



REFLEXIONES ACERCA DE LAS POSIBILIDADES PLÁSTICO- EXPRESIVAS DE LA MATERIA EN LA ESCULTURA DEL SIGLO XX. ORÍGENES

REFLECTIONS ON THE PLASTIC-EXPRESSIVE POSSIBILITIES OF THE MATTER IN THE SCULPTURE OF THE TWENTIETH CENTURY. ORIGINS

M^a José Zanón Cuenca
Facultad de Bellas Artes Altea - Universidad Miguel Hernández (España)

Recibido: 1 de Octubre de 2015
Aceptado: 1 de Noviembre de 2015

Resumen:

Desde los albores de la Humanidad, el hombre ha estado íntimamente ligado a los materiales que le rodeaban para así conformar los objetos y útiles necesarios para la satisfacción de sus necesidades tanto físicas como las espirituales. Con la incorporación, a principios del siglo XX, de nuevas técnicas y de nuevos materiales en el ámbito escultórico como el vidrio, acero, hierro, aluminio, hormigón, plexiglás, los objetos de desecho, etc., producto de un importante desarrollo científico y tecnológico, permitió dar paso a nuevas ideas y nuevos conceptos, una búsqueda de nuevas formas de expresión, promoviéndose a la par una investigación acerca de las posibilidades plásticas y expresivas de cada uno de los materiales aparecidos e incorporados a la práctica artística.

Palabras clave: Escultura, materiales, posibilidades, plásticas, expresivas.

Abstract:

Since the dawn of humanity, man has been closely linked to the materials around him in order to create the objects and items necessary for the satisfaction of both his physical and spiritual needs. Following the addition, in the early twentieth century, of new techniques and new materials in the field of sculpture such as glass, steel, iron, aluminium, concrete, Plexiglas, waste items, etc. resulting from important scientific and technological developments, new ideas and concepts could emerge along with a search for new forms of expression, while at the same time there was an urge to investigate the plastic and expressive possibilities of each of the materials that had appeared and to incorporate them into artistic practice.

Keywords: Sculpture, materials, possibilities, plastic, expressive.

1. Introducción

Desde hace un tiempo venimos indagado en una investigación de índole predominantemente teórico-práctica fundamentada en la poética expresiva de la materia como elemento primario empleado por el artista por y para establecer esa comunicación de sentimientos, ideas, sensaciones, tal y como se persigue en arte, así como el uso de las distintas técnicas y procesos escultóricos que le otorgarán dicha cualidad a la materia¹. El material empleado, por sus características propias en la creación plástica, así como la técnica a utilizar, siempre deben estar relacionados con la función que el artista le quiera conferir a la obra. Por tanto, partimos de la idea de que el material no es un mero soporte inerte, sino que en sí mismo plantea unas connotaciones expresivas y culturales, siendo de gran importancia la elección del material a utilizar, así como la técnica y el procedimiento empleado en la forma de trabajarlo, para que los criterios de elección sean concordantes con el proyecto a realizar o con nuestra propia poética escultórica.

2. Metodología

A partir de una experimentación particularmente práctica llevada a cabo con los materiales, técnicas y procesos correspondientes, se pretende profundizar en las relaciones con los materiales, los procesos para su transformación, y sobre todo, explorar y disfrutar de las posibilidades expresivas surgidas de las características propias de los procesos de transformación llevados a cabo.

Por nuestra propia experiencia en el ámbito artístico de la escultura, sabemos que para llevar a cabo la concreción de una idea recurrimos al empleo de diversos materiales y, que todo material condiciona de forma sustancial tanto el método de trabajo, como los procesos y los procedimientos de creación. Pero no sólo eso, tenemos que prestar especial atención a otra cuestión muy importante en este proceso de realización artística. Todo material está dotado de su propio “sentimiento”. Es decir, que cada uno de los materiales que utilizamos en nuestra creación artística, posee un color, un peso, una textura, una temperatura, pero también poseen todo un complejo lenguaje figurado que roza entre lo místico y lo animista que le va a otorgar a este una propia personalidad, siendo el propio artista el encargado de hacer entrever ese “ser” que se encuentra encerrado en el interior de cada materia, y hacerlo visible al resto de la humanidad.

3. Particularidades de la materia. ¿Qué, cómo, por qué y para qué?

Todos sabemos que los materiales poseen unas cualidades y propiedades físicas inherentes, pero también poseen unos atributos sensibles y expresivos, dialécticos y semánticos. Cada material, cada técnica, nos exige que nosotros, como artistas creadores, lo contemplemos, lo asumamos, lo poseamos y lo hagamos nuestro, y sólo en ese caso podremos percibir cada una de sus potencialidades, tanto físicas como

¹ Dentro del estudio realizado por la autora en los dos **I+D: Nuevos Procedimientos Escultóricos** (BHA2002-04512- C04-01); **I+D: Nuevos Procedimientos Escultóricos** (BHA2003-06856-C04-02) que ha participado como investigadora de los subproyectos *Nuevos procedimientos de construcción en metal y Posibilidades plástico-expresivas del Metal en respuesta a distintos procesos técnicos aplicados al mismo*, ambos subvencionados por el Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General de Enseñanza Superior e Investigación Científica.

espirituales, repercutiendo de esta manera en un mejor desarrollo de la creatividad. Los materiales nos ofrecen sus recursos a quien sabemos observarlos, comprenderlos y escucharlos. Las grietas, la textura, las vetas, nudos, el color, la forma... con sus propias palabras, susurros, exclamaciones, nos proponen lo que tienen dentro y nos sugieren cómo hacerlo florecer. Por tanto, nuestro trabajo como creadores e investigadores es saber captar todo el potencial connotativo que poseen los materiales.

En el proceso creativo es muy importante tener conocimiento de los condicionamientos que pueda imponernos la propia materia, para saber hasta qué punto podemos adentrarnos en la capacidad imaginativa. Por ello, debemos ser conscientes de sus propiedades, cualidades, sus inconvenientes, los medios técnicos disponibles y la experiencia con la materia.

Los artistas nos servimos tanto de elementos materiales como formales para manifestar así las ideas, unido íntimamente a la técnica, siendo por lo tanto una misma cosa, y no habiendo lugar de separarlos, ni siendo posible el progreso del arte sin la técnica. Existe una relevante interrelación entre arte y progreso científico-técnico, no pudiéndose entender el arte contemporáneo si previamente tenemos en cuenta los cambios experimentados en nuestra sociedad como determinantes del progreso técnico y científico así como la evolución de las ideas. Hemos de añadir que, las obras de arte no nacen exclusivamente de la mente del artista, sino que estas emergen en buena parte fruto de la tecnología y los medios empleados.

La técnica² no debemos considerarla únicamente como una destreza manual por la que podemos establecer qué tipo de acciones producen ciertos efectos, sino que, toda reflexión artística se materializa por medio de unos materiales y unas técnicas que se convierten en el vehículo para convertir la especulación en verificación concreta, dando así forma material a la voluntad del artista. Sauras, J (2003: 352) nos define esta como aquello que “engloba todo lo que sabemos hacer y cuyas partes seremos capaces de retomar cuando nos sea necesario”. Es más, éste añade (31), “el arte es personal e inalienable, mientras que las técnicas son siempre transferibles”. Así, podemos decir que, mientras las técnicas se pueden instruir e intercambiar su conocimiento, el arte es algo muy particular e innato al ser humano, o se tiene o no se tiene, siendo todo aquello que trasciende de la técnica o del oficio el lenguaje, la expresión artística.

En cuanto al proceso o procedimiento escultórico, hemos de decir que, hace referencia a aquellos modos o maneras de llevar a cabo la ejecución de una escultura. Estos modos están estrechamente ligados a los materiales que se van a emplear en la realización de la obra y a la técnica empleada para tal propósito. La forma con la que estos materiales se van a manipular exige una técnica concreta que nos permitirá llegar al final del proceso

² Del lat. mod. *technicus*, y este del gr. τεχνικός *technikós*, der. de τέχνη *téchnē* 'arte'. 1. adj. Perteneciente o relativo a las aplicaciones de las ciencias y las artes. 2. adj. Dicho de una palabra o de una expresión: Empleada exclusivamente, y con sentido distinto del vulgar, en el lenguaje propio de un arte, ciencia, oficio, etc. 3. m. y f. Persona que posee los conocimientos especiales de una ciencia o arte. 4. f. Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte. 5. f. Pericia o habilidad para usar una técnica. 6. f. Habilidad para ejecutar cualquier cosa, o para conseguir algo. Real Academia Española. RAE. Disponible en < <http://www.rae.es> >.

convenientemente. Toda técnica conlleva implícita un proceso de ejecución en particular.

Por todo ello podemos decir que, al proceder con una manera determinada una materia concreta y con la técnica adecuada al fin expresivo que se persigue, deviene la unión entre proceso, técnica y la intención creativa del artista. La elección de una técnica u otra a la hora de realizar una obra dependerá de la finalidad que el sujeto se propone en la obra, constituyendo en sí el conjunto de procedimientos utilizados con el empleo de determinados utensilios y, condicionados estos, tanto por la naturaleza del material como por el fin que el artista se propone. Así, la elección de un material por parte del artista, se convierte en una decisión de vital importancia, ya que, los valores semánticos de éste unidos a sus características propias, su dureza, maleabilidad, color, textura, peso,..., son los que van a conformar la gramática de las formas y su fabuloso poder de evocación.

Toda manifestación escultórica es una expresión del individuo a través de formas, materiales, ideas. Si definimos la escultura como, la capacidad artística de materializar aquello que pensamos, imaginamos o soñamos, podemos apuntar que la escultura es una experiencia artística de vocación material.

En arte, los materiales por sí mismos, son medios de expresión. Sin embargo, al manejarlos o manipularlos les conferimos nuevos caracteres simbólicos y expresivos. Todo material, así como toda manipulación de éste, afecta al significado de los objetos, aportando a éste connotaciones de diversa índole. El artista debe ser consciente que, tanto la elección del material como de la técnica de manipulación, nunca es indiferente, ya que conlleva, en sí misma, una toma de postura respecto a sus posibles implicaciones.

Todo material, por las cualidades intrínsecas de su naturaleza, exige un tratamiento y una forma. Esa manipulación realizada, para obtener la forma deseada, afectará al posible significado del objeto a realizar. Desde el inicio de la materia, en su estado original hasta la concreción de la idea o forma del objeto artístico, existen una serie de etapas como son el momento en el que se emplean los diversos procesos técnicos y utillajes necesarios para la transformación o realización de la obra, cargadas todas ellas de una gran emotividad. Podemos por ello afirmar que, en dicha emotividad que volcamos en cada una de estas etapas residirá la clave para entender el proceso creativo y, será precisamente dicha cualidad la que nos permitirá diferenciar los actos puramente mecánicos o físicos de los actos realizados en el sentido creativo.

Cada material, cada técnica no existen como algo que se manifiesta de forma general, sino que se detienen en la medida en que cada individuo lo contemple, lo posea y lo haga suyo. Para tal propósito es necesario tener un amplio conocimiento de sus particularidades e inconvenientes, debiendo comprender así tanto las características intrínsecas de la materia como las técnicas y las herramientas que nos va a posibilitar nuestro trabajo. Es imprescindible tener conocimiento de los condicionantes que nos impone la materia para saber hasta qué punto podemos permitirnos nuestra capacidad imaginativa.

La incorporación, a principios del siglo XX, de nuevas técnicas y de nuevos materiales en el ámbito escultórico como el vidrio, acero, hierro, aluminio, hormigón, plexiglás,

los objetos de desecho, etc., producto de un importante desarrollo científico y tecnológico, permitió dar paso a nuevas ideas y nuevos conceptos, una búsqueda de nuevas formas de expresión. Como consecuencia de ello se promueve una investigación acerca de las posibilidades de cada uno de los materiales, para poder potenciar así sus cualidades intrínsecas. La especialista en arte Franceska Nori³ (1998: 19) nos lo argumenta de la siguiente manera, “cada época plantea nuevos interrogantes a una realidad en constante cambio, a la que el individuo debe acomodarse y en la que tiene que redefinir su posición. El artista, como hombre de su tiempo y de su medio social, se enfrenta a estos interrogantes con los recursos y medios técnicos que tiene a su alcance”. Pero, será pues en la segunda mitad del siglo XX cuando se pone de manifiesto y se acentúa la idea que los materiales, sean de la naturaleza que sea, natural o industrial, son transmisores por sí mismos de significados. Será a partir, sobretudo, del arte póvera, cuando se acentúa este énfasis en la capacidad de los materiales de una obra para aportar a ésta toda una serie de connotaciones de diversa índole. Es precisamente en estos momentos cuando el artista se hace consciente de que la elección del material para llevar a cabo una idea no es algo neutral o indiferente, conllevando consigo una toma de postura respecto a sus posibles implicaciones.

En la actualidad, para dar forma a nuestras ideas nos valemos de cualquier material, siendo posible emplear cualquier materia que pueda ser entendida como sustancia de la que están formados los cuerpos físicos. En la escultura contemporánea, la materia se renueva y amplía, llegando a apreciar como materia en las obras el propio espacio, el tiempo, la memoria, objetos del ámbito cotidiano, las experiencias de los hombres, sus percepciones del mundo, sus sensaciones. Con esto queremos anunciar que el límite de materiales que podemos emplear a la hora de realizar una escultura es ilimitado, ampliándose a su vez la posibilidad de significaciones matéricas.

4. Orígenes y precursores artísticos de la escultura moderna

A continuación pasaremos hablar de los antecedentes artísticos en el ámbito que nos ocupa. Así pues, tenemos como figura principal de nuestro estudio al escultor italiano Miguel Ángel, precursor de la exploración de las posibilidades expresivas de la materia y cuya principal preocupación fue la búsqueda del movimiento, de la materia y la expresividad de sus obras.

En un mundo de artesanos, banqueros y comerciantes resulta chocante que un artista realice algo inacabado. Pero en aquella época, gracias al trabajo desarrollado por Miguel Ángel en algunas de sus piezas, observamos como ya se empieza a vislumbrar que el arte es algo más que mera artesanía. Aun así, la mayoría de los contratos seguían ajustándose a los criterios de calidad tradicional. Al analizar la esplendorosa obra podemos apreciar cómo en algunos trabajos realizados por Miguel Ángel, si bien es cierto que quedaron a medias, en forma de piedra desbastada debido a las discusiones sobre plazos y dinero, forma y contenido, este hecho insólito repercutirá, como veremos, en el concepto futuro del arte. Si bien en un principio, los clientes no estaban muy de acuerdo con el modo de realizar el artista las obras, sin embargo, no pasó mucho

³ Comisaria conjuntamente con Thomas Messer de la exposición *Lucio Fontana. Entre materia y espacio*, realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1998, siendo autora del ensayo que lleva por título el mismo que lleva la exposición y en el que destaca el trabajo realizado por el artista con nuevos medios y materiales empleados en ese momento y pensando en la función del arte en la sociedad.

tiempo en el que éstos aceptaran el hecho de dejar inacabadas, apenas trabajadas las obras. Hecho, inspirado, sin ninguna duda, en los hallazgos que se realizaron en aquella época de las obras de la antigüedad, en cuyas excavaciones participó activamente, y cuyo estado fragmentario, erosionado, agredido por el tiempo, le conllevó a una profunda veneración, adaptando estos descubrimientos a su propia obra.



Fig.1. De izquierda a derecha y de arriba abajo. La batalla de los centauros, Florencia, Casa Buonarroti. San Mateo (Detalle), los atalantes y San Mateo, Florencia, Galería de la Academia.

La primera de las obras inacabadas la situamos en el trabajo realizado en su juventud “*La batalla de los Centauros*”, la cual, debido a unos cambios en el contrato de realización dejó sin finalizar, pero años más tarde cuando dispuso de tiempo para ultimar decidió dejarla así, siendo considerada como un ensayo de lo que más tarde serían sus obras inconclusas. En ella, y según apuntan todas las fuentes consultadas, se observan las marcas de las herramientas empleadas para su labra, rostros apenas desbastados, hecho que añade una nueva dimensión psicológica a su obra a la par que una visión íntima del proceso creativo.



Fig.2. Pietà Palestrina, Florencia, Galería de la Academia. Pietà, Florencia, Museo dell'Opera del Duomo. Detalle, Pietà Rondanini, Milán, Castillo Sforzesco.

En la figura apenas desbastada de *San Mateo* que acabamos de mostrar, (debía haber realizado según el contrato a los 12 apóstoles, pero, el contrato se escindió por diversas desavenencias) por el tratamiento dado, superficies rugosas, abocetadas, esta obra estimula la fantasía del espectador, quien debe imaginar mentalmente la figura al completo, pero a la vez, le invita también a atender en la apreciación técnica del trabajo artístico. Así, ante el personaje con barba que parece haber permanecido aletargado en la piedra, de pronto, empieza a desprenderse el material y el observador se convierte en testigo de un acto de creación. También en los atlantes o esclavos mostrados anteriormente vemos con claridad esa inspiración en la escultura clásica fragmentada del *Torso de Belvedere*, podemos comprobar cómo en estas obras inacabadas subyace una cierta magia, un gran poder evocador, inexistente en aquellas obras consideradas como acabadas. Figuras deseosas de liberarse de la materia bruta que parece oprimirlas, contrastando la extraordinaria potencia de la musculatura de los torsos con las zonas apenas labradas o trabajadas.

Sin embargo, las esculturas que mejor ejemplifican la fugaz temática de lo inacabado o incluso de lo fragmentario de la obra, subrayando el mensaje implícito que conlleva la obra son las que terminamos de ver, las conocidas con el nombre de “Piedades”,

concretamente en la Piedad Palestrina y Rondanini, en las cuales podemos observar no sólo los rasgos estilísticos, espirituales y la marca de identidad del artista sino también la idea que de ellas surge, el tierno sentimiento afectivo entre madre e hijo unidos en el más absoluto dolor, desamparo, la humanización de la divinidad. Imágenes que expresan sufrimiento, pero también amor. Cuerpos de proporciones desmedidas que acentúan la dinámica y expresividad de los cuerpos sufrientes.

Si bien es cierto que Miguel Ángel fue el primero en percibir la magia que subyace en las figuras inacabadas, será, muchos años después, el escultor francés Rodin, en el último tercio del siglo XIX, quien tome el relevo en el camino de la expresividad plástica. Tras siglos de aletargamiento, el arte de la escultura recibe de manos de Rodin el mensaje que inició el maestro Miguel Ángel, y no sólo logra captar su legado sino que es capaz de transmitirlo a generaciones futuras, incorporando nuevas pesquisas artísticas. Así pues, sabemos por las diversas fuentes bibliográficas consultadas que Rodin, a la hora de llevar a cabo un proyecto, tenía en cuenta las propuestas que le ofrecía el propio azar, haciendo del accidente uno de los resortes de su creación. A su vez, se deja guiar tanto por la vía interna de la forma como por la naturaleza propia del material. Hay que saber expresar lo máximo con lo mínimo posible.

Como observamos en algunas de sus obras, Rodin no pretende plasmar el aspecto exterior y superficial de los personajes, sino evocar su más pura esencia. Sus investigaciones se centrarán en el poder de evocación que poseen las formas simplificadas, haciendo desaparecer lo superfluo o anecdótico a la par que traduce un sentimiento, una idea o una emoción no sólo a través de la disposición de los planos, sino a través del aspecto mismo de la materia.

En las imágenes que mostramos en este estudio podemos advertir y comprobar perfectamente cómo la obra de Rodin no sólo se caracteriza por acentuar el relieve de los músculos para enfatizar y expresar la desesperación de las figuras representadas, sino que éste sabe recoger el legado de Miguel Ángel y lo metamorfosea en el empleo de formas dinámicas y superficies texturadas, dejando ver las herramientas utilizadas para dar forma al material, así como algunos de los registros del proceso empleado para tales propósitos y que le confieren un alto valor expresivo a su virtuosísimo trabajo.

Las siguientes imágenes seleccionadas del repertorio artístico que conforma la obra del escultor las hemos elegido por ser, a nuestro modo de ver, las que mejor traducen que la escultura puede expresar un sentimiento o una emoción, acentuando los contrastes del clarooscuro para darles más tensión y dramatismo a las obras.

En la obra, " *Hombre que camina*", al igual que hiciese ya Miguel Ángel, vemos claras referencias de las esculturas griegas que han llegado a nosotros deterioradas y mutiladas, en este caso es clara la referencia hacia la *Venus de Milo*. En ella podemos observar como la ausencia de cabeza y brazos hace desaparecer la posibilidad de identificar el personaje, despojando a la figura de su individualidad, y convirtiendo al personaje en un símbolo social. A partir de ahora, la representación de la figura humana se contempla desde la práctica de la fragmentación, llamada también por G. Cortés (1996: 13) "la figura parcial, así es como llamaban a los diversos truncamientos del cuerpo. Va a desaparecer la experiencia del cuerpo entero, del individuo integrado."



Fig.3. De izquierda a derecha y de arriba-abajo. *Mano*, *Hombre que camina*, *La Catedral*, *Mujer Agachada*, *Ella que era la esposa hermosa....*, París, Museo Rodín.

En el caso de las obras “*Mano*, *Hombre que camina* y *La Catedral*”, observamos una de las grandes aportaciones que Rodin instituye en la escultura al ser entendido el fragmento como una realidad autónoma. Sauras (275) nos puntualiza este como “trozo de una escultura seccionada en partes o rota. Se entiende también como la imagen parcial seleccionada de una obra de arte, para su estudio o contemplación más particular, lo que es una costumbre frecuente en el análisis estético contemporáneo”.

Tal vez, y haciendo claras referencia la presentación del tema mutilado a la antigüedad clásica, fundamental ha sido también el papel realizado por Rodin en la transformación de la escultura en el arte contemporáneo por su sentido reflexivo, sugestivo, de revalorización de una parte del cuerpo que expresa mediante el empleo del fragmento de partes del cuerpo humano. Rodin establece como contribución revolucionaria al quehacer artístico el hecho que a través de la fragmentación del cuerpo, cualquier parte de la figura humana pueda ser entendida como un todo y que dicha parte tenga de este modo una identidad propia. El fragmento⁴ se establece como signo, como síntesis y reducción formal, como idea, incitando este a la imaginación del espectador y suscitando diversas emociones a las proyectadas por el artista.

⁴ El profesor de T^a del Arte, Comisario de exposiciones y actual Director del IVAM (Instituto Valenciano Arte Moderno), G. Cortés (53), establece que “El fragmento se convierte en el punto de partida de una reconstrucción material por parte del espectador. El fragmento incita a proseguir, invita a investigar, a completar el abanico de hipótesis y de posibilidades que ofrece. Provoca la imaginación, ejerce una atracción indudable, convierte al espectador o al lector en creador”.

Así como Miguel Ángel establece como material predilecto para la confección de sus obras el mármol, en el caso de Rodin veremos cómo este piensa y siente en un material de plástica totalmente opuesta a la dura y quebradiza piedra como lo es el barro. Y es que incluso la propia tierra que el mismo artista amasaba para posteriormente tomar esta una determinada forma le producía un imperioso placer sensorial sólo entendible por aquellos que han podido experimentar dicha pericia. El resultado de esta experiencia táctil con la materia se traduce en obras de modelado rápido, nervioso, como si estuviesen abocetadas, acentuando los contrastes del claroscuro para darles más dramatismo a estas.

En el caso del escultor catalán Julio González, podemos ver cómo este artista a su vez recoge el legado efectuado anteriormente por su antecesor Rodin y lo formaliza a través de una exploración de las posibilidades expresivas del metal, transcribiéndolas en otras contribuciones diferentes y muy apreciables para las generaciones venideras ansiosas por investigar nuevos lenguajes y soluciones e introducir desconocidos cambios al lenguaje artístico. Pionero de la escultura en hierro, representa la innovación en el campo de la escultura, no sólo en la española sino también a nivel mundial, y no únicamente por la innovación en las formas sino por el planteamiento del uso del metal como material artístico y no puramente industrial y de la técnica de la forja y la soldadura autógena.

Varias son las aportaciones que J. González planteará a la escultura contemporánea de gran envergadura y que contribuirán decisivamente en la construcción de un nuevo lenguaje en el siglo XX como son la valoración de la estética del hierro como elemento de análisis y expresión, el empleo del corte sobre la superficie metálica como elemento gráfico y de expresión, la utilización del plano para la creación de volúmenes, la incorporación del vacío en la obra de arte, y el empleo de la soldadura como elemento de exploración y expresión, creando un lenguaje abstracto personal e innovador.

En estas obras podemos observar algunas de sus investigaciones realizadas en el campo de la escultura como el de dotar al hierro de nuevos valores constructivos y expresivos. En el caso de las cabezas y máscaras, de corte sintético, se puede apreciar claramente que se tratan de piezas de gran simplificación, elaboradas con chapas recortadas, ligadas a la estética abstracta y en las que se hace uso del corte en la superficie metálica como elemento dibujístico y de creación de volúmenes. El resto de las piezas mostradas en la figura 4 son piezas de dimensiones más bien reducidas y hechas con planchas recortadas, forjadas, repujadas o curvadas y soldadas que giran en torno a representaciones de la figura femenina. Más adelante, además de utilizar planchas, empieza a utilizar también barras de hierros curvados y soldados que le permitirán construir ligeras formas abstractas que nunca dejan de hacer referencia, de una u otra manera, a la figura humana. En el pequeño torso femenino realizado modelando el metal directamente mediante la técnica de repujado, la figura adquiere expresividad al ser compuesta la superficie de pequeños trozos de metal unidos por medio de soldadura autógena y dejando entrever a esta, a modo de suturas, acentuando así el aspecto frágil del cuerpo. En cuanto al "*Hombre cactus*", figura de corte surrealista realizada acabada la guerra civil española, decir que, Julio González parece ser que lo concibe como un monumento a la resistencia contra el fascismo y la guerra en la que el héroe presenta un aspecto siniestro, aterrador pero a la vez desesperado acentuado por la incorporación de pinchos-clavos que sirven para intimidar al espectador.

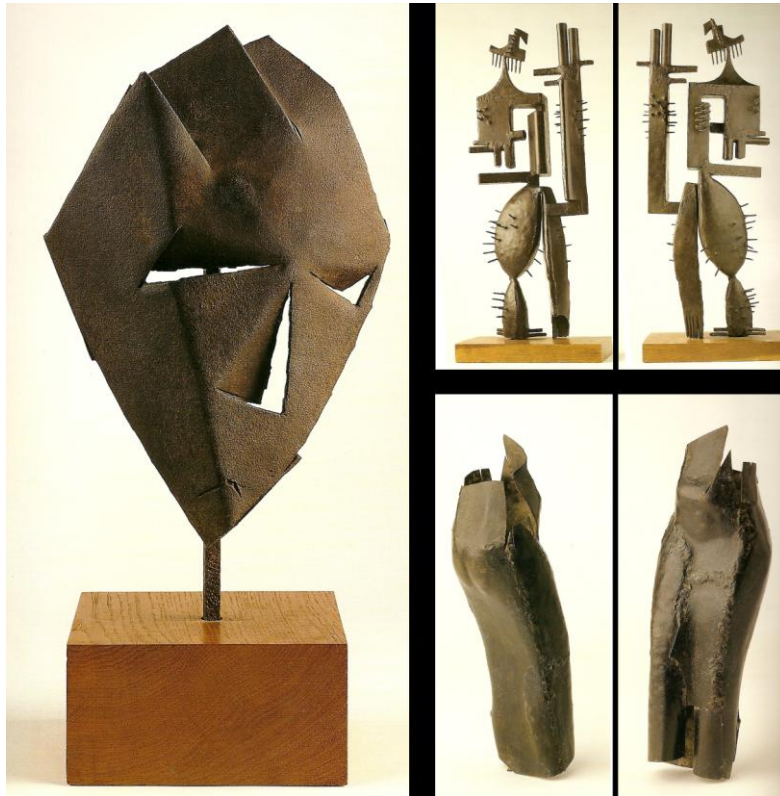


Fig. 4. De izquierda a derecha, de arriba abajo. Máscara, Hombre cactus I y Pequeño torso egipcio. Valencia, Colección permanente Instituto Valenciano Arte Contemporáneo, IVAM. Obras realizadas con hierro y en el que se reconoce perfectamente la experimentación formal que realiza y que se aprecia la creación de un nuevo lenguaje artístico.

Será en la escultura trabajada directamente sobre la misma superficie metálica y en la que realiza bien sea modelada y/o tallada en diversos materiales como la piedra, el yeso, la que revelará una clara influencia de Rodin y de sus postulados en cuanto a superficies texturadas cargadas de expresividad, el empleo del fragmento, el rechazo a lo anecdótico, o el fluir de las fuerzas internas de la materia,...

En los años treinta, mientras que la escultura tradicional era inseparable de los conceptos de masa unitaria y de forma cerrada, González abre el camino a lo que será la corriente principal de la escultura moderna, al iniciar una escultura basada en el assemblage, es decir, en la adición de elementos separados inicialmente, y en la construcción de formas por medio de líneas, planos y vacíos. Todo ello unido a la utilización de un material y una técnica hasta entonces inéditos en el campo artístico: el hierro y la soldadura autógena.

Cabe recordar que el campo de experimentación a nivel estilístico y conceptual de la escultura hasta principios del siglo XX había sido bastante limitado. Poco tiene que ver ésta ahora con la escultura antigua, ya sea en el tratamiento de los volúmenes o en los materiales utilizados, .que son sustituidos aquellos materiales más convencionales como el mármol, la madera o el bronce por novedosos materiales de índole industrial como el hormigón, vidrio, plexiglás, aluminio, o láminas de hierro, siendo Julio González sin ninguna duda, uno de los principales revolucionarios de la plástica escultórica en el siglo XX.

Una de las particularidades en el trabajo de Julio González, al igual que hiciesen Miguel Angel y Rodin es el hecho de, mostrar las huellas del proceso de la obra, dejando en la superficie matérica, las rupturas⁵, los accidentes, las huellas del modelado o el proceso constructivo propio de cada material y proceso pertinente, mostrándonos de esta manera diversas impresiones conceptos o ideas como la debilidad del cuerpo humano, el sufrimiento, la impotencia o la dignidad. Para ello, en este caso, González se sirve de la técnica industrial de la soldadura autógena, la cual supuso entonces un punto de inflexión en los planteamientos de la tradición escultórica, suscitando el espíritu experimental que llevaría a nuevos comportamientos artísticos. Se trata pues de una práctica artística ligada a materiales metálicos, tanto de estética abstracta como figurativa, que nos permite y deja ver la unión de las superficies a modo de sutura.

En las obras mostradas anteriormente, realizadas mayoritariamente en los años 30, (*Mujer sentada I*) de corte cubista y constructivista vemos como González descompone la figura humana para luego volverla articular en una nueva forma semántica y denotativa centrada en la masa y el volumen. Obra de índole abstracta en la que modela la figura femenina a partir del modelado de poliedros rugosos y desiguales, formas confrontadas y líneas y espacios puntiagudos.

La obra de González representa pues una nueva manera de entender la escultura que va desde la investigación expresiva entre la materia y su fusión con el espacio, con el juego entre el hueco y el plano, que él definía con la idea de “dibujar en el espacio”. Así se ejemplifica en las piezas *Cabeza ante el espejo*, en la que vemos la interpretación que el artista hace de la cabeza humana, concebida bien como una forma cóncava (tanto con elementos filiformes como con otros de carácter masivo), bien a partir de planos recortados en los que pliega, curva, rasga, corta la superficie de metal, tornándola dúctil y vulnerable, bien en las tituladas *El Sueño* y *El beso*, en las que, además, el espacio se constituye como un elemento más en la propia obra.

Es a partir de aquí y ahora cuando se abre el verdadero camino hacia la experimentación plástico-expresiva en el ámbito de la poética de la materia, profundizándose tanto en el carácter procesual de los materiales como de las distintas técnicas empleadas en la formalización escultórica así como de su capacidad poética y expresiva.

Entre las aportaciones plástica-expresivas más relevantes realizadas por escultores durante el siglo XX hemos considerado (desde el punto de vista de nuestro estudio y por afinidad desde el ámbito de mis líneas de investigación aún vigentes⁶) a Gargallo, Chillida, Chirino, Woodrow, Lana, R. de Soto, L. J. Martínez del Rio, E. Colla, R. Serra, Calder, Smith, S. Soria, M^a José Zanón, incluyéndome, modestamente, también a

⁵ J. Sauras (343), escultor, profesor de arte, ensayista y crítico de arte, en el libro “*La escultura y el oficio de escultor*”, en el cual hace hincapié desde sus propias experiencias en el fenómeno artístico de la escultura, entremezclando oficio, estética ética y maestría, nos relata el hecho artístico de la rotura, el quebrantamiento en la materia, bien sea producto del mismo azar o bien sea intencionado, como un hecho mágico y que conlleva fines estéticos- expresivos.

⁶ Diversas líneas de investigación que la autora M^a José Zanón y también escultora desarrolla actualmente: - La materialización de la idea a través del valor expresivo de los materiales. - Concepto, proceso y técnica en escultura.- Metodología, materiales y procesos escultóricos.- La materialización de las pulsiones en la creación artística. Técnicas y procedimientos aplicados al campo de la creación. Grupo de Investigación FIDEX.

mí misma, o mejor dicho, incluyendo mi trabajo artístico realizado en metal con estos fines investigados. Esto en cuanto a metal se refiere. Pero hemos estudiado y analizado también el trabajo de otros artistas que plasman sus ideas a través del valor expresivo de diferentes materiales, técnicas y procedimientos, como es el caso de L. Bourgeois, J. Beus, A. Kapoor, V. Ortí, U. Rühriem, J. de Weryha, L. Fontana, D. Nash, N. Navalón, G. Sigler, R. Cotanda, M. Doménech, T. Cháfer, tejidos diversos, grasa, pigmentos, piedra, madera, cerámica, elementos de la naturaleza como hojas, ramas, corteza de árbol, elementos de costura, escayola, papeles diversos, agua, aire, la luz, el color,... entre otros muchos ejemplaran , acentúan y refuerzan así nuestra hipótesis que sugiere que los materiales, sean de la naturaleza que sea, son trasmisores por sí mismos de significados, depende del artista dejar entrever lo que estos encarnan.



Fig.5. Cabeza ante el espejo, El Sueño, El beso, Mujer sentada I y La gran trompeta. Valencia, Colección permanente Instituto Valenciano Arte Contemporáneo, IVAM.

Conclusiones

A modo de conclusión podemos decir que, en este ensayo introductorio acerca de la poética expresiva de la materia hemos visto quiénes fueron los artistas marco de referencia y precursores. También tenemos el comedimiento de comprender la importancia de saber, o de poder conocer y sobrepasar la apariencia de las cosas que vemos o que tenemos entre nuestras manos para formular nuevos enunciados artístico-plásticos. Hemos comprobado cómo a lo largo del trabajo expuesto, y desde la perspectiva, experiencia personal y reflexión en el ámbito a estudiar, los materiales y las técnicas escultóricas empleadas para ejecutar los proyectos artísticos se conciben también como medios de potenciación de la expresividad artística, valorando, conociendo y analizando las características de los mismos, sus comportamientos y su referencialidad en la creación artística. Además, hemos visto la importancia de valorar y definir los materiales en función de los contenidos de la obra, así como del carácter procesual de las distintas técnicas a las que recurrimos para materializar nuestras propuestas escultóricas.

Y dado que la materia en el ámbito artístico está en una continua renovación, es necesario por lo tanto incentivar nuestro espíritu experimental y reflexivo a seguir indagando en planteamientos formales y conceptuales, así como en las diferentes soluciones técnicas, para poder utilizar y ofrecer nuevas posibilidades plásticas.

Bibliografía

- Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX, Ed. IVAM, Instituto Valenciano Arte Moderno, Valencia, 1999.
- G. Cortés, José Miguel. El cuerpo mutilado. La angustia de Muerte en el Arte. Edita Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1996.
- García Ponce de León, Ana. Rodin. Precursor de la escultura moderna, Ed. LIBSA, Madrid, 2012.
- Julio González en la colección del IVAM, Ed. IVAM, Instituto Valenciano Arte Moderno, Valencia, 1999.
- Lucio Fontana. Entre materia y espacio. Fundación La Caixa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1998.
- Miguel Ángel. Escultor, Brand Editorial, Madrid, 2000.
- Rodin y la revolución de la escultura. De Camilla Claudel a Giacometti. Ed. Fundación La Caixa, Barcelona, 2006.
- Sauras, Javier. La escultura y el oficio de escultor. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003.
- VV.AA. Grandes Maestros del Arte Italiano. Miguel Angel, Tandem Verlag GmbH, Colonia, 2007.