



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA: ARTES PLÁSTICAS

TÍTULO:

“LA ESCULTURA INFORMALISTA COMO FUNDAMENTO PARA UNA
PROPUESTA ESCULTÓRICA”

Tesis previa a la obtención del grado de
Licenciada en Artes Plásticas. Mención
Escultura.

AUTOR

Sandra Magaly Armijos Carrión.

DIRECTOR

Lic. Adriana Nataly Maldonado Sánchez, Mtra.

LOJA – ECUADOR

2015

CERTIFICACIÓN

Lic. Adriana Nataly Maldonado Sánchez, Mtra.

DOCENTE DE LA CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

CERTIFICA:

Haber dirigido, asesorado, revisado, orientado con pertinencia y rigurosidad científica en todas sus partes, en concordancia con el mandato del Art. 139 del Reglamento de Régimen de la Universidad Nacional de Loja, el desarrollo de la Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas, Mención Escultura, titulada: "LA ESCULTURA INFORMALISTA COMO FUNDAMENTO PARA UNA PROPUESTA ESCULTÓRICA", de autoría de la Srta. Sandra Magaly Armijos Carrión. En consecuencia, el informe reúne los requisitos, formales y reglamentarios, autorizo su presentación y sustentación ante el tribunal de grado que se designe para el efecto.

Loja, 27 de Julio del 2015



Lic. Adriana Nataly Maldonado Sánchez, Mtra.

DIRECTORA.

AUTORÍA

Yo, Sandra Magaly Armijos Carrión, declaro ser autora del presente trabajo de tesis y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos, de posibles reclamos o acciones legales por el contenido de la misma.

Adicionalmente declaro y autorizo a la Universidad Nacional de Loja, la publicación de mi tesis en el Repositorio Institucional-Biblioteca Virtual.

Autor: Sandra Magaly Armijos Carrión.

Firma:


Cedula: 1105081002

Fecha: 10-12-2015

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE TESIS POR PARTE DEL AUTOR, PARA LA CONSULTA, REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO.

Yo, Sandra Magaly Armijos Carrión, declaro ser la autora del presente trabajo de tesis titulada "LA ESCULTURA INFORMALISTA COMO FUNDAMENTO PARA UNA PROPUESTA ESCULTÓRICA", como requisito para optar al grado de Licenciada en Artes Plásticas; autorizo al Sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja para que con fines académicos, muestre al mundo la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera en el repositorio Digital Institucional.

Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo en RDI, en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja, no se responsabiliza por el plagio o copia de tesis que realice un tercero.

Para constancia de esta autorización, en la ciudad de Loja a los diez días del mes de diciembre del dos mil quince.

Firma:



Autor: Sandra Magaly Armijos Carrión.

Número de cédula: 1105081002

Dirección: Loja, Celica y Sucre

Correo electrónico: sarmijoscarrion@yahoo.es

Teléfono: 072650019 Celular: 0989927001

DATOS COMPLEMENTARIOS:

Director de Tesis: Lic. Adriana Nataly Maldonado Sánchez, Mtra.

Presidente: Lic. Julio Quitama Pastaz.

Primer vocal: Lic. Paulina Salinas Erreyes.

Segundo vocal: Lic. Javier Barnuevo Solís.

AGRADECIMIENTO

Manifiesto mi agradecimiento a la Carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Loja como a sus docentes por los conocimientos brindados para mi formación.

A quien desempeño el papel de Directora de Tesis, quien me guió y asesoró a través de sus instrucciones, que fueron necesarias para que esta tesis se pueda llegar a desarrollar.

Quiero dejar plasmado mi agradecimiento infinito a mi familia quien me apoyó en todo momento que les fue posible, a mi hermana Livia por su paciencia en todo momento.

A mis amigos, a Juan Pablo que de alguna manera, me alentaron para seguir siempre con ánimo.

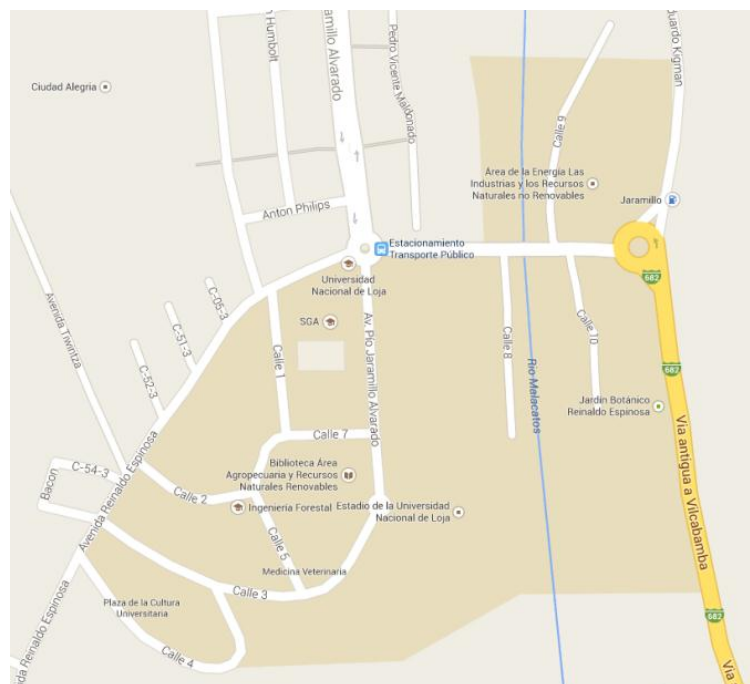
DEDICATORÍA

*A los comentarios posteriores que se puedan desarrollar
alrededor de este trabajo.*

MATRIZ DE AMBITO GEOGRÁFICO.

ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN											
BIBLIOTECA: ÁREA DE LA EDUCACIÓN EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN											
TIPO DE DOCUMENTO	AUTOR/NOMBRE DEL DOCUMENTO	FUENTE	FECHA. AÑO.	ÁMBITO GEOGRÁFICO						OTRAS DESAGREGACIONES	OTRAS OBSERVACIONES
				NACIONAL	REGIONAL	PROVINCIAL	CANTÓN	PARROQUIA	BARRIO, COMUNIDAD		
TESIS	SANDRA MAGALY ARMIJOS CARRIÓN. LA ESCULTURA INFORMALISTA COMO FUNDAMENTO PARA UNA PROPUESTA ESCULTÓRICA.	UNL.	2015	ECUADOR	ZONA7	LOJA	LOJA	SAGRARIO	LA ARGELIA	CD	Licenciada en Artes Plásticas. Mención Escultura.

MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS.



ESQUEMA DE TESIS

- PORTADA
- CERTIFICACIÓN
- AUTORÍA
- CARTA DE AUTORIZACIÓN.
- AGRADECIMIENTO
- DEDICATORIA
- MATRÍZ DE ÁMBITO GEOGRÁFICO.
- MAPA GEOGRÁFICA Y CROQUIS:
- ESQUEMA DE TESIS

- a. TÍTULO
- b. RESUMEN (SUMMARY)
- c. INTRODUCCIÓN
- d. REVISIÓN DE LITERATURA
- e. MATERIALES Y MÉTODOS
- f. RESULTADOS
- g. DISCUSIÓN
- h. CONCLUSIONES
- i. RECOMENDACIONES
- j. BIBLIOGRAFÍA
- k. ANEXOS

ÍNDICE

a. Título

“LA ESCULTURA INFORMALISTA COMO FUNDAMENTO PARA UNA
PROPUESTA ESCULTÓRICA”

b. Resumen.

La presente investigación tuvo como objetivo analizar los diferentes aspectos artísticos de la escultura informalista para fundamentar teóricamente la práctica escultórica, ayudando a despejar dudas de tipo artístico; el medio para la investigación consistió en un acercamiento máximo a la escultura informalista y a la producción artística de Antoni Tápies y Germaine Richier, que servirán como referente indirecto. Fue necesaria la recopilación de información de diferentes medios como libros, revistas, imágenes y documentales que ayudó a iniciar una etapa de experimentación de materiales para transfórmalos en materia plástica, luego de haber decidido trabajar con la espuma flex, papel y otros elementos adicionales, se trabajó los bocetos finales y las obras escultóricas tomando en consideración la figura humana que evoquen sensaciones, percepciones, emociones la existencia misma del ser humano; finalmente se llevó a cabo una exposición dentro de la ciudad de Loja.

Summary

The present research had as aim to analyze the different artistic aspects of the unformalism sculpture to base theoretically the sculptural practice, helping to clear doubts of artistic type; means for research was consisted in a maximum approach to unformalism sculpture, and to the artistic production from Antoni Tápies and Germaine Richier, who are going to be as indirect regarding. I was necessary the collecting of information about different means such as books, magazines, pictures, and documents that helped to start a period of experimentation of materials to transform them in a plastic matter, then of deciding to work with flex foam, paper, and other elements, I worked with the final sketches, and the sculptural works taking into consideration the figure human who evoke sensations, perceptions, and emotions because of the existence of the human being. Finally, I carried out an exhibition into the Loja city.

c. Introducción.

En la historia del arte, la escultura fue sometida a una serie de innovaciones tanto técnicas, plásticas y estéticas vinculadas a los cambios culturales, sociales, políticos, económicos que ha sufrido la humanidad, la escultura buscaba responder a las necesidades generales de las personas y del artista en cada tiempo y espacio.

Así como en otras épocas, tras la Segunda Guerra Mundial la producción escultórica suscita una transformación como respuesta a la crisis y altercados de todo tipo que se dan en la sociedad, surge la necesidad de expresarse con un nuevo lenguaje para expresar las vivencias y emociones, es de esta manera como nace un nuevo movimiento que no se somete a un procedimiento primario, aquí el artista tiene atracción por lo intuitivo y por la disposición libre de los materiales y signos poco formales, se ocupa de indagar en nuevos materiales y formas de expresión artística, grafías que muestren como es ese nuevo sentir y la esperanza que nadie les ofrece, apareciendo así el denominado informalismo.

La indagación desorientada de la escultura informalista ha originado una producción superficial y poco fructífera en América Latina y en el Ecuador, sin embargo por esta misma razón despierta el interés para la realización de una propuesta que se acerque a la sociedad actual, que aunque no es muy cercana a la posguerra, está vinculada a las cicatrices causadas por esta, que nunca se cerrarán y a los desastres de las guerras íntimas que el ser humano enfrenta diariamente.

En la ciudad de Loja las manifestaciones artísticas en cuanto al género pictórico es fructífera, pero la escultura es relegada a un segundo plano haciendo contadas excepciones por ello cae en una producción pobre, nada

evidente dentro del informalismo por el temor de buscar nuevas formas y materiales para la elaboración.

El ser humano vive con esa búsqueda constante de información para despejar sus dudas y que le ayude a desenvolverse de una mejor manera dentro de los campos de la vida, en el caso de la carrera de Artes Plásticas es primordial conocer temas de naturaleza artística, técnico, estético y social, surgiendo la necesidad de conocer, explorar y observar lo que a la escultura informalista se refiere, que específicamente sirvió como información básica que se espera marcará una diferencia dentro de la escultura en el contexto local. A partir de estos precedentes y de la exigencia personal, se plantea hacer una investigación que garantice un beneficio para el desarrollo dentro del continuo campo de formación, para aportar a la plástica de la ciudad de Loja, con fundamentos en el estudio de la escultura informalista.

El método utilizado para procesar de la información, fue el analítico, el cual permitió entender y garantizó una elección correcta de documentos desarrollados coherentemente en el ámbito social contemporáneo local, en lo que de igual manera ayudó a la construcción apropiada de bocetos para el estudio del material como para la elaboración final de las obras, es decir el cumplimiento total de los objetivos planteados.

Para facilitar la comprensión de la tesis, se dividió en tres capítulos, sistema que no supone desigualdad entre ellos, sino más bien indica los temas de forma ordenada respondiendo a las circunstancias de estudio. De esta manera en el primer capítulo, se abordó el contexto histórico, como acercamiento a los antecedentes históricos del informalismo, de manera general, sirvió como base a tener un acercamiento a este movimiento escultórico.

El segundo capítulo plantea el contexto artístico; el conocimiento de las características técnicas- plásticas de la escultura informalista, elemental para saber el fundamento de los artistas, así mismo el estudio del existencialismo en los trabajos escultóricos es importante porque es en la filosofía de donde parten los artistas para sus creaciones, como también los escultores informalistas representativos dentro del movimiento, así Antoni Tàpies y Germaine Richier que sirvió como guía dentro del estudio.

Por último en un tercer capítulo se realizó un planteamiento personal para el desarrollo de la propuesta escultórica, fundamentado en la investigación previa de los referentes históricos y artísticos, la misma que fue sometida a una serie de cambios formales como canon, temáticas, materiales necesarios para un nuevo surgimiento de la expresión artística en la ciudad de Loja, basándose en los sentimientos y emociones de la existencia humana para realizar de una manera relativamente fácil la interpretación, es decir fundamentada de forma artística y estética.

Las características de este movimiento y la filosofía existencialista fueron necesarias para fundamentar la propuesta escultórica, que finalmente se llevó a una exposición artística que robustezca la escultura local, para obtener resultados óptimos fue necesario realizar una investigación de tipo cualitativo, que ayudó a despejar dudas artísticas, sin pretender resolver problemas sociales. Fue ineludible la recopilación de información de diferentes medios como libros, artículos, revistas, documentales, fotografías, para su selección y análisis, todo ello enmarcado dentro del informalismo, presentando resultados tanto teóricos como prácticos para la opinión del público, que es a quienes está dirigida la propuesta.

Concluyendo se puede asegurar que exploración dentro de la materia es el medio más efectivo e indiscutible para darle forma a la obra artística y a los pensamientos del artista. El material al formar parte de una obra escultórica tiene que transformarse en las manos y el estudio del artista en materia, ya que ninguno de los dos puede llegar a constituirse por sí solo sin esa interrelación

d. Revisión de literatura

Capítulo I

1.1. Antecedentes históricos del informalismo.

Terminada la segunda Guerra Mundial no fue un periodo precisamente de paz sino más bien un proceso de recuperación, la historia fue sometida a cambios políticos, sociales, económicos, y también artísticos. La represión, los ataques, la incomunicación, desembocaría en la ausencia de libertades, los nerviosismos y la miseria intelectual y moral así que las personas buscarían una nueva forma de empezar a levantarse, puesto que la humanidad había creído que el progreso científico y tecnológico mejoraría la calidad de vida pero tras la guerra los pensamientos positivos se habían derrumbado al ver tanta crueldad y muerte.

La guerra no era entre dos o tres países, estaban implicados todos de una u otra manera, al final entre ruinas el periodismo, la fotografía, la filosofía resistía, pero para los artistas fue un poco más difícil. Los criterios no estaban claros, quedan lugares de discordia, de retroceso, de silencios, por lo tanto no era dable pensar en conceptos claros de lo formal, en este lugar las nuevas teorías filosóficas encuentra un lugar favorito, nacen el existencialismo y los libros de Sartre, Camus o Merlau- Ponty los mismos que son leídos por los pintores, pues comparten la manera de pensar de los escritores, como lo menciona Garrido (2012), pero que además menciona, un nuevo renacer del hombre en el mundo, con la confianza puesta solamente en él, como el solitario desconfiado de lo que se mueve a su alrededor.

Sartre, él mismo crítico y amigo de pintores, define al hombre como un solitario: eso es lo único que se puede ser en un mundo absurdo en el que no pueden aceptarse las viejas normas de conducta. Un solitario que es consciente de vivir en un mundo nuevo, diferente, y que comprende que debe liberarse de cadenas como las tradiciones nacionales o el prestigio de los maestros del pasado reciente. Un solitario que sólo se tiene a sí mismo. Este refugiarse en el individuo, en la subjetividad. (p.4)

Pero el hombre en su calidad de artista que desee aportar al arte, busca en otros lugares nuevas formas, con nuevas expresiones, dejando atrás o a un lado la vetusta pureza académica. Los artistas plásticos creen que la única verdad es la materia que podían manipular y para expresarse necesitaban un nuevo lenguaje artístico, así es como empiezan a experimentar con nuevos elementos y nuevas formas, para así marcar una etapa de transformación. Un tema recurrente que se presentará entre los artistas informales son las angustias conmovedoras que se pueden ver reflejadas en las obras, (figura 1).

Pero también las de una nueva afirmación del hombre, que emerge en su calidad de individuo, de ser independiente y dueño único de su destino a la sombra de las ideas del existencialismo. Incluso las imágenes más negativas de la condición humana que afloran en algunas obras, son al mismo tiempo emblemas de su energía, símbolos de su triunfo frente a un mundo hostil. (Garrido, 2012, p. 1).

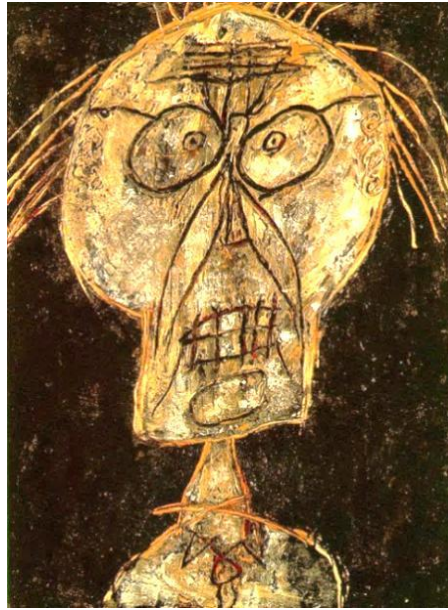


Figura1. Dubuffet, J. (Artista). (1947). Maître De La Outsider. [Óleo sobre lienzo].Galería Maeght, París. Extraído de <http://artetorreherberos.blogspot.com/2013/05/la-abstraccion-desde-la-segunda-mitad.html>

Es aquí cuando la escultura se va alineando a sus nuevos pensamientos, sin que nadie encabece o haga de líder de una nueva lista, simplemente son artistas que obedecen a su necesidad interior de la creación más que a cualquier norma o postulados, como si nacieran de la nada tomando un camino diferente a los conceptos clásicos del volumen firmemente determinado, ya que reflejan pedazos cercenados, torturados y torcidos de los cuerpos (figura 2) como lo dice Herbert Read (Ruhrberg, Schneckenburger, & Honnef, 2001) criticando injustamente algunos escultores por “la carne retorcida, el sexo frustrado y la geometría del terror” (p.492).

El movimiento informalista nace en Europa y aunque parece partir de cero es innegable que se apoya en el arte Dadá y el Surrealismo. La relación que presenta el dadaísmo con el informalismo es muy clara. “Desde un ángulo puramente técnico también existen relaciones muy patentes: reivindicación de ciertos materiales no pertenecientes en el ámbito pictórico o escultórico, cuya calidad esencial es la de ser materiales en su mayor parte detríticos” (Cirlot,

1983, p. 22). Con esto son obras abiertas a la libre interpretación del observador, pero la diferencia radica en que el dadaísmo es una simple provocación, el informalismo es una manifestación.



Figura 2. Giacometti, A. (Artista). (1960). Hombre caminando [Bronce]. Museo de Arte Carnegie en Pittsburgh, Pennsylvania. Extraído de <http://tom-historiadelarte.blogspot.com/2009/09/revisa-tus-comentarios-de-escultura.html>

Tampoco podemos dejar de mencionar que el automatismo fue un apoyo fundamental para el desarrollo del informalismo, había estado presente en los manifiestos del surrealismo como lo señala Breton citado por García (2000) “automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o cualquier otro medio, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón y ajeno a toda preocupación estética” (p. 89). lo que en la escultura informal se puede entender como procesos irracionales que reivindican la intuición, así como cada impulso y resultado sin mediaciones de la lógica; el material es el espejo del pensamiento y el resultado final es lo íntimo del pensamiento de ese instante.

Con esto los europeos construyen un nuevo lenguaje, pero como si pretendieran acabar con cualquier idea de belleza o armonía. Algunas veces ni siquiera trabajan con las herramientas, solamente utilizan las manos, pero al final cada artista hace intentos individuales de expresión. Los espectadores al observar una obra informal sienten en su mayoría una preocupación, una ansiedad por no saber a lo que se enfrenta, por no saber qué mismo es lo que tiene delante de él y al mismo tiempo por mostrar algo que le pertenece. Es decir el artista ha reunido una serie de elementos internos y externos, tantos sentimientos y emociones propias de su “yo interior”, como acontecimientos del mundo en general al que no puede dejar a un lado.

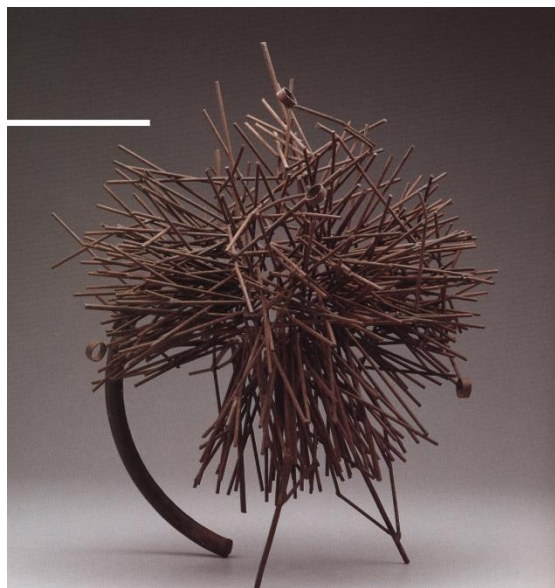


Figura 3. Serrano, P. (Artista). (1959). Objeto para quemar [Hierro soldado]. Extraído de <http://www.iaacc.es/ckfinder/userfiles/files/DRAMA%20Y%20QUEMA%20DEL%20OBJETO.pdf>

El origen del informalismo se extiende a 1937 con las exposiciones artísticas de Jean Dubuffet y las críticas que realizó Michel Tapié, pero no es hasta octubre de 1951 cuando se instala como un nuevo movimiento por la exposición *Signifiants de l'Informel* organizada igualmente por Tapié de donde prácticamente vendría su nombre, o por mejor decirlo el más conocido o el que de mejor manera describe esta nueva forma de interpretación, aunque es evidente que hay mucha confusión por un sinnúmero de rótulos que dan a esta

tendencia como abstracción lírica, art autre, tachismo, art brut, etc, sin embargo son sólo designaciones que para algunos autores, finalmente termina por denominarse informalismo, como ya lo decíamos, que englobará algunos de estos títulos, sin embargo vale aclarar que algunos críticos y escritores siguen manejando estas designaciones por separado.

La nómina de informalistas europeos es amplia. Así, empezando por los pioneros Jean Dubuffet , Jean Fautrier, Georges Mathieu y Wols. El informalismo también se vio protagonizado en Italia por Emilio Vedova, Giuseppe Capogrossi, Giuseppe Santomaso, Lucio Fontana, Alberto Burri y Marttia Moreni. Vale destacar al grupo Espacialista fundado a finales de la década de los cuarenta que tomaron como base el Manifiesto Blanco del artista Lucio Fontana. Este grupo “defendía un arte basado en la unidad del tiempo y el espacio, y libre de cualquier condicionante estético artificial” (de la Casa et al., 2009, p.28). Lo integraron los ya mencionados Fontana y Capogrossi a los que estaban unidos Enrico Donati, Roberto Crippa, Cesare Peverelli, Giovanni Dova.

En Alemania destacan Willi Baumeister, Fritz Winter y Emile Schumacher, Bernard Schultze, Peter Bruning, Hans Platschek .Los artistas de los países Bajos constituirían el grupo CoBrA , nombre formado por el acrónimo de «Copenhague, Bruselas, Ámsterdam», ciudades de origen de los fundadores del grupo, entre los integrantes se encuentran Constant, Corneille, Pierre Alechinsky, Egill Jacobsen, y Karel Appel, “defendieron la libre expresión del inconsciente, cualquier manifestación primaria de éste, expresándola con colores violentos, brillantes y de gran intensidad, aplicados de forma espontánea, y sin alejarse completamente de la figuración” (de la Casa et al., 2009, p.26).

La situación en España fue un poco diferente al resto de países, puesto que es un país que tras la guerra civil se enfrentaba a situaciones asombrosamente inestables, los centros consagrados a acciones artísticas eran el reflejo de esta situación, no obstante con las ganas de levantarse nuevamente, la transición empezó lenta pero decididamente. Los primeros intentos por unirse al cambio y como precursores del informalismo español se destacan los grupos Pórtico (Zaragoza), la escuela de Altamira (Santander) y el grupo *Dau al Set* (Barcelona), destacándose artistas como. Santiago Lagunas, Antoni Tàpies, Antonio Saura y Manuel Millares.

También es importante no dejar de mencionar al grupo artístico El Paso, pilar fundamental dentro del informalismo, que hizo su aparición a finales de los años cincuenta, que supuso una auténtica conmoción estética duradera con la introducción del informalismo, producto a la vez de una influencia de la actualidad plástica francesa y norteamericana y de una profunda relación con la tradición española. Los integrantes de El Paso en el momento de la firma del manifiesto y en sus primeras exposiciones como colectivo fueron los pintores Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Suárez, Antonio Saura y el escultor Pablo Serrano. Junto a estos artistas formaron parte del grupo los críticos de arte José Ayllón y Manolo Conde. En el año 1958 se incorporan los artistas Martín Chirino y Manuel Viola. También se incluye al arquitecto Antonio Fernández Alba.

Una sucinta exposición basada en la ordenación cronológica y temática de los distintos jóvenes artistas que iniciaron este movimiento se señalan ciertas características comunes a aquellos que se dirigieron al estudio de las formas en la materia pictórica en la lucha de la desaparición de la figura: la estructura rítmica (Tobey, Pollock, Riopelle), la emergencia matérica (Dubuffet, Appel) y la experimentación con nuevos procedimientos (Fautrier, Burri, Tàpies). Además, advierte de la común situación existencial: encontrar la pintura en sí misma. En

los descubrimientos de este arte profundo, en el cual se debate la forma, se encuentra entre la figuración y la abstracción de la materia, disolución de la imagen en una difícil distribución técnica, más allá de la forma.

En América latina el informalismo tarda un poco más en desarrollarse, hace sus primeras apariciones en los años 60, bajo el rechazo del público, no obstante la producción de los artistas informales busca un lugar para su desarrollo. Se inicia en Caracas y Maracaibo con un grupo de artistas con nuevas necesidades, planteamientos y vínculos que cambiarían el rumbo de la plástica para darle una nueva forma, donde el signo se manifiesta de manera violenta, con actitud reaccionaria hacia el orden.

Así en Venezuela la libertad de los creadores es mucho más evidente, tanto en los materiales que usan, como las técnicas que emplean que hasta entonces eran poco comunes, la voluntad de organización desaparece, es decir entraban en contra del gusto vigente en la sociedad y en algunos artistas, pero lastimosamente este nuevo pensamiento solo era sostenido por un grupo pequeño de artistas. Entre los participantes activos figuran Daniel Gonzáles, Alberto Brandt, Fernando Irazabal, José María Cruxent, Maruja Rolando, Carlos Contramaestre, Luisa Richter, Ángel Luque, Gabriel Morena, Teresa Casanova, Renzo Vestri, Manuel Merida, Carlos Hernández Guerra, Humberto Jaime Sánchez, Rafael Squirru, Hugo Parpagnoli y J. A. García Martínez, Oswaldo Vigas, Ramón Vásquez Brito, Enrique Sardá, Omar Carreño y Elsa Gramcko,(figura4) a esto hay que argumentar que no todos los mencionados se dedicaron de lleno, algunos hicieron arte informal solo en una etapa de su vida productiva, por lo que las exposiciones eran reducidas.



Figura 4. Gramcko, E. (Artista). (1967). S/t. [Hierro pintado] Museo de Bellas Artes Extraído de http://odalys.com/odalys/galeriadearte.php?expo_id=18

En argentina se destacaron Rubén Santantonin, Emilio Renart, Kenneth Kemble, hacen obras de tipo visceral y existencial que se enfrentan a lo bello y a lo formal. Ni el adelanto científico del que tanto hablaban ni la búsqueda perenne de la felicidad a través de tecnología acompaña necesariamente el progreso humano, en esto es lo que se basan estos artistas para producir obra, ellos reflejan la civilización real , no una civilización llena de productos acabados.

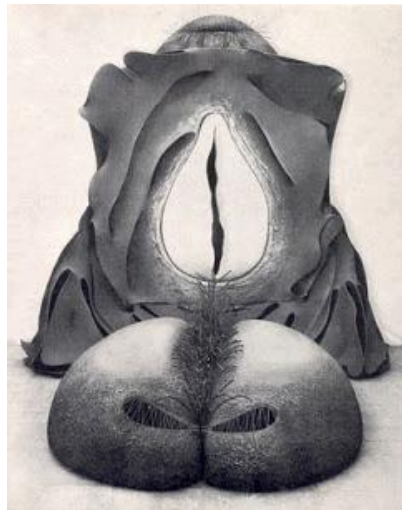


Figura 5. Renart, E.(Escultor). (1964). Integralismo Biocosmo Número 3. (Estructuras metálicas, tela, luces, pintura, fibra de vidrio y yeso).Buenos Aires. Extraído de www.generacionba.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/05ingles/01sigloxx_en/03gr_14b.php

Aclara que informalismo no debe malinterpretarse como arte basado en la imitación de la naturaleza sometida al texturalismo, sino que su espacio está en “el automatismo gráfico, la atracción por lo insondable, el desplazamiento de calidades y de sensaciones”.(Corazón, 2007, p. 150)

Ante la dificultad de creer en el ideal social, los informalistas europeos, desde Dubuffet hasta Saura establecen a lo subjetivo como medio para relacionarse con el mundo que los rodea ya que es la única verdad innegable a través de lo más humilde y que hasta ese momento no tenía interés. Surge una nueva belleza, en el que el material con el que se trabajará, será como la propia piel del mundo y de su propio ser, donde cada textura, signo, gesto, para explicarse y explicar a la sociedad el nuevo mundo, pero también para seducir con su atractivo estético.

1.2. La escultura informalista a través del tiempo.

Dentro del arte informal se puede encontrar diversas direcciones, en las cuales no siempre encaja la escultura, por lo que es necesario estudiarla desde otra perspectiva, por ejemplo las tendencias que generalmente se describen dentro del informalismo son espacialismo, tachismo, abstracción lírica, action painting, dripping, pintura matérica, pintura gestual, arte povera, art brut; es evidente que estos títulos o apartados en su mayoría son pensados para la pintura, lo que no significa que no haya producción escultórica, es más bien una cuestión de entusiasmo por un tema y olvido por el otro.

Durante los años cuarenta y cincuenta, la escultura informalista no tuvo esa clara ruptura con el pasado, aún se evidenciaba rastros o herencias de vanguardias pasadas, sin embargo se observaba la intención de estas por separarse y tomar sus independencia, las esculturas tendrán pasos lentos pero seguros para su manifestación. Con la muestra de 1937 *foyer de l'artbrut* Jean Dubuffet presenta los antecedentes de lo que luego sería el informalismo, en la que se observó un proceso puro, imaginativo e impulsivo, consecuentemente era una muestra de invención, lo cual estimularía a nuevos comentarios y es aquí donde básicamente Michel Tapié se estrenaría dentro de la crítica, en 1948 había denominado este arte como informalismo, que luego quiso sustituir con una denominación más amplia "arte otro", porque respondía a otra realidad, pero no tuvo éxito así que se lo seguirá tratando como en su principio.

Su intención era defender el arte espontáneo, no mediatizado ni por la civilización ni por normas mentales, formales o de cualquier tipo (...) a la que denominó «arte informal»: obsérvese que no se conformó con

adoptar un adjetivo opuesto, sino que también se deshizo del sustantivo abstracción (Lorente, 2005, p. 429).

En 1952 se organizaba en la Galería Paul Facchetti la exposición *Un art autre* y publicaba el libro manifiesto, en el que dice que la experimentación debe ser esencial, de dejarse llevar hasta el fondo y regresar nuevamente hasta la superficie del motivo es decir la materia, atribución principal de estudio para la fase constitutiva en la obra. Negando que la escultura informalista pueda incluirse dentro del abstraccionismo, debido a que los procedimientos técnicos son muy diferentes y el material es el protagonista de la obra, no la línea. “El informalismo no es necesariamente abstracto, ya que podía admitir elementos figurativos”. (Lorente, 2005, p.429)

Por lo cual se puede decir que el informalismo en la escultura no es una rebelión contra la forma si no un abandono a la forma clásica, es un replanteo como obra abierta para un sinnúmero de posibilidades de interpretación, como lo dice Cirlot “El hecho de que el término informalismo se halle compuesto del prefijo in y del vocablo forma no implica en modo alguno la negación absoluta de esta última, si no solo la negación del valor tradicional proporcionado”. (Cirlot, 1983, p. 18)

Lo podríamos situar así entre la figuración y el abstraccionismo, sin estancarse en uno de los dos, cuando pierde su forma se lo puede denominar astractismo, aunque también hay que entender que muchas de las obras pueden incluir signos para dar una idea, o bien se incluyen signos que tomarán su significado después de terminada, es decir será una construcción nueva. El artista ya no se interesa en recrear con las formas que hay a su alrededor si no de crear algo nuevo.

En la escultura se puede decir que la interacción entre materia y forma son tan importantes que ninguna domina ni es más importante que la otra, aunque Cirlot (1983) habla solamente de pintura, no tenemos que olvidarnos que la escultura fue esencial en el impulso del informalismo. “Entre formas y fondo surge una interacción sin que exista predominio de un factor sobre el otro” (p. 21). El hecho de que el proceso sea espontáneo no significaba que sería un resultado inmediato, se necesitaba necesariamente dominio del dibujo como del volumen para llegar a la creación de la nueva forma, a esas esculturas basadas en la destrucción y el desgaste; es decir se requiere una investigación continua.

Dado que no se puede agrupar las diferentes tipos de manifestaciones escultóricas como se hace con la pintura, se intentará seccionar en tres grupos que serán: informalismo matérico, informalismo gestual e informalismo espacial. Dentro del informalismo matérico, la materia tiene predominio sobre cualquier otro elemento que la constituya. Significaría la incorporación de todo tipo de material, no solo para mostrarla si no para que formen parte de la obra, llegándose a convertir en protagonistas autónomos de la obra, y abriendo el camino a nuevas experiencias críticas sobre las condiciones sociales, sobre la naturaleza y los comportamientos. Trabaja hasta llegar a los valores táctiles invadido por una serie de intervenciones como agujeros, cortes, superposición de materia, inclusive con muchas técnicas en la misma obra.

En esta dirección del informalismo predominan los espacios abiertos, la obra es dinámica, dispuesta a prolongaciones, por lo que los tamaños son tan variables, incorpora elementos poco convencionales en la escultura como papel, telas, tubos que básicamente no significaría que deban estar en buen estado, objetos de uso cotidiano para ser transformadas por distintos medios.

El interés de los artistas no solo está adecuado al deseo continuo de la incorporación de nuevos materiales, sino de cómo darles el tratamiento adecuado a las obras, pues puede darse el caso que sufran modificaciones que al final resulte que la materia no sea reconocible en la escultura, no obstante su desarrollo brinda al espectador un elemental vínculo entre el origen y obra. Ante el espectador se abre un sin número de posibilidades que brinda la materia, aunque ya hacía tiempo que se había dejado a un lado el mármol, aún no se manejaba bien el hecho de formar un verdadero puente de unión entre los elementos constitutivos de la escultura y las personas.



Figura 6. Tàpies, A. (Artista). (2002). Torso.
[Tierra arcillosa] Galerie Lelong, París. Extraído
de:
http://issuu.com/palazonpedro/docs/pedropalazon_2

Dentro del informalismo espacial el límite de la escultura no indica toda la idea de espacio, va más allá de lo visible, los artistas intentaban captar el movimiento, espacio y el tiempo, como los principios de la obra, que lo dice Lucio Fontana en el manifiesto blanco de (1946) “La materia, el color y el sonido en movimiento son los fenómenos cuyo desarrollo simultáneo integra el nuevo arte” (p.48) Las esculturas no presentan rigurosidades solo los agujeros

o fragmentaciones, tiene cuidado por el aspecto físico técnico y se organiza de tal manera que se pueda ver esa oposición de materia y no materia,



Figura 7. Fontana, Lucio. (Artista). (1967). Omaggio Alla Pillole. [Cobre pintado]. Fundación, Milán. Lucio Fontana. Extraído de: <http://www.artslife.com/2013/04/12/lucio-fontana-star-da-christies/>

Del informalismo gestual existe una cierta evocación por constituir un contacto con la forma, en su mayoría irregulares, presentan un gran dramatismo por la agresividad que puede llegar a contener. En la mayoría de las esculturas llega a un estado en las que pareciera que aún faltan por terminar, “esta modalidad del informalismo se caracterizó por el valor concedido al trazo, en ocasiones de tipo calcográfico, frente a cualquier otra forma de expresión y contenido abstracto” (de la Casa, y otros, 2009).



Figura 8. Fautrier, J. (Artista). (1943-4). Head of a Hostage. [Bronce]. Museo de la Isla de Francia, Francia. Extraído de: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fautrier-head-of-a-hostage-t07300>

Como ya mencionábamos en anteriores líneas en la escultura informalista solo pudo enfatizar un pequeño número de artistas que, a pesar de estar inspirados por algunos de los principios informalistas, no trabajaron en conjunto. Los artistas que se destacaron son: Alberto Giacometti, Germaine Richier, Kenneth Armitage, Lynn Chadwick, Reg Butler, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Pablo Serrano, Martín Chirino, Arnaldo Pomodoro y Gio Pomodoro. Para América latina sobresalen grandes argentinos Rubén Santantonín, Emilio Renart, Kenneth Kemble, Folkert De Jong y la venezolana Elsa Gramcko,



Figura 9. Santantonín, R. (Artista). (1961). La mordaza. [Cartón, tela, pintura]. Colección privada. Extraído de: http://cva.com.ar/01sigloxx/05_14_objeto.php



Figura 10. Chillida, E. (Artista). (1989). Elogio al horizonte. [Hormigón]. Gijón, Cerro de Santa Catalina. Extraído de: <http://xtec.cat/~rnieto/volum/temes/esc%20contemporanea/eduardochillida/eduardochillida.htm>



Figura 11. Renart, E. (Artista). (1964). Integralismo. Bio-cosmo nº 3. [Varios materiales]. Museo Provincial de Bellas Artes. La Plata. Extraído de: http://cva.com.ar/01sigloxx/05_14_objeto.php



Figura 12. Butler, R. (Artista). (1950-1959). Study for Girl with a Chemise. [Bronce patinado]. Londres. Extraído de: <http://www.waterman.co.uk/artists/periods/7/840/>

Capítulo II.

2.1. Características técnicas – plásticas de la escultura informalista.

La escultura informal se orientó a darle valor al mismo material. La obra tiene una fuerza expresiva por la materia con la que crea la imagen, es recurrente la incorporación de nuevos materiales, (cartón, papel, hilos, cuerdas, polvos, hierro) con diferentes texturas incluso imperfecciones que pueden resultar desconocidos y dramáticos, los mismos que fomentan la sensibilidad táctil.

Los escultores informalistas al entrar en contacto con materiales comunes y poco frecuentes, se enfrentan a un gran problema, convertir estos materiales en elementos artísticos, es decir someterlos a una metamorfosis. Es difícil saber que pasará luego o durante el proceso. Así lo dice Mikel Dufrenne según Osório (1994) en su tesis doctoral.

El artista lucha con el material para que éste desaparezca a nuestros ojos como material y sea exaltado como materia. Finalmente hay que subrayar que exponiéndose y no ocultándose, es como el material se estetiza, desplegando toda su riqueza sensible; se niega como cosa apareciendo como materia.” (p.39)

Como decíamos la materia promueve la sensibilidad a través de las texturas, esta puede ser a través del tacto y de la vista, por lo tanto es cuando la escultura toma una verdadera presencia, es la única verdad, es decir no representa, ni simula algo, es presencia. Calidad de obra háptica” (sensible al

ojo y al tacto), adquiere real protagonismo en el arte de los informalistas. Y este momento (el momento de los informalistas) es cuando lo háptico alcanza verdadera relevancia y en el que la obra se vuelve sustrato material. (Osório, 1994, p.24) a lo que apoya Ostrower (1978) mencionando que en orden en la que el hombre respeta la materia con la que realiza su trabajo, podrá su ser abrirse un espacio, un lugar, indagar en lo inexplorado.

Es interesante como la materia puede tomar valor estético en el instante de la creación de la escultura o de la destrucción de la forma, como también los nuevos valores estéticos que se dan en el transcurso del tiempo, puesto que muchos de ellos pueden sufrir deterioro o cambios por las circunstancias, características, resistencia y otros aspectos. En el procedimiento para la creación de una obra artística van de la mano tanto lo artístico y estético, y en ninguno de los casos puede estancarse en cualquiera de estas características porque terminaría en una obra infecunda es lo que trata de decir Antoni Tápies.

En todo auténtico creador se da por supuesta la meditación profunda. Pero si esta meditación no va acompañada de una lucha con la materia peculiar suya, comprobaríamos que el supuesto artista no ha dado ni un paso adelante y que su obra no ha sido más que una divagación estéril, como lo es cualquier forma o teoría. (Osório, 1994, p. 31)

Así también se entiende que los materiales por sí solos son inútiles y que la capacidad emotiva no depende solo de ellos, si no que se desprende de la manipulación del creador, así entre más estrecha la relación mejor será, para comprender anotamos lo que dice Valeriano Bozal según Osório (1994). Ya no podemos ver estas piedras con la “no-mirada” que teníamos antes. Y en esta mirada está presente el gozo estético, el gozo que nos invade cuando

contemplamos las cosas de forma nueva, como si se tratara de un mundo inédito que afecta nuestra sensibilidad. Este gozo, según él, surge del hecho de que tal contemplación me permite o me obliga a ver todas las demás piedras de otra manera (48).

André Breton se refiere al surrealismo como “Automatismo psíquico puro, por cuyos medios se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética”(García, 2000, p. 89). A través de esta idea parte una de las características principales del informalismo, como herencia del surrealismo.

Primeramente hay que diferenciar las dos ramas del automatismo, por un lado el automatismo psíquico imaginativo o simbólico, que trabaja con la libre asociación de imágenes, jugando con resultados casuales y el automatismo psíquico gráfico donde los materiales son elegidos al azar para trabajar con ellos y liberados de la razón es decir trabaja impulsivamente mediante la espontaneidad. Como lo dice Rafael Sánchez en su tesis doctoral (2009). Esta última es la que más influye sobre los creadores informalistas:

Los informalistas identificaron la gestualidad, y con una caligrafía de lo espontáneo, un ejemplo lo hallamos en obras de Georges Mathieu, (...) quien con sus caligrafías creía lograr el imaginario de alcanzar una relación directa entre impulso y resultado sin mediaciones de la lógica y los factores que influyen en el proceso. Lo cual resulta evidente que se hallaba en la más clara tradición del automatismo surrealista aunque con ello llegase a unos resultados completamente distintos. (Nieto, 2000,p. 56).

Este automatismo se encarga de sacar a flote las ideas que se encuentran reprimidas en el interior, es decir manifiesta el funcionamiento real del pensamiento, sin sujetarse a modelos o reglas a seguir, resumido en pocas palabras es el sometimiento completo ante el pensamiento, al margen de la intervención restrictiva. “Desliga y dispersa aquello que ha obtenido unidad de vida mediante la concentración. El automatismo no puede en modo alguno determinar la libertad, sino solamente la dispersión. (Maritain, 2004, p. 137)

Las palabras de Mathieu son claras al respecto: “la creación pictórica pertenece a un orden superior que sólo se manifiesta en circunstancias extraordinarias, de revelación, y las tres condiciones que hacen posible la revelación son: introducir la velocidad de ejecución; eliminar la premeditación, en el fin y el gesto, y presencia de cierto estado de éxtasis”.(Olmos Criado, 2009, p. 182)

Esta acción es como un modo de encontrar descuidada a la mente y pillar las imágenes que en ese momento pasan por la imaginación y de manera libre sin control alguno dejando que la mano les de vida a esas imágenes. “Recurso para significar, permitiendo expresarse a las imágenes del subconsciente para que sus significado pudiera descifrarse entonces a través del análisis” (Vidaurre, 2005, p. 20).

El azar, irracional y la espontaneidad son primordiales, se le da importancia más al acto creador, y no tanto a lo que será el resultado final, es decir dejarse llevar por ese primer impulso y seguir, teniendo en cuenta que el presente siempre será lo más importante, como estar sometido por el momento mismo de la creación dándole una libertad imperiosa al espíritu, lo que como resultado al algunas veces son imágenes fuera de coherencia.

Promueve la libertad, la espontaneidad, lo inmediato, lo aleatorio. Me atrevo a decir que la incertidumbre, es también uno de sus ejes principales,” sin incertidumbre no hay aleatoriedad o azar”. Se puede tener un comienzo, pero el final siempre está atento a cambios que se van dando en el transcurso de la creación de la obra. (Nieto Alcaide, 2000, p. 20)

Dejar de lado la razón como única y valedera verdad. La desvirtualización de un mundo establecido por reglas y normas que acuden al comportamiento humano, dejando que el subconsciente salga al exterior para experimentar desde un lugar inconsciente, a lo que Dorfles menciona;

el elemento improvisación, el azar, la casualidad, que casi siempre estuvieron ausentes del arte occidental, se han manifestado en nuestros días hasta alcanzar de las técnicas automáticas, de los zigzag instintivos, de la materia que se transforma de suyo en virtud de las particulares cualidades más que por la precisa voluntad del artista.(p.40)

Otra de las características importantes aunque no muy común entre los escultores informalistas, como lo fue para los pintores son la implementación de signos caligráficos. Las caligrafías orientales contribuyen un medio expresivo esencial para una nueva concepción del signo, la interacción del arte oriental con el occidental llegó de la mano de artistas europeos, que mantuvieron contactos directos con culturas de extremo oriente.

La contribución del lejano oriente en el arte informalista es profundo y nada decorativo, pues remite a las esencialidades que conforman los caracteres de

esta escritura, al valor que el espiritualismo oriental, especialmente de la doctrina Zen. “En 1952 Michael Tapié había escrito *Un art autre [...]*, y en ella habla ya de la confluencia y las soluciones comunes del arte occidental y oriental, resaltando la importancia de la caligrafía y la intensidad del drama pictórico” (Cabañas, 2004, p. 4-5).

Los principios zenistas de vacuidad o vacío, en el sentido de limitar los contenidos, a lo esencial, la espontaneidad en la acción, que no permite injerencias de otras subjetividades más que la del propio actuante; el de la velocidad, entendido como la simultaneidad completa entre acción y pensamiento, llevan a que en el proceso de elaboración de signos, autor y signo se identifiquen. (Olmos, 2009, p. 185)

Algo importante es que el signo caligráfico oriental se independiza de su contenido habitual para tomar un punto de partida de un sistema sígnico que obtiene un gesto semántico novedoso.

Por tanto, el planteamiento semántico viene a ser invertido; el denotatum (usando el lenguaje morrisiano) es precedido por el signo, el cual, a su vez, es significante en cuanto toda obra de arte posee su significación, pero no es reducible ni a un elemento conceptual (o al menos preconceptualizado), ni estrictamente racional. (Dorfles, 1973, p. 34)

Es decir toma un nuevo sentido, un curso diferente, el signo anticipa un significado por decirlo en otras palabras primero existe el signo y luego la representación, el símbolo y significante se encuentran en el momento de hallarse terminada la escultura.

Oteiza vuelve al vacío prehistórico y Chillida interrelaciona lo pesado con lo incorpóreo, llegan a los límites del mundo con sus vacíos y silencios, proyectando una vía Zen para los artistas que se nutren del vacío y la naturaleza. La obra de Jorge Oteiza no se refiere a una escultura figurativa clásica porque ahueca la materia transmutando así la forma clásica en una nueva visión del vacío, símbolo importante en su obra. *“Lo receptivo ha de ser la obra de arte, neutralizando el tiempo de las formas, silenciándolas, esto es, desocupando el espacio”* (Echeverría, 2011, p. 12).

La noción de vacío, en general, expresa una falta o carencia, es la noción que se opone a lo lleno señalando generalmente la ausencia de algo material; resulta chocante sin embargo, que siendo una noción negativa, mantenga un papel fundamental en la constitución de lo real. Esto se debe, quizás, a que la noción de vacío mantiene la paradójica condición de ser y no ser, pues a la vez que se concibe como ausencia, se experimenta como realidad objetiva. La definición de vacío como espacio carente de materia resume esta paradoja. Esta idea de vacío tiene al menos 25 siglos de antigüedad y su origen está en los automatistas, los cuales elaboraron una nueva teoría acerca de lo real que hacía compatible el ser material de las cosas con el vacío.

2.2. La presencia del existencialismo en las obras informalistas.

El existencialismo floreció en Alemania y luego en Francia en el siglo XX, después de la primera Guerra Mundial, y obtiene su fuerza con el desastre de la segunda Guerra Mundial como un intento de crear un nuevo pensamiento del mundo. “El término existencialismo fue introducido por el filósofo neokantiano Fritz Heinemann en 1929” (Rosental y Iudin; 1994 p.163). Los existencialistas respiran una atmósfera común de pesadumbre y desasosiego, se sienten arrojados a un mundo que ya no ofrece seguridades, sino catástrofes; este pesimismo común hace más difícil la tarea de determinar que autores pueden ser incluidos en este movimiento. “Las fuentes ideológicas del existencialismo son: la filosofía de la vida, la fenomenología de Husserl, y la doctrina místico-religiosa de Kierkegaard. Se distinguen: el existencialismo religioso (Gabriel Marcel, Karl Jaspers, Nicolai Berdaiev, y Martin Buber), y el existencialismo ateo (Martin Heidegger, J.P Sartre, Albert Camus)” (Rosental y Iudin, 1994, p. 163-4).

La vasta corriente pictórica a la que nos referimos alcanza a ámbitos y expresiones muy distintas, que en su conjunto se manifestaron como la negación de unos cánones esteticistas considerados no representativos del nuevo orden mundial, y sí reflejo de las profundas tensiones que sacudieron las estructuras sociales, políticas y económicas del viejo continente tras el caos de la conflagración mundial, hasta el punto de que para Giulio Carlo Argan lo informal no fue una corriente, ni una moda, sino “una situación de crisis, exactamente la crisis del arte como ciencia europea” (Olmos, 2009, p. 175).

Para un acercamiento a la filosofía existencialista es necesario hacer una breve introducción a lo que es la existencia, lo cual será necesaria para mejor

entendimiento. Se entiende por existencia el ser interno del hombre; ser distinto de la existencia conocida, que no es la real, por lo tanto la existencia es parte del sujeto que reflexiona, es decir único y exclusivo del hombre. La existencia es poder ser, no es una esencia, no algo dado por la naturaleza ya que no es una realidad anticipada e inquebrantable, consecuentemente el ser humano es lo que se proponga ser, en un mundo lleno de situaciones inesperadas. Tal como dice Pietro Chiodi mencionado por Reale y Antiseri (2010), “la existencia es un poder ser, y por ello, es incertidumbre problemática, riesgo, decisión y empuje hacia adelante” (p. 528)

El Existencialismo nace como una reacción a la ilustración y la filosofía clásica alemana. Para los existencialistas la mejor forma de conocimiento es la intuición, la filosofía auténtica, desde el punto de vista del existencialismo, ha de partir de la unidad entre sujeto y objeto, “dicha unidad se halla encarnada en la existencia, es decir, en cierta realidad irracional” (Rosental y Iudin, 1994, p. 164); el plan y la solución del problema de la libertad detallada como elección que hace el hombre de entre innumerables posibilidades, ocupa un lugar muy importante en la filosofía existencialista.

El existencialismo es la filosofía de la existencia que hace el análisis y la descripción del sentido individual de cada persona en cuanto existe. Para el pensamiento existencialista el individuo no es parte de un todo, sino que el hombre es en sí libre. Considera que la existencia del ser humano libre es lo que define su esencia, así se puede decir que la existencia no está pensada como la de los objetos sino que, desde el momento que el ser humano es capaz de generar pensamiento existe; como resultado se dice que la existencia antecede a la esencia. “La filosofía existencial se niega a reducir el ser humano, su personalidad a un ente cualquiera. Las cosas son; sólo el hombre existe, el hombre no puede reducirse a ser un animal racional, sociable, o un

ente psíquico o biológico. El hombre, en rigor no es un ente, porque más bien es un «existente», o mejor este existente” (Urdániz, 2006, p. 178).

Los principales temas abordados del existencialismo giran alrededor de: a) la existencia como modo de ser propio del hombre. b) utilización de la fenomenología como método. c) existir es estar en el mundo. d) posibilidad y elección. e) la angustia, la náusea, la vergüenza. El principio fundamental del existencialismo es que cada ser humano es responsable de su vida, destacando así la libertad y la temporalidad del hombre. El existencialismo implica que el ser humano es libre para elegir y por ende totalmente responsable de sus actos, esto incita en el ser humano la creación de una ética de la responsabilidad individual.

Las reflexiones acerca del ser humano son sobre sus experiencias, que muestra el sentido íntimo del ser, es decir las experiencias emocionales y su situación en él y con el mundo; tales como la autenticidad, la libertad y decisión, el compromiso, la anticipación, el proyecto y el hacerse a sí mismo, la soledad existencial, el estar en el mundo, el estar junto a la muerte, la nada y la inseguridad radical de nuestra existencia, etc.

La filosofía presenta las incógnitas de muchos, sobre el sentido de la existencia, sobre la muerte y el dolor, logrando imponer así su sombría y trágica concepción de la existencia humana, que sólo busca su salvación en la irracional libertad. Por eso el complicado existencialismo obtuvo los calificativos de filosofía de la crisis, de la angustia y desesperación, empeñada en cerrar la existencia humana en sí misma. Una negación y amoralismo solitario serán la respuesta apropiada a esta forma espiritual, de un ser que surge de la nada y se pierde en la nada de su origen.

Para la estética existencialista, el objetivo del arte es representar la esencia de la existencia. Es justamente en la estética, donde surge una diferencia estimable entre existencialistas ateos y religiosos: la estética de los existencialistas ateos enlaza con el llamado naturalismo, pues demanda del arte la reproducción de los bajos impulsos del hombre y de las facetas más sombrías de la conducta humana, esto nos ubica ante una visión de la existencia profundamente pesimista, donde son exageradas las experiencias que la degradan hasta la categoría de ofuscación; así el panorama que brindan los existencialistas ateos es de un pesimismo insuperable, no hay espacio para una perspectiva humanística esperanzadora, mientras “a juicio de los existencialistas religiosos, el arte es una *cifra*, un signo de las fuerzas del más allá, un *reino intermedio* entre el mundo y la *unidad divina*”. (Rosental y Iudin, 1994, p.164). Por lo tanto los existencialistas valoran el talento del artista por el modo como este desarrolla su trabajo de la existencia, de la originalidad del individuo y de sus situaciones. Ven la misión principal del arte en el despertar de las vivencias subconscientes del ser humano.

El mundo del arte en el siglo XX se ha nutrido bastante de las corrientes filosóficas, y en especial del existencialismo. La doctrina de la angustia es muy cómoda para el artista desde la cual, desarrolla toda su creatividad. En realidad la mala interpretación del existencialismo es lo que conlleva, a una desviación de las artes por caminos que están fuera de esta estética, diciendo de esta manera que esta mala interpretación y la utilización de la palabra como una moda hace que pierda valor. El existencialismo no es una filosofía que justifique el quietismo o la pasividad sino la actividad, pero hay pocas actividades que se sientan cómodas en este equilibrio entre la nada y el ser. Las artes plásticas, sin embargo se enfocan bien por este pensamiento reducido, porque el existencialismo no está encaminado a no hacer nada y tampoco es un modo de tristeza que está de moda como algunos lo entienden, así el producir si cabe dentro plástica.

De cada cuadro, cada libro, se deriva la alegría que nace de la experiencia artística y que podrían definirse como una presentación imaginaria de ese mundo del que el autor y destinatario se hacen cargo. El arte es por lo tanto emancipador y revolucionario pues altera aquello que es dado y nos libera de la situación a la indiscutiblemente estamos condenados, el arte es por ello siempre acción y lucha por la libertad ya dada.

Sergio Giovone (2001) cita. “El arte no se puede entender como producto, como objeto transmisor de valores y significados, sino como un proceso vivo y abierto.... En el origen de la obra de arte vio en el proceso artístico la primacía del ser respecto a la existencia, que se hace patente en la imposibilidad del lenguaje de nombrar el ser y su verdad” (p. 155). (...)Hans-Georg Gadamer también concibió el arte como reflejo de la verdad, de la verdad intrínseca a la propia obra de arte, la verdad que genera la obra como obra en sí. Para Gadamer, el arte es un «aumento de ser», ya que la verdad de la obra de arte es la verdad del ser (p.159). Es decir la obra de arte nace como un producto del conocimiento, no como copia de la realidad por lo tanto las esculturas mostraban la desesperación y la pérdida de rumbo del hombre, lo que hace pensar que lo que se ve reflejado en esas esculturas no era más que la aglomeración de ideas, conocimientos varios. El arte entonces se convierte en un soporte donde expresar sentimientos de rabia causada por el fracaso de la humanidad que llevó al mundo a un holocausto, porque trata de mostrar la realidad; por lo tanto la realidad nunca será bella.

A continuación se hablará de algunos escultores que tomaron como filosofía al existencialismo para la creación de sus obras y considera como eje central al hombre, y su estado ante el mundo que los rodea, sin que pierda su magnificencia como escultura.

Alberto Giacometti. El escultor suizo (1901-1966). Tras la Segunda Guerra Mundial, su investigación le lleva a la reducción de volúmenes hasta lograr formas alargadas elaboradas en bronce. También entonces asume la exploración de las posibilidades de la relación entre figura y pedestal o la proyección espacial de la escultura.



Figura 13. Giacometti, A. (Artista). (1950) Homme qui Chavire 3/6. [Bronce] 1950. Fundación Alexis Rudier. París. Extraído de <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?numid=141488>

Germaine Richier. Su estilo se convirtió en menos figurativo después de la Segunda Guerra Mundial; las deformaciones corporales que ella favorecía como tema se vieron más acentuadas en un intento de transmitir un mayor sentido de la angustia, esta artista expresa en sus esculturas la inquietud que siente la autora ante la guerra y su visión trágica de una sociedad en descomposición.



Figura 14. Richier, G. (Artista). (1945). La Pomone. [Bronce] colección privada. Extraído de <http://www.mbar.org/collections/guide/19-20/158.php>

Jean Fautrier. Este escultor presenta una imagen que frustra intencionalmente las expectativas del espectador, cautivo en la dicotomía que produce el anuncio de un tema y la imposibilidad de su representación completa y reconocible



Figura 15. Fautrier, J. (Artista). (1942). Large Tragic Head. [Bronces con base de madera] TATE. Extraído de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fautrier-large-tragic-head-t06534>

Jean Dubuffet. Las esculturas o “dibujos que se expanden en el espacio”, que es como el mismo quería que fueran conocidas, se caracterizan por el uso

de tan solo cuatro colores: rojo, blanco, negro y azul. Reflejan el interés de Dubuffet por crear obras que pudieran estar a pie de calle y así servir de comentario a los paseantes. Sus esculturas son formas nacidas del entrecruzamiento arriesgado y de unos pocos colores elementales.



Figura 16. Dubuffet, J. (Artista). (1960-1975) L'hourloupe [poliestireno pintado con vinílico.]. Fundación Jean Dubuffet. París. Recuperado de: <http://www.lavozdegalicia.es/ocioycultura/2010/06/25/00031277475736306234659.htm>

Kenneth Armitage. Su preocupación fue la figura humana, combinada con un interés en la estructura vertical y horizontal. Creó figuras pequeñas, llenas de humor gracioso, con cuerpos aplanados generales, cabezas de alfiler y brotan miembros de bastón.



Figura 17. Armitage, K. (Artista). (1950) People in the Wind. [Bronce]. TATE, Inglaterra. Extraído de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/armitage-people-in-the-wind-t00366>

Lynn Chadwick. No esculpía ni modelaba, sino construía formas sólidas, muchas de sus esculturas son figuras individuales de formas puntiagudas y en algunos casos con túnicas en forma de alas que se agitan al viento. Otros parecen bloques de aspecto totémico soportados por dos o tres patas que evocan ciertas esculturas surrealistas.



Figura 18. Chadwick, L. (Artista). (1987) Jubilee III. [Bronce] . Travis Hansson Fine Art, New York NY. Extraído de: http://www.artnet.com/artists/lynn-chadwick/jubilee-iii-a-BBmuO5Gw2oNkwmR_grgkSg2

2.3. Escultores informalistas representativos

2.3.1. Antoni Tàpies (Barcelona, 1923).

Antoni Tàpies ha sido reconocido como uno de los artistas plásticos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. La muestra de haberse destacado dentro de la escultura informalista son las mismas actividades que ha realizado, y que lo hace merecedor de su propia teoría con autonomía y entidad. Tàpies parte de los objetos encontrados, removiendo ideas para darle dignidad y calidad a las denominadas cosas humildes.

El pensamiento estético de Tàpies es tan amplio que abarca a toda la vida y por lo tanto integra la experiencia personal, un ejemplo de esto, desde la propia experiencia en el duro ambiente de la guerra y la enfermedad sufrida, lo que razonablemente cambia su manera de ver la realidad.

Antoni Tàpies, como escultor introduce objetos de la vida cotidiana como, puertas, sillas, armarios, platos, libros, cestos o bañeras para darles un sentido artístico y convertirlos en esculturas, pretendiendo a raíz de las cosas, conectando la razón con la intuición y sumergiéndonos en su rico mundo simbólico, lleno de misterio. Al presentar objetos cotidianos Tàpies pretende exhibir la verdad, lo auténtico, el paso del tiempo, la condición del hombre y la espiritualidad

Estas obras, además, plantean reflexiones sobre la propia escultura, como los problemas que suscitan los distintos materiales o el modo de abordar el espacio público.

Después de haber trabajado con la pintura comienza a experimentar con objetos autónomos y tridimensionales a mediados de los años setenta, sin embargo no será hasta los años ochenta cuando el término “escultura” se introduzca formalmente en su vocabulario, con sus raíces del arte Dadá y el Surrealismo.

Para los años ochenta implementa un nuevo material muy personal, como es la tierra chamoteada, que es un tipo de arcilla con fragmentos de cerámica cosida y molida y al mismo tiempo que experimenta con otro tipo de técnicas como el esmalte, el gres y la porcelana. En trabajos como “Llit” o “Divan” podemos observar la manera en que aplica esmalte sobre la tierra chamoteada.



Figura 19. Tàpies, A. (Artista). (1988) Llit. [Esmalte sobre tierra chamoteada].Fundación Antoni Tàpies. Barcelona. Extraído de <http://hipermedula.org/2013/10/antoni-tapies-del-objeto-a-la-escultura/>

La bañera, un objeto generalmente circunscrito al espacio privado e íntimo, cobra una nueva significación al trasladarse al espacio semipúblico del museo. (Figura 20)



Figura 20. Tápies, A. (Artista). (1988). Banyera I. [esmalte sobre tierra chamoteada]. Colección particular. Extraído de <http://www.arsmagazine.com/noticias/actualidad/201310071895/las-esculturas-de-tapies-1964-2009>

Sobre esos objetos el artista realiza en la mayoría de las ocasiones inscripciones caligráficas o de signos por cualquier medio de acuerdo a las características de la esculturas. Estos signos, como aclara Alvaro Rodríguez Fominaya en el texto del catálogo denominada: Del objeto a la escultura (1964–2009) “no actúan como elementos de interpretación, no sirven como ‘desveladores’ sino como ‘veladuras’ que agregan un significado privado a estas piezas”.

Tápies, que al igual que Klee creía que para ser artista antes debes ser una persona, llenó su escultura de elementos cotidianos, infravalorados o desdeñados (Iglesias, 2013); y con justa razón es uno de los artistas más conocidos dentro de la escultura informalista española, ya que en él se puede ver el esfuerzo por dar importancia a nuevos materiales así como diferentes

técnicas y caminos para la elaboración de las obras. Sus esculturas muestran un proceso lento y de hondo contenido, siendo el resultado de la exploración de técnicas y materiales, sin caer en la incoherencia, y transformando lo cotidiano en esculturas misteriosas y reveladoras, apoyadas siempre con los infaltables símbolos como números, letras, cruces, etc.

Como se decía la cruz siempre estuvo presente, son dos líneas con intercepción, insertadas, grabadas, o marcadas con fuerza, es una figura provocadora, como queriéndonos decir algo, pero está en el observador encontrar un significado adecuado de acuerdo a cada obra, tal como lo decía Tápies, que su obra servía para meditar, para pensar en la vida, marcando el espacio y el tiempo. Es decir la cruz representaba un enigma develado en cada meditación de la obra (figura 21).

Una de las obras que dio mucho que hablar fue en «El calcetín», iba a medir más de 18 metros y a estar situada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) en 1991, la institución rechazó la obra. En 2010, una versión de 2,75 metros se instaló en una terraza de la Fundación Tápies en Barcelona. Con esta escultura, Tápies quiso dar importancia a lo mínimo, de los objetos pequeños y cotidianos, en el mundo del arte. Sacando así al calcetín de su contexto rutinario (figura 22).



Figura 21. Tápies, A. (Artista). (1993). Panera de Ropa. [objeto,] colección particular, Barcelona. Extraído de <http://www.arsmagazine.com/noticias/actualidad/201310071895/las-esculturas-de-tapies-1964-2009>



Figura 22. Tápies, A. (artista). (2010). El Calcetín. [Acero inoxidable, malla metálica]. Fundación Antoni Tápies, Barcelona. Extraído de <http://elmonomudo.com/2012/02/06/fallece-el-artista-catalan-antoni-tapies/>

2.3.2. Germaine Richier (Francia, 1902).

Germaine Richier estudió con Louis-Jacques Guigues, discípulo de Rodín, luego se trasladó a París donde estudiaría con Antoine Bourdelle por el año 1925 hasta 1929 donde tendría un acercamiento con Alberto Giacometti quien estaba completando su formación.

Como todo inicio, para Richier no fue nada fácil, pero la búsqueda incansable y de grandes sacrificios hizo que sus esculturas al fin encontraran la luz, siempre indagando en la figura humana y ensayando nuevas técnicas, sin embargo es tras la Segunda Guerra Mundial cuando su producción se establece con un estilo más personal, modelaba en arcilla, para luego fundir en metal, a la que añadía cristal al plomo o aplicaba pintura, lo mismo que daba una apariencia textural, como si estuviera empapada de tierra y lodo con lo que expresaba vulnerabilidad, angustia, el horror o la soledad humana, hombres y animales petrificados y amedrentadores, criaturas fantásticas, por lo mismo sus esculturas se tornan más inquietantes y espectrales, que expresan angustia ante la guerra y su visión trágica de una sociedad en descomposición (figura 19).

En el diario *El Tiempo*, Germaine se expresa con sus propias palabras “busco la materia en su estado natural, la observo y trato de adivinar su belleza para aprovecharla en mi intención, la modelo con mis propias manos” (*El Tiempo*, 1954). Con lo que nos da entender que la materia tiene unidad y fuerza por sí sola, ideología que retoma de Rodin y Bourdelle sobre “la escultura es el arte del interior”. Sus figuras carcomidas, que parecen sostenerse sólo gracias a su esqueleto, incluyen animales, como sapos y murciélagos o animales con cabezas extrañas.

Gregorio Vigil-Escalera Alonso escribe sobre la obra de Germaine Richier en el blog vivencias plásticas del 19 de agosto de 2009.

Señalaba Ramón Llull que nada de los signos estelares pasaba a los cuerpos de dignidad inferior. Éstos nacían privados de esta naturaleza y de sus propiedades esenciales, si bien dejaban en ellos sus semejanzas y éstas son lo mismo que las influencias que ejercen.

Tal parece que la obra de la artista francesa Germaine Richier haya tomado en consideración y adaptación esta formulación doctrinal por cuanto en el tránsito de la potencia al acto, las citadas influencias se sirven de las cualidades de las materias inferiores y ello por obra de una sustancia superior que no podría ser otra más que la artista en su condición significativa y procreadora.

Pero esa inferioridad, que no participa de las propiedades esenciales, desafía a la semejanza al revestir deformación, alteración, imperfección, su causa radica en la índole de lo humano, con su naturaleza irredenta y ciega, y la escultura no puede disfrazarlo.

Son esculturas solitarias, caminando hacia ninguna parte. Se puede percibir en ellas, de manera simbólica, al hombre sin sentido, quizás al hombre en busca de sentido, preocupado en la materia, que queda desmaterializada y enaltecida en un contexto espiritual y sobrio. (Figura 23, 24 y 25)



Figura 23. Richier, G (Artista). (1959). El tablero de ajedrez. [Bronce con pátina oscura]. Colección privada. Extraído de <http://www.huma3.com/huma3-spa-reviews-id-154.html>



Figura 24. Richier, G. (Artista). (1954). Le Pentacle. [Bronce con pátina oscura]. Galerie Perrotin, París. Extraído de https://www.perrotin.com/Germaine_Richier-works-oeuvres-22593-139.html



Figura 25. Richier, G. (artista). (1951) Le Berger des Landes. [Bronce] The Tate Modern Museum, London. Extraído de <http://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1428-1430-1438-view-figurative-1-profile-richier-germaine.html>

El autor muestra a modo de un escenario teatral “transparente” como sólo su estructura, en el que el espectador debe imaginar o completar el drama esquematizados, primitivos, desmaterializados que recuerdan los dibujos del Neolítico prehistórico, conformadas en trazos escultóricos grumosos, rústico, rugosos, meros rastros de hombres, fantasmas de bronce de forma apelmazada, que por medio de la materia y de su forma, gritan su soledad, su hieratismo, su desesperación su imposible comunicabilidad. (Preckler, 2003)

Para Germaine Richier el ser mujer representa una barrera para que sus obras sean reconocidas y valoradas como las de otros artistas varones, pero logra imponer su estilo de delgadas piernas, torsos y cabezas hinchadas parciales o animalistas, haciendo una igualdad simplificadora con salvajismo deshumanizante de la guerra, con agujeros y perforaciones que realizan como destellos de luz en el material, que se convierte en orgánico y abierto, rodeado

por todos los lados, se iluminó en y a través de los huecos. Una forma de vida a la medida en que no se retira de expresión.

Sus formas y superficies rugosas evocan una sensación general de incomodidad o decadencia, pero casi tragedia. Se adhieren a un surrealismo genérico, como en una figura que forma parte del árbol. Deforma hasta parecer seres inacabados, como entre la vida que nace y la catástrofe. Se puede ver unos alambres que unen diversos puntos de la escultura, algo característico dentro de su producción. (Figura 26 y 27)

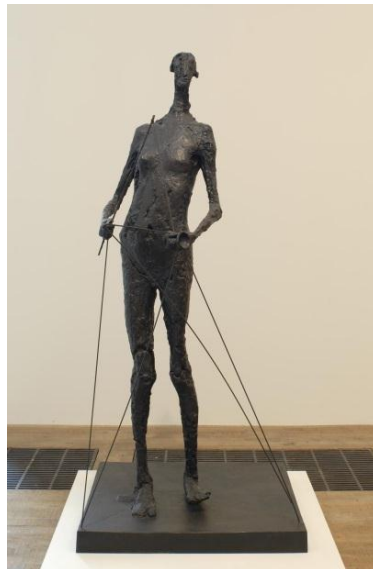


Figura 26. Richier, G. (Artista). (1950). Diabolo. [Bronce] National Museum of Modern Art - Georges Pompidou Center, París. Extraído de <http://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1428-1430-1438-view-figurative-1-profile-richier-germaine.html>

Germaine Richier, guarda como parte de la obra la propia huella de las manos de los que han esculpido, y han perdido el pulido de las primeras vanguardias. También la vuelta a los orígenes, causada por el desengaño de la

cultura occidental y sus consecuencias: la guerra, el genocidio, la destrucción, la muerte; la vuelta a ser y a trabajar como primitivos de cualquier tipo.



Figura 27. Richie, G. (Artista). (1954). L'Eau [Bronce]. TATE gallery. Extraído de <https://www.artsy.net/artwork/germaine-richier-lhomme-foret-grand/auction-results>



Figura 28. Richier, G. (Artista). (1956). La Sauterelle, grande. [Bronce con patina oscura]. Extraído de https://www.perrotin.com/Germaine_Richier-works-oeuvres-22599-139.html

CAPÍTULO III.

3.1 Propuesta teórica práctica

La propuesta empieza con las ideas mismas de producir obra que es el objetivo mismo del arte plástico, y que básicamente no pueden estar alejados de los conocimientos teóricos para que sean considerados artísticos, que nace como idea y se materializa con el tiempo para dejar testimonio de algo, en este caso de una visión individual de la existencia y como resultado desprendimiento de la copia, para comenzar a construir obras con sello propio. Para la propuesta teórica práctica se partió del estudio de la escultura informalista desde su aparición y sus fundamentos, para luego de un análisis partir a la elaboración de la escultura informalista, se realizaron seis obras elaboradas de espuma Flex y papel.

3.1.1 Fundamentación artística.

Al entrar en contacto con las imágenes de las obras de Antoni Tàpies, sin duda se convirtió en un referente indirecto en la propuesta, la cual parte de la utilización de materiales que no son considerados artísticos, pero al entrar en contacto artista _material se crea una nueva concepción. El artista es un ente que trasmite ideas y crea una idea de valoración de la realidad en los espectadores, mientras que el material se transforma en materia plástica, Tàpies dota así de una nueva dimensión a los objetos encontrados.

La construcción de las esculturas son hechas con papel maché, por una parte para salir de lo formal y por otra por la cercanía del papel en si con las personas en general, sin excluir a ninguno, puesto que es de uso general, está

en todas partes y ante todas las clases sociales, incluso hasta llegar a convertirse en la conciencia y pensamientos de algunos, ya que en él recoge ideas y de ahí parten nuevos conocimientos.

Como escultura informalista que quiere salir de lo tradicional, no hay un desprendimiento total de la figuración al igual que Germaine Richier, pero la presentación es de manera diferente, una vía contraria a los conceptos clásicos de volumen pues presenta pedazos quitados. Como lo dice Lorente, “el informalismo no es necesariamente abstracto, ya que podía admitir elementos figurativos” (2005)

Cabe mencionar que en las obras de muchos artistas informalistas es evidente que los racionalismos y el orden pierden sentido ante las nuevas concepciones de la forma, que contribuyen con la idea de terminar con los formalismos artísticos y las perfectas formas, que camuflaban la verdadera realidad en un mundo tan cambiante, es decir enmascaran el mundo y al arte, y es que expresar como se ve y sienten los acontecimientos diarios, de forma personal realmente es impreciso hacerlo de manera formal.

Los escultores han hecho grandes sacrificios para que su trabajo sea reconocido y tomado como arte, pero algunas veces solo para ganarse la palabra de “bonito”, así que el informalista quiere cambiar ese pensamiento de que todo arte se encierra en esa palabra, quiere que renazca nuevamente la escultura dejando atrás lo puramente técnico, para traer consigo el esfuerzo, sacrificios, los desaciertos y los triunfos que una obra de arte guarda hasta llegar a presentarse ante el público.

Tanto Germaine Richier como Antoni Tàpies toman al ser humano como eje central de sus creaciones mientras Richier construye la figura humana

figurativa, Tápies construye esculturas que evocan al ser humano, es decir ninguno de los dos se desliga de la idea central mostrando en cada escultura y pose que todo merece respeto por más ínfima que sea, pues ahí está la existencia del ser humano, desmintiendo que solo los grandes hechos y acontecimientos merecen ser recordados, si no que en el precipicio de la razón, del espíritu pueden estar en lo olvidado.

3.1.2 Fundamentación estética.

En primera instancia la temática para tratar en las esculturas nace de los comentarios que hace la sociedad y que forman parte de las charlas diarias y que se las escucha en cualquier lugar, (tiendas, parques, bus, universidad) que nacen por ejemplo en un: buenos días ¿cómo te va? ¿Qué estás haciendo ahora? ¿Cómo estás? Y casi siempre en este tipo de preguntas tiene un modo de respuesta que se encamina a los problemas que han enfrentado en los últimos días, comentarios que algunas veces se recrean o plasman en el pensamiento de manera que se puede imaginar como uno se sentiría ante tal o cual asunto.

La sociedad está llena de situaciones extremas dependiendo del individuo, denominadas como problemas de la humanidad, pero estas situaciones son las que hacen que las personas de manera libre y responsable tomen decisiones de forma individual que darán significado a su vida, razón por la cual las esculturas son trabajadas como figuras solitarias, e íntimas porque para dar ese sentido de ser único responsable de su vida, libre para elegir, hecho del ser humano que da la condición de ser consciente, siendo esta su existencia, entonces esto explica que no es la naturaleza humana (esencia) quien constituye a los individuos, sino que son sus actos y sus disposiciones los que determinan quienes son.

La idea nace de tomar el cuerpo para transformarlo en esculturas como vehículo de la propia expresión que implique ese largo recorrido de crecimiento y asociación de sensaciones, percepciones y emociones, que ofrecen un medio natural de expresión de las necesidades y conflictos interiores y exteriores del cuerpo de cada uno. Es tan cierto que la figura humana se ha trabajado desde los principios de la historia con o sin motivo de ser arte, pero tan bien es cierto que nunca tuvo tanto protagonismo el ser humano en esencia en su condición

existencial de hombre, por eso el interés por desarrollar la escultura bajo esta filosofía, dándoles vitalidad a los materiales muertos y observando la muerte dentro de lo vivo puesto que las dimensiones no corresponden de la escultura figurativa clásica, simplemente están guiados por la vista y la intuición.

La figura humana es componente central, para que el observador pueda identificar en las esculturas algo de ellos, parte de su vida, algo que les pertenece favoreciendo entonces la meditación y diálogo entre la obra y el observador, sin embargo estas mantendrán un espacio o escenario constituido con alambres, espejos, sillas. Las posiciones o poses de las esculturas responden a la necesidad de darles un sentido existencialista, que se pueda ver los ambientes o el cruce del ser humano ante sinfín de posibilidades a un futuro, entonces se retomará los temas constantes en la filosofía existencialista como: Existir es estar en el mundo, posibilidad y elección, la angustia, la vergüenza, el ansia.

El hueco en la cabeza de las esculturas, representa el vacío existencial, que realmente no es algo negativo, sino más bien es el que da sentido a la vida, entonces este vacío presentado, es parte del hombre que al tratar de llenarlo o recompensarlo hace que ante su necesidad individual tome disposiciones y estructure su forma de vida, proceso que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte. Tal como diría Sartre: "la vida, a priori, no tiene sentido. Antes que ustedes vivan, la vida no es nada; les corresponde a ustedes darle un sentido". Antoni Tàpies habla de la materia como única verdad, la que se puede manipular.

Obras que se encuentran fragmentadas y rotas que nos hacen pensar sobre el dolor, trágicos sucesos, angustia y desesperación y al mismo tiempo solución, libertad, salvación, podría decirse que serían figuras fuera de los

ideales de belleza, apegándose a la escultura informalista que no se trata de representar algo ideal sino más bien de presentar lo real, de una manera diferente.

3.1.3 Proceso de elaboración.

Aunque los informalistas exponen el automatismo como una de sus características, entran a sus talleres con una sola idea en seguida comienzan a trabajar directamente, de manera libre, y según cómo van surgiendo las formas y las ideas. Sin embargo de manera personal el dibujo y bocetos es una herramienta necesaria para el desarrollo de las obras, por el contacto inicial con este tipo de manifestación y por la etapa de formación, sin embargo el automatismo fue una parte que se muestra de diferente manera; incorporando ideas que nacen dentro del proceso de elaboración de la obra, ejecución y manejo automático y en otro momento de la creación.

Las bases para la propuesta práctica nacen como resultado de la investigación teórica, que al igual que otras manifestaciones de las artes plásticas, las esculturas son el resultado de un proceso de estudio, sacrificio y búsqueda constante, que luego de haber cursado algún tiempo de formación en las artes plásticas, surge el interés por el tema de la escultura informalista como parte de la curiosidad por salirse de lo tradicional y formal y crear un estilo más personal, sin embargo esto es asumir un reto dentro de la escultura, para esto primeramente se tuvo que tener en cuenta apuntes, imágenes de las propuestas de otros artistas, y un estudio que finalmente desembocarían en la propuesta de la escultura informalista, guiando el proceso con algunas de las características o planteamientos que esta presenta, pero desde un posicionamiento personal.

La escultura primeramente fue pensada en dimensiones pequeñas entre 20 y 30 centímetros, sin embargo esto cambió en el transcurso del proceso, las cuales variaron a dimensiones medianas que oscilaron entre los 60 centímetros a 2 metros, las mismas que se guiaron por tamaños visuales mas no regida por números o escalas, ya que estas no pretenden ser monótonas.

Se partió desde apuntes sueltos, (figura 29 a 32) luego de pensar cuales serían las poses más adecuadas, se realizó los bocetos lineales, los que fueron presentados para sugerencias y correcciones posteriores. Luego se pasó a la prueba del material con las que serían trabajadas, intentando tener un acercamiento con el material para saber sus características, y cuáles de ellos me permitirían presentar ese sentido informal, estos fueron jabón, papel, yeso y parafina, que luego se explicará más detalladamente.



Figura 29. Proceso de bocetaje. Esbozo A.



Figura 30. Proceso de bocetaje. Esbozo B.



Figura 31. Proceso de bocetaje. Esbozo C.



Figura 32. Proceso de bocetaje. Esbozo D.

Para las pruebas con el jabón, se mezcló con agua dejando varios días hasta que tuviera la humedad equilibrada, lo cual no presentó problemas al momento de la construcción de la figura, pero sí al momento del secado, se observó que en partes esta comenzaba a resquebrajarse y otras quedaba maciza, ocasionando que la escultura pierda el equilibrio, por mantener unos espacios livianos y otros más pesados, y otro de los problemas es que estas quedarían sólidas por no poder tener características necesarias para ser vaciadas, lo que significaría un incremento en el peso, resultando ser demasiado cargadas, finalmente se desistió de trabajar con este material (figura 33).



Figura 33. Prueba del material. Jabón

El papel tuvo dos preparaciones, en la primera se dispuso de cola plástica y polvo de tiza, y la otra estaba elaborada sin polvo de tiza. Después de preparar el papel con lo mínimo de agua se procedió a la construcción de las figuras, este material presentó la propiedad de ser bastante moldeable y el secado uniforme. La diferencia entre estas dos preparaciones es que la que llevaba polvo de tiza era más estable, por lo que la decisión de trabajar con este material fue considerado adecuado (figura 34 y 35)



Figura 34. Prueba del material.
Papel.



Figura 35. Prueba del material. Papel y polvo de tiza.

También se trabajó con yeso que tiene la característica de ser de un secado rápido, lo que de manera personal no permitió un desenvolvimiento con libertad, pues cada movimiento o contacto debía ser pensado previamente y resolverlo de manera estructurada, esto da la característica de ser muy formal, recordemos que el informalismo tiene la característica de ser trabajado de manera más espontánea, asimismo se trabajó el yeso junto a retazos de telas, para darle más movimiento y expresividad sin embargo por los motivos descritos este no fue un elemento con el que se trabajaría.(figura 36)



Figura 36. Prueba del material. Yeso y tela.

Otro material considerado fue la parafina, para trabajar con ello primero se realizó el modelado en arcilla, posteriormente se sacó un molde de yeso que fue llenado de parafina con la técnica del vaciado. Aunque significó un proceso más largo, el material demostraba tener características para seguirse trabajando después de estar libre del molde, sin embargo regresa al principio de normas y reglas a seguir lo que prácticamente son tradicionales y formales que prácticamente es de lo que se trata de olvidar, por lo que se consideró no trabajar con ello.(Figura. 38)

Después de las prácticas en distintos materiales fue evidente que el más acertado para ser trabajado de manera informalista fue la espuma flex con el papel, por libertar para disponer del material sin que este ocasiona problemas de resquebrajaduras o necesidad de moldes y el papel ayuda mucho con lo que es la textura. Así se empezó la construcción de las esculturas a partir del papel maché, por una parte para salir de lo formal, otra por la cercanía de este material con la mayoría de las personas en todo el mundo, ya que casi todos lo han usado alguna vez en su vida, y más cercano aún el papel a las personas sin diferenciar las condiciones de cada ser humano. Este material debe tener su proceso dentro del desarrollo de las esculturas para finalmente convertirse

en materia de creación, en este caso se le dio ese un sentido aptico-óptico, materia que no domina la forma, ni la forma a la materia.



Figura 37. Prueba del material. Parafina.

La elaboración de los bocetos se originó en esbozos primarios, para intentar reflejar la mirada primaria de objetos y partes del ser humano que muchas veces pasan desapercibidos, pero que en el fondo evocan la existencia y esencia del ser humano, bocetos que no se encuentran recargados de imágenes incluso el color está inhibido para no tratar de llamar la atención y estas parezcan pinturas, son simples con la intención de que esto no sea un limitante a la hora de la creación misma de la escultura, puesto que esta simplemente solo es una idea central y primaria, tomando en cuenta que la espontaneidad es ideal incluso involuntario, entrando en contacto con el automatismo gráfico, es decir para entrar en el taller solo es necesario una idea, el manejo del material y los problemas se enfrentarán luego.

Los dibujos a lápiz, y repasados a esferográfico son trabajos con herramientas comunes, incluso en los que no tienen conocimientos del arte. Las imágenes son encuentros repentinos con la ira, las fobias y otras sensaciones súbitas e individuales pero con la seguridad de que estas mismas

imágenes puedan despertar un tipo de emoción en las demás personas, no son más que construcciones sinceras que no están recargadas de sutilezas hipócritas , sino una visión real intuitiva, que demuestra que como seres humanos somos vulnerables, que a pesar de que vivimos con una serie de mecanismos de vida , lo único que nos conecta entre uno y otro es la vulnerabilidad única de los seres humanos.

Los bocetos son parte de la obra, porque desde ese mismo momento se trata de ocupar y llenar de vacío un espacio. Aunque vale recalcar que esto no es un trabajo de un día ha sido necesaria una observación amplia y continua, movimientos, expresiones, reacciones y sobre todo el comportamiento del cuerpo humano antes tal o cual situación.

A continuación podemos observar cada uno de los bocetos para la realización de las obras, existe una conexión entre una y otra, es decir la presencia de la figura humana y las poses, pero al mismo son diferentes, es visible de igual manera que la intención de vacío y espacio ocupado ya estuvo presente desde su inicio como idea.

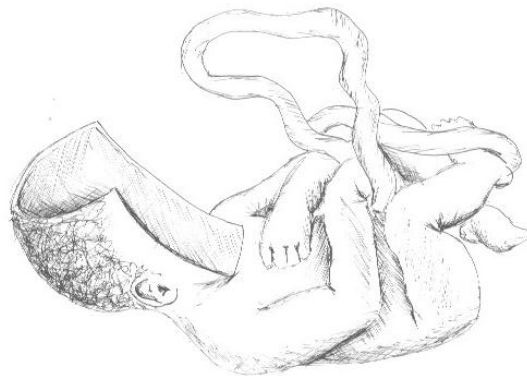


Figura 38. Boceto. Feto. Dibujo con tinta sobre papel.

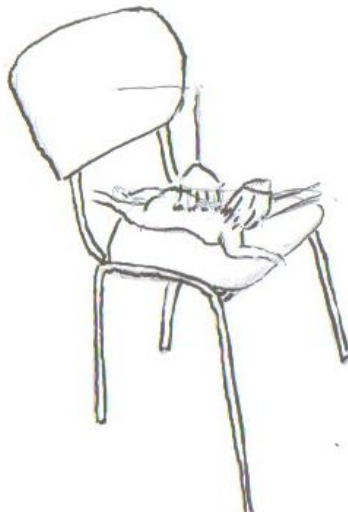


Figura 39. Boceto. Despojo. Dibujo con rapidógrafo sobre papel.

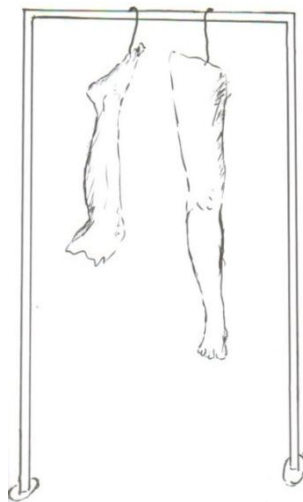


Figura 40. Boceto. Oferta. Dibujo a rapidógrafo sobre papel



Figura 41. Boceto. Perspectiva. Dibujo con rapidógrafo sobre papel



Figura 42.boceto. Caminante. Dibujo a rapidógrafo sobre papel.

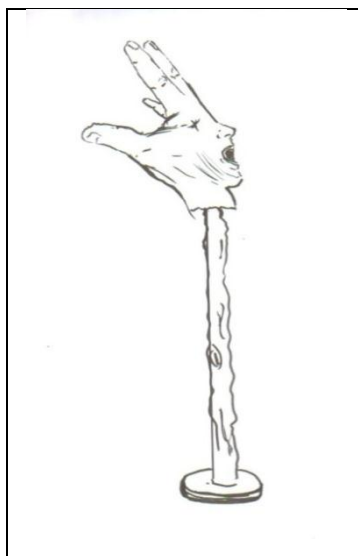


Figura 43. Boceto. Expresión. Dibujo a rapidógrafo sobre papel,

Para la elaboración de las obras con papel maché se partió de una base de espuma Flex (figura 44) ya que hacer una estructura compacta de papel derivaría en los mismos problemas mencionados anteriormente con otros materiales como peso y dificultades no deseadas, la espuma flex vendría a ser parte de la obra misma, otro elemento fuera de lo artístico, para darle el peso liviano necesario en la escultura para su transporte, enseguida se fue recubriendo poco a poco con el papel. Luego de esperar que el papel se secase por completo se preparó una base de brea disuelta en gasolina para pintar la escultura. La incorporación del color monocromático de la brea es una de las características que se manejó, con la intención de que la obra entera tenga un valor unitario y no por partes separadas.



Figura 44. Proceso. Pegado de planchas de espuma Flex.



Figura 45. Proceso. Tallado y ensamblaje.



Figura 46. Proceso. Elaboración de papel maché.



Figura 47. Proceso. Cubrimiento espuma Flex con papel maché.



Figura 48. Proceso. Secado.



Figura 49. Proceso. Pintado.



Figura 50. Proceso. Instalación de la escultura.

Las manos como herramienta de trabajo, es esa forma personal de hacer contacto con la obra, la materia en sí y de alguna manera hacerlas parte de la expresión del ser humano imperfecciones que fomentan la sensibilidad táctil. Pintado con brea, pero sin ocultarlo tras colores, manteniendo esa riqueza informal, dejando de ser material de artesanía para convertirse en una escultura dotada de un nuevo sentido.

Hay que considerar la vulnerabilidad de las esculturas... el hecho que con el transcurso del tiempo las escultura pueden sufrir algún tipo de cambio, uno puede estar relacionado con el papel como material que está en contacto directo con el ambiente y al entrar en contacto con alteraciones del ambiente tales como humedad, o lluvia o cualquier otro proceso este perdería su forma original o la brea que es un material no pensado para uso artístico este puede ir perdiéndose con el paso del tiempo.

Es decir toma un nuevo sentido, un curso diferente, el signo anticipa un significado por decirlo en otras palabras primero existe el signo y luego la representación, el símbolo y significante se encuentran en el momento de hallarse terminada la escultura.

3.1.4 Propuesta práctica.



Figura 51. Armijos, S. (artista). (2015). Feto [Espuma flex y pape, pintado con brea]. Loja_ Ecuador. Escultura. armonizada con alambres que forman un revestimiento para la misma

La obra “feto” no es la representación de un niño sino más bien de cualquier ser, que ante la fragilidad de su condición como ser humano mismo, se dota de un caparazón personal ya sea de orgullo, dinero, conocimientos, etc. que impidan dañar su estabilidad pero siempre cada uno a su manera pues la posibilidad de existencia es un modo finito. Este vientre intangible que parece imposible de penetrar puede destruirse desde su interior, puesto que en su continuo aprendizaje puede asimilar erróneamente lo que ve, lee, recorre, etc.



Figura 52. Armijos, S. (artista). (2015). Despojo. [Espuma flex y pape, pintado con brea]. Loja_Ecuador.

Escultura afirmada sobre una silla vieja

Esta escultura fue modelada en espuma flex y luego recubierta de papel con una capa más fina comparada con la anterior siendo su peso más liviano, a la que se le añadió el tono de la brea, se encuentra encima de una silla y en su espalda sostiene tenedores, en una pose recostada como pidiendo ayuda. Es una muestra de cómo la sociedad ante los cambios que se han dado últimamente y a causas del trabajo les impide compartir en familia algunas de sus comidas, es como estar atadas a la silla e donde se ocupan, mientras el trabajo es quien los consume poco a poco, quedando la esperanza que al terminar el día o que en algún momento podrá compartir con su familia.



Figura 53. Armijos, S. (Artista). (2015). Oferta. [Espuma flex y papel, pintado con brea], Loja_ Ecuador.
Escultura formada por dos piernas sostenidas en una estructura metálica.

Es una escultura que en su totalidad mide dos metros de altura, siendo una estructura que contiene dos piernas de mujer una pintada con brea y una parte recubierta con polvo de tiza mientras que la otra solo tiene polvo de tiza y en el pie una media nylon, haciendo alusión a como la mujer cuida y muestra sus piernas de la mejor manera, pero al encontrarse ubicadas de esa manera nos recuerda la venta de carnes, que es eso precisamente lo que algunas mujeres tienen que hacer ante circunstancias que les impide tener otro tipo de trabajo y tienen que negociar con su cuerpo, es la existencia del ser humano que es arrojado de la nada y se pierde en la nada, como lo decía Sartre .



Figura 54 Armijos, S. (Artista). (2015). Perspectiva. [Espuma flex y pape, pintado con brea]. Loja_ Ecuador.

Escultura ubicada entre dos espejos, los mismo que llevan una caras recubierta por espuma de poliuretano.

Es la escultura modelada en espuma flex y en la que solo la mitad izquierda se encuentra con papel y pintada, mientras que la parte derecha esta presentada sin papel, cubierta con polvo de tiza con una mano apoyada en un espejo y sin la pierna izquierda, el otro lado saliendo de espuma de poliuretano y al reverso un espejo. El ser humano no puede someter a ser un animal racional o condescendiente a ser algo, porque se halla, es un existente que no puede ser determinado objetivamente, cada humano se constituye a sí mismo. Por lo mismo la ubicación del espejo de tal manera en la que la escultura se refleja en un espejo y en el otro se refleja el espectador es decir son dos realidades distintas comprendiendo que la naturaleza de uno no puede ser igual a otro y la espuma de donde sale la escultura es el lazo de unión que existe entre todas las personas es decir las relaciones que se pueden llegar a compartir.



Figura 55. Armijos, S. (artista). (2015). Expresión. [Espuma flex y pape, pintado con brea]. Loja_ Ecuador.
Escultura que muestra una mano y un rostro.

Es la escultura de una mano por un lado y una cara en exclamación por el otro, la palma de la mano que se sostiene en un tronco, es un símbolo de la expresión la mano ante diferentes estimulaciones, como cuando quiere expresar algo y dibuja o escribe, cuando se siente amenazado y se cubre con las manos o para expresar ideas con el movimiento, esta así en un tronco haciendo alusión a siglos pasados cuando tener la cabeza del enemigo era un trofeo, pero aquí esta escultura toma un nuevo sentido, que sin importar de quien, de qué color, tamaño, etc el solo hecho de tenerlas y poderse expresar a través de ellas es un trofeo.



Figura 56. Armijos, S. (artista). (2015). Caminante. [Espuma flex y pape, pintado con brea]. Loja_ Ecuador.

Escultura constituida por una mano y un pie con bloques irregulares de espuma flex.

Un pie sostenido por una mano pintado de brea con bloques de espuma flex cubierto con polvo de tiza. Cuando en el camino de la vida se encuentra con dificultades y problemas hace pensar en no seguir más, en abandonar el objetivo porque no hay más quien tienda la mano, al encontrarse sólo por una decisión que se creyó la más acertada y como clavos los problemas impiden seguir es cuando la existencia de encontrarse solo en el mundo es evidente, pero la esperanza, el esfuerzo y otros ideales dotan de fuerza para ayudar y seguir, es evidente que uno es el único dueño de la decisiones, si se elige tal o cual cosa, el estar solo dota de carácter o quita el carácter dependiendo de las elecciones.

e. Materiales y Métodos.

La investigación asumió una dirección de tipo cualitativo ya que se enfocó a un análisis e interpretación de la escultura informalista desde sus inicios y su desarrollo al igual que sus principios y características lo que finalmente sirvió como referente para la práctica deducida y sustentada.

La indagación inició desde la recopilación bibliográfica documental encontrada en libros, artículos, revistas periódicos, documentales, y fotografías todos ellos de arte los mismos que fueron analizados usando el método analítico, es decir se examinó independientemente cada parte y luego contrastó toda la información para luego seleccionar y presentar deducciones pertinentes, que sirvieron para la elaboración de la propuesta práctica.

La recolección de datos estuvo guiada por los objetivos tanto específicos como generales ya antes planteados, con la finalidad de llegarlos a cumplir. El trabajo fue especial ya que se reajustó permanentemente para ser estudiado desde el ámbito artístico y despejar dudas de la misma índole en la ciudad de Loja, ya que los resultados prácticos fueron presentados dentro de la misma. Después de tener claro la propuesta teórica, se trabajó estudios tridimensionales, bosquejos, bocetos y finalmente se elaboró las esculturas.

f. Resultados.

En el aspecto teórico se puede deducir que los primeros artistas informales desarrollaron sus esculturas tras la segunda Guerra mundial como forma de tomar fuerza para levantarse; lo formal y la verdad ya no estaban claros, por lo tanto en lo único que se podían refugiar era lo informal de la materia como única verdad, como forma de expresarse, de hacer ver la discordia, el retroceso, el silencio, pero también como emblemas de su energía, símbolos de su triunfo frente a un mundo hostil. Sin embargo el tiempo siempre está en transición y por lo mismo no se tomó idénticos motivos para el desarrollo de esta investigación, ya que las realidades se tornan diferentes; pero sí los mismos elementos y características, para lo cual fue necesario indagar y experimentar con nuevas formas y materiales.

Primeramente se encamino la investigación a cumplir con el primer objetivo general, es decir en analizar los diferentes aspectos artísticos de la escultura que servirían para fundamentar teóricamente la práctica lo cual se llegó a cumplir buscando información y analizándola desde aspectos artísticos que parten desde su origen, cambios a través del tiempo y que concluyó con el desarrollo de la escultura informalista. El primer objetivo específico que trataba de determinar características de la escultura informalista de carácter artístico-técnico, se efectuó con resultados positivos, haciendo exámenes cualitativos de analogías y diferencias entre las obras de artistas vinculados con este estilo, para determinar qué es lo que figuraba con mayor relevancia dentro de estas. Para el cumplimiento del segundo objetivo específico que se orientaba a elaborar una propuesta escultórica con estilo personal, se partió de un sondeo general de ideas que se fueron reafirmando con esbozos, luego de tener claro que es lo que se quería reflejar y a lo que se quería dar mayor importancia, se determinó la temática y se trabajó la propuesta de manera que no sea una copia, lo que significó hacer un trabajo escultórico basado en el informalismo

pero no igual a lo ya dado. Finalmente para el tercer objetivo, de difundir la obra a través de una exposición que sirviera en algo para la sociedad artística lojana, se hizo una presentación de obra recalcando que aún quedan los cambios que las esculturas puedan sufrir por cambios ambientales y por el transcurso del tiempo. Incógnita que aún no se puede llegar a despejar por el tiempo de desarrollo que integra este trabajo.

Como ya se decía anteriormente para la investigación se determinó las características de la escultura informalista de carácter artístico y técnico para fundamentar la propuesta práctica, sin embargo no se abarcó todas ellas como: la espontaneidad, carencia o rebeldía de ideas preconcebidas o racional, automatismo total, por el hecho de que, aun se atravesó una etapa de experimentación y fue difícil desprenderse totalmente de los conocimientos adquiridos anteriormente. Pero lo que se tomó en consideración fueron las características de: utilización de nuevos materiales para darles su valor artístico, intención de desaparecer con la concepción clásica de la forma, ir desde la construcción de signos y terminada la obra su significación, automatismo síquico gráfico.

Se tomó como temática la agresión del entorno y el terror personal que enfrenta la sociedad ante los cambios o acontecimientos diarios inevitables que se producen en la sociedad, es decir primeramente se estudió la filosofía existencialista se consideró que las formas y texturas que ofrecen los materiales para poder redactar el tema a trabajarse, esto permitió expresarse libremente, con movimiento, con ideas repentinas texturas donde dejaban huella de trabajo y esfuerzo como analogía de la vida, de atrevimiento, de ira, amor, pasión, incluso dolor, llena de formas pequeñas que constituían un todo. Es como dejar parte de la vida en ellas, el material y los instrumentos nuevos para ser usados en enfrentarse a lo desconocido.

Fue un reto mismo escoger materiales para convertirlos en materia artística y que englobarán una carga social, como lo mencionaba Dorfles: “Gracias a este proceso, los materiales más heteróclitos se hicieron cada vez más comunes, significando el rechazo de lo agradable y de lo bello, y la exaltación de los materiales pobres” (Castro, 2012). Es decir desde este planteamiento se partió para la elaboración de las esculturas, desde una nueva mirada que encuentre el gozo estético al contemplar cada parte que conforman la obra.

La utilización de las manos, permitió conocer el material para su posterior transformación en materia, fue un intento individual de expresión, y una manera de buscar sus características plásticas para poco a poco ir construyendo la escultura, y luego continuar con la destrucción de algunas partes de la obra, puesto que se pretendía darle un valor tanto artístico y llegar a la construcción de una nueva forma del volumen imperfecto.

La figuración se mantuvo en la esculturas, sin dejar de ser informalista, tal como lo decía Cirlot “El hecho de que el término informalismo se halle compuesto del prefijo *in* y del vocablo *forma* no implica en modo alguno la negación absoluta de esta última, si no sólo la negación del valor tradicional proporcionado” (Cirlot, 1983, p. 18-19). Por lo que se retomó parte de la forma de trabajar de Germaine Richier con la concepción diferente a los conceptos clásicos del volumen, que debían estar firmemente determinados, ya que reflejaron pedazos partidos, desgastados, torcidos y al igual que Antoni Tàpies la escultura requirió de ciertos materiales no perteneciente al ámbito escultórico, es decir se abandonó la forma clásica de la escultura. Así podemos ver que en las esculturas presentadas la figuración no desaparece, sin embargo las formas lisas y suaves no hacen presencia, aquí lo que prevalece es la irregularidad, texturas otro material que da para explotarlo y están asociadas a objetos cotidianos en la vida de las personas; suficientemente nos

podemos dar cuenta que asociar dos formas de trabajo de artistas plásticos o incluso más, conlleva dedicación pero el resultado será mas único.

También se trabajó con el automatismo psíquico gráfico donde se eligió el material para trabajar libremente con ellos, pero no impulsivamente mediante la espontaneidad aun como lo hacían los informalistas.

La metodología fue la adecuada, es decir ayudó a cumplir los objetivos planteados, no obstante no fueron suficientes las herramientas para llegar a cumplir en su totalidad el trabajo práctico, pues al direccionarla cualitativamente, relegaba a otro plano y la parte de experimentación y producción, siendo este considerado un eje central para la completa elaboración de la tesis

La parte teórica se concluyó de manera satisfactoria por medio de libros, artículos, revistas periódicos, documentales, y fotografías mediante el método analítico, pero no existió un método que guiara adecuadamente la elaboración de las esculturas, pues la elaboración de bosquejos, bocetos no es suficiente y completo para desarrollo y cierre de la mismas lo que inevitablemente creó conflictos artísticos

Para ayudar y completar lo que a la propuesta escultórica se refiere, se implementó una fase de experimentación plástica. Partiendo primeramente de bocetos, en el que fue necesario el estudio de diferentes materiales como el jabón, el yeso, parafina, papel maché y espuma Flex, lo que luego de hacer pruebas se desistió de trabajar con las dos primeras, por razones de que no permitían expresar la libertad de la libre ejecución y porque las texturas quedaban negadas tras los materiales. Así finalmente se trabajó con la espuma

flex y papel como materia sin dejar de tener su protagonismo ninguno de los dos.

Como consecuencia de que las pruebas del material se realizaron en pequeñas dimensiones, las esculturas reales presentaron el problema de secado siendo necesario ir trabajando por capas muy finas, e ir las adhiriendo correctamente el papel, otro de los problemas es que al hacer las obras en dimensiones más altas, la fragilidad aumentaba en cada parte, por lo mismo es recomendable para futuras investigaciones, que las pruebas también se trabajen en tamaños reales.

Después de analizar lo antes planteado, queda claro que aunque se implementó la fase de experimentación, solo contribuyó con la mitad de aprendizaje, pues las fallas y errores eran evidentes una y otra vez en el proceso de elaboración de la obras, sin embargo esto no impidió que finalmente se las pudiera presentar terminadas correctamente.

g. Discusión.

Primeramente para entrar al estudio de la escultura informalista y considerar de lo que se pueda producir estén dentro de este estilo se tuvo analizar el término, la mayoría que hacen estudios superficiales creen que informalismo es una negación de la forma incluso lo consideran un tipo de abstraccionismo, concepciones erróneas que se puede verificar en los escritos de unos de los más grandes dentro de las investigaciones de este movimiento como lo son Juan Eduardo Cirlot, y Lourdes Cirlot, los mismos que hacen estas explicaciones y rectifican los juicios de este término.

Por lo mismo se pudo evidenciar que en la negación de la forma les era difícil ubicar algunas esculturas figurativas, para su análisis, poniéndolos en apartados diferentes aludiendo que era una aproximación a lo que es el informalismo, incluso la utilización de diferentes términos dentro del informalismo se debe a esto, pero terminada esta investigación se comprendió que tales falacias eran evidentes al observar la cantidad de obras cada cual con su estilo propio, siendo o no figurativas estas estaban dentro del informalismo.

Afirmando definitivamente que la escultura informalista no es una rebelión contra la forma si no un abandono a la forma clásica, como un nuevo replanteo como obra abierta (Humberto Ecco) al igual como lo mencionaba Cirlot “ el hecho de que el término informalismo se halle compuesto del prefijo in y del vocablo forma no implica de modo alguno la negación absoluta de esta última, si no solo la negación del valor tradicional proporcionado ” que contrasta con las afirmaciones de Gillo Dorfles pues creía que el informalismo carecía de forma negando así el valor de algunas obras artísticas importantes.

El estudio de las características que encierran las obras informales fue un paso importante, y en la que se pudo comprender que no todas las obras comprendían las mismas similitudes frente a las demás, algunas guardaban diferencias incluso excluían ciertas características, sin embargo esto era lo que les daba originalidad a cada una, sin llegar a caer en desaciertos que los ubiquen fuera del movimiento, esto es lo que ayuda y explica que la propuesta no incluirá en su totalidad todos los planteamientos.

Sartre como crítico define al hombre como “solitario: eso es lo único que se puede ser en el mundo absurdo en el que no pueden aceptarse las viejas normas de conducta. Un solitario que es consciente de vivir en un mundo nuevo, diferente, y que comprende que debe liberarse de cadenas como las tradiciones nacionales o el prestigio de los maestros del pasado reciente. Un solitario que solo se tiene a sí mismo”.

Bajo esta definición trabajaron los informalistas y también bajo la filosofía existencialista las mismas consideraciones se tomaron para desarrollar el presente trabajo pues define muy bien el papel y el sentir del ser humano, sin embargo los contextos han cambiado y las mismas dudas, posibilidades u acontecimientos han ido cambiando con el pasar del tiempo.

Dado que es innegable el paso del tiempo, tanto los recursos técnicos y plásticos también se ven manipulados por este, así mismo la filosofía existencialista cambia un poco solo en el sentido de que los motivos para pensar en la existencia se ven cada día más en aumento, esta filosofía no es un estado que se pone de modo un día y desaparece al otro; es una estética, una reflexión de la vida, una acción, es una actividad para poder ser, alegando que no por nacer y respirar somos una esencia, por eso el artista plástico se encamina

dentro de esta filosofía tan estrecha para con su producción poder ser y así mismo cavar un vacío en la mente de los otros y sientan la necesidad de poderlo ocupar.

En nuestra ciudad la figuración es una de las formas que equipara mayormente la atención del público, por lo tanto es un recurso bien intencionado para expresar y dar a conocer la visión personal sobre la existencia humana para que el público se muestre interesado en esta, sin embargo esta atracción no solamente fue instintiva, sino que también respondió a la presentación de estas. Porque fue importante llegar a la sensibilidad subjetiva y visual en este trabajo tanto estético y artístico, pues para obtener resultados propicios y contundentes fue necesaria esta cercanía, por eso el empleo de materiales, la ubicación, poses, desarrollo, y presentación está sujeto a una concepción existencial e informal concebida con anterioridad, es decir con un estudio primario tanto teórico y práctico.

La obra estuvo encaminada en crear una nueva visión dentro de la sociedad artística lojana y dar un nivel artístico estético a los materiales constitutivos e integrados dentro de la misma, que al mismo tiempo puedan ser universales, símbolos de una realidad integrativa, por esto las esculturas surgen de una percepción diaria de lo cotidiano, envueltas en preguntas, respuestas y hechos que se integran con los conocimientos artísticos, históricos, estéticos y reflexivos que se dieron a lo largo del periodo de formación. Al emplear materiales cotidianos incluso considerados no formales y al mismo tiempo universal, se quería mostrar de manera artística como lo popular, lo mínimo y visible de la sociedad globalizada al salir de su contexto habitual se rodean de una aureola valorativa de la realidad pero explicando de otra manera; como estos materiales tan discretos, inapreciables, cotidianos, universales, resurgen en otras formas, manteniendo su significado, acepción que carecía de fuerza por la invisibilidad que mantenían bajo circunstancia. Citando un ejemplo claro,

cuantos se ha puesto a pensar ¿En qué circunstancias nació la idea de la creación del papel?, ¿Para qué sociedad estaba dirigido el uso del papel?, ¿Cuántos empleos se le da hasta el día de hoy al papel?, ¿Cuántas palabras de guerra y paz han guardado un papel?, etc. Pero sin embargo casi todos le damos utilidad al papel y forma parte de la vida de todos sin distinción económica, con este trabajo solo se reafirmó su contenido.

Nadie está libre de situaciones desagradables, como angustias, fobias, desaliento, dolores, dudas, etc., que provocan pensamientos, sentimientos y emociones complejas, con las cuales la sociedad puede fácilmente identificarse con cualquiera de las esculturas, pues en ellas se expresa sentimientos y emociones personales, que también los pueden encontrar la sociedad, puesto que la realidad no es bella, y todos lo saben.

Las discusiones, fueron indiscutiblemente necesarias puesto que las preguntas, acuerdos y desacuerdos son un efecto de interés por el artista, por lo mismo los criterios que reafirmaron los aciertos y choques de ideas en discrepancias, ayudan y encaminan a presentar nuevas alternativas para futuras obras

h. Conclusiones

- ✓ La escultura informalista tiene la capacidad de expresar ideas centrales de la existencia humana que se resumen en los sentimientos y emociones producidos por las tragedias diarias, que no son más que un motor para continuar en la búsqueda de algo bueno en el futuro.

- ✓ La propuesta escultórica es el resultado de un arduo trabajo que inicia en la investigación desde el surgimiento que continúa por el entendimiento de conceptos, características y términos para finalizar con obras conceptualizadas.

- ✓ La incorporación de nuevos materiales de origen cotidiano, poco frecuentes en el campo artístico local y un tratamiento adecuado al material hizo que las esculturas se doten de expresividad tanto óptica como aptica.

- ✓ la destrucción de la idea clásica de volumen en la escultura con texturas e imperfecciones dio como resultado la escultura informalista, en su concepto con desaparecer con los formalismos.

- ✓ Las esculturas como creación artística son el símbolo que representara una sociedad no solamente local sino general, por lo tanto plantearla y mostrarla al público es la forma correcta con la que se sabe si se han podido cumplir con los objetivos, puesto que ellos son verdaderos jurados y difusores del arte.

i. Recomendaciones.

- Buscar nuevas maneras de expresen a través de la escultura la existencia humana, pues el eje central del universo es y será el hombre, por lo tanto el ser humano nunca será un tema de moda.
- No hay que olvidar que para que una obra de arte plástica sea considerada como tal, debe cumplir con lo estético y lo artístico, que tanto lo uno con lo otro son de vital importancia.
- Los productores de la plástica local deberían retomar materiales para obras, para que así la escultura no termine siendo considerada de menor valor que otras manifestaciones.
- Experimentar con nuevas formas ayudará que esta las escultura se encaminen por un nuevo rumbo dando paso a una manifestación de volumen más original y personal.
- Es puntual que las instituciones culturales presten su atención y ayuda para la difusión del arte, teniendo en cuenta que a través del arte es la manera más fácil para llegar a la sociedad.

j. Bibliografía.

- Cirlot, L. (1983). *La pintura informal en cataluña, 1951-1970*. Barcelona, España: Anthropos.
- Corazón J. (2007). *La Escalera da a l Nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*. Murcia, España: Cendeac.
- De la Casa, L., Cornejo A., Fernández J., García C., Infantes F., Mantul, C., Montoro, M., Torres, C., y Vaquero E. (2009). *arte del siglo xx. De la guerra II mundial hasta nuestros días*. Madrid, España: El Comercio.
- Dorfles, G. (1973). *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona, España: Labor.
- Giovone, S. (2001). *Historia de la estética*. Madrid, España. Tecnos.
- Lorente P. (2005). *Historia de la crítica del arte. textos escogidos y comentados*. Zaragoza, España: universidad de Zaragoza.
- Maritain J. (2004). *La Intuición Creadora en el Arte y la Poesía*. Madrid, España: Palabra.
- Otrower, F. (1978). *creatividad y procesos de creación*. Río de Janeiro, Brasil: Vozes.
- Reale, G. y Antiseri D. (2010). *Historia del pensamiento filosófico y científico: del romanticismo hasta hoy*. Barcelona, España. Herder.
- Rosental y Iudi. (1994). *Diccionario filosófico*. Bogotá, Colombia. Ediciones Universales de Colombia.
- Ruhrberg, k., Schneckenburger, M., y Honnef, K. (2001). *Arte del siglo XX*. Barcelona. España: Taschen.
- Urdánoz, T. (2006). *Historia de la filosofía. Siglo XX: de Bergson al final del existencialismo*. Madrid, España. Biblioteca de autores Cristianos.
- Vidaure, C.(2005). *Psicodadálíco y crítico. Salvador Dalí*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Preckler, A. M. (2003). *Historia Universal de los Siglos XIX y XX. Pintura y Escultura del Siglo XX*. Madrid: Editorial Complutense.

Recursos electrónicos

Páginas web.

- Arnet. Recuperado de http://www.artnet.com/artists/lynn-chadwick/jubilee-iii-a-BBmuO5Gw2oNkwmR_grgkSg2
- Arte torreherberos. (2013). *Arte desde la segunda mitad del siglo XX*. Recuperado de <http://arte.torreherberos.blogspot.com/2013/05/la-abstraccion-desde-la-segunda-mitad.html>
- Artslife. (2015). *Lucio Fontana, star da Christies*. Recuperado de <http://www.artslife.com/2013/04/12/lucio-fontana-star-da-christies/>
- Elmonomudo.com. (2012) *Antoni Tàpies ha muerto esta tarde. Genio capital de nuestro tiempo*. Recuperado de <http://elmonomudo.com/2012/02/06/antoni-tapies-ha-muerto-esta-tarde-genio-capital-de-nuestro-tiempo/>
- Galerie Perrotin. Germaine Richier. Recuperado de https://www.perrotin.com/Germaine_Richier-works-oeuvres-22593-139.html
- Hipermedula.org. (2013). *Antoni Tàpies. Del objeto a la escultura*. Recuperado de <http://hipermedula.org/2013/10/antoni-tapies-del-objeto-a-la-escultura/>
- Historia del arte. (2009). *Las vanguardias históricas*. Recuperado de <http://tom-historiadelararte.blogspot.com/search/label/LAS%20VANGUARDIAS%20HIST%C3%93RICAS>
- Huma3. (2006). *Los elegidos*. Recuperado de <http://www.huma3.com/huma3-spa-reviews-id-154.html>
- Issuu. (2010) *Antoni Tàpie, vida y obra*. Recuperado de http://issuu.com/palazonpedro/docs/pedropalazon_2
- Jiménez, R. (2010). *Valladolid exhibe las dudas filosóficas que Jean Dubuffet transfiguró en arte*, recuperado de <http://www.lavozdeg Galicia.es/ocioycultura/2010/06/25/00031277475736306234659.htm>.

- Lauria y Llambías. (2003). *Un panorama del siglo XX*. Recuperado de http://cvaa.com.ar/01sigloxx/05_14_objeto.php
- musee-orsay. (2015). *Alberto Giacometti*. Recuperado de <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?numid=141488>
- Odalys. (2013). *Tápies y los informalismos venezolanos*. Recuperado de http://odalys.com/odalys/galeriadearte.php?expo_id=18
- Offer waterman. (2015). *Reg Butler*. Recuperado de <http://www.waterman.co.uk/artists/periods/7/840/>
- Tate. (2000). *Large tragic Head*. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fautrier-large-tragic-head-t06534>
- Tate. (2004). Kenneth Armitage. Recuperaado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/armitage-people-in-the-wind-t00366>
- The red list. Richier, Germaine. Recuperado de <http://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1428-1430-1438-view-figurative-1-profile-richier-germaine.html>

PDF.

- Cabañas, P. (2004). E- Prints Complutense. Japón, Zaragoza: Universidad Complutense de Madrid .Recuperado de http://eprints.ucm.es/5934/1/SAURA,_PAR%C3%8DS,_INFORMALISMO,_ZEN.pdf
- Echeverria, J. (2007). *Espacio receptivo y emoción estética*. El espectador ante la obra de Jorge Oteiza. Berlín. Universidad de las Artes de Berlín. Recuperado de <https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/30.Jon-Echeverria-Plazaola.pdf>.
- Garrido, B. variaciones de lo apocalíptico. Expresionismo Abstracto e informalismo. Arte de la segunda mitad del siglo XX y crisis de las vanguardias. Madrid, España. Universidad nacional de educación a distancia. Recuperado de

<https://gradohistoriaarteuned.files.wordpress.com/2013/10/tema-2-beatriz1.pdf>

- Nieto, A. (2000). La realidad y el objeto: del Surrealismo al Pop Art. Arbor. Recuperado de <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/952/959>.
- Universidad Nacional de Educación a Distancia. (2012). *Arte de la Segunda Mitad del Siglo XX y Crisis de las Vanguardias*. Recuperado de: <https://gradohistoriaarteuned.files.wordpress.com/2012/09/tema-13.pdf>

Artículos de revista.

- García, L. (2000). Dadá y surrealismo. *Descubrir las vanguardias*. Volumen (4), 73- 96.

Tesis.

- Olmos, R., (2009). *Las Corrientes Informalistas en León* (Tesis doctoral). Universidad de León. Facultad de Filosofía y Letras. León, España.
- Osório, M.(1994) *El arte matérico hoy. materias de carga y materiales encontrados*. (Tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid.
- Sánchez, R. (2009). *el proceso de la creación en la obra de arte individual pictórica y su vinculación con la pluralidad referencial*. (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Valencia.
- Zuluaga, L. (2008). *“Impulsus” Azar, inmediatez, automatismo: experiencia de la creación en el arte*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, facultad de artes. Bogotá.

k. Anexos.

Anexo 1.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

TEMA:

**“LA ESCULTURA INFORMALISTA COMO FUNDAMENTO PARA UNA
PROPUESTA ESCULTÓRICA”**

**Proyecto de tesis previo a la
Obtención del título de licenciada
En Artes Plásticas mención Escultura.**

AUTOR:

Sandra Magaly Armijos Carrión.

LOJA- ECUADOR

2015

a. TEMA

**“LA ESCULTURA INFORMALISTA COMO FUNDAMENTO PARA UNA PROPUESTA
ESCULTÓRICA”**

b. PROBLEMÁTICA.

A lo largo de la historia del arte, la escultura ha tenido una gran presencia, diferentes artistas y movimientos artísticos han sido autores de una variada producción escultórica pasando por varias épocas; inicialmente, tenía un uso utilitario y era un instrumento de enseñanza religiosa, luego pasó a representar e inmortalizar personajes importantes, y finalmente se estableció como obra artística.

En la revolución industrial, con la aparición de nuevos materiales y herramientas, así como con el desarrollo de los medios de comunicación, la evolución de los estilos se aceleró y por tanto, diversificó, dando lugar al surgimiento de estilos como el surrealismo, informalismo, constructivismo, minimalismo, entre otros.

Tras la segunda Guerra Mundial como consecuencia de la crisis espiritual que sufre Europa se da el nacimiento del informalismo, tendencia que va más allá de la abstracción fría, buscando de nuevo la calidez en la expresión, tanto la que aporta el individuo con su mundo interior, como la que encierran los materiales por sus propias características.

Es con los artistas informales europeos que priman la inspiración espontánea, absoluta e instantánea, basándose básicamente en las teorías existencialistas planteadas por Jean Paul Sartre y Martín Heidegger. A partir de 1951 se le comienza a llamar arte informal, para diferenciarlo del arte tradicional y de las vanguardias restantes, la escultura comienza por aparecer con un carácter propio, dado por la intensidad de las deformaciones y la vitalidad de los gestos.

La escultura informalista tuvo que superar una serie de cambios y transformaciones como: canon, temáticas, materiales, y formas, factores que desembocarían en representaciones artísticas y estéticamente diferentes.

En la escultura, los artistas, cada uno a su modo, deshacen las figuras, devastan los cuerpos, los descuartizan, quitan materia a sus esculturas, rechazan los medios tradicionales del arte, reduciendo las formas a un estado de desnudez informe. Eso es lo que hacen: Alberto Giacometti, Germaine Richier, Kenneth Armitage, Lynn Chadwick, Reg Butler, Antoni Tápies, etc.; quienes comparten la destrucción o la tortura de la forma, pero los caminos y los resultados son únicos, ya que cada uno de ellos plantea diferentes temas y procesos; dejan sus huellas y firmas a través del tratamiento de la materia que las hacen magníficas.

En América latina la pintura informal fue rechazada más aun la escultura, esta no tuvo la acogida que los artistas pretendían por lo tanto pasa a un plano secundario. Así los pocos artistas que se vinculan a la escultura informalista se hacen de oídos sordos a las burlas y humillaciones, tratan de abrirse camino entre un arte diferente, se imponen y procuran convencer al público, así se puede mencionar a los argentinos Rubén Santantón, Emilio Renart, Kenneth Kemble, y los venezolanos Humberto Jaime Sánchez, Elsa Gramcko, los mismo que estuvieron apoyados en un principio por Rafael Squirru Hugo Parpagnoli y J. A. García Martínez, puesto que luego los escultores terminaron por encauzarse dentro de otras corrientes o por dedicarse a la pintura.

En Ecuador, varios escultores tienen una producción escultórica enfocada con reminiscencias informalistas, como Yela Lofredo, Milton Barragán, Marcia Balladares, Vicky Camacho y Francisco Proaño, entre los más destacados; estos autores robustecen el aspecto técnico conceptual del informalismo ecuatoriano, cada uno defendiendo su estilo propio.

Dentro de la ciudad de Loja la escultura es mínima en términos generales y ninguna enfocada dentro del informalismo, ya que los artistas siguen una tradición enraizada de lo formal y el miedo a buscar nuevas formas y materiales escultóricos.

Por tal motivo respondiendo a la necesidad de dar la importancia relativa a la escultura informalista dentro de Loja, y pretendiendo servir como estímulo a la realización de nuevas propuestas se enfocara al estudio denominado “La Escultura Informalista Como Fundamento Para Una Propuesta Escultórica.”

e. JUSTIFICACIÓN.

La Carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Loja en el proceso de formación de profesionales en el campo artístico-estético, no puede dejar de lado su interrelación con la comunidad, la misma que muestra la experiencia de sus concepciones, de sus aspiraciones, de su sensibilidad, de su originalidad, de sus aspectos técnicos estéticos e intuitivos, a través de lenguajes que se plasman en diferentes estilos y formas de representación.

Esta unidad académica, en su quehacer se orienta a desarrollar las capacidades del estudiante por medio de la Investigación que le permita afianzar con certeza conceptos y técnicas, para contribuir con la sociedad local y nacional.

La importancia de realizar el trabajo investigativo se da por la necesidad de conocer, explorar, y observar los referentes sobre la escultura informalista para proponer y aportar información que fortalezca el desarrollo de las artes plásticas, específicamente de la escultura en el contexto local, para ello será necesario centrarse en la escultura informalista.

La propuesta escultórica tiene como finalidad contribuir con información a partir de documentos escritos y gráficos tomados de autores conocedores del tema en estudio y los posicionamientos personales originados en el estudio de dichos escritos, lo que permitirá sostener la propuesta desde una posición plástica.

La propuesta está orientada a realizar una obra escultórica con fundamentos teóricos, técnicos y artísticos para darle una óptica estética, lo que de alguna manera en el aspecto formativo garantizará una base sólida para investigaciones posteriores.

Por lo tanto el tema es susceptible para desarrollarlo por el hecho de que aportará con nuevas ideas dentro de la ciudad de Loja y al mismo tiempo viable porque se cuenta con documentos.

d. OBJETIVOS.

GENERAL:

Analizar los diferentes aspectos artísticos de la escultura informalista para fundamentar teóricamente la práctica escultórica.

ESPECÍFICOS:

- Determinar características de la escultura informalista de carácter artístico y técnico para fundamentar el trabajo práctico.
- Elaborar una propuesta escultórica con estilo personal que se vincule con los fundamentos artísticos de la escultura informalista.
- Difundir la obra a través de la exposición escultórica informalista que sirva como nueva idea a la escultura local.

e. MARCO TEÓRICO.

Los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial estuvieron marcados por un ambiente colmado de dudas, de polémicas, de lo absurdo y un rompimiento en la fe católica; de ello se desprendió el hecho que muchos artistas sentían no tener razones por las cuales luchar; comprometiéndose solamente con la verdad que el arte engendraba. Este ambiente de incertidumbre fue propicio para la experimentación y exploración de nuevas formas de expresarse en el arte; así nació el informalismo basándose en las diversas teorías existencialistas que plantearon Jean Paul Sartre y Martín Heidegger resaltando la libertad completa del artista para expresar sus vivencias y emociones.

Se trata, por tanto, de una época de crisis, en la que se produce cambios y la forma de ver el mundo. Antes de esta época el artista no había dado tanta importancia a los procedimientos técnicos ni a los materiales incluso ni en la misma abstracción.

El umbral para el nacimiento del informalismo es el arte Dadá, los dos movimientos tienen un vínculo estrecho, comparten las técnicas de destrucción y metamorfosis como camino más propicio para realizar crítica social, sin embargo sus obras y posiciones son individuales, a pesar del resultado poco convencional, para ellos, sus obras eran artísticas por el hecho de que expresaban y reflejaban las sensaciones y emociones individuales de cada artista (Cirlot, *La Pintura Informal en Cataluña, 1951-1970.*, 1983); inducen ansiedad por la insinuación perceptible de la destrucción y ponen de manifiesto el estado y la presencia del artista en el acto de expresar. Sin embargo no es hasta 1951 que este movimiento toma el nombre de informalismo por la exposición realizada en París bajo el nombre de "Significantes de lo informal" que la había organizado Michel Tapié (Arias Anglés, y otros, 1999).

En líneas generales lo informal no está sometido a una estructura o plan previo, en franca oposición a la organización racional y programada que ofrecía la abstracción geométrica; en la producción informal predomina por el contrario, un impulso instintivo e irracional, sin embargo, esta tendencia encierra varios planteamientos. El proceso reside en el modo con que el artista dispone libremente de materiales no convencionales como una necesidad expresiva de nuevos signos

Así como la pintura, también la escultura toma protagonismo; la agresión del entorno, los efectos o el terror personal por medio de las formas se convierten en clamores, signos creadores que permanecen presentes en la materia. El mensaje que esta aporta puede ser tanto el del sujeto que la plasma como la sensación que provoca: el impacto de las texturas que ofrece la naturaleza o los objetos que conllevan carga social.

Mientras la palabra globalización se va extendiendo cada vez más, la experimentación y la valoración de los materiales es más patente, tal y como lo menciona Dorfles, citado por Castro: “Gracias a este proceso, los materiales más heteróclitos se hicieron cada vez más comunes, significando el rechazo de lo agradable y de lo bello, y la exaltación de los materiales pobres” (Castro, 2012).

Estética informalista.

La base del informalismo es la filosofía existencialista. El existencialismo es la filosofía de la existencia que hace el análisis y la descripción del sentido individual de cada persona en cuanto existe. Para el pensamiento existencialista el individuo no es una parte de un todo, sino que el hombre es en sí es libre por sí.

Más que una doctrina en sentido estricto, el existencialismo fue un clima cultural, una atmósfera que caracterizó el periodo de entreguerras para manifestarse luego...El existencialismo fue sobre todo una reflexión crítica acerca del vacío de convicciones y sobre la crisis de los valores tradicionales (Grupo Océano, s/f).

La desesperación de la gente ante la desigualdad social, económica y tecnológica acarreada por dictaduras y sistemas políticos dominantes y la misma guerra, es cada vez más desesperante que busca algo de que apoyarse y tener el valor suficiente para soportar los desastres, es una exigencia anti sistemas autoritarias y anti doctrinal así: “La nueva sensibilidad existencialista encontró una base filosófica tanto en la fenomenología de E. Husserl como en la reflexión de M. Heidegger, cuya obra ser y tiempo (1927), centra la noción del ser ahí. (Grupo Océano, s/f). Que al final encontró un lugar favorito en la expresión de las artes y literatura.

Según Heidegger “la esencia del arte sería, pues, esta: el ponerse en operación la verdad del ente. Pero hasta ahora el arte tenía que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad. Aquellas artes que crean tales como obras se llaman bellas artes... al contrario, la verdad pertenece a lógica. Pero la belleza se reserva a la estética” (Muñoz Martínez, 2006). Esa verdad anhelada por los informalistas es la materia, la misma que puede encontrarse en lo cotidiano del ser humano, lo común, lo que representa la verdad y que no necesariamente deben estar cerca de ser bellas.

Rosalid Krauss en su libro “La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos” hace referencia a la desmaterialización y auto nominación, y como un ejercicio teórico que busca promover nuevas categorías conceptuales para entender estas prácticas.

Artistas y la escultura informalista.

Entre los principales escultores informales cabe citar a Alberto Giacometti, con sus figuras humanas alargadas de apariencia nerviosa; Germaine Riciter y sus esculturas de aspecto fragmentado y de tosco acabado; Kenneth Armitage con lo arcaico de sus figuras humanas, generalmente pegadas con formas de animales o muebles dándole esa característica de la dualidad. Lynn Chadwick, en cambio es conocido por sus obras de metal inspiradas en la forma humana y el mundo natural, aunque muy próximas a la abstracción; otros escultores informalistas bastante conocidos son el inglés Reg Butler, cuyas esculturas incorporan estructuras metálicas o jaulas que sostienen la figura en el espacio y el catalán Antoni Tapies, quien añade en su obra múltiples elementos distintivos a través de signos que enfatizan el carácter comunicativo de la obra.

Las manchas, texturas y signos son el lenguaje que se utiliza para la comunicación del mundo interior del artista con el mundo interior del observador, sus rupturas y grietas son desintegraciones, huecos del alma, cicatrices dadas por el dolor diario.

Para un mejor desarrollo y entendimiento de la escultura informalista es necesario tomar en cuenta de modo particular a los artistas Antoni Tapies y Germaine Richier como referentes de este estilo escultórico, lo que servirá como apoyo para el desarrollo de la propuesta práctica.

Tàpies, que al igual que Klee creía que para ser artista antes debes ser una persona, llenó su escultura de elementos cotidianos, infravalorados o desdeñados. (Iglesias, 2013) y con justa razón es uno de los artistas más

conocidos dentro de la escultura informalista española, ya que en él se puede ver el esfuerzo por dar importancia a nuevos materiales como sillas, camas de hospital, ropas, cestas, etc.; así como diferentes técnicas y caminos para la elaboración de las obras. Sus esculturas muestran un proceso lento y de hondo contenido, siendo el resultado de la exploración de técnicas y materiales, sin caer en la incoherencia, y transformando lo cotidiano en esculturas misteriosas y reveladoras, apoyadas siempre con los infaltables símbolos como números, letras, cruces, etc.

Otra de las artistas con producción relevante es Germanie Richier, quien no se vincula a ningún grupo pero su producción fructífera y solitaria se desarrolla paralelamente a la de otros escultores informalistas, su obra suele parecer escandalosa por lo escalofriante e inquietante de su tratamiento único del material y por sus figuras carcomidas y rotas. La artista busca romper con los planteamientos formales mediante la fuerza de su imaginación para producir una obra conmovedora que expresa sus angustias y su visión trágica de una sociedad en descomposición. (Bozal, 1999)

f. METODOLOGÍA.

ENFOQUE.

La investigación tiene enfoque cualitativo porque pretende hacer una interpretación de la escultura informalista, hacer un análisis y llevarlo a la práctica razonada y sostenida.

MODALIDAD BÁSICA DE INVESTIGACIÓN.

Bibliográfica documental.-Será necesario hacer una recopilación de información de libros, artículos, revistas de arte, periódicos, documentales de arte, etc. Se analizará los documentos incluso fotografías, luego de esto seleccionará, analizará y presentará resultados coherentes sobre la escultura informalista, con la finalidad de elaborar el marco teórico al igual que la propuesta práctica.

Modalidad especial.- Esta investigación no pretende resolver problemas sociales si no que se centrará a despejar dudas de tipo artístico dentro de la ciudad de Loja presentado un resultado práctico. Teniendo en cuenta la propuesta teórica se realizará bosquejos, bocetos bi y tridimensionales, finalmente se desembocará en la elaboración de las esculturas, disponiendo de material, que se los pueda encontrar fácilmente en nuestro medio.

NIVEL O TIPO DE INVESTIGACIÓN.

Para el desarrollo del proceso es necesario usar el método analítico para descomponer la información, parte por parte y entenderlas independientemente de ahí generar una propuesta dentro de la realidad social en la que se encuentra, para poder desarrollarla en un espacio y tiempo contemporáneo. La muestra analítica permite estudiar la escultura informalista y sus principales representantes para desarrollar la propuesta plástica dentro de la ciudad de Loja.

RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.

La recolección de información estará guiada por los objetivos planteados, ya que la finalidad es llegarlos a cumplir.

La información estará dada dentro del informalismo escultórico y demás subtemas tales como materiales, signos, estructuración, ideas, creación, expresión, aspectos físicos y técnicos, a demás temas que rodeen a este para su mayor comprensión incluso se tomara a los medios tecnológicos como vía para elaborar el tema.

g. CRONOGRAMA.

AÑO	2014												2015																															
	Meses		Marzo	Abril		Mayo		Junio		Julio		Agosto		Septiembre		Octubre		Noviembre		diciembre		enero	Febrero		Marzo		Abril		Mayo		Junio		Julio		Agosto		Septiembre		Octubre		Noviembre		Diciembre	
	Semanas		1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
Actividades			3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4
Presentación y aprobación del proyecto.			3	4																																								
Aplicación de instrumentos.					3	4																																						
Recopilación de la información.					3	4	3	4																																				
Procesamiento de la información.					3	4	3	4			1	2																																
Entrega definitiva de trabajo de titulación																																												
Trabajo de propuesta personal																																												
Exposición de trabajos de propuesta																																												
Revisión final de trabajos de titulación																																												
Tramites de declaración de aptitud																																												
Conformación de tribunal de grado																																												
Sustentación pública																																												

h. PRESUPUESTO Y FINANCIAMIENTO.

RECURSOS

Institucionales.

- Universidad Nacional De Loja.
- Biblioteca de la Carrera de Artes Plásticas U.N.L.
- Biblioteca de la U.T.P.L.
- Biblioteca de la casa de la cultura ecuatoriana, Loja.

Humanos.

- Autoridades y docentes universitarios.
- Director de tesis:

Lic. Adriana Nataly Maldonado Sánchez, docente de la Carrera de Artes Plásticas.

- Tesista:

Sandra Magaly Armijos Carrión.

Materiales.

- Libros.
- Revistas.
- Catálogos.
- Cámara.

- Internet.
- materiales de escritorios.

Económicos:

Todos los gastos que se presenten en el desarrollo de la investigación serán asumidos por el autor.

PRESUPUESTO.

RUBRO DE GASTOS	VALOR
Materiales artísticos	500.00
Herramientas	200.00
Materiales de escritorio	200.00
Material bibliográfico	350.00
Transporte	150.00
Imprevistos	150.00
Impresiones	200.00
COSTO TOTAL DEL PROYECTO	2150.00

i. BIBLIOGRAFÍA

1. Bravo Malo, Roatta C. (1983) arte y filosofía, España.
2. Berdsleyy, M., & John, H. (1997). Estética, historia y fundamentos. Ediciones catedra: madrid.
3. Cirlot, L. (1951-1970). Informalismo Pictorico en Barcelona. Barcelona.
4. Castro, Elías; Informalismo y objeto en la obra de Elsa Gramcko; Trabajo de ascenso. Caracas. Univ. Central de Venezuela.
5. Collins, Judith; Welchman, John; Chandler, David; Afram, David A. (1984) Técnicas de los Artistas Modernos, Alberto Giacometti. Herman Blemee. Madrid
6. Fradera, Veiga (1970) Atlas de Estilos Artísticos: Historia de los estilos artísticos.
7. Grupo Océano. (s.f.). Atlas Universal de Filosofía. Barcelona: Océano.
8. Iglesias, C. (4 de octubre de 2013). Antoni Tàpies y lo cotidiano misterioso. El país.
9. Loma Fuentes, Joaquín (1987) Principios de Filosofía del Arte Griego bellas artes
10. Muñoz Martínez, R.(2006). una reflexión filosoficasobre el arte. Thémata, revista de filosofía (34), 240.
11. Prette, María Carla; De Georgis, Alonso (2005) Atlas Ilustrado de la Historia del arte, Técnica, épocas, estilos.
12. Rodríguez Castelo, Herman (1992) Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del siglo XX. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

Web. Grafía.

1. <http://blogs.infobae.com/bellas-artes/2013/07/15/kenneth-kemble-y-el-informalismo-en-latinoamerica/> (acceso: 08-03-2014).
2. <http://bauhausinformalismo.wordpress.com/que-fue-la-bauhaus/> (acceso: 06-03-2014).
3. <http://historiarteuniversal.blogspot.com/p/informalismo-tachismo-art-gbrut-pintura.html>. (acceso: 06-03-2014).
4. http://historiayarteunivalle.blogspot.com/2012/12/caracteristicas-generales-del_12.html. (acceso:04-03-2014).
5. <http://historiadelarteporvaleria.blogspot.com/2011/09/informalismo-europeo.html>. (acceso 04-03-2014)
6. <http://www.slideshare.net/oscarcantaroc/el-informalismo>. (08-03-2014)
7. bibliografía complementaria.

Bibliografía complementaria.

Video: Humberto Jaimes Sánchez, el paisa. De Porfirio pestana

INDICE.

CERTIFICACIÓN.....	ii
AUTORÍA.....	iii
CARTA DE AUTORIZACIÓN.....	iv
AGRADECIMIENTO.....	v
DEDICATORIA.....	vi
MATRIZ DE ÁMBITO GEOGRÁFICO.....	vii
MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS.....	viii
ESQUEMA DE TESIS.....	ix
a. TITULO.....	1
b. RESUMEN.....	2
SUMARY.....	3
c. INTRODUCCIÓN.....	4
d. REVISIÓN DE LITERATURA.....	8
CAPITULO I.....	8
ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL INFORMALISMO.....	8
LA ESCULTURA INFORMALISTA A TRAVÉS DEL TIEMPO.....	18
CAPITULO II.....	26
CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE LA ESCULTURA INFORMALISTA....	26
LA PRESENCIA DEL EXISTENCIALISMO EN LAS OBRAS INFORMALISTAS.....	33
ESCULTORES INFORMALISTAS REPRESENTATIVOS.....	42
ANTONI TÁPIES.....	42
GERMAINE RICHIER.....	47
CAPITULO III.....	53
PROPUESTA TEÓRICA PRÁCTICA.....	53
FUNDAMENTACIÓN ARTÍSTICA.....	53
FUNDAMENTACIÓN ESTÉTICA.....	56
PROCESO DE ELABORACIÓN.....	58
PROPUESTA PRÁCTICA.....	72
e. MATERIALES Y MÉTODOS.....	78
f. RESULTADOS.....	79
g. DISCUSIÓN.....	84
h. CONCLUSIONES.....	88
i. RECOMENDACIONES.....	89
j. BIBLIOGRAFÍA.....	90
k. ANEXOS.....	94
a. TEMA.....	95
b. PROBLEMÁTICA.....	96

c. JUSTIFICACIÓN.....	99
d. OJETIVOS.....	101
OBJETIVO GENERAL.....	101
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	101
e. MARCO TEÓRICO.....	102
ESTETICA INFORMALISTA.....	103
ARTISTAS Y LA ESCUTURA INFRMALISTA.....	105
f. METODOLOGÍA.....	107
ENFOQUE.....	107
MODALIDAD BÁSICA DE INVESTIGACIÓN.....	107
Bibliografía documental.....	107
Modalidad especial.....	107
NIVEL O TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	108
RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.....	108
g. CRONOGRAMA.....	109
h. PRESUPUESTO Y FINANCIAMIENTO.....	110
RECURSOS.....	110
Institucionales.....	110
Humanos.....	110
Materiales.....	110
Económicos.....	111
PRESUPUESTO.....	111
i. BIBLIOGRAFÍA.....	112
WEB GRAFÍA.....	113
BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA.....	113
ÍNDICE.....	114