



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

**TÍTULO:**

**ANÁLISIS ARTÍSTICO Y ESTÉTICO DE TRES OBRAS DE HENRY MOORE,  
COMO REFERENTE PARA UNA PROPUESTA ESCULTÓRICA.**

**Tesis Previa a la Obtención del Grado  
de Licenciado en Artes Plásticas,  
mención: Escultura**

**AUTOR:**

CRISTIAN RAMIRO ABAD ABAD

**DIRECTOR DE TESIS:**

LIC. JULIO MEDARDO QUITAMA PASTAZ

**LOJA- ECUADOR**  
**2015**

## **CERTIFICACIÓN**


LIC. JULIO MEDARDO QUITAMA PASTAZ, DOCENTE DE LA CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS DEL ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA Y DIRECTOR DE TESIS.

## **CERTIFICA**

Haber asesorado y monitoreado con pertinencia y rigurosidad científica la ejecución de la tesis titulada: ANÁLISIS ARTÍSTICO Y ESTÉTICO DE TRES OBRAS DE HENRY MOORE, COMO REFERENTE PARA UNA PROPUESTA ESCULTÓRICA, de autoría del estudiante Cristian Ramiro Abad Abad.

Por lo que se autoriza su presentación, defensa y demás trámites correspondientes a la obtención del grado de licenciatura.

Loja, 2 de octubre del 2015



Lic. Julio Medardo Quitama Pastaz  
**DIRECTOR DE TESIS**

## AUTORÍA

Yo, Cristian Ramiro Abad Abad, declaro ser el autor 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:** Cristian Ramiro Abad Abad

**Firma:**.....

**Cédula:** 1900702034

**Fecha:** 2 de octubre del 2015

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

Yo, Cristian Ramiro Abad Abad, declaro ser el autor del presente trabajo de tesis titulado: ANÁLISIS ARTÍSTICO Y ESTÉTICO DE TRES OBRAS DE HENRY MOORE, COMO REFERENTE PARA UNA PROPUESTA ESCULTÓRICA, como requisito para optar al grado de Licenciado en Artes Plásticas, Mención Escultura; 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 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 dos días del mes de octubre del 2015

Firma:  .....

**Autor:** Cristian Ramiro Abad Abad

**Cédula:** 1900702034

**Dirección:** Barrio Obrapía

**Correo electrónico:** crabad2@gmail.com **Celular:** 0969542239

### **DATOS COMPLEMENTARIOS:**

**Director de Tesis:** Lic. Julio Medardo Quitama Pastaz

### **Tribunal de Grado:**

Lic. Carlos Andrade (Presidente)

Lic. Adriana Maldonado (Vocal)

Lic. Paulina Salinas (Vocal)

## **AGRADECIMIENTO**

A la carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Loja porque en sus aulas y talleres obtuve los conocimientos que sentaron las bases para la propuesta presente y las que vendrán a futuro.

A mi director de tesis, por su esfuerzo, predisposición y objetividad a la hora de realizar las correcciones necesarias para lograr que el presente trabajo genere una propuesta escultórica con la calidad requerida para su exposición ante la sociedad.

A mis profesores, quienes me instruyeron en lo que no sabía y me despertaron a lo que yo podía ser y hacer como persona y como artista, a todos ustedes muchas gracias.

A mis padres, hermanos y a toda mi familia por su apoyo financiero y/o en especie, por ser mi pilar emocional y por darme la mano en los momentos en que las dificultades parecían rebasarme. Gracias por creer en mí.

A mis compañeros de carrera y de promoción porque a lo largo de estos años no he encontrado en ustedes más que compañerismo y consideración.

A mis amigos y conocidos, quienes siempre han estado conmigo y me han brindado su apoyo incondicional.

Todos ustedes han sido fundamentales en mi carrera y en mi vida. Muchas gracias

Cristian Ramiro

## **DEDICATORIA**

A la memoria de J. Victoriano Reyes A. (†), mi abuelo.

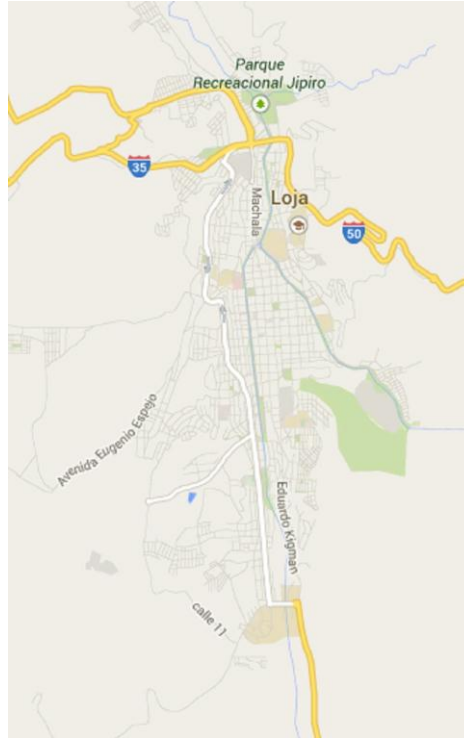
Cristian Ramiro

## MATRIZ DE ÁMBITO GEOGRÁFICO

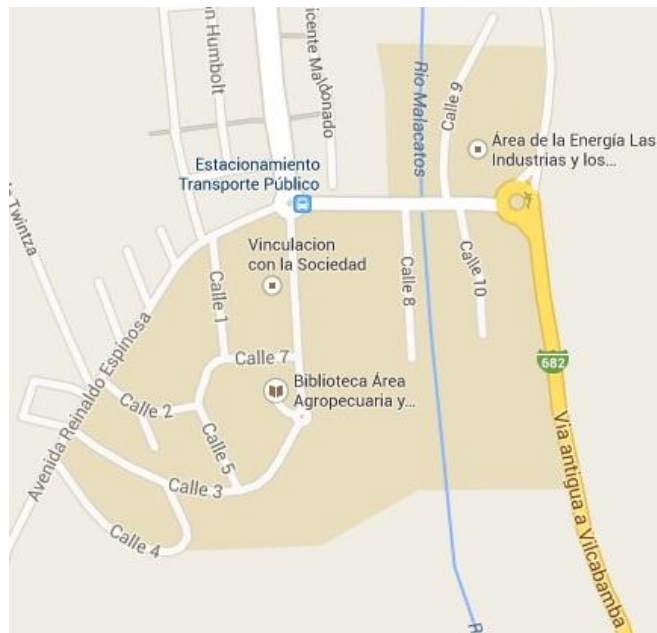
ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN											
BIBLIOTECA: ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN											
TIPO DE DOCUMENTO	AUTOR  NOMBRE DEL DOCUMENTO	FUENTE	FECHA / AÑO	ÁMBITO GEOGRÁFICO						OTRAS DESAGREGACIONES	NOTAS OBSERVACIONES
				NACIONAL	REGIONAL	PROVINCIA	CANTÓN	PARROQUIA	BARRIO COMUNIDAD		
TESIS	CRISTIAN RAMIRO ABAD ABAD  ANÁLISIS ARTÍSTICO Y ESTÉTICO DE TRES OBRAS DE HENRY MOORE, COMO REFERENTE PARA UNA PROPUESTA ESCULTÓRICA.	UNL	2015	ECUADOR	ZONA 7	LOJA	LOJA	SAN SEBASTIÁN	LA ARGELIA	CD	Licenciado en Artes Plásticas, Mención Escultura

# MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS

## MAPA DE LOJA



## CROQUIS DE LA CIUDELA UNIVERSITARIA





## ESQUEMA DE TESIS

- i. PORTADA.
- ii. CERTIFICACIÓN.
- iii. AUTORÍA.
- iv. CARTA DE AUTORIZACIÓN.
- v. AGRADECIMIENTO.
- vi. DEDICATORIA.
- vii. MATRIZ DE ÁMBITO GEOGRÁFICO
- viii. MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS
- ix. 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

**a. TÍTULO**

ANÁLISIS ARTÍSTICO Y ESTÉTICO DE TRES OBRAS DE HENRY MOORE, COMO REFERENTE PARA UNA PROPUESTA ESCULTÓRICA

## **b. RESUMEN**

La escultura como medio de expresión artística siempre ha estado presente a lo largo de todo el desarrollo y evolución de la humanidad, para comunicar los aspectos cognoscitivos que diversificaron sus formas de ver, sentir y plasmar la naturaleza y la vida. Es por ello que la presente investigación está orientada a establecer las correlaciones existentes entre las concepciones acerca de la existencia humana y su repercusión en el diseño y ejecución de obras escultóricas; para lograr este objetivo fue necesario la utilización de fuentes bibliográficas que permitan observar y sustentar el grado en que los diferentes hitos de la historia y sus consiguientes corrientes filosóficas influyeron en la producción de los artistas, tal es el caso de Henry Moore cuya obra siempre mantuvo lógica con el momento cultural e histórico de su contexto temporal y espacial.

## **SUMMARY**

The sculpture as a way of artistic expression has been present during the humanity's development and evolution, to communicate the cognitive aspects that diversified its ways to see, feel and capture the nature and the life. For this reason the present investigation is guided to establish the existent correlations between the conceptions of the human existence and its repercussion in the design and execution of sculptural works, to achieve this objective was necessary using bibliographical references that allow observe and demonstrate how the different milestones of the history and its philosophical currents consequents influenced in the production of the artists, for example Henry Moore whose works always maintained logic with the cultural and historical moment of this temporal and spatial context.

### **c. INTRODUCCIÓN**

Las manifestaciones artísticas siempre han estado presentes a lo largo de la evolución de la especie humana, cuyas nuevas destrezas y habilidades adquiridas iban alejándola cada vez más de sus orígenes primigenios y haciendo que se interesara por la representación de su entorno y todo aquello que constituía su diario existir.

Una de estas manifestaciones es la escultura, cuyas técnicas de elaboración, sus materiales, y su intencionalidad no han podido escapar del contexto espacial y temporal. Así, su desarrollo, como el de la plástica en general tuvo su punto de inflexión ante el surgimiento de las vanguardias del siglo XX. La escultura se desvinculó definitivamente de la arquitectura y la ornamentación. Para este nuevo siglo, emerge la figura de Henry Moore y sus nuevas concepciones escultóricas al fusionar la figura humana con el paisaje e incorporar el espacio vacío como elemento artístico estético.

La obra de Moore tampoco pudo escapar a los fenómenos sociales y culturales de gran agitación que recorrían toda Europa a causa de la segunda guerra mundial, agitación que encerraría a la sociedad en un clima de angustia e incertidumbre, que a su vez encontraría «refugio» en las filosofías existencialistas de Sartre y Heidegger.

Ahí surge la necesidad de analizar las obras de Henry Moore, como uno de los artistas más representativos del siglo XX, cuyo trabajo marcó definitivamente la ruptura con la estética tradicional y la excesiva proliferación de monumentos conmemorativos. Otro aspecto de gran relevancia dentro de este trabajo investigativo es la demanda de conocimientos de carácter estético que permitan la correcta fundamentación de la propuesta plástica.

Así, debe existir un compromiso por parte del artista hacia la sociedad que representa, debe conocer su realidad social y cultural para de esta manera poder generar propuestas que aporten al desarrollo de la plástica, mediante obras que vayan más allá de la simplicidad de la imagen, y realmente se

adentren en la individualidad de la existencia humana con sus sentimientos, sus fantasías y sus fobias.

Dentro de este marco, la presente investigación está dirigida a conocer los diferentes aspectos, tanto artísticos como estéticos que influyeron en la obra escultórica de Henry Moore y al análisis de algunas de sus obras más importantes, para con estos conocimientos fundamentar una propuesta plástica que se adapte a nuestra realidad contextual.

Este trabajo se compone de tres capítulos, para los dos primeros, se hizo necesario aplicar primeramente un modelo de investigación documental bibliográfico, que sirvió para recolectar la información más relevante de acuerdo a las temáticas planteadas, y luego, mediante su análisis y síntesis, obtener una información más pertinente; ya para el tercer capítulo fue necesario hacer uso del método deductivo para obtener las conclusiones que permitan el planteamiento de la propuesta.

El primer capítulo, está dedicado al estudio del existencialismo, como una de las corrientes filosóficas más importantes del siglo XX, en este apartado se hace un estudio de los antecedentes de esta corriente del pensamiento, sus postulados, sus mayores representantes y sus implicaciones dentro del campo del arte, y de manera especial en la escultura europea de la época.

En el segundo capítulo se aborda el estudio de la escultura, desde su conceptualización, clasificación, materiales y técnicas; hasta una revisión de su evolución a lo largo de la historia desde las civilizaciones antiguas hasta la actualidad, haciendo énfasis en la escultura biomórfica y sus principales características y representantes entre los que se destaca Henry Moore, de quien se hace un breve estudio biográfico y un análisis de su obra.

A partir de lo anterior se pasa al tercer capítulo en el que se encuentra todo lo relacionado con la propuesta teórico-práctica, su fundamentación artística y estética, el proceso de elaboración y la propuesta práctica con las obras realizadas de las que también se hace un breve comentario.

A través de la elaboración de la presente investigación se pone de manifiesto la imposibilidad del artista de escapar de la realidad contextual en la que se halla inmerso. En el caso de Henry Moore, su obra también se vio «afectada» por las teorías existencialistas, especialmente a partir de su participación en la segunda guerra mundial como artista oficial de guerra.

Asimismo, en cuanto a los conceptos técnicos y estéticos para la realización de las obras se deben manejar con coherencia, ya que aparte de las cuestiones puramente representacionales existen muchos factores que pueden aportar contenido a una obra de arte.

Actualmente, en nuestro medio, al igual que en el continente europeo del siglo anterior, el ser humano también se encuentra en un dilema moral entre la búsqueda de sí mismo y la alienación.

La presente propuesta plástica, sin rechazar por completo los avances técnicos y tecnológicos, hace uso de materiales y técnicas más tradicionales para la ejecución de obras escultóricas que integran aspectos formales, morales y sociales que identifiquen al individuo de nuestro contexto.

Uno de los principales motivos gestores para la presente propuesta, al igual que para Moore, son la formas de la naturaleza: raíces, piedras, etc., además se puede apreciar la aparición del vacío como elemento artístico y estético.

De este modo se pretende lograr una producción escultórica, que mediante su exposición ante la sociedad, ésta pueda advertir los contenidos artísticos y estéticos que conlleva cada una de las obras y se sienta identificada con esta propuesta.

## d. REVISIÓN DE LITERATURA

### CAPÍTULO I

#### 1. El Existencialismo

Para llegar a un concepto más aproximado de lo que es el existencialismo se partirá del concepto de existencia, definida como: “el hecho de *ser*, por oposición a la existencia de la nada, y distinto de la *esencia* (que es la naturaleza de un ser, o una categoría de seres, lo que les hace ser lo que son).” (Souriau, 1998, p.549)

A partir de esta afirmación, definiremos al existencialismo como una doctrina filosófica que considera que el ser humano es libre para tomar decisiones, definiendo así su propia esencia; en lugar de poseer una esencia determinada previo a su existencia.

El existencialismo surge a raíz de las afirmaciones del filósofo danés Sören Kierkegaard, quien manifiesta que en la constante búsqueda de Dios, perseguimos nuestra propia libertad, por lo tanto para él también, la existencia precede a la esencia; para Kierkegaard, el ser humano es creación de Dios, pero especifica que esta creencia a la que el hombre se sujeta ciegamente es producto de la sugestión individual o colectiva más que de una interpretación lógica o científica.

La doctrina kierkegaardiana está basada en “la *angustia* como hecho fundamental de la existencia, la *soledad* del hombre y la *tragicidad* insuperable del ser humano.” (Stönig, 2012, p. 656). Tomando como punto de partida a Kierkegaard, se puede encontrar algunos aspectos en común de las filosofías de la existencia:

- Ya que se centra en la existencia del ser humano, se puede decir que es una filosofía de carácter humanista.
- Toma como objeto de estudio al ser humano individual.



- No considera al ser humano como cosa, ya que éste se construye a sí mismo.
- Los filósofos existencialistas manejan de una u otra forma el método fenomenológico.
- La existencia no es inalterable, ya que por su esencia, se halla estrechamente ligada al tiempo.
- Aunque estudia al ser humano individual, no se lo aísla completamente de el mundo y de los otros hombres.
- Los filósofos pone en sus obras, sus propias vivencias personales.

Desde el punto de vista histórico, el *clima* espiritual que favoreció su interés y difusión [*del existencialismo*] fueron las tremendas convulsiones de las dos grandes guerras mundiales, que provocaron el fracaso de los grandes ideales humanitarios, del progreso, la técnica y la ciencia, creando un ambiente de inquietud e inseguridad, de pesimismo ideológico y angustia vital. (Perniola, 2001, p. 507)

Un nihilismo y un simplismo desolador serán la respuesta a esta actitud espiritual del ser humano, como un ser que emerge de la nada y se pierde en la nada, es ahí cuando surge el existencialismo como la filosofía que quiere responder a todos estos cuestionamientos, ahí se acentúa el conflicto entre el ser y el deber ser, entre la ley moral y la libertad, entre la búsqueda de sí mismo y la alienación.

Esta filosofía presenta las eternas interrogantes sobre el sentido de la existencia, sobre la muerte y el dolor, llegando a imponer una trágica y sombría concepción de la existencia humana, concepción que se aproxima a un fatal sentimiento de impotencia, y que sólo busca su salvación en el ejercicio absurdo de una libertad sin sentido y sin rumbo.

El existencialismo se distingue del resto de los sistemas filosóficos en su punto de vista, ya que aborda los problemas desde la propia interioridad del filósofo, la misma que es reflejada en sus escritos, descartando de esta forma los escenarios abstractos en que desarrollan los demás sistemas filosóficos, dicho

de otra forma, es una filosofía en primera persona que contraviene los preceptos tradicionales acerca de la distancia que debía haber entre el sujeto pensante y el objeto de estudio.

Los temas sobre los que reflexiona el existencialismo se mueven alrededor del hombre que ya no es un simple objeto de estudio, es un sujeto en el mundo y abierto al mundo, sólo puede tratarse a sí mismo como objeto para desarrollar su propio conocimiento, mediante sus experiencias, su interpretación de la realidad, sus ambiciones, sus angustias y sus miedos, en suma: prevalece su visión trágica por sobre la visión lógica de sí mismo.

La libertad y la muerte son otros de los temas básicos para los existencialistas, pero se habla de una libertad que posibilita la elección y por lo tanto marca la esencia del individuo; el otro objeto de atención para los existencialistas es la muerte, considerada como el verdadero destino y objetivo de la existencia humana.

Según la creencia en Dios por parte de los filósofos existencialistas podemos distinguir tres clases de existencialismo:

La primera es de carácter teísta, que se divide posteriormente en "religiosa" y "espiritualista"; la segunda es el existencialismo agnóstico con el cual la existencia o no de Dios es una cuestión irrelevante para la existencia humana; y por último existe el existencialismo ateo que fue expuesto en el siglo XX por Jean Paul Sartre y Albert Camus, que escriben novelas, obras teatrales y ensayos filosóficos con temas relacionados a la existencia.

Sartre otorga al existencialismo una fuerte presencia dentro de la filosofía, que si bien para algunos es más una actitud que una escuela de pensamiento, al estudiar directamente al ser humano individual es inevitable dejar de prestar atención a los temas que aborda esta filosofía (la subjetividad, la finitud, la autenticidad, la libertad, la soledad, etc.). Según Sartre, la tradición filosófica occidental dedujo, desde Sócrates en adelante, que en los seres humanos "la esencia precede a la existencia", ya sea porque creía en las afirmaciones

Platónicas de que existe una esencia preexistente que deja su huella en el subconsciente del individuo o porque creía que cada ser humano ya existe de alguna forma en la mente de Dios desde el origen de los tiempos.

Sartre rompe con toda la tradición filosófica al dejar de interesarse tanto por el tema de Dios, liberando la existencia del ser humano de toda atadura metafísica al afirmar que no hay ninguna idea en la mente de Dios a la que deba responder el hombre, declarando que cada ser humano está solo, abandonado y libre, creando y recreando su esencia en todo momento gracias a sus elecciones y acciones. La exclusión de Dios de la existencia humana otorgaba al individuo una desbordada libertad, con lo que surgió la necesidad de establecer límites, por lo que el propio Sartre se propuso establecer un conjunto de reglas que compondrían una “ética existencialista” destinada a asegurar la adecuada convivencia entre los individuos de una sociedad.

La filosofía existencialista de Sartre, se desarrolló mediante el método fenomenológico creado por el filósofo alemán Edmund Husserl, quien expuso la necesidad de un método que exhibiese las características subjetivas y la estructura objetiva de la conciencia.

En este proceso se pueden distinguir dos etapas, la primera es la descripción pormenorizada de la manera en el que el mundo se presenta en la conciencia con todas sus estructuras, sutilezas y exageraciones; en cambio, la segunda es de carácter más técnico, y está orientada a establecer una descripción pre-teórica de los diversos actos de conciencia, sin pretender ser considerada una teoría de la conciencia.

### **1.1. Estética Existencialista**

Para algunas corrientes estéticas anteriores al existencialismo, el arte era un fenómeno cuya interpretación estaba condicionada únicamente por el estudio de sus elementos formales; esta posición fue defendida por diferentes teorías estéticas que consideraban al arte como algo cerrado en sí mismo desvinculado de sus orígenes socioculturales; los seguidores de estas

corrientes defienden el arte por el arte, promoviendo el concepto de que el arte es sólo para ciertas personas, negando así que el arte pueda ser comprendido por diferentes grupos sociales.

Frente a estas corrientes, la estética existencialista se enfoca en la importancia y necesidad del conocimiento del contexto social y psicológico en que se desenvuelven el arte y el artista, para comprender la obra de arte, integrando de esta manera aspectos formales, psicológicos y sociales.

Esta estética toma, por razones estrictamente filosóficas, como punto de partida, la subjetividad del individuo, buscando una doctrina basada sobre la verdad, y no un conjunto de bellas teorías alejadas de la realidad.

Dentro del campo estético, la obra existencialista no trata de conmover ni de comunicar de modo directo, sentimientos de deseo, de miedo o de cólera, bajo estas pasiones la libertad estaría alienada. Se funda en la rivalidad entre el artista y la realidad, el artista es protagonista de una acción mucho más duradera que cualquier otra, si bien puede ser problemática y susceptible de múltiples interpretaciones, no pretende impresionar ni condicionar a nadie: él se dirige a la libertad de los demás, dejando a éstos la facultad para hacer conjeturas acerca de su obra.

Esta corriente filosófica afirma que han de ser objeto para la representación artística, las experiencias más inconscientes del individuo; exhorta a los artistas a reproducir los impulsos más primitivos y los aspectos sombríos de la existencia humana. Toma como misión principal del arte, el despertar las experiencias subconscientes del ser humano por lo que se considera la estética del existencialismo como un reflejo de la degeneración espiritual predominante. En cambio para los existencialistas religiosos, el arte es la representación de las fuerzas intermedias entre lo terrenal y lo divino, es la conjunción entre la experiencia religiosa y la estética.

En el contexto europeo del período de entreguerras, el pensamiento general era que estas habían mostrado una civilización en bancarrota moral, lo que

podía significar el regreso a las formas y sentimientos primarios dando vida a formas artísticas caducas. Es ahí cuando las ideas existencialistas aparecen por primera vez en literatura en la obra del poeta Rainer Maria Rilke; y más tarde en el quehacer artístico de muchos países dominados por la burguesía, ejerciendo una enorme influencia sobre el arte del siglo XX, así también encontramos estas ideas en las obras literarias de Albert Camus, Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre.

“Una particularidad de las obras de arte es que no solamente existen, sino que también *hacen existir*. Hay en ellas y por ellas modos especiales de existencia” (Souriau, 1998, p. 549). Una obra de arte no existe sólo físicamente cuando es ejecutada, existe mucho antes en la mente del artista, en sus ideas; por otro lado la obra hace existir al artista guiándolo a descubrir el ideal de obra, a alcanzar la verdad en el hecho de ser.

Dentro de la estética existencialista, existen tres etapas:

El periodo romántico que nace alrededor del año de 1830 es representado por Sören Kierkegaard, que se opone a las doctrinas de Hegel, para quien lo verdadero o lo falso no era algo absoluto, sino que consideraba que todo era verdadero hasta un cierto punto. Para Kierkegaard, la inspiración no es una cosa que sea verdadera hasta un cierto punto, para el artista no existe un término medio entre la genialidad y la mediocridad; su deber es llevar a la vida real las creaciones de su imaginación, pero desde fuera de su propio sentir, de sus pasiones, de sus ímpetus y de sus decepciones.

En los años de la primera guerra mundial (1914-1918), se observa una transición hacia una nueva etapa en la estética existencialista; surge el período metafísico liderado por Martin Heidegger y estimulado por la pérdida de los caracteres individuales de la existencia, arrasados por sugerencias y exigencias vinculadas a una colectividad anónima; asimismo existía una confianza exagerada en el automatismo de la vida y en un mundo rigurosamente organizado por el progreso técnico.

Ante la necesidad de recobrar la autenticidad de las decisiones y elecciones propiamente individuales se hizo conveniente orientar esta filosofía hacia el humanismo ateo, orientación que al excluir a Dios de la toma de decisiones por parte del ser humano, le otorga la capacidad de liberarse y construirse a sí mismo.

## **1.2. Jean Paul Sartre (1905-1980)**

Este filósofo francés fue uno de los principales exponentes de la filosofía existencialista; la figura de Sartre surgió en los años previos a la segunda guerra mundial que serían muy productivos, ya que en 1940 comienza a escribir su gran obra filosófica "*El ser y la nada*" publicada en 1943, la misma que le convertiría en el principal representante del existencialismo.

Para poner de manifiesto los valores destinados a afianzar el bienestar y la tranquilidad de la convivencia civil, más tarde, Sartre publica un ensayo dedicado a plantear una verdadera ética existencialista, que lamentablemente quedó inconclusa. Mediante este ensayo, y dentro del campo estético, manifiesta que no hay obra definitiva por ejecutar, sino que el artista se compromete a la construcción de ésta, y que la obra *por hacer* es precisamente la obra que *habrá hecho*; dicho de otra manera, los valores estéticos a priori, no existen en la obra de arte, pero si hay valores a posteriori que se evidencian después en la coherencia de la obra y en las relaciones que hay entre la voluntad de creación y el resultado.

El existencialismo como humanismo ateo, impulsado por Jean Paul Sartre, nace alrededor de la década de los años 40, con la finalidad de liberar el concepto del hombre de toda articulación metafísica o religiosa. Para Sartre, los hombres están solos en el universo, sin atreverse a negar por completo la existencia de Dios, sin el cual todo estaría permitido.

"Sartre fue uno de los pensadores existencialistas más conocidos para el público general, y se esforzó en extender las ideas del existencialismo fuera de los confines de la filosofía académica." (Magee, 1995, p. 276). Este pensador

promovía el “compromiso” del artista, que ha de ponerse al servicio de la lucha por la libertad, aunque excluía de este “compromiso” a la poesía por ser de carácter creativo o experimental.

Su pensamiento parte de un análisis filosófico de la imaginación, a la que separa de cualquier tarea cognoscitiva: la imagen no es una copia de la realidad, sino un producto de la libre actividad de la conciencia, existe entre la realidad y la experiencia estética una distancia insalvable, la realidad no es jamás bella y la belleza no es jamás real; excluye la posibilidad de la actuación estética sobre la realidad, ya que la acción estética excede a la verdad.

La obra filosófica de Sartre se puede dividir en tres períodos: el primero caracterizado por la influencia de la fenomenología de Husserl, el segundo marcado por la adopción de una postura atea y la asimilación de los presupuestos del existencialismo, y el tercero, determinado por el intento de sintetizar el existencialismo con una visión crítica y alejada de los dogmas dominantes del marxismo.

La actividad literaria de Sartre realizada a lo largo de toda su vida, así como su actividad periodística y su preocupación constante por los temas sociales y políticas, le formaron una gran presencia en la historia como un modelo a seguir por los pensadores involucrados en las eternas revueltas en contra de la injusticia social.

### **1.2.1. El Ser y la Nada**

Este trabajo publicado en 1943 es la obra cumbre de Jean Paul Sartre, en ella se pone de manifiesto la fuerza y el coraje de la conciencia humana para aceptar lo absurdo de la existencia, y su capacidad para otorgarle sentido en un mundo «sin sentido». Mediante este trabajo Sartre procura esclarecer los límites entre el ser y el no ser

El ser no tiene necesidad alguna de la nada para ser concebido, (...) en cambio, la nada, que no es, no puede tener sino una existencia

prestada: toma su ser del ser, su nada de ser no se encuentra sino dentro de los límites del ser, y la desaparición total del ser no constituiría el advenimiento del reino del no-ser, sino, al contrario, el concomitante desvanecimiento de la nada: no hay no-ser sino en la superficie del ser.(Sartre, 1966, p. 50)

Con esto, Sartre confirma la existencia de ciertos paralelismos entre las conductas que adopta el ser humano frente al ser y frente a la nada; a su vez plantea considerar al ser y al no-ser como dos componentes complementarios de la realidad, que del mismo modo que la sombra y la luz, sería imposible estudiarlas de manera aislada.

Otro aspecto al que Sartre dedica un espacio en esta obra es el tema de la muerte como un fenómeno de la vida humana, considerada como su término final; su filosofía la distingue como una puerta abierta hacia la nada de la realidad humana, y ésta nada es el cese absoluto de ser, o la existencia bajo una forma no humana.

“La muerte aparece así a la mayoría de los hombres como una oscura profecía que pende sobre su vida. (...). Pero en realidad la muerte está ligada a la vida de antemano y desde el interior.” (Mas Torres, 2001, p. 88). La muerte es la negación de la vida y, contradictoriamente, puede entenderse como un factor positivo ante la propia existencia, esto obedece al pensamiento sobre la trascendencia, en la que las personas deben guiar su ser para dejar una huella que la realice individualmente. La concepción que se tenga de la muerte puede ser un factor fundamental a la hora de otorgar sentido a la existencia.

Después de que la muerte haya parecido lo inhumano por excelencia puesto que era lo que hay del otro lado del “muro”, de repente se optó por considerarla desde otro punto de vista, es decir, como un acontecimiento de la vida humana. (Sartre, 1966, p. 652)

Para Sartre, la vida ya no se reinicia, ya no se recobra lo perdido, por ello se es tan responsable de la muerte como de la vida, aunque ambas posean un



carácter absurdo. Es ese sentido absurdo de la muerte lo que promovió la inclusión de este tema dentro de la estética existencialista surgida durante un periodo de crisis profunda, nacida del holocausto de las guerras mundiales.

### 1.3. Escultura con Líneas Existencialistas

En el contexto europeo del siglo XX, el estallido de la primera guerra mundial en 1914, marcó el comienzo de una gran tragedia que se extendería por el periodo de entre guerras y desembocaría en una segunda guerra mundial sembrando hambre, terror y muerte por todo el continente. Estos acontecimientos impulsaron a los artistas a iniciar con un proceso de exclusión de los elementos de la naturaleza en sus obras, dando lugar a un arte cada vez más abstracto que presenta una cierta propensión a la angustia, lo que lo convierte en un medio más con el que expresar sus angustias.

En la escultura europea del siglo XX, se puede encontrar grandes artistas que tomaron como referentes estéticos los escritos de los filósofos existencialistas, en boga durante el período de entreguerras, entre estos artistas se destaca la figura de dos escultores: el suizo Alberto Giacometti y el inglés Henry Moore.

Alberto Giacometti (1901-1966), por su parte produce unas series escultóricas de hombres y mujeres longilíneos y delgadísimos (Fig. 1) que representan ese ser humano “sartreano”, las esculturas de los hombres caminantes de Giacometti tienen una fuerte influencia de la naturalidad de la obra de Rodin.



Fig. 1. Giacometti, Alberto. (1948). La Plaza II [Bronce]. Colección privada. Extraído de: <http://www.jmhdezdez.com/2014/03/frases-giacometti-alberto-escultor-obras>.

Al mismo tiempo que avanza con su obra homenajeando a Rodin, también muestra que lo monumental de la escultura no depende necesariamente de una cuestión de tamaño, sino más bien de la escala y la concepción escultórica: así, una obra de Giacometti, de dos o tres metros pero muy delgada y sutil en su materialidad, puede sentirse más monumental que si pesara varias toneladas.

Giacometti, con sus obras cambió la percepción sobre la escultura, incorporando a la mirada el contexto que rodea a la obra, apropiándose de todo el espacio que circunda a sus visualmente frágiles y delicadas esculturas.

Para los años 30, surge la figura del inglés Henry Moore (1898-1986), con una obra inspirada en las formas orgánicas de la naturaleza (Fig. 2) dadas por fuerzas formadoras invisibles que actúan desde el interior y determinan la peculiar forma de su perímetro. En sus inicios Moore se mantuvo independiente de cualquier corriente ideológica o artística.

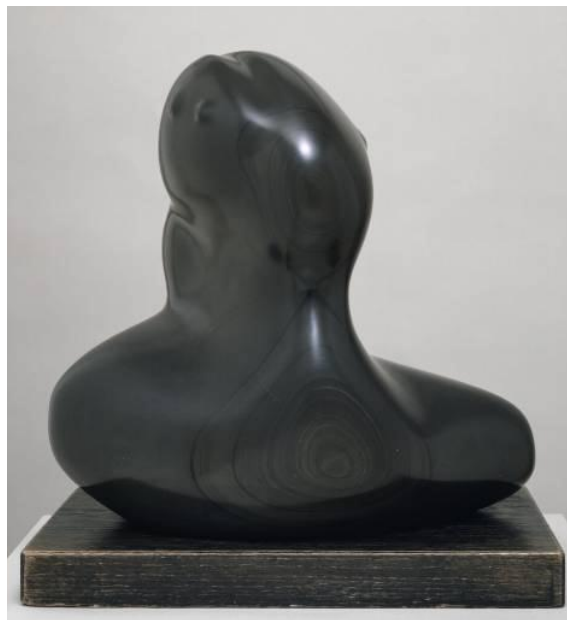


Fig. 2. Moore, Henry . (1932). Composición [Piedra]. Tate Gallery, Londres. Extraído de: <http://byricardomarcenaroi.blogspot.com/2011/06/sculpture-escultura-henry-moore-1930-40>.

La independencia es, pues, el rasgo más característico del talante creador de Moore, quien nunca se sometió a los dictados de ningún

grupo artístico y cuya obra se mantuvo libre de cualquier imposición ideológica o política, lo cual es de resaltar en un escultor que realizó una amplia actividad monumental. (Martínez Novillo, 1986, p.3)

Pero su obra permanecería sin influencia de ninguna ideología hasta el año de 1940, después de la segunda guerra mundial y los bombardeos sobre Inglaterra, de los que el propio artista fue testigo, llegando incluso a convertirse en el artista oficial de la guerra.

Sus figuras son anónimas, sólo con su humanidad, hombres y mujeres fundidos en bronce que erguidos contemplan un mundo que acaba de salir de una nueva catástrofe. Hay resonancias bélicas en las figuras de “Guerreros caídos” o en las numerosas variantes de los “Yelmos”, inquietante visión de una cabeza, literalmente con sólo sus ojos, dentro del casco guerrero intemporal.

## **CAPÍTULO II**

### **2. La escultura**

El presente capítulo está dedicado exclusivamente al estudio de la escultura como medio de expresión plástica; su conceptualización, su evolución histórica, su clasificación, sus materiales, sus técnicas y sus principales representantes.

Partiremos definiendo el término escultura como el arte de manipular diferentes materiales para crear formas tridimensionales siguiendo un pensamiento lógico, emoción o sentimiento, que se traducen en una expresión creativa personal.

Desde las épocas más primitivas, el hombre ha tenido la necesidad y la oportunidad de esculpir, al principio lo hacían con los materiales más fáciles de obtener y trabajar: barro y madera, pero más tarde fueron aprendiendo a trabajar materiales como la piedra y los metales, esta experimentación y búsqueda de nuevos materiales y técnicas escultóricas se ha prolongado hasta la actualidad.

El lenguaje escultórico “se entiende en tres dimensiones: altura, anchura y profundidad desarrolladas en un espacio; la naturaleza de la escultura no solo es visual, sino táctil y material. Sus procesos han cambiado a través del tiempo, desde los materiales y los utensilios hasta los “cánones” y su intención”. (Alonzo, 2008, p. 1)

La relación existente entre tiempo y espacio se presenta como una cuestión esencial para comprender la verdadera tridimensionalidad de las formas. Siempre se debe considerar el tiempo que el espectador necesita para moverse dentro o fuera del espacio tridimensional de la escultura. Además para la realización de una escultura debe tomarse en cuenta la incidencia de la luz, dado que ésta contribuye a acentuar los volúmenes y puede hacer cambiar por completo el sentido de una obra.

La escultura se divide en dos ramas: la estatuaria y la ornamental, la primera, propiamente llamada escultura tiene un lenguaje de expresión autónomo, mientras que la segunda tiene un papel secundario al servir de auxiliar a la arquitectura.

Técnicamente, “dos son la maneras básicas de practicar la escultura: la talla, que se basa en extraer el material hasta que la forma se libera de la materia en que estaba encerrada, según una concepción neoplatónica desarrollada por Miguel Ángel, y el procedimiento de modelado, que parte de una idea opuesta a la talla al crear la forma a partir de la nada, a través de la superposición de materia.” (Grupo Editorial Océano, 2003, p. 34)

Actualmente, se puede citar dos técnicas adicionales para realizar obras escultóricas: la fundición, que consiste en derretir metal y verterlo en moldes para que tome forma; y la técnica de la construcción o ensamblaje, que se basa en la conjunción de diversos elementos a modo de un collage escultórico, desarrollando dimensiones técnicas y conceptuales muy ligadas a las pretensiones del arte contemporáneo.

La escultura puede ser exenta (Fig. 3) cuando se puede contemplar desde cualquier punto de vista a su alrededor, y escultura de relieve (Fig. 4) que es aquella que está realizada o adherida sobre un muro o cualquier otra superficie, por lo que tiene un único punto de vista frontal.



Fig. 3. Gargallo, Pablo. (1920). El Violinista [Plomo]. Museu D'Art de Catalunya, España. Extraído de: <http://www.museo nacional. cat/es/violinista-gargallo>



Fig. 4. Buonarrotti, Miguel Ángel, (1502). Tondo Taddei [Mármol]. Royal Academy of Arts, Londres, Inglaterra Extraído de: <http://www.taringa.net/posts/arte/16709822/Entra-y-mira-Las-Esculturas-Y-Pinturas-Del-Gran-Artista>.

Históricamente, la escultura ha sido proclive a asignársele una determinada funcionalidad, entre las que se destacan la función religiosa, la funeraria, la conmemorativa, la didáctica y la ornamental; algunas de las cuales perduran hasta la actualidad.

Ya en la prehistoria se puede encontrar representaciones escultóricas muy relacionadas con la religión y los mitos, siendo el hombre y los animales los únicos protagonistas de estas figuras, las mismas que eran realizadas con materiales como la piedra, el hueso y el marfil.

Posteriormente las grandes civilizaciones que poblaron la Tierra realizaron esculturas que representaban a sus dioses, a sus gobernantes y a sus héroes, narrando grandes batallas y escenas de la vida cotidiana en relieves que en muchos casos se han conservado hasta la actualidad.

La escultura de los Egipcios y Mesopotámicos, se caracteriza por basarse en la ley de frontalidad y por la predominancia de la escultura de bulto redondo, con cualidades propias como el hieratismo y la rigidez (Fig. 5).

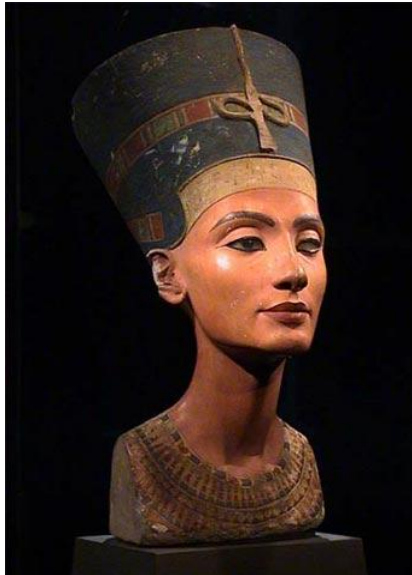


Fig. 5. Busto de Nefertiti (1345 a. C.). [Piedra caliza y yeso policromado]. Neues Museum, Berlín, Alemania. Extraído de: [http://www. egiptologia.com/historia/338-nefertiti-la-reina-del-aton](http://www.egiptologia.com/historia/338-nefertiti-la-reina-del-aton).

Durante el Imperio Nuevo en Egipto, la escultura alcanzó dimensión superior en cuanto a severidad y majestuosidad, pasando a formas más elegantes de representación y cuidado de los detalles, humanizando las formas anteponiendo la vida cotidiana frente a la vida eterna.

Los materiales durante esta época fueron de origen muy diverso, van desde la blandura de la caliza y la madera hasta las piedras más duras y elegantes como el granito, el basalto, la diorita, la obsidiana, etc.

Otra de las civilizaciones antiguas, muy prolífica en cuanto a representaciones escultóricas fueron los griegos, aunque apenas quedan restos de las obras originales, las conocemos gracias a las copias romanas, la obra escultórica griega se puede dividir en tres períodos: el período arcaico, el clásico y el helenístico.

La escultura del período arcaico (600-480 a. C.) está caracterizada por la rigidez, originada a raíz de la apropiación de los cánones estéticos orientales por parte de los escultores griegos, los mismos que llevaron los ideales de belleza al límite de sus posibilidades representativas.

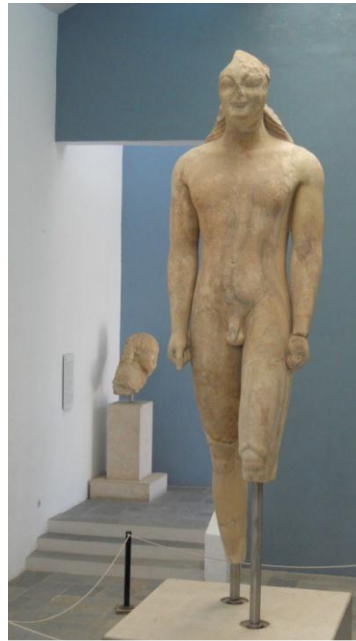


Fig. 6. Kouros de Samos (s. VI a. C.). [Mármol]. Museo Arqueológico de Samos, Grecia. Extraído de: [http://www.your\\_samos.com/culture/samos-archaeological-museum](http://www.your_samos.com/culture/samos-archaeological-museum)

La escultura griega de este período estuvo dominada por dos temáticas principales: el atleta desnudo o kouros (Fig. 6) y la mujer vestida o koré.

Los kouros son la representación escultórica de los ideales de belleza masculina. Están realizados obedeciendo la ley de la frontalidad, que obliga a trazar una línea imaginaria que pasa entre las cejas, nariz y ombligo, y divide el cuerpo en dos partes iguales y perfectamente equilibradas, los brazos se representan caídos a lo largo del cuerpo, las manos cerradas y pegadas a los muslos, representados comúnmente en actitud de caminar; la cabeza es cúbica y posee una cabellera abundante. Su rostro es siempre marcado por una única expresión: la llamada “sonrisa arcaica” que se logra simplemente arqueando los labios hacia arriba.

Las koré son figuras femeninas que representaban a doncellas dedicadas al servicio religioso; ya que el desnudo femenino en Grecia es algo tardío, el ideal femenino se identifica con un atuendo digno, por lo que las koré aparecen siempre vestidas, envueltas en una larga y ceñida túnica encima de la cual se dispone el manto.

En el estilo arcaico severo se concibe por primera vez la idea del contraposto, caracterizado por la contraposición de los miembros a partir del juego de piernas, que acusa la diferencia funcional entre pierna de sostén, sobre la que recae el peso del cuerpo, y por tanto, se mantiene tensa, y pierna exonerada (liberada de peso) que se flexiona. La cadera del lado de la pierna en tensión queda más alta que la de la pierna en descanso, y un idéntico desequilibrio afecta a los hombros, pues la cabeza y el cuello giran levemente en dirección de la pierna exonerada.

El período clásico se inicia en el siglo V a. C. con Mirón, quien representa la transición entre el estilo arcaico severo y la época clásica, Mirón es un escultor particularmente interesado en la captación del cuerpo humano en movimiento como se puede apreciar en su obra más característica y conocida, el Discóbolo (Fig. 7), en el que se representa el cuerpo de un atleta en el momento en que, inclinado hacia delante en el límite del equilibrio, eleva el brazo para lanzar el disco. La novedad de esta obra se encuentra en la representación del movimiento en potencia, pues se sintetiza el movimiento y el tiempo en un momento ideal de la acción concentrada del atleta, el instante previo al lanzamiento.



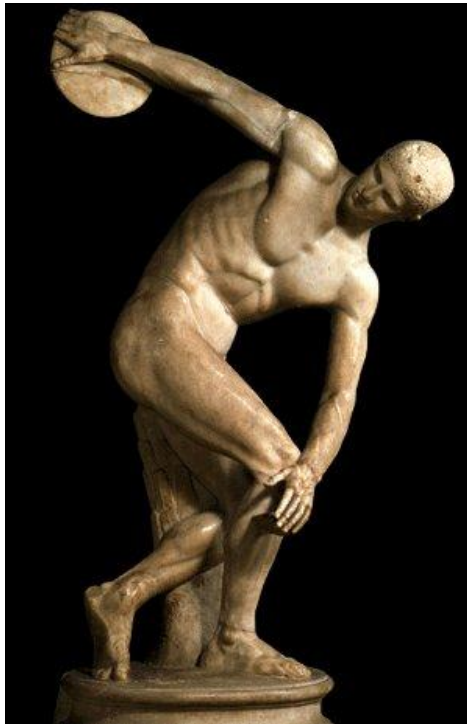


Fig. 7. Mirón. (440 a. C.). El Discóbolo. [Copia en Mármol]. Museo Nazionale Romano, Italia. Extraído de: <http://www.xtec.cat/jarrimad/grecia/discobolo>.



Fig. 8. Policleto. (440 a. C.). El Doríforo [Copia en Mármol]. Museo Nacional de Nápoles, Italia. Extraído de: <http://www.wikipedia.org/wiki/dorif>

Otra gran figura del arte clásico griego es Policleto, autor del Kanon, en donde divulga el resultado de sus estudios acerca de las proporciones del cuerpo humano, y define la belleza como la relación armoniosa de unas partes del cuerpo con otras, y de éstas con el todo. Estos principios los expone en su Doríforo (Fig. 8), obra en bronce en la que se representa a un lancero en actitud de marcha calmada y tranquila, esta obra es el prototipo de un cuerpo masculino sometido a un módulo aritmético, según el cual la cabeza es la séptima parte del cuerpo.

El principal representante del ideal de belleza clásica basado en el naturalismo, la proporción, el equilibrio y la armonía es Fidias; entre sus esculturas exentas más importantes, se encuentra la Atenea Lemnia, representada como diosa dispensadora de la paz, con la cabeza descubierta (Fig. 9), el casco en la mano y el escudo sobre el pecho, mostrando los rasgos normativos de la belleza clásica femenina (labios finos, mejillas lisas, perfil casi perpendicular, etc.).



Fig. 9. Fidias. (450 a. C.). Atenea Lemnia [Copia en Mármol]. Museo Albertinum, Dresde, Alemania. Extraído de: <http://www.flickr.com/photos8449303@N04/778327649/>

Las obras de Praxíteles se caracterizan por su gracia y blandura, los cuerpos de sus figuras describen la “curva Praxiteliana” mediante formas sedosas y blandas. Los rasgos generales de sus obras son la delicada torsión de las figuras y los esquemas variados, a veces con un brazo levantado y un plano anterior claro en el que se ponen de relieve las perfecciones del contorno sin consentir nunca que el brazo corte la silueta del cuerpo. Entre sus obras maestras destaca la Afrodita de Cnido (Fig. 10), en donde la diosa de la belleza es captada desnuda en el momento de tomar un baño.



Fig. 10. Praxíteles. (360 a. C.). Afrodita de Cnido. [Copia en Mármol]. Museo Pio-Clementino, Vaticano. Extraído de: <http://www.fotolog.com/miriamgova/89044040/>

En el siglo IV a. C. surge Scopas, quien trabajó el mármol, creando una escultura marcada por la exaltación de las emociones. Para ello, Scopas usó la línea curva, creando composiciones dinámicas de gran expresividad y fuerza. Sus personajes destacan por sus bocas entreabiertas, rostros anhelantes y movimientos vertiginosos. Entre sus creaciones más destacadas se puede citar la cabeza de Meleagro procedente del mausoleo de Halicarnaso y la Ménade Danzante (Fig. 11).



Fig. 11. Scopas. (s. IV a. C.). Ménade Danzante [Mármol]. Museo Albertinum, Dresde, Alemania. Extraído de: <http://www.jmnavarron.blogspot.com/2013/10/comentario-menade-danzante>.

En la época de Alejandro Magno, surge otro gran escultor, Lisipo, quien sujeto a los cánones establecidos y sin descartar a los modelos naturales, representa un gran paso hacia el naturalismo mediante la representación de atletas de exageradas musculaturas, niños de anatomías realmente infantiles y viejos con claros signos de decadencia senil. La obra en la que se pone de manifiesto de mejor manera su sentido del naturalismo es el Apoxiomeno (Fig. 12), que representa a un atleta limpiándose la piel cubierta de polvo, esta obra incorpora importantes novedades como: naturalismo, canon más esbelto, impresión de profundidad, movimiento, variedad de puntos de vista, etc.

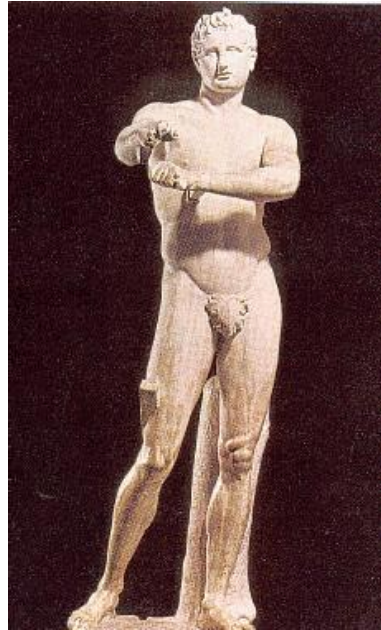


Fig. 12. Lisipo. (330 a. C.). Apoxiomeno [Copia en Mármol]. Museos Vaticanos, Roma, Italia. Extraído de: <http://www.miguelgual.com/lasimagenes/comentarios/23grecia/apoxiomeno>

La escultura helenística (323-331 a. C.) se inicia tras la muerte de Alejandro Magno y está caracterizada por la influencia de Praxíteles, Scopas y Lisipo, cuyos cánones formales se repetirán en este período, así como el interés por la anatomía, insistencia en marcar los músculos con el consiguiente incremento del claroscuro; uso de la perspectiva y de la profundidad en el relieve; representación anecdótica de los temas, lo que supone un incremento de escenas mitológicas; asimismo el retrato descubre nuevas posibilidades, insistiéndose en la individualidad del retratado.

Las principales escuelas helenísticas fueron: Atenas, de donde proviene la famosa Venus de Milo (Fig. 13), en la que se acentúa la línea sinoidea del cuerpo y posee un gran dinamismo en el juego de paños; igualmente se acentúan las emociones como se puede observar en el conjunto escultórico de Laocoonte y sus hijos, obra de una gran espectacularidad dramática considerada como la expresión universal del dolor. Otras importantes escuelas Helenísticas fueron Pérgamo; Alejandría y Rodas.



Fig. 13. Venus de Milo (100 a. C.). [Mármol]. Museo de Louvre, París, Francia. Extraído de: <http://www.panoramio.com/photo/26534691>

Por su parte, la escultura romana tuvo un auge durante el período imperial y recibió influencia del arte griego, tanto así que los artistas romanos llegaron a realizar numerosas copias de obras griegas. Pero uno de los tipos de escultura que más desarrollaron fueron los retratos (Fig. 14), obras realistas con un marcado carácter psicológico que se realizaron por todo el Imperio.



Fig. 14. Estatua de César Augusto (20 d. C.). [Mármol]. Museo Vaticano, Italia. Extraído de: <http://www.queaprendemos hoy.com/los-retratos-de-augusto>

En la Edad Media, la escultura europea tuvo sus características propias, durante la época paleocristiana y bizantina estuvo fuertemente ligada a las representaciones simbólicas y religiosas; por su parte, la escuela románica se manifestó como una reacción frente al naturalismo clásico, este nuevo concepto rompió con la ley del esquema que hacía que las esculturas aparecieran aisladas entre sí y carentes de comunicación; otra ley que regía la escultura románica era la ley del marco (Fig.15), en la que la escultura era condicionada por el espacio arquitectónico, durante el Medioevo, el escultor no presta casi atención a la anatomía y a la belleza del cuerpo, sin embargo va evolucionando hasta llegar en el gótico a un creciente interés por la naturaleza y por todos los seres animados, tratando de dotar a sus personajes de expresiones más humanas que demuestren sentimientos tanto positivos como la sonrisa o negativos como el dolor y la muerte, todo esto para lograr un mayor naturalismo.



Fig. 15. Tímpano de la Iglesia de San Trófimo (s. XIII). [Piedra]. Iglesia de San Trófimo, Arlés, Francia. Extraído de: <http://www.xtec.cat/llicencies/200203/memories/prodriguez/divinidad/dioshiin>

Los temas casi siempre fueron de carácter religioso, aunque como novedad reaparece el retrato, sobre todo con fines funerarios, fruto del creciente individualismo que tendrá su culminación en el Renacimiento, que expresó una reacción en contra de los principios de la estética gótica; y asimila la influencia del arte de la antigüedad clásica, el humanismo y el racionalismo, reproduciendo varias obras del arte Griego y Romano, convirtiéndose en el heredero de la tradición y el principal agente de su transmisión a la posteridad.

Durante el Renacimiento se desarrolló un estilo que fusiona elementos naturalistas e idealistas en proporciones variables, su conceptualización se fundamenta en la adquisición del conocimiento a fin de que fuera un elemento primordial para la ética pública; y en la preocupación por la integración entre la observación directa de la naturaleza y en los conceptos estéticos idealistas desarrollados por el humanismo. En el momento en que el hombre se colocó en el centro del universo, su representación también asumió un papel central dentro del campo artístico, con lo que prosperaron los géneros de desnudos artísticos y el retrato con expresiones llenas de dramatismo, como se puede observar en la obra de Miguel Ángel, que es sin duda alguna el mayor genio de la escultura del Renacimiento, su calidad es insuperable, en el tratamiento de las formas del cuerpo alcanza una gran calidad al igual que en la transferencia de emocional de la complejidad del espíritu.

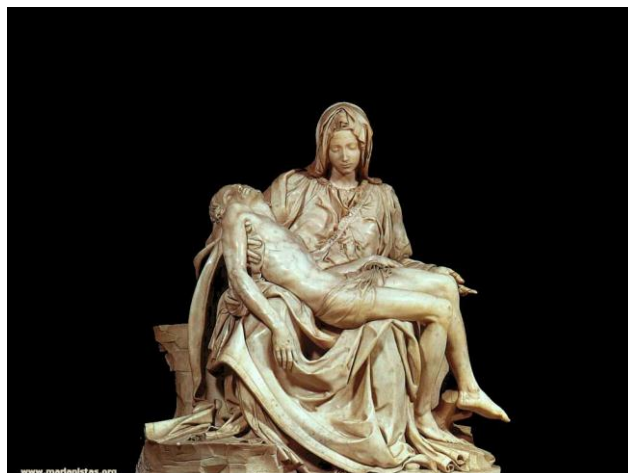


Fig. 16. Buonarrotti, Miguel Ángel. (1499). La Piedad [Mármol]. Basílica de San Pedro, Roma, Italia. Extraído de: <http://www.taringa.net/posts/imagenes/7425612> Leonardo -Da-Vinci-Y-Miguel-Angel-yapa.

Todo eso hace de Miguel Ángel el prototipo de escultor universal capaz de representar en mármol cualquier idea, concepto o emoción, en su obra refleja sus propios estados de ánimo, siendo el sentimiento dramático o “terribilitá” el más frecuente y el que domina prácticamente toda su expresión (Fig.16).

A diferencia de las esculturas equilibradas y simétricas del Renacimiento, las esculturas del Barroco parecen poseer vida. Así, el movimiento se convierte en una verdadera obsesión para los escultores barrocos, captando siempre la

esencia de cada acción mediante composiciones abiertas en las que las formas se proyectan hacia el exterior, asimismo, desaparece la simetría, predominan las líneas sesgadas y los escorzos, y se multiplican los pliegues, los contrastes lumínicos, los puntos de vista, etc.

Los temas se limitan a fines religiosos, por dondequiera aparecen ángeles y arcángeles, santos y vírgenes, aunque también aparecen dioses paganos y héroes míticos.

Uno de los mayores representantes de la escultura barroca es Gian Lorenzo Bernini cuyas obras escultóricas se caracterizan por un profundo naturalismo, por la búsqueda de calidades texturales, tanto en pieles como en vestidos u otros elementos y por el protagonismo del movimiento, los gestos y las actitudes teatrales, como se puede ver en su obra Apolo y Dafne (Fig. 17), donde se monta toda una escena, hecha para rodearla y ser vista con todos los detalles.



Fig. 17. Bernini, Gian Lorenzo. (1625). Apolo y Dafne [Mármol]. Galería Borghese, Roma, Italia. Extraído de: <http://www.oesiadelmomento.com/luminarias/mitos/22>



Durante el Neoclasicismo, la escultura retorna a la antigüedad clásica, no sólo en los temas sino también en el estilo, pero este nuevo enfoque no se limitará a la imitación, sino que propiciaron un acercamiento a los rasgos estilísticos del clasicismo, pero de forma muy original. Esta escultura se puede tachar de ser extremadamente fría, esto por la perfección formal y técnica que opaca la emoción del artista, denotando la falta de expresividad y sentimiento. De este estilo escultórico cabe destacar la figura de Antonio Canova, quien realiza una interpretación muy personal de la escultura clásica, adaptándola al gusto de su tiempo, plasmó la belleza natural en reposo, libre de cualquier movimiento espontáneo y con una simplicidad que contrastaba intensamente con la etapa barroca precedente.

Su obra se caracterizó por la plasmación de una belleza idealizada, por el interés por la representación del cuerpo humano, por la elegancia y limpieza de las líneas, por la suavidad de las texturas, por la austeridad compositiva y por la utilización del mármol y el bronce.

En su obra Eros y Psique (Fig. 18) se refleja una gran fluidez y dulzura, que hacen que los personajes parezcan naturales, todo esto responde a un gran dominio técnico, y un profundo conocimiento por parte del artista de las capacidades expresivas del cuerpo humano.



Fig. 18. Canova, Antonio. (1787). Psique reanimada por un beso de Eros [Mármol]. Museo de Louvre, París, Francia. Extraído de: [http://www.musee.louvre.fr/oal/psiche/psiche\\_acc\\_en](http://www.musee.louvre.fr/oal/psiche/psiche_acc_en).

El Romanticismo fue uno de los movimientos que marcó la liberación de los modelos del pasado para la representación artística. Ya que durante todo el siglo XIX se vivió un notable crecimiento en lo referente a la escultura de temas bélicos, fortalecido por la creencia de que era imposible prescindir del ornato de las nuevas ciudades con monumentos conmemorativos, los mismos que terminaron abarcando temas muy diversos; de esta manera las plazas de todas las ciudades se superpoblaron de monumentos a reyes, patriotas, políticos, literatos, artistas, etc.

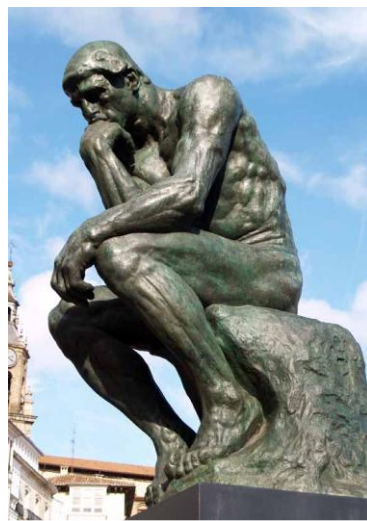


Fig. 19. Rodin, Auguste (1880). El Pensador [Bronce]. Museo Rodin, Paris, Francia. Extraído de: [http://www.lasalle.es/santanderapunes/arte/sigloxix/escultura/rodin/rodin\\_el\\_pensador](http://www.lasalle.es/santanderapunes/arte/sigloxix/escultura/rodin/rodin_el_pensador)

Para contrarrestar este problema se empezó por crear obras nuevas basadas en la imaginación y en las emociones, tal es el caso de la obra de uno de los escultores más importantes del siglo XIX y de todos los tiempos: el francés Auguste Rodin, cuya genialidad radica en la habilidad que tenía para expresar la vida interior de los seres humanos mediante gestos y actitudes físicas, así, en su célebre obra, el Pensador (Fig. 19) se puede notar su actitud profundamente humana de meditación.

En el siglo XX aparece una reacción contraria a los escultores ornamentales de fines de siglo, esta etapa es iniciada por los escultores franceses, quienes valoran la belleza de la escultura griega y egipcia; recuperan el valor de la forma y le añaden movimiento y equilibrio.

Muchos artistas tomaron otros caminos además de seguir la realidad al pie de la letra; es la época de las vanguardias y los movimientos renovadores del arte. A partir de ahora, los escultores representarán la realidad de otra manera, no como es, sino como ellos la ven o la sienten. También surge el arte abstracto, es decir, el que no representa la realidad, pero sí que sugiere cosas, a través de formas, colores, texturas, etc.

“La escultura también se adaptó a las vanguardias del siglo XX, y de este modo se desarrolló una corriente que alentaba la mezcla de materiales y procedimientos en una sola pieza. Así surgió el concepto de «construcción escultórica», en el que intervienen, aparte de los procedimientos clásicos, otros más relacionados con el mundo de la construcción” (Grupo Editorial Océano, 2003, p. 37)

En la abstracción escultórica, la figura humana pierde su omnipresencia para dejar paso a las formas geométricas, pero, sin dejar de lado la principal característica de la escultura contemporánea: su inclinación a la angustia que la convierte en otro medio de expresión de la angustia del hombre actual.



Fig. 20. Tatlin, Vladimir (1919). Monumento a la III Internacional (Maqueta) [Hierro y acero]. Museo de Arte Moderno, París, Francia. Extraído de: [http:// www.fotosimágenes .com/monumento-a-la-tercera-internacional](http://www.fotosimágenes.com/monumento-a-la-tercera-internacional)

La aparición de nuevos materiales a causa de la Revolución Industrial junto a los deseos innovadores de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, tuvieron como consecuencia la ejecución de obras con materiales y técnicas nuevas, así serán frecuentes las obras en hierro, aluminio u hormigón (Fig. 20). Durante este período también aparece la escultura cinética (los llamados «móviles») y el denominado «objeto encontrado», lo que significa que un objeto cualquiera puede pasar a considerarse escultura, como ocurrió con la famosa Fuente de Marcel Duchamp (Fig. 21).



Fig. 21. Duchamp, Marcel. (1917). La Fuente [Objeto encontrado]. Museo de Arte Moderno, San Francisco, Estados Unidos. Extraído de: [http://www.emol.com/especiales/aprendiendo\\_a\\_mirar/thefountain](http://www.emol.com/especiales/aprendiendo_a_mirar/thefountain)

La escultura contemporánea experimenta una revolución más radical en el siglo XX, sus tendencias evolucionan siguiendo un camino paralelo al de la pintura y en muchos casos los pintores también cultivaron la escultura.

Actualmente “categorías como la escultura o la pintura han sido amasadas, estiradas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa.” (Krauss, 1996, p. 289)

En el panorama artístico actual, cada vez es más difícil clasificar algunas obras de arte, porque las fronteras entre los géneros casi desaparecen, así, podemos encontrar artistas que se valen de diferentes elementos de pintura, escultura y otros medios de expresión para la producción de sus obras.

Pero los límites del lenguaje escultórico son inamovibles, ya que “se trata de una categoría históricamente limitada y no universal. Al igual que ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, un particular conjunto de reglas, que, aunque puedan aplicarse a distintas situaciones, no pueden modificarse demasiado.” (Krauss, 1996, p. 292)

Entonces, se puede concluir que las formas de expresión plástica tradicionales son válidas en la actualidad, son los nuevos lenguajes que surgen los que deben tener características formales y conceptuales propias para que no se vean en la necesidad de manifestarse a través de lenguajes ya establecidos.

## **2.1. Escultura Biomórfica**

Antes de pasar a una definición del término “biomórfico”, primero se tomará en cuenta el concepto del vocablo “orgánico”, definido como la “estructura plástica que sugiere el desarrollo, crecimiento y relatividad del mundo orgánico. En oposición a lo inorgánico, las estructuras orgánicas presentan una aparente complejidad que hace, podría decirse, más marcadamente ‘humana’ su manifestación. [...] Toda estructura orgánica tiende de alguna manera a representar la relatividad del mundo de la óptica y la sugerencia del movimiento. Cuando se percibe la posibilidad de cambio sobre una superficie o en la tercera dimensión, se habla de orgánico.”(Crespi & Ferrario, 1995, p. 89)

La tendencia hacia lo orgánico en el arte nace por diversos factores filosóficos, religiosos, cierto desarrollo social general y determinadas teorías artísticas que produjeron una relación de confianza entre el hombre y su mundo; todo esto desencadenó en la necesidad de un marcado acercamiento a la naturaleza sin caer en la carencia absoluta de abstracción en la presentación de esta.

Lo forma orgánica ha sido llevada a la representación escultórica como la continuación del cubismo, pero en esta nueva forma expresiva, los ángulos son reemplazados por suaves curvas que imitan a las formas vivas, al movimiento y a la acción física.

El lenguaje biomórfico, surge por la necesidad de captar la energía vital, justo antes de ser liberada, por eso más bien se apega a las analogías del crecimiento y su enorme fuerza de expansión. Este término fue acuñado por Alfred H. Barr en 1936, aunque Goethe ya había esbozado esta idea en su *Teoría de las metamorfosis* de 1800. La abstracción biomórfica recurre a formas biológicas, es decir inspiradas en la naturaleza biológica, esta forma de abstracción que derivó en pleno siglo XX, muestra imágenes similares a las obtenidas al mirar por un microscopio, ya fuera en biología, geología etc., a diferencia de la abstracción lírica, la abstracción biomórfica (Fig. 22) sí posee un tema.



Fig. 22. Arp, Jean. (1964). Deméter [Bronce]. Colección Privada. Extraído de: <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/jean-arp-demeter-5075592-details>

El lenguaje biomórfico surge como una reacción ante los manifiestos constructivistas que para la década de 1930 estaba en decadencia, se trata de un nuevo proyecto sin un manifiesto ni un programa establecido, aunque mantiene ciertas referencias surrealistas, en especial de la pintura de Yves Tanguy.

En la escultura, esta línea no conllevó la creación de ningún grupo o estilo, sino de un movimiento amplio con múltiples ramificaciones, cuyo principal precursor fue Constantin Brancusi, quien evidencia su admiración por el arte antiguo y primitivo. La reducción de las formas a lo esencial y su habilidad para extraer la belleza intrínseca de los materiales ya fuera madera, piedra o metal ejercieron una profunda influencia en los escultores del siglo XX.

Dentro de los escultores biomórficos más importantes se puede citar nombres como Karl Hartung, Henry Moore, la argentina Alicia Penalba, Hans (*Jean*) Arp, Barbara Hepworth, Otto Freundlich y Henry Etienne-Martin.

### **2.1.1. Henry Moore**

Este escultor británico, estuvo relacionado desde 1930 con todos los movimientos artísticos importantes que tuvieron lugar en Gran Bretaña y en general en casi toda Europa: aunque nunca llegó a comprometerse con ninguno de ellos, es más, paralelamente a éstos creó una forma personal que tomaba elementos de algunos de ellos, aunque también mostraba influencia de culturas primitivas, principalmente del arte mexicano precolombino, sumerio, egipcio, africano y oceánico.

La fascinación por los materiales llevó a Moore a experimentar con piedra, hormigón, alabastro, porcelana, madera, mármol, pizarra e incluso estalactita, pero fue en el bronce, donde encontró el material más versátil para sus esculturas, concebidas especialmente para ser expuestas al aire libre, preferentemente en entornos naturales.

“La obra de Henry Moore no puede describirse como escultura biomórfica con la misma vehemencia que la de Arp. En su obra, la figura humana se afirma de manera mucho más contundente;” (Ruhberg, Schneckenburger, Fricke, & Honnef, 2001, p. 482) los temas de la obra de Moore se pueden dividir en figuras reclinadas, con cierta influencia de Henry Gaudier Brzeska; también realizó grupos de madre e hijo y las más abstractas formas encajadas que representan abstracciones de la figura humana. Esta temática orientada a las

culturas antiguas y a las representaciones naturalistas y maternas, puede considerarse como un medio conciliador entre los traumas adquiridos durante su participación en la guerra y su propia existencia.

“Sus primeras obras, hasta 1930 subrayan con contundencia el bloque sólido y la técnica de la *taille directe* en la tradición de Derain y Brancusi,” (Ruhberg, Schneckenburger, Fricke, & Honnef, 2001, p. 483) pero, a partir de 1930, sus obras empiezan a ofrecer vistas desde distintos ángulos y a mostrar más que los vacíos convencionales producto de extremidades flexionadas que se separan y regresan al cuerpo, aparecen agujeros que penetran directamente el cuerpo, explorando formas cóncavas y convexas, la forma es tratada como si fuera arquitectura, adquiere un aire monumental aun siendo de pequeño tamaño, su arte se mueve entre la abstracción y la figuración.

“En su escultura era más importante la fuerza que la belleza convencional.”, (Lambert, 1985, p. 56) la fuerza y vitalidad se constituían es componentes ineludibles para sus creaciones escultóricas, no como simples reflejos del movimiento, de la acción física, de los saltos, etc., sino de una intensa energía encerrada.

Para Moore, “la escultura debe tener vitalidad. Debe saber apreciar la forma orgánica, cierto patetismo y cierta calidez. La escultura puramente abstracta es una actividad que se puede realizar mejor en otras partes, como por ejemplo en arquitectura. (...) Pero la escultura es distinta de la arquitectura (...), tiene que dar siempre la impresión, tanto si está tallada como si está modelada, de haber surgido orgánicamente, creada por la presión interior.” (Martínez Novillo, 1986, p. 5)

Al igual que Auguste Rodin, Moore creía que la verdad de la escultura era moral, y que ésta debía florecer desde el interior hacia fuera, impulsada por las fuerzas interiores. “Su fama se extendió debido a los conmovedores dibujos que hizo como artista oficial de guerra (1940-1942) de gentes refugiándose de los bombardeos aéreos en estaciones del metropolitano.” (Chilvers, Osborne, & Farr, 1992, p. 482)



El hecho de ser nombrado artista de guerra acentúa el interés de Moore por las formas con las que llevaba casi una década trabajando, por la coincidencia de las posturas adoptadas por los refugiados: grupos de figuras sentadas o reclinadas en los andenes y las madres con sus hijos en brazos (Fig. 23). Sin embargo, Moore no utilizó los dibujos y acuarelas de estos hechos para la realización de ningún monumento con tema bélico, cosa siempre factible por el exaltamiento patriótico del monumento, sino que incorpora estas formas en el proceso de su obra sin más referencias temporales.

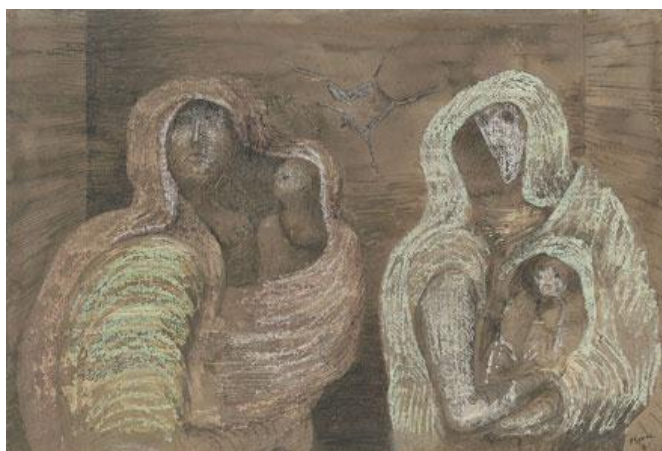


Fig. 23. Moore, Henry (1941). Dos Madres con sus Hijos [Pluma, tinta, lápiz de cera y acuarela sobre papel]. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, España. Extraído de: <http://www.museothyssen.org/thyssen/contenidos/articulo/3>

Moore adopta y mantiene, sobre todo en los momentos más dramáticos, una posición puramente humanista, de confianza en el destino de la humanidad, por ello su escultura tuvo mucho éxito tras la segunda guerra mundial, pues ofrecía la esperanza de una «nueva historia», marcada por el desarrollo de la ciencia y la técnica, pero sobretodo, de la moral.

Es indudable que Moore consiguió triunfar en su trabajo por el hecho de liberar a la escultura monumental de sus antiguas dependencias, pues la escultura estaba al servicio de la arquitectura, fue él quien logró la recuperación del concepto de monumento escultórico dentro del espíritu de la vanguardia del siglo XX, justo en el momento en que esta actividad había alcanzado su más alto grado de desprestigio, no cabe duda que el artista consiguió su objetivo de dignificar la escultura, ya que después de su obra, esta actividad poco tiene en común con la prolífica, pero insustancial estatuaría del siglo XIX.

De Rodin a Moore, la escultura se ha encontrado a sí misma y se ha liberado de restricciones académicas, ha vuelto a ser uno de los medios humanos de expresión más sobresalientes, aquel en el que mejor colaboran entre sí todos los sentidos y en el que pueden conciliarse el más primitivo deseo del mito con la más refinada investigación formal.

Para el año de su muerte, en 1986 aún continuaba trabajando en proyectos monumentales para diferentes lugares del mundo, y ocupando un lugar privilegiado dentro de la escultura monumental.

### **2.1.2. Análisis de obras**

Las tres obras a analizar tienen en común la temática de la figura humana reclinada, que sería uno de los temas más recurrentes en la producción escultórica de Henry Moore. Estas obras están cargadas con un mensaje de esperanza en la capacidad que tiene el ser humano para vencer las adversidades. Rusell (1965) afirma que “el tema de sus grandes *figuras echadas* es el de la supervivencia. Estas figuras atestiguan el poder que tiene el ser humano de sobrevivir y asentar su imperio, en medio de los peores desastres.”(p. 9)

La primera obra a analizar, fechada del año de 1951 se titula *Figura reclinada: Festival*, en ésta, el vacío y la forma están inseparablemente unidos. Para las dos siguientes esculturas: *Figura reclinada: forma externa/interna* y *Figura reclinada: forma externa*, la forma exterior es la misma, lo que las diferencia es la presencia de la figura interna en la primera, figura que para la siguiente ha desaparecido por completo.

## **ANTECEDENTES:**

❖ **CONTEXTO HISTORICO - CULTURAL.-** A partir de la Primera Guerra Mundial, Europa vivió un rebrote del conservadurismo escultórico favorecido por el realismo soviético y el arte nacional-socialista alemán, pero por fortuna para Moore, Inglaterra estaba lejos de los centros de disputa artística del momento, lo que le dio la posibilidad de realizar su primer período en una cierta privacidad, dándole la posibilidad de preocuparse más por su propio aprendizaje que por tomar partida en las discusiones estéticas que habían surgido en toda Europa, ya que durante el siglo XX muchos estilos y tendencias aparecían por doquier, con el único fin de servir como contrapunto laico a la imaginería religiosa del siglo XIX, cambiándola por una nueva iconografía que refutaba la repetición de los modelos clásicos, siempre inclinados al naturalismo.

Este siglo también estuvo definido por el desarrollo industrial, cuyos materiales fueron ampliamente utilizados en escultura, lo que sirvió para poder desarrollar obras monumentales que enfrentaban directamente al público con nuevas formas de hacer escultura que reflejaban sentimientos de rebeldía por parte de los artistas.

Las guerras mundiales originaron una gran crisis social, que a su vez, dieron origen a una estética vinculada a las filosofías existencialistas de Jean Paul Sartre y Martin Heidegger, para quienes el deber de los artistas es dejar de lado la exaltación individual del hombre como tal, sino exaltar su esencia, dicho de otro modo, la estética existencialista se funda en la valoración de los sentimientos humanos, llevándolos a su representación a través del arte.

## a) PRIMERA OBRA



Fig.24. Moore, Henry. (1951) Figura Reclinada: Festival. [Madera.] Tate Gallery, Londres, Inglaterra. Extraído de: <http://www.megaricos.com/2012/08/13/arte-contemporaneo-post-guerra-hacen-que-la-casa-de-subastas-christies-registre-ventas-record/henry-moore-reclining-figure/>

- **DATOS GENERALES**

**NOMBRE DE LA OBRA:** Figura reclinada: Festival

**AUTOR:** Henry Moore

**MATERIALES:** Madera

**TÉCNICA:** Talla directa

**DIMENSIONES:** 105 cm x 51 cm

**AÑO:** 1951

**LUGAR DONDE SE ENCUENTRA:** Tate Gallery, Londres, Inglaterra

- **ANÁLISIS:**

Esta obra tiene como tema la figura humana, aquí representada a través de formas semiabstractas, que muestran similitudes con los elementos del paisaje; el tamaño de esta escultura es aproximado al de una persona, lo cual acerca al espectador a la escultura, al ponerla a su nivel, además al ser una escultura exenta, el espectador puede desplazarse a su alrededor para su apreciación completa. La posición reclinada, muy característica de la obra de Henry Moore, representa la capacidad del ser humano para superar los desastres, como los ocasionados por la guerra, que pusieron a prueba la fortaleza humana para sobreponerse a ellos.

Se trata de una figura humana semifigurativa, ubicada en una posición recostada, apoyada en sus brazos; desde un punto de vista lateral se puede dividir esta obra en dos triángulos que forman claras líneas visuales que se mueven en las tres dimensiones dadas por la aparición de cavidades y la existencia de líneas sinuosas que nos desplazan visualmente de una dimensión a otra sin la necesidad de caminar alrededor de la obra. En el primer triángulo se pueden ver representadas las extremidades inferiores con líneas que se entrecruzan y desvanecen formando otros volúmenes que se confunden y desaparecen ante la aparición de un gran vacío que atraviesa la figura por el centro, en donde debería estar su abdomen, del otro lado de esta cavidad, ya en el segundo triángulo, las formas vuelven a elevarse de forma más irregular, dando forma a los dos relieves que representan el torso y culminar en la cabeza reducida a sólo una forma convexa sin más detalles que una división en su parte superior desde donde nacen los planos que al descender irán transformándose en cilindros para formar los brazos que dan lugar a la aparición de una nueva cavidad y sirven de soporte a la figura.

Presenta un acabado liso y brillante propio de las obras de Henry Moore, aunque presenta unas inscripciones en forma de telarañas que recorren y enriquecen todo el cuerpo de la figura.

La Figura reclinada: Festival es la primera escultura de Moore en la que el espacio y la forma son completamente dependiente uno del otro y en la que están inseparablemente unidos.

La estructura de esta obra está formada por claras líneas visuales que se desplazan en las tres dimensiones, están formadas por los propios elementos físicos y generan estabilidad. El plano que forma la base de la obra es horizontal, lo que genera equilibrio a esta obra cargada de una gran tensión que viene desde el interior, y da la sensación de movimiento por la sinuosidad y el dinamismo de sus líneas ascendentes y descendentes, los planos yuxtapuestos también contribuyen a dar movimiento a la figura, así tenemos una escultura con todas las características de la abstracción biomórfica, ligada

a las analogías de las formas de la naturaleza y el constante crecimiento impulsado por la intensa energía encerrada.

A través de los elementos del paisaje combinados con los de la figura humana se puede concluir que lo que busca representar el artista es la capacidad del ser humano de sobrevivir a los peores desastres, que pueden venir de cualquier lugar: de la naturaleza, de los otros hombres o incluso de uno mismo.

Otra característica de esta obra es lo simple de la expresividad del rostro de la figura, representada solo con una forma convexa sin más detalles que un corte curvo en su parte superior, que bien podría representar su boca en el momento de un grito ante los horrores de la guerra, que llevaría a la gente al límite de sus emociones vieron borrada su capacidad de mostrarlas, sino a través del horror.

## b) SEGUNDA OBRA



Fig.25. Moore, Henry. (1951) Figura Reclinada: Forma interna/externa [Bronce.]. Museo de Bellas Artes de Montreal, Canadá. Extraído de: <http://www.wahooart.com/@/7YLJ9U-Henry-Moore-Reclining-Figure,-inneren-und-%C3%A4u%C3%9Feren-Formen>

- **DATOS GENERALES**

**NOMBRE DE LA OBRA:** Figura reclinada: Forma interna/externa (1951)

**AUTOR:** Henry Moore

**MATERIALES:** Bronce

**TÉCNICA:** Fundición

**DIMENSIONES:** 53 cm x 19 cm

**AÑO:** 1951

**LUGAR DONDE SE ENCUENTRA:** Museo de Bellas Artes de Montreal, Canadá

- **ANÁLISIS:**

Esta obra fue realizada en 1951, al igual que muchas obras de Moore, fue objeto de múltiples reproducciones, siendo una de las más conocidas la que se encuentra en Museo de Bellas Artes de Montreal, en donde se encuentra la mayor colección de esculturas de Henry Moore.

A pesar de su reducido formato, esta obra conserva la monumentalidad propia de la obra de Henry Moore, por el hecho de estar concebida como tal y por presentar un acabado liso brillante del color natural del bronce envejecido.

Las líneas visuales que recorren la obra son sinuosas y generan dinamismo, por la inclinación ascendente y descendente de su dirección. En esta obra se puede ver representada una figura humana semiabstracta, rodeada por una figura externa con cortes ovales que sigue los contornos ondulados de la figura interna; a su vez, se puede ver en ella representadas algunas características semejantes al paisaje: las montañas y valles que Moore intentaba expresar a través de la figura humana. Asimismo se puede apreciar otra de las características fundamentales de la obra de este artista: la aparición de agujeros a través de los cuales se puede apreciar la figura interna; una figura humana reducida a sus formas más elementales.

En esta obra, el artista opone con maestría los volúmenes cóncavos y convexos para permitir que el espacio forme parte de la obra. Esta composición está definida por perfiles curvos y ondulados con los que se consigue un ritmo cerrado, envolvente y sensual con una carga erótica muy sutil.

La estructura exterior, a manera de armadura está ahí para proteger la forma más vulnerable que se encuentra en su interior como si fuera una armadura para humanos, que se coloca para proteger el cuerpo delicado. Al igual que en sus maternidades, Moore nos da la idea de la madre, que es la forma externa que da protección a la forma interior, el niño, como una madre protege a su hijo, así, la mujer se impone como imagen de madre, como símbolo de protección ante el mundo amenazado por la agresividad masculina.



### c) TERCERA OBRA



Fig.26. Moore, Henry. (1953-4) Figura Reclinada: Forma externa [Bronce.]. Universidad Albert Ludwigs, Alemania. Extraído de: <http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/7973>

**NOMBRE DE LA OBRA:** Figura Reclinada: Forma externa

**AUTOR:** Henry Moore

**MATERIALES:** Bronce

**TÉCNICA:** Fundición

**DIMENSIONES:** 210 cm x 80 cm

**AÑO:** 1953-54

**LUGAR DONDE SE ENCUENTRA:** Universidad Albert Ludwigs, Alemania

- **ANÁLISIS:**

Esta escultura encargada originalmente para la Universidad Albert Ludwigs en Friburgo, Alemania fue ejecutada en base al mismo modelo de figura externa que ya había utilizado anteriormente, aunque esta obra es de mayores dimensiones; la diferencia más notoria está en la presencia de la figura interna en la primera, que para esta obra ha desaparecido por criterio del propio autor.

El interés del artista en la creación del espacio lo llevó a la incorporación de agujeros que le permitían enfatizar la tridimensionalidad de sus formas, perforando el bloque de lado a lado y dando al público la posibilidad de observar todas las caras del objeto. La ondulación de las formas recuerda a la de colinas y cuevas. A través de la evocación del paisaje, Moore es fiel, no solo a la tradición paisajística británica, sino también a su interés por el arte antiguo.

Una de las características más significativas de esta obra es el valor que se da al espacio vacío haciéndolo expresivo y llevándolo a formar parte esencial de la obra. La masa se destaca por contraste con los huecos, dando a estos dos elementos la misma importancia. En esta obra, Moore da un sentido nuevo a los volúmenes y a los vacíos; nada se aprisiona ya dentro de un perfil geométrico; todo es un deslizamiento de curvas en mutaciones rítmicas.

Las cavidades además de mostrar otra dimensión representan un sentimiento de vacío de certezas, sentimiento propio de la filosofía existencialista de la que el autor no pudo evadirse debido a su participación en la Primera Guerra Mundial como combatiente y en la Segunda como artista oficial de guerra

Uno de los elementos de la naturaleza que mas cautivaron a Moore son las conchas, porque representaban protección para una forma interna muy frágil, muestra una forma dura pero hueca, cualidades que se pueden apreciar claramente en esta obra. El significado que se le pueda atribuir a este elemento mantiene ciertas analogías con el de las cabezas con cascos de la serie posterior a la guerra, representada por dichos cascos que simbolizan la dualidad negativa de la superficie que protege y a la vez ataca; pero la diferencia es que la única función de esta coraza es proteger a lo que está en su interior.

Las grandes dimensiones de esta obra se deben a la ubicación final de esta obra destinada a ocupar un lugar exterior, cosa que era muy interesante para Moore, a quien siempre le atrajo más la idea de realizar obras que estén en interacción con el espectador, no obras destinadas al público «selecto» de las galerías de arte. Asimismo la ambigüedad de los títulos de las obras de Henry Moore tiene la intención de dejar un cierto misterio que el espectador resuelva, con lo que pasaría a formar parte activa en la resolución de la obra.

## **CAPÍTULO III**

### **3. Propuesta teórico-práctica**

Considerando que la escultura es una categoría artística que se desarrolla en la dimensión de tiempo y espacio, esto gracias a la acción del artista y la intervención del público, el mismo que le puede dar un significado diferente al objeto escultórico, mostrándonos así su polivalencia; surge la necesidad de elaborar una propuesta escultórica que se fundamente en las bases artísticas y estéticas de la obra de Henry Moore, un artista que desarrolló su obra en un período de profundas convulsiones sociales ocasionadas por las dos Guerras Mundiales, lo que marcó la orientación de su producción hacia la figura humana, sus catástrofes y su esperanza de redención, factores que definieron su ideología existencialista y humanista.

Al hablar de Moore nos referimos a un artista muy interesado en las formas de la naturaleza y siempre fiel a sus procedimientos escultóricos (la talla y la fundición), sin descartar las posibilidades de experimentar nuevos métodos y materiales, además de otras formas de expresión como el dibujo, ya que él también se acogía al precepto renacentista que afirmaba que un buen dibujo era imprescindible para la realización de cualquier obra artística.

Aunque no es posible asignarle un estilo determinado, su obra se encuentra contextualizada dentro de las vanguardias que en las primeras décadas del siglo XX rompieron las sujeciones normativas de la plástica de siglos anteriores.

La obra de Henry Moore se caracteriza por la importancia que éste da al volumen y a las cavidades, para este artista lo esencial de una escultura reside en su volumen, no en su temática ni en ninguna otra característica.

Su producción escultórica no puede definirse como biomórfica con la misma convicción que la de Arp; su obra presenta más bien semejanzas con el trabajo de Bárbara Hepworth por su estructura interior. El sentido biomórfico es dado por la fuerza interior que manifiesta, esto, conjuntamente con lo dinámico de las poses de sus figuras contribuye a romper la sensación de estaticidad.

## **a. Fundamentación artística**

La presente propuesta está vinculada tanto de sus componentes artísticos como estéticos a la obra de Moore en su temática de la figura humana y la representación a través de ésta de los elementos de la naturaleza con un ligero acercamiento hacia la escultura biomórfica, mediante la aparición de agujeros y planos yuxtapuestos.

Las cavidades y volúmenes circulares en la obra de Moore hacen referencia a la importancia de las formas tanto en su interior como en su exterior para mostrar su verdadera tridimensionalidad; este aspecto es determinante en la ejecución de la propuesta escultórica por parte del autor de la investigación.

Además, la propuesta se apropia de las formas de los elementos de la naturaleza (piedras, raíces, maderas erosionadas, etc.) como motivos gestores ya que de la misma manera que ella es capaz de crear y transformar, el arte también permite crear (o recrear) y transformar. Los elementos naturales se ofrecen al hombre de manera espontánea y natural; no están cargados de ninguna intencionalidad de tipo formal, estas cualidades les son atribuidas por el observador, que los ve y los siente como un ente expresivo.

Uno de los primeros principios del arte, tan claramente visto en el trabajo primitivo, que influenciaría a Henry Moore, es la fidelidad al material; en estos trabajos se muestra una comprensión instintiva de su material, su uso correcto y sus posibilidades expresivas.

La elección de los materiales para una propuesta plástica debe ser minuciosa dado que los materiales deben tener una vitalidad propia que impulse las ideas de volumen y masa. A partir de esta afirmación se concluye que el material más conveniente para la ejecución de la propuesta plástica es la madera; un material que ha ido transformando su significación de acuerdo al contexto temporal y espacial. “En efecto, en muchas culturas la escultura de madera ha representado un triple papel: psicológico de autoafirmación, sociológico de integración tribal y político de estratificación social. Pero, hoy, en los museos, fuera de contexto, solo prevalece su factor estético” (Teixidó y Camí & Chicharro Salamera, 1999, p.10).

## **b. Fundamentación estética**

Para la elaboración de la propuesta escultórica se considera los planteamientos de la filosofía existencialista, de manera especial, de los escritos de Jean Paul Sartre acerca de la existencia humana.

Esta propuesta se basa en las ideas de la estética existencialista, acerca de la representación del ser humano tal como es: con sus angustias, sus miedos y su incertidumbre ante su propia existencia. Según ésta estética: el deber del artista es dirigirse a la libertad del espectador, pero dejando siempre a éste, la facultad para hacer conjeturas acerca de la obra, la misma que representa la realidad sin pretender alcanzar un ideal de belleza, pues la realidad jamás es bella, y la belleza jamás es real.

La orientación existencialista de esta propuesta se refleja en la representación de la esencia misma del individuo, su interioridad, relegando su apariencia externa a conformar un aspecto secundario, ya que estas obras no pretenden aludir a la belleza en sí como categoría estética.

Las obras resultantes de esta propuesta se presentan en una posición completamente erguida, de victoria ante los desastres, pero conserva los espacios vacíos, como símbolo de las carencias espirituales que continúan en la sociedad actual. El espacio vacío representa, al igual que el cero en matemática, la contradicción necesaria de contar lo incontable: “la nada”.

En cuanto a materiales existe una teoría titulada “Truth to materials” surgida como un enunciado para el arte y el diseño de principios del siglo XX como consecuencia del desarrollo técnico y tecnológico originado tras la Revolución Industrial, generando un nuevo concepto que plantea resaltar las características naturales de los materiales, y la predominancia de sus cualidades estructurales sin ocultar sus propiedades expresivas, las cuales debían influir en los proyectos creados a partir de ellos, mediante la austeridad en los acabados y el rechazo a la imitación de otros materiales. Para llegar a “la belleza material” era necesario respetar la vida y calidad de la materia en sí misma.

El concepto de que los artistas debían respetar las leyes y las limitaciones de su medio era esencial para los escultores de las vanguardias surgidas en el período de las Guerras Mundiales. Jacob Epstein y Henry Gaudier-Brzeska, fieles a la teoría de la “Verdad de los Materiales”, defendieron la talla directa en piedra o metal contra el método escultórico vigente, consistente en modelar la figura en arcilla y luego fundirla en metal o copiarla en piedra, como lo hacían los artistas de siglos anteriores mediante la ejecución de obras «contaminadas» por lo retórico y lo anecdótico.

Por otra parte, en la creación artística siempre existe una relación entre la idea y la obra final. Una obra de arte ya existe en la mente del artista antes de ser representada, y aunque se independiza parcialmente de su creador cuando llega a ser un objeto estético con vida propia; sigue existiendo un vínculo, ya que en la obra de arte está la huella del artista, y es su esencia la que se manifiesta a través de la obra.

Para el artista, el placer estético proviene directamente del trabajo sobre el material, es decir, su transformación en el objeto estético, la misma que requiere que la calidad intrínseca del material original sea respetada en el proceso, ya que es el vehículo con que transmitirá una idea o una emoción perdurable.

Sin desmerecer los muchos factores que pueden añadir contenido a una obra de arte, se puede decir que uno de los mayores placeres que el espectador puede tener, proviene de su capacidad de percepción de la forma y el diseño del material, el mismo que ha contribuido a la expresividad y fortaleza del proyecto escultórico.

Así, el material escogido por el artista para realizar su obra conlleva tanto contenido como la forma en sí; el material no debe ocultarse, su naturaleza debe ser expuesta, por lo que el artista y la forma deben permanecer fieles a él. Este puede representar por sí solo alguna tradición cultural, por ejemplo, el uso de ciertas técnicas industriales representa una aceptación de la industrialización, y el uso del mármol o la cerámica, alude a la nostalgia por el mundo anterior a la Revolución Industrial.

Esta propuesta está realizada en madera, un material que mantiene coherencia con el tema de investigación al aportar la idea de vitalidad a las obras resultantes.

La madera como material vivo, cercano a nosotros y uno de los mejores representantes de la herida naturaleza, está volviendo a ser material de elección de diversos escultores. Se está utilizando preferentemente para mostrar la coexistencia que debe existir entre el hombre y su medio ambiente. (Blanch González, et al., 2009, p. 31).

Así para la ejecución de las obras se utiliza materiales que habían sido desechados por la industria maderera para con ellos lograr una producción que mantenga coherencia entre el respeto y convivencia con la naturaleza; y el aprovechamiento responsable de sus recursos.

La madera como material de representación escultórica ha sido fundamental para las culturas antiguas por la creencia de que conserva la fuerza vital, el espíritu del árbol. Albadalejo (1987) manifiesta que “El árbol se mueve, su madera se mueve, y lo que es más importante: lo hará siempre.”(p. 15). A partir de esta afirmación se sustenta su utilización en la presente propuesta escultórica por su afinidad con las fuerzas expansivas de la escultura biomorfica.

### c. Proceso de elaboración

Tomando en cuenta al boceto como parte imprescindible en la construcción de una obra plástica; ya sea bidimensional o tridimensional, se partió de bocetos previos que intervendrán en el proceso de elaboración de las obras.

Los bocetos comprenden dos etapas: una realizada a lápiz y otra etapa de bocetaje tridimensional, en la que se harán modelos a escala, para lo cual se utilizó arcilla.

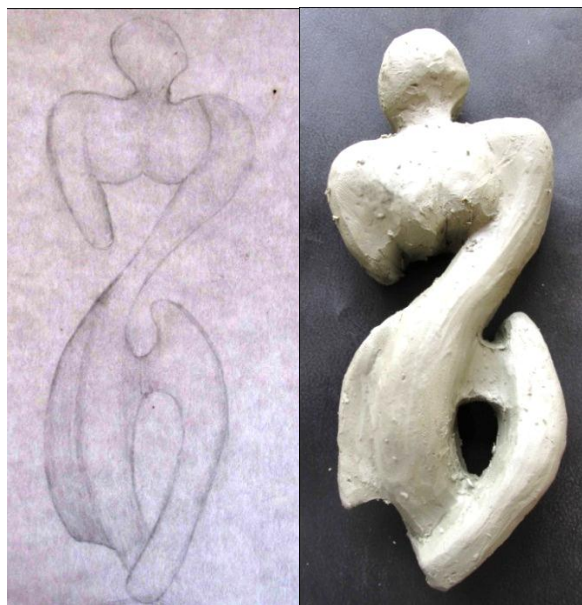


Fig. 1. Abad, Cristian. (2014) Ritmo, Bocetos Bidimensional [Lápiz], y Tridimensional [Arcilla]

En la realización de el boceto para la primera obra (Fig. 1), se basó en la fluidez del trazo en los dibujos de Jean Fautrier y la naturalidad de las formas en la pintura de Ives Tanguy; dicha fluidez formal al trasladarse al boceto tridimensional generó una idea de movimiento rítmico continuo, que es la sensación que se pretendía transmitir al espectador mediante la obra final

Esta obra se diseñó mediante la búsqueda del equilibrio compositivo mediante la correspondencia de las formas alrededor de un eje central curvado, estas formas contribuyen a definir esta obra como una figura humana femenina semifigurativa.



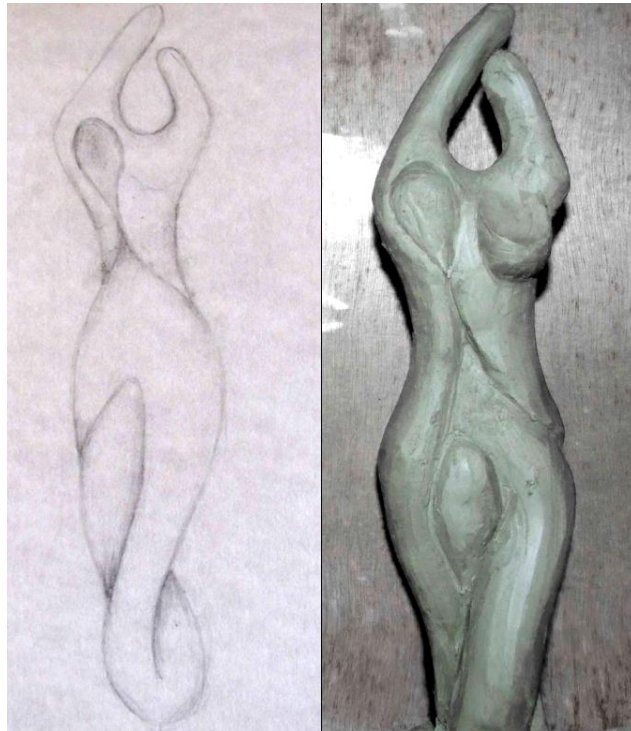


Fig. 2. Piel, Abad, Cristian. (2014) Piel, Bocetos Bidimensional [Lápiz], y Tridimensional [Arcilla]

El boceto para la segunda obra (Fig. 2), parte de la idea de lograr una figura que pueda ser ubicada tanto en posición horizontal como vertical, siendo esta una de las principales razones para prescindir de la representación de la cabeza como volumen, sino como vacío, el mismo que continuaría como tal a pesar de haber descartado más tarde la posibilidad de ubicarla horizontalmente, a partir de ahí comienza la tarea de atribuirle características que la asocien más a la figura femenina, características que se vieron potenciadas durante el diseño tridimensional de la obra, proceso en el cual se exploraron más a fondo las posibilidades de alternar los volúmenes cóncavos y convexos que se trasladarían a la obra final.

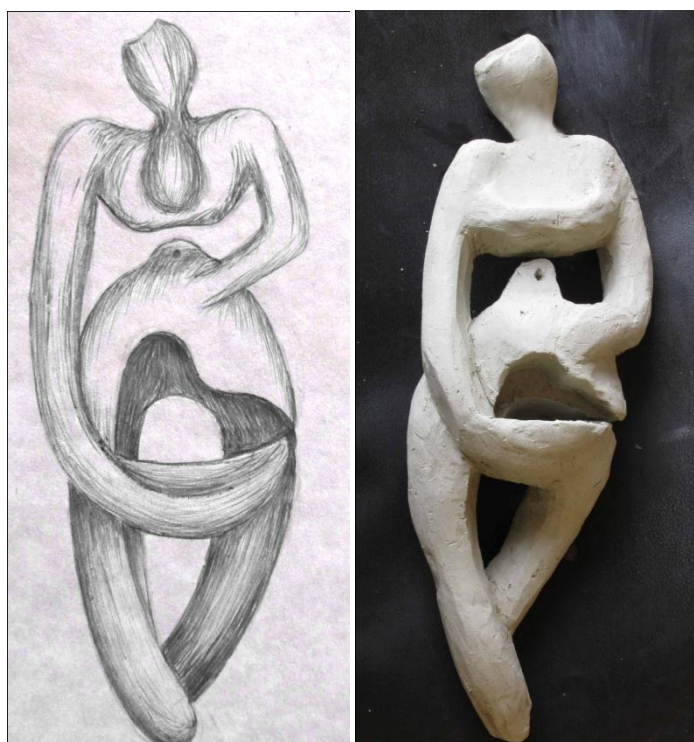


Fig. 3, Abad, Cristian. (2014) Concepción del Espacio, Bocetos Bidimensional [Lápiz], y Tridimensional [Arcilla].

La elaboración del boceto para la tercera obra (Fig. 3) es uno de los más complejos, pues la correspondencia entre volumen y vacío era vital para lograr el resultado propuesto, los volúmenes, llevados por líneas que se entrecruzan y se pierden en la búsqueda constante de la tridimensionalidad desaparecen y dan lugar a espacios vacíos que atraviesan por completo la obra.

Mientras se trabajaba en el boceto bidimensional, este no alcanzaba a representar el volumen deseado, pero permitió configurar la ubicación de los elementos que caracterizarían la obra final. Ya en el desarrollo tridimensional del diseño, todos estos elementos fueron trasladados a su representación en arcilla, en donde se logró conjugar adecuadamente los espacios y las formas que se plasmarían en la obra final.



Fig. 4, Abad, Cristian. (2014) Encuentro Andrógino, Bocetos Bidimensional [Lápiz], y Tridimensional [Arcilla].

Durante el proceso de bocetaje de la obra número cuatro (Fig. 4), se trabajó las dos figuras por separado, pero siempre manteniendo presente su disposición final, ya que están diseñadas para ubicarse sobre una misma base para hacer una sola obra, es durante el bocetaje bidimensional que las características que pueden asociarlas a un sexo determinado van desapareciendo progresivamente, proceso que se completa al elaborarlas de manera tridimensional.

Durante el desarrollo tridimensional de este boceto surge la necesidad de separarlas de la base mediante extensiones del mismo material, las mismas que nacen del cuerpo de las figuras y las conectan con la base, que fue desarrollada en dos niveles de altura para de esta manera generar dinamismo en la obra

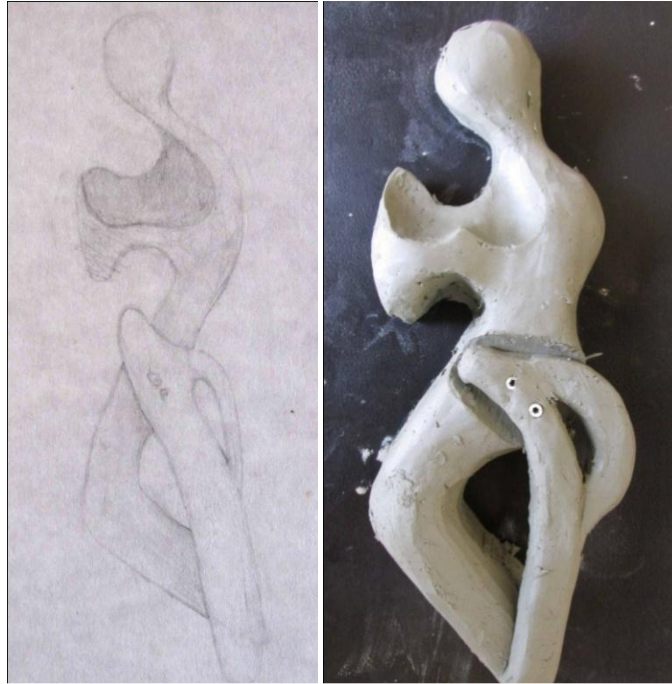


Fig. 5. Abad, Cristian. (2014) Composición en dos piezas, Bocetos Bidimensional [Lápiz], y Tridimensional [Arcilla].

El boceto para la quinta obra (Fig. 5) se inició como una figura humana femenina a realizarse en una sola pieza, pero luego se planteó la posibilidad de realizarla en dos partes, por lo que al llevarlo a la representación tridimensional ya se optó por trabajar las dos piezas por separado, las mismas que al unirse conformarían la figura femenina.

Estas piezas, a pesar de ser trabajadas por separado, siempre se tuvo en cuenta su disposición como parte de un todo, pues debían encajar a la perfección para dar el sentido formal adecuado a la obra final.



Fig. 6. Abad, Cristian. (2014) Maternidad, Bocetos Bidimensional [Lápiz], y Tridimensional [Arcilla].

Para la elaboración de el boceto bidimensional para la sexta obra (Fig. 6) se partió de la idea de realizar una representación artística de la maternidad, pero de forma semifigurativa, por lo que las formas demasiado ligadas al naturalismo se descartaban a medida que se avanzaba en el diseño de la obra, pero la idea inicial siempre se mantuvo, la misma fue llevada intacta a la representación en volúmenes en arcilla para mediante el uso de la tercera dimensión lograr expresarla de una manera, que pese a no estar muy inclinada al naturalismo, permita que el espectador se identifique con la intencionalidad del artista al elaborar esta obra.



Fig. 7. Abad, Cristian. (2014) Dualidad, Bocetos Bidimensional [Lápiz], y Tridimensional [Arcilla].

El dibujo de el boceto para la séptima obra (Fig. 7) se realizó mediante la interacción de líneas onduladas que se curvan y entrecruzan entre ellas, con lo que se da lugar a diversas formas que van configurando un dibujo que contiene varias características que permiten asociarlo a la figura humana, este dibujo luego se modifica de acuerdo a la intencionalidad de la obra, en este caso el objetivo era representar una figura con más de una forma de interpretación por parte del observador, para ello fue necesario trasladar estas formas a su representación tridimensional, en donde este boceto se fue reestructurando para que mantengan concordancia con la intención de representar una figura femenina que puede ser interpretada de varias formas.

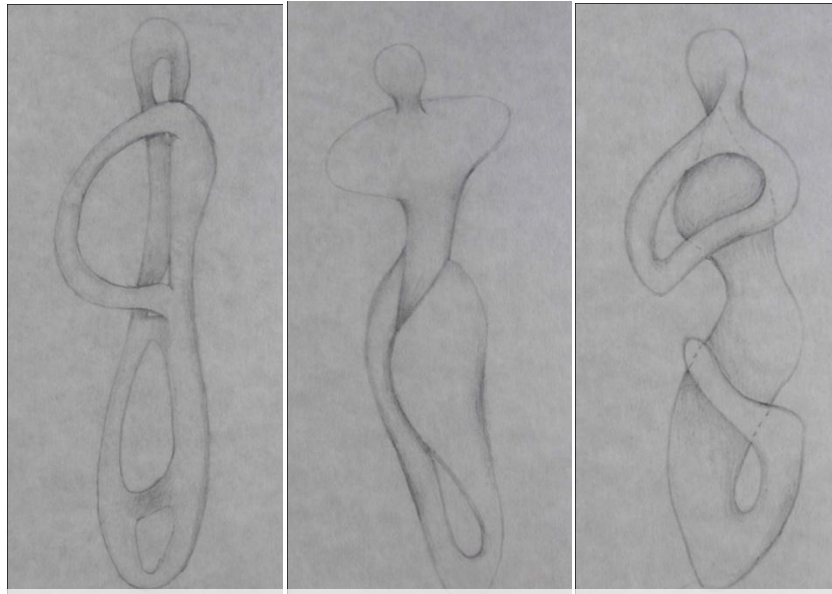


Fig. 8. Abad, Cristian. (2014) Bocetos Bidimensionales de obras no ejecutadas, [Lápiz].

Durante el proceso de elaboración de las obras también se dejaron de lado varios de los bocetos (Fig. 8), esto por distintas razones, a veces puramente técnicas o por cuestiones más bien estéticas que no se articulaban al enfoque de esta propuesta.

Culminado el proceso de bocetaje se procedió a iniciar con el trabajo en la madera, la misma que debió primero ser seleccionada según sus propiedades tanto técnicas como visuales, para luego ensamblar las piezas a partir de las cuales se iba a tallar las obras.

Para la elaboración de esculturas se puede distinguir dos formas principales de composición estructural: la realizada de una sola pieza (tronco de madera), y la compuesta por varias piezas de madera (tablones y otros). Aunque puede existir un tercer caso que muestre una estructura mixta en la que se haya partido de la conjunción entre madera aserrada y enteriza.

Para la escultura de múltiples piezas, la construcción del bloque se ejecuta a través de la unión de varias piezas. Este tipo de configuración estructural, ayuda al ahorro de madera y permite una construcción organizada según la disposición de las piezas para reducir y contrarrestar las tensiones propias de la madera. La propia estructura interna de la madera, nos obliga a estar conscientes sobre su comportamiento y el reflejo externo que podrían provocar

sus cambios estructurales en la obra ya realizada, para esto se hace necesario conocer las propiedades de cada tipo de madera y la forma en que podría verse afectada por los diferentes factores ambientales.



Fig. 9. Ensamblaje de la Madera. Foto: Danny Rodríguez

Uno de los aspectos a destacar de la elaboración de las obras escultóricas resultantes de la presente investigación es la utilización de bloques de madera ensamblados a partir de maderas de distintos colores (Fig. 9) con lo que se logra resaltar aún más los volúmenes en las obras.

Técnicamente, la madera presenta la posibilidad de ser tallada, para lo cual se debe escoger maderas de dureza intermedia, ya que las extremadamente blandas o duras suelen presentar problemas técnicos a la hora de tallarlas, proceso que implica la utilización de distintas herramientas, incluso las más sofisticadas, pero la herramienta básica es la gubia, que puede clasificarse de acuerdo a su pala en recta, curva, codillo y contracodillo; y según su boca en plana, mediacaña, canutillo y pico de gorrión.

La escultura de una sola pieza presenta la posibilidad de la talla directa a partir de un tronco como base principal, sin descartar la posibilidad de integrar partes secundarias, entendidas así desde el punto de vista estructural, para el desarrollo de la obra.





Fig. 10. Proceso de Tallado. Foto: Nitzon Abad

El proceso de tallado (Fig. 10) es la etapa que ocupó la mayor parte del tiempo dedicado a la elaboración de la propuesta práctica, ya que esta técnica debe ser realizada con mucho cuidado, tanto por las características del material, como por la dificultad para corregir los errores que se puedan cometer.



Fig. 11. Acabados de las Obras. Fotos: Nitzon Abad y Germán Vaca

Los acabados (Fig. 11) requirieron de la utilización de herramientas adecuadas para el trabajo en madera, con el objetivo de lograr que las obras queden con el mejor acabado posible sin pretender alterar las cualidades expresivas de este material escultórico, por el contrario busca potenciarlas.

## d. Propuesta Práctica

### Obra # 1: Ritmo (Fig. 12-13)



Fig. 12. Abad, Cristian (2014) Ritmo [Tallado en Madera], 60 x 23 x 17.5 cm.

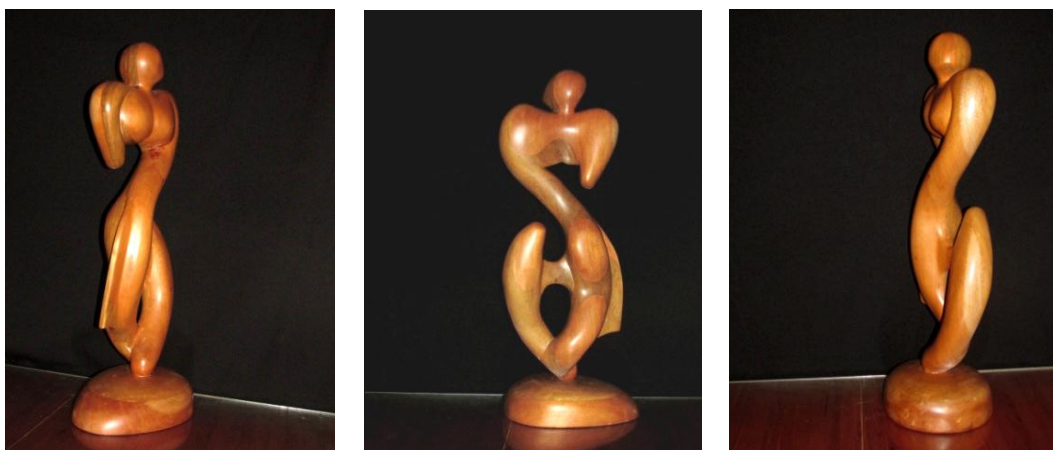


Fig. 13. Abad, Cristian (2014) Ritmo (Otras vistas).

## **Explicación conceptual y formal**

Esta obra, como la mayoría de las que componen esta propuesta escultórica, surgió a partir de la observación de los elementos de la naturaleza, los mismos que al desarrollarse, lo hacen a un ritmo condicionado por muchos factores externos e internos, con el único objetivo de cumplir con su función como partes de un todo.

Muchas de las veces el ritmo al que estos se desarrollan los hace adoptar formas que pueden presentar semejanzas con elementos de otros contextos, que hacen que el observador pueda atribuirles aptitudes estéticas.

Ejemplo de ello es la forma ovoide en los agujeros como en los volúmenes, a la que se le puede atribuir un significado de fecundidad, ya que el huevo contiene en su interior una vida latente, lo que lo convierte en símbolo de la fertilidad.

Además para hacer evidente la dicotomía entre el estatismo y el movimiento, en esta obra se fusionan líneas rectas y curvas para su ejecución.

Las líneas sinuosas que recorren la obra tienen como propósito generar la sensación de movimiento continuo propio de los elementos de la naturaleza, estas líneas recorren la figura, a veces delimitando los volúmenes y los vacíos; o fundiéndose para dar lugar a otros planos.

Asimismo, los agujeros pueden, literalmente transportar al espectador a otra dimensión ya que muestran la tridimensionalidad de la obra sin la necesidad de recorrer a su alrededor.

Las formas son inspiradas en la figura humana femenina a la que se han incorporado elementos que muestran similitudes muy sutiles con las formas que podemos encontrar en la naturaleza, con lo que se procura abstraer la figura, llevándola hacia lo biomórfico.

**Obra # 2: Piel (Fig. 14-15)**



Fig. 14. Abad, Cristian (2014) Piel [Tallado en Madera], 68 x 22 x 17.5 cm.

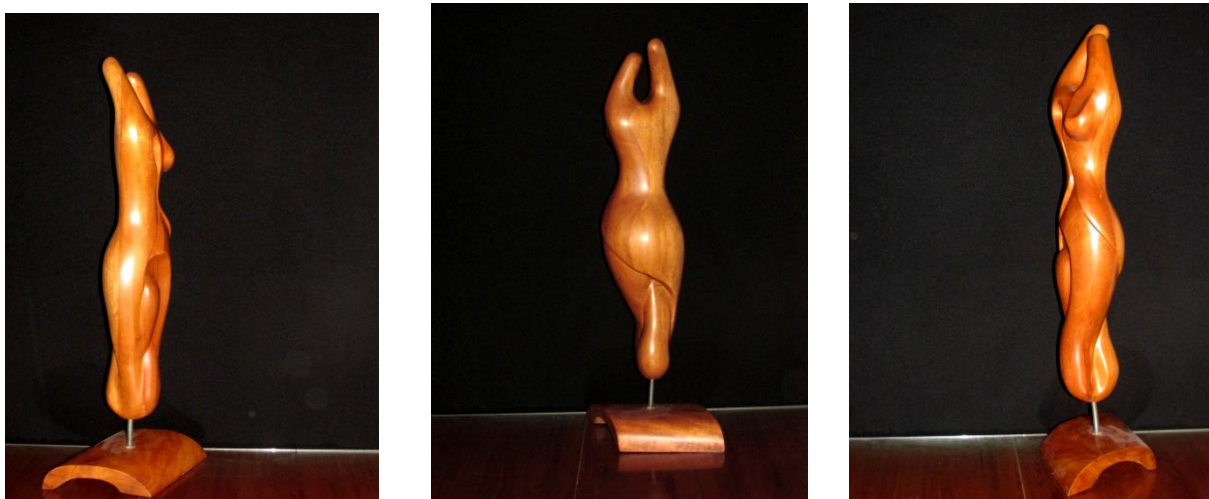


Fig. 15. Abad, Cristian (2014) Piel (Otras vistas).

## **Explicación conceptual y formal**

Esta obra representa el vacío espiritual de la sociedad, donde se valora más el aspecto exterior del individuo, lo que lleva a éste a esconderse detrás de una armadura que lo protege de la exclusión por parte de los grupos sociales a los que de alguna forma está obligado a pertenecer.

La figura representada se encuentra en un proceso de separación de esa armadura, para mostrar la verdadera esencia como un ser individual que se construye a sí mismo sin sujetarse a los cánones que impone la sociedad.

Esta obra genera la idea de movimiento de las formas que se encuentran bajo esta especie de piel que va desprendiéndose para dar origen a formas espirales que se desarrollan y van conformando una figura humana femenina que se encuentra con los brazos levantados generando entre ellos un vacío que representa la cabeza.

En la parte del torso esta figura ya se puede apreciar una pequeña rotura en esta piel, pero la rotura definitiva se encuentra a la altura de la cintura, a partir de donde las formas se entrelazan, llegando incluso a fusionar la forma interior con la exterior.

Así en esta obra se logra reducir el peso tanto visual mediante la superposición de los volúmenes cóncavos y convexos, que a su vez otorgan equilibrio a la obra ejecutada.

La figura se encuentra levantada de su base a través de una varilla de acero inoxidable, integrando así un nuevo material a la obra, pero como un aspecto secundario, utilizado exclusivamente por su funcionalidad (resistencia al rompimiento, oxidación, abrasión, etc.), más que por las cualidades estéticas propiamente dichas que se le puedan atribuir.

**Obra # 3: Concepción del Espacio (Fig. 16-17)**

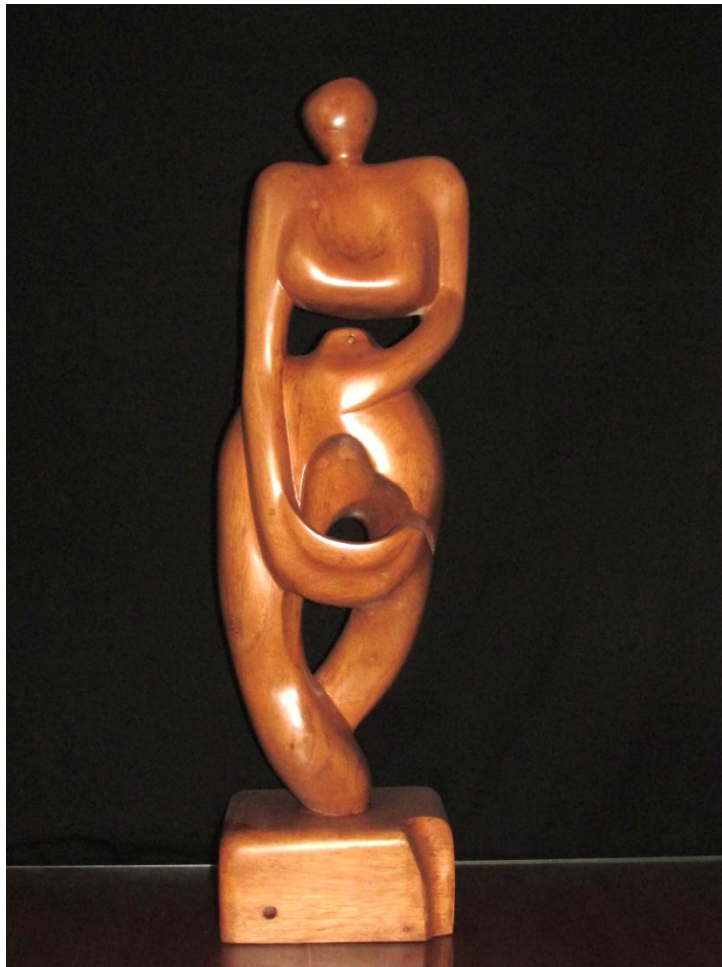


Fig. 16. Abad, Cristian (2014) Concepción del Espacio [Tallado en Madera], 72.5 x 20 x 15 cm.

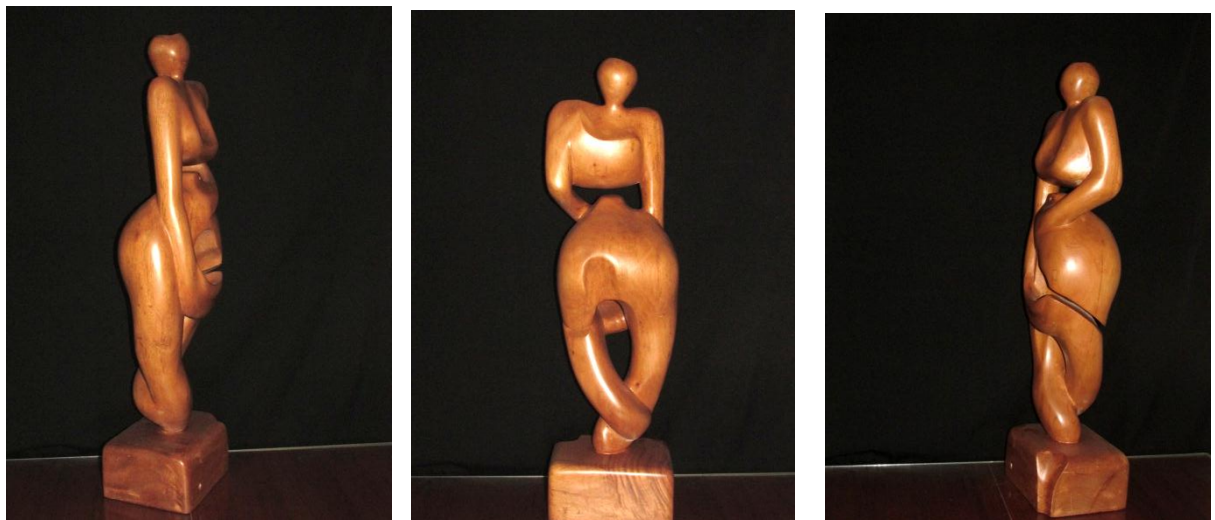


Fig. 17. Abad, Cristian (2014) Concepción del Espacio (Otras vistas).

## **Explicación conceptual y formal**

Esta obra está dedicada completamente a la fertilidad, pero no como creación de la existencia, sino como origen de la no existencia, del espacio vacío, esto lejos de ser una contradicción representa la infinitud de posibilidades expresivas del vacío, abordando desde una perspectiva artística, la paradoja de representar el “no ser”, la nada.

Las formas redondeadas que conforman la figura tienen como finalidad la representación de la fecundidad, dado que la mayoría de los frutos y semillas que generan la vida, son de esta forma. Este significado de fertilidad de las formas voluminosas también era valedero para las antiguas civilizaciones que se desarrollaron alrededor de todo el mundo.

Los agujeros que atraviesan la obra representan una dicotomía de tipo espacial entre la traslación y la ubicuidad, dando al espectador libertad para escoger entre recorrerla o apreciarla desde un solo punto de vista. Dicho esto sin la pretensión de contradecir a la naturaleza de escultura exenta que debe ser observada desde distintas perspectivas; por el contrario, se genera la posibilidad de observar la escultura desde su interior.

El volumen de la cabeza es compensado por la concavidad con que se refleja sobre el busto, en cuya parte inferior se pone de manifiesto el primer gran vacío que atraviesa por completo la obra. Este vacío está limitado por los brazos que la unen con la parte inferior y terminan por rodear y dar forma al vacío vientre de la figura.

Sobre la parte inferior se concentra gran cantidad de volumen que en su mayoría se encuentra ocupado por el enorme agujero que va desde su vientre hasta sus extremidades inferiores, las mismas que se entrecruzan al unirse con la base.

**Obra # 4: Dualidad (Fig. 18-19)**



Fig. 18. Abad, Cristian (2014) Dualidad [Tallado en Madera], 59 x 20 x 22.5 cm.

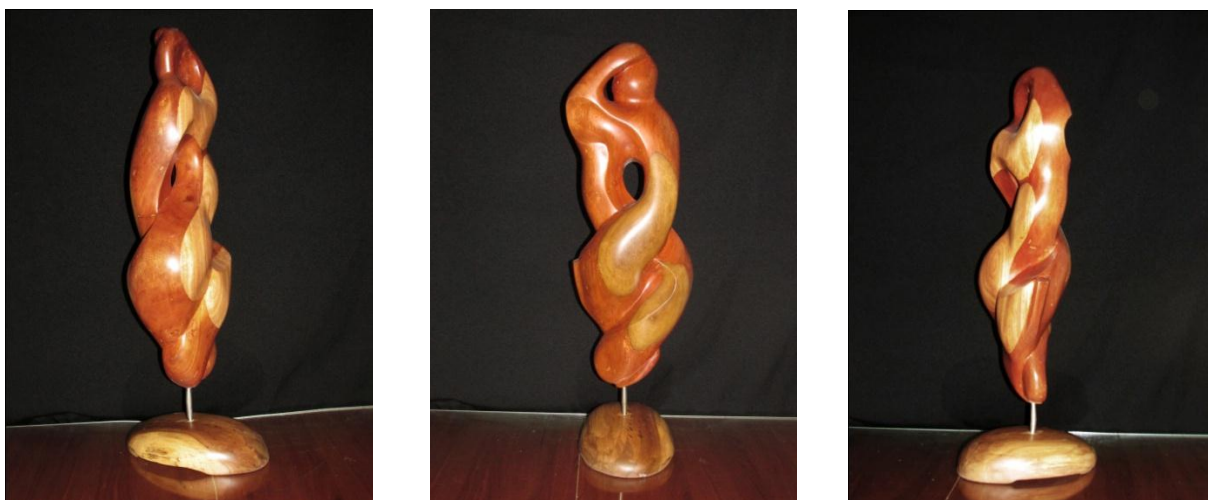


Fig. 19. Abad, Cristian (2014) Dualidad (Otras vistas).



## **Explicación conceptual y formal**

La dualidad de la conducta humana en la actualidad ha llevado a que las relaciones interpersonales se tornen conflictivas y hasta cierto punto, restringidas a personas con las que se mantenga un cierto equilibrio de afinidades, esto está llevando a las sociedades actuales a desarrollar una especie de tolerancia bastante parecida a la alienación.

Esta obra faculta al espectador para que emita sus propios criterios acerca de ella, dando más de una posibilidad de interpretación, para poner de manifiesto esa "*adaptabilidad*" del espectador al deducir el significado de la obra.

Existe una dualidad formal que hace que la obra pueda ser interpretada de maneras distintas; ya sea desde la perspectiva de la mujer como generadora de vida, o desde la perspectiva de la sensualidad de sus formas anatómicas, representadas mediante el dinamismo de las líneas que la conforman.

La figura se encuentra suspendida por una varilla metálica que la conecta con su base de forma ovoide, como representante de la fecundidad.

Formalmente, esta obra puede ser interpretada de dos maneras, como una mujer en posición frontal o de perfil; su cabeza está representada sólo por una forma cóncava que al encontrarse fusionada con una de sus extremidades superiores, deja un vacío en forma de medialuna.

El torso tiene una forma dinámica que se ve potenciada por la disposición de los ensamblajes de la madera; de ahí nace el otro brazo que se desplaza paralelamente al tronco, originando otro vacío en forma ovoide; al volver el brazo a unirse al cuerpo, lo hace con un movimiento en espiral para formar la parte inferior de la figura que es la parte más voluminosa de la figura, sin embargo el peso visual es prácticamente anulado por el dinamismo de las líneas.

**Obra # 5: Composición en Dos Piezas (Fig. 20-21)**



Fig. 20. Abad, Cristian (2014) Composición en Dos Piezas [Tallado en Madera], 63.5 x 27 x 21.5 cm.

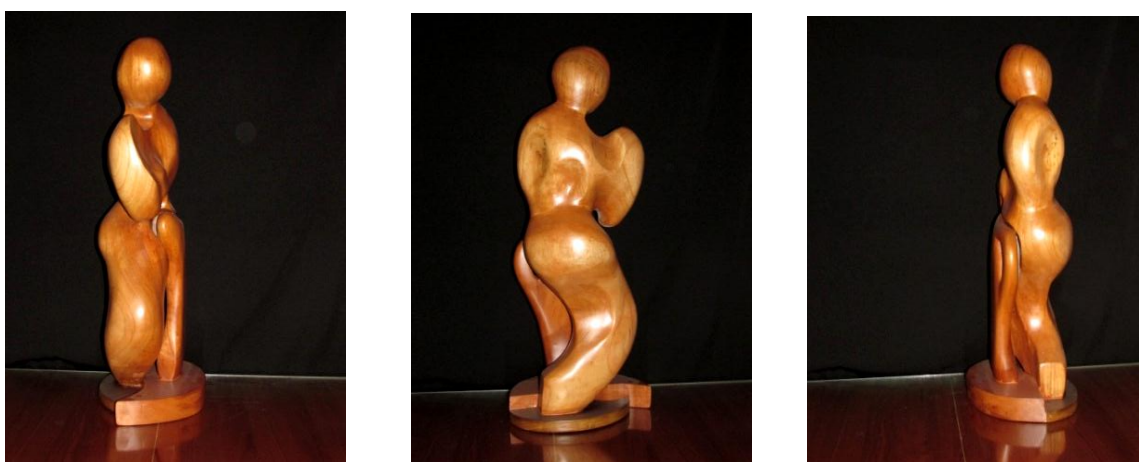


Fig. 21. Abad, Cristian (2014) Composición en Dos Piezas (Otras vistas)

## **Explicación conceptual y formal**

Todos los seres, en algún momento necesitan de algo o alguien que los ayude a superar las dificultades que plantea el mundo exterior, o sus propias limitaciones, de cualquier naturaleza que estas sean. A menudo esa ayuda viene de quien menos se espera, como en esta obra, donde se puede ver como una figura de un tamaño y forma imponente que podría considerarse autosuficiente, necesita apoyarse en otra muy pequeña que a manera de un bastón le ayuda a ascender una especie de escalón situado en la base de la escultura.

Artísticamente, esta figura pequeña también es un complemento compositivo de la obra dado que la figura grande no podría expresarse artísticamente por sí sola, pues la composición perdería estabilidad; por el contrario, ésta se ve enriquecida por la disposición de las formas cóncavas y convexas.

Cada una de las piezas nace desde un nivel diferente, pero a medida que se elevan, va haciéndose más visible la influencia de la convexidad de la una sobre concavidad de la otra, éstas están apenas unidas en el extremo superior por una pequeña barra de acero que de ninguna manera se busca ocultar.

De la presente propuesta, quizá esta obra es la menos inclinada al naturalismo, a pesar que su aspecto general mantiene relación con la figura humana, los volúmenes se apartan de la realidad y su disposición responde a necesidades compositivas propias de la escultura y a mantener una adecuada alternancia entre forma y vacío.

En ésta obra los agujeros que atraviesan por completo la figura se han obviado casi completamente, circunstancia que permite que las concavidades que no logran atravesar por completo la figura, manifiesten sus cualidades expresivas al alternarse armónicamente con los volúmenes convexos para construir una obra que demanda coherencia entre las dos piezas que la conforman.

**Obra # 6: Maternidad (Fig. 22-23)**



Fig. 22. Abad, Cristian (2014) Maternidad [Tallado en Madera], 53 x 22 x 21.5 cm.



Fig. 23. Abad, Cristian (2014) Maternidad (Otras vistas).

## **Explicación conceptual y formal**

Durante la mayor parte de la historia de la humanidad, la sociedad se ha encargado de establecer roles y estereotipos para cada sexo, lo que los hace ver como si fueran diametralmente opuestos, privilegiando siempre a lo masculino frente a lo femenino.

Actualmente la mujer está recobrando su espacio en la toma de decisiones, demostrando que está en igualdad de condiciones que el hombre para desempeñarse en cualquier grado jerárquico; no hay que olvidar que en varias civilizaciones prehispánicas (guajiros, mapuches) se mantenía sistemas matriarcales como formas exitosas de gobernar.

Esta obra está dirigida a representar la figura de la mujer desde el enfoque de la fecundidad, con el propósito de exaltar la facultad natural que tiene la mujer como creadora de vida, como origen de la existencia.

De todas las obras que conforman la propuesta plástica, esta es la que hace referencia al tema de la maternidad de forma más explícita; esto se hace a través de una figura maternal, en la que se puede observar un volumen que recorre alrededor del hombro de la figura y representa un bebe que al formar parte del brazo, está intrínsecamente ligado a la madre. La parte superior es la que esta mayormente cargada de significado, pues el otro brazo al ser el que se une a la cabeza de la figura representa a la madre, esta tiene una forma cóncava que se contrapone con la convexidad de la cabeza del niño,

La parte inferior aporta el contenido artístico mediante la correspondencia entre lo cóncavo y lo convexo, éstos se contorsionan en formas que se envuelven y desenvuelven en espirales que ofrecen la oportunidad de superponer volúmenes de forma indefinida o dejar espacios vacíos que atraviesen completamente la figura.

**Obra # 7: Encuentro Andrógino (Fig. 24-25)**



Fig. 24. Abad, Cristian (2014) Encuentro Andrógino [Tallado en Madera], 59 x 45 x 21.5 cm.



Fig. 25. Abad, Cristian (2014) Encuentro Andrógino (Otras vistas).

## **Explicación conceptual y formal**

La diversificación del comportamiento humano en las sociedades modernas ha llevado a que los límites conductuales de los individuos vayan expandiéndose para dar lugar a actitudes tradicionalmente inconcebibles.

Uno de estos temas, que hasta la actualidad es no se trata es el sexo y todo lo relacionado a él, el temor de hablar de estos temas ha ocasionado una serie de problemáticas sociales que quizá se hubieran podido prevenir si no existieran prejuicios hacia el tema.

Esta obra refleja la postura de la sociedad hacia este tema, la indiferencia de ésta se manifiesta en la representación de dos seres asexuados, sin ninguna característica que los haga pertenecer a un sexo determinado, esto no es determinante en esta obra que representa en esta obra es el momento en que se encuentran estos dos seres que en gran parte son el reflejo el uno del otro.

Esta es la única obra que contiene más de un personaje, se puede ver dos personajes situados frente a frente, suspendidos de la base mediante piezas de madera ensamblados que los mantiene separados, y a la vez unidos con la base, la misma que para mantener su relación con la obra en general también mantiene una interacción entre lo cóncavo y lo convexo.

Los dos personajes mantienen características propias que los diferencian uno del otro, pero que a la vez los hacen pertenecer a un mismo estilo escultórico. En el primer personaje prevalecen los volúmenes cóncavos, que no logran traspasarlos completamente, mientras que el segundo personaje, la predominancia de los volúmenes convexos se ve interrumpida por un gran agujero que la atraviesa desde la parte anterior hasta la posterior.

*“Es un error para un escultor o un pintor hablar o escribir muy a menudo acerca de su obra. Esto libera tensión necesaria para su trabajo.” (Henry Moore)*

## **e. MATERIALES Y MÉTODOS**

La presente investigación se desarrolló dentro del campo artístico y se orientó a realizar un análisis cualitativo de la obra de Henry Moore. Este enfoque permitió hacer un estudio de las teorías filosóficas y artísticas que influirían en la producción artística realizada por el autor. Para esto se desarrolló una investigación documental bibliográfica que permitió reunir y seleccionar las fuentes de información más adecuadas como son libros, revistas y páginas de internet que contengan información verídica acerca del tema en estudio.

Dado que el enfoque del tema de esta investigación estuvo dirigido al análisis de obras, se hizo necesaria la aplicación de un método analítico que permitió conocer los componentes artísticos y estéticos de las obras analizadas; y el método sintético que generó un planteamiento que cumplió cabalmente con las expectativas generadas acerca de la obra de Henry Moore.

Para la parte correspondiente a la práctica fue necesario aplicar un método experimental que partió de la realización de pruebas con distintos materiales, hasta centrarse en la madera como material único, con el cual también se debió hacer distintas pruebas debido a que no todas las maderas son iguales ni en su estructura ni en su comportamiento durante el proceso de ejecución de la propuesta escultórica.



## **f. RESULTADOS**

A través de la investigación bibliográfica del primer capítulo se obtuvieron conocimientos acerca de los aspectos de la filosofía existencialista que influyeron en la obra de Henry Moore, lo que permitió definir la orientación humanista que se reflejaría en la propuesta teórico-práctica del autor de la investigación, donde se retoma la temática de la figura humana como vehículo para mostrar y exaltar las emociones del individuo.

Asimismo el estudio bibliográfico dirigido al tema de la escultura llevado a cabo en el segundo capítulo permitió conocer los aspectos técnicos como el volumen, el material, el movimiento, la composición, la expresión formal, etc., y los factores estéticos como la temática y el significado que se da a una escultura mediante su ejecución en un tiempo y espacio determinado.

Para el análisis de las obras, fue necesario, de entre la abundancia de métodos de análisis artístico, elegir el más adecuado, así se utilizó un modelo desarrollado por Irwin Panofsky que analiza las obras desde sus enfoques iconográficos e iconológicos, con lo que se logró conocer las características formales de la obra escultórica analizada y establecer la interrelación existente entre la creación artística, el artista y la sociedad.

Un aspecto que, sin la intención de restarle importancia se desarrolló de manera experimental con un respaldo bibliográfico limitado, fue la sección práctica; los componentes técnicos y materiales fueron considerados de un modo empírico en base a experiencias personales previas acerca de las posibilidades estructurales y expresivas de éstos en la realización de una obra escultórica.

Así se determinó la utilización de la madera como materia prima, por ser la que mejor se adapta al concepto de crecimiento continuo característico de la escultura biomorfa, que va más allá de una simple interpretación del movimiento activo de los seres; representando el movimiento implícito en su proceso de desarrollo, el mismo que, impulsado desde el interior determina su apariencia exterior.

Con estos antecedentes, se ejecutó una muestra escultórica compuesta por siete obras de estilo biomórfico, basadas en la temática de la figura humana femenina a la que se incorporaron elementos de la naturaleza, así como la yuxtaposición de planos, el uso de formas cóncavas y convexas y la integración del espacio vacío como elemento activo en la obra.

La exposición ante la sociedad de las obras se desarrolló durante un espacio de siete días, en los que se logró despertar el interés del público hacia una forma de expresión artística poco común en la ciudad, demostrando que aparte de las formas naturalistas, hay otras formas de interpretar la realidad a través de la escultura.

## **g. DISCUSIÓN**

Un tema que salió a la luz durante el desarrollo de la presente investigación fue la importancia del vacío en varias líneas del conocimiento: física, teología, filosofía, arte, etc. y aunque era negado por las culturas occidentales basadas en el principio aristotélico de que la naturaleza no contenía ningún espacio vacío en su constitución, este era muy valorado por las culturas orientales, quienes consideraban al vacío como símbolo de la tensión entre el ser y el no ser.

El vacío en el arte provoca pérdidas de referentes y pérdida del límite. Ello incita al intento de reconciliación entre contrarios que se convierte en un campo recurrente del arte actual, tanto recogido en la ruptura de la definición tradicional en los campos de las artes, en un claro intento de superación de los marcos estipulados para la creación, como en el gusto de los estudios artísticos por las dicotomías de cualquier tema. (De la Cuadra, et al., 2009, p. 145).

Más allá de las representaciones de dicotomías de tipo formal, para plantear la propuesta práctica, se partió de dicotomías conceptuales, de ahí surge la posibilidad de llevar el tema del ser y la nada al campo de la representación artística asociándolo a la relación existente entre forma y espacio, elementos que resultan complementarios entre sí y no podrían estudiarse de manera aislada.

Por otra parte, si bien, se hizo un estudio bastante amplio acerca de los componentes filosóficos que influyen en la producción escultórica, este aspecto es muy extenso para ser abordado en un solo apartado, siendo conveniente plantear nuevas líneas de investigación que comprueben la medida en que la producción artística es influenciada por las diferentes corrientes filosóficas.

Otro tema, cuya extensión requiere un estudio más amplio que el realizado en la presente investigación, es acerca de las formas orgánicas y su proyección hacia la escultura, por lo que se debería delimitar una investigación exclusivamente a estudiar esta forma de creación artística.

## **h. CONCLUSIONES**

- La escultura y el arte en general conllevan profundas implicaciones de carácter filosófico, a las que los artistas no pueden rehuir, pues son parte de la sociedad marcada por diferentes acontecimientos sociales, culturales, políticos, etc., que influyen de alguna forma en su producción.
- Dentro del existencialismo como doctrina filosófica, se originan varias teorías estéticas vinculadas al humanismo, las mismas que destacan la necesidad de representar la esencia del individuo en las obras de arte.
- La afirmación que la nada no puede existir sin el ser, es llevada al campo artístico escultórico mediante la sucesión de volúmenes cóncavos y convexos para formar obras escultóricas en las que la tridimensionalidad a la que está sujeta la escultura se logra por medio de la realización de agujeros.
- Al contrario del principio aristotélico que derivaría en el concepto de horror vacui que consideraba el vacío como imperfección en constitución de la naturaleza; el vacío es un elemento que de una otra forma está presente en toda obra artística y conlleva tanto significado como la forma en si, por lo que actualmente se ha vuelto imprescindible en la construcción de obras artísticas.
- Por todo lo expresado anteriormente, se puede concluir que la presente investigación aporta los conocimientos artísticos y estéticos necesarios para fundamentar la propuesta escultórica desarrollada por el autor.

## **i. RECOMENDACIONES**

- Es importante que el artista esté consciente de los fenómenos sociales que afectan al contexto en el que desarrolla su obra, ya que esto otorgará trascendencia a su obra al facilitar su ubicación en un tiempo y espacio determinado.
- El aspecto filosófico es de gran importancia para el planteamiento de una propuesta artística de cualquier tipo, por lo que se hace imprescindible realizar un estudio que sitúe al artista dentro del campo estético y filosófico que pretende transmitir a través de su obra.
- El artista debe otorgar significado a todos los elementos que conforman la obra para que de esta manera se integren adecuadamente en la composición.
- En el arte actual es muy importante romper con las ataduras del arte clásico como la afirmación de la imposibilidad de que exista el vacío en la naturaleza lo que hacía que las composiciones estén recargadas de elementos.
- Para proceder a plantear una propuesta artista se debe reunir una gran cantidad de conocimientos que puedan aportar contenido a la obra, descartando los que puedan resultar irrelevantes.

## **j. BIBLIOGRAFÍA**

- ALBADALEJO, J. C. (1987). Técnicas y procedimientos escultóricos. El poliéster y la madera. Santa Cruz de Tenerife, España: Universidad de la Laguna.
- ALONZO, E. (2008). La susceptibilidad de los cuerpos. Las formas de desgaste en la escultura del siglo XX. México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- CHILVERS, I., OSBORNE, H., & FARR, D. (1992). Diccionario de Arte. Madrid, España: Alianza.
- CRESPI, I., & FERRARIO, J. (1995). Léxico Técnico de las Artes Plásticas (Sexta Edición ed.). Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- GRUPO EDITORIAL OCÉANO. (2003). El Mundo del Arte. Barcelona, España: Océano.
- KRAUSS, R. (1996). La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos. Madrid, España: Alianza.
- LAMBERT, R. (1985). Introducción a la historia del arte del siglo XX. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- MAGEE, B. (1995). Los Grandes Filósofos. Madrid: Cátedra
- MARTÍNEZ NOVILLO, A. (1986). Henry Moore y la Escultura Monumental del Siglo XX. España: Cuenta y Razón
- MAS TORRES, S. (2001). Simmel o la Autoconsciencia de la Modernidad. Barcelona, España: Península.
- MATIA MARTIN, P., BLANCH, E., DE LA CUADRA, C., DE ARRIBA, P., DE LAS CASAS, J., & GUTIÉRREZ, J. L. (2009). Procedimientos y materiales en la obra escultórica. Madrid, España: Akal.
- PERNIOLA, M. (2001). La Estética del Siglo XX. Madrid, España: La Balsa de la Medusa
- RUHBERG, K., SCHNECKENBURGER, M., FRICKE, C., & HONNEF, K. (2001). Arte del Siglo XX. Barcelona, España: Taschen.
- RUSSELL, J. (1965). Henry Moore: Esculturas. Barcelona, España: Gustavo Gili

- SARTRE, J. P. (1966). El Ser y la Nada. Buenos Aires, Argentina: Losada
- SOURIEAU, E. (1998). Diccionario Akal de Estética. Madrid, España: Akal
- STÖNIG, H. J. (2012). Historia Universal de la Filosofía (Segunda ed.). Madrid, España: Tecnos
- TEIXIDÓ Y CAMÍ, J., & CHICHARRO SALAMERA, J. (1999). La Talla, Escultura en Madera (Tercera Edición ed.). Barcelona, España: Parramón.

### **WEBGRAFÍA**

- <http://www.jmhdezdez.com/2014/03/frases-giacometti-alberto-escultor-obras>. 10/05/2014
- <http://byricardomarcenaroi.blogspot.com/2011/06/sculpture-escultura-henry-moore-1930-40>. 10/05/2014
- <http://www.museonacional.cat/es/violinista-gargallo>. 05/08/2014
- <http://www.taringa.net/posts/arte/16709822/Entra-y-mira-Las-Esculturas-Y-Pinturas-Del-Gran-Artista>. 05/08/2014
- <http://www.egiptologia.com/historia/338-nefertiti-la-reina-del-aton>. 07/08/2014
- <http://www.yoursamos.com/culture/samos-archaeological-museum>. 07/08/2014
- <http://www.xtec.cat/jarrimad/grecia/discobolo>. 07/08/2014
- <http://www.wikipedia.org/wiki/dorif>. 11/12/2014
- <http://www.flickr.com/photos8449303@N04/778327649>. 07/08/2014
- <http://www.fotolog.com/miriamgova/89044040>. 07/08/2014
- <http://www.jmnavarron.blogspot.com/2013/10/comentario-menadedanzante>. 07/08/2014
- <http://www.miguelgual.com/lasimágenes/comentarios/23grecia/apoxiome> no. 07/08/2014
- <http://www.panoramio.com/photo/26534691>. 23/09/2014
- <http://www.queaprendemoshoy.com/los-retratos-de-augusto>. 23/09/2014

- [http://www.xtec.cat/llicencies/200203/memories/prodriguez/divinidad/dios\\_hijo](http://www.xtec.cat/llicencies/200203/memories/prodriguez/divinidad/dios_hijo). 01/10/2014
- <http://www.taringa.net/posts/imagenes/7425612/Leonardo-Da-Vinci-Y-Miguel-Angel-yapa>. 01/10/2014
- <http://www.poesiadelmomento.com/luminarias/mitos/22>. 01/10/2014
- [http://www.musee.louvre.fr/oal/psiche/psiche\\_acc\\_en](http://www.musee.louvre.fr/oal/psiche/psiche_acc_en). 01/10/2014
- [http://www.lasalle.es/santanderapuntos/arte/siglo\\_xix/escultura/rodin/rodin\\_el\\_pensador](http://www.lasalle.es/santanderapuntos/arte/siglo_xix/escultura/rodin/rodin_el_pensador). 01/10/2014
- <http://www.fotosimagenes.com/monumento-a-la-tercera-internacional>. 19/12/2014
- [http://www.emol.com/especiales/aprendiendo\\_a\\_mirar/the\\_fountain](http://www.emol.com/especiales/aprendiendo_a_mirar/the_fountain). 19/12/2014
- <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/jean-arp-demeter-5075592-details>. 19/12/2014
- [http://www.museothyssen.org/thyssen/contenidos\\_articulo/3](http://www.museothyssen.org/thyssen/contenidos_articulo/3). 19/12/2014
- <http://www.megaricos.com/2012/08/13/arte-contemporaneo-post-guerra-hacen-que-la-casa-de-subastas-christies-registre-ventas-record/henry-moore-reclining-figure>. 02/02/2014
- <http://www.wahooart.com/@@/7YLJ9U-Henry-Moore-Reclining-Figure,-inneren-und-%C3%A4u%C3%9Feren-Formen>. 02/02/2014
- <http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/7973>. 02/02/2014



## **k. ANEXOS**



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA**

**ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN**

**CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS**

**TEMA:**

**ANÁLISIS ARTÍSTICO Y ESTÉTICO DE TRES OBRAS DE HENRY MOORE, COMO REFERENTE PARA UNA PROPUESTA ESCULTÓRICA.**

**AUTOR:** Cristian Ramiro Abad Abad

Proyecto de Tesis previo a la obtención del grado de Licenciado en Artes Plásticas, mención: Escultura

**LOJA- ECUADOR**

**2013**

**a. TEMA**  
**ANÁLISIS ARTÍSTICO Y ESTÉTICO DE TRES OBRAS DE HENRY MOORE, COMO  
REFERENTE PARA UNA PROPUESTA ESCULTÓRICA.**

## **b. PROBLEMÁTICA**

La escultura, desde la antigüedad ha constituido un reto para los artistas que la han ejecutado, esto debido a su tercera dimensión. A diferencia de la pintura, en la que la profundidad es ilusoria, lograda con recursos como la perspectiva y los efectos de color; en la escultura esta profundidad es física, por lo que requiere una interpretación y una ejecución diferente a la pintura.

En la escultura, la temática determinante a lo largo de la historia, es la figura humana, ya sea con el fin de inmortalizar a un personaje, asignándole una funcionalidad establecida, esto sucedía entre los griegos y romanos, o para producir una escultura sin otra función que la de una obra de arte propiamente dicha.

Durante el Medioevo y el renacimiento, los escultores trabajaban en colaboración con otros artesanos y solían tener grandes talleres, además estaban al servicio de los llamados mecenas, que en muchos casos era la iglesia católica, por lo que su obra estaba ligada a los gustos de sus patronos.

En el arte barroco, al igual que la arquitectura, la escultura se va a caracterizar por crear un arte bello y en continuo dinamismo, que buscará impresionar, convencer y atraer al espectador con escenas fuertes y típicas, con contenidos místicos y religiosos, con profundos retratos en el que se vea claramente la psicología y el sentimiento, en definitiva obras que inciten a la piedad, el dolor, a la compasión o al miedo.

El exaltado espiritualismo de la escultura barroca produjo en los racionalistas neoclásicos el deseo de serenar las formas. Los mismo que en arquitectura, los modelos los va a suministrar la antigüedad clásica, más Grecia que Roma.

Apenas hubo otra cosa que imitación de la antigüedad: temas mitológicos, escultura en mármol y bronce, forma bella y arquetípica, en aquella escultura no interesaba sino la belleza puramente formal; el espíritu está ausente.

El romanticismo es otro de los grandes movimientos artísticos que permitió a los escultores liberarse de los modelos del pasado. Se crearon obras nuevas basadas en la imaginación y en las emociones.

La figura cumbre de la escultura del siglo XIX y el escultor más importante desde Bernini fue el artista francés Auguste Rodin. Su genialidad estriba en la habilidad que tenía para poner de manifiesto la vida interior de los seres humanos mediante gestos y actitudes físicas. A pesar de ser un escultor muy original, Rodin recibió influencias de diversas fuentes: del arte gótico del norte de Europa, de Donatello, de Miguel Ángel e incluso del rococó.

En la segunda mitad del siglo XIX se vivió un repunte en la escultura de memoriales bélicos, este periodo coincidió con el gran desarrollo de las ciudades europeas y americanas y, conforme al gusto de la época, se consideraba imprescindible el ornato de ellas con las más variadas obras escultóricas, cuya temática comprendía desde los tradicionales guerreros, hasta los más

diversos personajes burgueses. Así los ciudadanos se acostumbraron a ver surgir en sus plazas una verdadera multitud de reyes, patriotas, políticos, benefactores, literatos, artistas, etc., que presidían las calles desde sus altos pedestales.

Ya en el siglo XX, con el lanzamiento de las teorías filosóficas existencialistas de Martin Heidegger y Jean Paul Sartre, surgen nuevas formas de hacer escultura, entre estas formas destacan lo constructivo y lo biomorfo, en la escultura biomorfa se destacó el inglés Henry Moore, quien llevó a cabo una producción que fusionaba la figura humana con elementos del paisaje, lo que dio el nombre a este tipo de esculturas (*bio= vida; morfo= forma*).

En la práctica artística nacional, existe una gran producción escultórica de calidad como la obra de Mauricio Suárez-Bango, Milton Barragán, Paulina Baca, etc., entre los artistas que han tenido un cierto acercamiento hacia lo biomorfo, pero con la factura que caracteriza la obra de cada uno de estos artistas cabe destacar a Yela Loffredo, Milton Estrella, los hermanos Viracocha, José Cauja y Jesús Cobo cuya obra recibe una fuerte influencia de Henry Moore.

La presente investigación está enfocada al análisis de la obra de Henry Moore, para retomando las bases artísticas y estéticas establecidas en estas obras, realizar una propuesta escultórica; para esto se analizarán tres obras del período de 1950-1955, pertenecientes a la serie de figuras reclinadas, que para Moore ofrece al espectador infinitas posibilidades de inventar una forma completamente nueva.

La primera obra a analizar data del año 1951 y se titula *Figura reclinada: Festival* de la cual existen varias copias, en las que a decir del propio autor el espacio y la forma son completamente dependiente uno del otro y en la que están inseparablemente unidos, al principio los agujeros en sus esculturas tenía un carácter autónomo, ahora, el espacio y la forma están fundidos.

Las dos siguientes esculturas: *Figura reclinada: forma externa/interna* y *Figura reclinada: forma externa* se trabajaron sobre un mismo modelo, la forma externa es la misma, la diferencia está en la presencia de la figura interna en la primera de 1951, figura que para la siguiente obra de los años 1953-54 ha desaparecido por criterio del autor, quien afirma que lo más interesante, es que la forma interior sigue estando presente implícitamente.

### **c. JUSTIFICACIÓN**

La Carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Loja, en la necesidad de formar creadores y gestores con valores éticos para la investigación y práctica de las artes plásticas, exige que el estudiante, futuro profesional en las artes plásticas lleve a cabo un proyecto de investigación enmarcado dentro del campo artístico-estético, que contribuya al desarrollo de la plástica local y nacional.

La interdependencia entre el arte y el ser humano ha significado una gran fuente de conocimiento, llevando al arte a formar parte del campo de las humanidades. En la obra de arte está la historia, lo religioso, lo económico, lo político, el momento cultural, etc.

Henry Moore tampoco puede escapar de la realidad que lo rodea, su producción escultórica da testimonio de los acontecimientos del siglo XX de los que fue testigo, la segunda guerra mundial, el surgimiento del psicoanálisis, la nueva concepción de la sexualidad, el redescubrimiento del arte primitivo y el emergente surrealismo, incidieron en su obra, que consta de figuras reclinadas, maternidades, composiciones abstractas y dibujos.

Dado que el conocimiento es el único medio para el consumo artístico, la presente investigación se orientará al análisis de algunas de sus obras más importantes para que su escultura sea conocida y valorada en el contexto local y nacional.

Los avances técnicos y tecnológicos también plantean retos para los artistas, por la aparición de nuevas técnicas, materiales, tecnologías, etc., el artista no puede escapar de estos avances tan dinámicos, por lo que debe adaptarse y aprovecharse de este desarrollo, para que su producción esté siempre innovándose. En esta necesidad, la presente investigación abordará el estudio del aprovechamiento de estos avances en la ejecución de las obras escultóricas de Henry Moore, y los que pueden ser aplicados en el desarrollo de la propuesta plástica.

El presente trabajo investigativo tiene como finalidad promover la apertura de artistas, estudiantes y público en general, a las diversas corrientes artísticas y culturales del pensamiento universal; dentro de este marco, se pretende dar a conocer las diferentes planteamientos que se dan dentro de la escultura, centrándose en la escultura biomorfa de Henry Moore, como uno de los principales exponentes de esta línea.

Al finalizar esta investigación se pretende generar nuevas propuestas basadas en los planteamientos de Henry Moore para que sean un aporte a los artistas dedicados a la escultura, estudiantes de artes plásticas y público en general, mostrándoles nuevas formas de ver la realidad, que puede presentarse de diferente manera a través del arte.

## **d. OBJETIVOS**

### **General**

- Analizar las características de los elementos artísticos y los conceptos estéticos en la obra de Henry Moore, para fundamentar la práctica artística escultórica.

### **Específicos**

- Investigar aspectos de la filosofía existencialista que sirvan como fundamento teórico para el trabajo escultórico.
- Retomar elementos de la escultura biomórfica aplicable para obras escultóricas en el contexto local.
- Analizar aspectos fundamentales en la obra de Henry Moore para sustentar la propuesta plástica.
- Determinar los diferentes materiales que se pueden utilizar para la producción escultórica.
- Proponer obras artísticas basadas en las teorías artísticas y estéticas de la escultura biomorfica.
- Difundir la producción escultórica a través de exposiciones en el contexto local.

## e. MARCO TEÓRICO

Dentro del panorama artístico europeo, el término biomorfo aparece en el año de 1936 acuñado por Alfred H. Barren, este término surge tarde teniendo en cuenta que la *Teoría de las Metamorfosis* de Goethe ya había preparado el terreno en 1800. Se trata de una corriente artística cuyos elementos esenciales son retomados de la naturaleza.

Los orígenes de este movimiento se remontan a la fluidez de las formas de la escultura de Rodin y a la morfología orgánica del Jugendstil. A pesar de ser una tendencia más ligada a la escultura, también se hizo en pintura, uno de los pintores que más se acercaron a lo biomorfo fue el francés Jean Fautrier, cuya obra, fundamentalmente se trata de configuraciones de este carácter, constituidas por formas ovaladas irregulares que destacan sobre los fondos gracias al distinto tratamiento dado a la materia de la que están hechas, pese a que estas realizaciones son producto de un proceso abstracto, puede llegar a apreciarse en ellas alguna referencia al mundo figurativo.

En escultura existen “Escultores que se definen por sus estilos personales que, si bien tienen relaciones con las obra de otros artistas, no se pueden atribuir claramente a uno u otro ismo. Este es el caso, entre otros, de Manolo Hugué, Joan Miró, Alberto Giacometti, Alberto Sánchez, Henry Moore y Ángel Ferrant.”<sup>1</sup>

En el arte del siglo XX se produce un rompimiento definitivo con el arte académico; nacen las vanguardias que afectarían a todas las formas de expresión artística, la escultura no podía quedarse fuera de estos avances; un gran representante del cubismo en escultura es el ucraniano Alexander Archipenko, el pintor cubista Pablo Picasso también incursiona dentro de la escultura con obras cubistas, así mismo surge el escultores rumano Brancusi con sus formas aerodinámicas. Entre los futuristas cabe destacar la escultura de Umberto Boccioni.

Durante la época industrial, con la aparición de nuevos materiales surge el constructivismo, interesado en la organización de los planos mediante materiales de la industria, dentro de la escultura constructivista están Vladimir Tatlin, Antoine Pevsner y Naum Gabo.

Otros artistas importantes del siglo XX son Alexander Calder con sus esculturas móviles, Pablo Gargallo y la desintegración del espacio y las formas y Eduardo Chillida con una obra vinculada al constructivismo.

Dentro de la escultura biomorfo se puede citar nombres como Karl Hartung, Henry Moore, la argentina Alicia Penalba, Hans Arp, Barbara Hepworth, Otto Freundlich y Henry Etienne-Martin, Pablo Picasso también dedicó parte de su obra a la escultura biomorfo.

En Europa a mediados del siglo XX, la guerra había roto claramente los lazos familiares no sólo a través de herir y matar sino también a través del alistamiento y evacuación. El éxodo de

---

<sup>1</sup> Enciclopedia de la Historia del Arte, Editorial Océano, Barcelona(2000) Pág. 1287

familias de la ciudad al campo separó a menudo a las madres de los niños y puso a los miembros familiares en ambientes extraños, y a veces hostiles.

Reemplazando a los hombres que estaban en la guerra, muchas mujeres fueron alistadas para trabajar en la industria, el impacto real de esta experiencia en la vida social, después del causado por la guerra quizás no era muy significativo; no obstante el estereotipo de mujeres que asumen con éxito el papel del hombre se aprovechó en la Inglaterra del tiempo de la guerra, aunque esto generaba la preocupación de que el alistamiento de mujeres en la industria tendría un efecto perjudicial en la vida de las familias de la nación.

En este contexto surge la obra de Henry Moore, cargada de un humanismo claro, una expresión de tragedia, una individualidad manifiesta y fuertemente influenciado por un estilo vanguardista (esencial para separar su trabajo del humanismo de los socialista-realistas).

Moore fue conocido por tener un aspecto doble en la ejecución de sus obras, una manera de ejecutar los trabajos privados, y una muy diferente para su obra pública. Sus obras públicas fueron producto de las casualidades y emociones de la vida familiar, son más autónomas y monumentales, mientras que las obras privadas se preocupan por el gesto, la casualidad y el contacto personal.

Moore nació en 1898. Sus primeros trabajos, realizados en la década de 1920, muestran influencias del arte precolombino, sumerio, egipcio, africano y oceánico, además recibió influencia de la obra de Masaccio y Miguel Ángel, y de las formas aerodinámicas de Constantin Brancusi. Durante los años treinta su trabajo se inclinó hacia lo biomorfo, muchas de sus obras de este período están muy próximas a la abstracción.

“En 1930, comienza una nueva evolución. La siguiente figura reclinada pierde su frontalidad masiva, ofreciendo vistas desde distintos ángulos y permitiendo la aparición de cavidades. (...) A partir de entonces, las figuras reclinadas de Moore se elevan en una cascada de colinas y valles. El propio Moore afirmó que era posible expresar algo inhumano, como el paisaje, a través de la figura humana”.<sup>2</sup>

“La obra de Moore es una constante preocupación por la figura humana, relacionándola con las formas de la naturaleza, con huesos y montañas desgastados por la acción del tiempo.”<sup>3</sup>

Moore supo aprovechar las formas de la naturaleza, supo otorgarles cualidades plásticas y darles expresividad mediante su obra.

---

<sup>2</sup>Ruhberg K. Schneckenburger M. Fricke C. Honnef K. Arte Del Siglo XX, Editorial Taschen, Barcelona (2001) Pág. 483.

<sup>3</sup>Bullock Alan, McNeill Nicholas Herbert, Hennesy Alistar, El Siglo XX. Editorial Labor. Pág. 227



En la escultura de la primera mitad del siglo XX existen dos líneas de actuación: la primera marcada por la simplificación de los volúmenes (Constantin Brancusi) y la segunda por la desintegración de la masa a través de la luz (Naum Gabo)

Uno de los aspectos más impactantes de la escultura moderna es el modo en el que manifiesta la creciente toma de conciencia de sus realizadores respecto a que la escultura es un medio situado entre la quietud y el movimiento. La historia de la escultura moderna está incompleta sin la discusión de las consecuencias temporales de una determinada organización de la forma.

Ya los griegos tuvieron presentes las leyes que rigen el órgano de la visión, que es fisiológica, y no óptica. Los arquitectos y escultores griegos introdujeron ciertas alteraciones en la obra de arte para que ésta fuera apreciada correctamente. De ahí surgieron las «correcciones ópticas», que no son sino deformaciones que anulan o contrarrestan las deformaciones naturales de la visión humana. Esta conducta fue mantenida a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento.

En la figura humana se hacen más voluminosas las partes superiores de la cabeza o más largos los cuellos, para que no parezcan hundirse entre los hombros. En lo referente al tamaño, se hicieron cálculos para hallar el coeficiente de agrandamiento en razón de la distancia, y sobre ello escribieron Vitruvio, Leonardo, Durero y otros muchos autores.

En el período contemporáneo han surgido teóricos muy importantes, entre los que se destacan Rosalind Krauss, Adolf von Hildebrand y el escultor Auguste Rodin.

“Tanto Hildebrand como Rodin pretendieron sacar a la escultura decimonónica del obstáculo sin salida en el que se encontraba. Rodin lo intentó buscando una expresividad psicológica para su obra, lo que le condujo a una gesticulación exagerada de los rasgos de la figura, mientras que Adolf von Hildebrand, basándose en una idea perceptiva de la obra según los diferentes planos superpuestos, exigía una vuelta a la talla directa de la piedra, pero evitando caer en la retórica de los anecdóticos detalles”<sup>4</sup>.

Ambos comprendieron la necesidad de plantear una nueva manera de crear y mirar la escultura. Todos los escultores de las vanguardias, consciente o inconscientemente, han realizado su trabajo reaccionando ante la obra de Rodin y contra los principios teóricos de Hildebrand y su ensayo *El problema de la forma en la obra de arte*.

En este ensayo Hildebrand manifiesta que “El arte consiste en revestir otra vez el dominio abstracto de la representación, y conseguir con ello una impresión que se diluye en valores de representación sin dejar rastro en el espectador, mientras que la impresión natural no es, desde el punto de vista, una imagen de representación pura (...) la reproducción no puede consistir en un retrato perceptivo mecánico y similar al positivo de la apariencia casual sino en la reproducción de las condiciones que provocan positivamente ese valor de efecto para nuestra

---

<sup>4</sup>Maderuelo, Javier. Caminos de la escultura contemporánea. Ediciones Universidad de Salamanca. 1ra Edición (2012). Salamanca. España. Pag.: 18

representación. En la escultura las relaciones formales tienen que sacrificar el efecto parcial por el general.”<sup>5</sup>

Rodin es uno de los iniciadores de los cambios de lenguaje que van a afectar sustancialmente a la escultura del siglo XX. La fusión entre el pedestal y la figura, como en el caso de su Monumento a Balzac

Todos los cuerpos, incluida la escultura, existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo, en cualquier momento de esta duración pueden ofrecer un aspecto distinto o contraer relaciones distintas con las demás cosas.

Por lo común, las piezas escultóricas son creadas para ocupar un sitio determinado. Con frecuencia, andando el tiempo, son trasladadas a otro sitio, y muchas terminan en los museos. Por tanto, para valorarlas debidamente hay que tener en cuenta el emplazamiento que sus autores les destinaban.

Hay que considerar en primer lugar la distancia física entre la escultura y el espectador, sobre todo cuando el acercamiento a la obra no puede rebasar ciertos límites. En estos casos es evidente que la figura tiene que reunir ciertas condiciones en relación con esa distancia. Una escultura concebida para ser contemplada desde lejos debe ser de tamaño superior al natural y sus detalles deben perder minuciosidad. Lejos de ser una imperfección, esto constituye una exigencia de la perspectiva.

Entre la arquitectura y la escultura debe existir un acuerdo. La escultura hace más inteligible el edificio, dado que las figuras poseen una significación plástica y simbólica.

La base ideológica sobre la que se sustentan el Informalismo, el Expresionismo Abstracto Norteamericano y las demás tendencias de este contexto, es el Existencialismo.

“Más que una doctrina en sentido estricto, el existencialismo fue un clima cultural, una atmósfera que caracterizó el período de entreguerras para manifestarse luego, en la segunda posguerra (...). Fue, sobre todo una reflexión crítica acerca del vacío de certezas y sobre la crisis de los valores tradicionales”.<sup>6</sup>

Entre los más destacados representantes del existencialismo podemos destacar, además de Heidegger (que es indiferente al tema de Dios) y su compatriota alemán Karl Jaspers (que admite la trascendencia del ser humano después de la muerte), a los filósofos que están dentro de la corriente del llamado existencialismo negativo, y en la que también se suele encuadrar al francés Sartre (existencialismo ateo declarado y consecuente); y el también francés Gabriel Marcel, como representante del existencialismo teológico o espiritualista.

---

<sup>5</sup>Hereu, Pere Montaner Josep Maria, Oliveras Jordi. Textos de Arquitectura de la Modernidad. 2da Edición (1999). Editorial Nerea. Madrid. Pág.: 206

<sup>6</sup> Atlas de la filosofía, Editorial Océano. Barcelona (2006). Pág. 436

El francés Jean Paul Sartre, también hizo importantes planteamientos sobre el ser en sus escritos, en su obra *el ser y la nada* redacta sus posiciones filosóficas principales, especialmente con el tema el existencialismo es un humanismo. A decir de Sartre, es existencialista, aquel que cree que la existencia precede a la esencia, en esto está de acuerdo con el danés Kierkegaard, quien nos dice que al buscar a dios, buscamos nuestra libertad.

La filosofía de la existencia se presenta como una filosofía pesimista, cuya conclusión es la de que la existencia humana carece de sentido, ya que según Sartre no hay ninguna esencia, ninguna dirección fija en la que el ser humano deba desarrollarse. Pero es a partir del reconocimiento de la existencia de donde, precisamente, al no haber ninguna esencia prefijada, al no ser el ser humano esto o aquello, sino pura libertad, como es posible reconstruir el ser de esa existencia y con ello, la realidad toda y el ser humano, como un fruto de su libertad. La afirmación de que "la existencia precede a la esencia" es considerada como la característica fundamental del existencialismo.

"La distinción entre esencia y existencia llega a la filosofía occidental con Santo Tomás de Aquino, quien planteó que Dios, el ser necesario, es el único ser en el que la esencia se identifica con la existencia, es decir, el único ser cuya esencia consiste en existir. Todos los demás seres, sin embargo, poseen la existencia de un modo secundario, no forma parte de su esencia, por lo que son seres que pueden existir o no existir. Fueron muchos los filósofos occidentales que consideraron tal distinción innecesaria, por cuanto la noción de existir no añade nada a la noción de la esencia de algo real, como en el caso de la posición adoptada por Kant, o por otras razones más o menos fundamentadas, rechazando así los planteamientos metafísicos del tomismo."<sup>7</sup>

Sartre al partir de la negación de la existencia de Dios, y desde una posición de un ateísmo radical, muy popular en la filosofía de finales del siglo XIX y principios del XX, formulará una explicación distinta de lo que debemos entender por existencia, y de lo que la existencia significa en el caso de los seres humanos. Suprimido Dios, el esquema tradicional carece de sentido, no hay una esencia eterna a la que un ser supremo dota de existencia. La existencia de los seres humanos no se puede ya reducir a la realización de una esencia pensada por Dios.

"El hombre es para Sartre un ser libre e individual que debe decidir por sí solo sin compromiso con las cosas o con las situaciones. Para el nada es accidental o casual, todo sucede como nosotros queremos (...). Su influencia (...) tiene dos tendencias especiales: La libertad del hombre como criterio personal y particular y una tendencia metafísica de tipo romántico, pero del que se deriva únicamente la angustia y la náusea por vivir, puesto que el hombre al no ser un dios es lanzado al mundo del fracaso y al error."<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup>[http://www.webdianoia.com/contemporanea/sartre/textos/sartre\\_text\\_libertad.htm](http://www.webdianoia.com/contemporanea/sartre/textos/sartre_text_libertad.htm)

<sup>8</sup> Moran Francisco José, Diez Alonso Matías, Historia de los premios Nobel Literatura, Editorial Everest, Quinta Edición (1980) León (España). Pág. 287-288

“Según Sartre en el hombre podemos distinguir dos niveles de ser, el propiamente humano y libre, y la parte común con los seres no humanos, la dimensión de cosa u objeto, la existencia ya hecha; a esta última la llama “la facticidad del para-sí” y tiene cuatro aspectos principales:

- 1.- El hombre es cosa, en primer lugar, por su cuerpo; es un cuerpo entre los demás cuerpos.
- 2.- El hombre es facticidad por su pasado: el pasado es la parte de nosotros que ya está hecha, y, que no podemos modificar.
- 3.- El hombre es cosa también por su situación la circunstancia concreta que nos toca vivir puede limitar nuestras posibilidades de escoger.
- 4.- Finalmente, y en el límite, la muerte nos convierte definitivamente en una cosa, en algo ya fijo, establecido; y la muerte es algo inevitable.”<sup>9</sup>

Las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, el holocausto y la era de la bomba atómica infundieron en la escultura de Henry Moore desde el año 1940 en adelante, un sentimiento de que el arte debería regresar a sus orígenes pre culturales y pre racionales. En la literatura de esa época, Sartre abogaba por una filosofía reductiva similar. La percepción de Inglaterra emergiendo victoriosa de la batalla influyó el enfoque de Moore en obras caracterizadas por resistencia y continuidad.

---

<sup>9</sup>[http://www.webdianoia.com/contemporanea/sartre/sartre\\_filo.htm](http://www.webdianoia.com/contemporanea/sartre/sartre_filo.htm)

## f. METODOLOGÍA

La presente investigación se desarrollará dentro del campo artístico y se orientará al análisis cualitativo de la obra de Henry Moore. Este enfoque cualitativo permitirá hacer un estudio de la filosofía que influyó esta producción artística, además se estudiará las características artísticas para desarrollar una producción plástica con base en estas obras. Para esto se desarrollarán dos tipos de investigación:

**Investigación Documental Bibliográfica.**-Permitirá reunir y seleccionar las fuentes de información más veraces como son libros, revistas y páginas de internet que contengan información fidedigna acerca de la escultura biomorfica y sus principales exponentes, para la presente investigación será necesario reunir información sobre Henry Moore y su obra.

**Investigación Experimental.**-Será necesaria para la investigación en lo referente a los materiales y técnicas utilizadas por los escultores biomorficos para realizar sus obras, de esta manera se podrá elegir los materiales más viables para la propuesta escultórica que se pretende realizar mediante esta investigación.

Dado que el enfoque del tema de esta investigación está dirigido al análisis de obras, los métodos que se van a llevar son el método analítico que permitirá conocer a fondo todos los componentes artísticos y estéticos de las obras a analizar, y el método sintético que servirá para generar un planteamiento que cumpla con las expectativas generadas y resuelva las interrogantes acerca de la obra de Henry Moore.

**g. CRONOGRAMA**

Año Mes Actividades	2013		2014						2015							
	Mayo	Junio- Dic.	Enero Junio	Ago.	Sept.	Oct.	Nov.	Dic.	Enero	Feb.	Mar	Abril	Mayo	Junio	Julio	Ago.
Presentación y aprobación del proyecto	■															
Aplicación de instrumentos		■														
Recopilación de la información		■														
Procesamiento de la información			■	■	■	■	■	■	■							
Exposición de obras										■						
Entrega definitiva de la tesis al director														■		
Tramites de declaratoria de aptitud													■	■		
Conformación del tribunal de grado															■	
Sustentación pública																■

## **h. PRESUPUESTO Y FINANCIAMIENTO**

### **1. INSTITUCIONALES**

- Universidad Nacional de Loja

### **2. HUMANOS**

- Tesista

Cristian Ramiro Abad Abad

- Director de tesis

Lic. Julio M. Quitama P.: Profesor de la Carrera de Artes Plásticas

### **3. MATERIALES**

- Herramientas

Formones y gubias

Esteques

Cuchillas

Sierras

- Materias primas

Madera

Yeso

Arcilla

- Materiales de escritorio

Computadora

Lápices

Esferos

Impresiones

Fotocopias

Libros

#### 4. FINANCIEROS

<b>RUBRO DE GASTOS</b>	<b>VALOR</b>
Materiales artísticos	250.00
Herramientas	500.00
Materiales de escritorio	160.00
Material bibliográfico	200.00
Transporte	120.00
Imprevistos	100.00
<b>COSTO TOTAL DEL PROYECTO</b>	<b>1330.00</b>

**FIANNCIAMIENTO:** Los costos de la presente investigación serán cubiertos por el investigador



## **i. BIBLIOGRAFÍA**

Atlas de la filosofía, Editorial Océano. Barcelona (2006)

BULLOCK, Alan. McNEILL, Nicholas Herbert., HENNESY Alistar. El Siglo XX. Editorial Labor.

Enciclopedia de la Historia del Arte, Editorial Océano, Barcelona (2000)

HEREU, Pere., MONTANER, Josep María., OLIVERAS Jordi. Textos de Arquitectura de la Modernidad. 2da Edición (1999). Editorial Nerea. Madrid

MADERUELO, Javier. Caminos de la escultura contemporánea. Ediciones Universidad de Salamanca. 1ra Edición (2012). Salamanca. España.

.

MORAN, Francisco José., DIEZ Alonso. Matías. Historia de los premios Nobel Literatura, Editorial Everest, Quinta Edición (1980) León (España)

RUHBERG, Karl., SCHNECKENBURGER M., FRICKE C., HONNEF K. Arte Del Siglo XX, Editorial Taschen, Barcelona (2001)

<http://www.webdianoia.com>

## ÍNDICE

<b>PORTADA.</b>	
<b>CERTIFICACIÓN.</b>	ii
<b>AUTORÍA.</b>	iii
<b>CARTA DE AUTORIZACIÓN.</b>	iv
<b>AGRADECIMIENTO.</b>	v
<b>DEDICATORIA.</b>	vi
<b>MATRIZ DE ÁMBITO GEOGRÁFICO</b>	vii
<b>MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS</b>	viii
<b>ESQUEMA DE TESIS</b>	ix
<b>a. TÍTULO.</b>	1
<b>b. RESUMEN (SUMMARY).</b>	2
<b>c. INTRODUCCIÓN.</b>	4
<b>d. REVISIÓN DE LITERATURA.</b>	7
<b>CAPÍTULO I.</b>	7
1. El Existencialismo	7
1.1. Estética Existencialista	10
1.2. Jean Paul Sartre	13
1.2.1. El Ser y La Nada	14
1.3. Escultura con líneas existencialistas	16
<b>CAPÍTULO II.</b>	18
2. La escultura	18
2.1. Escultura Biomorfica	36
2.1.1. Henry Moore	38
2.1.2. Análisis de obras	41
a. Primera Obra: Figura reclinada: Festival (1951)	43
b. Segunda Obra: Figura reclinada: Forma interna/externa (1951)	46
c. Tercera Obra: Figura Reclinada: Forma externa (1953-1954)	48

<b>CAPÍTULO III.</b>	50
3. Propuesta teórica práctica	50
a. Fundamentación artística	51
b. Fundamentación estética	52
c. Proceso de elaboración	55
d. Propuesta práctica	65
<b>e. MATERIALES Y MÉTODOS.</b>	79
<b>f. RESULTADOS.</b>	80
<b>g. DISCUSIÓN.</b>	82
<b>h. CONCLUSIONES.</b>	83
<b>i. RECOMENDACIONES.</b>	84
<b>j. BIBLIOGRAFÍA.</b>	85
<b>k. ANEXOS.</b>	88

## **PROYECTO APROBADO**

<b>a. TEMA</b>	89
<b>b. PROBLEMÁTICA</b>	90
<b>c. JUSTIFICACIÓN</b>	92
<b>d. OBJETIVOS</b>	93
<b>e. MARCO TEÓRICO</b>	94
<b>f. METODOLOGÍA</b>	100
<b>g. CRONOGRAMA</b>	101
<b>h. PRESUPUESTO Y FINANCIAMIENTO</b>	102
<b>i. BIBLIOGRAFÍA</b>	104
<b>ÍNDICE</b>	105