombre.

Con Plensa nos queda bien claro, la concepción de idea amasada con la materia que hemos venido defendiendo en el trascurso de este epígrafe, además subraya la importancia de los accidentes que sufre la forma durante el proceso de fundición, de la "intervención salvaje". Estos factores son los que van a dar la medida de su mundo personal, los que implican lo imprevisto y desconocido que está en la sensibilidad del artista.

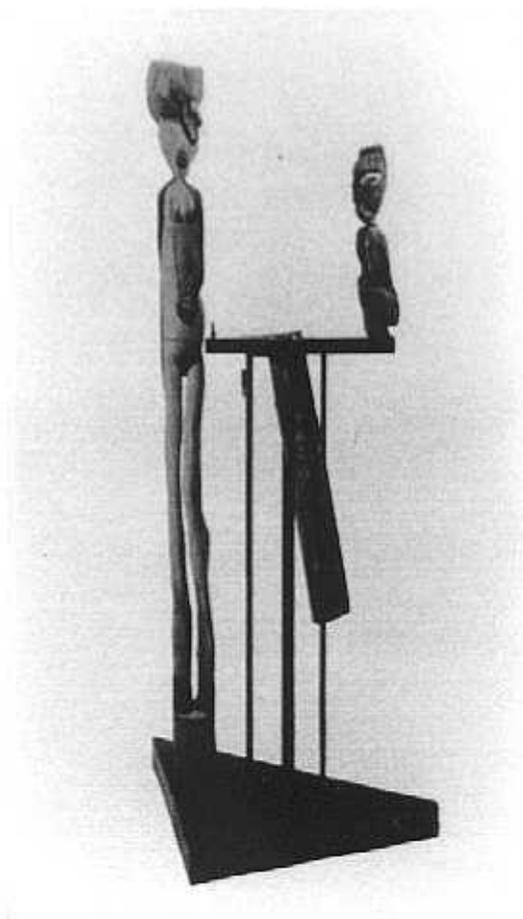
Juan Bordes por su parte,, declaraba en un principio que cada pieza escultórica había de surgir del acuerdo derivado de un diálogo entre autor y materia. Luego, más tarde tallará monumentales esculturas de poliéster, donde su punto de partida es una rudimentaria forma modelada sobre malla metálica. El efecto plástico resultante son falsas piedras de poliéster tallado, burlando la impresión del supuesto material. Esta constituye una sutil estrategia de desconcierto que no resta sensualidad pero que avivan nuestra reflexión, creando interferencias irónicas y desdoblamiento analíticos. En estas obras se establece un juego múltiple de ambigüedades: la dureza y la blandura, la belleza y la fealdad, la apariencia pétreo y la realidad del poliéster, la preservación del humanismo y el ataque expresivo a las realidades corporales.

Algo semejante sucede con los materiales que conforman

contradictoriamente la morfología orgánica de las figuras de D. Lechuga. Estas se tornan ambiguas e inquietantes, pasando del desenfado a la solemnidad absoluta. No es raro ver personajes que amalgaman materiales contradictorios como metal y madera, plomo o poliéster y fibra de vidrio, que reflejan un afán por establecer insólitas relaciones de yuxtaposición complementaria y que igualmente, crean sutiles interferencias irónica.



38. J. Bordes. "Equilibrio". Bronce. 1980.



39. D. Lechuga. "Desconfianza mutua". Madera y hierro. 1985.

Existen diferencias sustanciales tanto a nivel formal como de concepto volumétrico entre los bronce de Lechuga como "Predación" o "Metamorfosis" o las pequeñas figuras de bronce con montaje arquitectónico, inspiradas en la organización "Reloj imperio", donde predomina la pequeña escala, la obsesión por

el acabado y la sutileza. Y por otra parte, las grandes esculturas de uno y otro, los **"Personajes"** imaginarios y mutantes de Lechuga donde se integran diferentes técnicas y materiales y superponen las ideas y las grandes esculturas mutiladas de poliéster tallado de Bordes, completamente abiertas, mostrando el gesto de la huella de la herramienta, el inacabado. En ambas concepciones se observan importantes diferencias, incluso en el ritmo interno de la estructura de una y otra. En fin, la complejidad y la contradicción son dos elementos de fuerte presencia en el laberinto plástico actual, donde la figura resplandece entre tinieblas.

Por otra parte y en relación a la fidelidad al material y a los procedimientos técnicos, se generan las dos tendencias fundamentales de la forma como fenómeno de la estética escultórica de nuestro tiempo: el bloque y la ramificación, la simplicidad y la multiplicidad. En definitiva la corporeidad y espacialidad son rasgos esenciales de la creación escultórica contemporánea que la vertiente expresionista ha asumido sin ningún tipo de reticencias elevando el material al rango de depositario de la expresión y cimiento estructural; si bien enfatiza más lo corpóreo que la espacialidad.

Tradicionalmente, la forma modelada se ha entendido en su tendencia variable a la expresión de lo móvil y transitorio, ya que permite una gran riqueza de cruces, escorzos y virajes en el espacio. Por el contrario la talla en piedra y en menor medida en madera, parece reservarse para la expresión del reposo contenido. Pero esto no ha sido obstáculo para algunos escultores expresionistas conocedores de que la fuerza vital y emoción expresiva surge de la tensión entre el reposo y el movimiento, el existir tranquilo y el dramático, el contorno reposado o excitado, la superficie lisa o rugosa. Así podemos apreciarlo en el **"Sansón derribando las columnas"** (foto: 40), del escultor gallego **Francisco Leiro** que tomaba forma a partir del pino desrroñado y sometido a la talla, ensambla incluso los miembros que forman una doble diagonal cruzada. Libre de prejuicios derivados de los antiguos dictados del bloque, le permiten concebir figuras de contornos zigzagueantes y ramificados que rompen los límites de un espacio, en su incontenible expresión de tensión y energía.

En otro orden de cosas, la unión de las nociones de materia y técnica que hemos puesto en el centro de nuestras reflexiones no impone restricción alguna, sino que ha de considerarse como una fuerza viva; el utensilio de la metamorfosis que ha de decantar la forma plástica intuida. Al considerar técnica y materia de este modo, como instrumento de la forma, en el proceso creador, nos permite acceder al núcleo de problemas que el artista se planteó y captar sus relaciones profundas.



40. P. Leiro. "Sanson derribando las columnas del templo".
Madera tallada policromada. 1925

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) **AUMONT, Jacques:** *La imagen*. Barcelona: Paidós-comunicación. 1992, Pg.299.
- (2) **BERENSON, Bernard:** *Estética e historia de las artes visuales*. México: Fondo de Cultura Económica. 1956, Pg.60.
- (3) **BERENSON, Bernard:** *Estética e historia de las artes visuales*. México: Fondo de Cultura Económica. 1956, Pg.59.
- (4) **WITTKOWER, Rudolf:** *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza-Forma. 1980-81, Pg.296.
- (5) **WESTHEIM, Paul:** *El pensamiento artístico moderno y otros ensayos*. México. Sepsetenta Diana. 1981, Pg.84.
- (6) **WESTHEIM, Paul:** *El pensamiento artístico moderno y otros ensayos*. México. Sepsetenta Diana. 1981, Pg.147.
- (7) **BOROVIO, Luis:** *El arte, expresión vital*. Pamplona: Universidad de Navarra. 1988, Pg.132.
- (8) **BOROVIO, Luis:** *El arte, expresión vital*. Pamplona: Universidad de Navarra. 1988, Pg.127.
- (9) **AA.VV.:** *Skultur.Tomo I (Baselitz, Inmendorff, Kirkeby, Lüpertz, Penk)*. Paris: Editions de la difference/Gnac, (La vue de texte). 1989, Pag.84.
- (10) **HUICI, Fernando:** *"Leiro y las criaturas que aguardan en el árbol"*. El país/

Artes 17 de Marzo de 1984.

(11) **LOGROÑO, Miguel:** *"Leiro, soy un escultor tradicional"*. Diario 16 (Guía/arte) 15 de Febrero de 1986.

(12) **JIMÉNEZ, Carlos:** *"Hierros que asustan" (Jaume Plensa un forjador de monstruos)*. Cambio 16, 23-30 de Enero de 1984.

(13) **MOURE, Gloria:** *"Conversación con Jaume Plensa"*. Guadalimar nº 101. 1989. pp.20 a 25.



41. K.Armitage. "Figura tendida de costado". Bronce. 1958-59

5.

ABSTRACCIÓN EMOCIONAL

5.1 DEFORMACION EXPRESIVA

"La emoción no simbolizada resulta huidiza y la realidad no se transmite sino abstracta y simbolizada: así, el arte implica siempre un proceso de abstracción".(1)

Jacques Aumont.

Para que la abstracción constituya un instrumento útil en el proceso de conceptualización del cuerpo humano el escultor ha de seleccionar aquellos rasgos estructurales más característicos y esenciales discriminando mediante valoración jerárquica lo importante de lo accesorio. A su vez el esquema resultante ha de mostrar un potencial expresivo que permita evocar aquello que visualmente, al contemplar la forma, no queda suficientemente explícito.

La representación expresionista de la figura humana a diferencia de la representación realista; discrimina en mayor medida, entre rasgos pertinentes y no pertinentes. Esta forma de discriminación se ve favorecida mediante todo genero de deformaciones, acentuando los rasgos más característicos y condensando en ellos el valor cognoscitivo y emotivo de la imagen corpórea del ser humano.

La deformación está regida por principios generales tales como:

"Toda tensión procede de una deformación.[...]. Lo que hay es siempre una desviación fuerte de un estado de menor tensión en

dirección a un aumento de ésta." (2)

Así pues, la tensión se origina de la presencia implícita de la base normativa de la cual se desvía la forma y considerando el principio básico de simplicidad por el cual:

"Todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sea tan sencilla como lo permitan las condiciones dadas." (3)

Podemos afirmar pues, que toda proporción que se perciba como una deformación de un esquema más simple, producirá tensiones dirigidas al restablecimiento del esquema original en aquellas partes o puntos donde la deformación sea mayor.

El mismo mecanismo que produce tensión en las proporciones, constituye el hecho dinamizador en las formas. En el caso anterior, lo deformado eran las proporciones que son rasgos de estructura, mientras que ahora nos referimos a los rasgos de la forma. En la medida que este procedimiento estilístico de la deformación permita reconocer la figura humana, quiere decir que la estructura en mayor o menor grado estará bien definida y las alteraciones deformadoras sólo afectarán bien a las proporciones o bien a la forma dinamizándola.

De cualquier forma tal como afirma **E. Panofsky**:

"Los estilos que pueden ser agrupados bajo el término de subjetivismo "no pictórico" -el manierismo anterior al barroco y el "expresionismo" moderno- no tenían nada que hacer con una teoría de las proporciones humanas, puesto que para ellos los objetos sólidos en general, y la figura humana en particular, sólo podían tener alguna significación en la medida que podían ser arbitrariamente acortados y alargados, torcidos y, en fin, desintegrados." (4)

Como sabemos, el arte no es pura imitación sino abstracción formal y estilo;

por tanto, no debemos caer en el error de confrontar la escultura figurativa con la naturaleza de sus formas, sino captar en ellas el espíritu que entrañan. Sobre esta base, podemos interpretar las formas según el conocimiento que tengamos de ellas, en una dimensión de marcado signo emocional o racional.

Por una y otra vía expresiva nos alejamos de la forma modélica del cuerpo humano deformándolo. Las modalidades estilísticas de deformación son variadas: simplificaciones geométricas u orgánicas, violentos hinchazones volumétricos, mutilaciones, alargamientos, estiramientos, aplanamiento de formas, estilizaciones, retorcimientos, erosiones, hibridaciones o mutaciones, flacidez etc.

La valoración no ya de los cuerpos feos, sino de los deformes, traduce entonces a la vez una inquietud de independencia y de sinceridad para retomar a la naturaleza. Del Renacimiento a nuestros días, el ideal del desnudo y el rechazo del mismo van a interferir sin cesar en conjunciones más o menos felices. Desde la obsesión por la estilización de los cuerpos de **Lehmbruck** o **Giacometti**, a la desmembración y la metamorfosis en que evoluciona la obra de **Picasso** o **Richier**; el arte moderno y en particular el arte expresionista establece un interminable catálogo de violencias formales en el momento de recrear la figura humana.

Mateo Marangoni denota en el término "deformación" un prejuicio latente que proviene de la verosimilitud con que tradicionalmente se acreditaba la "belleza" afirmando:

"Este deriva del error de considerar los elementos del lenguaje artístico como símbolo del espíritu del artista y no como el espíritu mismo concretado en aquellas formas".⁽⁵⁾

Nos aconseja, no cometer el desatino de comparar los distintos lenguajes entre sí y clasificar jerárquicamente según su mayor o menor deformación al confrontar arte y naturaleza.

La deformación figurativa es el resultado artístico de la fantasía con que el artista percibe las formas del cuerpo humano, en función de las energías expresivas



que las habitan. De tal forma que, el escultor que siente así las formas, sólo tiene que dejarse llevar por esta emoción e imponer en su estilo deformador la unidad precisa por la cual toda la figura se estremece de los pies a la cabeza.



42. F. Leiro. "A noite." Horniçón. 1984.

Al compás de los envites de la imaginación y la fantasía afluyen sorprendentes e inesperados personajes. De modo que, el artista moderno crea un nuevo mundo, concebido por su facultad imaginativa excitada, atendiendo a su genio creador y apartándose de la servidumbre

representativa de la figura humana. El artista pone entonces el arte al servicio de sus ideas, explorando los lugares más recónditos de su alma individual. Esto le lleva a crear un arte de "monstruos".

La deformación expresiva se constituye entonces en una característica emblemática por la que se transmite el estado emocional del artista expresionista a través de una difusa e individual sensibilidad.

"Todas las desviaciones de la imitación exacta son intencionadas y las dicta bien el deseo de buscar un equilibrio de formas; o bien, el afán de conseguir la simbolización de algo que sobrepase lo real, de alcanzar algo espiritual." (6)

Esto podemos verlo en las elegantes deformaciones de las figuras de

Lehmbruck, mediante alargamiento de las proporciones y aligerado de la masa volumétrica o las primitivas y rudas deformaciones de **Barlach**; la estilización esencialista de **Giacometti** hasta su casi total desintegración y pérdida de volumen o la plenitud volumétrica de las "Pomonas" de **Marini**.

La disonancia que en algunos momentos de la historia del arte ha querido verse en las deformaciones de aparente desorden y erróneas proporciones, no respondían a la incapacidad de alcanzar la belleza tradicional, sino que por el contrario, resultan de una voluntaria desviación de ese tipo de belleza, para ir hacia una belleza de la expresión contundente y desgarrada. Escenas de dolor, tortura y muerte han contribuido en distintos períodos de la historia del arte: cultura medieval, barroca, romántica etc, a determinar una cierta "fealdad" en el arte. La iconografía de estos períodos se caracterizó por la presencia de seres dolientes anímicamente, retorciéndose de una forma convulsa. Ademanos que influyeron sobre manera en la vertiente dramática que caracterizó buena parte de la escultura expresionista centroeuropea de las primeras vanguardias del siglo XX y en los nuevos brotes expresionistas de la década de los ochenta.

La deformación ha de considerarse como forma de abstracción y una licencia que el artista utiliza para imponer su ley y estilo. Esta forma de abstracción elimina todo aquello que es inútil y anecdótico mientras que lo significativo se intensifica introduciendo en ello energías expresivas. Las deformaciones expresivas que resultan de este proceso abstractivo son formas que transgreden la objetividad visual para representar "lo invisible".

La disciplina deformadora tiene gran transcendencia en el discurso expresionista al someter los sucesos percibidos a una regla espiritual y en definitiva a valoración y orden. La deformación pues, podemos definirla también como una forma espiritualizada que responde en cada momento a las necesidades expresivas del estado emocional del artista y a las propias necesidades "orgánicas" de la escultura. Ni la idea, por abstracta que sea, ni la naturaleza de la figura humana, utilizada como vehículo de expresión, quedan traicionadas o disfrazadas por este procedimiento estilístico sino "recreadas" en el ser escultórico. De tal forma que,

la carga emocional del artista adopta una distorsión formal deliberada, utilizando en muchos casos los descubrimientos visuales de cubistas y futuristas, explotando su angulosidad, simultaneidad y la sensación de desintegración o movimiento con fines expresivos.



43. P. Picasso. "Raïssa". Bronce. 1931.

44. A. Bourdelle. "Penelope". Bronce. 1909.

Hay artistas como Picasso que parecen no poder expresar si no es deformando. Picasso, como en general, los artistas expresionistas descoyuntan expresando (foto: 43). Las figuras se estilizan y deforman convirtiéndose en arquetipos, en los que desaparecen detalles e incluso a veces la movilidad;

presentándose en actitudes rituales y simbólicas como podemos apreciar en obras tan emblemáticas como **"Dama oferente"** o **"Hombre abrazando a un carnero"**. **A. Bourdelle** en sus figuras abulta las facciones, abomba las caderas, alarga los miembros sin dejar que la deformación que se propaga en la figura arruine la unidad y equilibrio expresivo. Esto puede apreciarse magníficamente en obras como **"Penélope"** (foto: 44).

Por otro lado, la deformación es un pilar fundamental del expresionismo por lo que aporta de novedad u originalidad. Novedad que ciertamente hoy parece un tanto sofocada por el clima de tolerancia sin límites que impera en el mundo del arte actual. Hoy se acepta como legítimo y deseable cualquier forma representativa que exprese la subjetividad del creador a través de una forma-impacto singular; pues, no existen convenciones representativas sólidamente codificadas y comúnmente aceptadas por nuestra sociedad.

Desde una concepción tradicional de la estatuaria, el afectado manierismo expresionista de **Juan Bordes** apuesta por una estética de lo deforme, masas decadentes, carentes de la armonía clásica, cuerpos flácidos sin la antigua tensión. Distorsiona el ritmo de las formas y somete las figuras a imprevistas y hasta inestables composiciones, pero a pesar de todo este género de deformaciones, sus figuras mantienen la potencia rítmica de la estructura y la agilidad clásica característica.

Ciertos estilos deforman la figura humana de una manera sistemática en relación con una versión realista de lo visible. El americano, de origen francés, **Gaston Lachaise** modeló unas hinchadas y huecas figuras de mujer, unas "supermujeres" que parecen divinidades de fecundidad y apuntan el riesgo que corre todo humanismo, el desliz al sensualismo. Algo semejante sucede con la estética de la obesidad en la que se recrea **Fernando Botero**.

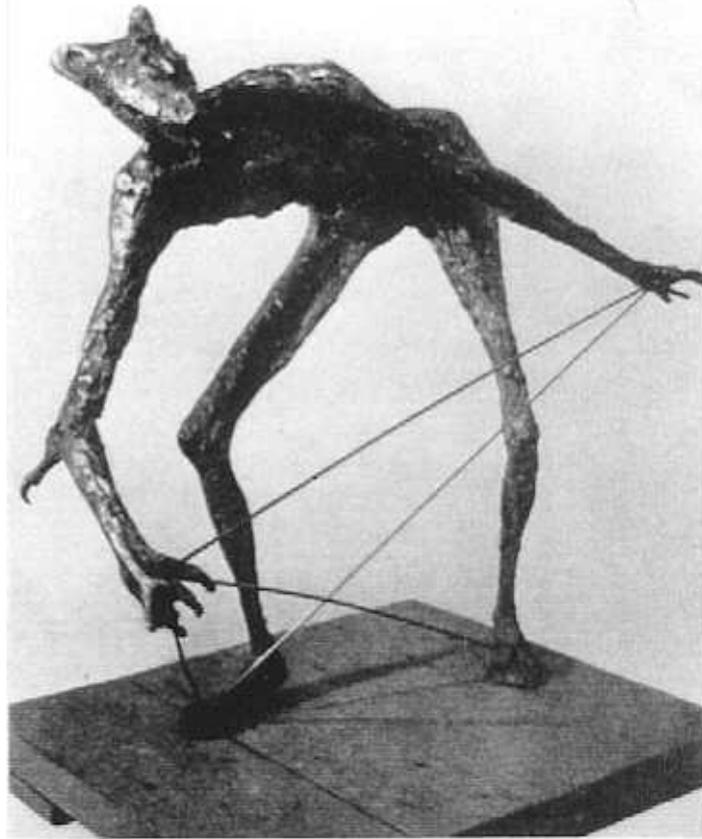
No es nuestro objetivo por supuesto, establecer límites que separen la justa deformación del falso deformismo, pues, esta norma sólo puede ser impuesta por la propia experiencia emotiva del artista y su sensibilidad crítica. Entendemos que

en la representación de la figura humana podemos deformar de manera grotesca incluso, exagerando algunas de sus características, alargando, engrosando o reduciendo proporciones pero no deben cambiar sus relaciones anatómicas o multiplicarse, como podemos apreciar en las debilidades del arte indio tardío pobladas de numerosos brazos y piernas. Sin duda, dentro del discurso "expresionista", vemos en algunas deformaciones interpretativas una distancia considerable del cuerpo humano, llegando incluso a encontrar una cierta autonomía como seres, con formas propias y proporciones intrínsecas. En palabras de **H. Read**:

"El arte expresionista, es un arte que libera al exterior de alguna presión interna, manifiesta alguna necesidad interior. Esa expresión, está engendrada por la emoción, el sentimiento o la sensación y la obra de arte se convierte en un respiradero a través del que la intolerable tensión física sin liberar, restablece su equilibrio. Tal liberación de energía psíquica resulta fácilmente adecuada para conducir a gestos exagerados, a una distorsión de las apariencias naturales que bordean lo grotesco".⁽⁷⁾

Efectivamente, el límite lo establece el arte grotesco que tiende menos a expresar las tensiones emocionales dentro del artista, o entre el artista y su alrededor y más a poner la carne de gallina del espectador. Para conseguir esto, no se necesita ningún nuevo medio formal pues disponemos de la larga tradición de lo convencionalmente extraño. De otro modo, los límites que percibimos en la interpretación de la figura humana vienen marcados por la coherencia; rebasados éstos nos introducimos en el oscuro reino de la monstruosidad y la incongruencia representativa donde la expresión de las emociones humanas resultan excesivamente intrincadas. La incongruencia se convierte pues, en un obstáculo insalvable para alcanzar la conmoción estética en el espectador que en definitiva, impide que la obra artística se realice en su más esencial razón de ser. Así lo expresa **B. Berenson**:

"Si una representación provoca o suscita aversión o sólomente es incongruente; el "momento estético" como hemos llamado al instante intensificador de la vida, no ha sido alcanzado y el efecto deseado no se produce".⁽⁸⁾



◀ 45 G. Käsebier. "El agua". Bronce. 1950.

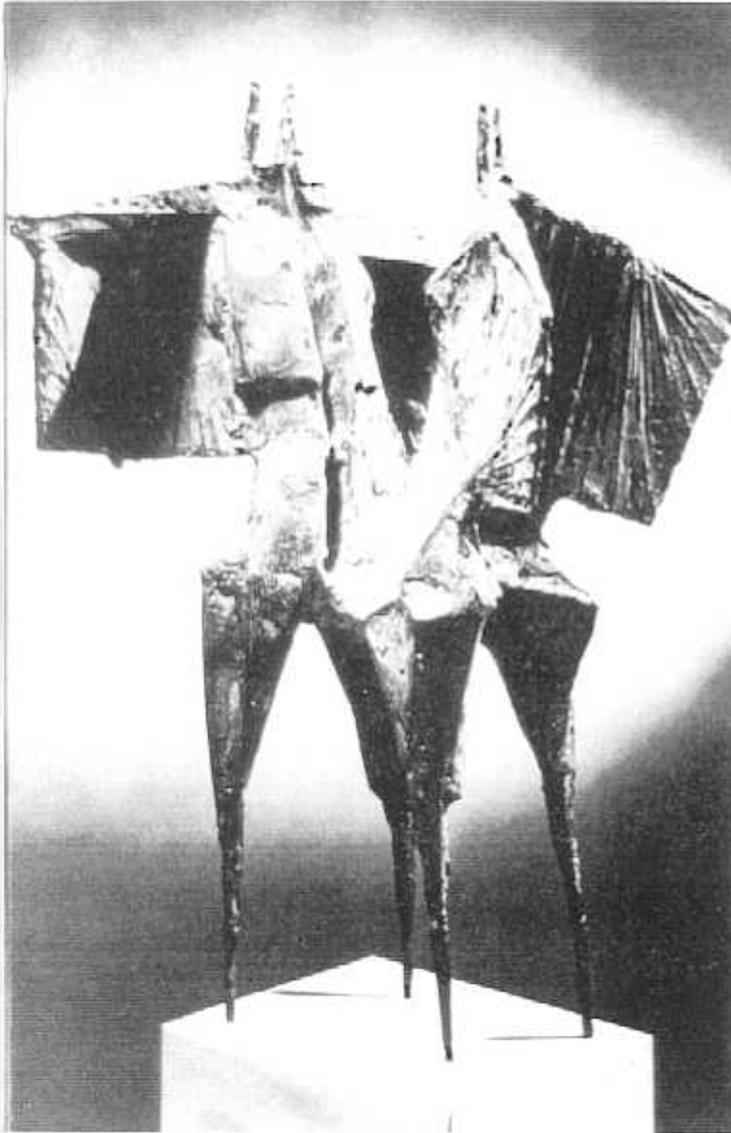
45.bis G. Käsebier. "El hombre de las garras". Bronce. 1952.

Podemos incluir dentro de la deformación, algunas especies figurativas expresionistas "mutantes", objeto de peculiares metamorfosis. Una de las formas de las que hace gala la escultura expresionista para mostrar su dramática aversión hacia la condición del hombre, es sin duda, la transición ambigua y absurda del cuerpo humano hacia la más inquietante animalidad y que el espíritu humano se ve condenado a ocupar, evocando "La metamorfosis" de Kafka. Así es, la angustia

expresiva que vemos reflejada en la materia, da cuerpo con frecuencia en formas de una transición indecisa y ambigua entre el animal y el hombre y se constituye en una constante de la escultura figurativa contemporánea. Ya esbozado en obras de **M.Marini** y expresado con rotundidad en obras de la escultora **G.Richier**, quien llega a reducir al extremo esa ambigüedad, donde la figura humana regresa hacia el límite que la separa de los demás reinos: humanidad, animalidad, naturalismo, incongruencia o monstruosidad. Sus mismos títulos indican las fuerzas elementales que nos quieren hacer oír, proyectando su eco en el fondo tenebroso del hombre: "**La tempestad**" (foto: 23), "**El huracán**", "**El ogro**" "**Hombre con garras**" (foto: 45 bis), "**La hidra**" etc. La expresiva inquietud que reflejan estas metamorfosis viene marcada por el permanente estado de alarma y de influencia en que viven. Todas ellas pueden en todo instante cambiar de figura y derivar hacia grotescas hibridaciones: una jarra y un cuerpo de mujer se funden en una extraña forma indecisa "**El agua**" (foto:45), una rama de árbol toma aspecto de arrugado miembro humano. Los seres corpóreos quedan despojados de su segura y característica consistencia y tienen que aceptar que se les retuerza, agujereee, quiebre o despedace. Su arte bordea una línea límite, en la que el espíritu de metamorfosis se hace por decirlo así casi abstracto, casi independiente de su concrección figurativa. Esto, sin duda le separa en cierto grado de toda tradición que se pueda remontar a Rodin o Bourdelle. Y es que el propósito de una gran mayoría de los escultores modernos, y en particular los expresionistas, es el de crear un ícono, un símbolo plástico del sentido interior que el artista tiene o del misterio o tal vez meramente de las dimensiones desconocidas del sentir y la sensación.

Poco antes, el americano **T.J.Roszak** también recurre a formas animales amenazadoras y erizadas para expresar su angustia de posguerra. En alguna de sus obras como "**Rito de paso**" aparece la transición indecisa entre el insecto y lo humano.

Las esculturas del inglés, **Lynn Chadwick**, también revelan una expresión intensa y agresividad obtusa, utilizando el mismo procedimiento creativo de mutaciones fantásticas. Podemos apreciarlo con claridad en su obra "**Figuras aladas**" (foto: 46).



46. L. Chadwick. " Figuras aladas". Bronce. 1955.

dentro del contexto nacional, citar al español J.Plensa, con alguno de sus "personajes" de la etapa tremendistas de genuino expresionismo. En esta primera etapa el artista utiliza el hierro con gran fuerza expresiva; en particular en las cabezas de zoomorfos mutantes. Son cuerpos en mutación que nos muestran una naturaleza convertida en fuerza destructora, que a su paso va dejando cuerpos mutilados, estructuras rotas y fragmentadas. Estas esculturas, sometidas a veces a fragmentación no son la representación análoga de un cuerpo. Los cuerpos

El italiano, A.Fabbri alcanza en esta línea creadora un punto extremo de esa desesperación del ser consciente con su "Hombre atomizado", que con el cuerpo y el rostro roídos, masa esponjosa hendida por cavidades, alzados los brazos, se transforma en un aullido.

El suizo, R.Müller, torturó la chapa, con consecuencias plásticas afines, sacando agresivos picos puntiagudos, a modo de dientes y garras.

Y para concluir esta interminable lista,

retorcidos y deformes, carcomidos o híbridos, sin pies o sin cabeza, con protuberancias carnosas o con huecos, son como la lava solidificada, un gesto fosilizado, un pensamiento, una emoción, un sentimiento gestual o un cuerpo humano que sólo asume o retiene aquello que dicho pensamiento o gesto quieren desarrollar, una energía que ha encontrado la materia conductora de su expresión. En este sentido, podríamos tolerar que una pieza parezca tener varios pechos o nalgas o que se imagine con la piel cuarteada y fosilizada que sobreviviera a la corrosión del tiempo. Todo en la escultura de Plensa sugiere la pérdida de unidad, de la serenidad clásica y de la cohesión interna.



47. W. Lehmbruck. * Cabeza de joven*. Cencato. 1912.



48. A. Modigliani. * Cabeza de mujer*. Talla en piedra. 1910

La tensión visual que en distinto grado se percibe en la deformación de muchas de las interpretaciones escultóricas figurativas, procede indudablemente de la relación implícita que se entabla con el percepto básico del cuerpo humano. Así, por ejemplo, las últimas esculturas de **W. Lehmbruck** y los rostros ovales de los retratos de **A. Modigliani** deben su tensa esbeltez no sólo a las proporciones del esquema visual en cuanto a tal, sino también a las desviaciones de la forma habitual del cuerpo humano. La exageración, es como sabemos un procedimiento típico expresionista pero cuando **A. Giacometti**, **W. Lehmbruck** o **Modigliani** imponen a la imagen del cuerpo humano una propiedad casi exclusiva como es su desmesurado alargamiento, no debemos limitarnos sólo a una descripción en términos de "Gestalt", estudiando asépticamente la estructura de la obra de arte, sus cualidades dinámicas etc.; sino que es preciso preguntarse también, por el sentido de la obra. Cuando se sirven del procedimiento abstracto de la deformación en su modalidad alargadora, se transmite también alguna afirmación sobre la condición humana en general. Lehmbruck emparentado con Rodin en su profundo espiritualismo y predilección por el modelado, supo siempre muy bien por donde pasa la línea que divide el hondo sentimiento de la actitud sentimental. La forma delgada y alargada dio a su obra un místico grado de intensidad expresiva gracias a la cual, el juego de medidas artísticas adquiere una dimensión hondamente espiritual. La mezcla de misticismo y esteticismo que suscitan sus estilizadas figuras anuncian las figuras de Giacometti, aunque su contención formal es mayor.

Lehmbruck como Modigliani muestran una timidez llena de melancolía y una distinción en la línea que trasmuta la elegancia en tristeza. Si Modigliani encarna una actitud sentimental y graciosa en que la sublimación espiritual tiene menos peso que la formal; obra de Lehmbruck resulta un tanto ambivalente, pues arraiga tanto con el formalismo estructural como con la espiritualidad mística, sintetizando aspectos expresivos, estructurales y constructivos. Lehmbruck buscaba intensificar la expresión a través de la forma, con un estilo monumental y contemporáneo donde sintetizar lo germánico, románico y gótico. A pesar de estas sutiles matizaciones, Lehmbruck como Modigliani son un tanto ajenos al espíritu expresionista puro, sus distorsiones están en cierto modo calculadas para el sentimentalismo y no comunican con rotundidad fuertes e intensas emociones. Por

tanto, expresionismo es sobre todo, cuestión de distorsión, encaminada consciente o inconscientemente a comunicar alguna emoción intensa. Esta distorsión formal, insistimos, está dominada por la fuerza de la emoción. Esta incursión en la cualidad dinámica que toda deformación conlleva y que trataremos con mayor profundidad en su apartado correspondiente, ha resultado inevitable.



49. A. Bourdelle. "Gran máscara trágica de Beethoven". (Estudio IV). Bronce. 1901.

Para los artistas de incierto talento, la fórmula sistemática de estilización puede ser una muleta que se deja ver el día en que prueban a andar por su propio pie, huyendo de las modas coyunturales. Esto pudo verse en la evolución de J. Epstein que influido primeramente por el arte primitivo y estimulado por Brancusi dio con las formas macizas sentimentalizando en sus broncees y monumentalizando en

sus tallas. Después se refugiaría en una iconografía dramática de carácter pictórico determinada por figuras de un realismo tosco y vehemente convirtiendo la elocuencia de Rodin en verborrea. La estilización pues, ha resultado ser una fórmula -en ocasiones truculenta- que trata de dotar a las obras de mayor seducción formal y compensar así, las deficiencias de una concepción artística clasicista que palidecía. De esta fórmula resultó un fenómeno de carácter internacional, cuyos

ejemplos van desde "el monumento a Oscar Wilde " (1912) de J.Epstein hasta el "templo de Kosovo" del serbio Mestrovic.

Probablemente, también fuera el ejemplo de Rodin lo que llevó a muchos al exhibicionismo espectacular. Es el caso de Bourdelle orientado hacia lo grandioso y sobervientemente teatral. Muchas veces perdió el sentido de la medida, y así, sus veintiuna "cabezas de Beethoven" (foto: 49), pasan de lo extraordinario a lo monstruoso. Una vitalidad rústica queda adherida a sus agobiadas figuras de mujer y a sus retratos (como es también el caso de J.Epstein) que presentan un marcado contraste con sus obras de estilización.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) **AUMONT, Jacques:** *La imagen*. Barcelona: Paidós-Comunicación. 1992, Pg.296
- (2) **ARHEIM, Rudolf:** *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza-Forma. 1979, Pg.467
- (3) **ARHEIM, Rudolf:** *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza-Forma. 1979, Pg.70
- (4) **PANOFSKY, Erwin:** *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza-Forma. 1987, Pg.115
- (5) **MARANGONI, Mateo:** *Para saber ver*. Madrid: Espasa Calpe. 1945, Pg.96
- (6) **READ, Herbert:** *El significado del arte*. Madrid: Magisterio español. 1973, Pg.30
- (7) **READ, Herbert:** *El significado del arte*. Madrid: Magisterio español. 1973, Pg.205
- (8) **BERENSON, Bernard:** *Estética e historia en las artes visuales*. México: Fondo de Cultura Económica. 1956, Pg.96



50. M. Marini. "Retrato de Emilio Jesi". Bronce. 1947.

5.2 LA IMAGEN PARCIAL: EL FRAGMENTO

"Nuestra actual situación existencial nos muestra claramente cuán insegura y arriesgada se ha vuelto para nosotros mismos la posesión del propio cuerpo. No descansamos "en nosotros" en un sentido obvio, sino que nos hallamos "distanciados" de nosotros mismos. A este estado alienado corresponde la objetivación en la plástica de la imagen parcial del hombre."⁽¹⁾

H.J.Albrecht.

Si nos concentramos en alguno de los componentes estructurales del esquema global del cuerpo humano también lo percibiremos como una totalidad. Así podemos verlo en los abundantes retratos y cabezas concebidas como tal, incluso en algunos fragmentos cuyo milagroso azar crean una subtotalidad en consonancia con la totalidad estructural y entidad perdida. Sin embargo, ninguna parte puede adquirir una cualidad tan significativa como para evitar el impulso de imaginar su estructura total. Impulso que, en otro orden de cosas, contribuyó en ciertos aspectos y gracias a la extraordinaria fuerza expresiva de algunos fragmentos, a crear una sugerente poética arqueologista. El sentimiento de nostalgia que se despierta en la contemplación de obras y fragmentos de momentos afortunados de la historia de la escultura, da lugar a distintas formas de renacimientos, con nuevo sentido y significado.

El gusto por la fragmentación manierista no era fruto de una angustia vital sino que eran trabajos realizados "a la manera" de las antigüedades fragmentadas que iban extrayéndose en aquella época. La fascinación que sintieron por estos fragmentos no sólo queda justificada por su aliento romántico, también la naturaleza plástica de la forma orgánica juega un papel importante. Esta quedaba determinada como hemos sugerido, por el lugar en que la forma queda interrumpida, la ubicación del corte, por la imaginada prolongación de totalidad o giro interior hacia el cerramiento de la forma que experimentaba la percepción del artista. Así nos lo confirma **R. Arnheim**:

"La organización visual no se limita al material dado, sino que incorpora extensiones invisibles como partes genuinas de lo visible."⁽²⁾

Y sobre aquellos fragmentos que contienen fuerzas dirigidas con claridad hacia su unidad y complitud, nos revelan una actitud de recogimiento evidente.

"Cuando se muestra a la vista el carácter incompleto de un esquema bien estructurado se crea una tensión hacia el cerramiento."⁽³⁾

El observador completa el fragmento visible reestructurando la totalidad que se da en su percepción, sirviéndose de la ayuda que presta la memoria en sus vertientes perceptiva y vivencial del cuerpo humano.

Algo similar sucede, cuando consideramos una armazón, un esbozo en alambre, provisto de la intensidad fisiognómica de todas las abreviaciones. Así como también, signos carentes de imágenes, ornamento puro, nuestra vista lo reviste de su propia sustancia y goza doblemente de su desnudez categórica y terrible y del halo incierto, pero real de los volúmenes plenos con que lo envolvemos imaginariamente. Una armazón pues, concebido como un sistema de ejes es como el fragmento, una forma de abstracción. A través del fragmento, la mirada puede comprender las grandes líneas de movimiento y descansar luego en los lugares que puedan proporcionar un núcleo de forma.

Podemos apreciar en el "Torso de Belvedere" como con pocos elementos; los músculos del torso, los de los muslos y sobre todo la unión del tórax con el abdomen, bastan para evocar una gama inmensa de efectos emocionales. El sentimiento de tormentosa opresión que desprende este espléndido fragmento nos sirve de ejemplo de lucha espiritual manifiesta a través del cuerpo.



52. W. Lehmbruck. "Torso de mujer". Bronce. 1918.

51. A. Rodin. "Estudio para hombre que camina".
Bronce. 1900-07.

No es nuestro conocimiento de anatomía lo que permite fragmentar o amputar con buen criterio estético, sino que como afirma R. Arnheim:

"Es la naturaleza de las formas que componen el cuerpo, lo que determina que un objeto orgánico se perciba como completo, transformado o mutilado."⁽⁴⁾

Desde los inicios de la modernidad encontramos escultores significativos que fragmentaron la figura humana. Rodin, Maillol, Giacometti, Matisse y un larguísimo etc., en algunas de sus obras se dedicaron a mutilar cuerpos con sentidos muy diferentes. **A. Rodin** concibió y realizó "cuerpos parciales" como unidades figurativas, así podemos apreciarlo en obras como "**Tierra**" y "**Voz Interior**". La fascinación que Rilke sintió por la poética de lo fragmentario entrevista en la obra de Rodin queda manifiesta al describir sus impresiones en una carta dirigida a su esposa del estudio de Rodin en Mendon:

"... cada uno de los fragmentos es de una unidad tan eminente, tan impresionante, agota de tal modo toda posibilidad, tiene en sí tan poca necesidad de complemento, que uno olvida que se trate de partes y, a menudo, de partes provenientes de conjuntos distintos, aunque apasionadamente relacionados entre sí." (5)

Sus descubrimientos cambian la hasta entonces, indiscutible interpretación de la totalidad de la figura humana. A partir de entonces: torso, cabeza, piernas y brazos, han suscitado un incalculable número de variantes plásticas. Podemos relacionar esta poética rodiniana de lo fragmentario con el "non finito" de Miguel Ángel pero siempre que sepamos diferenciar como indicara **R. Wittkower** el significado que ello comporta en ambos escultores:

" Quien descubrió que la parte puede valer por el todo fue Rodin ; Brancusi y cientos de escultores más aceptaron esta premisa. A diferencia de Miguel Ángel, cuyas obras inacabadas eran eso, obras inacabadas, Rodin realizaba obras que, siendo ya productos terminados, eran figuras parciales. Ello requería una forma nueva - moderna podríamos decir - de autoanálisis e introspección, pues el artista tenía que hacerse con un sofisticado control del acto creativo". (6)



53. Alberto Giacometti "La mano" Bronce. 1947.

Distintos fines guiaban a **Giacometti** al componer algunas de sus esculturas con extremidades aisladas. Este percibe a los seres humanos recubiertos de una atmósfera espacial que desvanece sus límites. A ello contribuye naturalmente, el tratamiento gestual del modelado y los efectos de la luz sobre la materia plástica, que origina un resplandor donde desaparecen las dimensiones mensurables. Esta concepción, se entiende desde la perspectiva de la dimensión espacial de profundidad o imagen remota.

Cuando representa algún fragmento como un brazo por ejemplo, nos aproxima a las magnitudes perceptibles, pero al instante las aleja de nuevo mediante la representación de una realidad inconmensurable.

La conformación plástica de obras como "La vie" y en mayor medida en el "Esclavo" (foto: 54) de **H. Matisse**, se plasman en un modelado tosco, tembloroso y vibrante que le someten a la referencia permanente e inevitable del gran maestro Rodin. Esta escultura no tiene brazos de forma deliberada, para que se pueda apreciar mejor la aspereza del contorno. Además, como ya he apuntado antes, la amputación o mutilación cobró un gran auge, tras el ejemplo de Rodin. Parece una revisión del revolucionario "Caminante" de **Rodin** (foto: 55),

expresado parcialmente a partir de un torso bípedo que sin cabeza ni brazos avanzaba a resueltas zancadas. Este recurso expresivo constituye sin duda, un importante elementos caracterizador de la estética expresionista y explotado por muchos de sus representantes. Observamos que en algunas obras de W. Lehmbruck, el paso de la figura entera al torso es un regreso desde lo diferenciado hasta el germen simple y elemental. De este modo, el fragmento se convierte en obra definitiva, ya que el detalle es la medida en pequeño de lo grande.



54. H. Matisse. "Esclavo". Bronce. 1903.

55. A. Rodin. "Caminante". Bronce. 1907.

Otro de los componentes más significativos que constituyen la figura humana es sin duda la cabeza. Ésta puede adoptar distintos esquemas simplificados en unas cuantas formas globales, rectas o curvas, perfiladas o voluminosas; estar claramente separadas o fundidas, pueden proceder de cubos o esferas, de elipsoides o

paraboloides, utilizar en su configuración cavidades profundas o ligeras depresiones. La cabeza, lo mismo que el cuerpo entero, es aprehendido como esquema global de componentes esenciales -ojos, nariz y boca- dentro del cual se pueden encajar más detalles.

En el rostro humano, la expresión dinámica de sus rasgos determina con fuerza su identidad visual, de acuerdo a un marco de orientación espacial de origen cinistésico producido principalmente por las sensaciones musculares. Por tanto podemos decir que las cualidades dinámicas percibidas en la expresión del rostro humano son estructurales.



56. G. Baselitz. * Sin título*. Talla en madera policromada. 1983.

57. M. Lüpertz. * Standbein- Spielbein. Bronce policromado. 1982.

Evidentemente, el interés por la figura parcial o por las partes aisladas del cuerpo se debe a motivos muy distintos, como distintos eran los fines perseguidos por los artistas de la nueva generación expresionista que irrumpió con fuerza en el panorama artístico de la década de los años ochenta. Éstos vieron en el fragmento

un medio radical de revitalizar los signos escultóricos figurativos, recuperando la relación insoslayable fondo y forma. Así, **Baselitz** en sus tallas directas en madera representa fragmentos del cuerpo humano. La utilización de un procedimiento de talla a contraventa, haciendo caso omiso a las leyes del material, crea superficies desprovistas de contenido apariencial; sin músculos, ni esqueleto ni piel.

El cambio de escala, ampliando o reduciendo, alargando o achatando el fragmento no hará que el resultado se altere sustancialmente en la creación ilusoria de la unidad del ser. **A.R.Penk** y **M.Lüpertz** utilizan hábilmente el fragmento sometiéndolo a un cambio de escala y así realzar el signo escultórico figurativo, en su contenido espiritual y existencial.

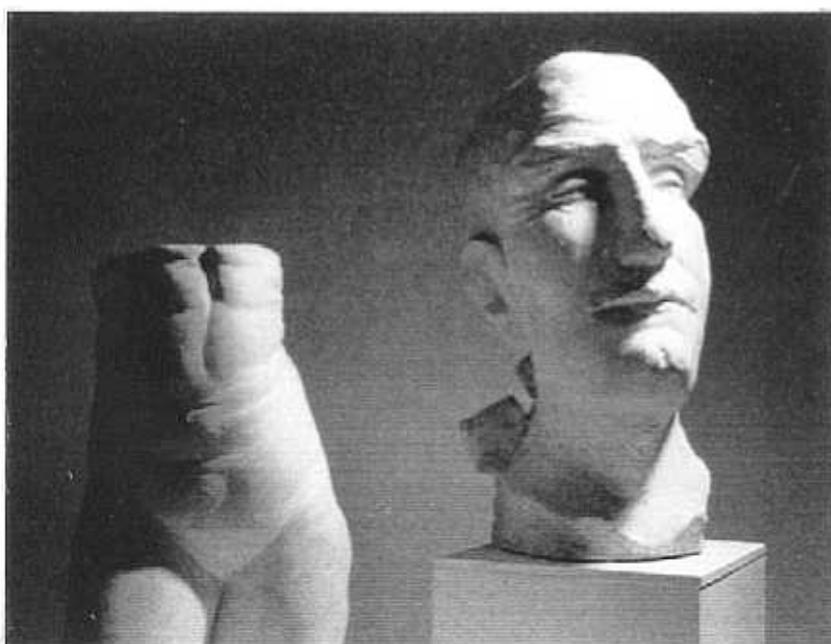
No sólo las desconstrucciones sino el desmembramiento del concepto de la unidad artística son referencias ineludibles en las frenéticas figuraciones de los ochenta. Diríase que el artista actual transita a través de la historia artística como un nómada que reactualiza el pasado interiorizando su disolución y desconstrucción. No recupera el pasado del arte si no es desde el fragmento y los simulacros, sin identificarse con él, desde la óptica del presente.

En el panorama nacional, encontramos dignos representantes de esta tendencia que se han servido del fragmento como expresión de desgarró. La fragmentación de **Plensa** esta relacionada con Rodin, Matisse o Gauguin. Así es, las esculturas más sobresalientes de la madurez de Rodin son trozos parciales de anatomía, trozos sin cabeza, sin manos o sin pies que subrayan que "la acción es la enemiga de la meditación". En este sentido la energía irresistible del fósil de metal líquido y el derrame fundido de la materia, congelan la fragmentación de **Plensa** en una huella permanente. Las esculturas de **Plensa** no son fragmentos de otras esculturas ni buscan restaurar modelos de otras culturas o períodos de la historia del arte. No son un ejemplo anacrónico de la vuelta a lo orígenes sino una creación primordial.

La fragmentación, en **Plensa** es pues, una declaración estética y un "residuo" o como diría **Plensa** "una memoria remota". Pero a diferencia de lo que

pensábamos del "torso de Belvedere", en sus esculturas no echamos nada de menos. No son una parte por el todo sino como instauró Rodin una parte como un todo.

Insistentemente volvemos al paradigma Rodiniano en el que se cierra el sentido escultórico que me interesa destacar a la luz de las declaraciones del escultor catalán, que hacen referencia a una orientación hacia la naturaleza y la forma orgánica, estrechamente relacionada con el hombre y su mitología, sus ancestros y orígenes.



58. I. Borden. "Fragmentos".
Políester. 1980-83

Aparentemente, la fragmentación del cuerpo humano resulta paradójica con el mensaje que nos dejó Rodin; él no partía del cuerpo sino del comportamiento biológico de las formas para poder llegar a modelar el cuerpo humano. Si entendemos la fragmentación superficialmente, veremos en ella una forma de oponerse a la naturaleza, a sus leyes de crecimiento y a la estructura interna de los seres, pero esto no es así. El artista moderno ve en el fragmento una unidad un tanto ilusoria como hemos matizado; pero en definitiva, el fragmento es idéntico a la totalidad, concebida como una repetición de partículas idénticas entre sí e idénticas al conjunto. Entendido así, el fragmento escultórico constituye una forma

válida de conceptualización de la totalidad, en su defecto como abstracción selectiva.

Estudios de Berkeley y K.Koffka citados por **Arnheim** en su obra: **"El pensamiento visual"** conciben respectivamente que las imágenes mentales utilizadas por el pensamiento tienen un carácter fragmentario, con claras diferencias. Mientras **Berkeley** niega la posibilidad de pensar mediante imágenes mentales genéricas, admite la capacidad de imaginar fragmentos del cuerpo humano de una forma aislada y percibirlos con cierta fidelidad, gracias a la ayuda prestada por la memoria. Incluso combinar trozos de realidad con fantasía, pero esta fragmentación no bastaba para producir el equivalente visual de un concepto.

Contrariamente a la insuficiencia captada en las imágenes mentales fragmentadas y sugeridas por los conceptos, en la obra escultórica de eminentes artistas como los citados anteriormente: Rodin, Maillol, Giacometti, Matisse etc. ésto no parece estar tan claro, pues, parecen percibir con una gran determinación la función relativamente autónoma y elemental de las secciones del cuerpo. Así observaba **Rilke** al saber a Rodin conocedor de los "sonoros escenarios de la vida" de magnitud potencial y de vigorosa individualidad.

"Podía conferir a cualquier parte de esta amplia superficie oscilante la independencia y plenitud de un conjunto".⁽⁷⁾

Y Matisse por su parte sentenciaba:

"Cuánto más pequeño es un fragmento de escultura, tanto más deben existir los elementos esenciales de la forma".⁽⁸⁾

De aquí parece desprenderse, que si éstos están bien captados puede restituirse la integridad perdida de forma imaginaria y percibirse como totalidad.

En consonancia con la creación fantástica de imágenes esgrimida por la

teoría de Berkeley, la historia del arte está salpicada de obras en las que se funden también partes de varios cuerpos para formar un organismo nuevo y unitario producto de la fantasía. La escultura mitológica nos da buena muestra de ello.

K.Koffka por otra parte, extrae de la memoria el fragmento más significativo y simbólico como equivalente visual del concepto propuesto, percibiendo la imagen que afluye a la memoria de una forma difusa e imprecisa.

R.Arnhem por su parte, sostiene que las imágenes mentales implican refinadas abstracciones que no quedan suficientemente explicadas con estas teorías.

"Las imágenes mentales que afluyen de la memoria no logran reproducir algunas partes del objeto completo. Son el producto de una mente que discierne selectivamente, que no sólo se limita a considerar fieles registros de fragmentos".⁽⁹⁾

Reconoce después, que la particularidad de las imágenes fragmentarias entorpecen la generalidad del pensamiento, resolviéndolo con la presencia latente de complementos "amodales", esto es, se perciben como presentes, pero no visibles. Así parece desprenderse de los resultados llevados a cabo por **A.Binet** y **Koffka** que describen las imágenes mentales como indistintas y poco claras como intentando superar la paradoja de las imágenes particulares a la vez que genéricas.

Más de acuerdo parece estar con las descripciones hechas por **Titchener** de sus operaciones abstractivas, que arrojan nueva luz sobre la cuestión planteada y ayudan a reafirmar su teoría. En ellas experimenta imágenes mentales como sugerencias y destellos visuales, cuya naturaleza compara a la forma con que la pintura impresionista representa los objetos de la naturaleza. Este género de abstracción perceptual no elimina la experiencia concreta del tema o concepto sino que además, debido a la imprecisión y generalidad con que se revelan las imágenes mentales, pueden reducirse a una configuración de fuerzas.

Las conclusiones a que llegan estas investigaciones en relación a la naturaleza de las imágenes mentales, nos permiten sentar las bases sobre las cuales construir ideas. La figura humana, obviamente, se convierte en el vehículo plástico más caracterizado para expresar conceptos genéricos en la dimensión de lo humano.

La cuestión que se plantea entre el pensamiento visual mediatizado por imágenes mentales y el pensamiento creador manifiesto en las representaciones escultóricas de la figura humana, encuentran claras conexiones. Efectivamente, la representación simbólica de conceptos genéricos a partir de la imagen corpórea del referente humano reúne tantas variantes como las sugeridas por las teorías apuntadas. Así, tan frecuentes resultan los fragmentos independientes dotados de unidad, como los esquemas globales figurativos; incluidas también aquellas transfiguraciones del cuerpo humano en las que se combinan fragmentos del mismo con los de otros seres (centauros, faunos, minotauros etc).

Del mismo modo que la figura humana queda reducida a la simple geometría de un gesto o a una postura expresiva para clarificar un concepto; no debe extrañarnos que de una forma automática, determinados conceptos provoquen en la mente sugerencias o destellos visuales de imágenes parciales igualmente genéricas, concentrándose sobre algunos rasgos esenciales de la imagen que afluyen de la memoria.

Las ideas previas al proceso creador de una obra escultórica figurativa o las ideas que simultáneamente se superponen y seleccionan durante tal proceso, tienen un carácter afín a las sugerencias visuales que provocan los conceptos en la mente. Éstas tal como expresa, **L. Borovio**:

"Se conciben como un complejo de chispazos fragmentarios y selectivos que se nutren de la realización de la obra".⁽¹⁰⁾

La idea que él denomina "ejemplar" va conformándose junto con la obra,

desde el estímulo que la materia suscita en su sensibilidad creadora hasta su realización.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) **ALBRECHT, Hans:** *La escultura del siglo XX*. Barcelona: Blume. 1981, Pg.94
- (2) **ARHEIM, Rudolf:** *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Alianza-Forma (Eudeba). 1976, Pgs.32-33
- (3) **ARHEIM, Rudolf:** *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza-Forma. 1979, Pg.470
- (4) **ARHEIM, Rudolf:** *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza-Forma. 1979, Pg.143
- (5) **RILKE, Rainer María:** *Cartas a Rodin*. Traducción J.D.Espeche. Buenos Aires 1971, Pgs. 53-54
- (6) **WITTKOWER, Rudolf:** *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza-Forma. 1980-81 Pg.289
- (7) y (8) **READ, Herbert:** *La escultura moderna*. México-Buenos Aires: Hermes. 1964, p.42
- (9) **ARNHEIM, Rudolf:** *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Alianza-Forma (Eudeba). 1976, Pg.101
- (10) **BOROVIO, Luis:** *El arte vital*. Pamplona: Universidad de Navarra. 1988, Pg.131

6.

ELEMENTOS DINÁMICOS

"No se puede plasmar el movimiento en el arte sin introducir un cierto grado de distorsión". (1)

Kenneth Clark.

El gran interés que la escultura expresionista ha manifestado por lo dinámico se hace visible en la voluntad de acentuar la expresividad formal; bien sea, mediante el juego dinámico de volúmenes, acentuando contrastes, quebrando líneas o distorsionando la forma. Por otro lado los elementos dinámicos, como apuntaban **B. Berenson** y **R. Berger** con anterioridad, poseen propiedades cualitativas e intensificadoras de vida, lo que hacen de ellos, valiosos medios expresivos en las esenciales pretensiones estéticas expresionistas, que fundamentalmente se centran en evocar la vida en su más hondo palpitar, representando temas de intenso animismo y tensión interior.

Los elementos por los cuales las distintas interpretaciones escultóricas del cuerpo humano adquieren esa naturaleza dinámica, pueden reducirse fundamentalmente a tres: movimiento, tensión y ritmo; si bien, con estos elementos se conjugan otros que contribuyen a reafirmar o reforzar el dinamismo expresivo de la forma plástica escultórica como la luz, valores superficiales (gestos) y cualidades sensoriales impresas en la propia materia: peso, densidad, ligereza, plasticidad etc.

"Toda configuración puede ser entendida como huella de un movimiento creador. Las formas de la naturaleza son huellas móviles de un desarrollo vivo [...]. Las

huellas de movimiento de la naturaleza, junto con las huellas de movimiento de la actividad humana, constituyen todo el mundo visible de las formas; forma acuñada, que se desarrolla de manera viva". (2)

Con esta cita queremos centrar nuestra atención en el papel estelar que desempeña la dinámica visual en la percepción de la forma.

6.1 MOVIMIENTO

A modo de observación general sobre el movimiento, como fenómeno y desde la experiencia espacial humana; diremos que, sin caminar hacia delante, sin desplazamientos de la perspectiva, sin giros etc; no existiría ninguna representación de un espacio coherente capaz de extenderse en todas direcciones. Gracias a esta experiencia fundamental, entendemos que la forma de representación escultórica expresionista objeto de estudio, está ligada principalmente a la estructura espacial como otras muchas formas artísticas de representación. La estructura temporal por el contrario es sugerida por las variables dinámicas de las formas escultóricas fijas: tensión y ritmo, que participan decisivamente en la composición de la imagen plástica humana.

Pero antes de abordar la forma con la cual el lenguaje expresionista representa el movimiento, voy a proceder a exponer algunas cuestiones generales relacionadas con la percepción visual de la forma tridimensional.

Como hemos dicho el movimiento como tal, no tiene cabida en la plástica escultórica desde su perspectiva temporal. Pues, la estática real de una figura no permite reproducir la sucesión de movimientos si no es a través de movimientos virtuales, debidos a la sugestión y al ritmo que se percibe en las imágenes corpóreas fijas. En primer lugar, vamos a considerar de aquella perspectiva, lo que esté implícito en el proceso de la percepción de la forma tridimensional o el movimiento necesario de cambios de puntos de vista en variación continua, para apreciar el objeto en su realidad multifacial^(). Este movimiento actúa en nuestra sensibilidad y en la formación del concepto espacial y corpóreo de la forma. Es lo que A.von Hildebrand llama actividad dinámica perceptiva, gracias a la cual:*

"... el movimiento del ojo posibilita captar lo tridimensional y transformando la percepción en algo temporal se mezclan las impresiones ópticas".⁽³⁾

^{*} "Multifacial" : Término utilizado por Wittkower para definir aquella concepción escultórica que interrelaciona numerosos puntos de vista para lograr un aspecto global y unificado en todo el contorno de la figura.

y sobre este mismo asunto apostilla:

"El material mental del escultor son las representaciones dinámicas que extrae, en parte, directamente del movimiento ocular mismo y en parte de impresiones ópticas"⁽⁴⁾

Nos deja bien claro, que los objetos tienen un carácter espacial y poseen al mismo tiempo un componente temporal, puesto que los desplazamientos de profundidad se exploran por medio de movimientos oculares, eliminando la distancia que separa a la representación consolidada de la forma y las vacilantes impresiones visuales, hasta integrar ambos aspectos formando una unidad. Esta dimensión unitaria de profundidad corresponde a la dimensión real de la profundidad de la figura.

La intuición espacial de Hildebrand va dirigida a formar una estructura dinámica extendida tridimensionalmente, que nos revela un volumen global continuo. Contribución muy importante en su momento, aunque en la actualidad sus argumentos basados en la psicología de la percepción resultan insuficientes. El resultado de esta concepción escultórica es un espacio de medidas y direcciones manifiestas, cuya organización regular pretende la objetividad.

Ya Augusto Rodin comentó al leer **"El problema de la forma en la obra de arte"** de Hildebrand, «también existe el problema del lenguaje». Su concepción radicalmente opuesta a la "percepción del relieve" de Hildebrand, entiende que los movimientos plásticos del volumen salen al encuentro del espectador y vuelven a alejarse de él, de suerte que él mismo no puede determinar visualmente las relaciones exactas de las formas entre sí y la distancia que le separa de ellas. En cada uno de los encuentros entre la escultura y el espectador se crea de hecho un campo de tensiones.

Su maestro Constant, enseñándole a modelar le recomendaba no ver nunca las formas en extensión, sino siempre en profundidad, lo que ya, en sí, concita una

actividad dinámica en la percepción de la forma:

"No consideres nunca la superficie como otra cosa que la extremidad de un volumen, como la punta más o menos larga que se dirige hacia ti".⁽⁵⁾

Y **Rodin** dimensionando estos consejos nos dice:

"La verdad de mis figuras, en lugar de ser superficiales parecen romper de dentro hacia afuera como la vida misma".⁽⁶⁾



58. A. Giacometti. "Hombre andando bajo la lluvia". Bronce. 1948.

Al percibir las esculturas figurativas de Giacometti, por su naturaleza inaccesible y remota, el espectador debe guardar cierta distancia respecto a ellas. La esencia de lo representado aparece al abordarlas frontalmente y en especial, al contemplarlas con una mirada tranquila y distante.

Sin embargo, otros escultores expresionistas fascinados por el movimiento, han trazado en sus esculturas fuertes contrastes direccionales mediante la orientación de ejes, por lo que el espectador se siente impulsado a realizar los mismos movimientos. Podemos apreciarlo en las fuertes torsiones que experimenta la forma expresionista. El movimiento activo del espectador a que nos obligan estas formas, proporcionan muchas perspectivas inesperadas. Problema que se resuelve, condensando en los contornos las cualidades dinámicas de la forma; de modo que, al no poder contemplar con calma la precisión de sus contornos, no nos produce esa desazón que causa la parálisis del movimiento. Esta conquista no podemos atribuirla a los escultores expresionistas, Rodin ya era consciente del problema, aplicando en este sentido soluciones magistrales.

C. Mauclair, amigo de Rodin, escribe algunas impresiones que manifiestan tal conciencia:

"...le ha llevado a conceder inesperados valores a la definición general de los contornos y a realizar obras que pueden contemplarse desde todos los lados y que ofrecen en todo momento un aspecto fresco y equilibrado que, explica además el resto de los aspectos".⁽⁷⁾

Tras este largo inciso en la dinámica perceptiva de la forma tridimensional, retomamos nuestra dirección y comprobamos, que en la representación mimética del movimiento real, en las imágenes fijas de concepción tridimensional, difícilmente conseguirán proporcionar dinamismo o tensión a la obra. Naturalmente nuestro estudio, enmarcado en la figuración escultórica expresionista, hace caso omiso de la secuencialidad con que pudiera articularse una historia de carácter narrativo, a través de la cual se plasman diversas fases y acciones que se suceden en el tiempo y en un espacio "abierto" (espacios diferentes). Y nos centramos aquí, en la concepción que secularmente ha caracterizado a la escultura, ésta es, expresar, recrear o interpretar una acción desarrollada en el espacio "cerrado". En éste, el artista sintetiza la acción representada formando una totalidad que traduce la secuencia temporal a postura intemporal. En consecuencia, la imagen inmóvil no

es la de un instante detenido, sino que forma parte de la dimensión espacial. La imagen corpórea antropomórfica, como imagen fija, integra en la estructura temporal relaciones de sucesión y simultaneidad, permitiéndonos ordenar los elementos espaciales y temporales en un mismo espacio. En este marco de relación temporal, los elementos espaciales del lenguaje escultórico son activados mediante los elementos dinámicos propios de este tipo de configuraciones; es decir, ritmo y tensión, creando distintos tipos de relaciones plásticas organizadas en la estructura compositiva.



60. E.Barlach, "El trance". Fundición en bronce de una talla en madera.

La imagen plástica humana de concepción tridimensional, corpórea, ocupa un espacio permanente y cerrado. Los límites físicos de su materialidad sólo son rebasados por el vuelo al que nos impulsan sus cualidades dinámicas; bien, por las tensiones dirigidas manifiestas en la forma figurativa, o bien, a través del ritmo compositivo con que se organizan los elementos del lenguaje escultórico (direcciones, ejes, nudos de tensión etc.). Pero en cualquier caso y fundamentalmente, el afán por el dinamismo en la figuración escultórica

expresionista viene motivado por su fin último; reflejar la vida con la mayor intensidad con que el artista la percibe, piensa y siente. Por esto, el escultor expresionista, al acentuar con vehemencia las masas y volúmenes en que se configuran las múltiples interpretaciones del cuerpo humano, recurre insistentemente a los elementos que **B. Berenson** define como "intensificadores de vida" éstos son: valores táctiles y movimiento.

Así, las macizas figuras de **E. Barlach** envueltas en vestiduras de toscos contornos son eminentemente dinámicas. El corte de sus mantos subrayan el veloz movimiento; las energías contenidas se imponen a la sorda materia, insinuando el empuje tempestuoso que quiere desplegarse. Su intención es representar los instintos humanos que se producen al margen de la razón, plasmar un espectro de sentimientos y emociones: el éxtasis, la locura, el sufrimiento, la desesperación, el miedo, la venganza etc.



◀ 61. G. Kolbe. "Danzarina". Bronce. 1902
62. M. Marini "Dallaria". Bronce. 1939

En las figuras de acróbatas, danzarinas o malabaristas de **M.Marini** su interés no se centra en la habilidad gimnástica ni en la euritmia de la figura como pudiera verse en obra de **G.Kolbe "Danzarina"** (foto: 61), cuyo girar sobre sí misma está penetrado por una auténtica musicalidad de la forma, cruzando por sus miembros una contenida celeridad. Para **M.Marini**, los movimientos corporales de la figura humana son acontecimientos sorprendentes, de abrupta vitalidad. Súbitamente las danzarinas se levantan de puntillas disparando algunos de sus miembros al espacio, a veces incluso sin equilibrio como puede apreciarse en su obra **"La lanzadora de pelota"** (1951) con su cuerpo gordo y torpe como encerrado en un saco, parece realizarse en él con primaria nitidez, un gesto habitual para todo el mundo, pero en aquel instante parece resurgir inesperadamente de los trasfondos ancestrales de la especie.

6.2 RITMO

La predilección mostrada en la estética escultórica expresionista hacia las formas orgánicas está más que justificada en su afán por tomar el pulso a la vida y perpetuar su irradiación como expresión eterna de la naturaleza. El dinamismo y vitalidad que contienen estas formas nos permiten entablar una relación directa con el mundo externo a través de los rasgos funcionales de la apariencia.

"El cuerpo orgánico se comprende como un complejo de formas que llevan el sello de determinadas posibilidades de función. El sentimiento de vida orgánica estriba en que podemos imaginarnos todas las formas en acción y la unidad orgánica reside en que, con nuestra sensación corporal podemos ponernos en lugar de la imagen corporal que tenemos delante". (2)

Las formas biomórficas adoptan una grandísima variedad de aspectos en su manifestación vital. Cada una de estas formas están delimitadas por contornos íntimamente relacionadas con su naturaleza corpórea y son el resultado de una especial disposición de ritmos lineales diferentes y de formas simples que se repiten bajo los accidentes de la forma, en proporción y evolución diversa. Así pues, el ritmo y la proporción están presentes en esos nudos fibrosos que caracterizan y fundamentan la forma biomórfica u orgánica, como expresión de sus propias fuerzas de crecimiento.

Por otra parte, el ritmo en la forma corpórea físicamente inmóvil, es un factor determinante para crear relaciones entre los elementos espaciales del lenguaje escultórico: masas cóncavas y convexas, volúmenes abiertos y cerrados, huecos, perforaciones, texturas etc, y con ellas establecer la dimensión temporal únicamente posible en este tipo de formas; toda vez que como elemento dinámico, el ritmo tiene una naturaleza puramente temporal.

El ritmo, nace de poner orden y medida al movimiento y éste en la escultura

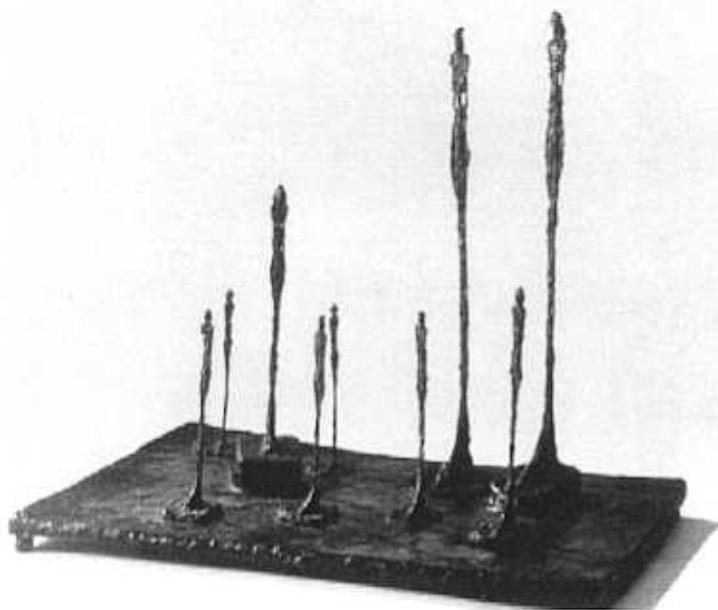
figurativa no existe como tal, sino sugerido por las relaciones espacio-temporales que se establecen entre los elementos plásticos del lenguaje escultórico. Por extensión, al ordenarse rítmicamente los elementos en juego contenidos en la interpretación figurativa, se crean direcciones visuales. Éstas son indicadas con recursos que van desde la extensión de algún miembro que acentúa la tensión visual en su extremo, hasta la proyección sugerida por nexos inmateriales como la dirección de una mirada que une a un pensamiento o a otro u otros personajes, como puede apreciarse con meridiana claridad en la obra que presentamos, "Titán" (foto: 63) del alemán Markus Lüpertz.



63. M. Lüpertz. "Titán".
Bronce policromado. 1985.

El ritmo sólo existe en la medida en que puede ser percibido o conceptualizado y la conceptualización es evidente, requiere de estructuras que permitan su reconocimiento. La percepción del ritmo nace de la propia percepción de su estructura, constituyéndose en un agente plástico de la representación escultórica con valor estructural. Así por ejemplo, en los grupos de figuras de distintos tamaños tan característicos de A. Giacometti, su estructuración espacial crea un "campo dinámico" que precisa de un recorrido rítmico de sutil escalonamiento de profundidades que nos viene marcado por las diferentes relaciones de separación de las figuras entre sí. La mirada inquieta debe recorrer su escalonamiento e implicación, y la vivencia del tiempo resultante consolida la sensación que tiene el individuo de

estar unido inseparablemente a los objetos y al mundo. Por esta razón, Giacometti considera la profundidad como la dimensión más existencial.



64. A. Giacometti. "La chiara". Bronce. 1950.

Siempre que exista ritmo en la composición escultórica figurativa ésta se encontrará jerarquizada mediante la alternancia de elementos plásticos fuertes y débiles, significativos o poco relevantes con lo que se quiere representar. Estos elementos intercalan también en la estructura rítmica, espacios que refuerzan o atenúan la fuerza expresiva que

contienen y constituyen una urdimbre de interdependencia espacial óptima para ofrecer plena vibración plástica.

La actividad y dinamismo que crean las distintas relaciones plásticas entre los elementos del lenguaje escultórico marcan el ritmo de contemplación de la obra. Luis Borobio Navarro lo expresa con suma claridad:

"Si fraccionamos el fugaz itinerario de la vista con una sucesión de espacios acotados, marcaremos un ritmo en la contemplación que nos permitirá dirigir la atención del observador en un sentido determinado y fijarla en un foco de interés o percibir serenidad en el acompasamiento de extensiones o tensiones opuestas y superpuestas que se equilibran".⁽⁹⁾

La figuración expresionista está jalonada por un flujo o corriente dinámica y recorre el volumen-masa que configura el cuerpo de muy distintas maneras. En la obra de A. Bourdelle abundan las líneas quebradas, exacerbadas, repetidas, casi

caricaturescas, en su afán de claridad expresiva y rítmica como petrificación dinámica en un particular helenismo. Estas características se aprecian con suma claridad en los relieves que este autor realizó en el Teatro de los Campos Elíseos de París o de la Opera de Marsella. En **W.Lehmbruck** predomina el ritmo quebrado de las formas en sus desolados y ensimismados personajes configuran la viva imagen del dolor. Por otro lado, en contraste vemos las figuras de **E. Barlach** a menudo contenidas en el fluir rítmico de siluetas suaves, pausadas y silenciosas y en ocasiones, agitado y violento, de gran poder sugestivo.

Las figuras de **M.Marini** recorridas por ritmos resueltos y vibrantes y a menudo quebrados bruscamente; son traducción formal de una vivencia humana de misterio y de dolor, de heroísmo y desgracia que parecen haber tenido origen en la edad más remota y que parecen encarnar simbólicamente acontecimientos que sacuden la historia de la humanidad.

6.3 TENSIÓN

La tensión es la variable dinámica en las formas escultóricas fijas y cumple la misma función en este tipo de formas que el movimiento en las móviles. El ritmo compositivo que jalona la obra escultórica figurativa está asociado a la tensión dirigida. Aunque no debemos confundir al contemplar una obra escultórica de marcadas características dinámicas, la naturaleza del ritmo y sus efectos, con la tensión visual que provocan las cualidades dinámicas de determinadas formas escultóricas. Evidentemente, éstas no quedan restringidas a sus estructuras rítmicas, que como decíamos, poseen una naturaleza temporal, mientras que la tensión depende de otros muchos factores que los propios agentes plásticos crean en la composición figurativa.

Kandinsky, consciente de que la dinámica constituye la esencia misma de la experiencia visual decide reemplazar el concepto de "movimiento" por la "tensión". La confusión que aquel término crea en el análisis de los elementos morfológicos de concepción bidimensional le llevan a precisar el concepto de tensión:

"La tensión es la fuerza inherente al elemento; como tal, es sólo un componente del movimiento activo. A ello hay que añadir la dirección".⁽¹⁰⁾

Esta acotación del concepto puede transferirse con naturalidad a la dinámica visual percibida en los elementos plásticos que configuran la forma escultórica antropomórfica. Y las mismas cualidades dinámicas percibidas en las formas escultóricas figurativas pueden verse en las formas abstractas como casos particulares de la dinámica visual percibida previamente en los objetos, seres y sucesos de la naturaleza; porque sus formas son huellas de las fuerzas materiales que las crearon.

R. Berger diserta acerca del aspecto cualitativo de este elemento en la

percepción de la obra artística pictórica en estos términos:

"La tensión tiene por efecto "activar" el ojo y "sensibilizar la obra" [...]. En las condiciones de la experiencia perceptiva ordinaria se observa que la percepción se agota en cuanto el objeto percibido deja de ser nuevo, o sea que ha perdido su cualidad estimulante. En las condiciones de la experiencia estética, se observa al contrario, que se mantiene como si el objeto no cesara de descubrirse y descubriéndose, de renovar su cualidad estimulante. [...]. La tensión provoca, pues, en nosotros una mirada activa. El artista la obtiene por cierto tratamiento de la superficie que nos lleva a tomar conciencia de las formas, no ya en relación con los objetos que figuran, sino en relación con las condiciones plásticas que constituyen su existencia en el cuadro".⁽¹¹⁾

Igual transferencia podemos hacer de estos pensamientos a las condiciones estructurales del medio escultórico. La tensión nace como consecuencia de la atención que nos exigen las propias formas y volúmenes, ya sea por el interés de sus cualidades plásticas y expresivas o por el interés de sus significados. A veces, la tensión, por su violento reclamo, amenaza con romper el equilibrio, lo que origina una dinámica compositiva por contrarrestar las tensiones que se producen en el acontecer compositivo hasta reestablecerlo nuevamente.

Violentas contracciones, distorsiones, estiramientos, contorsiones y demás recursos expresivos que concita la abstracción deformadora crea a veces imposibles figurativos vistos desde la perspectiva de una representación mimética, pero válidos en la invención de esquemas dinámicos, tan apetecidos por la figuración escultórica expresionista. La tendencia expresionista que se vislumbra claramente en la escultura de **Matisse**, además de recalcar los valores esenciales escultóricos que son táctiles y hápticos, refuerza las tensiones musculares internas de la figura humana por medio de la deformación. Podemos observar por ejemplo en "**Desnudo sedente**" o en "**Serpentina**", que los extremos inferiores de las piernas y los brazos entrelazados detrás de la cabeza tienen una función clara, producir tensiones que



65. H. Matisse. "Serpentina". Bronce. 1909.

suscitan las propias cualidades dinámicas de sus formas. Las deformaciones del esquema estructural figurativo se perciben con elevada tensión, debido al alejamiento de la norma humana. De tal manera que, su dinámica visual, está basada prácticamente en las formas y proporciones características de una nueva especie.

Las fuerzas perceptuales o "tensiones dirigidas" que se perciben en los esquemas escultóricos figurativos se organizan en ejes y nudos de tensión según el poder que manifiesten en captar nuestra atención. De forma tal, que constituyen una especie de anatomía de fuerzas y tensiones dirigidas que dotan a la obra del movimiento vital sin el cual parecería muerta y ninguna de las restantes virtudes que posea la hará hablar al contemplador.

den a la postura el efecto visual de un equilibrio dinámico. Los mismos rasgos, en forma todavía más exagerada, se hallan en "Serpentina" y ambas utilizan el arabesco como un modo de conducir a la masa volumétrica hacia el movimiento y la acción. Así mismo en la estatuilla "La vie", la bailarina se convierte en un pretexto de articulación compositiva de elementos rectilíneos con otros caracterizados por sus masas ovaladas y abombadas. El contraste corpóreo de estos elementos se desvía de la estructura del cuerpo humano lo que provoca fuertes tensiones. Estos concentran una gran actividad al percibirse en ellos tensiones dirigidas, las cuales en modo alguno son impuestas por la imaginación del observador apelando a sus recuerdos dinámicos, sino que los

Como decíamos, el ritmo con sus efectos, colabora activamente a crear tensión visual y como consecuencia dinamismo, y por extensión, a crear tensiones dirigidas organizadas en ejes y nudos de tensión. En tal sentido los ejes de tensión han de entenderse como aquellas direcciones que condicionan el recorrido de nuestros ojos de acuerdo a una sucesión de atracciones y ordenadas según un ritmo establecido previamente. Por otra parte, el nudo o nudos de tensión, ya que pueden existir en una composición un foco de atención principal y otro u otros subsidiarios, es según **R. Berger**:

"El lugar plástico que suscita la atención más fuerte, obra en nosotros a la manera de un polo magnético. A él nos dirigimos y de él parece emanar la corriente que alimenta la obra".⁽¹²⁾

A este respecto, toda escultura ofrece un punto de vista ideal, desde el cual podemos hacernos una idea global y genérica de su realidad espacial. Pero su auténtica realidad es "multifacial", en tal sentido ese nudo de tensión habría de situarse en un lugar destacado del espacio que habita la escultura. **H. Daucher** cita a **Birkhoff** quien habla de una ley del centro de gravedad según la cual:

"En todo objeto estético ha de haber un centro, un punto desde el cual puede contemplarse la percepción estética del objeto".⁽¹³⁾

Este problema, de alguna forma, puede relacionarse con toda aquella escultura de carácter narrativo y alegórico, dada a representar asuntos mitológicos, eventos o acontecimientos históricos etc. La escultura expresionista sin embargo, no parece muy preocupada en tal intento, más atenta a la poética de la materia, de la masa cerrada y emoción tangible de lo corpóreo, como verdadero soporte de la vida espiritual del hombre. Tal problema, sin embargo, podría afrontarlo en mejores condiciones aquella escultura de concepción espacial de los Gargallo, Julio González y otros, al utilizar el vacío como elemento formal de primera magnitud en la reconfiguración de la figura humana. El protagonismo del vacío en la composición figurativa permite una inspección más completa de las relaciones

espaciales; por tanto, permite visualizar desde distintos ángulos aquel o aquellos polos de atención, donde convergen los distintos ejes de tensión articulados según unidades de sucesión rítmico-dinámica.

Como decíamos, también los elementos y agentes plásticos escultóricos pueden dotar de dinamismo a la configuración antropomórfica generando en ella tensiones. Ésta puede producirse de distintas maneras, tales como: deformando rasgos de estructura y rasgos de forma, orientando oblicuamente el esquema figurativo, produciendo sinestesias acústicas y táctiles o experimentando asociaciones empáticas y cinestésicas en cada una de las actitudes o gestos adoptados por los personajes.

Efectivamente, el alargamiento de las proporciones aumenta la tensión visual, igual sucede en los adelgazamientos súbitos de las formas o al acentuar la irregularidad y asimetría en la figura humana, rasgos que en modo alguno son comunes a su concepto visual. Qué decir, cuando percibimos en las esquematizaciones dinámicas y diagramas de fuerzas el predominio de la orientación oblicua frente a las orientaciones espaciales básicas, (horizontal y vertical) en el juego de contrarrestar sus fuerzas; o cuando la figura encuentra su espacio y sentido en ese equilibrio dinámico crítico. Y qué decir, del grito sordo de dolientes personajes o de las sensaciones corporales que despierta la complejidad formal expresionista, enfatizando cualidades sensoriales e impresiones orgánicas (elasticidad, fuerza, rigidez etc). Son todos ellos recursos expresivos frecuentemente utilizados por escultores expresionistas para dotar a sus obras de la necesidad vital y tensión emotiva a la que aspiran. Son tan naturales a la forma expresionista que nos atrevemos a afirmar que las cualidades dinámicas son estructurales, experimentándose por todo nuestro ser, en el sonido, en el tacto, en la visión y hasta en la mente, donde se configuran los esquemas de fuerzas percibidos.

Es, en este espacio crítico de equilibrio dinámico y fuerte tensión, donde la visceralidad o exasperación expresiva, lo insólito y misterioso, el dramatismo y el sentir trágico se dan cita. Ese afán por el asunto de fuerte impacto, llevan irremisiblemente al artista expresionista a formas de intensa expresión dinámica,



66. M. Marini. "Mirácolo".
Madera tallada policromada. 1964.

cuyo valor simbólico recogen la pujanza y hondo palpitar de la vida. Vemos aplicar con acierto estos resortes de expresión en obras de M. Marini como "Mirácolo" captando el escalofriante instante en que el jinete se proyecta imaginariamente hacia el abismo.

RODIN, en sus conversaciones con Paul Gsell, reflexiona sobre el movimiento en la figuración escultórica y parece vislumbrar finalmente ese espacio crítico al que estoy aludiendo, expresándolo en estos términos.

[...] Aquí está todo el secreto de los gestos que el arte interpreta. El escultor obliga por decirlo así, al espectador a seguir el desarrollo de un acto a través de un personaje (así, por ejemplo, de la somnolencia o el vigor de estar pronto agitándose. [...]) Una figura que sugiera movimiento debe tener un ritmo con una suerte de evolución entre dos equilibrios".⁽¹⁴⁾

Nuestra percepción del cuerpo y especialmente nuestro sentido de equilibrio reacciona ante la posición inclinada hacia delante de la figura humana. El impulso que se transmite hacia delante o hacia cualquier orientación lateral, precisa que se ponga un cierto freno a esta tendencia. Lo que conseguimos de esta manera es un equilibrio incompleto que ocupa ese espacio crítico de equilibrio dinámico que estamos tratando. Es decir, tiene lugar una desaparición perceptible, aunque no total, del equilibrio corporal adoptando un estado de equilibrio visiblemente

inestable que se traduce en una sugestión de movimiento. En esta fase de sugestión dinámica se restablece el equilibrio con la ayuda de nuestro yo corporal.

Antes de dejar a Rodin, podemos ilustrar con su obra "Eustache de St.Pierre" estas reflexiones, con la credibilidad que confiere el gran maestro en la representación escultórica del movimiento.

"La inestabilidad puede dar mayor eficacia a la impresión de dinamismo ya que con ella se está representando un objeto que no puede permanecer quieto".(15)



68. A. Giacometti. "Hombre que suzobra". Bronce. 1950-51.

67. A. Rodin. "Eustache de Saint Pierre". Bronce. 1884-86.

En este espacio crítico de "línea inclinada", se sitúan algunas de las obras personales tales como: "Funambulista" o "Minotauro moribundo", mediante las cuales pretendo dar respuesta a este problema concreto que plantea el arte escultórico en la expresión dinámica.

Resumiendo a grandes rasgos diremos que, en la plástica escultórica expresionista se conjugan distintos modos en la creación de formas que sugieran dinamismo; quizá, el más característico venga de la mano de un modelado fluctuante que da cuerpo a una estructura rítmica. Aquí se traban conceptos que surgen del procedimiento de modelado espontáneo y temperamental: maleabilidad de materiales deformables, la sugerencia dinámica que presta la organicidad de formas y volúmenes y la fluctuación que produce sobre los mismos la incidencia de la luz. Por otro lado y fundamentalmente, se articulan de forma instintiva los elementos de la plástica escultórica expresionista en estructuras rítmicas originando movimientos perceptuales de carácter sucesivo y haciéndonos percibir la forma plástica con intensa expresión dinámica.

Una vez analizadas las variables dinámicas de la forma escultórica, nos damos cuenta de su directa implicación en la composición y particularmente en el ritmo compositivo que preside toda estructuración formal. Abordaremos seguidamente la composición escultórica, como elemento expresivo mayor, responsable último de la significación plástica y sentido de la obra figurativa, analizando las estructuras y esquemas dinámicos que subyacen a la forma expresionista figurativa.



6.4 EL DINAMISMO EN LA COMPOSICIÓN EXPRESIONISTA

"En todo organismo, la vida busca desde su primer impulso fabricar las estructuras que le permitan organizarse".⁽¹⁾

Para expresarse con acierto y eficacia en cualquier medio plástico no basta con percibir y sentir el mundo con claridad y honda emoción; es preciso, trasferir los sentimientos y emociones, conceptos e ideas a atributos plásticos y éstos a su vez, articularse buscando el esquema formal más idóneo que transmita la experiencia estética del artista. En este apartado nos limitaremos a hacer algunas puntualizaciones acerca de la composición; en particular, aquellas que permitan establecer una relación directa con la configuración escultórica expresionista

El proceso compositivo se inicia con la manipulación de la materia en la que se zambulle el escultor, buscando y a veces encontrando, aquellas formas en las que cree y le preocupan. Después, el crecimiento tridimensional se va configurando en ejes constructivos que buscan su propio equilibrio, su propia razón de ser en el campo de fuerzas que genera. De tal manera que la conjunción de elementos expresivos que se produce a lo largo del proceso, constituye la génesis misma de la escultura.

La carga instintiva y emotiva que guía el proceso de creación del escultor expresionista le llevan a veces a configurar estructuras plásticas que transgreden el orden natural de la figura humana. A este respecto podemos citar a Picasso

describiendo sus impresiones al transgredir el orden perceptivo que nos imponen nuestros sentidos:

"La desviación de un orden material empírico nos causa una impresión de desorden. La divergencia entre orden empírico y orden formal nos produce un aliciente estético". (2)

También, es frecuente ver en las configuraciones antropomórficas de este signo, estructuras que organizan los elementos plásticos escultóricos según el principio básico de orden, tendente a la simplicidad y esquematismo formal; si bien, suele predominar la asimetría e irregularidad en sus formas, desajustes en la relación de sus proporciones etc.

Ritmo y composición son nociones que van inseparablemente unidas, de tal modo que no hay composición sin ritmo, pues cada estructura está dotada de uno determinado. El ritmo compositivo exige, por una parte, la inmediatez clarificadora que imprime la estructura a través de los principios regulares de la forma y por otra parte, la transgresión del orden a través del pulso vital. Estos son los dos polos entre los que oscila el orden estético expresionista. La composición escultórica se sustenta en la ordenación rítmica de los distintos elementos que se suceden en variadas direcciones o trayectorias espaciales, creando con sus desplazamientos visuales, sensaciones aparentes de movimiento. De la actividad de los distintos valores en juego y su idónea relación dependerá la vitalidad expresiva que conviene a la idea plástica.

La composición escultórica tiene lugar, gracias a la asociación orgánica que traban los elementos formales con el significado y a las resonancias interiores que éstos portan; provenientes de la experiencia multidimensional de nuestro ser y en general de lo humano. El arte escultórico es compositivo, orientador de formas en el espacio en una biofísica elemental. Es como-gónico, es decir, engendrador de un orden y en suma genético, dando a luz nuevos seres, tras el combate ritual de juego y lucha que implica el acto escultórico. En definitiva, el acto compositivo escultórico está protagonizado por la conjunción de elementos plásticos propios,

orientados espacialmente y que constituyen la estructura íntima de los objetos, en nuestro caso de la figura humana. En este peculiar juego se descubren los principios originarios de la forma y el sentido expresivo buscado.

La composición puede realizarse consciente e intencionalmente de manera premeditada o de manera inconsciente, donde el razonamiento y el instinto se conjugan intuitivamente. Puede tener una intención determinada o por el contrario depender de un espíritu de juego experimental, en el cual se superponen ideas vagas y difusas que van esclareciéndose en el quehacer compositivo. En ambos casos la intención está implícita en la idea y ésta supone un tema estructural o concepto expresivo previo, que late en la forma intuida y que ha de concretarse a través del acto compositivo en una estructura plástica determinada.

La aplicación de unas leyes y principios organizativos de equilibrio y armonía, nos permiten percibir de forma integrada, la contraposición de fuerzas activas que emanan del conjunto. Es decir, a través de las cualidades dinámicas de sus formas y a través de las relaciones que se establecen entre ellas (tensión, ritmo, direcciones) percibimos esquemas dinámicos como un sistema de interrelaciones que forman un todo unitario expresivo.

La composición se convierte pues en un elemento que asume gran responsabilidad con respecto a la significación plástica, basada en factores exclusivamente plásticos (proporciones, volúmenes, formas, huecos, vacíos etc) entre los que se establecen relaciones de todo tipo (desajustes y desfases de volúmenes, asimetrías, direcciones, equilibrio dinámico etc). A través de las fuerzas expresivas que trasmite la estructura plástica tiene lugar ese momento mágico de la experiencia estética en el que se funde la significación plástica o "componente semántico" con la forma plástica.

La composición figurativa persigue como fin último, un efecto de totalidad y coherencia que tiene mucho que ver con el equilibrio compositivo. Esto se percibe con gran claridad cuando los elementos que constituyen la figura humana pierden su autonomía en beneficio de su síntesis plástica, que en el lenguaje

escultórico se traduce generalmente por medio de formas esquemáticas. Entonces tiene lugar el verdadero efecto artístico, cuando la representación escultórica, a través de la expresión del gesto, queda purificada por las exigencias de impresión de unidad, estableciéndose la relación de las partes con el todo. Concepto artístico que A. Von Hildebrand sitúa en el vértice de sus reflexiones y reduce a términos absolutos:

"Esta unidad es el verdadero problema formal del arte y su valor se determina en la medida que la obra de arte la alcanza". (3)



69. A. Giacometti. "Tres hombres que caminan".
Bronce. 1948.

La configuración de la apariencia como valor funcional sólo es posible si la apariencia se configura al mismo tiempo como valor espacial. Es decir, hay que captar la unidad de los valores funcionales como unidad de los valores espaciales. Esto es de gran importancia para el arte figurativo ya que la sensación vital -en el sentido de expresión de la función- puede conducir al artista expresionista a una representación que se perciba como ademán expresivo verdadero, pero que como impresión homogénea y unificada del espacio no ha encontrado una forma adecuada y coherente. Algo similar sucede cuando se llega al equilibrio dinámico de una composición; donde la particularidad dinámica de cada elemento ha de

encajar dentro de la dinámica general de la composición en su totalidad, contrarrestando sus fuerzas y estabilizándose entre sí. Es decir, dentro de una

composición dinámica, las cualidades dinámicas de formas y volúmenes sólo se comprenden como manifestación de fuerzas ordenadas que interactúan mutuamente dentro de un todo unitario.



70. A. Giacometti. "El bosque: siete figuras y un busto". Bronce. 1950.

Tanto en los grupos de figuras orientadas frontalmente como en otras composiciones del mismo Giacometti, donde las figuras trazan movimientos imaginarios entrecruzando sus trayectorias; en ambas formas de composición espacial existe un ritmo compositivo dinámico, por el cual se realiza un recorrido de sutil escalonamiento de profundidades a través de las formas plásticas figurativas o contraposición de direcciones. En este

último caso, nos referimos a la obra de Giacometti "Tres hombres que caminan" (foto: 69). Agrupados en un plinto, esta base confiere a los pasos medida y sentido; además, señala al espectador una perspectiva frontal. Vistas en diagonal, se comprueba enseguida que las figuras no caminan aisladamente separándose unas de otras, sino que se unen por medio de entrecruzamientos, como formando un

corro. Puesto que la plataforma descansa en su centro sobre el fuste, mantiene un equilibrio completo. Las posiciones momentáneas de los tres hombres que caminan han sido elegidas de tal manera que todavía se conserva la equilibrada distribución de peso antes de que alcanzaran el borde de la plataforma.

Los esquemas estructurales más característicos de la interpretación escultórica expresionista son, en gran medida, de carácter dinámico. Dado que el artista expresionista reclama al espectador hacia el poder de lo visceral, manifiesto en su preferencia por temas de intenso animismo, contundentes y de gran pujanza; vemos frecuentemente expresada la energía agresiva, la angustia, la amargura y el dramatismo. El predominio de estos temas, en su afán por impactar violentamente la sensibilidad del espectador, brindan la oportunidad de desintegrar la forma y configurar esquemas estructurales quebrados, donde las masas y volúmenes se funden y desajustan unos con otros mediante el juego dinámico de movimientos hacia adelante, hacia atrás, arriba, abajo, derecha e izquierda.

Las siluetas compuestas por líneas rotas basculan en direcciones contrapuestas, enfatizando la estructura compositiva en que se articulan o relacionan las formas. En el seno de este género de formas corpóreas: quebradas o distorsionadas, se percibe una dinámica de contraposición de vectores direccionales y van trabando el conjunto de elementos formales que definen la figura humana.

El contraste de masas y volúmenes distorsionados, desajustados o desplazados en distintas direcciones, fluctuaciones de volúmenes gruesos que se suceden con otros más delgados etc, son algunas fórmulas compositivas que frecuentemente se utilizan para dotar a la forma de una sugerencia dinámica que contribuya de manera eficaz a una expresión vehemente y dramática. Estas "fórmulas" o relaciones plásticas no se sujetan a un orden rígido dentro de la disciplina compositiva sino que existe un espacio importante para la transgresión del orden, donde el temperamento del artista afluye con soluciones imprevisibles que integra a su personal manera de plasmar el concepto expresivo.

Al final de este estudio procederemos a analizar obras escultóricas figurativas de corte expresionista que humildemente pretenden dar una versión individual de alguno de los problemas planteados por la escultura contemporánea de este signo y que constituyen en sí la aportación artística personal a este estudio.



71-72. O.Zudkine."Monumento a la ciudad destruida". Bronce. 1951

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) **KENNETH, Clark:** *El desnudo: estudio de la forma ideal.* Madrid: Alianza-Forma. 1987, Pg.171
- (2) **DAUCHER, Hans:** *Visión artística y visión racionalizada.* Barcelona: Gustavo Gili. 1978, Pg.49

- MOVIMIENTO -

- (3-4) **HILDEBRAND, Adolf:** *El problema de la forma en la obra del arte.* Madrid: Visor (La balsa de la Medusa). 1988, Pgs. 26 y 30 respectivamente
- (5-6) **RODIN, Auguste:** *L'art"- entretiens réunis par Paul Gsell.* París: Grasset 1911, Pg.64
- (7) **WITTKOWER, Rudolf:** *La escultura: procesos y principios.* Madrid: Alianza-Forma. 1980-1981, p. 266

- RITMO -

- (8) **HILDEBRAND, Adolf:** *El problema de la forma en la obra de arte.* Madrid: Visor (La balsa de la Medusa). 1988, Pg. 84
- (9) **BOROVIO, Luis:** *El arte, expresión vital* Pamplona: Universidad de Navarra. 1988, Pg.161

- TENSIÓN -

- (10) **KANDINSKY, Wassily:** *Punto y línea sobre el plano.* Barcelona: Barral. 1974, Pg.51

- (11) **BERGER, René:** *El conocimiento de la pintura - El arte de comprenderla - Volumen II.* Barcelona: Noger. 1976, Pg.179
- (12) **BERGER, René:** *El conocimiento de la pintura - El arte de comprenderla - Volumen II.* Barcelona: Noger. 1976, Pg.167
- (13) **DAUCHER, Hans:** *Visión artística y visión racionalizada.* Barcelona: Gustavo Gili. 1978 Pg.70
- (14) **RODIN, Auguste:** *L'art - entretiens réunis par Paul Gsell.* París: Grasset 1911, Pgs.78 y 83 respectivamente.
- (15) **BOROVIO, Luis:** *El arte, expresión vital.* Pamplona: Universidad de Navarra. 1988, Pg.246.

DINAMISMO COMPOSITIVO EXPRESIONISTA

- (16) **LÓPEZ CHUHURRA, O.:** *Estética de los elementos plásticos.* Barcelona: Labor. 1971, Pg.135.
- (17) **DAUCHER, Hans:** *Visión artística y visión racionalizada.* Barcelona: Gustavo Gili. 1978, Pg.72.
- (18) **HILDEBRAND, Adolf:** *El problema de la forma en la obra de arte.* Madrid: Visor (La balsa de la Medusa). 1988, Pg.30.



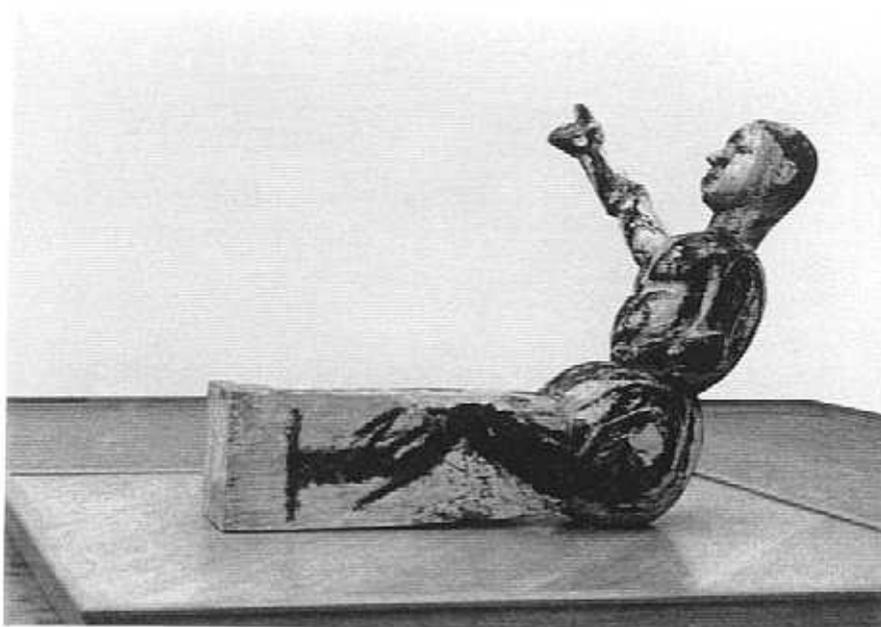
73. A. Giacometti. "Diego Giacometti". Bronze. 1952-53

6.5

*ELEMENTOS COLATERALES DE
EXPRESIÓN DINÁMICA*

6.5.1 EXPRESIÓN GESTUAL EN LA PLÁSTICA ESCULTÓRICA EXPRESIONISTA

El gesto expresivo en el medio escultórico y referido a la figura humana, puede entenderse como el modo de movimiento; es decir, la huella del movimiento dotada de dirección. La percepción de la imagen de un ser humano, en su manifestación sensitiva, tiende a suponer una actividad propia como ser animado que es. Es a través del gesto expresivo escultórico donde con más autenticidad se manifiesta la verdad del ser, detenido en los momentos en que pierde la compostura y dejando que su vida interior aflore a la superficie.



74. G. Baselitz.
"Modelo para una
escultura".
Talla en madera
policromada. 1980.

Por otro lado, en lo concerniente a la expresividad "extrínseca" de la forma; el carácter de huella, de los gestos y actos motores que quedan impresos en la materialidad de la obra, constituyen un aspecto importante en la percepción dinámica de la forma plástica escultórica. El aspecto distorsionante y deformador que protagoniza la plástica expresionista, queda reforzado por la violencia y pasión con que se imprime la grafía del artista y la fuerza de ataque contra los materiales. Tal como define G. Baselitz, la génesis de sus creaciones "nacieron de un acto de agresión". Agresión que Lüpertz explica por la dificultad inherente de todo esfuerzo para investir de un contenido abstracto a una escultura que se presenta como una evidencia a primera vista incontestable.

Si percibimos en la forma de los objetos de la naturaleza, una dinámica visual indicada por las huellas de las fuerzas materiales que las crearon; igualmente, en las formas plásticas escultóricas, podemos percibir a través de sus cualidades grafológicas la dinámica de tales actos y gestos, como huellas del proceso creador de la forma, que sin duda, refuerzan la expresión dinámica contenida en las propias formas. Así pues, tales gestos constituyen vivos diagramas de las fuerzas psicofísicas que crearon la forma plástica, haciéndonos sentir los impulsos vitales y la fuerza de temperamento que les dio origen.

En este sentido, Osvaldo López Chuhurra reflexionando sobre el gesto o la impronta grafológica que revela la materia plástica, se expresa así:

"El gesto es un impulso detenido que encierra en su voluntad de ser, materia, forma y dirección."⁽¹⁾

La impronta grafológica, sin duda, nos descubre al artista temperamental, en el proceso mismo de creación. La energía que aplicó el artista en la configuración de la forma plástica humana se trasmite a través de la dinámica de los valores superficiales de la materia, vitalizando la expresión.

Una escultura figurativa cuya apariencia superficial denota una factura de abundantes gestos y grafías, contribuye a la experiencia vibrante de movimiento.



75. M.Klinger. "San Sebastián". Bronce. 1907.

Su impronta nerviosa y fugaz invita a que se perciba también fugazmente. Esto, sin lugar a dudas, desencadena los poderes expresivos de la materia y la forma hasta producir un orden interpretativo de individualidad exacerbada y caprichosa, confiriendo a este elemento y en este contexto estético, un valor estructural como se le concede a la densidad, peso, movimiento etc, en otras formas artísticas de sentir y expresar.

No pretendemos en modo alguno, legitimar "el gesto" como un hallazgo de la concepción formal expresionista, pues habríamos de remontarnos al Renacimiento, cuando se manifestó la tendencia a apreciar la obra de arte como producto de la creación individual. Ya entonces, las huellas de los dedos del escultor en materias dóciles como el barro

o la cera, posteriormente vaciadas en bronce, se convierten en elementos cualificados de la forma escultórica. Sin embargo, es evidente que el carácter intimista de exacerbada subjetividad que preside la forma expresionista y en general el culto al yo creador; ha contribuido en gran medida a potenciar aquellos signos plásticos que como el gesto, individualizan la expresión.

El gesto se convierte en uno de los elementos expresivos más cualificados de la sensibilidad expresionista; fundamentalmente por el valor de individualidad e inalienabilidad que trasmite. Por otra parte, la fe que el artista expresionista deposita en los valores de la creación como íntima experiencia del individuo; le hacen acoger con entusiasmo todas aquellas huellas gestuales en las que se manifieste el proceso e intencionalidad del acto creador. En la impronta superficial

puede verse, desde la torpeza o habilidad de ejecución, a la manera de sentir las formas.



26. J. Epstein. "Busto de Kraner". Bronce. 1921.

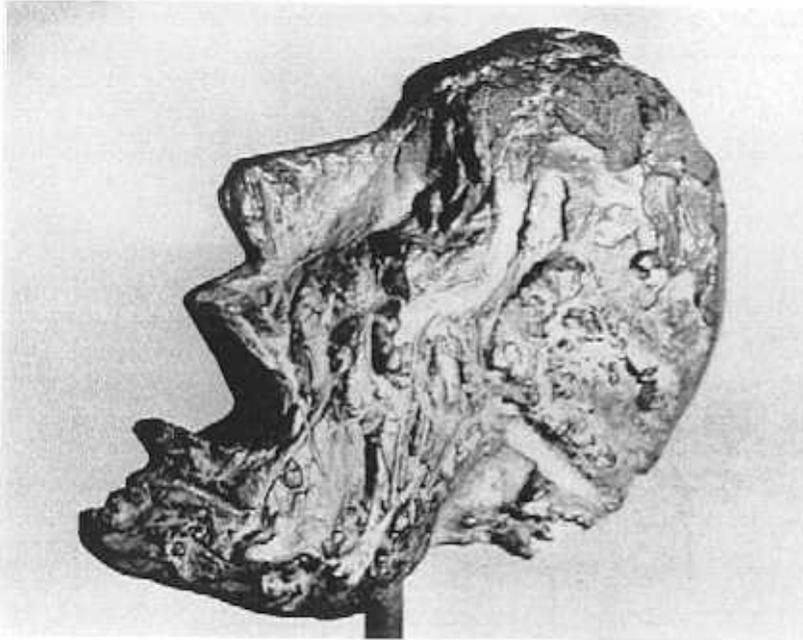
Jacob Epstein (1880-1959) en su vertiente expresionista, fue un vehemente defensor de los valores plástico-expresivos del procedimiento de modelado, poniendo especial énfasis en las superficies imprecisamente modeladas y en las propiedades táctiles de la forma escultórica. En sus obras podemos ver como destaca sin ningún pudor, el amasado tosco del barro o la cera, asumiendo consiguientemente, un extraordinario protagonismo el efecto plástico matérico, en su propósito de

acentuar la expresividad e intensidad vital. Citando sus propias palabras:

"...es la forma de lograr que la superficie de una obra palpitará como algo vivo." (2)

La obra escultórica de Giacometti (1901) en su tendencia expresionista, confiere un gran protagonismo al carácter dinámico del modelado. Su huella superficial, áspera y cavernosa proporciona a la forma plástica una vitalidad de sorprendente inmediatez de presencia visual. Giacometti para contrarrestar el riesgo de que la figura humana pierda plenitud vital en sus características reducciones y simplificaciones esquemáticas, recurre a intensificar los valores táctiles de la forma y sensibiliza la superficie escultórica con un palpitante efecto

matérico, grumoso y atormentado.



77. A. Giacometti. "Cabeza sobre fuste". Bronce. 1947.

La materia en complicidad con la luz, crea una zona de transición entre la masa y el espacio aéreo, originando un espacio propio resplandeciente que envuelve a la figura humana y asegura su integridad. Gracias al centelleo que provoca la luz al

incidir en la textura plástica, gestual y matérica, se facilita la percepción de totalidad y evita cualquier tentación de concentrar la vista en algún detalle parcial. Esto se percibe con una claridad meridiana en las esquematizaciones figurativas de Giacometti, concebidas desde una perspectiva espacial de profundidad, como imágenes remotas.

El gran potencial expresivo que "el gesto" imprime en la materia podemos apreciarlo con suma claridad en todas las obras escultóricas realizadas por artistas de fuerte temperamento. En muchas obras de Picasso, todo queda cortocircuitado y transformado nerviosamente con su frenética velocidad de ejecución. Picasso como Giacometti, Marini, P.Serrano y tantos otros, recorren vacilantemente la forma con sus dedos que presurosos, aplastan, soban, hunden, acarician etc; en definitiva, deforman expresando. Diríamos que en este género de artistas que podríamos clasificar por su fuerte temperamento predomina el factor motor sobre la organización visual.



Este elemento no ha de confundirse con el certero carácter expresivo que a veces aporta el recurso a la minuciosidad gráfica de unas texturas que si bien, llegan a conferir a sus piezas un carácter de obra "escrita" fuertemente signada por el pulso de su artifice, - como las obras "germinales" de D. Lechuga-, no registran la vehemencia temperamental del escultor expresionista que afluye en etapas posteriores.

Las cualidades dinámicas que portan tales elementos o signos plásticos nos permite situarlos entre los "elementos intensificadores de vida", (valores táctiles y movimiento) que Bernard Berenson consideraba esenciales en toda obra de arte

y de los que dimos cuenta en los preliminares de este capítulo.

Concluimos que, el gesto es como expresión de las pulsiones individuales, es un elemento de gran valor, no sólo por reforzar la expresión dinámica contenida en las formas, también por la elocuencia que confiere a la materia en su capacidad para registrar cualquier impulso del proceso creativo y que hace resplandecer el sentimiento vehemente que habita las formas. Es sin duda, un elemento significativo en la definición estética del comportamiento expresionista dado su marcado carácter individual y temperamental.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

ELEMENTOS COLATERALES DE EXPRESIÓN DINÁMICA: GESTO

(1) **LÓPEZ CHUHURRA, O:** *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona: Labor. 1971, Pg.26.

(2) **WITTKOWER, Rudolf:** *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza-Forma. 1980-81, Pg.303.

6.5.2 LA LUZ COMO RESORTE EXPRESIVO DE LA FORMA PLÁSTICA

La luz, no puede considerarse como un factor separado, sino como una condición reservada a la percepción. Su presencia debe destacarse intencionadamente allí donde la percepción del volumen de la masa sea objeto de labor escultórica. Si las luces reflejadas se mueven y adaptan suavemente descubriendo el relieve de las formas, las partes sombreadas constituyen la posesión de la forma plástica. La escultura recoge la luz, nos la muestra. la extiende, corta, precipita, tranquiliza o la hace vibrar.

Ya al contemplar las superficies vivas de los bronce rodinianos, advertíamos que cuando el espacio participa en el dibujo gestual sobre la masa plástica de una forma intensiva, los juegos de luces y sombras delatan las más variadas vibraciones superficiales. Así pues, la luz, como valor expresivo, ayuda a desvelar la carga emotiva y vital que el escultor inyecta a la materia. A través de un claroscuro profundo y violento, el escultor expresionista transmite una gran tensión y las formas configuradas, generalmente con ademanes exasperados, cobran mayor intensidad y dramatismo.

Para valorar la importancia de este elemento, su función plástica y expresiva vamos a contrastar a dos escultores como **E. Barlach** y **P.Serrano**, distantes en

muchos aspectos aunque emparentados en otros. La luz que se proyecta sobre una obra de Barlach como "La llama" (foto: 80) queda revestida de una luz homogénea y tranquila que apenas se mueve bajo las sombrías inflexiones de la forma. En ella percibiremos una variada gama de grises con el contrapunto de algunos brillos; a la vez, podremos disfrutar del efecto plástico del contorno de la forma por el cual el ojo fluye con comodidad. La luz de este modo contribuye a reforzar la expresión de austera firmeza y cierta religiosidad.



80. R. Barlach. "La llama". Bronce. 1934.



81. P. Serrano. "Mesamcoto a Usamuno". Bronce. 1968.

La vertiente expresionista que presenta la obra de P. Serrano se ve reflejada principalmente en retratos y obras monumentales. En los retratos, la luz

resalta la riqueza de matices gestuales que quedan impresos en la materia. En las obras monumentales, los violentos contrastes de luces y sombras producen amplios huecos, planos entrecortados, aristas etc, en una difícil unidad expresiva que vacila entre formas geométricas abstractas y formas figurativas de fuerte expresividad. En este último caso, la luz denuncia esa difícil unidad del lenguaje plástico, pues se hablan dos idiomas estéticos al mismo tiempo y hasta las luces y sombras se reparten con dislocada presencia. P.Serrano no obstante, a pesar de su dualidad en el mundo de la abstracción y la figuración de claro matiz expresionista fue capaz de reflejar con una gran riqueza de matices las esperanzas y angustias de las almas de sus personajes.



82. P.Serrano. "Retrato de José Luis Aranguren". Bronce. 1963.

En la concepción escultórica expresionista, las superficies son susceptibles a la luz incidente de una forma rotunda por medio de un modelado áspero y espontáneo. Aunque la estructuración de masas pueda parecer menos clara al aumentar la granulación, estriado u otros tratamientos aplicados a las superficies; mediante la influencia recíproca de luces y sombras se constituye un conjunto inseparable que enlaza los cuerpos fijos con su atmósfera. Las sinuosidades de la forma expresionista penetran en el volumen de la masa y cae sobre ellas una luz nueva,

clarificando las partes salientes y ensombreciendo las cavidades. El recorrido oscilante de este juego de luces y sombras refuerzan el efecto dinámico del conjunto escultórico.

Al incidir la luz sobre determinados materiales como el mármol, no sólo se refleja luz, sino que hace que penetre visiblemente en su interior. Por otra parte absorbe la oscuridad de la sombra y la incorpora en sí. Como consecuencia, toda delimitación rigurosa se pierde en el paulatino desnivel de una intensidad de luz fluctuante.

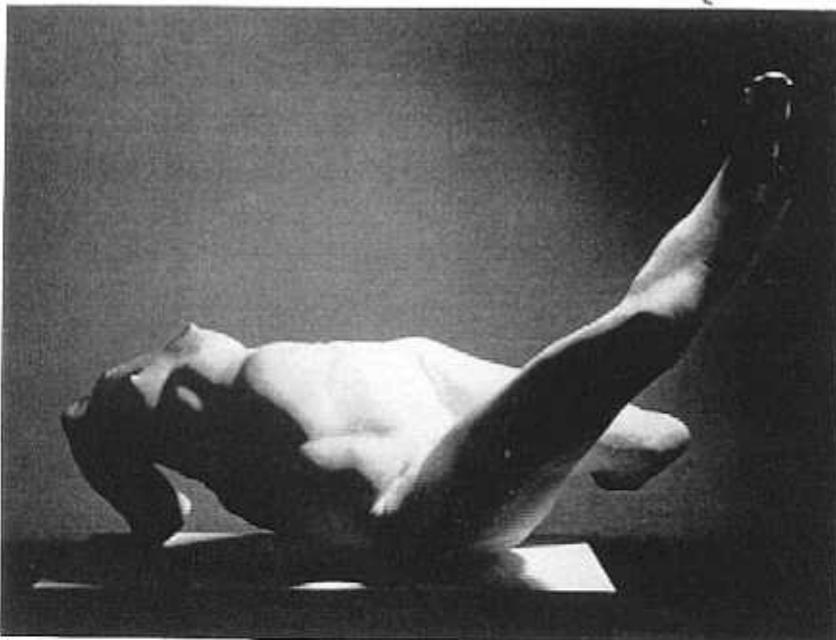
Así parece desprenderse de algunas declaraciones de Rodin a este respecto:

"Los grandes escultores juegan tan hábilmente con todos los recursos del relieve, que unen tan bien la osadía de la luz con la modestia de la sombra que sus esculturas son sabrosas como los más tornasolados aguafuertes. Dos cualidades que se acompañan siempre y son las que dan a las grandes obras escultóricas el radiante aspecto de la carne."⁽³⁾

La escultura expresionista se ha caracterizado por sus propiedades táctiles y éstas se refuerzan visualmente por efecto de contraste, dando al modelado un carácter dinámico, pleno de intensidad vital. Sólo con un determinado juego de claroscuro, pueden las formas expresar la verdad poética y atmosférica del asunto que el artista quiso lograr. Es evidente, que los volúmenes en sus diversos estados no son los mismos, puesto que dependen de la luz que los modela, que acentúa sus llenos y huecos y hace de la superficie, la expresión de una densidad relativa. De tal modo, la luz depende de la materia que la recibe, sobre la cual resbala o se posa con firmeza, penetrando más o menos en ella y ofreciéndonos calidades secas o carnosas.

La figuración expresionista, en su afán por mostrar imágenes impactantes, recurre con frecuencia a fijar en sus obras momentos fugaces. En este sentido, la luz dirigida, de aparente inestabilidad, contribuye de una forma decisiva a reforzar

la sensación de transitoriedad que tiene el espectador ante la representación. Para ilustrar esta reflexión, observar alguna de las esculturas de **M. Marini** que representan a jinete y caballo en un instante crítico de la caída o grupos escultóricos de **Giacometti** que representan figuras que caminan en el momento en que se entrecruzan sus direcciones. Sometidas al efecto de la luz dirigida, indudablemente refuerzan la sensación de transitoriedad dotando a la imagen de una condición etérea y espectral.



83 Juan Bordes
"Torso de Iris".
Policaster. 1980-83.

Las figuras de **Juan Bordes** recogen instantes aprisionados en la materia, la luz siempre cambiante y la composición incompleta, invitan al recorrido. Todo ello, refuerza sin duda la temporalidad y transitoriedad del conjunto ajeno en principio al tiempo. La agilidad clásica y la potencia rítmica que comunica la estructura de sus figuras se ve transportada al encuentro de la luz, precisamente por esas contorsiones blandas de la superficie que podemos apreciar en obras como "**Prometeo y la luz**" o "**Torso de Iris**" (foto: 83).

En los pequeños bronce, la luz se recrea en las contorsiones y pliegues con la misma suavidad con la que la mano del escultor repasa las ceras. En sus figuras

talladas de poliéster, la luz sale al encuentro de la materia tallada, del gesto del cincel sobre la superficie del relieve, de la obra inacabada. La luz se recrea sobre esas texturas agarrándose al volumen, que se arruga en contorsiones arrogantes de expresividad. Con una intimidad a la que sólo se tiene acceso desde la contemplación pura.

La obra de Juan Bordes es definida por la luz, de ella depende el resultado final, el triunfo o el desprecio, pues tal como él mismo afirma:

"La ventana nos hiera, la escultura recoge su luz y la pasea. Nos la muestra. La domina. La extiende. La corta. La precipita. La tranquiliza. La vibra. Son diez grises... ¡no veinte!... y luego el brillo".⁽⁴⁾



Tras haber analizado los elementos dinámicos en la forma escultórica expresionista y comprobar el gran protagonismo que asumen las cualidades dinámicas en la experiencia visual; éstos han de ser considerados como contenido primario o piedra angular de la expresión artística de cualquier signo.

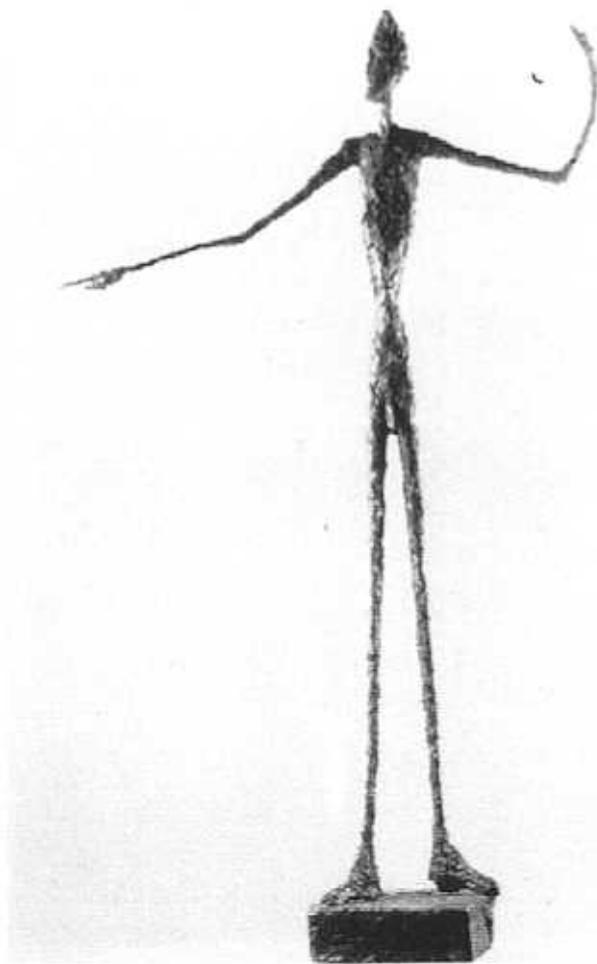
84. A. Rodin. "La belle heulnière". Bronce.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

ELEMENTOS COLATERALES DE EXPRESIÓN DINÁMICA: LUZ

(3) **RODIN, Auguste:** *L'art -entretiens réunis par Paul Gsell.* París: Grasset. 1911, Pg.65.

(4) **LLOP, J:** "*La figura en la luz*". Gal-Art. nº 2. Mayo 1984.



85. A. Giacometti. "Homme se balando". Bronze. 1947.

7.

EL ESPACIO

7. DISTINTAS CONCEPCIONES ESPACIALES EN LA FIGURACIÓN ESCULTÓRICA EXPRESIONISTA

Hasta finales del siglo XIX no tiene lugar la formación de un concepto estricto del espacio en el arte escultórico, aunque la escultura expresionista se ha mantenido en gran medida, fiel a los principios primitivos y tradicionales de la historia de la escultura. Sin embargo, incluso allí donde se trata la representación escultórica figurativa de una manera homogénea, se puede observar desde comienzos del siglo XX una tendencia a la reducción del volumen de la masa, llegando a su fin el dominio exclusivo del cuerpo sólido. Pues, también forman parte de la concepción artística expresionista, cuerpos volátiles como la particular concepción formal que nos presenta **A. Giacometti** en sus figuras humanas, quien adopta una representación del hombre relacionada con la percepción de la profundidad en su dimensión espacial, a la que hemos aludido en alguna ocasión en el curso de este trabajo. A través de sus figuras, reducidas a vibrantes estructuras esquemáticas, podemos experimentar la ampliación de su espacio interior. Sus contornos ásperos y abruptos permanecen abiertos, lo que hace que nuestra percepción se vea impulsada por la imaginación a prestarle forma, sin poder determinar donde empieza y donde termina, pues su ser fluctúa en extensiones imaginarias.

Pero, de modo general, la escultura expresionista se caracteriza por su

tratamiento como masa cerrada, concepción que podemos situar en las primeras etapas de evolución de la escultura desde el punto de vista del tratamiento del material que estableció **Moholy-Nagy** en su obra "Nueva visión y reseña de un artista" ordenándolas como sigue: Bloqueado y modelado, perforado, equilibrio y dinámica. En este sentido, podemos circunscribir la producción expresionista entre la primera y segunda etapa: bloqueado y modelado. En la primera etapa el escultor expresionista toma la pieza en bloque, un bloque de material que muestra su masa y en la segunda utilizará mayores o menores relaciones de masas salientes o entrantes, redondas o angulares, agudas o romas. En cualquier caso la escultura se concibe como un ente cerrado y autónomo, dotado de vida propia e intensa espiritualidad, con frecuencia indiferente a las posibles relaciones con el vacío circundante y en posesión única de toda la actividad. Esta concepción afluye en la nueva eclosión expresionista de la década de los 80 asumiendo el concepto de estatuaria y de monumento que ocupa masivamente el espacio. Esto podemos apreciarlo en la obra de los alemanes **M.Lüpertz** y **G.Baselitz**; las esculturas de este último no ensayan la integración del espacio al concepto formal sino que sus bloques de madera y troncos de árbol son signos transformados en personajes que se oponen al espacio. Son creaciones que se consuman en su presencia misma, en la materialidad inmediata de la escultura. Se trata pues de una escultura que no quiere definir el vacío sino ocupar masivamente el espacio, resaltando la estatuaria en detrimento del problema del movimiento.

Unas veces fascinados por la perturbadora ejemplaridad de las realizaciones más arcaicas y primitivas, el escultor expresionista buscará un arquetipo anónimo y monolítico para alcanzar lo intemporal. Entonces la forma escultórica figurativa se presenta estática, monumental, con falta de ligereza y ritmo, produciendo direcciones generalmente verticales; o bien, envolventes lo que produce un recogimiento de la obra sobre sí misma sin relación con el entorno. Estas características producen una aparente inmovilidad al no existir tensiones con el exterior y esta inmovilidad las convierte en una especie de totems que presentan ideas llenas de misteriosa vida espiritual pero sin llegar a proyectarlas al exterior. Dentro de este concepto de escultura totémica, podemos observar sin embargo que en algunas creaciones como la titulada "**Poste**" (foto: 26) de **G.Baselitz**, se

experimenta el espacio de una manera diferente, asistiendo a una disminución o progresiva supresión de la materia; rematada por formas cóncavas que justifican estéticamente perforaciones y aberturas. De manera que el personaje representado parece prestar atención a lo que sucede dentro de sí mismo, anunciando una lógica del repliegue sobre sí que revierte a la escultura totémica. Áspera y delgada, esta figura resiste a la agresión del campo espacial que la envuelve, oponiendo una eficaz resistencia expresiva que le otorga presencia visible.

La frecuente concentración de volúmenes netos en los cuales existen pocas o ninguna interrupción, mantienen la lectura tradicional de masa cerrada en su totalidad, irradiando en todos los sentidos. Sin duda, una concepción válida para las esenciales pretensiones expresionistas empeñada en conocer la esencia de lo plástico en su integridad y en la naturaleza compacta de esta masa en expansión.

El carácter escultórico de la obra de **E. Barlach** no conviene al espacio abierto, sino al nicho, a la arquitectura en que se alberga. Desde esta perspectiva hay que verlas, su macizo contorno reclama el eco de un arco, una pared o el espacio de un hueco. No hay ningún gesto que se prolongue hacia el vacío: el bloque lo encierra todo. Diríamos que Barlach evoca el espíritu de la época en que se desarrollaron las formas románicas; en cuya concepción era incuestionable la interdependencia de escultura y arquitectura. Aquí el espacio delimita cuidadosamente la expansión del volumen; modera los excesos de los salientes reprimiendo las ondulaciones y estruendos del modelado. Ligeros movimientos, como los introducidos por los pliegues del ropaje, animan la solidez y compacidad de la masa, sin romper la continuidad de los planos que revisten el desnudo de la masa. Diríamos, apropiándonos el término de **H. Focillon**, utilizado en su obra "**La vida de las formas**" para explicar la noción de volumen que:

"El espacio-límite tensa la epidermis de las masas, garantizando así su plenitud y densidad".⁽¹⁾

La forma llena y redonda con la cual se identificaba **Lehmbruck** en sus comienzos, evoluciona hacia formas más sutiles y la cerrada corporeidad de

"Madre e hijo" (foto: 86), "El hombre", "Mujer de pie" o "Gran pensador" se abre a una espacialidad ramificada por los miembros. Una especie de inquieta nostalgia llamea, la masa se abre y se deja penetrar, las delicadas ramificaciones del contorno subrayan el modelado interior. Una de sus obras más emblemáticas "Figura arrodillada" (foto: 87) nos muestra claramente esta concepción.



86. W. Lehmbruck. "Madre e hijo". Bronce. 1917-18. 87. W. Lehmbruck. "Figura arrodillada". Bronce. 1911.

Finalmente, los miembros se entrecruzan con independencia de su constitución anatómica hasta convertirse en una armazón espacial con una doble función: expresiva y constructiva. Obras como "Guerrero moribundo" o "Joven sentado" (foto: 13) ilustran magníficamente este planteamiento, configurador de espacios y ámbitos vacíos por medio de los elementos constitutivos de la figura humana. Similares preocupaciones estructurales son compartidas por G. Marcks. En su obra "Prometeo" (foto: 14), el centro expresivo lo configura la arquitectura de

sus miembros y el espacio que queda trabado dentro o entre la misma.

El ser escultórico expresionista está también estrechamente emparentado a la penetrabilidad y la acometida de los fenómenos sobre el artista, su empuje de dentro hacia fuera. Frente a las formas convexas, las sinuosidades cóncavas que penetran en el volumen de la masa, provocando movimientos cuando hace que la mirada se interne oscilante en ella.

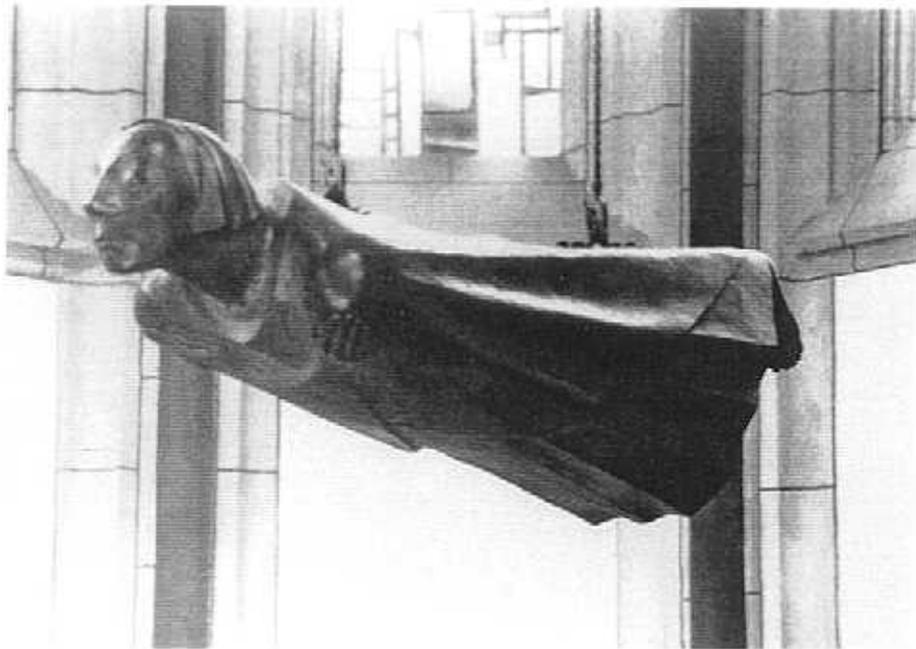
La obra del escultor español **Pablo Serrano** está surcada por una corriente expresionista que se manifiesta fundamentalmente en sus retratos. En menor grado y a mi juicio menos acertada en su obra monumental (monumentos a Unamuno, Galdós, Marañón y un largo etc.) se concita una extraña convivencia de formas geométricas y orgánicas de compleja unidad. Este género nos muestra una concepción espacial muy distinta a la que determinaba la masa volumétrica de **E. Barlach**. El espacio está libremente abierto a la expansión de los volúmenes, desplegándose con gran vitalidad. La relación de vacíos y llenos se conjugan con rupturas bruscas que producen múltiples planos entrecortados y violentos contrastes de luces y sombras. La superficie ya no contiene la tensión de la masa interna sino que el impulso de ésta se desboca tratando de invadir el espacio. La forma pues, se modela por una dinámica que confronta las fuerzas de empuje, de desarrollo orgánico y la presión del espacio que actúa sobre la masa plástica de distinto modo y que interpreta visualmente la luz mediante contrastes de luces y sombras.

Normalmente la convexidad de la forma figurativa expresionista domina con su carácter expansivo. La autonomía e independencia que sin embargo le es característica, crea un problema a la hora de combinar una figura con otra en grupos escultóricos, no logrando fácil cohesión en su unidad compositiva. Por el contrario, el empleo de la concavidad propicia un acoplamiento de las unidades cóncavas y convexas más cabal, interactuando el espacio y la masa de una forma eminentemente dinámica. En la vinculación formal o en la compenetración recíproca de varios cuerpos tiene lugar un alejamiento del objeto fijo y permanente que ha sido durante milenios el soporte predominante de los valores expresivos plástico-escultóricos. Pero no sólo es dinámica la forma escultórica sino también la

de los intervalos que las separan. El espacio vacío que separa entre sí las unidades compositivas en la escultura o grupo escultórico está comprimido por estas unidades y éstas a su vez, son comprimidas por el espacio o intersticios escultóricos. Esta dinámica depende de distintos factores; tales como: tamaño, forma y proporciones de los intervalos mismos y también de las unidades compositivas figurativas. En definitiva, ambos espacios, el interno y el externo se "aunan" mutuamente en un principio vital de la escultura, "su expansión". **A. Bourdelle** mostró especial interés por este género de relaciones configuradas por el ritmo de llenos y vacíos en obras tan conocidas como "**Hércules arquero**", donde también se hace evidente la búsqueda sobre los valores del espacio en relación con los volúmenes y el contorno de los objetos.

La tímida incorporación del espacio en la escultura expresionista confiere al material sólido una cierta ligereza frente a la fuerza de la gravedad. Las sinuosidades cóncavas debilitan la naturaleza compacta de la masa en expansión, tan explotada en esta forma artística; pero sirven de puente para el ojo a la hora de dotar a la forma de un carácter dinámico impulsor y a ello contribuye notablemente la actividad espacial que interactúa con la masa plástica figurativa. En casos extremos como la obra de **E. Barlach** "**Angel enlutado**" (foto: 88-89) del monumento de Güstrow que se encuentra actualmente en iglesia de los antonianos de Colonia, muestra la ligereza de la materia mediante un estado de suspensión (colgada). Aquí la impresión de ligereza se obtiene por medio de dispositivos técnicos más o menos ocultos. A pesar de dos sólidas cadenas, cuelga amenazador sobre la cabeza de los visitantes; en cambio, produce la sensación de ingravidez y ligereza flotante, al hacer descender desde el techo hasta el suelo una banda estrecha. El reducido espacio intermedio existente entre el suelo y la forma objetiva, ese "casi" contacto, produce tanta tensión psíquica que se siente claramente el alzamiento de la banda. Naturalmente, factores como forma, tamaño y posición dentro de la situación espacial circundante tienen una influencia decisiva en la impresión de pesadez o flotación aérea de la obra.

Muchas de las esculturas figurativas expresionistas se oponen a una participación inmediata en la vida y acaparan un espacio propio para su existencia,



88-89. E.Bertsch. "Ángel Enlutado" Bronce. Iglesia de los Antonianos de Cofoola. 1927.



90. A. Giacometti. "Mujer en un carro".
Bronce. 1950

independiente del entorno real. La mayor parte de las veces, la escultura está separada del espacio real del espectador por una superficie básica relativamente delgada (plinto) y hace posible su desarrollo como objeto o sistema cerrado e independiente. Este efecto se ve reforzado cuando la plataforma se eleva, separando la figura o grupo de figuras del conjunto cotidiano de la realidad y lo integra en una esfera con espacio propio y normas autónomas. Es práctica común en la obra de A. Giacometti elevar una o varias figuras sobre una plataforma mediante uno o dos fustes delgados creando un ámbito de ingravidez. Unas veces como figura aislada, predominando la frontalidad o hieratismo de clara orientación axial, como en su espléndida obra "Mujer en un carro" (foto: 90) y otras veces, varias figuras se entrecruzan mediante la proyección sugerida de movimientos de un extraño equilibrio, regulado y contenido por el fuste central que sostiene la plataforma en su centro,

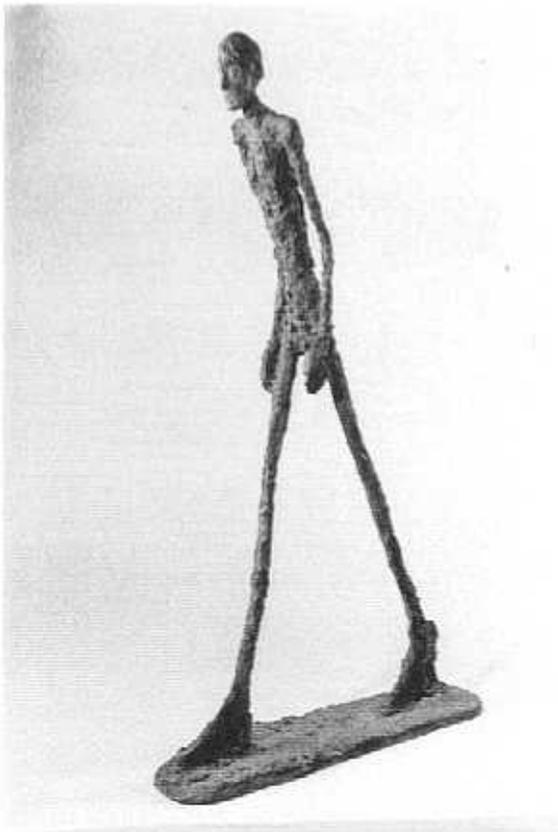
como en su obra "Tres hombres que caminan" (foto: 82).

Ambas formas de composición crean un ámbito irreal de ingravidez espacial que las aísla del entorno real y las sume en el espacio de "sensaciones ideadas". Utilizamos este término acuñado por B. Berenson para describir las imágenes de las sensaciones que estas representaciones artísticas despiertan.

"Las sensaciones ideadas que constituyen la obra de

arte; pertenecen a un reino aparte, más allá de la realidad, donde el ideal es la realidad única. Un reino de contemplación de "emoción recordada en la tranquilidad" un reino donde nada puede suceder excepto en el alma del espectador y nada que no conduzca a la calma y a la superación". (7)

De cualquier forma el plinto o pedestal, como parte adicional, asegura a la obra de arte un espacio propio; la aísla del espacio, de la vida práctica. Es una función que ya hemos visto asumir en otro grado y medida a la luz, creando una zona de transición entre la masa y el espacio aéreo definido por el resplandor que envuelve a la figura. Ésta asegura su integridad y delimita su propio espacio.

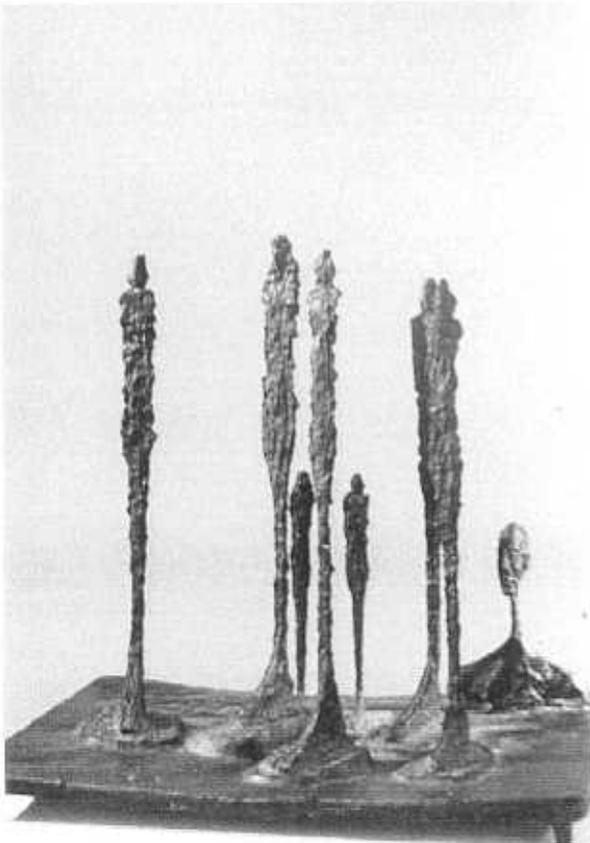


91. A. Giacometti. "Hombre que camina II". Bronce. 1960

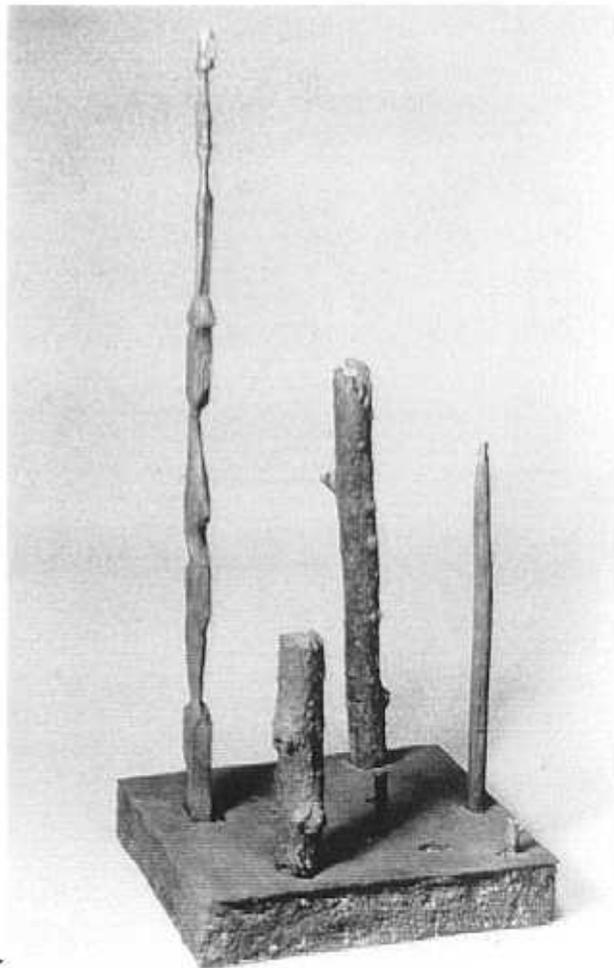
Distinta concepción espacial en relación con el entorno nos presenta el mismo A. Giacometti en obras como "El caminante II" (foto: 91). Aquí el objetivo es contrario, pretende reconstruir una "realidad" que surge de la posibilidad de objetivizar percepciones subjetivas e integrarlas en el espacio verdadero de la realidad; en un lugar donde deambulan hombres y mujeres vivos (Plaza Pública de Manhattan). De este modo se condensan las formas de un estilo nuevo que Giacometti define como "la manera de ver algo fijado en el tiempo y en el espacio".

Rodin, punto de referencia constante para la escultura de la primera mitad de este siglo y también para la figuración expresionista nos hace de nuevo recurrir

a otra de sus conquistas. Observamos que en "Los Burgueses de Calais" las figuras todavía permanecen sujetas a soportes propios y se destacan claramente sobre el plinto rectangular común, pero ya preludian la incursión en el entorno real estableciendo relaciones entre los personajes y por extensión con la vida cotidiana.



92. A.Giacometti. "El Bosque: siete figuras y una cabeza".
Bronce. 1950.



93. A.R.Penck. "Situación". Tallis en madera. 1986. ▶

Por otra parte, siguiendo la interesantísima exploración espacial que Giacometti afronta en sus grupos escultóricos podemos apreciar también un concepto espacial sin dimensiones, ilimitado, como el que se siente cuando nos adentramos en un bosque. Así es, el bosque se cierra en torno a sí mismo y al mismo tiempo se abre hacia todas las direcciones y aunque nos encontremos en un punto determinado, estamos rodeados por una envoltura que no tiene dimensiones. Esta concepción queda ilustrada en un grupo de siete figuras femeninas y el busto

de un hombre, todas y cada una de ellas sobre pequeños soportes que se destacan con claridad sobre un plinto rectangular común, semejante al grupo de Rodin pero estos no gesticulan sino que su enfoque de totalidad se determina desde una perspectiva remota difuminando sus contornos. Un bosque con las ramas desnudas de hojas se yergue ante nosotros en una lejanía inaccesible (foto: 92), similares preocupaciones parecen ocupar a **Penck** (foto: 93). En resumen, podemos decir que las figuras de Giacometti con sus gestos participan en el mundo, es decir, no se oponen a él como sujetos. La atmósfera espacial que recubre al ser humano es tan vasta que desvanece sus límites exactos desapareciendo las dimensiones mensurables. En la imaginación o en la experiencia directa de tal estado, el hombre se encuentra en el centro de un espacio que se extiende en torno a él, sin límites precisos, y que afecta a su propia vivencia y a su concepción formal figurativa. Sus criaturas, sin volumen, sin peso, se hacen monumentales dentro de un espacio cuyas dimensiones regulan.

Como colofón, afirmar que las concepciones espaciales que caracterizan la figuración expresionista escultórica aquí descritas; despliegan a su alrededor espacios propios, aunque con marcadas diferencias de fondo. Por un lado, la condición cubica, corpórea e intemporal que reposa plenamente en sí; por otro lado, las superficies texturadas por gestos y pulsiones individuales del artista, que al ser bañadas por la luz, crean una zona de transición entre la masa y el espacio aéreo que resplandece como un nimbo en torno a la figura. Estas y otras tentativas forman en definitiva, un espacio propio que envuelve la figura y asegura su integridad. Igualmente, podemos reconocer en esta línea figurativa importantes aportaciones de interrelación e integración escultórica con el medio circundante o espacio verdadero de la realidad y vida práctica.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) **FOCILLON, Henri:** *La vida de las formas*. Madrid: Xarait. 1983. Pg.29.

(2) **BERENSON, Bernard:** *Estética e historia en las artes visuales*. México: Fondo de Cultura Económica. 1956. Pg.71.

8.

*LA INFLUENCIA DE LAS FORMAS
PRIMITIVAS Y ARCAICAS*

- S E G U N D A P A R T E -

**8. LA INFLUENCIA DE LAS FORMAS PRIMITIVAS
Y ARCAICAS EN LA ESCULTURA EXPRESIONISTA**

"Los sentimientos del arte primitivo son más limitados y rudos, sus materiales son más toscos, sus formas más pobres y groseras, pero en sus esenciales motivos, medios y fines, el arte de la prehistoria coincide con el arte de todos los tiempos". (1)

Ernst Grosse.

El anhelo apasionado por el retorno a los orígenes que caracterizó al movimiento expresionista de principios de siglo, se hace visible en la adopción de nuevos arquetipos en contacto con las creaciones arcaicas y primitivas; nos hace interesarnos por las connotaciones de sentido e influencia formal que suscitaron los objetos tribales y formas del arte primitivo en la sensibilidad moderna.

La extrema sensibilidad a las condiciones del medio que siempre caracterizó al artista expresionista le hacen adoptar una actitud atormentada, reaccionando en ocasiones con la huida. Los motivos de esta reacción hay que buscarlos en la retórica academicista y la pretendida objetivación y racionalización del arte como consecuencia de una sociedad cada vez más tecnificada y deshumanizada. Actitud que hace ver al expresionismo dentro de la perspectiva de las vanguardias históricas del siglo XX como un **movimiento de tipo romántico**.

Obviaremos dar en este capítulo una perspectiva de tinte antropológico, preocupada por el contexto original -religioso, social- de esos objetos, porque ninguno de los artistas modernos -incluidos los expresionistas- se interesó con rigor en ello, solamente en los vagos significados que se traslucían de los objetos mismos. Pero ¿qué es lo que vieron artistas como **Kirchner, Gaudier-Brezska, Schmidt--Rottluff, Epstein, Giacometti, Baselitz, Plensa** y tantos otros en las máscaras y estatuillas tribales?. Sin duda, no vieron todos ellos lo mismo y en este sentido, se abre una amplia gama de interpretaciones que van desde el interés formal de unas representaciones ideográficas hasta la idealización de una expresividad primitiva, instintiva y vitalista, llegando incluso a ritualizar el acto de crear. El arte primitivo a los ojos de la cultura occidental proyecta una visión idealista con una doble connotación de arte puro, menos artificial, más inocente y directo y por otro lado, indómito, apasionado y violento. Es el mito occidental tan buscado del "buen salvaje" de lo primitivo.

Evidentemente, las obras artísticas de culturas arcaicas, primitivas y tribales no deben calificarse de simples, pues como dice Gombrich:

"Sus procesos de creación son a menudo más complejos que los nuestros y su técnica poseedora de gran perfección." (2)

Habría pues que poner en tela de juicio el desarrollo lineal que, en general, admitimos respecto a la historia del arte. Las opiniones de historiadores y antropólogos al respecto, han puesto de relieve, mediante análisis comparativos de culturas primitivas que se han desarrollado en diferentes épocas de la historia de la humanidad, que toda la historia del arte no es una historia del progreso de los perfeccionamientos técnicos, sino una historia del cambio de ideas y exigencias que irán variando a la vez que su entorno. En palabras de Gombrich:

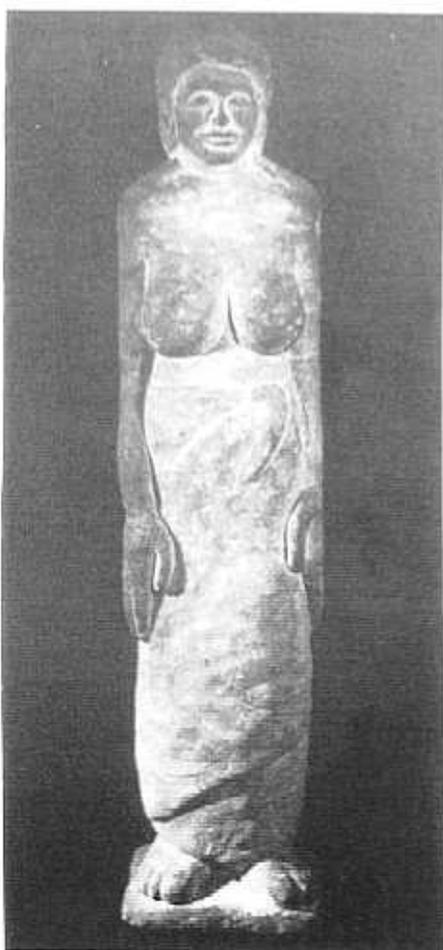
"La creación artística viene dada por el hecho de que cada generación tiene que encontrar una solución diferente para el mismo problema: salvar el abismo que separa las realidades interior y exterior, reestableciendo el equilibrio dinámico que gobierna su relación." (3)

Estas ideas y formas de vida serán quienes condicionen las representaciones artísticas principalmente. El arte prehistórico y todas las culturas primitivas que subsisten en la actualidad poseen en sus representaciones un planteamiento simbólico. Son símbolos que se identifican con un sentimiento místico, con el deseo, la oración, el encantamiento y se les creía poseedores del poder de realizar efectos mágicos. El arte primitivo y tribal ha supuesto evidentemente, un punto de referencia importante para determinados movimientos artísticos de nuestro siglo, en particular para aquellos artistas como los expresionistas que sintieron una poderosa atracción por las culturas vueltas hacia la vida espiritual; en oposición a las sociedades laicas donde los objetos de arte reemplazaban la función ritual o religiosa propias de aquellas culturas. Para estos artistas, lo que contaba además de las enseñanzas plásticas extraídas del arte primitivo, era la espiritualidad encarnada en estos objetos; también, la impresión de estabilidad que emanaban de sus formas inmutables, determinadas por las funciones rituales invariables. Esculturas que parecían a la vez universales e intemporales, despegadas de las contingencias de la historia.

La fascinación experimentada por las realizaciones arcaicas y primitivas llevará al escultor expresionista a buscar nuevos arquetipos con el anhelo de revitalizar el significado y espiritualizar la creación artística. En definitiva, el valor simbólico-funcional, la carga espiritual, la audacia expresiva manifiesta en las deformaciones y gestos escultóricos de las tallas primitivas, invocarán en el artista moderno el deseo de estrechar los vínculos entre la naturaleza y la vida espiritual.

Es de destacar la valiosa aportación de algunos pintores que irrumpieron con gran fuerza en el medio escultórico; entre los históricos citar a **Pechstein, Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff** y artistas con quienes compartían un similar impulso expresionista como **Gauguin y Matisse**, todos ellos ayudaron a desvelar aspectos inéditos, ocultos por la hegemonía del arte escultórico hecho por escultores. Con el advenimiento de nuevos expresionismos pintores como **G. Baselitz, Lüpertz** o **Penck** tomaron el testigo en los 80 con nuevas e importantes aportaciones.

Gauguin, atraído por el arte primitivo, buscaba una fórmula expresiva que representara lo más profundo del ser humano, sus percepciones sensoriales, sus emociones, la pasión irrefrenable del proceso creativo y esto habría de ser mediante parábolas plásticas. Después, un sinfín de artistas vieron en el arte primitivo una inagotable fuente de inspiración. En este sentido, ciertas corrientes del expresionismo, desvinculadas de los aspectos descriptivos naturalistas de la realidad exterior y de los aspectos narrativos o literarios que respaldaban al romanticismo, encontraron en el arte primitivo un instrumento útil para la transposición de sensaciones violentas y vitales a la forma escultórica.



94. P.Gauguin. "Idolo de piedra". 1902



95. E.Ludwing Kirchner. "Mujer que danza".
Talla de madera polkeromada. 1911.

Lo que **Gauguin** conoció de primera mano en Tahití, los posteriores maestros del expresionismo lo buscaron en museos y tiendas de curiosidades. En 1904,

Kirchner descubría en el Museo Etnográfico de Dresde, la fuerza expresiva de las figuras africanas y polinésicas, y junto con Schmidt-Rottluff, Heckel etc, dos años más tarde fundarían la Brücke, agrupación que fue la célula germinal del expresionismo alemán.



96. K. Schmidt-Rottluff. "Adorante".
Talla en madera policromada. 1917.



97. K. Schmidt-Rottluff. "Cabeza azul-roja".
Talla en madera policromada. 1917.

Las esculturas de Kirchner y Schmidt-Rottluff conectadas con las artes primitivas y artes populares de su propio continente, deben su interés al rechazo expresionista de la idea de progreso y evolución anunciada por la sociedad industrial. Se piensa que el capitalismo y la vida urbana, ha destruido las relaciones recíprocas y orgánicas entre el hombre y la naturaleza. La vuelta al primitivismo

se presenta pues, como nostalgia de la sociedad preindustrial. Este mismo sentimiento, impulsó a dichos artistas a reivindicar técnicas más primitivas como la talla directa en madera. Las esculturas talladas y pintadas según estas técnicas manifiestan una energía agresiva que responde a la angustia y violencia inconoclasta de sus pinturas. En todas estas tentativas parece afirmarse una fuerte voluntad de lograr una expresión más primordial o primigenia.

La cruda gesticulación y el lapidario lenguaje formal de los primitivos sentaron las premisas para el desarrollo estilístico de la Brücke. La áspera sensibilidad, por la que tanto interés mostró el círculo de Dresde, se tradujo en hieráticas estatuillas de ídolos mudos.

Probablemente, de los pintores el más dotado para la escultura entre todos ellos era **Schmidt-Rottluff** cuyas cabezas se estructuran según las formas más elementales de la esfera, el ovoide y el cilindro. Sólo él se aproximó a la experiencia puramente escultórica del bloque, mientras los demás asimilaban un procedimiento sin tomar conciencia de sus posibilidades plásticas. Escasamente sintieron la necesidad de llegar hasta las raíces de la forma, obligando a máscaras, cabezas y estatuillas a revelar el secreto de su fuerza expresiva. En general, éstas aparecen mediatizadas por el logro de efectos fisiognómicos, según fórmulas muy codificadas. Pero, los artistas expresionistas desestiman los efectos expresivos logrados por los cambios faciales; pues éstos, describen particularidades del sentimiento de un sujeto y la pretensión es otra muy distinta como es, evocar un "más allá" de la vida eterna o dotar a estas esculturas de un valor mágico. Esto, indudablemente se transmite de una forma más directa con la vaguedad y misterio que las caracteriza.

El arte tribal no se fundamenta en un principio global de la "cabeza" o del "cuerpo" por separado, sino que ambos se conciben de forma unificada a partir de sus elementos más activos. Así, las proporciones africanas; es decir, piernas cortas, muslos volumétricos, tronco alargado y cabeza aún más grande o por el contrario muy pequeña se dejan notar en las interpretaciones escultóricas expresionistas aunque con sutiles transformaciones subjetivas. Por otra parte, la simplicidad

manifiesta en la escultura africana y polinésica esta fundada sin embargo, en relaciones formales de un elevado nivel de complejidad.



98. P.Gauguin. "Soyez amoureux". Talla en madera. 1892.



99. Il. Matino. "Dos negras". Bronce. 1908.

La influencia de arquetipos escultóricos de culturas primitivas y arcaicas se hicieron notar sobremanera en la escultura moderna en muy distinto grado y de forma especial en la escultura expresionista que oscilaba entre la adaptación casi fortuita a sus diferencias hasta la imitación manifiesta. El escultor más que el pintor tuvo que esforzarse en no dejar que las formas primitivas invadieran su espíritu hasta eclipsar la expresión personal. Un ejemplo elocuente, lo encontramos en la obra escultórica de **Gauguin**, cuyos motivos individuales, decorativos y representativos, son asimilados y reemplazados casi sin alteración alguna. Este género de transposición, casi literal, recoge en menor medida el espíritu primitivista. No sucede así en sus pinturas, en las cuales el estímulo inicial es remodelado o recreado profundamente por su personal concepción pictórica, sin

permitir la invasión despersonalizadora de las formas primitivas.

En orden a los principios conceptuales del medio expresivo, el relieve en madera **"Soyez amoureux"** (foto: 98), se sitúa a medio camino en la transformación subjetiva de las formas primitivas. Dado que el relieve se haya más próximo a la sensibilidad pictórica del artista y su personalidad afluye con mayor espontaneidad, el arte de la talla, representó para **Gauguin** la huida de un mundo de formas espesas y rígidos fetiches. Su intuición le llevará a dar un importante paso hacia el nuevo mundo expresivo adoptado por la escultura del siglo XX y que se canalizará por dos vías diferentes: la percepción de la naturaleza y la expresión mediante parábolas, configuradas mediante las nuevas formas.

También, en **Matisse** y los fauves late un cierto impulso expresionista, compartiendo su admiración por el arte primitivo con cubistas, surrealistas, simbolistas etc, aunque en otro orden interpretativo. Matisse, evidencia la influencia primitiva de la escultura africana en su obra escultórica. Esculturas como **"Torso con una cabeza"** (1906), **"Dos negras"** (foto: 99) parecen tener las proporciones de las rechonchas estatuas de Costa de Marfil o **"Jeannette III"** (1910-11) puede presentar afinidades con ciertas máscaras del Camerún y quizá **"La Serpentine"** (1909) por el carácter anguloso de su modelado.

La violenta carga emotiva, la tosquedad de volúmenes y transparente torpeza, son características afines en obras escultóricas de expresionistas y fauvistas. En ambos casos, se trata de un arte que no quiere registrar y conservar una impresión sino expresar un impulso humano. Ambos movimientos buscan además una reelaboración activa y dinámica de la realidad; lo cual sólo se consigue a través de la pasión con que el artista se acerca a ella y desata su carga vital.

Sin embargo a pesar de estas analogías, el grupo alemán presenta discrepancias con el francés de los fauves que difería de las fuentes iconográficas y también tendencias figurativas. Los artistas del Brücke se remitían a parte de las obras africanas y polinésicas al arte popular, como reflejo de una humanidad tosca y pura. La gozosa sensualidad manifestada por los fauves -inspirada por **Gauguin**-

en la Brücke se transforma en vitalidad espasmódica y amenazada por excesivas tensiones nerviosas. La obra escultórica más emblemática y rotunda de los fauves la encontramos en otro pintor A. Derain. Obras como "mujer de pie" o "figura acurrucada" (foto: 100) muestran una corporeidad tosca y abigarrada. Derain adapta el ser humano al bloque pétreo como principio formal superior recordando el aforismo de Miguel Ángel: « ...Una estatua tiene que ser lo bastante compacta para no estropearse cuando se lanza a rodar por una pendiente.»



100. A. Derain. "Figura acurrucada". Piedra. 1907.

Derain actualizó al extremo la cualidad táctil del bloque, resaltando su corporeidad, contornos y presencia física. Son características que encarnan perfectamente con la sorda naturaleza del hombre primitivo, como una imagen anónima y primitiva de la humanidad.

De la obra de A. Modigliani, es bastante evidente que un cierto número de cabezas realizadas entre 1909-1914, siguen el ejemplo

del estilo booulé. Esto se puede apreciar con claridad en el óvalo alargado de la cabeza y cuello cilíndrico, con el mentón estrecho y los ojos almendrados, con el volumen rectilíneo, bien definido de la nariz que, lo mismo que la boca en forma de pequeño rombo, interrumpe levemente la curva de la mejilla y del mentón, dulcemente redondeadas. A la vez las influencias primitivas africanas se sintetizan

con el arte griego arcaico, visible en la representación de la cabellera y en el tratamiento de la superficie de la piedra poco pulida, o en la fina sonrisa de las Koré griegas. Esta síntesis de influencias revelan su personalidad en la creación de una forma original. A diferencia de sus correligionarios, no se vió especialmente atraído por la fuerza y el misterio de lo primitivo, sino más bien por la gracia simplificadora de lo lineal en la composición y en definitiva por su expresión formal. En este sentido, **Modigliani** estaba más ajustado a la sintonía de **Matisse** que afirmó:

"Lo que busco por encima de todo es la expresión [...] para mí, la expresión no se encuentra en la pasión que emana de un rostro o que se patentiza por algún gesto violento. Está en la total composición de mi cuadro."⁽⁴⁾

Ni en el mástil totémico, ni en las máscaras africanas encontrará **Barlach** la humanidad que buscaba; una humanidad primitiva, elemental y genuina, desnuda del convencionalismo burgués. Esta humanidad la encontrará, en una realidad no gastada como Rusia, en gentes de la calle, tristes y anónimos transeuntes, con sencillas formas de vida. Sus figuras espantadas y desconsoladas se convirtieron en símbolo de un época que iba a la catástrofe. La obra de **Barlach** está más conectada con la tradición germánica, sobre todo con la estética gotizante. Sus pesadas figuras, revestidas de macizos y angulosos perfiles, evocan el misticismo y la espiritualidad de las tallas medievales alemanas. Por otra parte, la pureza artesana de la talla en madera le aproximan al arte popular del que deriva una tosca emoción. Las rudezas de las formas populares y deformaciones primitivas imprimen a veces a sus obras un sesgo violento de desesperación, miedo, venganza y una gran tensión emocional: éxtasis, locura etc, que podemos ver en obras como "El vengador" o "El loco" .

Emparentada, con el espíritu y concepción formal de **Barlach** se encuentra la obra de **K.Kollwitz**, también caracterizada por la pesadumbre de sus formas, colmadas de sugerencias simbólicas. También, el expresionismo naturalista de

E.Barlach encontró eco en G.Marks, incluso en la tardía obra religiosa de E.Mataré. Viejas formas europeas, sobre todo arcaicas, entran en su campo de asimilación y mira con nuevos ojos la cerrada y agobiada cubicidad románica que ya había interesado a Barlach.



101. Käthe Kollwitz. "El llanto". Bronce. 1938.



102. B.Mnreé "Figura de pie". Talla en madera. 1926-27. ▶

G.Marks creó en el tercer decenio del siglo obras de fuerte expresividad, eran como las creaciones de Barlach, figuras de una humanidad helada y despojada, símbolo de los años de posguerra. Su intención fundamental era la de aunar la fuerza expresiva con el vigor formal, para lo cual robustece la angulosidad y las nudosidades del expresionismo mediante las leyes estructurales que gobiernan

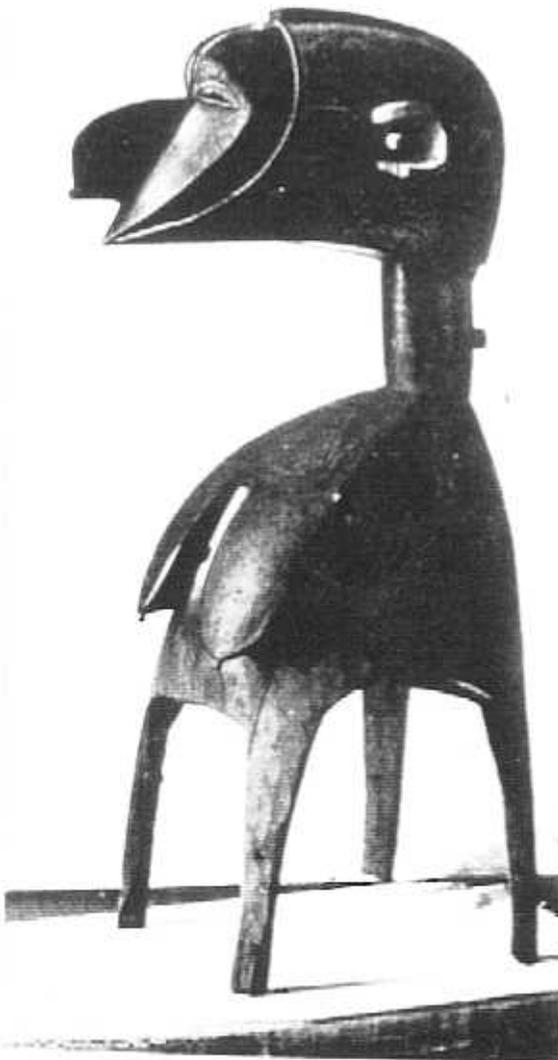
la escultura arcaica.

La obra de **A. Martini** ofrece ricos contrastes que oscilan entre la estilización de agradables modernizaciones del desnudo y los toscos arcaísmos que más tarde utilizará **M. Marini**. Éste simbolizará una humanidad primitiva sin tener que tomar referencia de culturas exóticas y escogerá para ello unos seres nómadas como acróbatas, malabaristas, bailarinas que expresan el sentimiento de desarraigo. En tales trabajos, el escultor crea una imagen del hombre primitivo en la que se encuentra reflejado el hombre civilizado y auna la expresión de místicos pálpitos con la de una alegría de espontaneidad mediterránea. Envuelto por las tradiciones del pasado toma posesión de las riquezas formales de las antiguas culturas, tales como: la escultura en madera de Egipto, el arte etrusco o griego arcaico etc; lo que permitió a Marini expresar el sentimiento de la vida característico de su época sin trivializarlo, situándolo en la lejanía. Su mágico y ancestral dominio imaginativo, otorgan a su obra un esencial ambiente de pesadilla enigmática.

Por otra parte, las gráciles y lineales figuras de **A. Giacometti** con acentuadas deformaciones y estilizaciones nos recuerdan ciertos alargados ídolos etruscos que pueden verse en el Museo de Volterra (fotos: 4 y 6).

El interés que mostró **J. Epstein** por las colecciones de África y Polinesia le llevan a estudiarlas concienzudamente en el British Museum y desde un primer momento descubre en estas esculturas una masa no demasiado bien integrada y compacta. La obra de Epstein absorberá el entusiasmo y la influencia ambiental de su época, evidenciando un profundo interés por lo primitivo. Pero las influencias discernibles no vienen sólo de África, también recogen algunas características de la escultura egipcia y del Próximo-Oriente. Esto se puede apreciar en su obra "El Dios del Sol" cuya prolongada ejecución asume las distintas influencias acaecidas desde su comienzo, allá por el 1914 hasta 1931 en que finalmente se concluye. Sus ángulos rectos, largos y proyectados en el plano muestran una concepción regida por los dictados del bloque geométrico. Epstein utiliza estas referencias como un medio para liberarse de las proporciones naturalistas y como un método para llegar a lo arquitectónico y lo simbólico. Si efectuamos un somero análisis de las

características formales de alguna de sus obras, constataremos la evidente fascinación que sentía por el arte primitivo africano y el arcaísmo de culturas antiguas. Así, en obras como "Tournesol" (1910) con su largo cuello, su cara ovalada, la línea curva de la nariz, el ceño y la pequeña boca contraída deriva claramente de la estatuaria Fang. La parte ligeramente cóncava, en forma de corazón que conformaba la cara de su obra "Maternidad" (foto: 103) con los ojos hundidos, la nariz larga y la boca situada muy baja remarcan su procedencia referencial.



103. J. Epstein. "Maternidad". Talla en piedra. 1910-11.

104. "Nimba". (Idolo de maternidad). Nueva Guinea.

Tras su retorno a Londres, hacia 1913, se asocia al grupo "Vortex" quienes admiraban las cualidades expresionistas y anti-intelectuales de las artes exóticas,

interesados por las tradiciones que transmitían una expresión fuerte e incluso brutal. La producción de Epstein más próxima a "Vortex" no muestra tan acentuadas las afinidades primitivas y el mismo escultor negó en su obra escrita "Autobiografía" su proximidad a la escultura primitiva, afirmando:

"A causa de mi aprecio y entusiasmo por el trabajo africano, yo he sido acusado -como si fuera un crimen- de sufrir su influencia. No hay nada de ello. Mi escultura (salvo un corto período de tiempo entre 1912-13 en que el cubismo y la abstracción estaba en el aire) ha permanecido en la tradición europea de mi primera formación." (5)

Y este aserto es en términos generales correcto; es decir, la mayor parte de la obra de Epstein, sus numerosos retratos y estudios para personajes son de un rudo naturalismo. Sin embargo, siempre que Epstein tenía que acometer un personaje simbólico o religioso parece volverse hacia lo primitivo como en "Génesis" (1930), "Mujer poseída" (1932), "El Dios del Sol" (1931), "Ecce Homo" (1934) o "Adám" (1938). Las tradiciones estilísticas invocadas no son siempre muy claras, aunque "Génesis" recuerda de nuevo a los Fang y "Ecce Homo" quizá a los ídolos de la isla de Pascua y con buen criterio pueden ser mezclados en cualquier obra. La razón por la cual se hizo esta invocación parece evidente, conferir una significación profunda y crear un respeto mezclado de temor y admiración quizá más fuerte por exótica, que el que pudiera evocar la tradición europea, una realidad más desgastada.

Como tantos otros artistas, Epstein encuentra en las artes primitivas y exóticas un medio de dar a su obra personal un sentido más largo y profundo que el que le ofrece su propia tradición inmediata, al menos es lo que él buscaba y eso explica la dimensión, el énfasis, la rudeza deliberada y la energía brutal de muchas de sus obras "primitivas".

Henri Gaudier-Brzeska, compartía las mismas inquietudes que el grupo "Vortex" y en su estancia en Inglaterra escribía por aquellas fechas:

"El escultor moderno es un hombre que trabaja con su instinto como sacando su fuerza inspiradora [...] .Esta escultura no tiene relación con la escultura griega clásica, pero persigue la tradición de los bárbaros de la tierra (porque los tenemos simpatía y admiración) es lo que yo espero haber expresado con claridad." (6)



105. H. Gaudier Brzeska. "Retrato de Ezra Pound". Talla en piedra. 1914.



106. "Moai" Isla de Pascua. ▶

La obra de Gaudier-Brzeska con esta orientación fue demasiado breve, no obstante, la simplificación general, el énfasis que condensa la masa unificada y compacta y la rudeza del tratamiento del material pétreo de sus tallas, revelan su profunda admiración por las formas del arte primitivo. Estas características

podemos verlas transferidas en importantes obras como "**Personaje sentado**" o "**El diablejo**" (1914) donde las curvas ovales de sus piernas cortas y plegadas transmiten una pesadez que tiran hacia la base con la masa entera de la estatua. Sus embotados contornos faciales, la exagerada longitud de los cuellos confirman la inspiración en procedimientos estilísticos africanos, concretamente de la escultura Fang. Más elocuente si cabe es el "**Retrato de Ezra Pound**" (foto: 105) donde las convenciones del estilo primitivista de la isla de Pascua (foto:106) se siguen estrechamente. Esta cabeza prevista para reposar directamente sobre el suelo sin pedestal, como las colosales cabezas de piedra de aquella isla, reúnen algunas características de su particular identidad, como el estrechamiento de sus alargadas mejillas y los ojos hundidos bajo un ceño desplomado. En definitiva, su meta idéntica a la de otros artistas en su adaptación de lo arcaico o de lo primitivo, es la de reforzar su mensaje, ajustando a la vez su peso formal y el sobrentendido iconográfico de poder y misterio.

Aquellas máscaras y estatuillas africanas u oceánicas fuera de su contexto ritual y social, se convertían en representaciones ideográficas de figuras que, aún cuando remitían a la realidad natural, se expresaban en un idioma formal propio, en absoluto imitativo. Parecían haber sido creadas en torno a un concepto estructural de la figura y de la expresión que se traducía por la simplificación, por la utilización de formas y planos esenciales para la comprensión de una totalidad y fundamentalmente, para traducir problemas metafísicos de hondo sentido.

Así pues, **Gauguin**, tras inaugurar el primitivismo en el arte del siglo XX de clara concepción rousseauniana de "Buen salvaje" y más tarde Matisse, los fauves y los expresionistas alemanes y en otro orden interpretativo: **Picasso**, **Gaudier-Brzeska**, **Epstein**, **Giacometti** etc, mirarán hacia lo primitivo, encontrando respuestas tanto formales, conceptuales o metafísicas que su cultura occidental les planteaba.

Artistas como **Baselitz**, **Lüpert** o **Penck** citando a los más representativos de la escultura alemana expresionista de la última década, afirman la escultura figurativa enfatizando su presencia. Reducen la figura a un signo rudimentario en

acción de reclamo desviándose de una simetría rígida y tratan de superar los efectos visuales analíticos, concibiéndola como un objeto enraizado en la tierra y cuya génesis se tiñe de un proceso orgánico. Así, las obras que resultan de esta intención expresiva recuerdan en la presencia frecuentemente agresiva de su propia existencia, el potencial trascendental de las efigies sagradas. Pero a la vez se refleja una característica de negación o rechazo, una actitud artística que tiende a desvalorizar y anular la significación original tanto de asociaciones conscientes o inconscientes, como de medios puestos en la obra.



107. A.R. Penck. "Standart". Bronce. 1985.



108. G. Baselitz. "Schelbenkopf".
Talla en madera. 1986

Baselitz redescubre en sus esculturas una cualidad de coseidad que no se encuentra más que en Africa, en la prehistoria y en ciertas obras de la Edad Media

europaea, intentando con ello suprimir toda ilusión en sus esculturas. Esto lo logra distanciándose de la escultura representativa en un proceso de obtención de la forma donde se imprime un carácter torturado y laborioso que obedece a su intención plástica. Sus esculturas presentan también una cierta afinidad con los ídolos de madera descubiertos en los pantanos de Europa central, concretamente con los dioses de madera de Braak. Su idea plástica o concepción formal parte de la asociación evocada por unos troncos ahorquillados cuyas ramas se convierten en piernas. La desnudez de sus superficies, desprovistas de trazos, permiten la inscripción esquemática de algunos caracteres anatómicos: ojos, nariz, boca, sexo etc. Esta misma concepción encuentra resonancia en la obra del escultor español Francisco Leiro como veremos en el capítulo dedicado a la escultura española de corte expresionista de la última década.

La búsqueda de unos valores humanos esenciales y la reintegración del acto creativo en su contexto social, ya formaba parte de las intenciones de los expresionistas históricos. Más adelante, desde una perspectiva pseudo-antropológica, fundamentada en una serie de suposiciones occidentales respecto al carácter del ser primitivo, el artista pasa a convertirse en primitivo y ritualiza el acto de crear. Por ello lo que percibe del primitivo, más que sus objetos es su vida, la forma de su expresividad social o religiosa. La apropiación de otras culturas -sus símbolos y formas etc- por la cultura occidental dentro del ámbito que ésta denomina "arte", no deja de tener unas consecuencias engañosas; particularmente, en esta última interpretación, derivada de la perspectiva expresionista y sobre todo en su aspecto ritualizador. Estas derivan de una perspectiva etnocéntrica que perpetúa la falsedad de un arte desligado de la historia, de un primitivismo sin historia.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) **HOFMANN, Werner:** *La escultura del siglo XX*. Barcelona: Seix Barral. 1960, Pg.110.
- (2 y 3) **GOMBRICH, Ernst:** *Historia del Arte*. Madrid: Alianza-Forma. 1982, Pags.37-38.
- (4) **WILLET, John:** *El rompecabezas expresionista*. Madrid: Guadarrama (Biblioteca para el hombre actual). 1970, Pg.32.
- (5) **EPSTEIN, Jacob:** *An autobiographie*. Londres: Jones Lane. 1963, Pg.190.
- (6) **EZRA-POUND:** *Gaudier-Brzeska*. Londres: Jones Lane. 1916, Pg.35.

9.

***NEOEXPRESIONISMO ESCULTÓRICO DE
LOS OCHENTA EN EL PANORAMA
NACIONAL***

9. NEOEXPRESIONISMO ESCULTÓRICO DE LOS OCHENTA EN EL PANORAMA NACIONAL.

El clímax libertario imperante en el panorama artístico no vuelve a lo permanente sino que nos sitúa en el vacío, en la ausencia y sujetos a una continua mutación. La aproximación "collage" a la cultura, a la historia, a la memoria y a la consciencia ha adquirido una importancia imprevista.

La individualización de la fuerza creativa era una consecuencia lógica, siendo la subjetividad cultivada en la desconfianza, la única alternativa posible para preservar las luces entre las tinieblas. En este sentido, el advenimiento de una nueva forma de expresionismo produce un fenómeno de vastas proporciones que da la bienvenida a un nuevo humanismo, balbuceante desde hacía tiempo sobre los pedazos de las convenciones y llamado a ocupar un espacio de opinión mucho mayor que antaño. Lo cierto es, que los modelos que ilustran esta década de libertad sin fronteras, venían avalados por la ilusión de otra semántica sin prejuicios, respetuosa de la tradición y de la imagen, del sentimiento por lo placentero, del interés por lo narrativo, donde tiene hueco el amor por las raíces e identidad y de manera particular por una nueva absorción de los arcaísmos.

En este contexto aparecen los "Die Neven Wilden" - o salvajes - germanos modelando o degollando el material, en consonancia perfecta con la imagen pintada.

El resurgir de la opción figurativa expresionista de nuevo cuño, es avalada desde centroeuropa como nueva imagen proyectada en los ochenta. Esta opción constituyó la plataforma o el impulso de los lenguajes afines que se estaban experimentado en otras partes de Europa, como es el caso de España, manifiesto en la obra de escultores como Leiro, Plensa, Bordes, Nágel, etc.

El expresionismo, coincidente en muchos aspectos con las tendencias neoexpresionistas dominantes en el contexto internacional en la década de los ochenta, es en muchos casos una envoltura técnica y también una síntesis de contenidos diversos, ampliamente cultivada por numerosos escultores de todo el mundo. Si bien, no debemos ignorar las muy positivas características originales, tanto en lo que se refiere al uso de los materiales tradicionales y de nuevo uso, como la propia sensibilidad que ya anticipamos en su momento.

En este capítulo, nuestro propósito es reseñar algunos modelos ejemplares que según nuestro criterio reflejan inquietudes que hoy ocupan a los escultores españoles de esta línea expresiva.

En la década de los años ochenta un nuevo expresionismo impregnó un amplio sector de la sensibilidad artística, el de una vanguardia fascinada por la expresividad directa de las artes primitivas, populares y de la tradición contemporánea. Las distintas obras se plantean como un camino hacia atrás o un avanzar retrocediendo con resonancias múltiples: románicas, manieristas, barrocas etc. Evidentemente, gracias a las múltiples vertientes, facetas y aspectos que caracterizan la tendencia expresionista se confirma como una de las constantes más sólidas en la historia del arte, que resiste a las mutaciones impuestas por el acelerado ritmo de nuestro tiempo. Si bien, es preciso matizar, que ni tan siquiera en el campo de nuestro estudio se manifiesta con formas y significados unívocos, totalizadores sino multiforme y caleidoscópico. Encontramos por lo pronto, un neoexpresionismo formal de envoltura técnica que no afecta a la estructura interna de la obra y que utiliza la deformación para envolver el fondo de los temas. Se trata de un pseudovalor y como tal, capaz de contribuir eficazmente a la confusión reinante. En estas fórmulas son muy utilizados distintos ademanes manieristas, una

vez comprobada la eficacia plástica y comunicación lograda desde hace años.

La verdadera actitud creadora que alimenta la tendencia del más puro expresionismo está en su línea trágica, en la complejidad de nuestra existencia. Esta corriente o tendencia no tiene que ver con la revaluación de la apariencia sino que fundamentalmente viene a restaurar a la figura como objeto, en su modo más rotundo, de cosa puesta delante de los ojos y al alcance de la mano; delimitada y vuelta sobre sí misma, condensando valores espirituales, con peso, medida y lugar en un espacio que es real y no sólo imaginario y lingüístico. Una ambición que por lo demás es de raíz romántica y humanista. El escultor expresionista alcanza la plenitud cuando obra y condensa la confusa proliferación de la vida en una imagen exenta, capaz de funcionar como signo de su propia identidad u objeto de sus estrategias vitales.

Los planteamientos que definen esta corriente revelan matices de claro signo distintivo. Veremos como **Francisco Leiro** nunca omite referencias a individuos, asumiendo virtudes, cualidades e incluso rasgos psicológicos individuales; contrariamente a lo que sugieren las enormes y enigmáticas figuras totémicas de **Jaume Plensa** evocando a veces la escultura africana con notas características antropológicas. Con su trabajo de forja, libera imágenes que remiten a las formas de vida de las masas en las sociedades industrializadas, las cuales como ha subrayado en un ensayo **Carlo Gulio Argan**:

"... Con su conducta ritualizada son capaces de engendrar mitos e inclusive tribus, funcionan de hecho como los pueblos primitivos."⁽¹⁾

Eligiendo esa vía ardua de quien expresa en parábolas y quiere descubrir formas. Vía seguida por muchos de los artistas citados en el curso de este trabajo: **Gauguin, Pechstein, Kirchner, Schmidt-Rottluff** etc, en sus experiencias escultóricas, en sus tallas de formas espesas y rígidas.

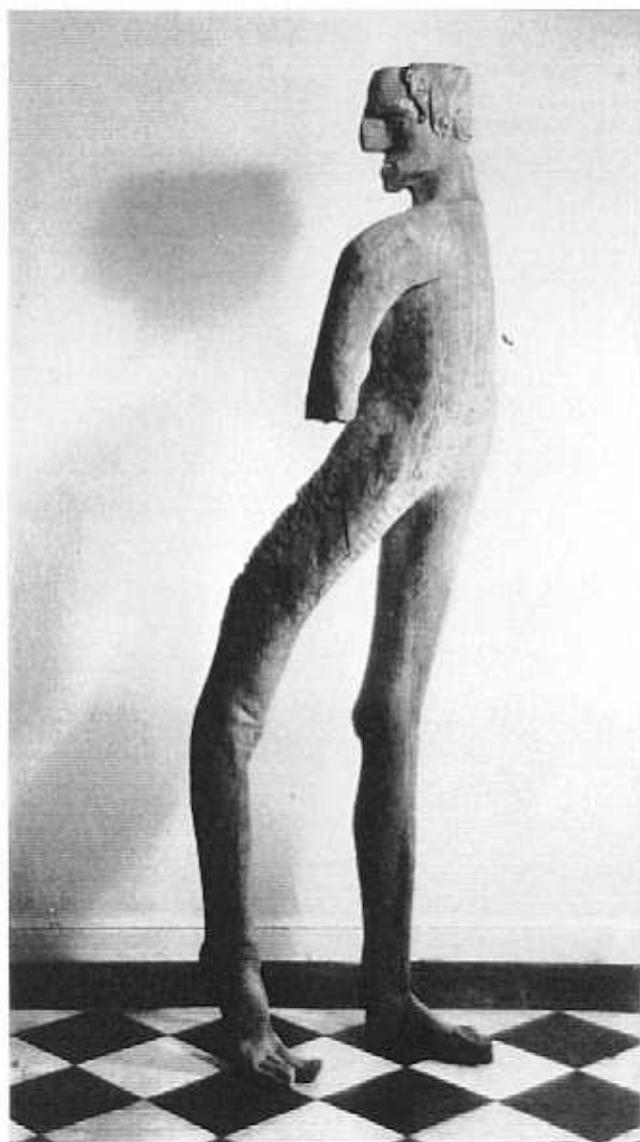
En una línea ecléctica en que el expresionismo tiene un peso evidente, se

encuentra la compleja obra de **Andrés Nágel** que aglutina muy distintas connotaciones formales y de sentido: pop, surrealismo, expresionismo etc, confiriendo a su discurso un tono a la vez trágico, socarrón y mordaz. Así mismo, el manierismo que inspira el personal estilo de **Juan Bordes** le llevan a confrontar la tradición con las perspectivas estéticas expresionistas actuales, creando en clave de ironía y mordacidad, grotescos personajes de sugestivos significados que otorgan a su figuración una extraordinaria carga expresiva.

David Lechuga se debate en una ambigua dialéctica de contrarios que intentará armonizar con sutiles ironías y contradicciones, entre el desenfado y la solemnidad.

Evaristo Bellotti es otro nombre significativo en la joven escultura española con alguna concomitancia con esta línea expresiva. También al igual que Leiro y Plensa, utiliza técnicas arcaicas pero su actitud no es humanística ni mediúcnica, es distanciada e irónica y en definitiva supone asumir sin entusiasmo ni ilusión, la restauración del objeto. El historicismo y mítica de la obra de E. Bellotti tiene como medio de realización la recuperación del objeto de forma irónica, imprimiendo a su obra un carácter ruinoso que apenas logra equilibrar las citas históricas y míticas que tejen sus temas. Es éste, un expresionismo ecléctico que recoge algunos aspectos y elementos que se consideran más válidos de los anteriores, mezclándolos con la tradición.

Algo similar, aunque bastante más distante, parece entreverse en algunos aspectos de la obra de **Juan Muñoz**, cuya finalidad parece encontrarse en el deseo de establecer sus propios campos y orientaciones; empeñado en conciliar en un mismo espacio formas y concepciones aparentemente contrapuestas.



109 P. Leiro. "xan callón". Talla en madeira. 1983.

9.1 FRANCISCO LEIRO

La obra de Francisco Leiro quizá constituya el ejemplo más lúcido de una individualidad que trabaja en los ochenta lejos de toda influencia contaminante y que por azar, hace coincidir su estética, su fabulación quejumbrosamente lúdica, irónica y primigenia con la figuración pretendidamente "salvaje" de hoy. El caso de Leiro, debemos contextualizarlo en el resurgir de la opción figurativa expresionista de nuevo cuño centroeuropeo. Plataforma que sirvió de impulso al lenguaje que por entonces iba articulándose en artistas como Leiro, al calor del resurgir del atlantismo galaico, tan lleno de tradición y de raíces tan antiguas y autóctonas como el centroeuropeo. Tradición antropológicamente rural imbuida de cierto primitivismo y expresionismo, con cierta tendencia al hermetismo proveniente de la estética monolítica del granito de los canteiros populares. Pero esta figuración expresionista es heredera de la propia tradición expresiva galaica tanto como del gran período histórico del expresionismo centroeuropeo. Así lo señala **Fernando Huici** dando una explicación coherente a la obra de esta etapa:

"La obra de Leiro se sitúa en esa larga tradición de una vanguardia fascinada por la expresividad directa de las artes primitivas en lo que supone el descubrimiento de la escultura africana u oceánica, en lo que las cabezas enseñan a un Picasso. Sólo que en el caso de Leiro, el eco de una cierta idea celta de lo popular o de la tradición de los mascarones de proa tallados en madera, parecen surgir menos de una lectura consciente y exterior, en ningún caso directa, que una suerte de coincidencia natural." ⁽²⁾

Su obra parte siempre de un concepto figurativo muy particular que no sólo bebe en las antiguas herencias gallegas -el románico, el barroco, el mundo popular de los canteiros, la tendencia al bloque, el tratamiento de los volúmenes...- sino también, en la mejor escultura clásica, etrusca, egipcia, oriental etc.

Los rostros de sus figuras reflejan el mundo arcaico y a la vez recuerdan rasgos de la etnia atlántica plasmados en la obra de escultores gallegos de

principios de siglo como Narciso Pérez, creando un personal eclecticismo plástico. Éste fue un escultor amante del arcaísmo, la visión helenizante y la grandeza miguelangelesca que en Leiro es más palpable en el trabajo del mármol, escenificada en la especial rémora conceptual de los esclavos.

La libertad en el tratamiento expresionista, las intenciones sarcásticas distorsionantes, un cierto hieratismo de recuerdos pasados, unidos al tratamiento miguelangelesco -visible en la energía grandilocuente de sus figuras- conceden a su particular expresionismo un tinte clásico y manierista dentro de la figuración actual.

A propósito de Leiro, el crítico de arte **Miguel Logroño** ha hablado de Miguel Ángel:

" Quizá es un exceso pero un exceso comprensible. En Leiro hay algo de titanismo de Miguel Ángel, de esa afirmación de voluntad creadora que traza la vía de continuidad entre el primer manierismo y el héroe romántico. Las figuras de Leiro, en especial ese Sansón derribando las columnas, son imágenes exactas de un voluntarioso, dispuesto a transmitir su energía y confianza a sí mismo."⁽³⁾

Las esculturas de Leiro tienen mucho de autobiográfico y revelan su primitiva personalidad artística, pródiga en reflejos pasionales y actitudes excéntricas, muy propio del que quiere rebelarse contra la mansedumbre y calma de una existencia hecha de realidades banales. Así es, sus personajes adoptan mil actitudes y en las más inverosímiles posturas y tensiones, sometidas a dramáticas distorsiones, aunque nunca suprimen su referencia a distintas individualidades como su **"Xan Quinto"** (un bandido legendario que vivió a principios de siglo en Galicia) o a **"Sansón" derribando las columnas del templo** para sepultar consigo a los filisteos. Inclusive pueden estas tallas, sin transgredir su propia norma, asumir la psicología como en **"Camarero de Gerona"** o **"Retrato de Antón Lamazares"**. Éstas son imágenes de individuos realizadas a su vez por un individuo que se realiza esculpiendo y tallando este tipo de imágenes; con una ambición clara, la restauración del objeto escultórico. Son personajes y temas que centran su universo

escultórico y enlazan en buena parte con arquetipos populares de su misma herencia cultural.

Leiro ha contribuido a ese resurgir de la escultura gallega y española desde la sinceridad de su trabajo que inicia a finales de los setenta, cuando se cuestionaba este tipo de figuración expresionista distorsionante; rechazo que experimentó en repetidas ocasiones hasta esta redención del "New Spirit".

Tras distintas tentativas, será a partir de 1979 cuando Leiro encuentra su manera y comienzan las deformaciones, los retorcimientos y alargamientos, el color y las primeras narices griegas como un ligero toque de arcaísmo, manifiesto en aquellos trabajos de piedra o mármol de Lugo. Este manierismo figurativo se fragua en la síntesis de un personal eclecticismo plástico, donde se establece una acertada simbiosis entre la tradición y el nuevo espíritu de los ochenta. Son figuras de cuerpo entero, torsos o simples rostros acariciando la rudeza del material, imbuidas en la estética de los canteiros que entroncan con los conceptos que Leiro empieza a admirar. Pero estas razones y conceptos aparecen asumidos con los prejuicios más grandes, con la lucha dogmática de un hombre que vive los ochenta siendo fiel a su libertad interior, imaginando esa pretendida mirada mimética a lo que hacen los alemanes o italianos que poco interesan a Leiro. Algo más cerca de Lüpertz que de Baselitz pero con la muy considerable distancia interpuesta por una Galicia plagada de fábulas e imaginación, de ironía y saudade, de romanticismo panteista y de una entidad primitiva que hunde sus raíces en la historia más ancestral, en la identidad atlántica.

En los primeros años de la década, pasa por una fase de progresivo esquematismo expresionista, fundamentado en una síntesis de la forma por planos. Consecuencia del duro trabajo y experimentación en esta línea, su individualidad afloró con gran personalidad en el panorama artístico español a principios de los años ochenta con una singular propuesta, hoy aceptada por gran parte de la crítica y público interesado por la escultura, proyectándose al exterior con gran impacto. Este proceso evolutivo, ya se refleja desde obras como "Eva", "Salomé" (foto. 110), "Caín", "La noche" (foto: 42) de 1982 hacía el "Xan Quinto", "El atleta",

"Parexa" (foto: 113) o el "Xan Callán" (foto: 109), que definen con rotundidad la singularidad estética expresionista de Leiro. La teatralidad y el arrebatado dinámico de sus personajes en ademanes inesperados, delatan cierta inclinación a la ampulosidad, el sentimentalismo y la declamación. Expresionismo fabulador y narrador que profundiza en las esencias primigenias de la tierra se viste con el tinte primitivo, distorsiona quejumbrosamente la soledad y mito de determinados personajes, con un lúcido sentir de la evocación.



111 F. Leiro. "Xan Quinto".
Talla en madera. 1983.

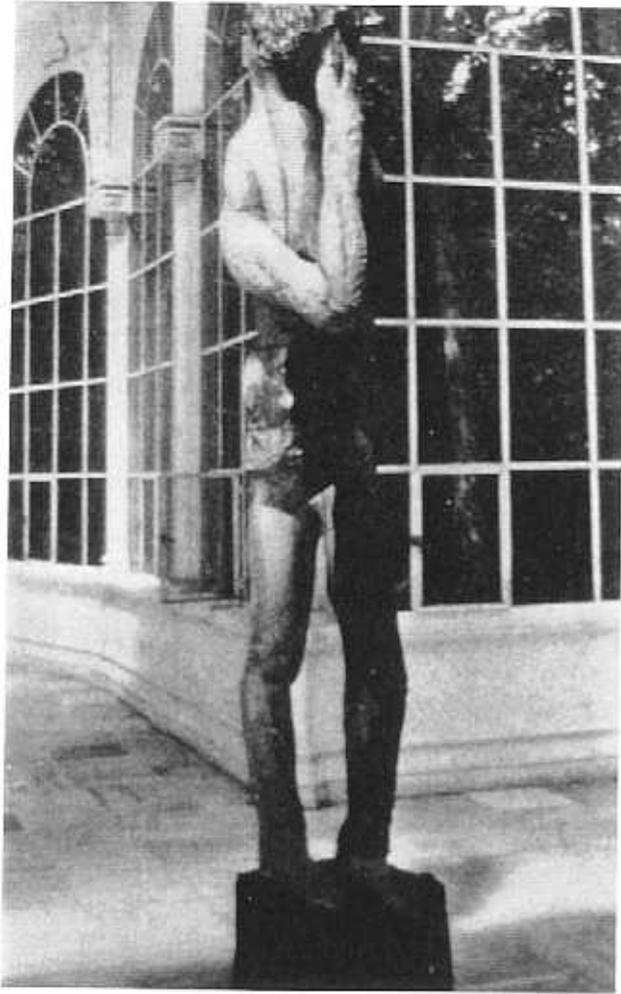
110 F. Leiro. "Salomé".
Talla en madera policromada. 1982.

Las figuras desgarradas, retorcidas en violentas posturas, casi descoyuntadas, son de una enorme fuerza expresiva y representan a "Parvos" (locos), "Trasnos", "Tolos", hombrecillos que parecen personajes esperpénticos plasmados por el artista

con ironía, no exenta de ternura y compasión. En esta etapa también abundan curiosamente, personajes bíblicos como los citados y más tarde se añadirán a la lista; **"Sansón"** y marginados de la sociedad, como el bandolero **"Xan Quinto"** o el pirata **"Benito Soto"** que tienen una larga tradición en la escultura gallega popular y culta.

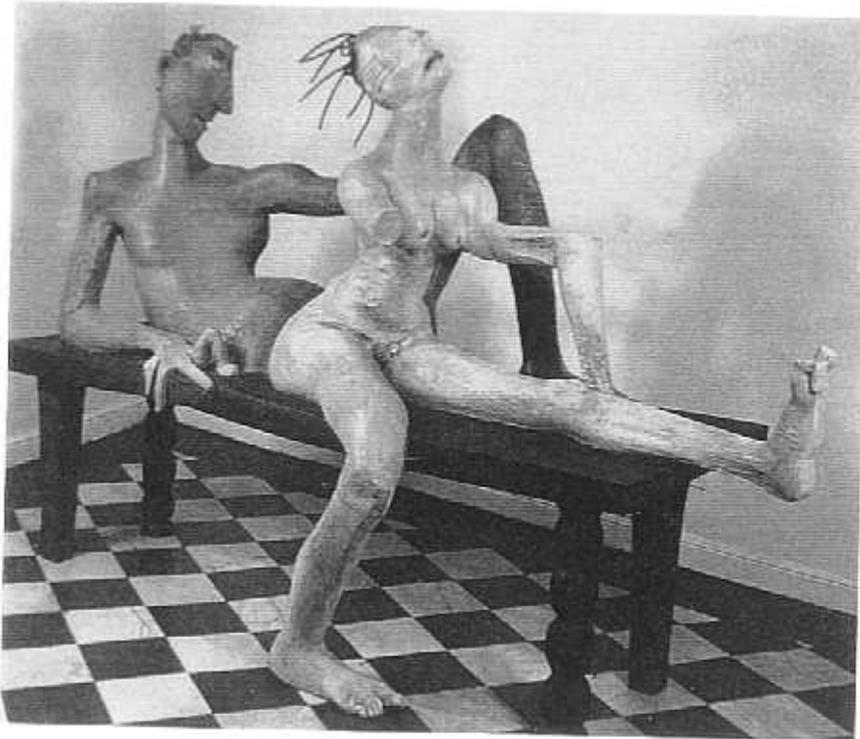
La obra de Leiro se encamina hacia una mayor purificación y simplificación de volúmenes, de aquellos inesperados quebramientos o retorcimientos esperpénticos a los que a veces nos lleva la madera, recibiendo con sutileza la policromía que le va mejor a la obra. Pero lo realmente decisivo es la insolencia de sus monumentales figuras, acibillando el espacio que las contiene, sarcastizando con agresividad contenida el movimiento potencial que a veces, se transforma en acto de "Terribilitá", por donde escapa el alma y sentimiento liberador de Leiro. Es la actitud expresionista, fortalecida por la arqueología del tiempo que añade la policromía, lo que cede dignidad y aparente vetustez a cada obra. Así lo vemos en obras como el **"Moucho"** (foto: 112) en la exposición celebrada en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro madrileño en el verano de 1984 "seis escultores", proceso que se hará más reflexivo en obras como **"Galaico"** presentado en la FIAC parisina que evoca a aquel **"Galo moribundo"** de la escultura helenística, representación y radiografía simplificada del dolor, de la tragedia o de la impotencia. Algo que se matiza con ironía en **"Los tres portugueses"** presentada en la misma feria y que yerguen su fuerza jocosa sobre la verticalidad de la madera, que funciona como fuste o capitel.

El titanismo miguelangelesco del que hablaba Miguel Logroño -citado con anterioridad- lo encontramos purificado en **"Sansón derribando las columnas"**, obra de un vigor desmesurado que recoge un momento de máxima tensión, al ejercer una intensa presión sobre los fustes partidos de las robustas columnas laterales. El concepto expresivo, orgánico, que sugiere el tronco desrroñado y tallado, los miembros ensamblados en diagonal cruzada, las deformaciones, desproporciones expresivas y acentos de policromía espléndidamente acordados con la tensión de los miembros, confieren al conjunto un grado de expresividad brutal. Ésta se ve reforzada por sus característicos rasgos faciales que unen frente y nariz,



▲ 113 F.Leiro: "O Moucho". Talla en madeira policromada. 1984.

▼ 113 F.Leiro: "Paroxa". Talla en madeira policromada. 1983.



o el rictus pleno de tensión y energía concentrada, comunicando al unísono la contracción de labios, mentón y cuello, este último en vigoroso giro.



114 F. Leiro. "Sansón derribando las columnas del templo". Talla en madera policromada. 1984.

Las obras de los últimos años de la década de los ochenta experimentaron un evidente proceso de evolución, visible en una progresiva depuración formal. Éstas abandonan su abigarrada teatralidad, moderan la distorsión expresiva y se encaminan hacia una rotunda monumentalidad, de sobrio y esencial vigor expresivo.

Por encima de todo, la simbolización y su incisiva superficie prevalecen sobre cualquier otra componente. Los personajes tienen una factura arcaizante que voluntariamente descuida. Su talla brutal, revela la transferencia expresiva intensa conseguida durante la ejecución. Esto se hace especialmente patente en obras que enlazan con otra línea fuerte de la tradición gallega, como es la cantería del granito, de la cual absorbe algunas de las características enunciadas. Nos referimos

a obras realizadas en granito negro como el **"Balboas un"** y **"Balboas dous"** (1987) en las cuales resplandece la ironía, el humor, socarronería y desdén. Pero esta progresiva simplificación obedece más que a las condiciones que impone el material, al expreso deseo de esencial vigor expresivo visible en **"Mildreas"**, **"Home banco"** realizadas en madera y un elenco de personajes que evocan tipos populares gallegos que desde un principio definieron el universo formal y temático de este escultor.



115 J. Piensa. "La muerte". Hierro forjado. 1963.

9.2 JAUME PLENSA

El territorio escultórico que Jaume Plensa ha venido explorando en los últimos años ha de situarse en un determinado contexto significativo. Plensa asume y reivindica esa corriente del arte moderno que se orienta hacia la naturaleza, hacia la forma orgánica; incluso en la abstracción que ha venido practicando en los últimos años de la década, está estrechamente relacionada con el hombre y su mitología, sus ancestros y sus orígenes, como imagen o como concepto, en su "presencia" omnipotente (González, Moore, Noguchi) o en "ausencia" (Beuys).

Su estética escultórica arranca de **Julio González** tanto en el tratamiento del espacio como en el tratamiento del metal, forjado a altas temperaturas, siempre atento a los trazos de la manipulación y expresión humanas. Los volúmenes huecos, retorcidos, abiertos y antropomorfos de Plensa son la huella fosilizada del hombre y de su expresión. Ese carácter "fosilizado" de sus esculturas que manifiesta su resolución formal es tanto el resultado de la voluntad del artista como de la tensión y el tono que impone el medio elegido por Plensa. Julio González escribía:

"El sentido de la naturaleza expresado mediante transformaciones sintéticas de los materiales, trasponiendo las formas de la naturaleza insuflándoles vida nueva."⁽⁴⁾

Para Julio González las cualidades esenciales del arte estaban en la

expresión y el hombre y es en esta tradición humanista donde la obra de Plensa quiere situarse. En una entrevista que hicieron al artista declaraba:

"Me gusta que en mi obra emane el aspecto más instintivo y brutal que todos tenemos, recuerdos ancestrales que la escultura no ha borrado."⁽⁵⁾

El hombre se entiende como una parte esencial de la obra y la fundición, en la que Plensa ve el proceso apropiado para la expresión de esa esencia animal, facilita la imperfección que hace humanas a las formas. Se establece así, una memoria remota que en modo alguno pretende establecer para la escultura un renacimiento o restaurar algún modelo en su carácter fragmentario de huella permanente. Esas formas solidificadas de hierro, se interrelacionan con sus vacíos para ofrecernos espacios que pertenecen al propio objeto y conforman todo un entorno ambiental de energía expresiva; como corresponde a una obra que se produce en el desequilibrio espiritual de una época de desasosiego.

Si en A.Nágel vemos ese sentido escenográfico y narrativo tan característico de su universo personal, J.Plensa se desentiende de cualquier relación con la escenografía. La forma artística que estamos estudiando es ajena a cualquier concepto de instalación, aunque habitualmente precisan de una colocación específica. La temática, predominantemente figurativa, ofrece un riesgo común; traspasar los límites del género escultórico hacia el ámbito literario en su vertiente narrativa. Algo que Plensa prefiere eludir es, el sesgo autobiográfico que habitualmente se otorga a la narrativa. Razón por la cual, enfatiza algunas características tradicionales de lo escultórico, como la ampliación de escala, la verticalidad e inmovilidad totémica o la sacralización del símbolo. En el lento proceso de creación y asentamiento de su propia identidad, Plensa tiene dos puntos de referencia: el concepto y la materia.

La elección del hierro como medio para dar cuerpo a sus emociones y conceptos expresivos marcará el camino a seguir desde los inicios de su carrera artística. Alcanzó con rapidez una gran pericia en la elaboración de construcciones

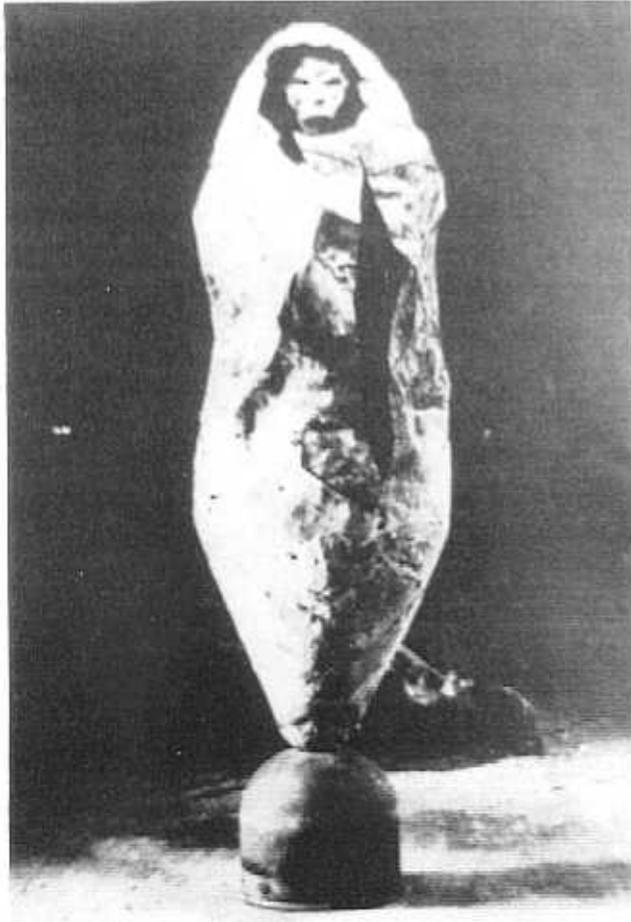
ligeras y estilizadas, conformadas a base de tensiones espaciales, generaciones y contrapuntos lineales; los cuales a pesar de su aparente pureza, señalaban ya un cierto distanciamiento respecto a toda exacerbación de la abstracción. Esta época dominada por el constructivismo y próxima a Ferrant, ya tenía concesiones conscientes a la evocación y a la singularización simbólica a la manera de Julio González. Las estructuras expresivas, apedazadas y texturadas, donde el material, huella y gesto actúan de generatrices, se aplican fundamentalmente a aspectos seculares e intrínsecos de la escultura, como las cuestiones espaciales, volumétricas y tensionales.

Su temor a derivar hacia el estricto diseño y sucumbir a los deleites del gusto o de la creación del mismo, le llevan a utilizar procesos de creación sustentados en la transformación sucesiva de la forma y las cualidades texturales de los materiales y así, satisfacer su incontenible necesidad expresiva. Este giro abrupto en su quehacer artístico -la etapa expresionista- es la que nos interesa estudiar de J.Plensa, que es para él como una concordancia personal e íntima.

Plensa no huye de la sacralización totémica unida a la verticalidad, a la inmovilidad y a las grandes dimensiones. Más bien, la inevitable evocación de la figura humana juega con todo ello, según un automatismo de pulsiones que provoca la sucesión de transformaciones constantes. Así, las primeras obras de esta etapa, sugieren una apariencia un tanto fantástica casi surrealista, condicionada por el proceso creativo de yuxtaposición aplicado en la configuración de sus obras. Mezcla la forja y la chatarra industrial en una poética de la transfiguración artística, confiriendo a sus obras un sentido misterioso, casi amenazante.

Seguidamente, Plensa conecta con el expresionismo primitivista que triunfaba en la década de los ochenta. Su personal universo figurativo irradia una inquietante atmósfera dramática, llena de misterio y magnetismo. Este primitivismo con cara de máscara africana o venus paleolítica podemos verlo en "La muerte" (foto: 115) obra emblemática que condensa con gran acierto tales características. Esta obra fue expuesta por primera vez en la galería Fernando Vijande en Enero de 1984, tiene una enorme cabeza, formada por un amasijo de hierros retorcidos

y posteriormente recubiertos por una lámina de metal que conforma los rasgos de la cara. Una cara amenazante, con mirada feroz y una boca devoradora. Sus dos largos brazos tubulares concluyen en un par de semicírculos que cierran el movimiento de los mismos y se convierten en hoces vueltas sobre el cuerpo.



116. J. Plensa. "Cabeza". Hierro forjado. 1983.

117. J. Plensa. "Un trozo de mí". Hierro forjado. 1985.

El tremendismo y espectacularidad de sus figuras de hierro comunican algo a la vez concreto y ambiguo, pues conviven la cualidad del residuo con la abrupta inmediatez de lo primigenio, pero siempre conmueve violentamente casi asustándonos. Y tal como nos anuncia **Javier Ortega**:

"La obra va ganando en fuerza expresiva en las cabezas de zoomorfos o mutantes y adquiere su máxima intensidad en las esculturas de gran tamaño, pertenecientes a la etapa

tremendista, con animales gigantescos, insectívoros, peces, caballos etc."⁽⁶⁾

Entre la parafernalia del bestiario menudean también rostros antropomórficos, como cráneos incompletos que parecen presencias anónimas calcinadas por el tiempo. Estos monstruos, mitad orgánicos, mitad robotizados y contruidos como fósiles recientes de una arqueología perdida, predominaron en los primeros años de la década. Finalmente se impone la figura humana convulsionada por todas la violencias formales expresionistas.

En la exposición que realiza en la galería Juana de Aizpuru de Madrid, en Noviembre de 1985, observamos en su obra un progresivo enriquecimiento, que sin perder su efectista espectacularidad, gana en misterio. Su lenguaje se hace más dúctil, más ligero, más eficaz. Por otra parte, las referencias se complican y nos traen ecos de las máscaras micénicas o de la vanguardia histórica.

En una exposición realizada en Berlín (1985), Plensa es considerado como un representante del nuevo arte español dentro de la tendencia expresionista.

"El mundo de Plensa, construido en hierro con pátina del tiempo es tensión entre espíritu y materia, escorzos, gestos, figuras parciales, que muestran relieves y vacíos, a veces aparecen desde recipientes estuches con remaches apretados por autógena, que viene a ser capullo germinal de ansiedades humanas. Es el torso del hombre, fuerza y vigor, el pájaro presente en el espacio, cabezas en una evolución que es acomodo, el personaje que pone los nervios en tensión o el rostro (simple armazón, cáscara de un genio, alma de gentes y cosas)."⁽⁷⁾

Su mundo se debate entre la ferocidad y el abatimiento de hombres en situación trágica.

En Febrero de 1986 J.Plensa expone en la galería Maeght de Barcelona, mostrando obras que siguen los mismos planteamientos. Sus creaciones, obedecen a unas "maneras" de ejecución que asumen unas cosas y transgreden otras con buen

criterio, alejándose de las complejidades acumulativas. Sus configuraciones forjadas en hierro nos muestran la energía de una manualidad determinante, expeditiva y valiente con la agilidad de un "bricolage" lúdico, agresivo e íntimo.



118. J.Plensa. "Pouso de amor". Falso, poliéster y hierro. 1985.

La tendencia antropomórfica ha ido adquiriendo mayor importancia y dimensión y las figuras humanas en posiciones dramáticas conforman piezas como las conocidas espirales de poliéster apelmazado, que engullen a hombres metálicos o los cuerpos entrelazados y ennegrecidos por éxtasis o las espaldas encorvadas presionadas contra paredes férreas, donde Plensa apura la violencia de la forma. Son motivos que marcan una inflexión en la sublimación formal de obras anteriores que no valoraban tanto el material y sus posibilidades expresivas como en este momento.

El cambio más abrupto se produce al modelar la forma pensando en la fundición más primitiva y rudimentaria del hierro. Las formas de porexpán se introducen en las entrañas de la tierra y se vierte sobre ellas el hierro líquido, los materiales se unen y uno virtualiza al otro como adelantamos en el capítulo

dedicado a la materia y procedimientos técnicos de la forma escultórica expresionista. Este método de trabajo, sin duda proporciona un mayor distanciamiento representativo que en otras ocasiones, cuando su dominio técnico era elevado y la precisión de la forma se convertía en una necesidad irrefrenable.

"Pretendo un mundo visceral todo muy mezclado, que sugiera una sensación de magma y de vísceras sin más, sin un discurso, sin narrativa ... "(8)

Será en la fundición donde Plensa descubra el proceso apropiado para la obtención de formas que condensen la energía expresiva que buscaba y el adecuado material conductor, el hierro fundido. Su orientación formal cambia, derivando de una figuración fantástica y tremendista impresionante, fabricada en metal, hacia series de objetos más frías cuya naturaleza más indeterminada y aséptica no supone sin embargo, ninguna pérdida de ese sentido misterioso y casi amenazante con que siempre ha tratado la forma.

Con motivo de la exposición que mostró en la galería Charles Taché de Barcelona en 1989, Plensa declaraba:

"Mi trabajo ha cambiado; mi escultura quiere llegar a la sensación de memoria que podemos compartir. La forja es más civilizada, tiene retoque. La fundición no."(9)

Creo que en este sentido, merece la pena extractar algunas de las explicaciones que dio a su trabajo la crítico de arte Gloria Moure con motivo de esta exposición.

"... lo que si he intentado siempre en mi obra es que sea una escultura de memoria, más que erótica, de muerte, de arqueología [...]. La escultura, al menos mi escultura, tiene una tendencia hacia las pisadas fósiles, más que hacia las pisadas frescas. La escultura tiene el mismo objeto de siempre: el totem y el totem es algo que llevamos clavado en la nuca desde todos los siglos; los símbolos y todo eso son memorias compartidas, y la escultura es como la maravilla máxima en la que trabajar ese espacio de la memoria."(10)

Por tanto, el conocimiento genético de los procedimientos puede hacer repensar el sentido mismo de la escultura o como en este caso concreto, el concepto propone una peculiar manera de plantear el procedimiento, enriqueciéndose de forma recíproca concepto y procedimiento al calor de las posibilidades técnicas y expresivas que derivan de materia y procedimiento.

P

9.3 ANDRÉS NÁGEL

El mundo de Nágel se sitúa en un terreno de humor delirante que busca espacios irracionales en las fisuras abiertas por los juegos del lenguaje. Dentro de un eclecticismo cortante, se entrelazan elementos pop, sugerencias surrealistas y una forma expresionista dislocada por un fuerte pathos irónico que le permiten apropiarse de los más diversos elementos de la vanguardia y de la realidad. Es decir, en él se entrecruzan sueños y vivencias, fantasía y realidad, acumulando en sus historias grotescos fantasmas a los que profesa una maníaca fidelidad. Dentro de este eclecticismo predominante, la obra de Nágel de la última década se debate entre la jocosidad y el sentido trágico, el sarcasmo y la mordacidad. Los planteamientos creativos de Nágel están muy meditados y responden a una argumentación profunda, en absoluto reñida con la jovialidad chispeante, la desconcertante sorpresa, la provocación o la inquietud que transmiten sus cosas. Sorprendentemente, a pesar de las difusas connotaciones formales y de sentido que amalgama: naturalismo, simbolismo, surrealismo, pop, expresionismo etc, consigue una unidad escenográfica fascinante.

La temática sobre la que centra su investigación gira en torno a aquello que le inquieta e impacta con violencia: seres colgantes, rostros vociferantes, figuras enérgicas y actos dispuestos a la constante dialéctica de tensiones etc. Son en definitiva, imágenes atormentadas y esperpénticas, agresivas y alucinadas las que

interpretan su insólita visión del mundo, biografiando de esta sobrecogedora manera plástica la realidad del hombre.

Su apego al oficio le llevan a utilizar una amplia gama de materiales como: poliéster, fibra de vidrio, hierro, bronce, pexiglas, tubos de neón, cartón, telas metálicas y consiguientemente, las más variadas técnicas e incluso medios de expresión que utiliza con habilidad e ingenio a tono con la complejidad de connotaciones formales y de sentido en que plasma su peculiar eclecticismo plástico.

"Nágel ha empleado indistintamente el poliéster y el hierro para dar animación a un mundo personal en el que abundan notas surrealistas y pop, creando contrastes violentos de humor grotesco cuya aparatosidad disfraza, a veces, un mundo subyacente bastante sutil y atormentado."⁽¹⁾



119. A. Nágel. "Pareja bailando". Técnica mixta. 1977.

En los primeros años de la década, la obra de A. Nágel muestra una evidente fascinación por una expresividad del gesto corporal. Sin caer en la crueldad o en la caricatura, se complace en desmesurar, para ir en busca de ese personaje-límite que cada uno llevamos dentro. Nágel consigue sorprendentemente el efecto propuesto sin apartarse de la proporcionalidad, como un reflejo de situaciones y relaciones de la realidad objetiva, manteniéndose fiel a los cánones clásicos, de los cuales el artista no desea substraerse. Sólo a partir de la conjunción de estas fuerzas antagónicas -expresividad y clasicismo- podemos acceder al ecléctico mundo de Nágel.

Su sentido escenográfico y narrativo hace que sus personajes adopten descarnados ademanes carnavalescos, propiciando un extraño ambiente de fiesta súbitamente interrumpida y detenida,

poniendo mortaja a lo vital. Hay en esto un cierto recreo en lo paradójico, ofreciendo lo inerte por lo dinámico, dando lo duro por lo blando, lo táctil por lo ilusorio, lo inmaterial por macizo.

En el texto de presentación del catálogo editado a propósito de la exposición que Nágel realizó en la galería Maeght de Barcelona en Mayo de 1980, "Los disolutos personajes de Andrés Nágel", Santiago Amón escribía:

"... la sólida contextura de poliéster ha congelado los gestos y los personajes de salón han quedado petrificados para siempre en una solemne intrepidez de sus pasos de baile, pasos de baile que inicialmente adictos a un cierto propósito de libertinaje, se han visto insensiblemente incardinados en la danza general de la muerte." (12)



120. A. Nágel. "Beso". Poliéster: técnica mixta. 1975.

En Abril de 1983, realiza una exposición en la sala Pablo Ruiz Picasso en la Biblioteca Nacional de Madrid donde se ofrece un interesante análisis estético-moral sobre la descomposición de la figura en movimiento. Nágel plantea el problema reafirmando el carácter narrativo de la obra, que siempre encierra una moraleja. En esta muestra se pudo apreciar su apego al oficio, que le permiten dominar diversas técnicas y comportarse con gran versatilidad en los procedimientos

configuradores de sus historias. El uso frecuente del poliéster y la fibra de vidrio otorgan a sus figuras un peculiar carácter delicuescente.

La exposición celebrada en Noviembre de 1984 en la galería Aleçon de Madrid, abunda en una figuración de carácter narrativo, aglutinando elementos pop, ideaciones surrealistas y formas expresionistas. En esta ocasión, dulcificadas por un delirante humor y un lúdico ejercicio, buscando espacios irracionales en las fisuras que provoca el juego de lenguajes.

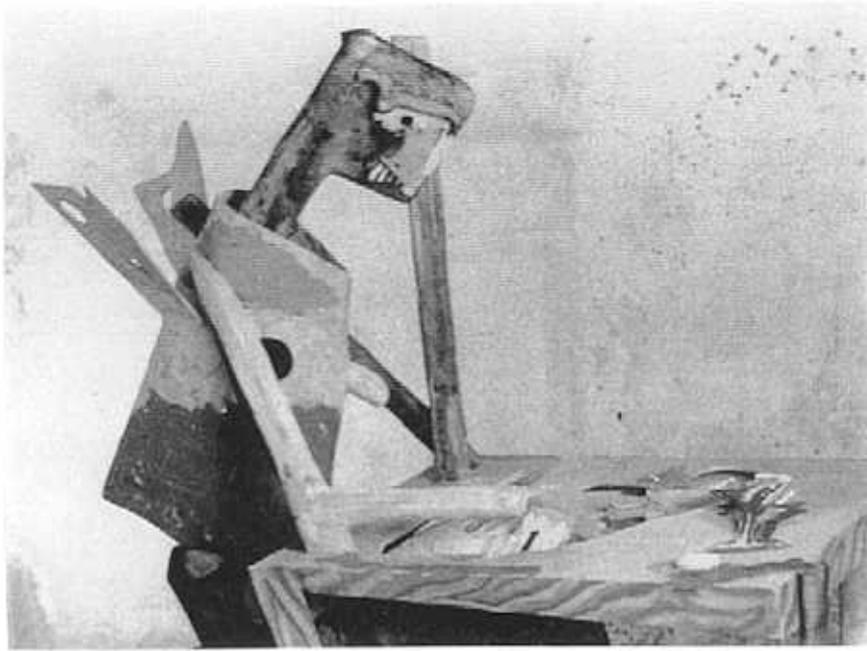
El crítico de arte **Carlos García Osuna** escribía en el diario "Ya":

"Las estilizadas figuras en poliéster de A.Nágel han dejado parte de su sarcasmo transfigurándose en inocentes e ingenuos personajes junto a una apariencia de mujer que sostiene el cigarro entre los dedos de manera sofisticada."⁽¹³⁾

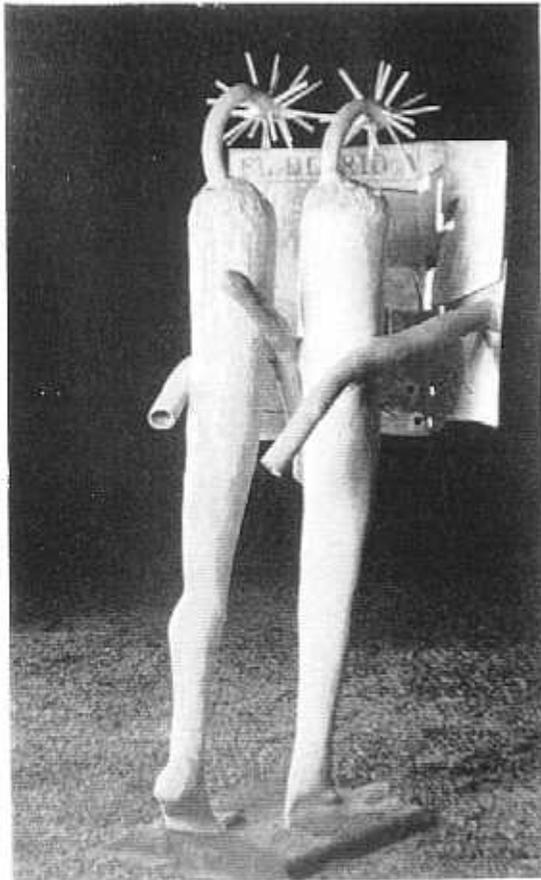
La exposición que Nágel realiza en la galería Gamarra y Garrigues de Madrid en Septiembre de 1986, supuso una inflexión de la puesta en escena y de su concepción formal. En varias de las escenas representadas, ya sean de naturaleza erótica, trágica, grotesca o costumbrista, el fondo es la lluvia o la nieve. Ante tal hostilidad ambiental las pasiones parecen estar destinadas a licuarse, evaporándose las figuras y con ellas el escenario en el que se albergan.

La técnica de relieves aplanados y siluetas recortadas que presenta en esta exposición, refuerza el sentido melodramático y anecdótico. El humor sarcástico, suavizado por un ligero toque de melancolía, queda impreso en la angulosidad suburbana y desparpajo formal de un mundo imaginario donde podemos ver incluso la efigie de un corazón.

La ambigüedad con que se visten sus criaturas, unas veces divirtiendo con guiños risueños, otras plasmando el absurdo humano y siempre teñidas de una sentimental naturaleza romántica y melancólica; nos remiten a su peculiar eclecticismo plástico que sorprendentemente no impide su unidad formal y escenográfica.



121. A. Négel. "Te conozco bacalao". Técnica mixta sobre poliester y fibra de vidrio. 1987



122. A. Négel. "Home".
Poliester y fibra de vidrio. 1987.



123. A. Négel. "Dona".
Poliester y fibra de vidrio. 1987.

La obra que Nágel realizó en los últimos años de los ochenta parece evolucionar hacia una concepción planimétrica. Son figuras recortadas en acero que buscan la complicidad del espacio en variados pliegues, cortes y dobleces. A pesar de su carácter plano y su presencia casi dibujística, las figuras son sin embargo extraordinariamente sintéticas, mostrando ante todo una gran contención en su tratamiento.

Por otra parte, evoluciona hacia un carácter marcadamente simbólico o alusivo, casi abstracto, de una gran contundencia conceptual. Son algunas de las impresiones extraídas de las obras mostradas en la galería Maeght de Barcelona que tuvo lugar en Mayo de 1988. Quizá, la última exposición de relevancia realizada por el artista durante la década objeto de estudio, en la que se vislumbran las últimas inquietudes plásticas y derivaciones estéticas del artista.

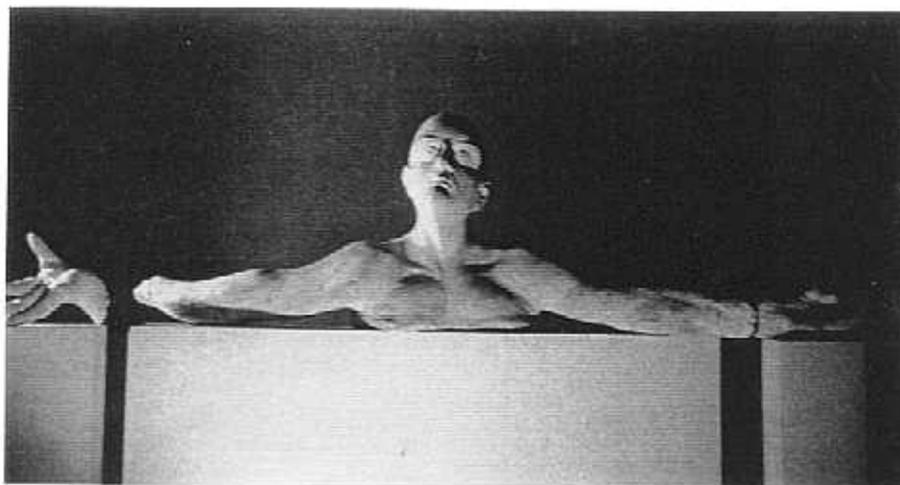


124. J. Bordes, "Accidente". Poliestere, 1987-89

9.4 JUAN BORDES

La recuperación del cuerpo humano como campo de actuación, ha implicado en J.Bordes, una cierta idea de "norma" en el acto creativo. En ésta, no ve limitación alguna a la expresión pues no entiende que la creatividad esté reñida con el control. Es más, saca ventaja del medio figurativo al observar que la idea reúne mejores condiciones de legibilidad.

En un marco de infinitas libertades y sin otros esquemas modélicos más que los de una interiorización reflexiva, el producto artístico figurativo tiene una holgura de validez, sobre la que se estructuran un cúmulo de teorías individuales, que a veces sólo parodian lo antiguo en nuevos pastiches. La obra de Juan Bordes reflexiona sobre modelos de nuestra propia tradición cultural artística. Sobre esta base, con la mirada y el gusto de hoy, engendra nuevas y actuales ideas, formas originales e inéditas.



La exposición celebrada en la galería Fernando Vijande de Madrid, bajo el título "La figura en la luz"; Bordes nos muestra las obras realizadas entre los años 1979 al 1983. En ésta, refleja la sentencia fatal de los años en las múltiples arrugas de la carne, resaltando la flacidez de los músculos, la tendencia al vencimiento del cuerpo y declinar de la cabeza.

La reactualización de los personajes bíblicos y mitológicos, a pesar de encaramarse al pedestal, aparecen en sus esculturas menos glorificadas "Judith", "Venus", "Perseo". Ironía y mordacidad se conjugan constantemente en la obra de Bordes y lo hace añadiendo a sus personajes un aire grotesco o de caricatura. Juan Bordes, tiene una concepción estatuaria absolutamente tradicional como evidencian sus temas, que al instante representan en nuestra mente histórica reproducciones de la belleza clásica. Sin embargo, en la obra de Bordes estos temas parecen haber sido dotados de distintas por no decir opuestas significaciones. Todo podría pasar por la caricatura de un pasado irrepetible, símbolo de un desaparecido esplendor.

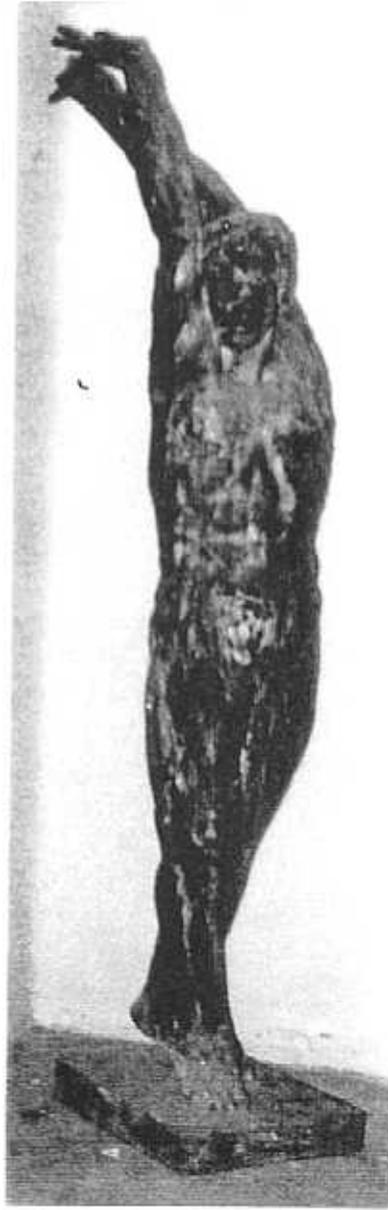
En su obra existe un contenido especialmente sugestivo, tanto en la elección de los temas como en su tratamiento; quien por otra parte, él mismo eligió textos originales de Miguel Ángel, Cellini, Cánova y Rodin en un proceso de identificación con los principales elementos del arte escultórico definido por tales maestros.

"Los modelos de sus esculturas son hombres (y mujeres) de hoy: desnudos con celulitis, bustos sin grandeza ni dignidad, rostros y gestos ausentes de espíritu, huesos de inteligencia."⁽¹⁴⁾

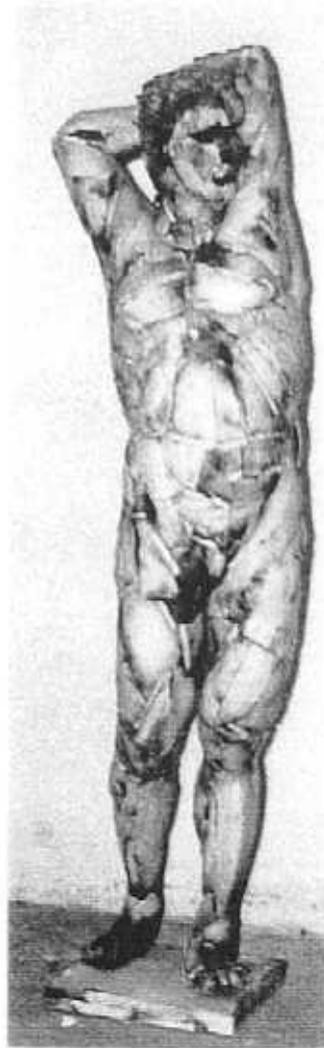
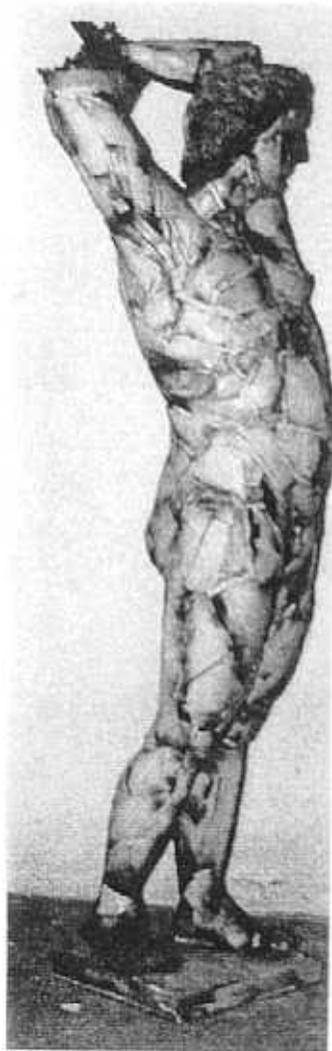
La exposición abarca todo el espectro conceptual y formal de lo que Juan Bordes pretende afirmar sobre el cuerpo humano. Una obra inacabada-acabada (poliester-bronce); así, la totalidad juega dialécticamente entre la obra inconclusa de Miguel Ángel y el último toque de Cánova. Por uno y otro procedimiento, su obra ejerce un singular poder de seducción aportando un gesto inédito a la escultura española y una refinada singularidad en el concepto expresivo con que Bordes afronta la figura humana.



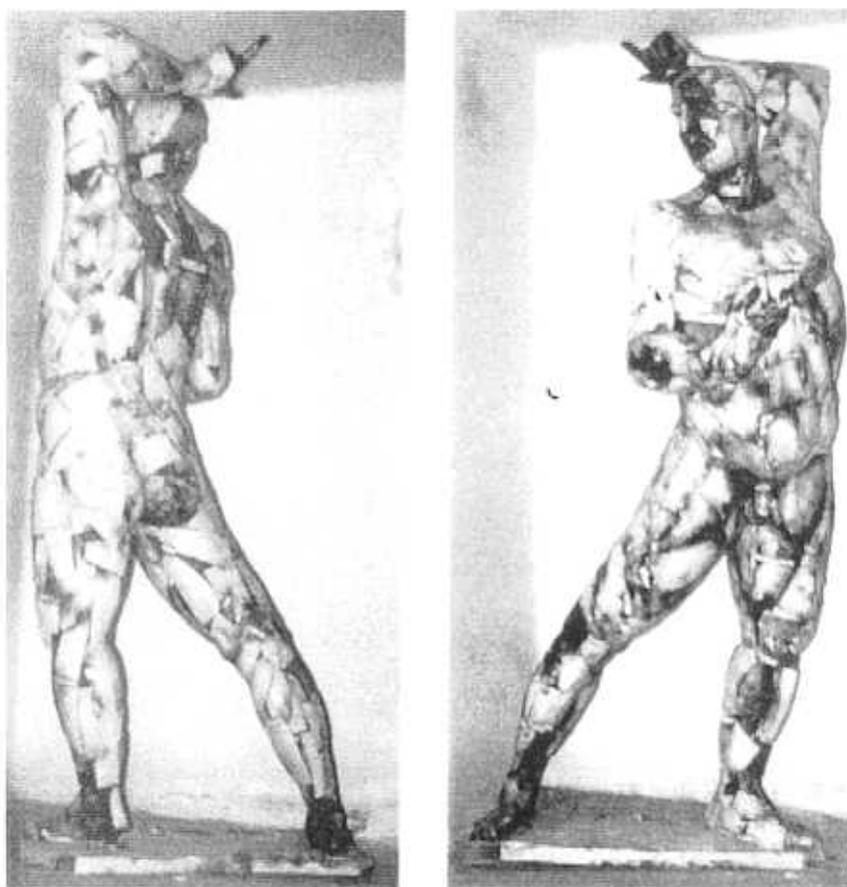
126. J.Bordes. "David o el escultor".
Bronce. 1985-86.



126 bis. J.Bordes. "Ecce Homo o bañista".
Bronce. 1985.



127. J. Bordes. "Sebastián o Dañista". Poliester. 1985-86.



128. J. Bordes. "Bautista o el orador", Poliester. 1985-86.



129. J. Bordes. "Cabezas" (Magdalenas, mártires, accidentes y fumadoras). Poliester. 1987-88

Bordes ha implantado progresivamente durante los últimos años una nueva actitud manierista que nació entre los posmodernos italianos, pero no partiendo del origen clásico que deriva hacia el manierismo, sino que el propio producto manierista inspira su personal estilo, actual y de fuerte carga expresiva.

Bordes insiste en la función de hedonismo plástico, sin que esto suponga un obstáculo para llevar la figura humana hasta ese límite tan expresivo e inquietante que implica su investigación.

En la exposición celebrada en la galería Estampa de Madrid, titulada **"Cabezas españolas"** planteaba Bordes toda una reflexión de la escultura en el arte español, desde la época romana hasta las vanguardias, pasando por la imaginería renacentista y barroca. El análisis formal que presentan estas series, se contempla desde distintas perspectivas de aproximación; es decir, su conocimiento profundo de los procesos de la escultura moderna le inducen a experimentar distintos planteamientos formales y estilísticos desde el renacimiento al vanguardismo.

En esta exposición se vislumbra una visión pesimista del hombre, plasmada con gran aspereza. Lo podemos percibir con claridad en la mirada desesperada de la serie de toscas cabezas de bronce, atornilladas sobre peanas de hierro, pintadas en rojo o amarillo y cuyas soluciones formales son asimismo duras con ciertas reminiscencias romanas. Su temática, refleja en cierta manera una psicología colectiva de nuestro carácter y sensibilidad en un tono heroico, popular y mártir. Son **"oradores"**, **"mártires"**, **"magdalenas"**, **"fumadores"** etc, ordenados en grupos compactos como si de un ejército de figuras espectrales se tratara. La factura tosca de sus colosales figuras de corte barroco, realizadas poliéster, contrastan con la maestría y refinamiento con que están resueltos algunos de estos rostros.

Por otra parte, es en la serie de cráneos denominada **"historia natural"** donde en mi opinión, está el punto más riguroso de la muestra, próxima a una concepción cubista. Aquí desarrolla y fusiona un buen caudal de sabiduría acopiada por la tradición y las vanguardias, de la figuración y de la abstracción, a través de

una alusión temática de mucha raigambre en nuestra iconografía. Su aspecto oxidado y obsesiva repetitividad refuerzan la gravedad expresiva de sus figuraciones y la esencial ambigüedad del discurso de Bordes.

Por último, la exposición se completa con una serie de divertimentos y juegos de estilo denominados **"Colección 1908-1948"** que hacen un repaso de las bases sobre las que se sustenta el arte escultórico de la modernidad en España; entre las que se encuentran versiones de obras de Picasso, J. González y Gargallo especialmente.

El crítico de arte **Fernando Huici** comentaba sobre este apartado:

"..."Colección 1908-1948", reúne cabezas que establecen un recorrido irónico y caprichoso por diversos arquetipos del lenguaje de la modernidad escultórica. En ese sentido, el espíritu que unifica de modo subterráneo estos ciclos recientes del escultor canario, nace de un talante próximo a lo caricatural, que se mantiene en el filo de la navaja entre lo terrible y lo mordaz."⁽¹⁵⁾



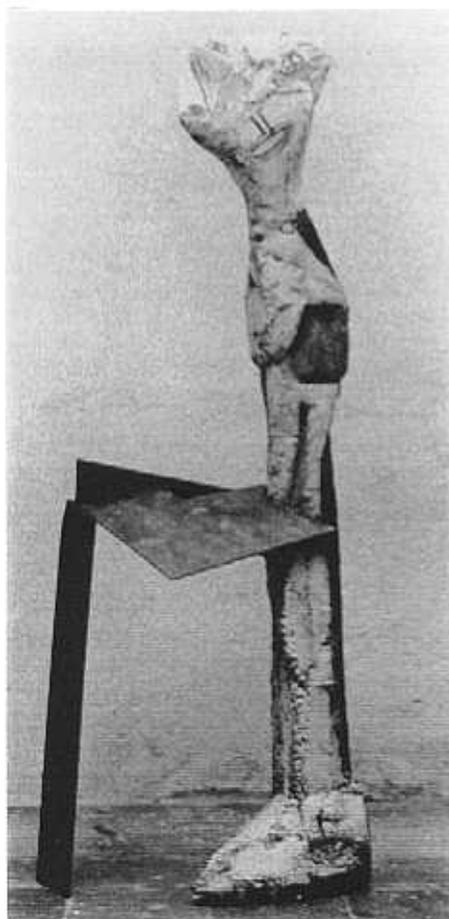
130. D. Lechuga. "Escena familiar". Hierro y madera. 1986.

9.5 DAVID LECHUGA

Tras una breve etapa inicial en que se prodigó dentro de las poéticas de la figuración humanista (Moore, Ferrant, A.Sánchez), durante los primeros años de la década de los ochenta, la obra de D.Lechuga es el resultado de experiencias e inquietudes diversas. Ha abordado repertorios formales bastante inexplorados por el arte; primero ensayó las posibilidades escultóricas de llevar a grandes dimensiones la morfología del universo de los insectos; luego, investigó sobre los elementos de la forma, color, textura y composición expresiva del mundo de las semillas, hongos y vegetales inferiores, recurriendo al bronce, poliéster, madera, cuero, piedra etc, para plasmar sus diversos descubrimientos. En definitiva, de algo tan cierto como el principio y la evolución de la vida, del continuismo: nacer, germinar y morir. Este desarrollo del ciclo vital lo observamos en obras como: "Embrión", "Semilla", "Metamorfosis", "Predación", "Ave Fénix" etc, que declaran unas formas de vida ambiguas, en incesante estado de mutación.

La galería Montenegro de Madrid, en Diciembre de 1983 y el Palacio de Cristal del Parque del Retiro en la exposición "Seis escultores" en Junio/Julio de 1984, muestran una serie de esculturas representativas de esta etapa, cuya particular morfología era semilla, germen, óvulo fecundado, eclosión o nacimiento. En definitiva, un desarrollo orgánico con sugerencias de crecimiento y continuidad que D.Lechuga sometía a contención. Es decir, armonizando y ordenando esa íntima tensión para evitar la dispersión del núcleo en un acto explosivo previsible.

La constante que define mejor las primeras tentativas del periplo escultórico de Lechuga, se refleja en su persistente atención analítica de las manifestaciones de la vida (biología, etnología y sociología). Tras este preámbulo, nos centraremos en el tema de estudio que nos ocupa y a este respecto, nos interesan las muestras en las que impera en distinto grado, el antropomorfismo expresionista.



131. D. Lechuga. "Sin título".
Hierro y hornigón. 1986.



132. D. Lechuga. "Figuras conversando".
Bronce. 1986.

En Abril de 1987 expone en la "Fundación Colegio del Rey" de Alcalá de Henares; una selección de trabajos realizados durante el año 1986. Emanuel Borja con motivo de esta exposición escribía en el catalogo de presentación:

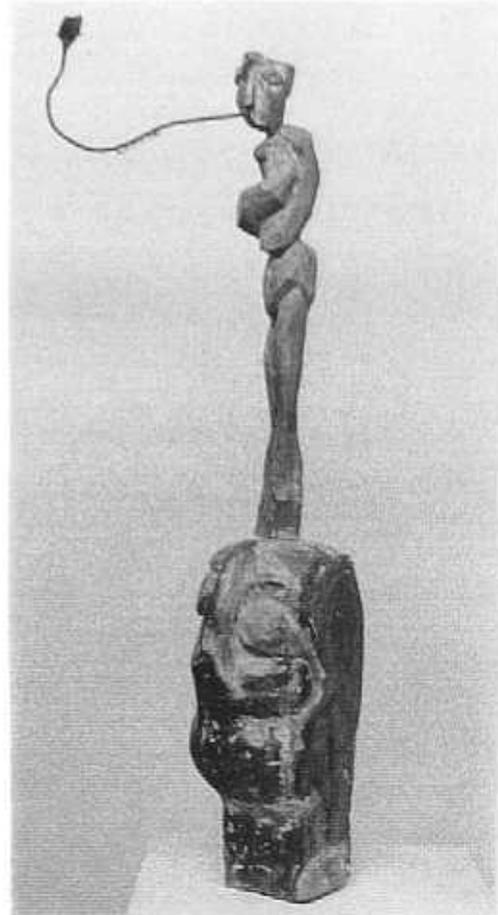
"Una escultura cualquiera de las esculturas de David Lechuga, vendría a ser una especie de monograma al que llega sólo

después de un constante fluir, desde una multitud de cauces no convencionales, tanto físicos como mentales: es espacio y forma, es peso y textura, es sudor e idea."⁽¹⁸⁾

En efecto, el sorprendente dominio técnico del que hace gala su capacidad configuradora, le permiten trazar "ideas fuerza" e instaurarlas en la forma mediante soportes estructurales y esquemas espaciales antropomorfizados. Estos constituyen la impronta personal en la que trasluce la tensión y el equilibrio, en una dinámica en la que se impone la componente física para proyectarse después espiritualmente desde su materialidad.

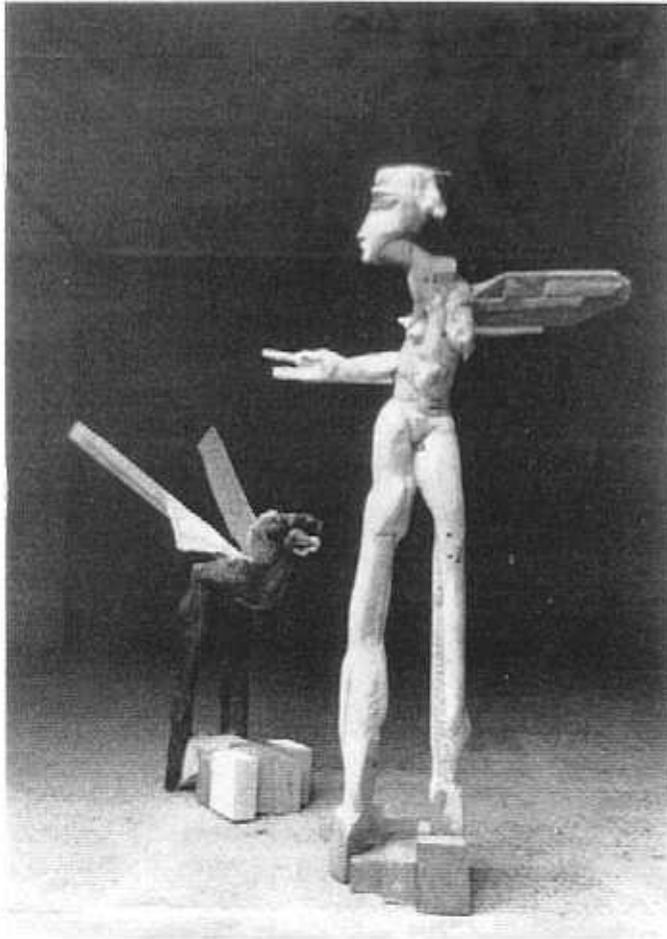


133. D. Lechuga. "Fumadora de opio". Hierro y madera. 1986.



134. D. Lechuga. "Figura sobre cabeza". Plomo sobre madera y hierro. 1986.

En la muestra que David Lechuga exhibe en Febrero de 1988 en la galería Juana Mordó de Madrid, hace germinar los embriones por los que tan honda preocupación mostró. La etapa precedente mostró también, gran interés por la observación del comportamiento animal y por el análisis visceral, por los problemas de la expresión y comunicación corporal que ahora se despliega en un antropomorfismo con señas de identidad propias.



135. D. Lechuga. "Historia de N. degli O.". Madera y poliéster. 1985.

Es la simiente que germina en cuerpos que crecen, con la desproporción características de las etapas de crecimiento súbito. El desmedido desarrollo de las extremidades inferiores, la reducción y en ocasiones supresión del cuello, el descoyuntamiento de su estructura y la incorporación de elementos extraños pertenecientes al mundo animal configuran imágenes de seres conscientemente imaginarios. El interés de D. Lechuga por el antropomorfismo, concepto tan enfrentado como complementario al de

bestialidad, viene traduciéndose en los últimos años en una iconografía sembrada de seres monstruosos que, más allá de aludir a lo que queda fuera de la norma, parece encerrar una intención de sensibilización hacia lo más profundo de la existencia. Pues, intuimos que sus irónicos monstruos encierran una comprensión de nuestra realidad menos distanciada de lo que deseáramos.

Absorvido en el juego por armonizar lo que pertenece al territorio del instinto y lo que es patrimonio de la razón (dialéctica de contrarios), David Lechuga se recrea en una inteligente composición de equilibrio entre opuestos: lo grande, lo pequeño, el primitivismo ingenuo y el cínico humor contemporáneo, la cálida textura de la talla en madera y la rigidez del metal que estructura en planos; en definitiva ésta es la esencia de este escultor.

Metales como hierro y plomo, por otro lado el hormigón, resinas de poliéster y fibra de vidrio etc, conforman contradictoriamente la morfología orgánica de sus figuras, aunque sometidas a esquemas espaciales puramente mentales que permiten restablecer la unidad formal. Unidad que por otra parte, les otorga ensimismamiento y creciente indiferencia a todo lo que no sea seguir siendo ellas mismas, como sucede con los ídolos de los pueblos primitivos por los que siempre se ha sentido atraído. Así pues, la interrelación de sus personajes-totem, está impregnada de sutiles ironías y contradicciones. Seres que se afirman tanto en el palpitante material de la madera como sobre la firmeza del hierro y cuya ambigüedad les sitúa entre el desenfado y la solemnidad absoluta.

Sus personajes se disponen generalmente en dúos, enfrentados con relaciones indefinidas y claramente desiguales como si se tratara de la relación trascendente que mantienen el hombre con sus dioses.

Nos hemos centrado exclusivamente en estas dos últimas exposiciones, pues son las únicas de las realizadas por el artista donde el antropomorfismo se vislumbra con mayor determinación entre los delirantes seres imaginarios en que se transfiguran y donde la vena expresionista trasluce con mayor fuerza.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) **ARGAN, Carlos Gulio:** *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia. 1984, Pg.261.

- FRANCISCO LEIRO -

- (2) **HUICI, Fernando:** "*Leiro y las criaturas que aguardan en el árbol*". El País (Las artes) 17 de marzo de 1984.

- (3) **LOGROÑO, Miguel:** "*Amiga de mi alma es la escultura*". Catálogo editado por la Galería Montenegro en Arco 84.

- JAUME PLENSA -

- (4) **AGUILERA CERNI, V.:** *Julio González*. Barcelona: Polígrafa S.A. (Biblioteca arte hispánico). 1973, Pg.182.

- (5) **MOURE, Gloria:** "*Conversaciones de Jaume Plensa con Gloria Moure*" Guadalimar 1989 nº 101, Pg.24

- (6) **ORTEGA, Javier:** "*El hierro de Jaume Plensa*". El País (Las artes) Madrid 10 de marzo de 1990 a propósito de una exposición realizada en el Palacio de congreso y exposiciones la Ibercaja de Zaragoza.

- (7) **PÉREZ GUERRA, José:** "*Jaume Plensa dialoga con la materia*" 5 días, 28 de noviembre de 1985.

- (8) **MOURE, Gloria:** "*Conversaciones de Jaume Plensa con Gloria Moure*" Guadalimar nº 101 p.23, 1989.

- (9) **FONTOVA, Rosario:** "*Jaume Plensa, el hombre de hierro*". El periódico, 4 de marzo de 1989.

- (10) **MOURE, Gloria:** *"Conversaciones de Jaume Plensa con Gloria Moure"*
Guadalimar nº 101 p.24 1989.

- **ANDRÉS NÁGEL** -

- (11) **CALVO SERRALLER, F.:** *Del futuro al pasado- vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo.* Madrid: Alianza-Forma. 1988 Pg.85.
- (12) **AMÓN, Santiago:** *"Los disolutos personajes de Andrés Nágel"* Texto de presentación del catálogo editado a propósito de la exposición que Nágel realizó en la Galeria Maeght de Barcelona, mayo 1980.
- (13) **GARCÍA OSUNA, C.:** *"La sonrisa de Nágel"* Diario "YA", 16 de noviembre de 1984.

- **JUAN BORDES** -

- (14) **BONET, Juan Manuel:** *"Juan Bordes"*. Blanco y negro (Boletín de prensa) 29 de abril de 1984.
- (15) **HUICI, Luis:** *"Cabezas españolas"* El País (Las Artes) Madrid 3 de febrero de 1990.

- **DAVID LECHUGA** -

- (16) **BORJA, Emanuel:** *"David Lechuga: la escultura como poder"*
Catálogo de presentación con motivo de la exposición celebrada en la Fundación Colegio del Rey. Abril 1987.

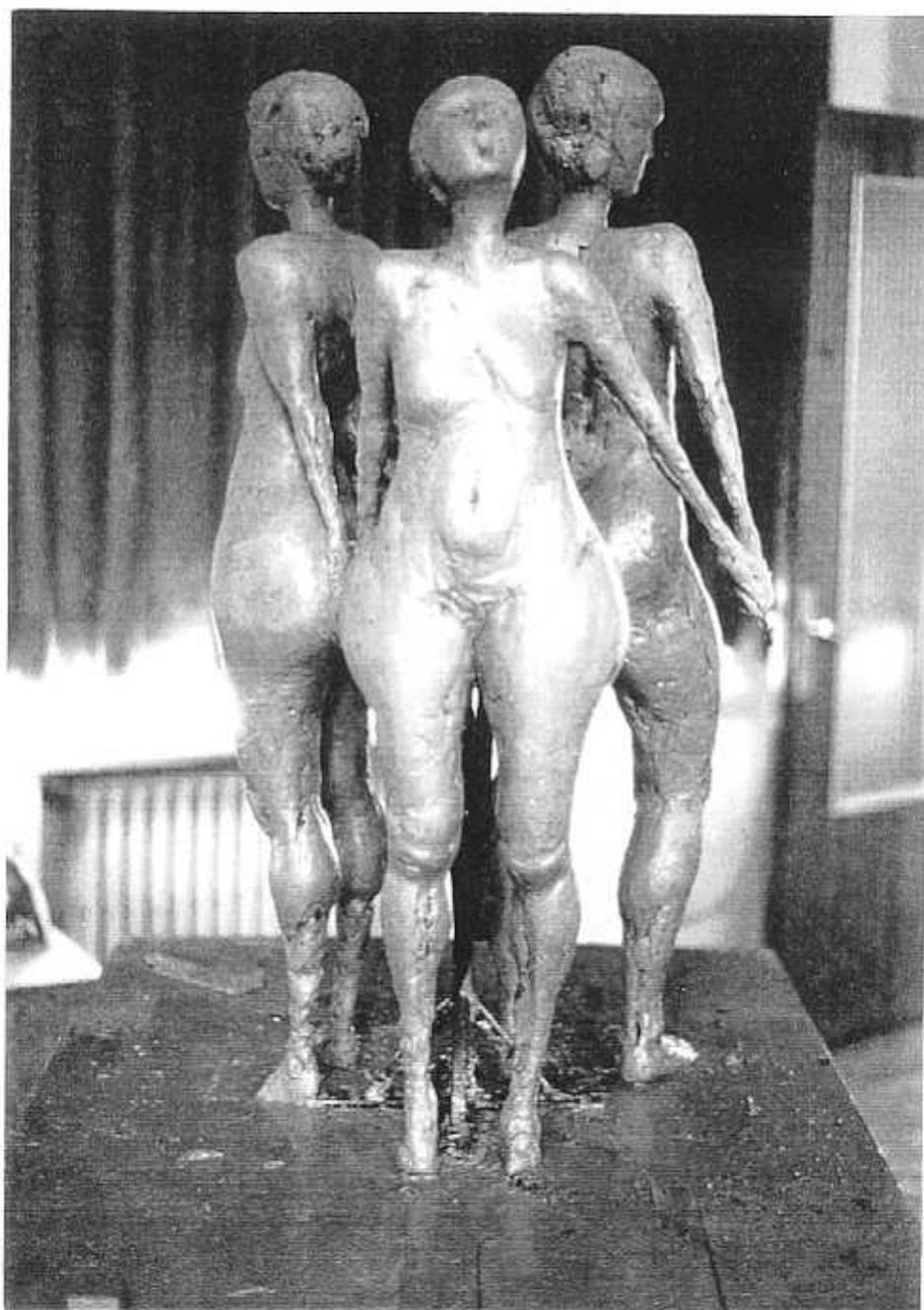
T E R C E R A P A R T E



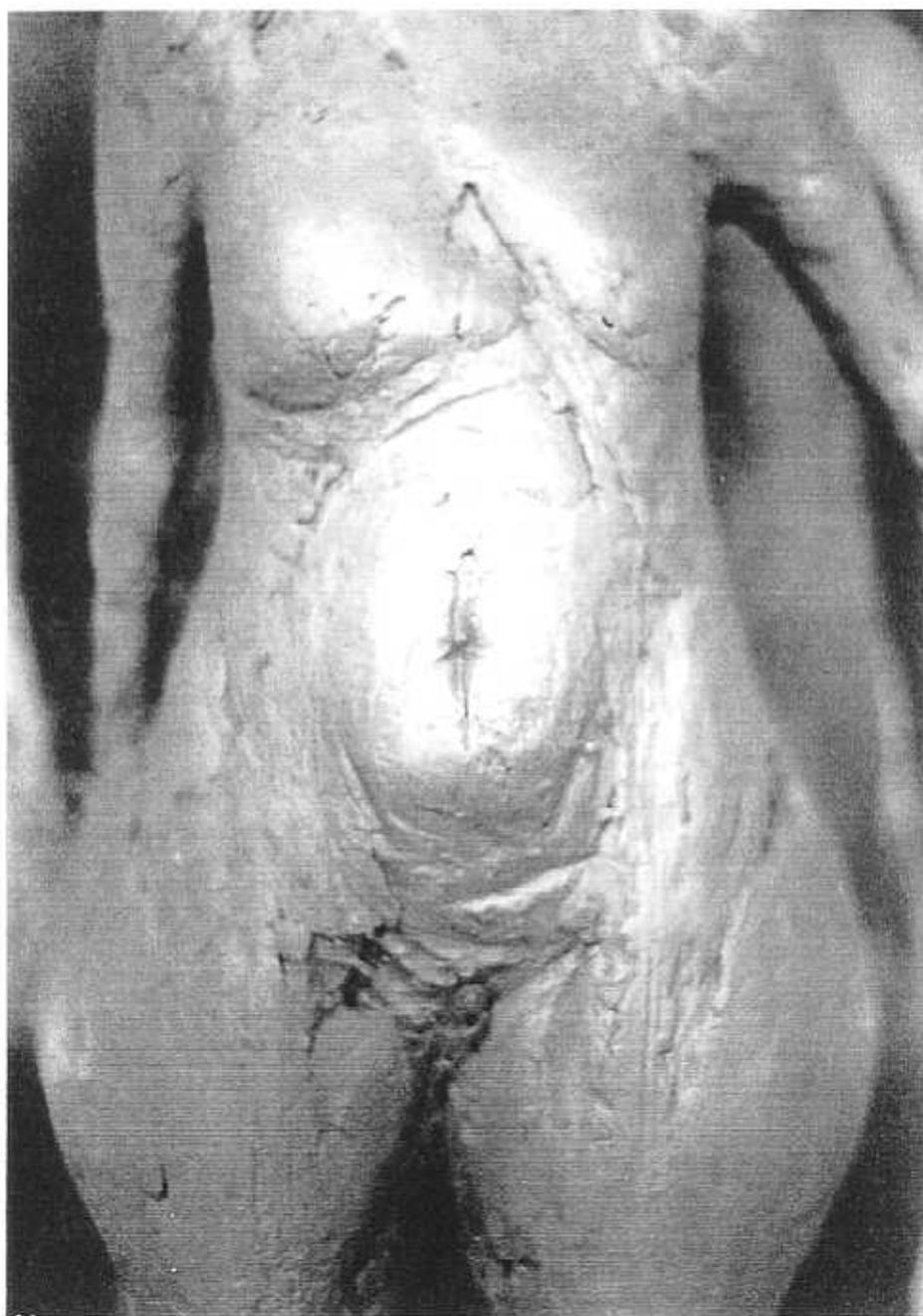
10.

*A MODO DE CONCLUSIONES
FORMALES DE CARÁCTER PERSONAL*

10.1 PRIMERAS TENTATIVAS CONFORMADORAS
DEL LENGUAJE PLÁSTICO PERSONAL
DE CORTE EXPRESIONISTA.



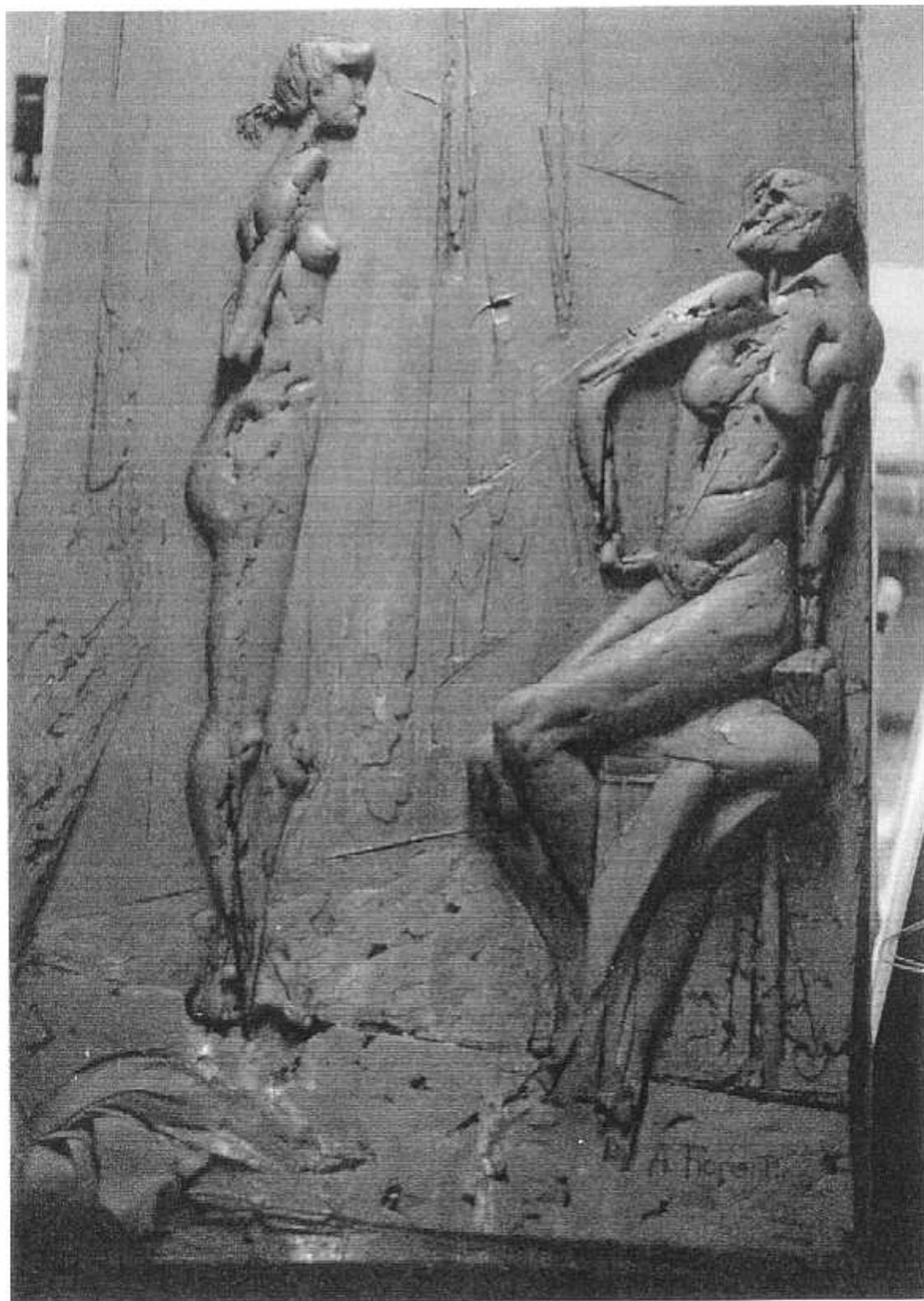
136. "Composición figurativa". Ejercicio de modelado 5º curso. 1983-84.



137. "Composición figurativa". (Detalle). Ejercicio de modelado 5º curso 1983-84.



138-138 bis "Composición figurativa". Ejercicio de modelado 3º curso. 1983-84.



139. "Modulos coexistiendo". Ejercicio de oposición. 1986

ANÁLISIS FORMAL Y ESTÉTICO

Vamos a utilizar un método de análisis formal que podríamos llamar "disociativo", en el sentido que buscamos esclarecer los motivos escultóricos presentados revelando el esqueleto estructural y esquema dinámico que se percibe al contemplar las obras.

Dado que se trata de formas corpóreas fijas de marcado carácter y expresión dinámica, vamos a comenzar definiendo plásticamente la naturaleza de la forma figurativa interponiendo las consideraciones sintácticas que se estimen oportunas en el esclarecimiento de su sentido expresivo; luego trataremos de descubrir los factores de los que depende la expresión dinámica.

La dinámica de las formas corpóreas figurativas transmiten visualmente su verdadera expresión y sentido, razón por la cual serán los esquemas de fuerzas visuales un aspecto al que dedicaremos especial atención. Entiéndase, como un análisis global y totalizador de la estructura compositiva, responsable último de la significación plástica y el sentido expresivo.

Es obvio, que el movimiento tiene su causa en la energía que condensa un organismo en su interior en estado potencial o como desarrollo activo de sus distintas fuerzas, proyectándose espacialmente en sentido expansivo, física o imaginariamente. Y puesto que de formas corpóreas fijas hablamos, recordemos

que por su propia condición, integra en la estructura temporal relaciones de sucesión y simultaneidad, permitiéndonos ordenar los elementos espaciales y temporales en un mismo espacio. En este espacio "cerrado" se sintetiza la acción representada como totalidad y en ésta, se traduce la secuencia temporal a postura intemporal.

A modo de consideraciones generales previas, diremos que la base de estas figuraciones la encontramos en una formación académica que no ha despreciado la tradición en sus planteamientos generales. Áreas de conocimiento como el estudio anatómico del cuerpo humano permite formar conceptos visuales que nacen de la reflexión y el esfuerzo por comprender la estructura y función de los distintos elementos que componen una totalidad, las cualidades expresivas de la sustancia que conforma su materialidad orgánica y que permiten caracterizar el concepto figurativo.

Por otra parte, en sintonía con estas reflexiones se sintetizan otros conocimientos proveniente de la psicología de la percepción y que permiten definir conceptos visuales, sensaciones dinámicas, fisiológicas y orgánicas: ritmo, tensión, expansión, contracción, contorsiones elásticas, rigidez etc. todos ellos recursos que nos ayudan a orientar biofísicamente los ejes y formas en el espacio tridimensional dinamizándolas y vivificándolas. En definitiva, los factores que permiten trabar relaciones de síntesis entre el conocimiento intelectual, la experiencia sensible y la emoción son los que traducen a experiencia estética las vivencias y seres que pueblan nuestro mundo. De manera que todo motivo, por abstracto que sea, puede traducirse a forma visual conceptualizada en la clave expresiva con la que el artista se identifique como individuo.

Los motivos escultóricos que presentamos a través de su expresión formal, simbolizan: energía, vigor, agresividad, crispación, astucia, sufrimiento, dolor, exasperación, drama existencial etc; en definitiva, experiencias que caracterizan la vida física y espiritual que afloran del sustrato ancestral de la condición humana. En todas las obras que sometemos a análisis pueden observarse diferentes claves expresivas que caracterizan la forma expresionista: deformaciones, estiramientos,

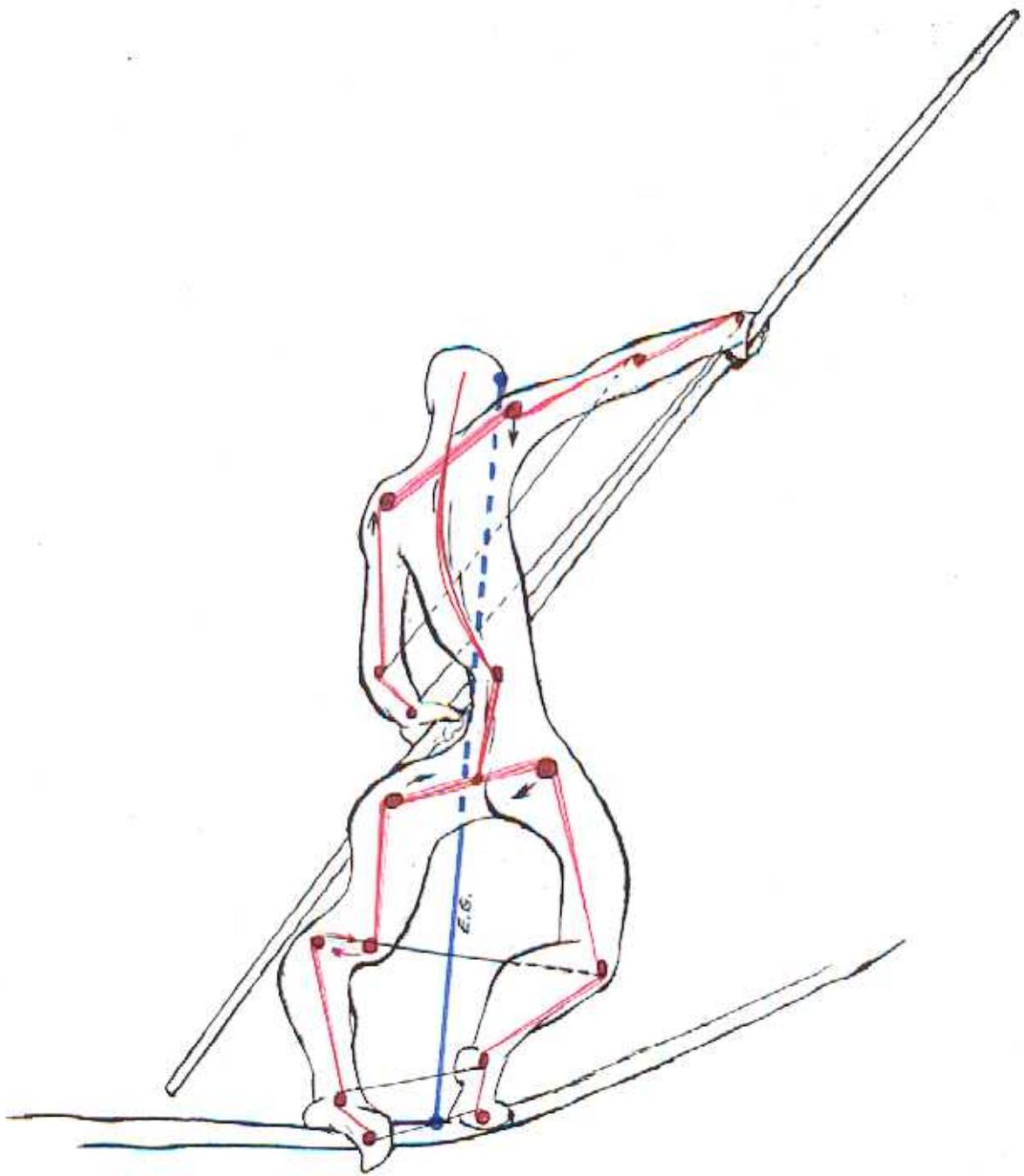
distorsiones, contorsiones etc, que prestan a la forma escultórica un talante dinámico y una vehemencia expresiva innegable.

Los agentes plásticos que intervienen en la composición podemos reducirlos a un pequeño número: proporciones, forma, orientación, profundidad, sinestias etc, estos se erigen como generadores principales de tensión y de ellos depende en gran medida la dinamicidad de la forma escultórica.

Así pues, analizaremos por un lado los aspectos aparienciales o visuales de la forma plástica en relación al tema o concepto expresivo de la forma y por otro lado los valores intrínsecos de la obra referido a sus valores compositivos y estructurales.



140. "Funambulista". Bronce. Altura de la figura: 55cm; conjunto 84 × 43 × 68cm, 1994.



« fencerista »

Fig. 1. Esquema constructivo.

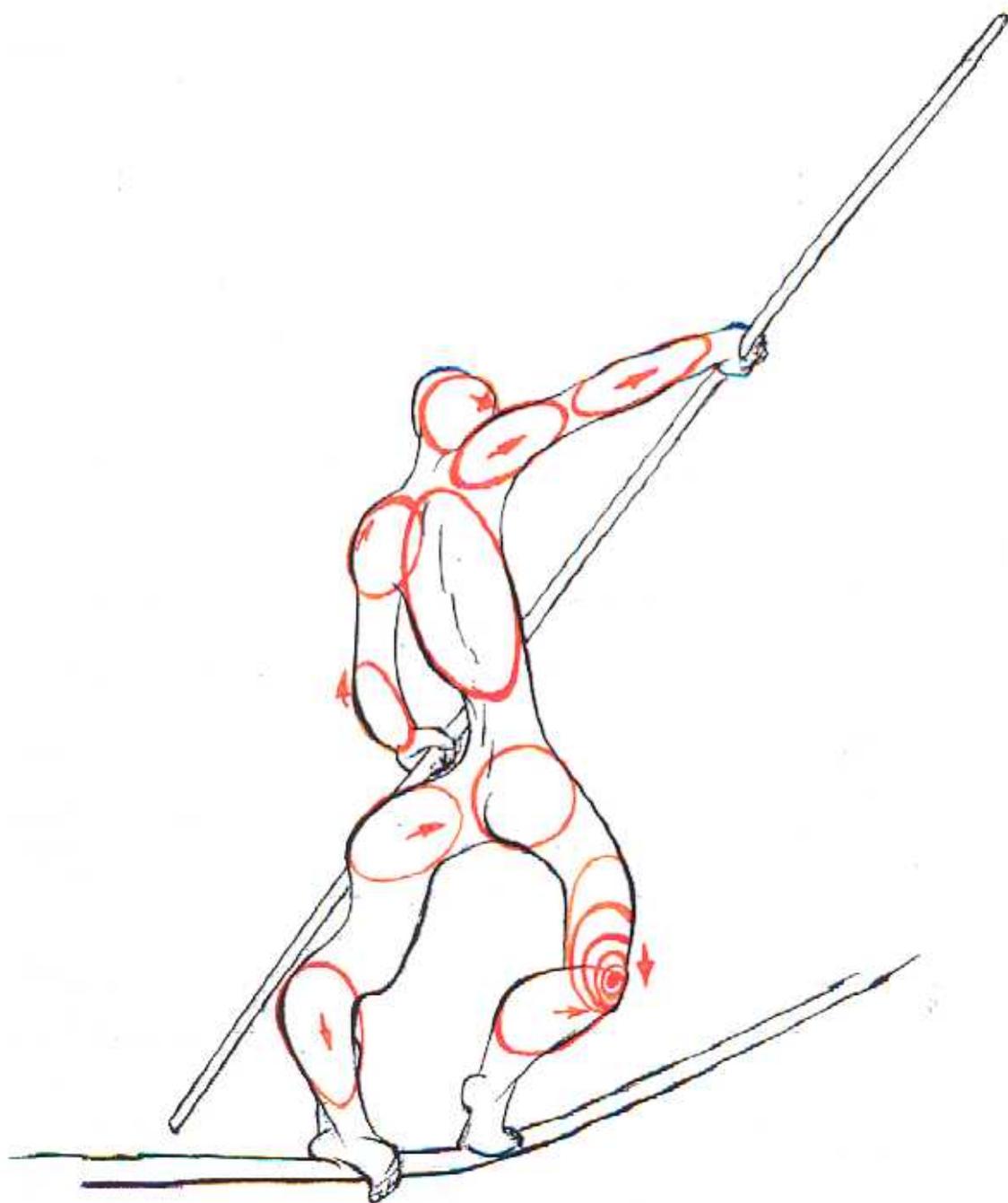
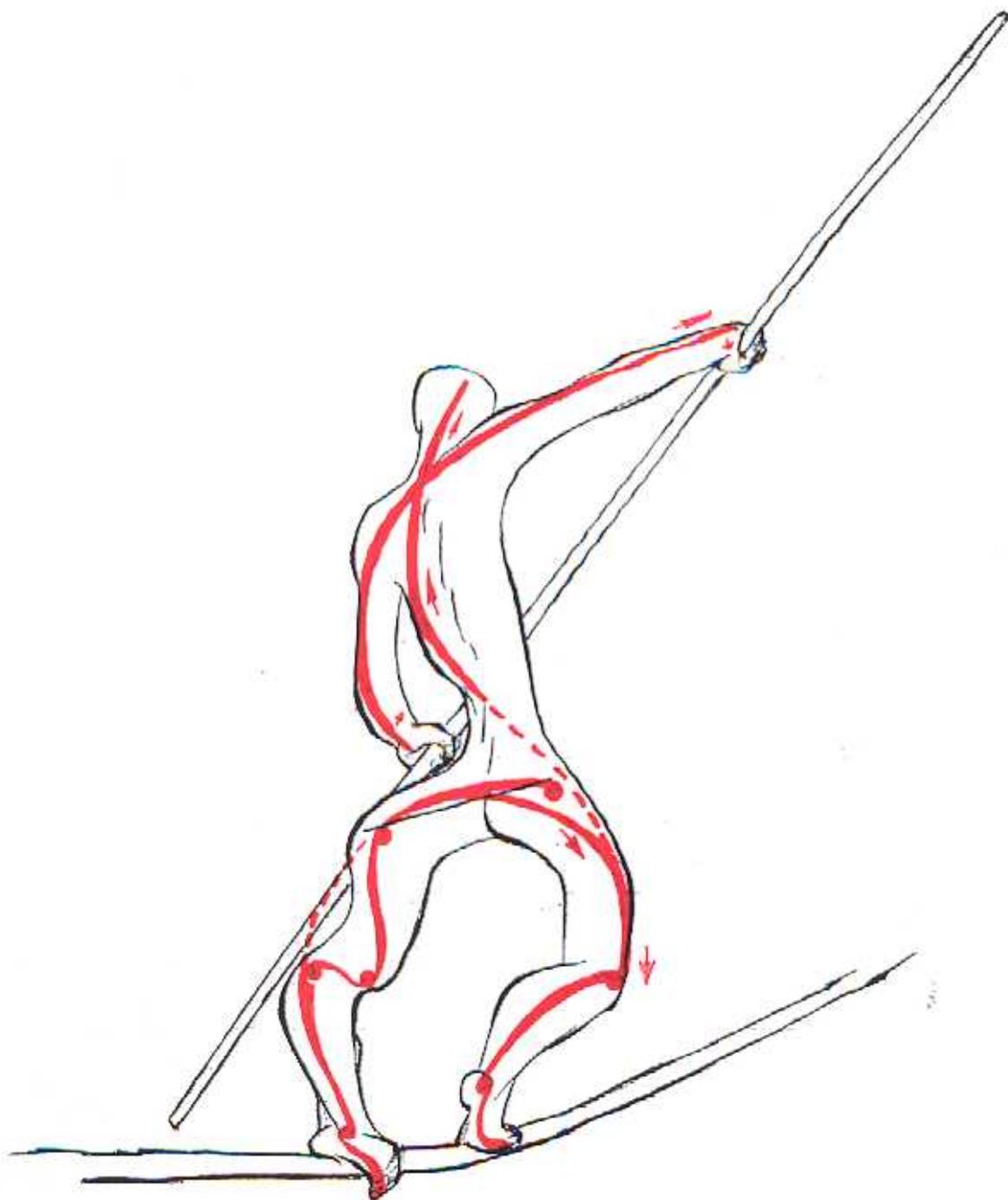


Fig. 2. Estructura rtmica.



« funambulista »
- Esquema dinámico - (fig-3)

" FUNAMBULISTA "

Esta obra es una imagen simbólica de las fronteras que el hombre se ve obligado a transitar cuando es arrojado a situaciones límite, cuando la supervivencia física y moral está en juego. La imagen que proyecta esta escultura es de una vitalidad concentrada en la organicidad de sus formas. Representa a un ser que se debate entre el miedo y la angustia que acecha a nuestro espíritu y el coraje y temple para superarlo con elegancia y dignidad.

Sus formas, limitadas por depurados contornos, irradian una contenida tensión interior. Tensión que se reparte por todo el cuerpo aunque con distinta medida y expresión; así, los miembros inferiores acumulan en sus robustas formas mayor tensión que en los miembros superiores, más gráciles y livianos.

La pausada fluidez que recorre los contornos de la figura, tiene su contrapunto en el acento que ponen las inflexiones de articulaciones, estrechamientos súbitos u otros rasgos anatómicos. Éstos animan el ritmo de contemplación de la obra y dinamizan su contenido movimiento en sugeridas oscilaciones y balanceos.

Como puede observarse, la masa que caracteriza el cuerpo humano se ha desplazado hacia los miembros inferiores. La cabeza, el tronco y brazos han cedido masa a las piernas con la clara intención expresiva de resaltar la atracción

gravitatoria de la que es objeto el cuerpo humano. Así pues, la decreciente proporción de la masa hacia arriba de los distintos componentes del esquema figurativo, nos hacen "vivir" la sensación de vértigo ante la escena contemplada; sin embargo, el ritmo ascendente que se percibe al recorrer las formas decrecientes y la progresiva tensión de sus contornos, transmiten un gesto expansivo y confiado que nos hacen vislumbrar esperanzados, una espiritualidad emergente y reforzada.

Esta configuración integra en su concepto plástico distintas licencias expresivas como: estiramientos, distorsiones, deformaciones, proporciones expresivas etc, que dan coherencia y sentido a la obra y una intensa vitalidad.

El énfasis proporcional de los miembros inferiores, alterando sus proporciones y deformando sus formas, dan a la figura un talante eminentemente físico en su expresión formal y dinamismo funcional. Por una parte, la pierna más avanzada, está fuertemente contraída dando lugar a deformaciones expresivas bien significadas y que se extienden prácticamente a toda su anatomía; por otra parte, la pierna que queda atrás expresa en sus deformaciones mayor elasticidad, manifiesta en su movimiento de torsión. La pierna más adelantada acumula en sus formas una gran tensión y potencia, reforzada por el punto de aplicación principal que impulsa el movimiento. La otra pierna, ejerce una función fundamentalmente de apoyo y anclaje transitorio. Ambas piernas, con sus poderosas formas nos transmiten la sensación de una confiada determinación para afrontar y superar el escollo, sin mirar atrás.

En toda la figura late una tensión elástica que se hace especialmente evidente en la horquilla que conforma el tronco y las piernas. Esta encrucijada y nudo de tensión principal desde el cual se bifurcan las piernas, tiene especial influencia por la presencia simultánea de las deformaciones más atrevidas del esquema figurativo. Por una parte el estrechamiento súbito del abdomen, caracterizado por la tensa línea del vientre y la rigidez de la zona lumbar; por otra parte, el estiramiento en retroceso de la cadera que provoca una violenta distorsión, en la cual se desajustan los volúmenes que encarnan el eje de la cadera.

El abombamiento aflojado de la parte posterior del tórax y su materia disgregada, nos confirman que en su interior late menor tensión. La parte anterior del tórax, por el contrario, tensa sus rasgos anatómicos envolviendo estrechamente una flexible estructura compositiva, síntesis del esquema dinámico y la estructura anatómica del cuerpo humano. Su materia sugiere, en gestos caligráficos sutiles y diversos; por una parte, rasgos anatómicos y por otra parte, las líneas generales de movimiento que quedan impresas en surcos.

Los brazos extienden el gesto del tórax en el espacio, tensando y aflojando su anatomía en una dinámica ininterrumpida de equilibrio-desequilibrio. La dinámica de giro y contraposición de los ejes principales del esquema figurativo: hombros y caderas, se ve alterada en su natural movimiento de avance; pues en este arriesgado avance, los miembros superiores balancean solidarios al movimiento de eje vertebral para restablecer sucesivamente el equilibrio por contrapeso. A su vez, la pértiga prolonga en extensión el gesto de tórax y brazos con el mismo empeño, mantener el equilibrio por contrapeso.

Con la mirada clavada en el alambre, la cabeza se orienta hacia el frente con gesto firme y decidido. El mentón, contraído, tensa toda su anatomía facial, viéndose reflejado particularmente en los labios. Sus apretadas formas dibujan el rictus que pone acento al esquema formal, en su incontenible expresión de voluntad y fuerza interior.

Como hemos descrito, un movimiento contenido, poderoso y elástico a la vez, es sugerido simultáneamente por la naturaleza del motivo, por el poder de sugestión de las formas y las relaciones expresivas que se traban entre ellas al utilizar distintas licencias: proporciones expresivas, deformaciones etc. Pero el concepto expresivo que determina la forma plástica, es transmitido fundamentalmente por el esquema compositivo, si se articulan acertadamente las distintas relaciones (fuerzas visuales o tensiones dirigidas, líneas de movimiento, ordenaciones rítmicas etc) dentro del esquema dinámico. En este sentido, las líneas generales de movimiento describen arcos cóncavos o convexos articulados por distintos ejes: cadera, hombros, eje vertebral y todos proyectan con claridad sus

formas hacia delante.

Los arcos o líneas generales de movimiento que articulan el esquema dinámico, basan su clara proyección visual en la ordenada sucesión rítmica de elementos formales. Así, el primer arco descrito, inicia su recorrido visual en la vasta proporción del glúteo de la pierna de atrás, conducido por el tenso estiramiento de la cadera y su elástica sugestión. A su vez, nos lleva a la forma esférica del otro glúteo y desde aquí, la línea depurada y tensa del contorno nos translada a un núcleo de clara influencia, la rodilla. Ésta describe la mayor inflexión en un cambio radical de orientación y por tanto, conforma el ángulo de mayor proyección e impacto visual dentro del esquema, lo que tiende un puente más firme y reforzado para salvar la distancia entre glúteo y rodilla de la misma pierna.

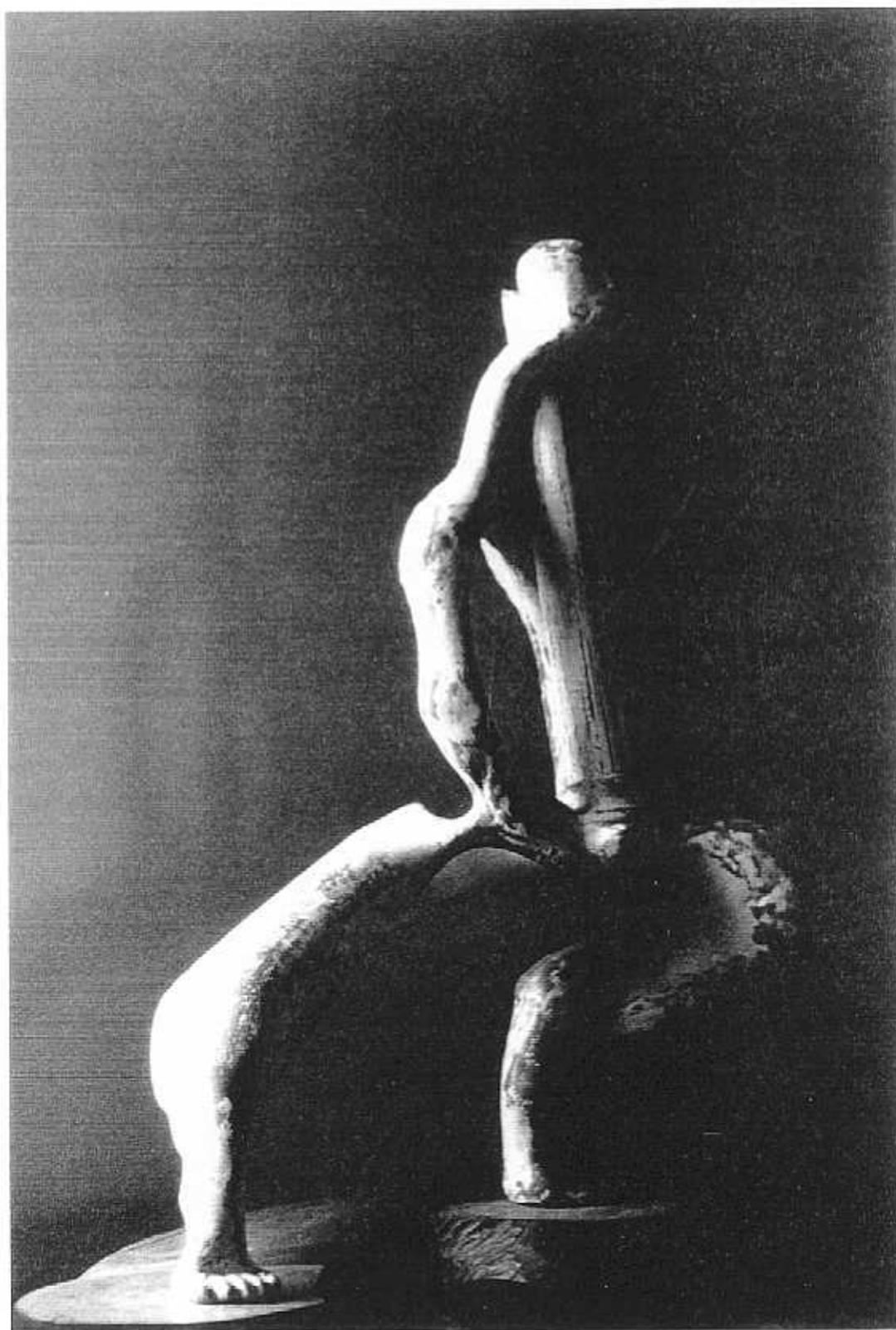
El arco que une tórax y cabeza, arranca de la fuerte inflexión elástica de la zona lumbar del eje vertical y fluye rítmicamente por los abombados contornos, surcos y gestos impresos en la materia del tórax hasta conectar con la orientación y simbólica tozudez de la frente. A su proyección de atrás hacia delante, de izquierda a derecha y de abajo a arriba, contribuye el tirón físico y visual que provoca el arco de los brazos, por la extensión del brazo derecho hacia arriba, al frente y en menor medida el izquierdo.

Los tres arcos de movimiento traban una relación de interdependencia para mantener el crítico y fugaz equilibrio de un instante; pues su salvación está fundada en el movimiento y equilibrio dinámico. Aquí, el equilibrio crítico se sugiere al integrar en su esquema dinámico; por una parte, el movimiento en potencia que impulsa la figura desde los miembros inferiores y por otra parte el movimiento en acción que desarrolla un "desacompasado" giro y contraposición de ejes, para restablecer con urgencia el desequilibrio transitorio, sin perder anclaje. Actúan por tanto solidariamente, en el crítico instante de transición hacia un fugaz estado de equilibrio que permita un nuevo y contenido impulso y que en alguna medida provocará un nuevo desequilibrio.

El esquema o diagrama de fuerzas se configura pues, articulando con coherencia y equilibrio compositivo, secuencias rítmicas, ejes, nudos de tensión etc. A este respecto, destacar las encrucijadas de tronco con miembros inferiores y tronco con miembros superiores, tanto en su vertiente constructiva como visual. Desde la encrucijada del tronco con los miembros inferiores, como nudo principal de tensión, se despliegan los distintos vectores en sentido opuesto. Hacia abajo, el arco de las piernas, que impulsa y regula el movimiento a través de los segmentos oblicuos de su parte inferior y que todavía permanecen anclados al alambre. Hacia arriba, el arco cóncavo que dibuja el eje vertebral, el cual con sus giros y balanceos restaura los desequilibrios sucesivos que comporta el arriesgado movimiento. El arco de los brazos actúa solidariamente y en extensión con el arco torácico, para contrapesar los desequilibrios laterales y evitar así, interferencias en el movimiento de avance.

El eje de gravedad lo definen dos puntos de importante atracción visual: la cabeza y el punto principal de apoyo y aplicación. Así pues, la cabeza con su simbólica expresión y el pie más avanzado por su resolutive acción y orientación, definen los extremos del eje, muy próximo a la vertical, pero ligeramente desplazado hacia el otro pie pues también ejerce en alguna medida una función de apoyo.

El centro de equilibrio se sitúa dentro del área de influencia del eje de gravedad, en el nudo de tensión principal; es decir, en la encrucijada del tronco con los miembros inferiores.



141. "Sansón". Polinter. Altura de la figura 62cm.; conjunto: 69 x 27 x 60cm. 1993.

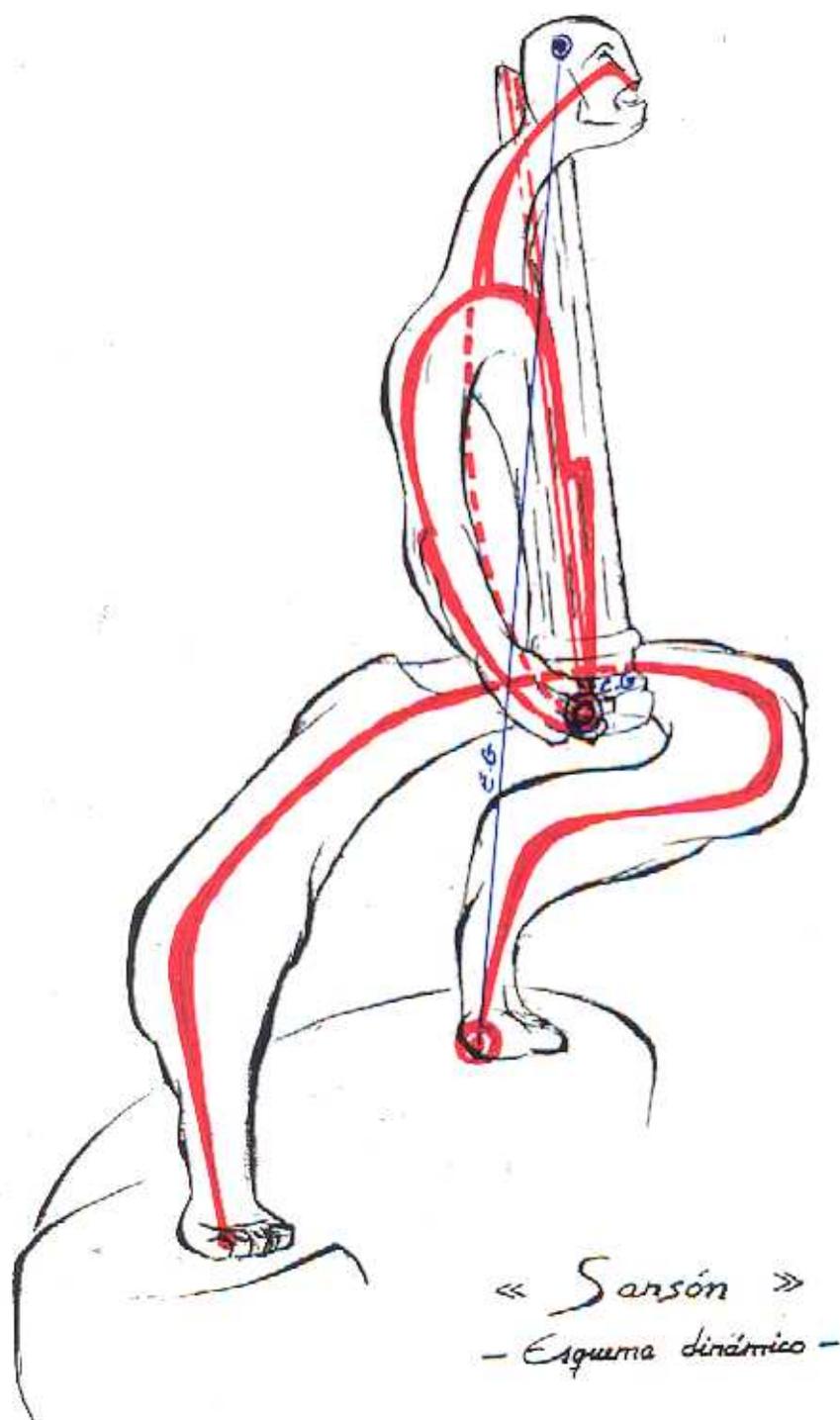
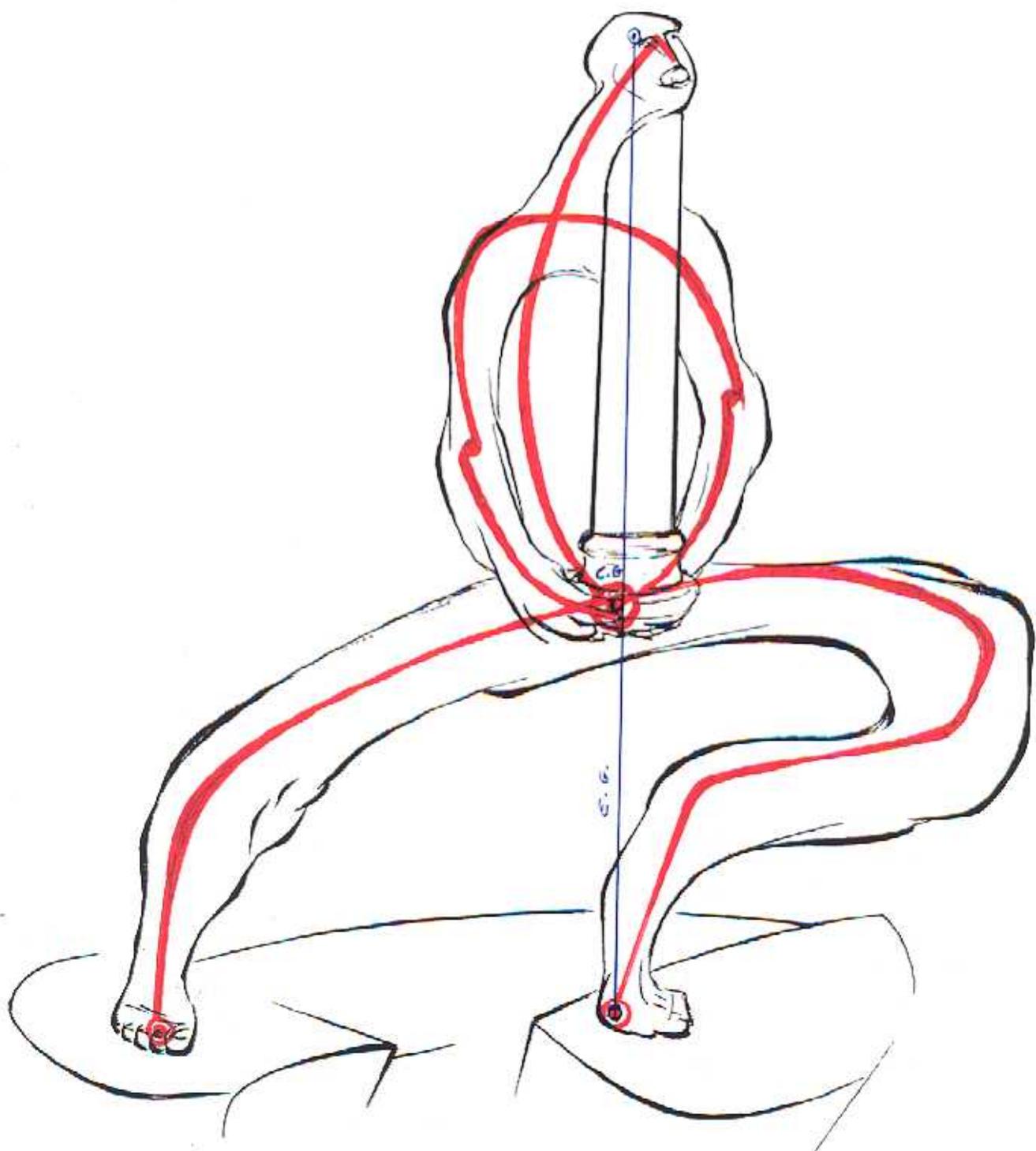


Fig. 4. (Vista oblicua)



« Sansón »
- Esquema dinámico -

Fig- 4 bis. (Vista frontal).

"SANSON"

La plástica figurativa expresionista como hemos visto en capítulos anteriores ha de conjugar los distintos elementos formales y plásticos de manera tal que la forma resultante posea una vitalidad enérgica y se transmita de una forma directa y contundente. En este sentido observamos que la imagen que proyecta esta escultura es de una vitalidad concentrada en la organicidad de sus formas y representa a un ser vivo, sufriente y victorioso. En el esfuerzo humano late sin embargo el escepticismo, por muy heroico que sean los hombres siempre tropiezan con una realidad bárbara y brutal que les hace sucumbir con desesperación.

Las diferentes licencias expresivas utilizadas en esta configuración: estiramientos, distorsiones, proporciones expresivas etc. dan coherencia y sentido a la obra plástica en su conjunto. El abultamiento de sus contornos expresa fuerza, tensión, presión, resistencia etc; es decir, cualidades dinámicas que percibimos en su esquema. Una elástica fluidez recorre los contornos de la figura, alternándose formas gruesas y sinuosas con otras delgadas y línea depurada, queda amortiguada por la fuerza de contención que transmite cada inflexión del esquema corporal. El carácter del cuerpo humano queda, claramente deformado por la necesidad expresiva de conseguir la representación vehemente de un movimiento que pretende integrar en el mismo esquema expresivo, potencia y acción.

El gesto orgánico que conforma la figura, se aparta de la rigidez de la

estructura ósea de referencia, sugiriendo un carácter elástico que elimina en cierta medida las inflexiones o cambios súbitos de orientación, producidas por las articulaciones. Se pueden percibir sin embargo, núcleos de clara influencia en la configuración espacial, tanto en su estructura compositiva como en el esquema dinámico que subyace a la forma. Así, los nudos de músculos de las rodillas principalmente y subsidiariamente los de los hombros, transmiten sensaciones de fuerte contracción y expansión, extendiéndose a toda la figura, desde los pies a la cabeza y notamos, ante el fuerte empuje ascendente que transmiten las formas, como la columna se vuelve ingrávida.

Hércules, el mito creado por los griegos, se ve aquí nuevamente recreado, encarnando la energía moral a través del triunfo sobre el medio físico. Las energías se acumulan y tienden violentamente hacia arriba, hacia la victoria y supervivencia moral significadas en la columna del templo de Dagón.

Una de las principales fuentes de placer estético es la contemplación del cuerpo humano robusto y vigoroso, irradiando vitalidad o encarnando la energía física y moral del héroe, en su trágica lucha contra el destino.

El acto de levantar algo, como imagen simbólica de coraje y dignidad heroica es una acción ascendente, como demuestra la decreciente proporción de los miembros superiores con respecto a los inferiores. El ritmo en progresión ascendente está coronado por una reducida cabeza, cuya robusta mandíbula tira energicamente del cuello vigorizándolo al extremo.

Si acudimos al dinamismo funcional que portan las distintas partes del cuerpo, el énfasis proporcional de los miembros inferiores da a la figura un talante eminentemente físico, los miembros superiores tienden un puente entre lo amplio y lo reducido, enmarcan el espacio que define la forma de torso y abdomen y parece condensar, en gran medida, el significado no visible y abstracto, mientras que la parte superior, cuello y cabeza aún reduciendo su proporción conservan una gran parte de predominio visual y funcional. Estos rasgos que podríamos calificar de "funcionales" llevan el sello de una fuerza potencial que convulsiona los límites

de la forma. Apretamos y tensamos el mentón en actos enérgicos contrayendo súbitamente la musculatura; de manera que cuando percibimos este rasgo, el efecto se hace inmediato y sentimos en nosotros emerger una incontenible expresión de fuerza y voluntad.

El núcleo de expresión más significativo de esta obra, se sitúa en el espacio que define torso y abdomen que es a la vez, centro visual y motor de las fuerzas en acción que gobierna la cabeza y ejecutan los miembros inferiores y superiores. Entre estos dos polos, físico y mental, el espacio que define el torso se erige en la expresión simbólica del significado moral al que nos impulsa la experiencia estética y brota al contemplar una acción de movilidad explosiva expresada con vehemencia formal.

Como ha quedado indicado, esta acción postural recibe el impulso desde el centro y se extiende a todo el cuerpo, afectando visiblemente a todas sus partes y alcanzando su manifestación final en el gesto concreto de levantar. Diríamos que la acción se desarrolla en dos tiempos y capta el crítico momento de transición entre el arranque lento y vigoroso del esfuerzo inicial y el respingo súbito de extensión de los miembros inferiores que precede al reestablecimiento de un equilibrio de mayor estabilidad. Ya se vislumbran los siguientes movimientos que preparan el segundo tiempo de la acción, dando unos pasos hacia adelante para ganar la verticalidad y recuperar una postura próxima a la simetría más estable y reposada.

La expresión de fuerza se percibe en mayor medida en los miembros inferiores. La fuerte contracción que genera el impulso se concentra localmente en las piernas, lo que por una parte justifica la exagerada deformación y por otra, su íntima relación con la fuerza expansiva y movimiento de las piernas en el espacio. Se da pues una clara interacción entre rasgos contractivos y expansivos; es decir, entre el potencial de energía dinámica que condensan sus formas y su extensión en el espacio. La pierna que aparece en primer término, está extendida y acumula en sus formas una gran tensión y fuerza. Sin embargo, es la pierna del fondo la que con sus marcadas inflexiones dibujan un gesto orgánico que sugiere gran potencia

en el desarrollo del esfuerzo y a la vez concentra la máxima tensión visual. Tensión reforzada por el punto de apoyo o punto de aplicación principal que recoge una buena parte de las cargas. La otra pierna por su parte ejerce una función de apoyo secundario y propicia un equilibrio de gran dinamismo y una cierta inestabilidad.

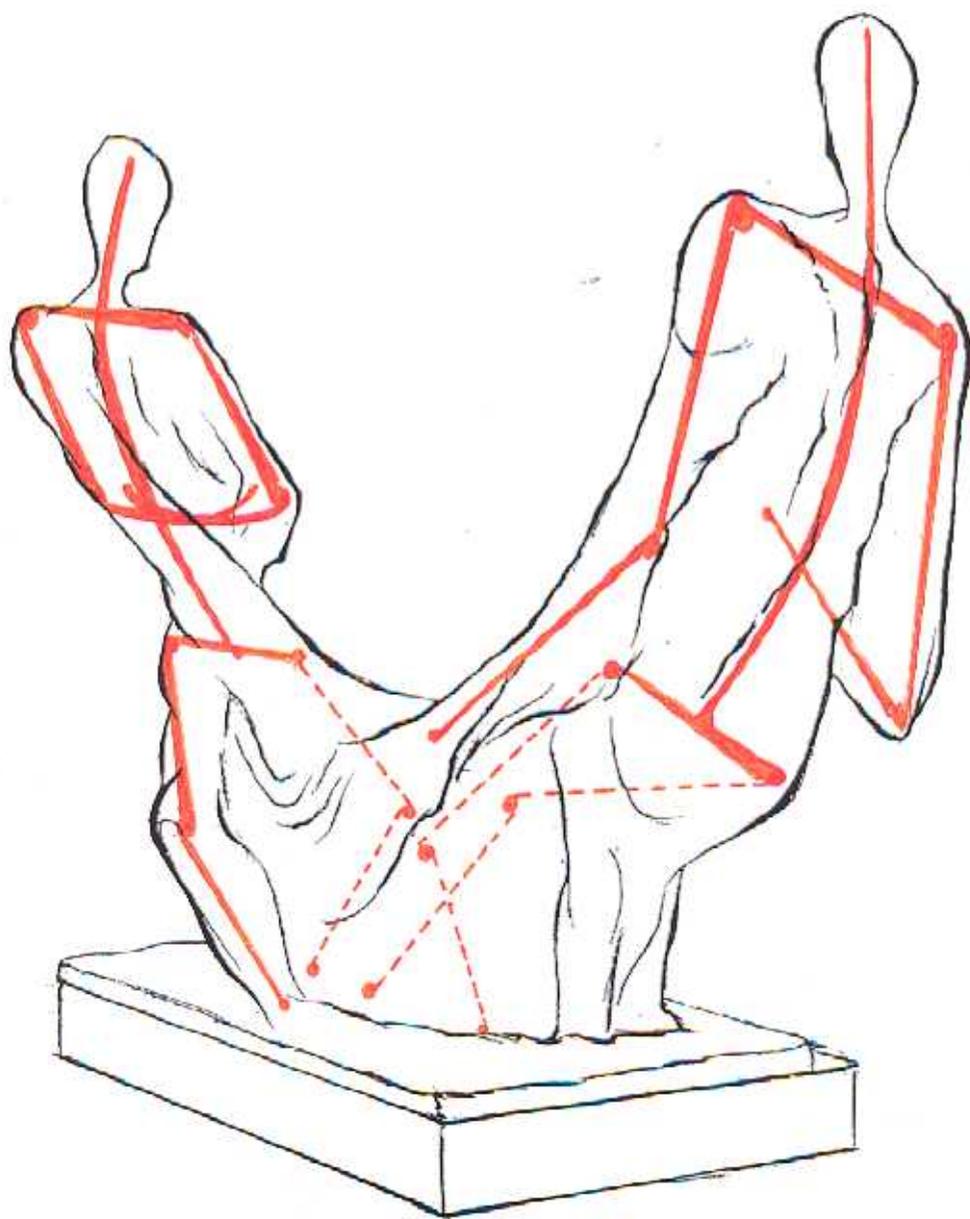
Si atendemos al despliegue de los distintos vectores que configuran el esquema, desde el espacio central, éstos brotan hacia abajo, arriba y a los lados en diferentes direcciones. Por un lado, el arco cóncavo que conforman los vectores de los dos piernas se orienta en profundidad y hacia delante, interrumpido parcialmente por la fuerte inflexión y cambio de dirección que experimenta una de ellas a partir del nudo de músculos de la rodilla; ambas se abren, extendida una y contraída otra. Por otra parte, el otro arco, cóncavo también, formado por cabeza, cuello y la bifurcación de los brazos, contiene en su seno dos trayectorias opuestas, cabeza y cuello tiran hacia arriba y brazos hacia abajo, dado el fuerte tirón a que les somete el peso de la columna. A su vez, este arco como unidad toma una dirección contrapuesta a la del arco de las piernas, dejándose caer hacia nosotros y hacia atrás por el peso de la columna, buscando en la contraposición de ejes un equilibrio dinámico.

El eje de gravedad lo definen dos puntos de importante atracción visual: cabeza y punto principal de apoyo o aplicación, situados en el extremo de ambos arcos. Ligeramente inclinado con respecto a una de las coordenadas espaciales de referencia, la vertical; en su parte superior se adelanta con respecto a la inferior, sugiriendo a su vez una tendencia dinámica a desplazarse hacia la derecha e izquierda respectivamente. (Según diagrama o esquema de fuerzas visuales).

El centro de equilibrio se percibe oscilante situado en la basa de la columna, dentro del área de influencia del eje de gravedad, a la que apuntalan los brazos impidiendo que se venza hacia adelante. De tal manera que la columna se abalanza hacia la encrucijada de cuello y hombro transmitiendo las cargas a distintos puntos del cuerpo. Las manos que se aferran a la basa de la columna cierran el nudo sin cuyo sostén se desmoronaría la figura, fuertemente contraída y tensionada.

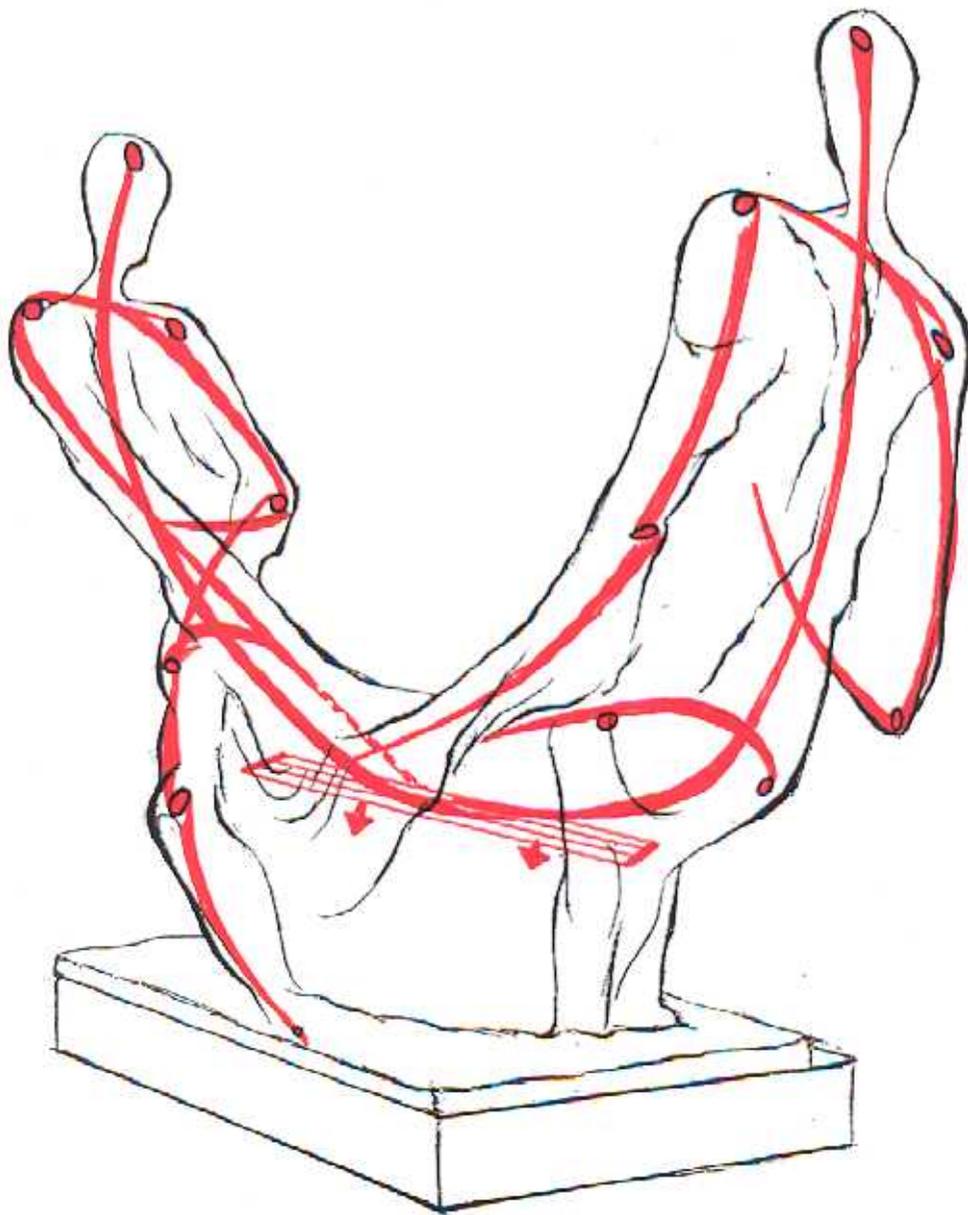


142. "Cara a cara". Bronce. Altura de figuras 28cm.; conjunto 34 × 18 × 29cm. 1985.



« Cara a cara »

Fig- 5. Esquema constructivo.



« Cara a cara »

Fig. 6 Esquema dinámico.

"CARA A CARA"

Esta obra es una forma simbólica de la astucia humana cuando se defienden intereses en conflicto y la situación se torna artificial, desconfiada y tensa.

Desde el volumen que conforma la mesa, cubierta por los pliegues del mantel, se despliegan dos alargadas y tensionadas figuras en trayectorias espaciales contrapuestas. Sus formas delimitadas por sinuosos contornos son prolongación de la envoltura que oculta oscuras intenciones. Las formas se funden unas con otras precipitándose sobre ellas una corriente rítmica de vibrante y contenida agitación.

La configuración adopta en su concepto plástico distintos recursos expresivos como: estiramientos, distorsiones, deformaciones etc, que dan sentido y coherencia plástica a nuestras ideas.

El ergido reposo de las figuras dan forma y expresión a una actitud un tanto recelosa, sugerida por la contracción de volúmenes que definen los hombros y que tiran del tórax hacia arriba tensionándolo. Así pues, la actitud que adoptan las dos figuras denota la tensión que late en el interior de sus formas, enfáticamente deformadas.

Como en otras obras comentadas, aquí ponemos en especial relieve los valores táctiles impresos en la materia que aportan junto con el movimiento,

tensión y vitalidad expresiva en el esquema formal. El carácter intrincado, abrupto y cavernoso dan aspecto sensible a la complejidad del asunto. Su materia áspera y grumosa da cuerpo a las formas unas veces de aspecto fluido y otras solido, siempre tensionadas por los pliegues que las envuelven.

La naturalidad con la que se adaptan los mantos a las formas son el resultado de una acertada elección del procedimiento y materia con la que configurar la idea plástica. Los distintos estados por los que pasa la escayola, ofrecen simultáneamente la posibilidad de modelar con la materia densa o repasar la materia compacta; por otra parte, la posibilidad de envolver formas rígidas con gasas impregnadas de escayola líquida e integrarlas con acierto y naturalidad, prestan a la forma un vibrante efecto plástico en sus esenciales propósitos expresivos.

El estiramiento expansivo de las dos figuras, el giro contorsionado y contrapuesto hacia atrás de sus respectivos tórax, son recursos válidos para reafirmar simbólicamente las distintas posturas que mantienen; razón por la cual, toman distancia y repliegan sus brazos, cruzándolos o adhiriéndolos al tórax en elocuentes ademanes que intentan preservar su estatus. Las cabezas de ambos personajes, con rasgos faciales poco definidos, revelan una expresión hermética, de misteriosa ambigüedad.

El tenso e inestable reposo de las figuras dan a la composición un carácter dinámico y efímero, tanto en su expresión formal como en el significado momentáneo que traducen. Las dos figuras se asientan sobre espacios con claro valor tectónico sujetándose en fuerzas invisibles. No obstante y a pesar del eficaz contrapeso que ejerce el volumen masivo de la mesa y su influyente horizontalidad, se configura un tenso equilibrio que ayuda por otra parte, a provocar una interesante dinámica vital. Imbuidos en esta dinámica de sensaciones provocadas, se preludia un equilibrio más estable y sereno desde el cual, sentados en la "mesa", trabar un diálogo conciliador hasta encontrar soluciones consensuadas, transparentes y ecuánimes con las que dirimir los conflictos humanos.

Las líneas generales de movimiento describen dos arcos cóncavos tensionados, sujetos a la acción estabilizadora de horizontales que se suceden rítmicamente en progresión creciente -mesa y peana- que apuntalan el conjunto aislándolo en un ámbito propio.

El esquema constituye toda una estructura porque son dos fuerzas las que se confrontan y de su interacción resulta una imagen corpórea sujeta por un equilibrio dinámico de gran tensión. En este entente se funden la expresión visual de las formas y sus implicaciones semánticas, aglutinando en su expresión simbólica resonancias vivenciales de distinta índole: estéticas, emocionales, instintivas, racionales etc.

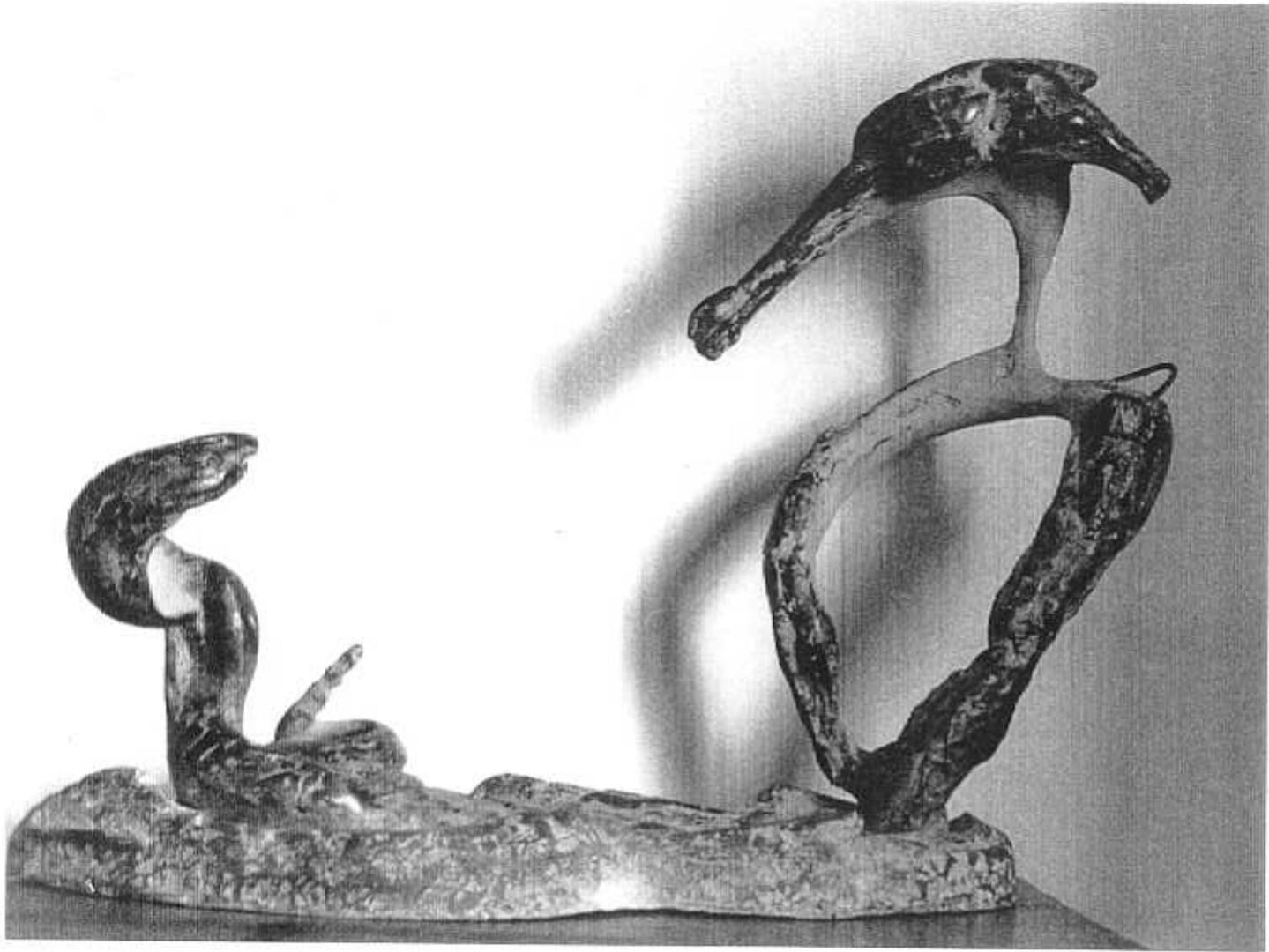
Los dos arcos de movimiento son los vectores más influyentes del esquema de fuerzas que configuran la estructura compositiva, pero sólo tienen sentido visual, constructivo y semántico por la interdependencia que mantienen con el elemento masivo y horizontal que regula la interacción. Es, en sentido figurado "mesa de negociación" espacio y marco de un posible acuerdo o pacto en el que se armonizan en alguna medida las aspiraciones e intereses de ambas partes.

Si atendemos al despliegue de los dos vectores principales que configuran el esquema, hay que situarse en un espacio central imaginario, en el interior de la mesa. Desde aquí, centro de equilibrio, los vectores brotan hacia arriba y desplazan sus ejes principales en giro contrapuesto a ambos lados del eje de la mesa, buscando un equilibrio dinámico.

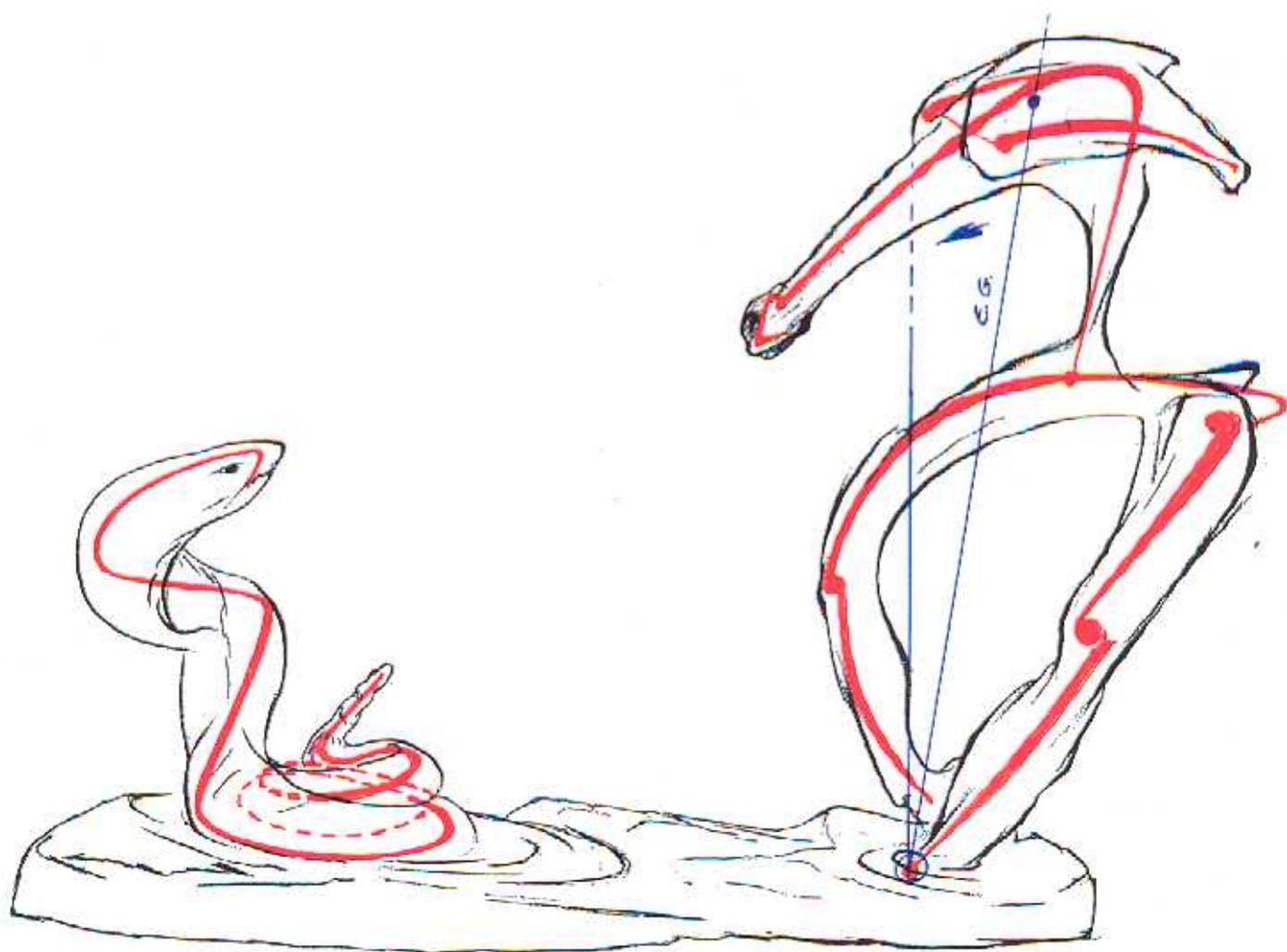
Describir el eje de gravedad de cada una de las figuras de esta composición es irrelevante; no tienen sentido por separado si no es como estructura, mostrando su interdependencia y unidad en un esquema integrado.

"El monstruo como símbolo inconsciente"

El arte al servicio de las ideas del artista es necesariamente un arte de monstruos. Entendemos el monstruo como la perversión de los cánones tradicionales, resultado de la presencia activamente solicitada con rasgos opuestos al concepto de belleza tradicional como el desorden y la desproporción. Cuerpos compuestos de hombre y animal, figuras intrigantes, enigmáticas y perversas, constituyen un modo eficaz de devolver al cuerpo humano su presencia y vivacidad y recuperar así, un variado juego de expresiones, gestos y actitudes inesperadas que afloran de los más oscuros e intrincados rincones del alma. En estas criaturas, el animal no dejará de reclamar su parte en esos cuerpos mestizos. Llegará incluso a invadirlos y poseerlos por completo desvaneciendo nuestros cuerpos. Su carácter irracional propicia que los significados se mezclen y se desvanezcan sus contradicciones. Es la libre asociación y no la meditación, la que realmente revela los infinitos estratos de significación que hay tras el absurdo aparente de sus formas. Estas criaturas nacen de la esfera del inconsciente y mi reflexión trata en parte, de desentrañar la consonancia o disonancia de los significados múltiples que se traban en la estructura del símbolo artístico y metáforas plásticas. Algunas de las obras presentadas en este apartado muestran este talante y sentido; es el caso de: "Hombre serpiente" o "Minotauro moribundo".



143. "Hombre serpiente". Poliéster. Altura de figura: 63cm, conjunto: 65 x 32 x 80cm. 1986



« Hombre serpiente »
- Esquema dinámico -
(Fig- 7)

"HOMBRE SERPIENTE"

Esta obra escultórica representa a un hombre natural que se defiende de las fuerzas hostiles de la naturaleza encarnadas en la serpiente. La angustia y el miedo que provoca el insólito y fatal encuentro despierta imprevistas reacciones de agresividad y desconfianza en ambos seres.

La verdad de los seres se descubre en gestos y actitudes insólitas dejando que las zonas oscuras del alma afloren en imágenes metafóricas del sentir colectivo. En esta obra, tratamos de crear una imagen de fuerte impacto, por la cual se haga sentir la carga instintiva de agresividad y violencia que el hombre lleva en su interior, expresión de ese substrato de animalidad ancestral que existe en el trasfondo de nuestras almas. Esta y otras manifestaciones de la condición humana oscurecen la grandeza humanista, anclándola en un orden natural que a veces quiebra con sus miserias y atrocidades.

La voluntaria desviación del camino que lleva a la belleza, se torna "fealdad" cuando decidimos poner el arte al servicio de nuestras ideas y nos alejamos de la naturaleza. Afloran entonces seres deformes y monstruosos que se manifiestan a través de determinados rasgos disonantes, quebrando el orden natural de referencia.

La naturaleza del tema que inspira la obra y la forma plástica que le sirve de vehículo de expresión nos lleva a distribuir la masa y orientar las formas que definen la figura en sentido descendente; enfatizando el carácter eminentemente físico e instintivo de la obra. La figura humana se transforma aquí en monstruo, adoptando una serie de características expresivas que son comunes al mundo natural en su comportamiento biológico. Esta obra la podemos situar en el límite entre lo grotesco e incongruente, alcanzando el extremo de esa ambigüedad en que la figura humana penetra en otro reino; un espacio en el que afluyen seres imaginarios que pueblan el mundo de la fantasía y que nos sirven para expresar conceptos que no son exclusivos de lo humano, sino que impregnan la relación

entre los seres de nuestro mundo natural.

La deformación que domina la obra es pródiga en alargamientos desmesurados, desproporciones, amputaciones, contorsiones, desajustes, formas quebradas etc; licencias que dan al conjunto un aspecto inédito y fantasmagórico cuya existencia sólo se concibe en el reino de la imaginación.

Un impulso elástico y enérgico despliega la figura en un gesto expansivo, disponiéndola en actitud de ataque. Esto desconcierta al animal que sorprendido, se bate en retirada mostrando una débil capacidad de intimidación. La orientación del cascabel emitiendo un sordo e inquietante sonido y la recelosa contracción del animal, presto a lanzar su ataque, muestra su capacidad de respuestas imponiendo reserva y cautela en el otro contendiente.

El animismo primitivo nos hace imaginar el ancestro humano en sus prácticas rituales imitando acciones y gestos de sus enemigos naturales a los que teme o venera, con el ánimo de apropiarse de sus cualidades: fuerza, vigor, rapidez, sorpresa, astucia etc. La figura adopta con su actitud los caracteres de la serpiente en su sorprendente rapidez y determinación en el ataque. El desconcierto que causa esta insólita ofensiva hace adoptar en el otro contendiente una actitud defensiva beligerante suscitándose un equilibrio de fuerzas frágil, de gran tensión y dinamismo.

La figura en su intento de expresar agresividad, simbolizada en el movimiento de ataque, conjuga la vaguedad matérica de algunas formas de expresión orgánica con otras de línea tensa y definida. Las radicales deformaciones y desviaciones deliberadas hacen de la figura humana una caricatura, en los límites permisibles de lo grotesco, ya que en ningún momento se cambian las relaciones anatómicas. Lo más llamativo quizás sea la supresión del abdomen y antebrazo izquierdo de la figura; pero el carácter incompleto de este esquema, a nuestro juicio correctamente estructurado en sus esenciales propósitos expresivos, crea una tensión imaginaria hacia su integridad. Esto no constituye ningún obstáculo para percibir en el esquema la veloz sensación de movimiento en acción; antes bien, la

súbita interrupción, la falta de cohesión y solidez de la masa escultórica, la ligereza y generosa relación que establece con el espacio permitiendo su expansión, son factores que refuerzan el carácter impetuoso de la acción y en definitiva se crea una evidente sugestión de movimiento.

La aversión que quizá pueda producir el alargamiento de proporciones, en particular la del cuello, como transformación mimética del concepto visual del cuerpo humano hacia el de serpiente, concentra sin embargo un efecto expresivo de gran eficacia en sus pretensiones; llamar a los sentimientos y cambiar del plano de las sensaciones al de la actividad.

El movimiento violento que suscita la acción a través de alargamientos desmesurados, aportan vitalidad y un fuerte dinamismo a la escena, tanto como los valores táctiles impresos en las formas orgánicas. Las formas orgánicas por un lado, nos transmiten la energía potencial que irradian desde su interior y por otro lado, las formas tensas muestran la energía liberada en acción. Así pues, las formas que dan cuerpo al esquema dinámico reflejan la interacción de rasgos de contracción y expansión, relación que se extiende a toda la composición, significándose la figura por su movimiento en acción en claro contraste con el movimiento en potencia que adopta la serpiente.

Las piernas adoptan un gesto arqueado confrontando fuerzas opuestas. Por una parte, la pierna izquierda de la figura muestra en su rectitud y organicidad, la robustez y tensión necesaria para contener o frenar el impetuoso impulso de ataque; es decir, se erige en el elemento más significativo para contrarrestar el centelleante tirón visual - oblicuo y descendente - al que incita la larga extensión de líneas que recorren la figura. Este elemento actúa como un auténtico contrapeso visual ante la extensión elástica y curvilínea en que se proyecta la figura. El pie, punto de aplicación y apoyo principal se clava en el lodo permaneciendo oculto. Por otra parte, la pierna derecha sugiere con su acentuada curvatura un movimiento más libre de contención, expresión que se ve claramente reforzada por la endeble complejidad de su anatomía que cobra un carácter visual de vibrante elasticidad. Este efecto expresivo obedece a la progresiva organicidad que acumula

y define la forma de la parte inferior de la pierna y pie. Ésta, aunque indecisa o poco marcada, sugiere una fuerza de contención menos poderosa pero suficiente para marcar quiebros, desajustes o inflexiones como podemos ver en las articulaciones de rodilla y tobillo. Naturalmente, la razón y origen de la forma hay que buscarla en la brusca contención que impone el pie a la acción provocando esa sugestión casi tangible de vibración elástica; de ahí, los recursos expresivos de que se acompaña. La mayor o menor intensidad con que se hundan los pies, puntos de apoyo principal y secundario respectivamente, constituyen el centro de anclaje gravitatorio y centro de equilibrio principal donde convergen e integran formas que condensan la expresión de movimiento en potencia y acción.

La propiedad elástica que se observa en el comportamiento de la figura refleja metafóricamente el carácter agresivo de la actitud. Elasticidad que no sólo se significa por la interacción de los rasgos de contracción y expansión visual que suscitan sus formas, inspiradas en una base física, también, nos valemos de recursos tan eficaces para tal propósito como la supresión de la cintura y el vientre; allí donde la figura registra el punto de mayor inflexión. Este recurso otorga a la figura un talante de mayor ligereza y agilidad en su fugaz acción. Tan sólo un punto de anclaje para mantener el concepto visual del cuerpo humano en sus límites de referencia, para sujetar su arquitectura en el crítico equilibrio de un instante, tendiendo un puente entre la parte superior e inferior del cuerpo. El lugar en que se funden cadera y brazo se constituye en un punto de máxima tensión acumulando distintas funciones; base y elemento tectónico de la parte superior del cuerpo, nexo cualificado y conductor del flujo rítmico que recorre la figura y punto de inflexión relevante del esquema dinámico.

La organicidad convulsa definida en las formas del tórax y los brazos configuran una geografía matérica abrupta y cavernosa. La cabeza se dispara desde la candente visceralidad de su núcleo convirtiéndose en un importante centro visual y motor de las fuerzas agresivas en acción. El pequeño tamaño de la cabeza tirando del cuello, las facciones desencajadas y alargadas, la unión de la frente con la nariz, son aspectos que culminan la representación de un ser metamorfoseado con el aspecto de una bestia de extraña fiereza. Así mismo, la reducción de la cabeza nos

muestra a un ser incapaz de pensar, relegado a una condición primaria y animal.

Nos disponemos ahora a analizar el esquema de fuerzas visuales de esta obra, cuya vitalidad y dinamismo recalcan un desgarrador talante físico e instintivo.

La acción representa la transformación súbita de un ser en el fugaz instante en que su anatomía se contrae y despliega en intimidatorio acto agresivo, suscitándose la presencia simultánea de estados sucesivos del ser en evolución progresivo-regresiva.

El centro motor que impulsa la acción de la figura, desde los pies a la cabeza, hay que situarlo en la "visceralidad" que sugieren las formas que definen el tórax. Desde este centro se despliegan los distintos vectores que tienden hacia adelante y abajo principalmente. En distintos planos de profundidad espacial y guiados por la sucesión rítmica de sus formas, en el plano espacio-temporal, se dibuja un arco de fuerte inflexión constituido por tórax, cuello y cabeza. A su vez éste continúa hacia el segmento del brazo derecho, que funde sus formas hacia un lado con las del tórax y hacia el lado opuesto transmite el impulso al arco que forman cadera y piernas.

El otro brazo, interrumpido bruscamente, parece aliviar la tensión del veloz impulso como por efecto de la fuerza centrífuga, definiendo a su vez la tendencia u orientación espacial hacia la que se proyecta la acción de contramovimiento. Esta recae principalmente sobre el eje de tensión constituido por la pierna izquierda y brazo derecho. La tensión que concentra este eje a través de la fuerza expresiva de sus formas, se distribuye solidariamente desde la rígida robustez de su pierna izquierda a la fuerte contracción del antebrazo derecho, con la importante oposición y apoyo de las fuerzas derivadas que comunica el brazo izquierdo.

El centro de equilibrio principal clava la figura en el suelo; es decir, en el extremo inferior del eje definido anteriormente, suscitándose un movimiento elástico de violenta contracción que se percibe oscilante.

Resumiendo, el movimiento hostil, en acción, queda significado simultáneamente por el arco superior que forman cabeza, cuello y tórax, reforzado a su vez, por el arco que dibuja la pierna derecha. El contramovimiento, en potencia, lo configura un eje de máxima tensión definido por la sucesión del brazo derecho y pierna izquierda del que tira visualmente el brazo izquierdo al completarse imaginariamente en extensión. Elemento que ejerce una importante función, tensando y apuntalando el esquema en su fugaz actitud.

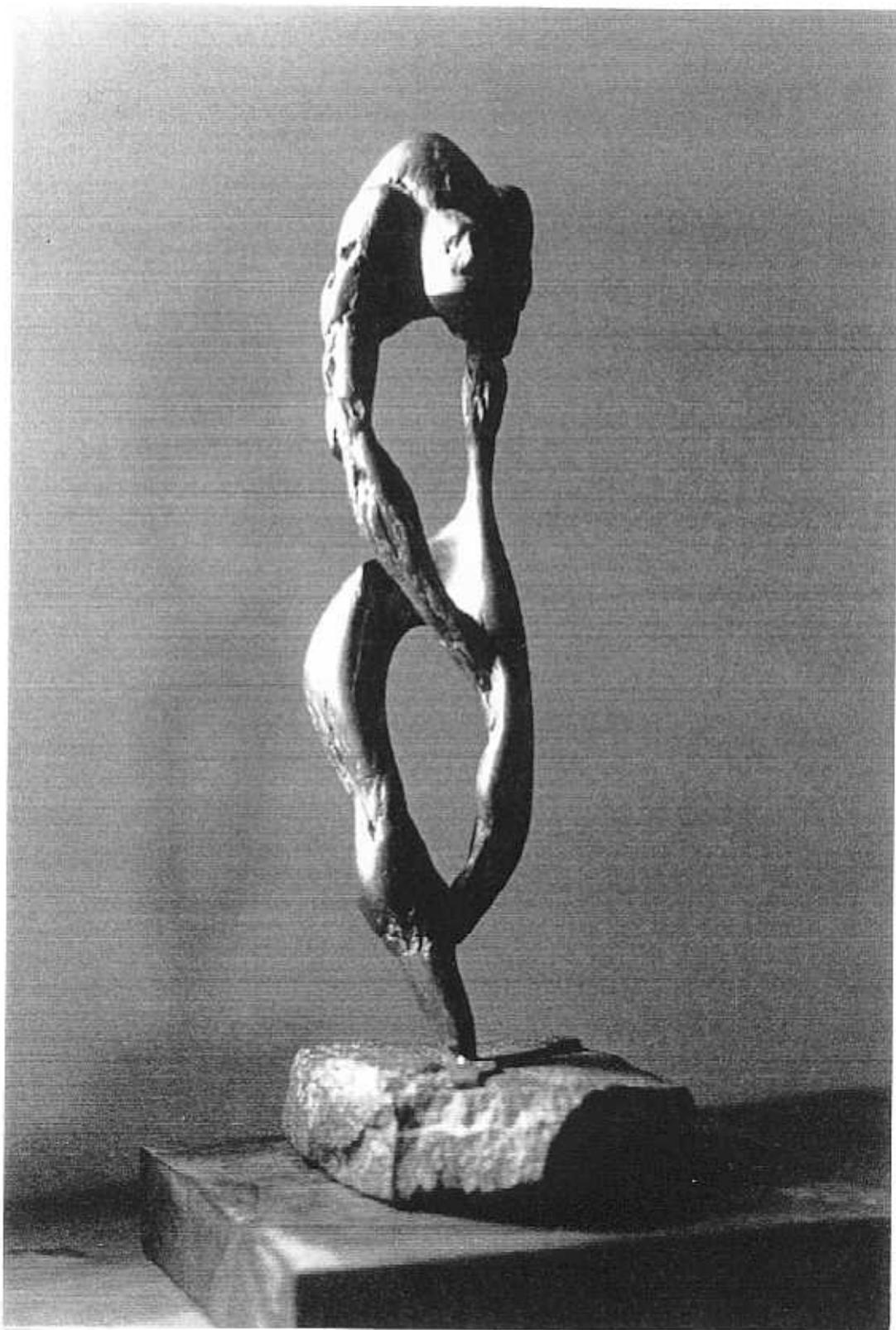
Así pues, el núcleo de expresión de mayor influencia en la estructura compositiva y esquema dinámico de la figura lo encontramos en el tórax, situado en el sector del arco de máxima inflexión y desde el que divergen dos trayectorias; una se proyecta en el movimiento hostil hacia delante y abajo, la otra hacia abajo, a través del brazo derecho. El impulso descendente en el que deriva el arco superior, viene marcado naturalmente, por lo insólito del motivo y por otro lado reforzado por el tirón gravitatorio que suscita el brusco freno en la acción del contramovimiento.

Para situar el eje de gravedad de esta figura tendríamos que desactivar artificialmente las formas en su cualidad fundamental, la dinamicidad. Estas son formas cargadas de tensión, en sus proporciones, deformaciones y orientación. Por tanto, si hubiera que definir el eje de gravedad habría de situarlo entre los polos físico, visual y emocional; es decir, la línea que uniera el punto de aplicación y centro de equilibrio principal - vértice inferior donde confluyen las piernas - y el centro de mayor atracción visual - lugar simbólico donde se concentra la enorme carga instintiva y visceral que da sentido a la forma expresiva del tórax - . El eje de gravedad pues, ha de ser necesariamente oblicuo con tendencia hacia atrás, para contener y contraer la fuerte expansión de los arcos superior e inferior.

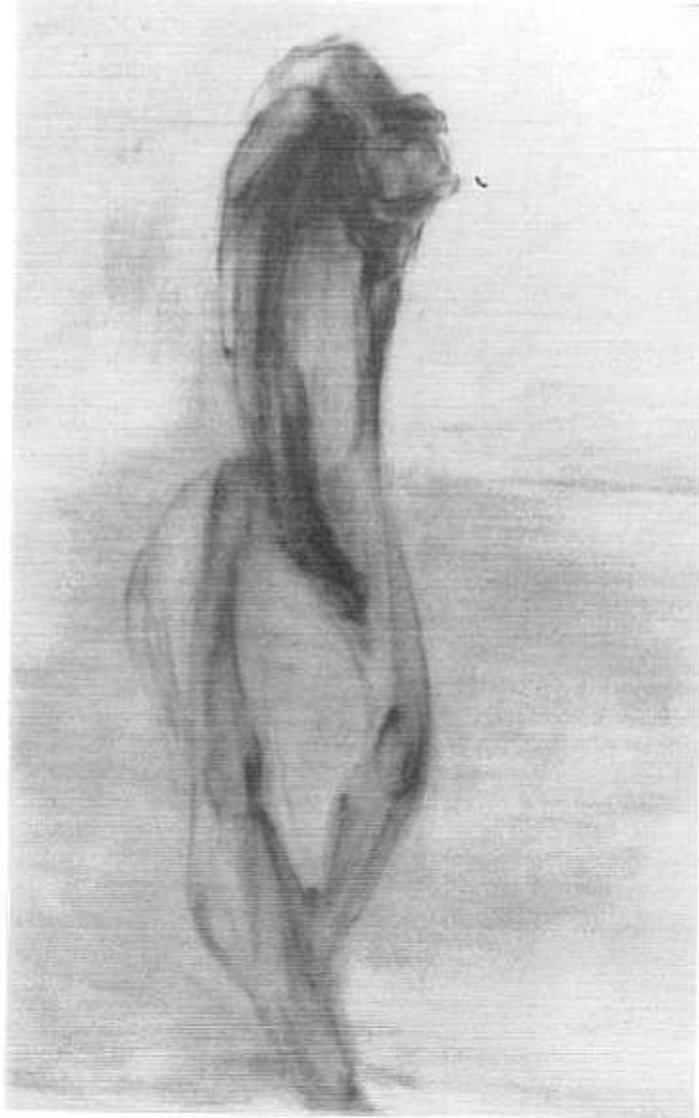
La imagen escultórica que define a la serpiente presenta también distorsiones formales, tales como deformaciones, contorsiones etc. que indudablemente producen tensión visual. Tensión que además se ve reforzada por la orientación oblicua de sectores significativos del cuerpo del animal como el cascabel y la cabeza confrontándose con las fuerzas antagónicas que subyacen a la

forma de la figura.

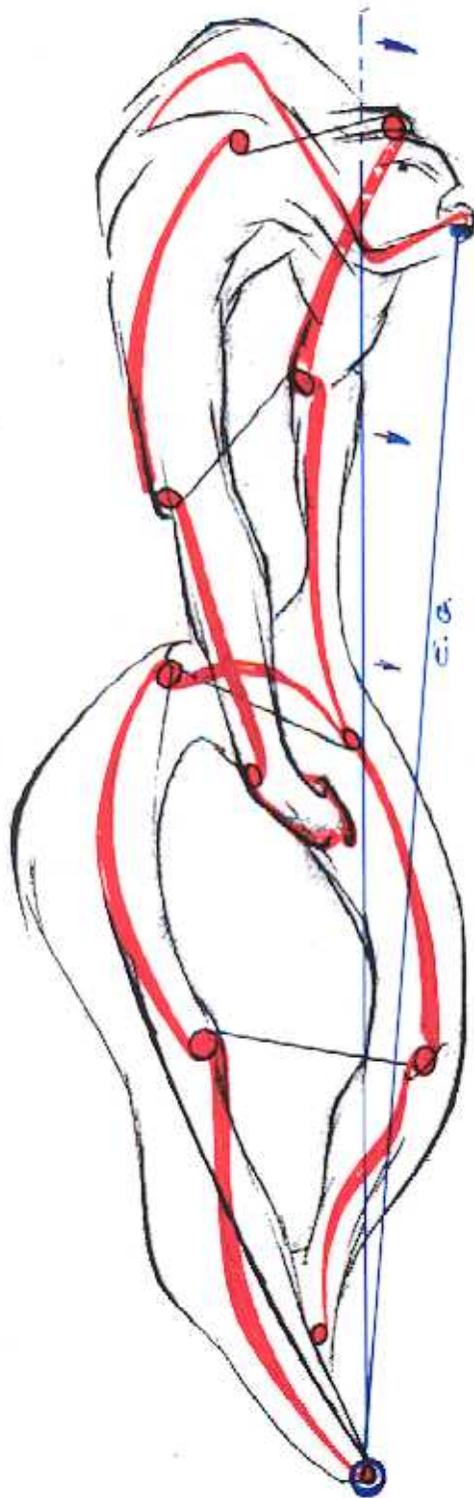
No podemos pasar por alto en la escena representada, la presencia de sinestias acústicas. Así, el sonido inquietante que parece surgir del sinuoso y deforme cascabel de la serpiente, intentando disuadir al enemigo en su actitud de acoso, es causa de un efecto altamente dinamizador basado en la tensión ambiental.



144. "Homo Hoeni". Poliéster. Altura de la figura: 37cm.; conjunto: 40 x 13 x 18cm. 1985.



144 his "Homo homo" Dibujo Boceto previo 43cm. x 32cm.



« Homo troco »
- Esquema dinámico -
(Fig - 8)

"HOMO HOSCO"

Esta escultura esboza en su actitud engallada la transición hacia el animal, mostrando al hombre cercano a una condición elemental. Su imagen bestial y amenazadora, revestida de aspectos agresivos y crueles, revela el conflicto trágico que hace presa en el hombre cuando es arrojado a situaciones de desamparo y angustia vital. Catástrofes naturales, guerras, represión, intolerancia, fanatismos y un largo etc. conforman el oscuro panorama de amenazas, disparates y dolorosas injusticias.

La tortura interior que atenaza a este ser, transpira a través de su corroída materia, dibujando con su afectado movimiento una imagen simbólica de huida del horror, la barbarie y la angustia que sacude la historia de la humanidad.

Su materia evoluciona de la organicidad sólida y apretada a otra áspera y cavernosa que encarna por una parte la depurada línea de abreviaciones volumétricas y por otra, la accidentada geografía orgánica de referentes anatómicos; estructura ósea, músculos, tendones etc. Ambas categorías formales se integran en el concepto plástico con unidad, compactándose la materia en aquellas formas que desempeñan una función tectónica en la estructura compositiva y disgregándose en aquellas otras que despliegan más libremente el movimiento. Una vez más la relación materia, forma y función de los distintos componentes del esquema humano y la estrecha complicidad entre el movimiento y los valores táctiles; son factores que articulados con coherencia plástica, tienen una influencia decisiva en el logro de la vitalidad expresiva de las formas.

Su cuerpo desnaturalizado adopta las más variadas deformaciones: alargamientos, engrosamientos, contorsiones imposibles, supresión de elementos significativos del esquema humano etc.

Analizando los factores dinámicos por los cuales se vitaliza la expresión: distintos focos o polos de atención, esquemas de fuerzas visuales y composición que organiza la forma plástica, podemos comprender mejor los resortes que actúan cuando una obra nos conmueve y nos hace vivir su propia vida.

La fuerte tensión interior que late en sus formas las hace estallar en el espacio. Las superficies abiertas, parecen atrapar el espacio, violentándolo y aprisionándolo en sus múltiples desgarraduras y corrosiones.

La supresión total de la masa del abdomen y parcialmente la del tórax, enmarcado por los miembros inferiores, parecen absorber el espacio y con él la abierta contingencia del universo. El desplazamiento insólito del tórax hacen emerger la ira acumulada en la organicidad convulsa de sus formas, son la viva imagen de las fuerzas agresivas que en ocasiones afluyen desde ese sustrato instintivo de animalidad que late en lo más hondo de nuestro ser. Esta grotesca deformación ofrece como rasgo funcional su auténtico valor, constituyéndose en el foco o centro de atención principal de expresión de tal sentimiento. La fuerte inflexión hacia abajo de cuello y cabeza concita además, la máxima tensión visual al alejarse del esquema estructural con el cual se percibe el cuerpo humano. La orientación desafiante de la cabeza, la mandíbula fuertemente contraída y expandida, el mentón tenso y arrogante, la unión de frente y nariz y el reducido volumen craneal son rasgos que otorgan a la cabeza un protagonismo crucial, en su condición expresiva de crispación fiera y brutal. El rostro, cargado de tensión, libera un grito desgarrador con el que aliviar su angustia, lo que añade más tensión y vehemencia expresiva. Su reclamo, en su forma y significado es tal, que exige la distribución estratégica de otros focos de atención para restablecer el equilibrio, como son: el fuerte anclaje del brazo izquierdo en el arco de la cadera y la unión simbólico -constructiva del brazo derecho con la pierna izquierda. Todos ellos son focos que acumulan en distinto grado la atención visual y que integran distintos aspectos del esquema estructural y constructivo, esquema dinámico y significado simbólico.

En definitiva, todas estas fuerzas visuales o tensiones dirigidas que se

perciben en el esquema escultórico se organizan y disponen jerárquicamente en ejes y nudos de tensión para insuflar a la forma plástica ese movimiento vital que nos conmueve violentamente, donde las sensaciones físicas e ideadas se confunden.

El movimiento vociferante que espanta a la figura, transmite la profunda convulsión de un alma herida, impotente de encajar su trágico destino. Aunque movimiento y contramovimiento se articulan correctamente en el esquema dinámico que subyace a la forma; la estructura compositiva se configura intencionadamente con ciertos desajustes para subrayar un movimiento desarbolado y en cortocircuito, expresión de su trágica turbulencia interior. Así, los ejes de hombros y caderas no contraponen sus respectivas trayectorias con la precisión y coordinación de un movimiento resuelto y ágil, libre de convulsiones anímicas. Los nudos articulares de rodillas y codos, también núcleos de clara influencia en el esquema dinámico, transmiten la sensación de un movimiento atenazado e interferido por la fuerte tensión que concentran sus formas, de las que brotan dolor y agresividad.

El dinamismo que suscita esta figura al recorrer visualmente su esquema, trabando ejes y nudos de tensión, viene marcado por un ritmo vehemente de distinta resolución que pone contrapunto y dramatismo a su imagen. El ritmo que recorre las formas de los miembros inferiores, cuello y cabeza a través de sus contornos es más depurado y resuelto. Mientras la corriente rítmica que emana de los miembros superiores, tórax y ciertos sectores del cuello resultan más intrincados y sinuosos pero igualmente eficaces. Ambas estructuras rítmicas se integran con vibrante transición en una forma plástica unificada, lo que otorga sin duda una mayor fuerza y claridad expresiva a los distintos componentes de la estructura figurativa. Así, percibimos mayor vigor en los miembros inferiores, cuello y cabeza y mayor convulsión en el ritmo quebrado que definen las formas de tórax y brazos.

Desde el centro torácico se despliegan los distintos vectores y en orden de importancia, podemos destacar el ritmo quebrado de tórax, cuello y cabeza que se lanzan desafiantes hacia abajo y al frente; por otra parte, los brazos que arrancan del tórax transmiten el impulso a los miembros inferiores, anclándose uno en el

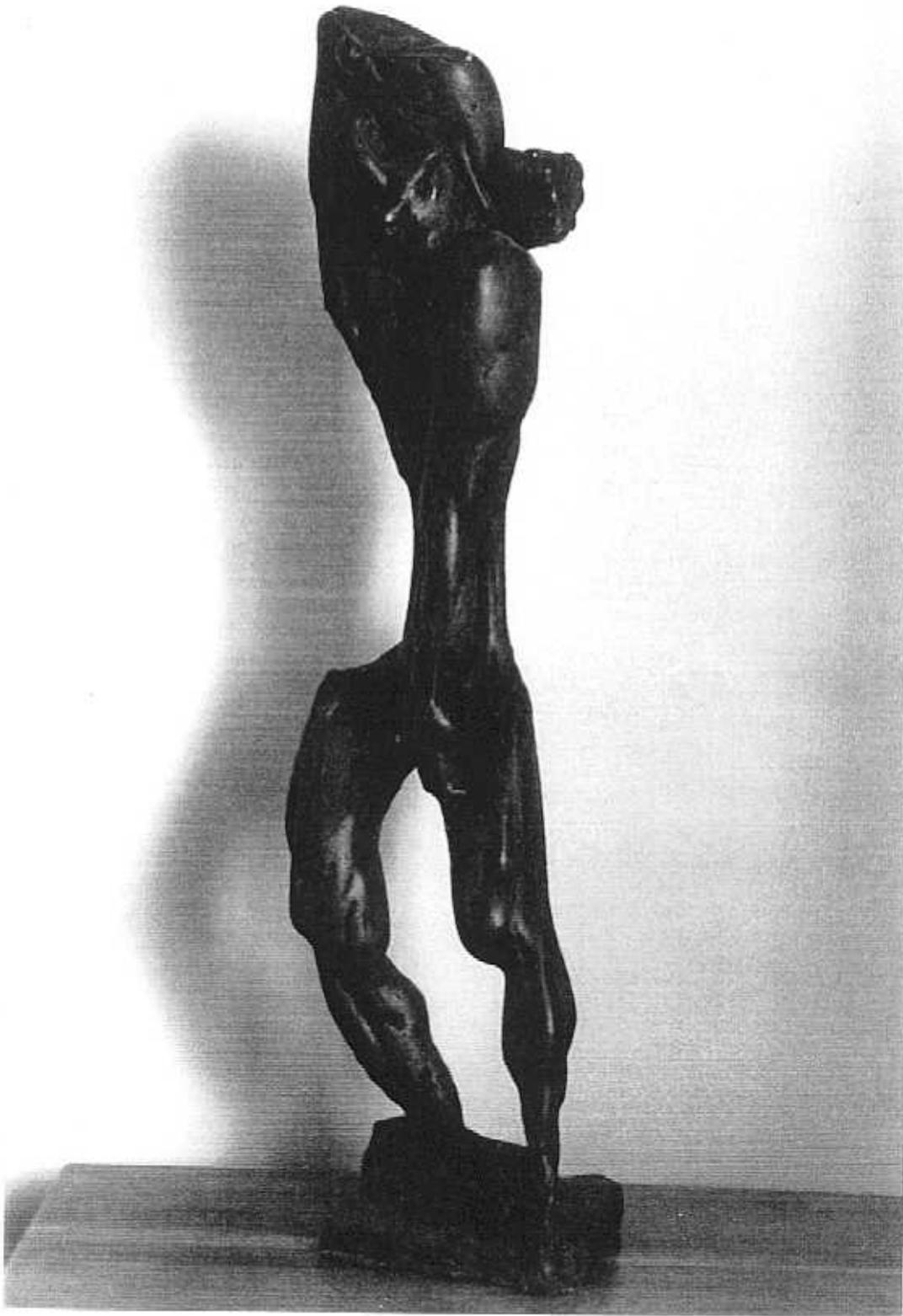
arco de las caderas y fundiéndose el otro con la pierna opuesta.

El desacompañado giro y contraposición de los ejes de hombros y caderas del que antes hablábamos sugieren un movimiento quejumbroso, que antes de impedir su lanzado y desafiante gesto, aportan mayor sentido y patetismo a la actitud. Ese lastre en el movimiento se ve reflejado en la rígida y forzada orientación de las formas de la pierna derecha y brazo izquierdo. Éstas definen un importante eje de tensión que se percibe desde distintos planos de profundidad espacial y ángulos de visión, al trabar distintas relaciones rítmicas.

Por otra parte, la pierna izquierda y brazo derecho, con un ritmo de giro contrapuesto en la orientación de sus respectivos arcos, transmiten un movimiento igualmente forzado aunque de mayor elasticidad. El brazo derecho con su evidente desproporción funcional -constructiva y simbólica- añade un factor de tensión con el que dinamizar en mayor medida el esquema.

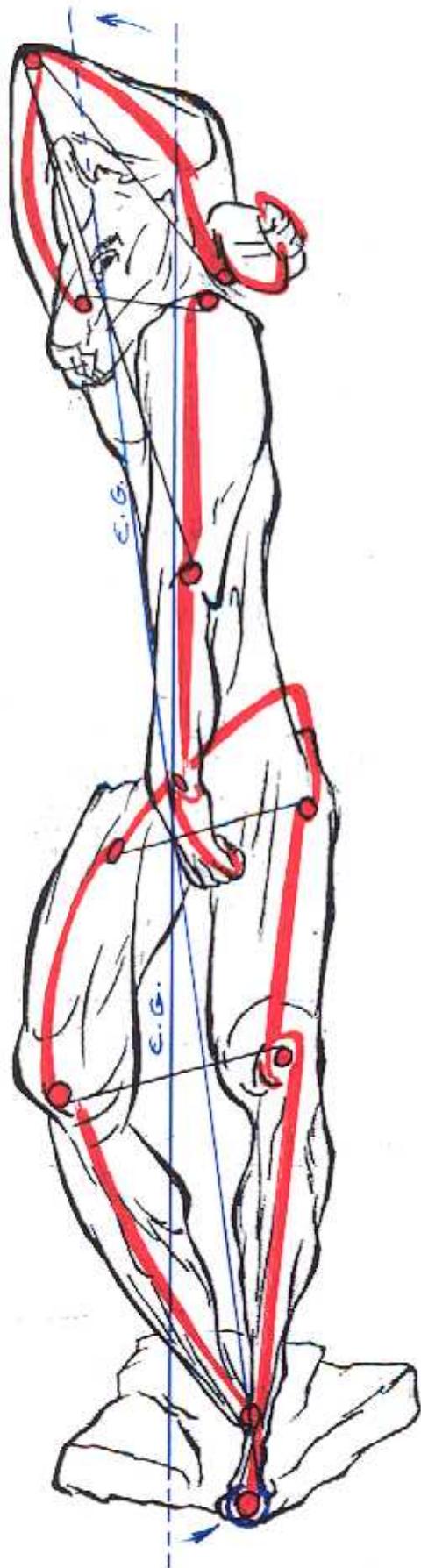
El centro de equilibrio principal se sitúa en su "efímero" punto de apoyo, en el crítico instante en que la figura da un nuevo impulso a su cuerpo y en definitiva, a la sensación ideada de movimiento.

Como en otras obras comentadas cuya cualidad más sobresaliente es su dinamismo y vitalidad, una vez desactivadas artificialmente las formas en su cualidad fundamental, la dinamicidad; el eje de gravedad uniría el punto de apoyo y centro de equilibrio -extremo inferior de la pierna derecha- y el centro de mayor atracción visual- el mentón, como parte más adelantada de su simbólica actitud-. El eje de gravedad pues, uniría los polos físico, visual y emocional, suscitando una orientación oblicua de avance desde su parte superior, con la cual proyectar imaginariamente el movimiento en sucesión ininterrumpida.



145 "Minotauro moribundo". Poliéster. Altura de figura: 1m.; conjunto: 1m. x 30cm. x 29cm. 1986.





« Minotauro moribundo »
— Esquema dinámico — (Fig-9)

"MINOTAURO MORIBUNDO"

Esta obra representa a un ser torturado, amenazado por la impotencia y el dolor, un ser que expresa la derrota. El dolor agónico que muestra el personaje se descubre en todos y cada uno de los músculos y tendones. Su gesto contorsionado denota un esfuerzo y contracción dolorosamente física; particularmente evidente en la torsión del cuerpo y la elevación y flexión hacia arriba y atrás de la cabeza, tal como sucedía ejemplarmente en la Grecia clásica al representar el sufrimiento de los hijos de Níobe. Este gesto simbólico de dolor y angustia, consagrado históricamente, constituye como puede verse, un vehículo de expresión de una gran resonancia emocional.

La imagen corpórea de este ser híbrido, con cabeza de animal; revela una expresión de exasperada vitalidad. De la ansiedad por liberarse del sufrimiento brota una energía heroica que se transmite de forma electrizante a las grandes líneas de movimiento, convulsionando su anatomía. Ésta dibuja un paisaje repleto de nudos musculares, destacándose principalmente en rodillas, hombros y en menor medida en el tronco. Estos nudos se convierten así, en auténticos núcleos de forma y focos de atracción visual; bien acumulando tensión, o bien, expandiendo en el espacio los distintos componentes del esquema.

Una experiencia vibrante de movimiento y fugacidad tiene lugar al contemplar encerrada, la energía espasmódica que ebulle en el interior del

personaje. Experiencia que transmite en buena parte la impronta nerviosa de los valores táctiles, en complicidad con las formas. Limitadas éstas, por unos contornos en un estado de fluidez convulsa que no invitan a descansar en ellos la vista. Sin embargo, la dolorosa contorsión que hace estremecer la figura en todo su ser, está sometida a una terrible rigidez y tensión que anuncia su muerte. En este sentido, podemos observar que algunas manifestaciones de la estructura anatómica se exageran intencionadamente para enfatizar las tensiones que se reparten por todo el cuerpo.

En definitiva, los cambios musculares y tensiones caracterizan la nudosa organicidad de sus formas, que evocan efectos emocionales de una intensidad trágica inusitada. Su presencia sobrecoge y provoca toda clase de sensaciones corporales imaginarias: musculares, nerviosas, viscerales etc, que de alguna manera nos hace vivir su efímera vitalidad.

El talante trágico que expresa la figura se completa de forma inequívoca, en la inestabilidad visual de su esquema compositivo, efecto que queda refrendado por el sutil desplazamiento de su eje de gravedad de la vertical. Un cuerpo agonizante, con los nervios en cortocircuito, exhalando sus últimas pulsaciones vitales y al que faltan las fuerzas, ha de disponerse en actitud inestable, sugiriéndose la idea de fugacidad. La orientación inestable, la rigidez del esquema compositivo y de sus formas configuran aspectos sensibles de expresión dinámica en clara complicidad con la dimensión temporal. Es decir, nos sugieren el paso de una dimensión vital a otra, de la vida a la muerte, de la vida física a la espiritual. Esto se hace especialmente evidente en el estrechamiento súbito de los miembros inferiores que carecen de base para aferrarse a la vida, a la verticalidad. Pero en su trágica lucha por defender la vida, brazos y piernas se erigen, en distinta medida, en verdaderos baluartes.

El brazo izquierdo concentra en su tensa verticalidad y robusta expresión formal, su mayor vitalidad. Vitalidad que exige de una deformación expresiva de sus proporciones, en las que poder acumular la enorme tensión. Por otra parte, el brazo derecho se contorsiona instintivamente y desajusta su estructura en

deformaciones múltiples, tratando de librarse del castigo mortal. Si aquel se conformaba con una materia densa y apretada mostrando su vigor, el brazo derecho muestra su impotencia en una materia disgregada y cavernosa.

En lo que respecta a los miembros inferiores; la pierna izquierda con su extrema tensión, apuntala un precario equilibrio y aunque su expresión formal comunica vigor, su orientación oblicua delata sin embargo su desfallecimiento. Inevitable al contemplar la orientación del esquema global y la gradual relación de tensión y distensión que comunican los distintos componentes del cuerpo. Así la pierna derecha, denota la impotencia en mantener su vigor, mostrando sus músculos entumecidos, casi desvitalizados.

La lucha trágica parece debatirse en dos áreas; brazo y pierna izquierda se aferran a la vida hasta el último suspiro, simbolizado en el minúsculo anclaje de la pierna izquierda al vértice terrenal de su base, brazo y pierna derecha muestran su impotencia en la contorsión y desvanecimiento de sus formas.

El tronco ha cedido una buena parte de su masa a los miembros. El fin que se persigue no es otro que armonizar los componentes de su heterogénea anatomía en favor de la unidad plástica. Por un lado, el abdomen desventrado tensa su anatomía, desplazando y removiendo sus entrañas hacia arriba. El tórax henchido exhala a borbotones su trágico final, ebullendo hasta convulsionar sus facciones animales. Mueca que desata los movimientos espasmódicos de dolor en estridentes mugidos.

Para plasmar el tema o asunto que motiva la obra, para dar forma plástica a conceptos visuales, sensaciones dinámicas, fisiológicas u orgánicas, se entrelazan, en forma de conocimiento intuitivo, distintos resortes plásticos, sensitivos y conceptuales para sugerir visualmente su desgarrador talante trágico.

Si atendemos al esquema de fuerzas visuales de esta obra, observamos de inmediato, el desfallecimiento de su eje principal, como rasgo más relevante de expresión dinámica, acorde con el sentido dramático que nos transmite. Este lo

definen dos puntos de fuerte atracción visual; por un aparte el codo del brazo derecho -vértice superior de la imagen- y por otra parte, el "muñon" de la pierna izquierda, que apuntala su frágil equilibrio.

Con esta esquematización dinámica o diagrama de fuerzas efectuado, evidentemente, la orientación oblicua prepondera sobre cualquier otra orientación espacial entre los vectores que constituyen el esquema. El inquietante efecto y tenso dinamismo que provoca tal orientación, plantea un crítico e inestable equilibrio que tan bien sirve a la estética catártica expresionista. Al tiempo, percibimos la síntesis expresiva que se traba entre el esquema dinámico y su anatómica forma plástica, en clave expresionista.

El centro de equilibrio difícilmente puede situarse, su miembro inferior derecho ya dobla y su desplome se adivina inminente. Este, en todo caso, habría de localizarse dentro del área de influencia del eje de gravedad, que busca su anclaje en tierra. El eje de gravedad pues, ha de significarse en la proyección descendente de la robusta anatomía del brazo izquierdo, describiendo su rígida verticalidad entre el angustiado apuntalamiento de la pierna izquierda y el patético declinar de la derecha.

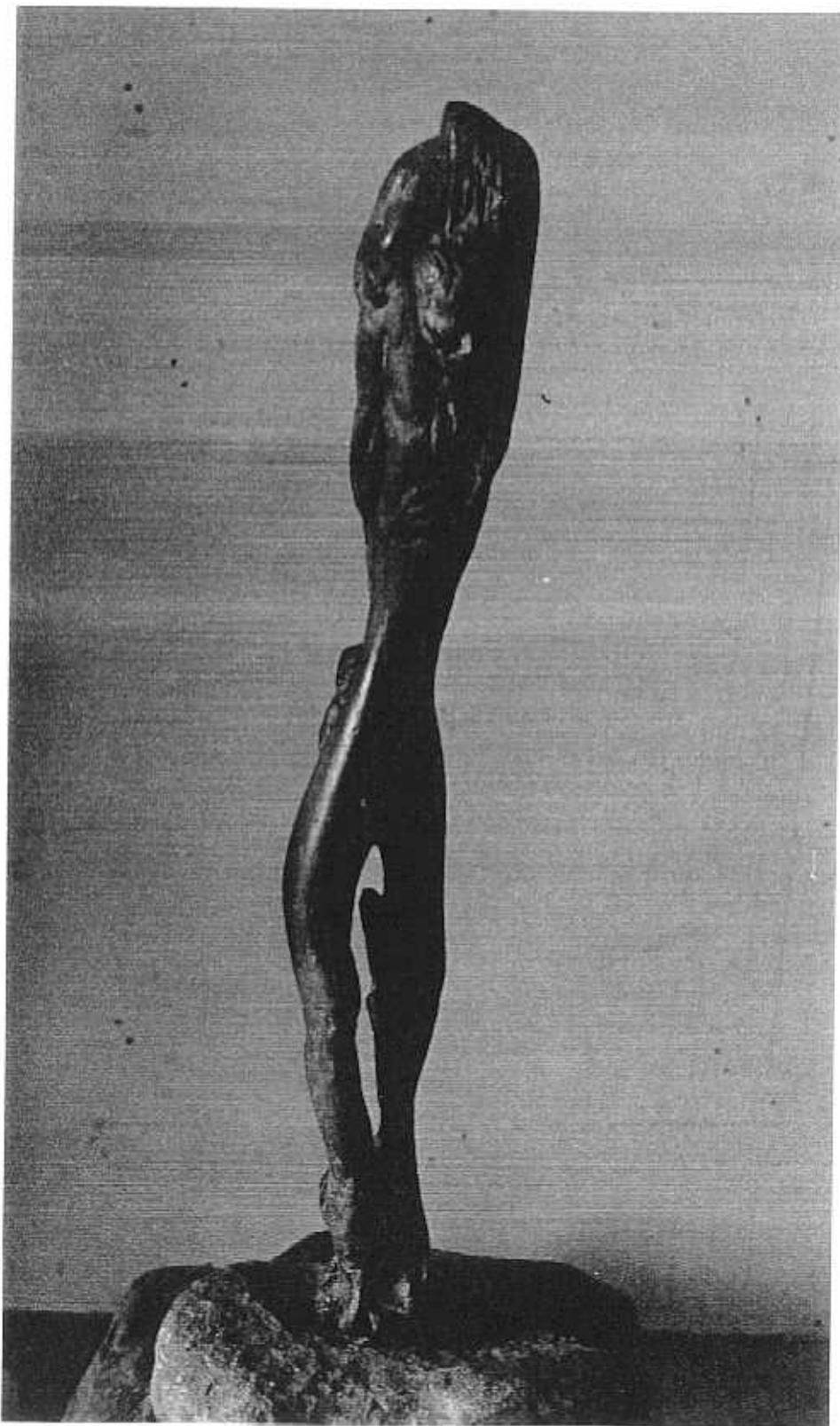
El ritmo quebrado y sinuoso de los contornos, revela su agitada turbulencia interna y pugna por evadirse de los límites, rechazando toda fijación. Las distintas formas no están limitadas entre sí y se integran en el todo, compenetrando sus masas y volúmenes.

La figura se retrece en estremecido gesto de dolor y sufrimiento. Este movimiento se fundamenta en la contraposición de los ejes de caderas y hombros que giran de derecha a izquierda y de izquierda a derecha respectivamente. Además del movimiento de giro, éstos basculan en sentido contrapuesto, así el eje de la cadera baja su extremo derecho y sube su extremo izquierdo; a su vez, el eje de los hombros bascula en sentido contrario; es decir, su extremo derecho sube y el extremo izquierdo baja.

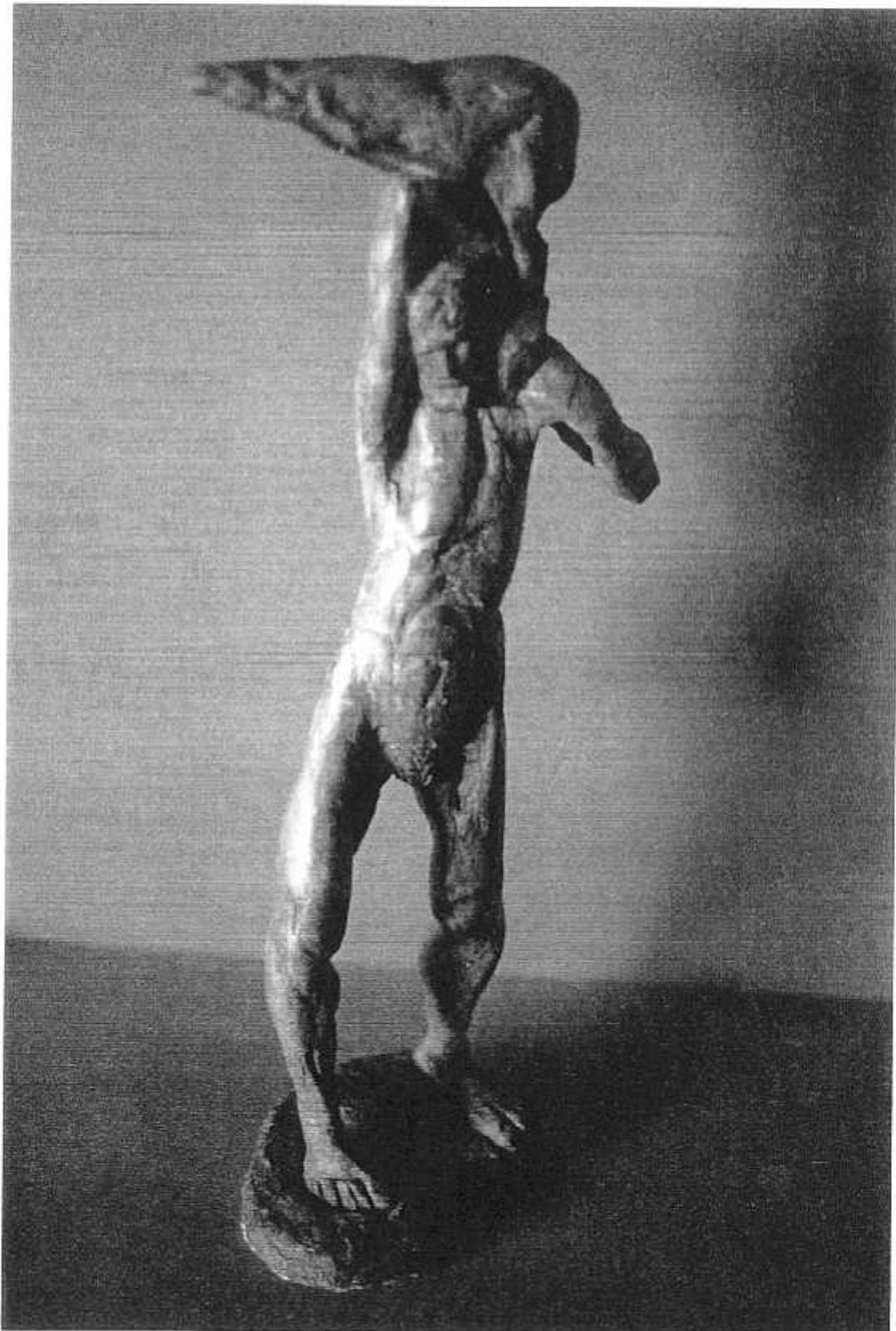
Como en otras obras analizadas, las formas que configuran esta escultura están cargadas de tensión, en sus proporciones, deformaciones, contorsiones etc, reforzando el factor decisivo por el cual percibimos la trágica secuencia de desmoronamiento vital que sin duda es, su orientación.

No podemos olvidar algo que tiene una presencia habitual en las esculturas analizadas hasta el momento, las sinestesias acústicas. En esta ocasión nos sugiere un desgarrador mugido del animal que surge de lo más profundo de sus entrañas, y que obviamente, tiene un efecto de trágica tensión.

OTRAS OBRAS...



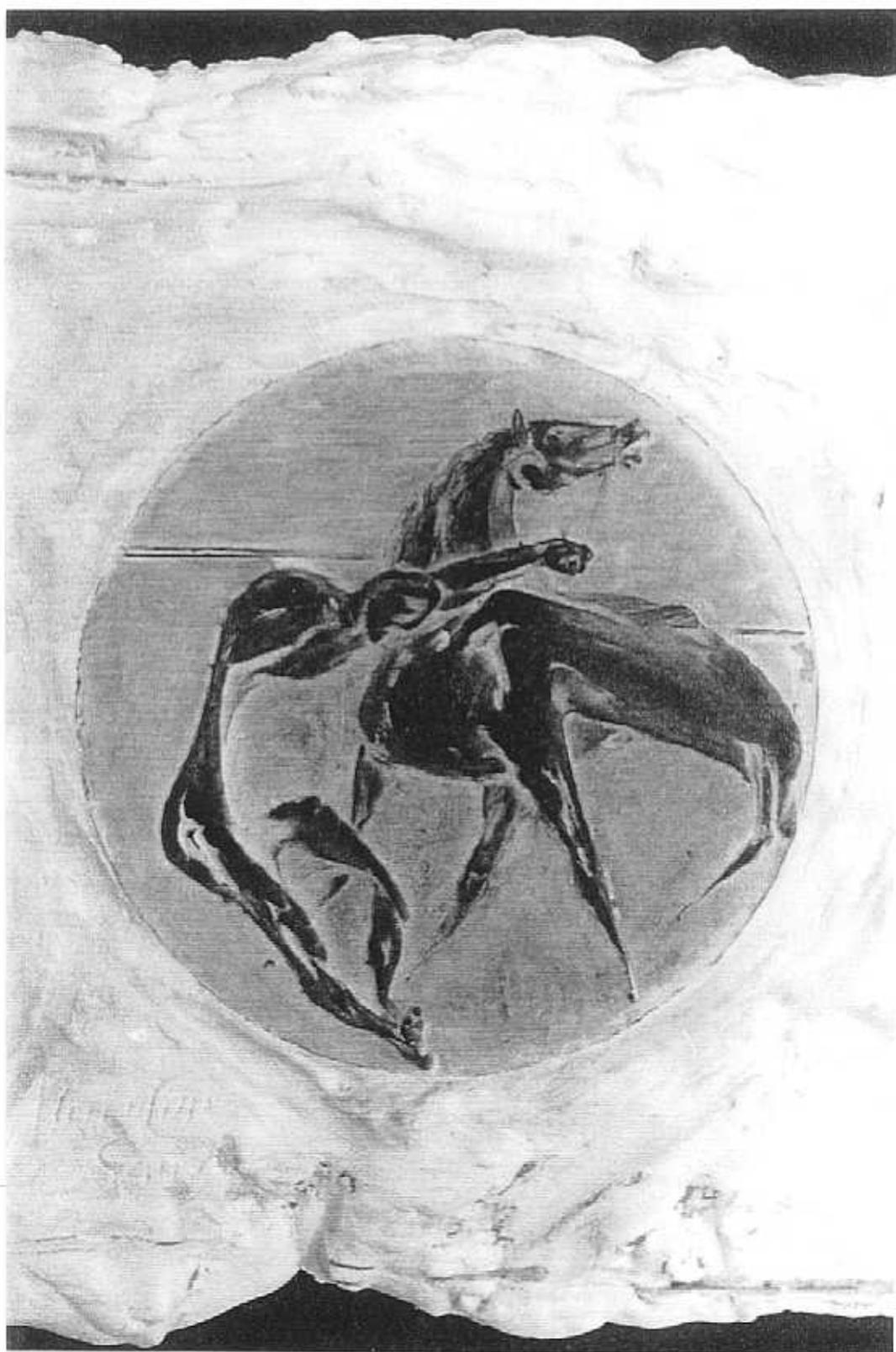
146 "Marginado". Poliéster. Altura de figura: 83cm, conjunto: 94 x 39 x 35cm. 1986.



147. "Hombre con cordero". Yeso policromado. 63 × 26 × 15cm. 1987.



148. "Cortejo". Policéster. Altura de la figura: 27cm.; conjunto: 37 x 25 x 13cm. 1988.



149. "Freno de la razón". Medalla. Terracota policromada. 19cm. 1986.

11.

CONCLUSIONES GENERALES

CONCLUSIONES GENERALES

En el curso de este trabajo hemos podido abordar los distintos aspectos conceptuales, estéticos y formales que caracterizan la figuración escultórica expresionista.

La confrontación de distintas perspectivas nos ayuda a ahondar en nuestras reflexiones a la vez que permite crear una base firme sobre la que sustentar criterios, tan necesarios en el desarrollo y defensa de las enseñanzas artísticas.

Emprender una aventura de esta naturaleza exige grandes dosis de entusiasmo y a esto, en nuestro caso, hay que añadir cautela dada la noble ambición que preside este tipo de trabajos como es agotar el tema; si bien resulta estéril en el ámbito en que nos movemos. Confiamos, no obstante haber podido ofrecer una exploración de suficiente rigor, al centrarnos en aspectos concretos y analizar factores con peso específico en la estética expresionista que sin duda abre vías de vastas dimensiones por las que transitar en ulteriores estudios.

En lo relativo a la investigación formal llevada a cabo desde la perspectiva de la práctica artística personal, asume en cierto modo el carácter de conclusiones formales. Aunque más que conclusiones son respuestas personales, que desde la propia experiencia han ido fraguándose en paralelo al desarrollo de la investigación teórica y que humildemente pretenden aportar un giro interpretativo personal. La

interiorización de los aspectos conceptuales, estéticos y formales concuerdan con determinadas necesidades expresivas y de comunicación, culminando en una serie de obras que reflejan una singular forma de sentir y entender la representación escultórica expresionista de la figura humana.

Después de desarrollar este estudio, tengo la clara sensación de que lejos de haber sofocado con racionalidad los impulsos emocionales e instinto por la forma, caracterizados resortes expresionistas, éste queda reforzado al acrecentarse la confianza en la intuición.

Para finalizar, hagamos un balance de ideas en el que se recalquen las principales conclusiones a las que hemos llegado a lo largo de este periplo, tanto de orden conceptual, estético o formal.

Así pues, las conclusiones a las que hemos llegado son:

- 1.- La conceptualización de la figura humana es el resultado de un proceso de abstracción que comporta simultáneamente analizar y sintetizar los rasgos estructurales más relevantes del percepto figurativo, con el afán de captar lo esencial.
- 2.- El conocimiento de nuestro cuerpo se construye integrando la íntima vivencia del propio cuerpo en relación a la percepción del cuerpo de los otros. De esta manera reconocemos las emociones vinculadas a acciones corporales; es decir, el esquema corporal que deriva de este constructo, mantiene una relación de afinidad estructural con procesos psíquicos transfiriendo a la forma plástica una cualidad simbólica.
- 3.- Construimos mentalmente una configuración de formas, tamaños y direcciones cuya expresión trabe una correspondencia estructural con el tema o asunto tratado, capaz de transmitir una expresión directa. Pero puesto que percibimos antes que cualquier característica de una figura humana su esquema global, se hace preciso exagerar aquellas cualidades sensoriales que lo encarnan

para intensificar su expresión vital.

4.- La concepción formal expresionista al configurar esquemas globales de forma unificada, trata de preservar en todo momento la simplicidad estructural en la composición. Simplicidad que no se ve alterada por la diversidad de elementos y agentes plásticos que aglutina la forma en su síntesis plástica, creando eso sí un esquema de elevada tensión visual. Tales configuraciones tratan por lo general, en especial el expresionismo histórico, de eliminar la ambigüedad, diferenciando los rasgos estructurales genéricos, enfatizando lo irregular, lo asimétrico, lo dinámico, lo insólito etc; de modo que a través de lo singular se transmita con rotundidad y claridad expresiva su significado.

5.- Ni la complejidad estructural del esquema perceptual de la figura humana, ni los intrincados rincones de la experiencia humana, por los cuales se ha visto especialmente atraída la estética expresionista, son obstáculo para imponer un orden simplificador en la configuración escultórica expresionista.

6.- El artista expresionista, temperamental e instintivo, opera en la esfera del inconsciente, desde la componente emocional; proyectando el sentido patético que tiene de la existencia sobre el principio de expresión. Principio que gobierna su arte contorsionando la forma de las representaciones figurativas escultóricas. Por tanto, no aplica a priori un proceso de síntesis formal consciente y elaborado, sino que éste se concreta en el desarrollo instintivo de la idea plástica. Al calor de las sugerencias y posibilidades que brindan materia y procedimiento técnico, se capturan los rasgos esenciales, portadores del carácter y sentido profundo del ser representado.

Tras descubrir qué esquemas formales, reveladores de actitudes, pueden servir a la expresión simbólica de las tensiones emocionales que se producen dentro del artista o entre éste y su entorno, tales como: energías agresivas, angustia, miedo, dramatismo etc; el artista expresionista se dirige a la sensibilidad del espectador provocándole esas vivencias y arrebatándole hacia el poder de lo visceral, del misterio, de la pasión o el éxtasis.

7.- La interpretación escultórica expresionista del cuerpo humano contiene en su forma y sentido, eficaces cualidades intrínsecas: hápticas, dinámicas etc, son resortes cuyo impacto y sugestión provocan la necesaria sustitución vital o momento estético desde el que vivir sensaciones intensas, corporales y anímicas, que nos transportan a un reino aparte, el de una expresividad individual, profunda, de emotividad excesiva y dramática.

8.- Amparado en los valores de la creación como íntima expresión del individuo: imaginación, fantasía e intuición, el artista expresionista penetra en las profundidades donde se revela lo esencial - la dimensión espiritual del hombre - y a través de aquellos, acercarse a uno de sus principales anhelos, devolver al arte su carácter visionario.

9.- El verdadero empeño del expresionismo escultórico es crear símbolos plásticos del sentir interior que tiene el artista del misterio, de lo siniestro, de las dimensiones desconocidas del sentir trágico o en representar las fuerzas vitales mediante iconos mágicos o totémicos.

10.- El dramatismo y el vacío que se vive en un mundo en crisis permanente, asumida y aceptada, es un factor que incide con fuerza en el sentir expresionista que transita los distintos períodos de la historia.

La sensación de aislamiento individual, la ansiedad, la enajenación, la enfermedad y la muerte son experiencias expresadas con vehemente emocionalismo, las que dibujaron el sombrío panorama de un mundo sacudido por la barbarie. Los antecedentes de esta actitud creadora, enormemente fecunda, se encuentran en el más puro expresionismo de distintos períodos de este siglo, en su línea trágica, allí donde se presentaron encrucijadas y fronteras que librar y transitar. Esta actitud se pierde hacia atrás en la historia y se proyecta hacia delante hasta llegar a nosotros, tomándonos como puente a los siguientes expresionismos.

El artista expresionista, en definitiva, se enfrenta a su propio drama como

hombre, en la complejidad que encierra su existencia. Es la línea trágica, la que alimenta la verdadera actitud creadora del más puro expresionismo, alcanzando plenitud cuando se crea un símbolo plástico capaz de condensar la confusa proliferación de la vida en una imagen exenta, que funciona como signo de su propia identidad u objeto de las estrategias vitales del artista.

11.- La abstracción expresionista integra la imagen perceptiva recibida de la vista y las imágenes hápticas debidas a las sensaciones corporales, manifestando el predominio de una expresión instintiva de fuerte subjetividad. Se representa un símbolo ideo-plástico del cuerpo humano de fuerte vitalidad, a través del cual se transmite el estado emocional del artista. Las deformaciones expresivas que resultan de este proceso abstractivo transgreden la objetividad visual de formas y proporciones para representar "lo invisible". Este género de abstracción deformadora elimina lo inútil y anecdótico e intensifica lo significativo; es decir, somete los sucesos percibidos a valoración y orden, a una regla espiritual, introduciendo la fantasía en la percepción de las formas en función de las energías que las habitan. **Por tanto, la distorsión deformadora expresionista es en sí misma una forma espiritualizada que responde en cada momento a las necesidades expresivas del estado emocional del artista y a las propias necesidades "orgánicas" de la escultura.**

12.- El fragmento, como componente estructural del esquema global humano, constituye una forma válida de conceptualización de totalidad y una forma de abstracción selectiva. Del mismo modo que la figura humana queda reducida a la simple geometría de un gesto o postura expresiva para clarificar un concepto, determinados conceptos provocan en la mente sugerencias o destellos visuales de imágenes parciales, concentrándose sobre algunos rasgos esenciales de la imagen. Este género de abstracción perceptual no elimina la experiencia concreta del tema o concepto expresivo sino que además, debido a la imprecisión o generalidad con que se revelan las imágenes mentales, pueden reducirse a una configuración de fuerzas visuales.

El interés del fragmento humano en la escultura expresionista se debe

a muy distintos motivos, pero resulta particularmente significativo la utilización del fragmento como medio de revitalizar la figura humana, como signo y símbolo del estado de alienación y distanciamiento que nuestro propio ser adopta en relación al cuerpo. En cierto modo, con la representación subjetiva de cuerpos parciales en la plástica expresionista, se recupera la relación insoslayable fondo y forma.

13.- La materia, sello de identificación entre el artista y lo más íntimo de su ser, absorbe la energía del acto creador insuflando a la forma intuida una intensa emoción. Por tanto, la materia hecha obra se carga de la energía resultante del choque de dos energías, la de la materia creadora y la energía vital del artista, dotando de coherencia interna a la totalidad, a través de una fuerza integradora de conjunto.

El proceso creador expresionista se alía con importantes resortes en la lucha por dominar la materia y hacer brotar la idea plástica. Entre ellos, un poderoso instinto formal, una fuerte tensión emotiva entre espíritu y materia, un irrefrenable juego de impulsos o la determinante voluntad expresiva que juzga la idoneidad de los valores expresivos provocados e imprevistos que acontecen en el proceso creador. Todos ellos caracterizados resortes que dan forma a la impetuosa y subjetiva sensibilidad expresionista.

La materia que conforma la escultura expresionista adopta valores táctiles muy variados. Unas veces sutil otras tosca y ruda, detesta el pulido y se recrea en superficies grumosas, ásperas y rugosas; acentúa la expresión dramática, atormentada e incluso agresiva.

14.- La figuración escultórica expresionista en su afán por reflejar la vida con la mayor intensidad con que el artista la percibe, piensa y siente, le llevan a una reelaboración activa y dinámica de la realidad, convulsionando la forma con una violenta carga emocional. En este sentido, los elementos dinámicos, en complicidad con los valores táctiles, actúan como intensificadores de la expresión vital que condensan las formas, erigiéndose en elementos fundamentales de la estética

expresionista.

Movimiento, ritmo y tensión son poderosos elementos dinamizadores, los cuales a través de la sugestión dinámica provocada, impulsan a las formas en la imaginación y abren el espacio que las contiene: permanente y cerrado. Bien, por las tensiones dirigidas que proyectan las formas; bien, por el ritmo compositivo que va trabando elementos formales en estructuras y superestructuras: direcciones, ejes, nudos de tensión etc, estos elementos poseen sin duda un valor estructural.

A éstos se suman, la expresión gestual en un plano de índole apariencial extrínseco y también poseedor de cualidades dinámicas; caracterizando la materia y la luz, reforzando la expresión dinámica de las formas a través del juego de luces y sombras. La expresión gestual, muestra al individuo instintivo y temperamental. Ésta no sólo refuerza la expresión dinámica contenida en las formas; también, confiere elocuencia a la materia, mostrando su capacidad y potencialidad expresiva para registrar cualquier impulso del proceso creativo y además, hace resplandecer el sentimiento vehemente que habita las formas.

La luz, revela la energía que irradia de las formas, en cuya materia quedaron impresas las pulsiones emocionales del artista que las creó y ordenó, definiendo esquemas de fuerte impacto expresivo y elevada tensión emotiva.

Por lo tanto, nos atrevemos a afirmar que las cualidades dinámicas tienen en la figuración escultórica expresionista un valor estructural que experimentamos en todo nuestro ser, en la visión, en el tacto, en el sonido y fundamentalmente en la mente, donde se configuran los esquemas de fuerzas percibidos.

15.- La recurrencia a temas de fuerte impacto, acordes con una expresión vehemente, visceral y dramática, llevan al escultor expresionista a adoptar "fórmulas" compositivas y relaciones plásticas que no se sujetan por lo general a un orden rígido dentro de la disciplina compositiva. Por el contrario, se abre un amplio espacio a la transgresión del orden, donde el temperamento del artista afluye con

soluciones imprevisibles, que integra a su personal manera de plasmar el concepto expresivo. Si bien, abundan esquemas compositivos distorsionados en los cuales las formas contrastan sus tamaños y oponen violentamente sus direcciones en ritmos ágiles y quebrados.

16.- Desde los estadios más tempranos, la concepción figurativa expresionista como tal, siempre mostró clara predilección por el tratamiento de masa cerrada, asumiendo el concepto de estatuaria primitiva o arcaica, monumental y totémica. **Generalmente sus bloques de madera o piedra, troncos de árbol o formas modeladas sobre plintos se transforman en personajes que se oponen al espacio y se aíslan del entorno real, acaparando un espacio propio para su propia existencia donde se realizan, bien ocupando masivamente el espacio; o bien, creando un ámbito de ingravidez espacial que las aísla.**

La figuración expresionista abarca no obstante, dentro de este marco, un amplio espectro de formas de interrelación espacial, dado el carácter disperso y de exacerbada individualidad que conforma esta tendencia. Las distintas propuestas que caracterizan esta concepción de "masa cerrada" despliegan a su alrededor espacios propios aunque con marcadas diferencias de fondo. Éstas van desde la inmovilidad totémica de formas concentradas, vueltas sobre sí mismas de misteriosa espiritualidad, hasta la convulsa compacidad de una masa en expansión que trata de invadir el espacio y cuya tensión superficial revela el impulso interno de la masa reprimido. Impulso que se libera progresivamente a una espacialidad ramificada por los miembros hasta dejar la masa plástica expuesta a la agresión del espacio.

Una vez que el espacio se abrió a la expansión de volúmenes, numerosas tendencias y movimientos se aplicaron en el esfuerzo creativo por desarrollar nuevas formas de interrelación espacial, conjugando vacíos y llenos, reduciendo o aligerando la masa plástica frente al secular predominio de la fuerza de gravedad. **Inaugurada una nueva era en la escultura, la figuración expresionista aportará nuevas e interesantes propuestas en esta línea de exploración espacial. Destacamos en este sentido, la experimentación llevada a cabo por A. Giacometti, quien adoptará una representación del hombre relacionada con**

la percepción de la profundidad en su dimensión espacial. La perspectiva remota propone un enfoque de totalidad y contornos difuminados, dentro de un espacio sin dimensiones, ilimitado. Este "habitar" en un espacio sin límites precisos afecta a la propia vivencia de la figura o figuras, a su concepción formal, que con sus contornos difuminados e imprecisos, su reducida masa y peso regulan a su vez el espacio que les envuelve.

Otra de sus importantes aportaciones fue sin duda integrar a sus personajes en el espacio verdadero de la realidad, fijándoles en el tiempo y en el espacio, alterando la tradicional puesta en escena de la figuración escultórica.

17.- La modernidad en el expresionismo emerge a través de la búsqueda de los orígenes de los lenguajes plásticos. Tanto el significado como la espiritualización de la creación artística, llevan al escultor expresionista a adoptar nuevos arquetipos en contacto con creaciones arcaicas o primitivas y con aquellas formas de realidad no desgastadas que devuelvan al arte su carácter visionario y permita estrechar vínculos entre la naturaleza y la vida espiritual. Estas motivaciones llevan a reivindicar las técnicas más primitivas como la talla en madera, afirmándose con ello una fuerte voluntad de lograr una expresión más primordial y primigenia que la que resulta de un mundo cada vez más tecnificado y deshumanizado.

El sentir expresionista ha encontrado en el arte primitivo y arcaico las respuestas formales, conceptuales y metafísicas que la cultura occidental le ha demandado en distintos momentos. Unas veces, enfatizando sus connotaciones de sentido, es decir, reforzando el mensaje y sobreentendido iconográfico de poder y misterio. Otras veces afirmando su poderosa presencia, peso formal u organicidad; o por el contrario, tratando de desvalorizar e incluso anular la significación original de asociaciones conscientes e inconscientes; así como de los medios puestos en la obra.

Desde una perspectiva pseudo-antropológica y etnocéntrica fundamentada en una serie de suposiciones occidentales respecto al carácter del ser primitivo y

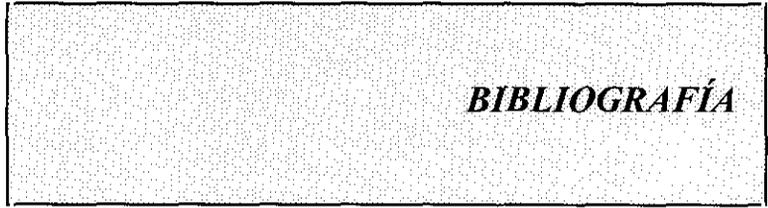
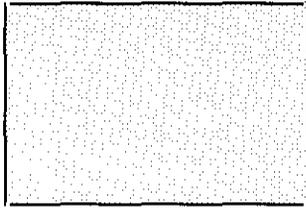
por otra parte, la visión idealizada que se tiene del primitivismo como arte puro y directo, antiintelectual y apasionado, convierten al artista expresionista en primitivo sobre todo en el aspecto ritualizador del acto de crear. Ahora bien, dentro del ámbito del arte escultórico expresionista, la apropiación por parte de la cultura occidental de símbolos de otras culturas como formas de expresividad social y religiosa, tiene a veces consecuencias engañosas que perpetúan la falsedad de un arte desligado de su contexto, un primitivismo sin historia.

18.- La libertad que nos concede el tratamiento expresionista permite amalgamar distintos planteamientos. Estos van desde la reactualización de resortes estéticos del expresionismo histórico a trazar complejas asociaciones formales y de sentido en singulares eclecticismos. En estos casos, el expresionismo actúa como un componente aglutinador, que fragua en la síntesis de acertadas simbiosis, entre primitivismos, arcaísmos, manierismos y el nuevo espíritu de los ochenta, caracterizado por el delirante humor que provocan sus múltiples interferencias. El expresionismo, sin embargo, como valor formal es a veces un pseudovalor que utiliza la deformación para envolver el fondo de los temas -una síntesis de contenidos- sin asumir valores estructurales.

19.- Las nuevas generaciones expresionistas renuevan la tensión entre espíritu y materia incorporando en muchas ocasiones un sutil juego intelectual prodigo en ambigüedades y contradicciones. Éstas sin duda, siembran el desconcierto a la vez que avivan nuestra reflexión mediante interferencias irónicas y desdoblamientos analíticos. Se confronta lo monumental con lo lúdico, lo sagrado con lo humorístico, el desenfado con lo solemne; ofreciéndonos la fealdad por la belleza, lo inerte por lo dinámico, lo duro por lo blando, lo inmaterial por lo macizo, la preservación del humanismo y el ataque expresivo a las realidades corporales; fusionando expresionismo con formas primitivas, arcaizantes, clásicas o manieristas; introduciendo notas surrealistas, pop etc. En definitiva, la complejidad y la contradicción son dos elementos de fuerte presencia en el laberinto plástico actual, donde la figura resplandece entre tinieblas. En este difícil equilibrio se pretende armonizar lo que pertenece al territorio del instinto y lo que es patrimonio de la razón.

20.- Para finalizar, la idea más concluyente extraída de este estudio es que la fuerza vital y emoción expresiva surge de la tensión entre el reposo y el movimiento, el existir tranquilo y el dramático, el contorno reposado o excitado, la superficie lisa o rugosa.

El desafío que lanza la plástica figurativa expresionista de los últimos años se proyecta hacia una vía lúcida de juego intelectual, que busca espacios irracionales en las fisuras abiertas por los juegos del lenguaje y dialéctica de contrarios, abriendo la escultura moderna a nuevas e imprevistas perspectivas.



BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA CERNI, Vicente: *Julio González*. Barcelona: Polígrafa. 1973.

ALBRECHT, Hans: *La escultura del siglo XX*. Barcelona: Blume. 1981.

ARGAN, Carlo Gulio: *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia. 1984.

ARHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza-Forma. 1979.

Hacia una psicología del arte: Arte y Entropía. Madrid: Alianza-Forma. 1980.

El pensamiento visual. Buenos Aires: Eudeba. 1976.

El poder del centro. Madrid: Alianza-Forma. 1984.

AUMONT, Jacques: *La imagen*. Barcelona: Paidós-comunicación. 1992.

AZARA, Pedro: *De la fealdad del arte moderno*. Barcelona: Anagrama. 1990.

BEARDSLEY, Monroe. Hospers J.; *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra. 1982.

BERENSON, Bernard: *Estética e historia en las artes visuales*. México: Fondo de Cultura Económica. 1956.

BERGER, René: *El conocimiento de la pintura - el arte de comprenderla - Volumen II*. Barcelona: Noguer. 1976.

BOROVIO NAVARRO, Luis: *El arte, expresión vital*. Pamplona: Universidad de Navarra. 1988.

BOZAL, Valeriano: *La construcción de la vanguardia (1850-1939) en el arte del siglo XX.* Madrid. Cuadernos para el diálogo. Edicusa. 1978.

CALVO SERRALLER, Francisco: *Escultura española actual: Una generación para un fin de siglo.* Madrid: Celeste Ediciones. 1992.

Del futuro al pasado -vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo. Madrid: Alianza-Forma. 1988.

La senda extraviada del arte. - Ensayo sobre lo excéntrico en las vanguardias. Madrid: Mondadori España. 1992.

CASALS, Josep: *El expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad.* Barcelona: Montesinos. 1982.

CIRLOT, J.E.: *Diccionario de ismos.* Barcelona: Argos. 1956.

CLARK, Kenneth: *El desnudo: estudio de la forma ideal.* Madrid: Alianza-Forma. 1987.

COLLINGWOOD, R.G.: *Los principios del arte.* México: Fondo de Cultura Económica. 1978.

DAUCHER, Hans: *Visión artista y visión racionalizada.* Barcelona: Gustavo Gili. 1978.

DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX.* Madrid: Alianza-Forma. 1983.

EPSTEIN, Jacob: *An autobiographic.* Londres: Jones Lane. 1963.

EZRA-POUND: *"Gaudier-Brzeska".* Londres: Jones Lane. 1916.

FOCILLON, Henri: *La vida de las formas*. Madrid: Xarait. 1983.

GASCH, Sebastián: *El expresionismo*. Barcelona: Omega. 1955.

GOLDWATER, Robert: *Le primitivisme dans L'art moderne*. Presses universitaires de France. (Sociologic d'aujourd'hui). 1988.

GOMBRICH, Ernst: *Historia del Arte*. Madrid: Alianza-Forma. 1982.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: *Escritos sobre arte de vanguardia (1900-1945)*. Madrid: Turner. 1973.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Antonio Manuel: *Las claves del arte expresionista*. Barcelona: Planeta. 1990.

HILDEBRAND, Adolf: *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor (La balsa de la Medusa). 1988.

HOFMANN, Werner: *La escultura del siglo XX*. Barcelona: Seix Barral. 1960.

HOGG, James y otros autores: *Psicología y artes visuales*. Barcelona: Gustavo Gili. 1975.

KANDINSKY, Wassily: *"Punto y línea sobre el plano"*. Barcelona: Barral. 1984.

LÓPEZ CHURRUCA, Osvaldo: *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona: Labor. 1971.

MARANGONI, Mateo: *Para saber ver*. Madrid. Espasa Calpe. 1945.

MARÍN MEDINA, José: *La escultura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama. 1978.

MOHOLY-NAGY, Laszlo: *Nueva visión y reseña de un artista.* - Principios básicos de la Bahuaus -. Buenos Aires: Infinito. 1985.

PANOFSKY, Erwin: *El significado en las artes.* Madrid: Alianza Editorial (Alianza-Forma). 1987.

PISCHEL, Gina: *Historia universal de la escultura.* T. I, II y III. Bilbao: Asusi. 1982.

READ, Herbert: *El significado del arte.* Madrid: Magisterio español. 1973.

La escultura moderna. México: Hermes. 1964.

Imagen e idea. México: Fondo de Cultura Económica. 1956.

RILKE, Rainer María: *Cartas a Rodín.*(Trad. J.D.Espeche)Buenos Aires: 1971.

RODIN, Auguste: *L'art.-entretiens réunis par P. Gsell-* París.Grasset: 1951.

SCHILDER, Paul: *Imagen y apariencia del cuerpo humano.* Buenos Aires: Paidós.

VILLAFANE, Justo: *Introducción a la teoría de la imagen.* Madrid: Pirámide. 1985.

WESTHEIM, Paul: *"El pensamiento artístico moderno y otros ensayos".* México: Sepsetenta Diana. 1981.

WILLET, John: *"El rompecabezas expresionista".* Madrid: Guadarrama. 1970.

WITTKOWER, Rudolf: *"La escultura: procesos y principios".* Madrid: Alianza-Editorial (Alianza-Forma) 1980.

WORRINGER, Wilhem: *"Problemática del arte contemporáneo"*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1958.

ARTÍCULOS DE REVISTA

ALTAIO, Vicens: *"La pell del dolor"*. Artics. nº 3, Pgs. 12-15.1986.

AMON, Santiago: *"Los disolutos personajes de Andrés Nágel"*. Catálogo a propósito de la exposición celebrada por Nágel en la Galeria Maeght de Barcelona. 1980.

BONET, Juan Manuel: *"Juan Bordes"*. Blanco y Negro (Boletín de prensa) 29 de abril 1984.

BORJA, Emanuel: *"David Lechuga: la escultura como poder"*. Catálogo de presentación con motivo de la exposición celebrada en la fundación Colegio del Rey. Abril 1987.

CALVO SERRALLER, Francisco: *"Jakober y Plensa, la renovación escultórica."*
El País/Artes. Madrid 29 de noviembre 1985.

"La delirante escenografía de Andrés Nágel". El País/Artes.
Madrid 23 de abril 1983.

"El arte de amueblar pasiones". El País/Artes.
Madrid 26 de septiembre 1986.

"La casa soñada del escultor". El País/Artes. Madrid 4 de
abril 1984.

CLOT, Manuel: *"Las ideas desbordadas"*. El País/Artes. Madrid 14 de mayo 1988.

FONTOVA, Rosario: *"Jaume Plensa, el hombre de hierro"*. El periódico. Madrid, 4 de marzo de 1989.

GARCÍA OSUNA, Carlos: *"La sonrisa de Nágel"*. Diario YA. Madrid, 16 de noviembre de 1984.

GARCÍA , Aurora: *"Geografía de Sansón"*. Figura nº 5. Pgs. 1985.

HUICI, Fernando: *"Leiro y las criaturas que aguardan en el árbol"*. El País/Artes. Madrid 17 de marzo de 1984.

"Cabezas españolas". El País/Artes. Madrid 3 de febrero 1990

JIMÉNEZ, Carlos: *"Hierros que asustan"*. Cambio 16. Madrid, 23-30 de enero 1984.

LA IGLESIA, J.F.: *"Categorías estéticas de la escultura española actual"*. Tekné II. 1986.

LOGROÑO, Miguel: *"Leiro, soy un escultor tradicional"*. Cambio 16. Guía/Arte. Madrid, 23-30 de enero 1984.

"Amiga de mi alma es la escultura". Catálogo editado por la Galería Montenegro en Arco 84.

MOURE, Gloria: *"Conversaciones con Jaume Plensa"*. Guadalimar nº 101, 20-25 de 1989.

OLIVARES, Rosa: *"Jaume Plensa y la soledad del portero ante el penalti"*. Lápiz nº 32. 1986.

ORTEGA, Javier: *"El hierro de Jaume Plensa"*. El País/Artes. Madrid 10 de marzo 1990.

PÉREZ-GUERRA, José: *"Jaume Plensa dialoga con la materia"*. 5 días, 28 de noviembre de 1985.

PONCE, Fernando: *"Los cien expresionismos"*. Arteguía nº 35. 1987.

QUERALT, Rosa: *"Plensa y la escultura de los 80"*. El País/Arte. Madrid, 19 de noviembre 1983.

ZAYA: *"Los contextos de la escultura de Plensa"*. Balcón. Noviembre de 1987.

4

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Lehbruck Wilhem: *Seated girl, statuette*. Cemento. 1913-14
2. Barlach, Ernst: *El cantor*. **Bronce**. 1928. Nueva York, Museum of Modern Art.
3. Picasso, Pablo. *Mujer de pie*. Madera de abeto tallada. 1930.
- 3bis Gaudier-Brzeska. Henri. *Bailarín de Piedra Roja*. Piedra de Mansfield. 1913
4. Giacometti. *Mujer de pie III y IV*. **Bronce**. 1960
5. Marini, Marino. *Giocolieri*. **Bronce**.
6. *Estatua votiva etrusca (Umbría)*. **Bronce**. Museo Etrusco. Volterra.
7. Lechuga, David. *Flamenca*. Talla en madera y zinc. 1987.
8. Dogón (Mali). *Estatua Tellen con los brazos levantados*.
9. Leiro, Francisco. *Home*. Talla en madera policromada. 1984.
10. Lehbruck, Wilhem. *Joven levantándose*. **Bronce**. 1913.
11. Marini, Marino. *Pomona*. Yeso policromado.
12. Barlach, Ernst. *El solitario*. Talla en madera. 1911.
13. Lehbruck, Wilhem. *Joven sentado*. **Bronce**. 1917-18.
14. Marcks, Gerhard. *Prometeo encadenado II*. **Bronce**. 1948.

15. Picasso, Pablo. *Batter*. Bronce. 1932.
16. *Máscara abstracta africana*. Fang. (Gabón)
17. Rodin, Auguste. *El dolor*. Bronce. 1892.
- 17bis Picasso, Pablo. *Cabeza de mujer*. 1902.
18. Rodin, Auguste. *La mártir*. Bronce. 1885.
19. Bourdelle, Antoine. *Gran guerrero de Montauban*. Bronce. 1918-19.
20. Lehmbruck, Wilhem. *Caido*. Cemento. 1915-16.
21. Picasso, Pablo. *El hombre del cordero*. Bronce. 1943.
22. Zadkine, Ossip. *San Sebastián*. Talla en madera. 1922.
23. Richier, Germain. *El temporal*. Bronce. 1947-48. Museo de Arte de París.
24. Marini, Marino. *Retrato de Igor Stravinsky*. Bronce. 1951.
25. Baselitz, George. *Sin título*. Talla en madera policromada. 1984.
26. Baselitz, George. *Sin título*. Talla en madera policromada. 1983.
27. Bordes, Juan. *Figura procedente de un frontón*. Poliéster. 1980-83
28. Plensa, Jaume. *La soledad*. Chapa de hierro soldada. 1985.
29. Picasso, Pablo. *Figura*. Talla en madera. 1907.
30. Modigliani, Amedeo. *Cabeza*. Talla en piedra. 1911-12.

31. Kirchner, Ludwing Ernst. *Desnudo masculino*. Talla en madera. 1911.
32. Nágel, Andrés. *Te conozco bacalao*. Técnica mixta sobre poliéster y fibra de vidrio. 1987.
33. Penck, A.R. *Zen Trum*. Talla en madera. 1987.
34. Baselitz, George. *El hombre rojo*. Talla en madera. 1984-85.
35. Leiro, Francisco. *Testa*. Madera policromada. 1984.
36. Plensa, Jaume. *Personaje noire*. Chapa de hierro soldado. 1985.
37. Plensa, Jaume. *Home mineral*. Hierro fundido. 1985.
38. Bordes, Juan. *Equilibrios*. 1980.
39. Lechuga, David. *Desconfianza mutua*. Madera y hierro. 1985.
40. Leiro, Francisco. *Sansón derribando las columnas del templo*. Madera tallada policromada. 1985.
41. Armitage, Kenneth. *Figura tendida de costado*. Bronce. 1958.
42. Leiro, Francisco. *La noche*. Hormigón. 1984.
43. Picasso, Pablo. *Bañista*. Bronce. 1931.
44. Bourdelle, Antoine. *Penélope*. Bronce. 1909.
45. Richier, Germanin. *El agua*. Bronce. 1950.
- 45bis. Richier, Germain. *El hombre de las garras*. Bronce. 1952.

46. Chadwick, Lynn. *Figuras aladas*. Bronce. 1955.
47. Lehmbruck, Wilhem. *Cabeza de joven*. Cemento. 1912.
48. Modigliani, Amedeo. *Cabeza de mujer*. Talla en piedra. 1910
49. Bourdelle, Antoine. *Gran máscara trágica de Beethoven*. (Estudio IV). Bronce. 1901.
50. Marini, Marino. *Retrato de Emilio Jesi*. Bronce.
51. Rodin, Auguste. *Estudio para hombre que camina*. Bronce. 1900-07.
52. Lehmbruck, Wilhem. *Torso de mujer*. Bronce. 1918.
53. Giacometti, Alberto. *La mano*. Bronce. 1947.
54. Matisse, Henri. *Esclavo*. Bronce. 1903.
55. Rodin, Auguste. *Caminante*. Bronce. 1907.
56. Baselitz, George. *Sin título*. Talla en madera policromada. 1983.
57. Lüpertz, Markus. *Standbein-Spielbein*. Bronce policromado. 1982.
58. Bordes, Juan. *Fragmentos*. Poliester. 1980-83
59. Giacometti, Alberto. *Hombre andando bajo la lluvia*. Bronce. 1948.
60. Barlach, Ernst. *El trance*. Fundición en bronce de una talla en madera.
61. Kolbe, George. *Bailarina*. Bronce. 1902.

62. Marini, Marino. *Bailarín*. Bronce. 1959.
63. Lüpertz, Markus. *Titán*. Bronce policromado. 1985.
64. Giacometti, Alberto. *La clara*. Bronce. 1950.
65. Matisse, Henri. *Serpentina*. Bronce. 1909.
66. Marini, Marino. *Mirácolo*. Madera tallada policromada. 1954.
67. Rodin, Auguste. *Eustache de Saint Pierre*. Bronce. 1884-86.
68. Giacometti, Alberto. *Hombre que zozobra*. Bronce. 1950-51.
69. Giacometti, Alberto. *Tres hombres que caminan*. Bronce. 1948.
70. Giacometti, Alberto. *El bosque: siete figuras y un busto*. Bronce. 1950.
- 71-72. Zadkine, Ossip. *Monumento a la ciudad destruida*. Bronce. 1951.
73. Giacometti, Alberto. *Diego Giametti*. Bronce 1952-53.
74. Baseleitz, George. *Modelo para una escultura*. Talla en madera policromada. 1980.
75. Lüpertz, Markus. *San Sebastián*. Bronce. 1987.
76. Epstein, Jacop. *Busto de Kramer*. Bronce. 1921.
77. Giacometti, Alberto. *Cabeza sobre fuste*. Bronce. 1947.
78. Serrano, Pablo. *Alberto Portera*. Bronce. 1972.

79. Picasso, Pablo. *Mujer de pie*. Madera de abeto tallada. 1930.
80. Barlach, Ernst. *La llama*. Bronce. 1934.
81. Serrano, Pablo. *Monumento a Unamuno*. Bronce. 1968.
82. Serrano, Pablo. *Retrato de José Luis Aranguren*. Bronce. 1963.
83. Bordes, Juan. *Torso de Iris*. Poliester. 1980-83.
84. Rodin, Auguste. *La belle heaulmière*. Bronce.
85. Giacometti, Alberto. *Hombre señalando*. Bronce. 1947.
86. Lehmbruck, Wilhem. *Madre e hijo*. Bronce. 1917-18.
87. Lehmbruck, Wilhem. *Figura arrodillada*. Bronce. 1911.
- 88-89. Barlach, Ernst. *Ángel enlutado*. Bronce. Iglesia de los antonianos de Colonia.
90. Giacometti, Alberto. *Mujer en un carro*. Bronce. 1950.
91. Giacometti, Alberto. *Hombre que camina II*. Bronce. 1960.
92. Giacometti, Alberto. *El Bosque: siete figuras y una cabeza*. Bronce. 1950.
93. Penck, A.R. *Situación*. Talla en madera. 1986.
94. Gauguin, Paul. *Idolo de piedra*. 1902.
95. Kirchner, Ernst Ludwig. *Mujer que danza*. Talla en madera policromada. 1911.

96. Schmidt Rottluff, Karl. *Adorant*. Talla en madera policromada. 1917.
97. Schmidt Rottluff, Karl. *Cabeza azul-roja*. Talla en madera policromada. 1917.
98. Gauguin, Paul. *Soyez amoureuses*. Talla en madera. 1892.
99. Matisse, Henri. *Dos negras*. Bronce. 1908.
100. Derain, André. *Figura acurrucada*. Piedra tallada. 1907.
101. Kollwitz, Käth. *El llanto*. Bronce. 1938.
102. Mataré, Edwald. *Figura de pie*. Talla en madera. 1926-27.
103. Epstein, Jacop. *Maternidad*. Talla en piedra. 1910-11.
104. *Nimba. (Idolo de maternidad)*. Nueva Guinea.
105. Gaudier-Brzeska, Henri. *Retrato de Ezra Pound*. Talla en piedra. 1914.
106. *Moai*. Isla de Pascua.
107. Penck, A.R. *Standart*. Bronce. 1985.
108. Baselitz, George. *Schelbenkopf*. Talla en madera. 1986.
109. Leiro, Francisco. *Xan Callán*. Talla en madera. 1983.
110. Leiro, Francisco. *Salomé*. Talla en madera policromada. 1982.
111. Leiro, Francisco. *Xan Quinto*. Talla en madeera. 1983.

112. Leiro, Francisco. *O Moucho*. Talla en madera policromada. 1984.
113. Leiro, Francisco. *Parexa*. Talla en madera policromada. 1983.
114. Leiro, Francisco. *Sansón derribando las columnas del templo*. Talla en madera policromada. 1984.
115. Plensa, Jaume. *La muerte*. Hierro forjado. 1963.
116. Plensa, Jaume. *Cabeza*. Hierro forjado. 1983.
117. Plensa, Jaume. *Un trozo de mí*. Hierro forjado. 1985.
118. Plensa, Jaume. *Poema de amor*. Plomo, poliéster y hierro. 1985.
119. Nágel, Andrés. *Pareja bailando*. Técnica mixta. 1977.
120. Nágel, Andrés. *Beso*. Poliéster: técnica mixta. 1976.
121. Nágel, Andrés. *Te conozco bacalao*. Técnica mixta sobre poliéster y fibra de vidrio. 1987.
122. Nágel, Andrés. *Home*. Poliéster y fibra de vidrio. 1987.
123. Nágel, Andrés. *Dona*. Poliéster y fibra de vidrio. 1987.
124. Bordes, Juan. *Accidente*. Poliéster. 1987-88.
125. Bordes, Juan. *Las medidas de mi estudio*. Poliéster. 1980-83.
126. Bordes, Juan. *David o el escultor*. Bronce. 1985-86.
- 126bis. Borses, Juan. *Ecce Homo o bañista*. Bronce. 1985.

127. Bordes, Juan. *Sebastián o bañista*. Poliester. 1985-86.
128. Bordes, Juan. *Bautista o el orador*. Poliester. 1985-86.
129. Bordes, Juan. *Cabezas (Magdalenas, mártires, accidentes y fumadores)* Poliester. 1987-88.
130. Lechuga, David. *Escena familiar*. Hierro y madera. 1986.
131. Lechuga, David. *Sin título*. Hierro y hormigón. 1986.
132. Lechuga, David. *Figuras conversando*. Bronce. 1986.
133. Lechuga, David. *Fumadora de opio*. Hierro y madera. 1986.
134. Lechuga, David. *Figura sobre cabeza*. Plomo sobre madera y hierro. 1986.
135. Lechuga, David. *Historia de N.Degli O*. Madera y poliester. 1985.
136. *Composición figurativa*. Ejercicio de modelado 5º curso. 1983-84.
137. *Composición figurativa (detalle)*. Ejercicio de modelado 5º curso. 1983-84.
- 138-138bis. *Composición figurativa*. Ejercicio de modelado 5º curso. 1983-84.
139. *Modelos conversando*. Ejercicio de oposición. 1986.
140. *Funambulista*. Bronce. Altura de la figura 55 cm.; conjunto: 84 × 43 × 68cm. 1994.
141. *Sansón*. Poliester. Altura de la figura 62 cm.; conjunto: 69 × 27 × 60cm. 1993.

142. ***Cara a cara.*** Bronce. Altura de la figura 28 cm.; conjunto: 34 × 18 × 29cm. 1985.
143. ***Hombre serpiente.*** Poliester. Altura de la figura 62 cm.; conjunto: 65 × 32 × 80cm. 1986.
144. ***Homo Hosco.*** Poliester. Altura de la figura 37 cm.; conjunto: 40 × 13 × 18cm. 1985.
- 144bis ***Homo Hosco.*** Dibujo. Boceto previo. 43cm. × 32cm. 1985.
145. ***Minotauo moribundo.*** Poliester. Altura de la figura 1m.; conjunto: 1m × 30cm. × 29cm. 1986.
146. ***Marginado.*** Poliester. Altura de la figura 83cm.; conjunto: 94 × 39 × 35cm. 1986.
147. **Hombre con cordero.** Yeso policromado. Altura de la figura 63cm. × 26cm. × 15cm. 1987.
148. ***Cortejo.*** Poliester. Altura de la figura 27cm.; conjunto: 37 × 23 × 13cm. 1988.
149. ***Freno de la razón.*** Medalla. Terracota policromada. 19cm. φ. 1986.