

cuadernos para profesores

- 01. historia de una escultura
- 02. la ciudad en el museo
- 03. lenguajes de artista

el viaje en la mirada

# historia de una escultura



lleno/vacío  
estático/móvil  
simple/compuesto  
pequeño/grande



MUSEO PATIO HERRERIANO  
Museo de Arte Contemporáneo Español

Departamento de Investigación y Educación  
Calle Jorge Guillén, 6  
47003 Valladolid  
Teléfono: 983 362 908  
educacion@museoph.org  
www.museopatioherreriano.org



Caja España  
1964-2014



- 02 **presentación**
- 03 el viaje en la mirada
- 05 objetivos curriculares
- 06 funcionamiento de este cuaderno
- 07 introducción a *Historia de una escultura*
  
- 09 **uno: recorrido**
- 10 lleno/vacío
- 11 datos sobre los artistas
- 12 obras
- 14 conceptos
  
- 16 estático/móvil
- 17 datos sobre los artistas
- 18 obras
- 20 conceptos
  
- 22 simple/compuesto
- 23 datos sobre los artistas
- 24 obras
- 26 conceptos
  
- 28 pequeño/grande
- 29 datos sobre los artistas
- 30 obras
- 32 conceptos
  
- 34 **dos: propuesta para continuar en clase**
  
- 36 **bibliografía**

# historia de una escultura museo patio herreriano

## historia de una escultura presentación

- introducción general
- objetivos curriculares
- funcionamiento de este cuaderno
- introducción a *Historia de una escultura*

### EL VIAJE EN LA MIRADA

Es el título de la propuesta educativa del Museo Patio Herreriano y de la Obra Social de Caja España para la comunidad escolar. Al elaborar las líneas maestras de este programa se han tratado de impulsar dos procesos paralelos.

Por un lado se intenta crear conciencia de que el arte, a partir del siglo veinte, no puede ser mirado y entendido con las mismas claves con las que el espectador miraba las obras de los siglos anteriores. Este proceso supone desprenderse de prejuicios y convenciones. Cuando acudimos a un museo de arte contemporáneo o a un centro de arte lo hacemos en muchas ocasiones con un bagaje de ideas sobre lo que debemos encontrarnos allí. La propuesta del Patio Herreriano trata de incidir en ese conjunto de presupuestos, no para romper necesariamente con ellos, sino para verlos integrados en un contexto que incluye otras muchas posibilidades que dialogan entre sí. El equipaje de ideas preconcebidas sobre el arte será puesto al día, entre otras cosas porque las pinturas nos están hablando precisamente de un proceso de revisión parecido al que tiene lugar a lo largo de todo el siglo veinte.

El arte de vanguardia ha sido "crítico" en varios sentidos: en parte porque cuestiona lo que está establecido; también porque reinterpreta desde otras perspectivas los temas y las formas artísticas de siempre; y, por último, porque lleva hasta sus últimas consecuencias, al límite de sus posibilidades, las herramientas y los métodos del arte.

Por otro lado, para desactivar los prejuicios necesitamos nuevas herramientas. El programa educativo que presentamos trata de facilitárselas tanto a profesores como a alumnos. Las nuevas formas de abordar el arte contemporáneo implican dar la vuelta en muchas ocasiones a lo que tradicionalmente se ha entendido como "pintura", "escultura", "dibujo"... y no

precisamente para llevar la contraria a la historia del arte o a los grandes maestros, sino para extraer aspectos de su forma de trabajar y de su visión del mundo que quedaban ocultos por los grandes tópicos y por las ideas que han venido repitiéndose durante siglos como métodos para producir y entender el arte. Cuando esto ocurre, las ideas que sirven para aprender o para conocer la tradición se convierten en dogmas. El arte del siglo veinte ha tratado de eludirlos para profundizar de manera más directa en lo que significa ser artista. Habría que decir que, con ello, pretendían acercarse más a la realidad y escapar de una torre de marfil en la que podrían haber quedado recluidos. Por eso mismo la educación artística se hace tan importante. Los propios creadores han intentado reformar la mirada retrocediendo a los primeros pasos y por ello muchos vuelven a pintar como si fueran niños; numerosos escultores encuentran en las figuras geométricas más simples el punto de partida, lo que propicia un regreso al principio.

Es difícil establecer una disciplina de la mirada para acceder al arte del siglo veinte, no hay una sola forma de mirar. En esto, como ha sugerido Baudelaire, tenemos que ser viajeros, personas que ven por primera vez una realidad. Para este viaje de la mirada es necesario un equipaje muy ligero, de hecho, lo importante es incorporar el viaje *en* la mirada, ser arqueólogos de los rastros que los artistas nos dejan como fragmentos de una búsqueda en la que todos estamos implicados.

### los cuadernos

Son un recurso didáctico que ayuda a preparar y desarrollar la visita libre. Ésta es una de las dos modalidades que se proponen en *El viaje en la mirada*. Cada uno de los recorridos del programa dispone de dos cuadernos. El del profesor ofrece información básica para que éste pueda preparar una visita al museo con sus alumnos. El objetivo no es hacer un recorrido completo por la colección, sino seleccionar una serie de obras que ilustran el motivo que se ha elegido. Los contenidos están estructurados en torno a unos conceptos asociados a diversas obras. Esta elección realizada por el museo no impide que el profesor pueda proponer otra que le sirva para completar la explicación. Tampoco es imprescindible que se utilicen todas las obras seleccionadas. Se pueden hacer combinaciones nuevas en función de los intereses del profesor. El museo tiene una línea telefónica permanente de ayuda para cualquier consulta. Una vez realizada la visita, el profesor puede seguir trabajando los conceptos en el aula, para lo que cuenta con el apoyo del cuaderno del alumno.

Los criterios que se han seguido a la hora de escoger las obras y los conceptos no responden a un relato historiográfico. El hecho de que los niños retengan datos concretos resulta secundario. Se trata más bien de fomentar el acercamiento al arte contemporáneo desde la sensibilidad. Por ello es importante el aspecto lúdico y la ausencia de reglas estrictas en el comentario de las obras.

### el viaje en la mirada se articula en tres recorridos básicos

Cada uno de ellos se acerca de forma diferente a una selección de obras. Los itinerarios tratan de explicar cómo están hechas o por qué han sido concebidas. Con ello se ponen de relieve las experiencias de la realidad que transforman los modos de producir arte en nuestro tiempo. Los cambios en el concepto de escultura, la vivencia del medio urbano o la toma de conciencia sobre la importancia del lenguaje son aspectos que nos permiten entender por qué los artistas trabajan de un modo diferente en el siglo veinte. Es decir, los artistas hacen un tipo de obra movidos por un sentimiento, una experiencia o una perspectiva sobre lo que les rodea, y ello determina la apariencia final de la obra.

El planteamiento de este viaje que proponemos no es por lo tanto cronológico, sino que recalca en aspectos significativos del arte del siglo veinte. Escogemos obras de diversas épocas unidas por un parentesco formal, temático o poético. Ese vínculo entre ellas trata de mostrar una forma de acercarse a las obras que no es excluyente de otras vías. El objetivo no será que los alumnos repitan unos conocimientos adquiridos, se persigue más bien que sean capaces de entender que el arte no es sólo una forma de hacer imágenes o figuras, sino una manera de mirar la realidad que nos rodea.

Esperamos que este cuaderno sea una herramienta útil y sugerente para desarrollar una labor docente que sirva para acercar las nuevas formas artísticas a la comunidad escolar.

### OBJETIVOS CURRICULARES

#### los contenidos y métodos

de este programa pueden contribuir a cubrir algunos de los objetivos básicos previstos en el currículo de educación infantil. De esos objetivos destacan entre los de ámbito general:

- Establecer relaciones sociales en un ámbito cada vez más amplio, aprendiendo a articular progresivamente los propios intereses, puntos de vista y aportaciones con los de los demás.
- Observar y explorar el entorno inmediato con una actitud de curiosidad y cuidado, identificando las características y propiedades más significativas de los elementos que lo conforman y alguna de las relaciones que se establecen entre ellos.
- Conocer algunas manifestaciones culturales de su entorno, mostrando actitudes de respeto, interés y participación hacia ellas.
- Representar y evocar aspectos diversos de la realidad, vividos, conocidos o imaginados y expresarlos mediante las posibilidades simbólicas que ofrecen el juego y otras formas de representación y expresión.
- Enriquecer y diversificar sus posibilidades expresivas mediante la utilización de los recursos y medios a su alcance, así como apreciar diferentes manifestaciones artísticas propias de su edad.

Sobre la base de los objetivos generales de la etapa, los procesos de enseñanza y aprendizaje deberán contribuir, en el primer ciclo de la Educación Infantil, a que los niños y niñas alcancen los objetivos siguientes:

- Relacionarse con los adultos y otros niños, percibiendo y aceptando las diferentes emociones y sentimientos que se le dirigen, expresando los suyos, y desarrollando actitudes de interés y ayuda.
- Observar y explorar activamente su entorno inmediato y los elementos que lo configuran y, con la ayuda del adulto, ir elaborando su percepción de ese entorno, y atribuyéndole alguna significación.

- Regular paulatinamente su comportamiento en las propuestas de juego, de rutinas y otras actividades que presenta el adulto, disfrutando con las mismas y utilizándolas para dar cauce a sus intereses, conocimientos, sentimientos y emociones.
- Comunicarse con los demás utilizando el lenguaje oral y corporal para expresar sus sentimientos, deseos y experiencias, y para influir en el comportamiento de los otros.
- Descubrir diferentes formas de comunicación y representación, utilizando sus técnicas y recursos más básicos, y disfrutar con ellas.

#### área de identidad y autonomía personal

- Descubrir y utilizar las propias posibilidades motrices, sensitivas y expresivas, adecuadas a las diversas actividades que emprende en su vida cotidiana.
- Aplicar la coordinación visomanual necesaria para manejar y explorar objetos con un grado de precisión cada vez mayor en la realización de actividades de la vida cotidiana y de tareas relacionadas con las distintas formas de representación gráfica.
- Identificar los propios sentimientos, emociones y necesidades, y comunicarlos a los demás, así como identificar y respetar los de los otros.

#### área del medio físico y social

- Conocer las normas y modos de comportamiento social de los grupos de los que forma parte para establecer vínculos fluidos y equilibrados de relación interpersonal e identificar la diversidad de relaciones que mantiene con los demás.
- Mostrar interés y curiosidad hacia la comprensión del medio físico y social, formulando preguntas, interpretaciones y opiniones propias sobre algunos acontecimientos relevantes que en él se producen, desarrollando su espontaneidad y originalidad.

## área de la comunicación y representación

- Expresar sentimientos, deseos e ideas mediante el lenguaje oral, ajustándose progresivamente a los diferentes contextos y situaciones de comunicación, habituales y cotidianos y a los diferentes interlocutores.
- Interesarse y apreciar las producciones propias y de sus compañeros y algunas de las diversas obras artísticas e icónicas que se le presentan, atribuyéndoles progresivamente significado y aproximándose así a la comprensión del mundo cultural al que pertenece.
- Utilizar las diversas formas de representación y expresión para evocar situaciones, acciones, deseos y sentimientos, sean de tipo real o imaginario.
- Utilizar técnicas y recursos básicos de las distintas formas de representación y expresión, para aumentar sus posibilidades comunicativas.

## FUNCIONAMIENTO DE ESTE CUADERNO

Este cuaderno te facilitará la preparación de la visita libre que puedes realizar por el Museo Patio Herreriano con tus alumnos. En las páginas que siguen, aportamos información sobre las obras que podrían conformar un pequeño relato artístico en torno a las transformaciones que ha sufrido la escultura. Esas transformaciones se van a ver reflejadas en las obras.

Partimos de una selección de éstas para llegar a una serie de conceptos clave que explican los principios estéticos de la escultura. En cada caso, ya sea en la explicación general, en el tratamiento de las obras o en el desarrollo de los conceptos, se trata de sugerir ideas que puedan ser útiles al elaborar la narración.

Posteriormente podrás seguir trabajando sobre las nociones y obras en clase potenciando la memoria visual de los alumnos, aportando nuevos datos e imágenes con alguna relación, y poniendo en práctica los juegos que pueden realizarse con los cuadernos destinados a los alumnos.

**Puedes consultar cualquier duda en el teléfono 983 362908, preguntando por el área de educación del museo, en [educacion@museoph.org](mailto:educacion@museoph.org) o a través de internet donde encontrarás más información sobre las obras y los artistas en la sección Colección/Catálogo razonado**

## Introducción a *Historia de una escultura*

La escultura es una de las artes tradicionales que más transformaciones ha sufrido a lo largo del último siglo. Estas alteraciones son de tal profundidad que casi podría hablarse de una auténtica re-fundación. Las características que definían su naturaleza específica como soporte artístico se han visto cuestionadas y subvertidas. En la formación de lo que hoy entendemos como arte moderno tiene un papel fundamental la idea de la autonomía artística, es decir, la delimitación de lo que es propio de cada disciplina y el estudio de sus reglas internas y sus técnicas. Esto va unido a la definición de unos cánones estéticos basados en la antigüedad grecorromana y a la creación de una serie de instituciones educativas y expositivas que dan lugar a lo que se denomina academia artística. Hay que recordar que la escultura clásica había sido algo más que una forma de esculpir o modelar a imitación de los griegos, era también el referente simbólico del aprendizaje de las bellas artes. Aún hoy se empieza a dibujar copiando bustos clásicos a carboncillo.

En el siglo veinte todas aquellas reglas del aprendizaje de la escultura se ven cuestionadas y, en cierto modo, literalmente desmontadas. El andamiaje que los escultores clásicos habían creado para conseguir las proporciones idóneas de las figuras es mostrado explícitamente y modificado para hacer salir otros conceptos tan importantes como los que se habían privilegiado hasta entonces. La escultura a lo largo del veinte sufre un proceso de vaciamiento. La pérdida de masa hace poner el acento sobre el vacío, algo que había estado siempre presente pero que quizá nunca antes se había hecho tan explícito. La pérdida de las ideas tradicionales sobre el volumen escultórico da paso a un nuevo concepto de espacio. Los cambios de las escalas, de lo monumental a lo más parecido a un objeto de uso, descubren nuevas posibilidades poéticas. Los sistemas de equilibrio de las figuras rompen con el sistema de contraposto tradicional y se cambian los materiales más nobles, asociados a la autoridad de la academia, por otros más humildes y más cercanos al proceso de creación que da lugar a las grandes esculturas. La incorporación de recientes materias y su mezcla abre paso también a una nueva interpretación de los objetos. Estas piezas, a veces encontrados por azar, pasan a convertirse en eventuales esculturas con apenas ninguna intervención del artista.

Aparecen esculturas móviles, ensamblajes, proyectos, construcciones sobre la pared, *objets trouvés*, bloques que compiten con la arquitectura y el paisaje, enormes formas geométricas y piezas íntimas, frágiles o efímeras. A lo largo del siglo la escultura se renueva completamente al ampliar sus fronteras físicas y conceptuales. Al final de todo ese proceso parecen estar detrás algunas preguntas iniciáticas: ¿Qué es una escultura?, ¿Qué puede ser una escultura?

Con el fin de hacer visible esta idea de cambio se propone a los alumnos de cuatro y cinco años jugar con parejas de conceptos. Estas oposiciones binarias también les ayudan a ir formando un vocabulario básico que pueden aplicar a los objetos que les rodean y les permiten ir diferenciando sus características. Los conceptos elegidos son sencillos y fácilmente reconocibles. LLENO/VACÍO habla del interior de las cosas, de cómo se complementan para crear formas. ESTÁTICO/CAMBIANTE permite experimentar el movimiento que está asociado a las estructuras articuladas. SIMPLE/COMPUESTO nos da pistas sobre los objetos que se forman por sumas y restas de otros objetos o partes. GRANDE/PEQUEÑO nos hace caer en la cuenta de la escala y de los significados asociados a ella.

## historia de una escultura uno: recorrido

lleno/vacío →  
estático/móvil →  
simple/compuesto →  
pequeño/grande →

## lleno/vacío

Una de las mayores transformaciones que se han dado en la escultura ha sido el proceso por el que ésta pierde la solidez material que la había definido y las consecuencias plásticas que se producen a partir de esta desocupación del espacio



**Eduardo Chillida**  
*Torso*, 1948

**Pablo Gargallo**  
*Hommage à Chagall*, 1933

historia de una escultura  
uno: recorrido  
**lleno/vacío: datos sobre los artistas**



### **Eduardo Chillida**

Nace en San Sebastián en 1924 y muere en esa misma ciudad en el 2002. Abandona sus estudios de arquitectura por la escultura. En 1948 se marcha a París. Su vuelta definitiva al País Vasco en 1951, coincide con la inclusión de un material que identifica su escultura y lo liga con la experimentación de nuevos materiales tan propia del escultor del siglo veinte, el hierro. Trabaja otros materiales como la madera, el alabastro, el granito, el acero y el hormigón para obras de tamaño más monumental, o la terracota para piezas más intimistas a finales de los setenta.

En su trabajo se mezclan conceptos que definen la escultura más tradicional, como la materia y su contundencia, con otros ligados a planteamientos del siglo veinte como la abstracción, la investigación espacial y el estudio de la luz. Su escultura a partir de los ochenta amplía la escala y se integra en el paisaje, ampliando su preocupación por el lugar en el que se ubica, vinculando la escultura a la interpretación y expresión del lugar de ubicación.

### **Pablo Gargallo**

Escultor aragonés formado en la Barcelona postmodernista. Pionero en la utilización de la plancha de metal desde 1907 fue un innovador que nunca renunció a la figuración más depurada y esencial. En su trayectoria alternó la producción clasicista de sus encargos monumentales con la más renovadora, en un intento por él expresado de adaptarse a la sensibilidad que el momento le demandaba sin que para ello tuviera que renunciar a la herencia del pasado.

Su producción más innovadora comienza a partir de 1921 cuando realiza su *Mujer con sombrilla* en chapa de plomo batido y modelado en rehundido introduciendo huecos, zonas cóncavas jugando la ilusión de que es el espacio junto con la luz, el que ocupa los huecos que, en un modelado clásico, deberían estar llenos.

Su instalación definitiva en París en 1924 coincide con la etapa del Gargallo más revolucionario cuando incorpora por primera vez la supresión casi total del volumen y predomina el hierro en su producción. Su muerte prematura le sorprendió en plena etapa de consagración cuando había vuelto a producir en modelado.



**Eduardo Chillida**  
*Torso*, 1948

La primera obra de nuestra visita es de Eduardo Chillida. A este artista se le conoce como uno de los más importantes escultores del siglo veinte y en muchas ciudades existen monumentos que tienen aquellas formas tan inconfundibles que le hicieron famoso. Es conocida por ejemplo *El peine del viento*, que está integrada junto a unas rocas frente al mar en San Sebastián. Este tipo de obras de carácter abstracto se caracterizan por ser una especie de construcción que se abre al espacio, masas de metal retorcido que se curvan creando en su interior una oquedad.

Quizá por eso resulte más llamativa la obra que contiene la colección del museo. En parte porque es anterior a las formas que después le harían famoso. En *Torso*, lo que tenemos es más bien un bloque cerrado al modo de las antiguas esculturas clásicas, pero que sintetiza las formas de manera casi primitiva. Es un vaciado en bronce que Chillida realizó durante su estancia en París en sus primeros años como escultor. Todavía realizaba obras con algún rasgo figurativo. En esta pieza el torso masculino se reconoce en un bloque compacto en el que las partes anatómicas se definen por planos rectos o escasamente abultados. El límite entre ellos no supone fractura y por ello entre los muslos no existe separación.

En sus años parisinos, Chillida visita a menudo el Louvre y se siente atraído por la escultura primitiva en la cual la representación del cuerpo humano aún está lejos de alcanzar la perfección naturalista. Al igual que la escultura cicládica utiliza la línea para insinuar los escasos rasgos morfológicos de sus ídolos, Chillida marca los límites entre planos para definir las señas anatómicas propias del torso masculino y la posición de éste. La influencia de la estatuaria egipcia o el arcaísmo griego se reconoce en la importancia dada a la imagen como unidad frente al conjunto articulado. Una concepción también presente en un escultor admirado por Chillida y más cercano en el tiempo, Brancusi, que se declara partidario de una escultura esencialista que no imite "la superficie exterior de las cosas" sino que busque la forma pura, la simplicidad y la abstracción convencido al igual que Chillida, de que la materia puede decir por sí misma.



**Pablo Gargallo**  
*Hommage à Chagall*, 1933

El original de esta escultura fue realizado en plancha de hierro forjada. Previamente el artista realizaba una plantilla recortada en cartón que le servía como modelo. Gargallo incorpora en ella el vacío total. La cabeza del retratado es por completo transparente. Su límite lo enmarcan las planchas de hierro que con su torsión establecen un ritmo del que participa el espectador, que es invitado a girar a su alrededor. La luminosidad traspasa el interior del volumen y crea juegos de luces y sombras y apariencias diferentes.

Esta idea de lo escultórico se contrapone aparentemente a la calificación que hemos tratado antes. Sin embargo, vamos a comprobar que son en realidad complementarios. Las mismas razones que llevan a los artistas a estudiar conceptos básicos de la escultura como "lo lleno" les obligan a analizar, en otros casos, "lo vacío".

En la obra de Gargallo se reconocen los rasgos esenciales e inconfundibles del pintor ruso; su perfil y su pelo rizado. Otra característica de su cara como los ojos o los pómulos no están en volumen pero se insinúan en los huecos. En el interior de la cabeza se ve una figura de mujer con melena, vestido largo y flores en las manos, rasgos de las novias que aparecen a menudo en los cuadros del pintor. Su único modelo fue su mujer Bella Rosenfeld que él llamaba su alma compañera por la unión que había entre ambos y que ocupaba permanentemente el pensamiento del pintor.

Gargallo consigue en esta última etapa de su producción sus obras más innovadoras y cercanas a un dibujo en el espacio que nunca persiguió la abstracción.

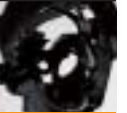


**lo lleno** Cuando pensamos en “escultura” rápidamente acude a nosotros la idea de “estatua”, que sería el resultado más o menos afortunado de la labor del escultor. Pero esto es algo que tiene muchos matices. La estatua tradicional nace de un bloque de material noble de gran solidez, ya sea mármol, bronce, madera. Este bloque sufre una alteración gracias al talento del artista. Transformar, en este caso, sería una palabra muy literal, porque lo que consiguen los escultores es extraer la forma de un bloque. Por eso, la relación entre la materia y la forma siempre está presente en la escultura.

En el siglo veinte, los artistas se interesan mucho por los aspectos más primarios de su trabajo. Como es lógico, en el caso de los escultores el bloque, las texturas de los materiales de los que nacen las obras, es un tema fundamental para ellos. Es como si sus realizaciones no quisieran escapar demasiado de su condición de objetos de piedra, bronce o madera, como si regresaran al bloque. En la búsqueda de sugerencias que proceden de otras culturas aparece en el siglo veinte un placer por explorar los modos de hacer aparentemente más toscos.

El volumen lleno es cerrado, opaco e impenetrable. No es posible conocer su estructura interna. La sensación de peso y solidez da lugar a obras fuertemente individuales y autónomas que al ocupar un espacio con su presencia, apenas entran en juego con el espacio circundante. Un buen ejemplo es la escultura egipcia, que se caracteriza por la regularidad de los volúmenes y la rotundidad de la masa, reforzados por el uso de los materiales duros. Sus estatuas nacen de una piedra donde se evitan las formas salientes del bloque y se prescinde de los detalles anatómicos. En ellas predomina una acusada sensación de estatismo que acentúa su vinculación al mundo religioso. También en el arte del románico, la sumisión de la escultura a la arquitectura hace que la presencia de los bloques de piedra quede especialmente marcada y determine las formas resultantes. Otros materiales como el barro o el bronce, aunque sus interiores alberguen un hueco, están orientados a cerrar el volumen determinado por sus límites. La sensación resultante es la de una pieza igualmente compacta, que tampoco deja ver su interior.

A principios del siglo veinte la escultura trata de recuperar alguna de estas cualidades esenciales ligadas a su origen, con el fin de sacar a la luz las formas puras que subyacen a toda escultura y que habían quedado ocultas por el excesivo peso de los detalles y la ornamentación. En este proceso de depuración son importantes obras como *El beso* de Brancusi que retoman modos alejados de la tradición grecorromana y renacentista. Sin embargo en la escultura del último siglo han primado los procesos tendentes bien a abrir oquedades en el interior de las masas escultóricas, bien a dejar ver los huecos ya existentes. A la larga la escultura sufre una pérdida de materia que, a veces, se resiste a desaparecer como en Giacometti. Con todo algunos artistas, como Beuys al presentar enormes bloques de grasa sólida, rescatan el potencial significativo de la masa con nuevos materiales.



**lo vacío** Aparentemente la idea más clásica de la escultura vendría asociada al concepto anterior, lo lleno, el volumen. Sin embargo ya hemos visto cómo la manera en que los artistas contemporáneos interpretan esos conceptos hace que en realidad estemos asistiendo a una revolución de los principios de la escultura. La réplica a lo lleno será, lo vacío.

Una de las mayores transformaciones históricas que se han dado en el campo de la escultura ha sido el proceso por el que ésta pierde la solidez material que tradicionalmente la había definido y las consecuencias plásticas que se producen a partir de esta desocupación del espacio. La valoración del vacío forma parte del proceso de depuración formal que caracteriza el arte del siglo veinte.

La escultura pierde masa y gana en transparencia, deja de ser impenetrable y cerrada y se abre para potenciar la comunicación entre interior y exterior. En ese espacio abierto se cuele la luz que, en ocasiones, ayudará a configurar la escultura produciendo sombras que definen volúmenes. En general el resultado es una escultura que tiende a una mayor fragilidad y ligereza frente a la pesadez del volumen enteramente ocupado.

El propósito de descargar a la escultura de ornamentos y de detalles trajo como consecuencia la búsqueda de formas más simples y regulares próximas a modelos geométricos u orgánicos. En estas masas ya simplificadas se empiezan a abrir huecos, de modo que las partes faltantes nos devuelven su contorno que actúa también como forma. De esta manera la escultura puede leerse como un conjunto de partes integradas, unas en positivo y otras en negativo.

La introducción de nuevos materiales y técnicas, como el hierro, y procedimientos operativos, como el montaje o el ensamblaje, facilita también estructuras más ligeras y horadadas. La ligereza y maleabilidad del hierro va a permitir a Julio González hacer “dibujos en el espacio”, soldando las varillas (a modo de trazos) y envolviendo y dando sentido al espacio circundante (como el papel donde se inscribe el dibujo).

La desmaterialización extrema, como en Giacometti, y el recurso al vacío, como en Oteiza, en ambos casos con un fuerte sentido simbólico, van a ser importantes reflexiones en torno a la desmaterialización en la época que sigue a la Segunda Guerra Mundial.

estático/móvil

Para un escultor, las relaciones entre las masas y los volúmenes y la sensación de dinamismo generada a partir de un objeto estático son problemas técnicos de su trabajo



Ángel Ferrant  
*Cabeza de mujer*, 1940



Ángel Ferrant  
*Mujer alegre y coqueta*, 1948

historia de una escultura  
uno: recorrido  
estático/móvil: datos sobre el artista



Ángel Ferrant  
Madrid, 1890 -1961

Escultor, dibujante, autor de escritos sobre la escultura y los métodos de enseñanza artística y participante de todas las iniciativas renovadoras del arte español anteriores y posteriores a la Guerra Civil.

Formado en las instituciones artísticas tradicionales, el viaje que realiza en 1913 a París supuso su primer contacto con el arte de vanguardia.

Profesor de modelado y vaciado en la escuela de Artes y Oficios desde 1918. Primero en La Coruña, a partir de 1920 en Barcelona, donde comienza su actividad escultórica y participa en todas las iniciativas que introducen el arte de vanguardia, y desde 1934 en Madrid.

Su Plan de Enseñanza publicado en la revista *Arte* en 1932 sustituía la primacía del aprendizaje técnico basado en la reproducción de modelos por el estímulo, a través de la experimentación, de las actitudes expresivas individuales de los alumnos.

Su trayectoria escultórica es una continua experimentación sobre la forma y el cambio, sea éste producido por el movimiento o por la posibilidad de transformar la presencia de la forma escultórica. Este segundo aspecto desencadena al final de su producción sus series de *escultura infinita* que, compuestas de varias unidades con formas abstractas, podían ser trabadas de muy diversos modos.



**Ángel Ferrant**  
*Cabeza de mujer, 1940*

Con esta obra Ferrant presenta una cabeza femenina tallada en piedra. El modo en que ha sido modelada la forma del rostro y la rotundidad del material la hacen asentarse sólidamente sobre su base. También es muy importante el hecho de que Ferrant no ha continuado la figura en su cuello ni sus hombros, como suele ser habitual en los bustos clásicos. La cabeza se apoya directamente sobre su base. Las formas suaves como de canto rodado hacen que la piedra cobre protagonismo. Esta facultad de los materiales y las formas para sugerir sensaciones sutiles puede ponerse en relación con algunas de las cuestiones que hemos planteado al hablar de "lo lleno".

La obra forma parte de una serie titulada con posterioridad Comedia Humana por estar dedicada a la representación de tipos fisionómicos cotidianos. Los modelos son personajes encontrados en la ciudad. No se trata de una representación idealizada del rostro humano, sino de resaltar los rasgos que la convierten en una figura humanizada. Por eso se sintetizan los detalles y se propone una imagen cuya fuerza está en la simplicidad.

A través del juego entre lo rehundido y el volumen Ferrant busca la forma, que es para él, la esencia de lo escultórico. El resultado formal de la pieza acentúa lo volumétrico y monumental. Es fruto del juego de planos lisos y redondeados y la incidencia de la luz sobre ellos, elementos puramente formales, y no de detalles anecdóticos.

Esta solidez con la que Ferrant interpreta la idea tradicional de estatua nos puede servir para introducir otro concepto importante en los cambios que tienen lugar sobre la tradición de la escultura. Es la idea de lo estático frente a lo móvil en un mismo artista.



**Ángel Ferrant**  
*Mujer alegre y coqueta, 1948*

Como podemos comprobar, en un mismo autor se dan modos de entender la escultura aparentemente opuestos. Si algo caracteriza a las obras contemporáneas es justamente su diversidad y la exploración continua de nuevas posibilidades. Ángel Ferrant es un buen ejemplo de este tipo de planteamientos. Para él, tener un estilo por el que todo el mundo le reconociera no era una necesidad, casi era algo impertinente que hubiera detestado. Al contrario, sus experimentos con los objetos, los materiales, las formas y todo aquello que rodea al trabajo del escultor, le llevaron a conseguir obras completamente diferentes.

Así es como podemos ver en un artista dos conceptos contrapuestos y que sin embargo forman parte estructural de lo que entendemos por escultura. Hacia 1940 Ángel Ferrant inicia un nuevo tipo de obra que llamaremos "cinética". Es decir, capaz de moverse. Parece extraño que una escultura sea móvil, pero es justamente lo que persiguen algunos artistas. Ferrant crea en ese año su *Maniquí estereotómico* que es un divertidísimo muñeco articulado, capaz de adoptar diferentes posturas. Esto, rompe claramente con la idea tradicional de que la escultura es sólo hacer estatuas. En realidad a Ferrant le encantaban los juegos y los niños, y entendía muy bien, como ellos, lo interesante que es poder mover una figura articulada. En 1953 realizó su *Mujer de circo* que es una muñeca también articulada.

El mundo del circo, de los juegos de ensamblaje, la manera de construir sus propios juguetes que tienen a veces los niños sirvió a Ferrant durante mucho tiempo como inspiración. En concreto, aquello del ensamblaje le interesó muchísimo. Otro buen ejemplo es la obra que analizamos en esta visita.

*Mujer alegre y coqueta* es una escultura móvil formada por piezas de madera pintada, varillas de alambre y cordel. Se cuelga del techo para que esos elementos se muevan por azar. De esta manera es como si la escultura no estuviera para quedarse quieta como una estatua solemne de un general, sino para animar el espacio, para crear una ligera vibración a nuestro alrededor y para reaccionar ante nuestra presencia. Es como si quisiera jugar con nosotros en ese terreno.

El título humorístico y la sugerencia de las formas se unen para conducir al espectador hacia una posibilidad. La de una figura femenina que adopta distintas posturas de baile. Aunque formalmente la escultura sea fundamentalmente abstracta.



**lo estático** Ya hemos visto cómo tendemos a identificar escultura con estatua. Esa asociación proviene de que parece necesario que la escultura sea estable. En realidad, el campo de la escultura es más amplio que eso. Precisamente lo que hacen muchos escultores modernos con sus obras es pensar acerca de las leyes del equilibrio de los cuerpos en el espacio. En la física clásica hay una disciplina referida a esto que se denomina "estática". Como es obvio, la palabra estatua deriva de esa misma raíz semántica. Las relaciones de equilibrio han sido uno de los temas de reflexión más importantes a lo largo del tiempo, sobre todo desde que los griegos abandonaran la rigidez y el hieratismo de las primeras manifestaciones escultóricas.

Como respuesta a la representación del cuerpo en tensión que estaba ya presente en los *kouroi*, Policleto plantea en el *Doríforo* una nueva concepción del ritmo de la composición y de equilibrio armónico a partir de formas contrapuestas: la pierna derecha es la que soporta el peso del cuerpo estando firmemente apoyada en el suelo y la pierna izquierda, en cambio, no soporta peso alguno. Este ritmo cruzado y compensado del cuerpo se llamó *contraposto* en el Renacimiento.

Para un escultor, las relaciones entre las masas y los volúmenes y la sensación de dinamismo generada a partir de un objeto estático son problemas técnicos de su trabajo. En las esculturas en bronce, por ejemplo, los artistas desde antiguo hacían huecas algunas partes de la imagen para compensar los pesos y hacer posible figuras en equilibrio.

Como podríamos mostrar a través de diferentes momentos históricos la relación de la estatua con el movimiento es siempre un tema de investigación para los artistas. En el período barroco, por ejemplo, son conocidas las obras de artistas como Bernini, que interpretan algunos motivos clásicos para dotarlos de gran dinamismo. Así que, paradójicamente, las estatuas, que son estáticas por su propia definición, parecían cobrar vida a través del movimiento desde el principio de los tiempos.



**lo móvil** La consecución de esculturas con movimiento ha sido un tema recurrente a lo largo de la historia. Éste era un campo que interesaba tanto al arte como a la ciencia. La creación de figuras articuladas existe desde las primeras manifestaciones votivas o lúdicas y la existencia de autómatas está documentada ya en época de los griegos. El interés por lo móvil y lo cambiante que se da en la escultura del veinte no se trata por tanto de una innovación técnica, sino que responde a motivaciones distintas.

En el siglo veinte tiene lugar un cambio de perspectiva sobre lo que debía ser entendido como escultura. Aquello no quería decir que se olvidaran las viejas técnicas. Al contrario, es a través del contraste, como hace Ángel Ferrant, combinando obras estáticas y otras móviles, como se entiende la ampliación de perspectiva del arte.

Tanto en el futurismo como en el constructivismo, se dan experiencias relacionadas con la idea de movimiento, aunque de manera muy distinta en cada uno de ellos. En el constructivismo se buscaba el aspecto sensorial desde estructuras y formas estáticas, los cambios en nuestra visión derivados de la velocidad. En el futurismo es más evidente la idea de que el volumen no puede ser entendido como algo estable sino como algo cambiante que implica al espacio en el que se ubica. Las relaciones cambiantes con el espacio circundante de la escultura es una de las vías para sugerir movimiento. Este cambio de perspectiva define la vida moderna frente a la eternidad representada por las estatuas de los dioses.

Otra vía de aproximación surge a partir de los llamados móviles, como los creados por Rodchenko o Calder, desarrollados a partir de la suspensión de formas en equilibrio. El viento o un leve empujón les hace responder a su peso y su condición de gravedad, produciéndose el movimiento. La escultura móvil valora la posibilidad de lo indeterminado y variable. El azar y la casualidad se instalan en la obra.

Con ello estos artistas introducían una forma diferente de entender la obra, el juego y la participación del espectador, capaz de hacer moverse a la obra, contrastaban con las imágenes clásicas tan pesadas e inamovibles. Nunca vemos la misma obra, el aire y la sombra se convierten en protagonistas secretos y sutiles, casi inmatrimales.

## simple/compuesto

El concepto de simplicidad en el arte es muy relativo. A veces algo tan sencillo como poner un objeto cotidiano en una galería puede resultar revolucionario



**Leandre Cristòfol**  
*Temática convergente*, 1933



**Alberto Sánchez**  
*Monumento a la paz*, 1960-62

historia de una escultura

uno: recorrido

simple/compuesto: datos sobre los artistas



**Leandre Cristòfol**  
Os de Balaguer (Lérida), 1908-1998

En 1922 se trasladó a Lérida. Aprendió los oficios de carpintero y ebanista antes de estudiar dibujo y escultura en la academia de un artista local. Esta ciudad se convirtió en los años treinta en foco de renovación artística. La revista *Art* permitía conocer lo que se estaba haciendo en Barcelona y París.

Sus primeras esculturas son figuras naturalistas de gran simplificación y expresividad. A partir de 1933 alterna figuración y abstracción, hasta que en 1967 abandona definitivamente la escultura figurativa. En su producción abstracta se alternan las esculturas lineales y poéticas de ritmos sinuosos, con las volumétricas de inspiración orgánica, las de aspecto dinámico, sea éste real o virtual, con otras en las que prevalece lo estático.

Caracterizan su producción las dimensiones reducidas, los materiales recogidos en su taller de ebanista u objetos encontrados por azar, el procedimiento del ensamblaje y los títulos poéticos.



**Alberto Sánchez**  
Nace en una humilde familia de panaderos toledana en 1895. En 1907 se traslada a Madrid y después de desarrollar otros oficios, entra de aprendiz en un taller de escultor.

Su introductor en los ambientes de vanguardia de la capital fue el pintor uruguayo Rafael Barradas al que conoció en 1922. Este primer contacto orientó su producción a una figuración de carácter geométrico.

En 1927 comienzan sus excursiones por el campo vallecano con el pintor Benjamín Palencia. El resultado son unas obras sobrias y sencillas inspiradas en los campos castellanos de las que desaparecen los elementos figurativos explícitos pero no las alusiones a elementos biomórficos, geológicos o próximos a la artesanía popular. De ella extrae motivos, formas elementales y el modo sencillo de trabajar la materia.

En 1938 emigra a Moscú como profesor de dibujo en las escuelas de niños expatriados por la República. Su labor de escultor se interrumpe hasta 1956. Muere en esa misma ciudad en 1962.



**Leandre Cristòfol**  
*Temática convergente, 1933*

El concepto de simplicidad en el arte es muy relativo. A veces algo tan sencillo como poner un objeto cotidiano en una galería puede resultar revolucionario. En este caso con "simple" nos referimos que al hecho de que el objeto no es compuesto, es sólo una pieza encontrada. Un muelle de colchón es fijado en sus dos extremos a una tabla pintada de naranja. De esta manera dicho elemento pierde su condición elástica y le es imposible recobrar una posición que ha sido forzada. Ha pasado de objeto de uso a objeto artístico en el que se valoran sus cualidades estéticas, su forma. El alambre se convierte en la línea de un dibujo volumétrico que proyecta su sombra sobre la tabla usada como soporte. En esta actitud se reconoce una intención subversiva que acentúa las variadas posibilidades. Como hemos visto en Ferrant, los artistas juegan con varias ideas al mismo tiempo. Cristòfol apuesta por la idea de que todos sabemos que su obra es sólo un muelle. Reta con la sensación de que el objeto está continuamente en tensión. Desafía con el efecto helicoidal de su forma... La sencillez de la pieza y la pobreza de los materiales empleados resaltan la intención poética de la obra.



**Alberto Sánchez**  
*Monumento a la paz, 1960-62*

La obra es un proyecto para un monumento que no se llegó a realizar. Se trata de un grupo escultórico formado por dos filas de figuras muy estilizadas y ambiguas, algunas de las cuales pueden identificarse con seres humanos. Todas se rematan con una forma muy esquemática que recuerda elementos del mundo natural como cuernos o pájaros, que en este caso se convierten en palomas, emblemas de una paz añorada por un artista fuertemente comprometido con la libertad en su país. Las figuras no se apoyan directamente sobre la base del monumento, sino en unos pequeños montículos que recuerdan las redondeadas colinas vallecanas, expresión de un artista y un arte vinculado con las formas del entorno natural.

La escultura une a su carga simbólica el juego de texturas entre la madera lisa y la pasta rugosa. La madera se trabaja con técnicas más próximas al modelado que a la talla. El artista tornea, lija y bruñe ésta en un intento de exponer la obra a un trabajo más imprevisto en conexión con la indeterminación de las formas del mundo surrealista. Cada una de las figuras es resultado de encajar piezas pequeñas que se unen con colas, pasta de madera o clavos y tornillos que además de dar cohesión a la pieza forman parte de ese juego de texturas y colores de su acabado exterior.



**lo simple** La escultura es formalmente simple cuando prevalece el elemento único frente a la suma de partes. La forma sencilla es indivisible por entenderse como unidad completa que concentra el máximo de significado. En el arte del veinte la idea de "simple" tiene que ver con lo esencial, asociado a la pureza de las formas, aquéllas en que se rechaza lo anecdótico, los detalles y lo accesorio.

Estas formas estaban presentes en el arte primitivo y fueron recuperadas en aquellos movimientos artísticos del siglo veinte que equiparaban lo primitivo con una vuelta a los orígenes. Los artistas empiezan a fijarse en los objetos casi insignificantes, domésticos o en las piezas de la arqueología. Incluso llegan a ver los objetos más próximos como piezas de arqueología. En torno a ellos se da todo un mundo de rituales y sugerencias. También a través de la introducción de formas geométricas, puras y regulares (cubos, esferas, conos) trataban de reducir a un único elemento todas las formas de la naturaleza, iniciando un camino de depuración que desembocó en la eliminación de cualquier referencia figurativa. Un buen ejemplo de este proceder lo tenemos en Brancusi.

Entre los movimientos que mejor aprovechan este gusto por la simplicidad está el llamado *arte minimal* que se da en los años sesenta y que recoge la herencia de artistas anteriores. Trabajaban sobre formas geométricas simples y repetidas que se instalaban en el espacio. Con ellas el espectador estaba claramente en el mismo espacio de la representación, eran una especie de escenario limpio y uniforme donde el visitante de la galería establecía una relación con el espacio. El elemento *minimal*, denominado también objeto específico, defiende los valores asociados a su propia presencia, a la capacidad de transformar las sensaciones espaciales con la mera inserción de un volumen en un lugar.



**lo compuesto** Pero esa fijación por lo simple no impide que en el arte de nuestro tiempo perviva la tendencia contraria. También aparece una visión del mundo que es una suma de diferentes realidades. Es casi como un mosaico de fragmentos. La realidad se nos presenta como algo complicado y el arte responde con reacciones opuestas, de lo más puro y simple a lo más complejo. En el terreno de la escultura hay un gran cambio en los modos de hacer. Se pasa de la manufactura, del modelado, de la talla, que inciden sobre piezas uniformes creando las formas, a maneras de crear esculturas que pasan por el ensamblaje y el montaje de piezas diferentes.

Cuando por la unión de distintos materiales se construyen objetos tridimensionales estamos ante un ensamblaje. En su versión cubista, como las guitarras de Picasso, la escultura se entiende como construcción, en el dadá prima la combinación de materiales heterogéneos y su modificación, mientras que en el surrealismo la unión de objetos descontextualizados y extrañados apela a despertar los deseos inconscientes.

En la escultura compuesta es muy importante hacer notar el proceso, la suma de elementos y la idea de que esos elementos proceden de orígenes diversos pero son capaces de formar un todo. En esto, los artistas se fijan mucho en cómo las partes de la obra se relacionan entre sí, porque en esas relaciones tanto los objetos como los materiales adquieren nuevos conceptos. En vez de tener un sentido predeterminado las piezas lo adquieren al relacionarse con las otras. En el fragmento, los signos nunca están completos por lo que podemos imaginar más libremente esos nuevos significados.

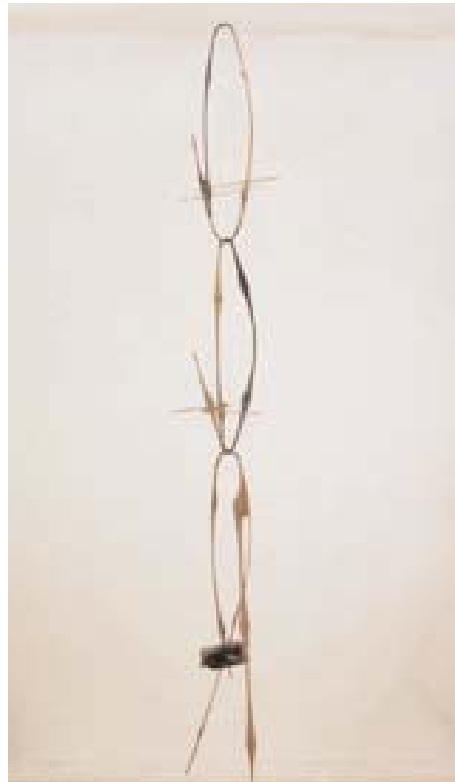
Con ello también se estaban modificando las formas tradicionales de entender el arte. Ya no es sólo pintar cuadros o esculpir figuras, las obras podían ser un conjunto de piezas, una especie de mecano, un montaje...

## pequeño/grande

Las primeras vanguardias introducen el objeto cotidiano en el arte, con lo que las obras adoptan una escala más doméstica que alude a lo insignificante y banal, pero también remite a lo próximo y lo íntimo



**Ángel Ferrant**  
Ciprés, 1945



**Moisés Villèlia**  
Móvil nº 5, 1975

historia de una escultura

uno: recorrido

**pequeño/grande: datos sobre los artistas**



### Ángel Ferrant

fue un pionero en España de la escultura del objeto encontrado. En 1932 realizó una serie de siete Objetos, hoy destruidos, con materiales industriales que ensamblados daban lugar a construcciones evocadoras o simplemente a "composiciones". Fueron sus primeros experimentos abstractos, en los que cada uno de los elementos perdían su valor individual para formar parte de una unidad nueva. El valor de la escultura pasa de esta manera de la ejecución a las relaciones establecidas. Las formas no se imitan, sino que se encuentran y provocan asociaciones en muestra imaginación.

*"El arte comienza en el punto en que los objetos abandonan su función mecánica para convertirse en mero motivo de sensación"* nos dice Ferrant en 1932.

### Moisés Villèlia

Barcelona, 1928 –1994.

Comenzó su formación como aprendiz de tallista en la fábrica de muebles que su padre dirigía en Mataró. Sus primeras obras fueron tallas figurativas en madera.

En 1954 rompe con la figuración y funda el grupo Art-Actual con el objetivo de introducir las últimas tendencias en Mataró.

En sus primeras esculturas no figurativas experimenta con materiales orgánicos. Son sus series vegetales realizadas con cactus, calabazas o tallos de cebolla a las que da formas alargadas y llena de perforaciones, y las de materiales efímeros erosionados por el mar.

A partir de 1957 recurre a materiales más endebles como el hilo lacado y el alambre que le permiten crear volumen con el vacío y hacer una escultura de una enorme desmaterialización. En 1958 presenta sus primeras cañas perforadas, algunas de las cuales son piezas móviles. A partir de 1960 experimenta materiales nuevos, como el hormigón o el fibrocemento con los que diseñó jardines. Su estancia en Ecuador entre 1970 y 1972 le llevó a trabajar con variedades de bambú gigante que le permitieron realizar esculturas de grandes dimensiones. A su vuelta se instaló en un pueblo del pirineo gerundés donde retomó trabajos de malla y figuración surrealizante de personajes tallados o ensamblados, de carácter humorístico.



**Ángel Ferrant**  
*Ciprés, 1945*

De manera similar a la obra de Cristòfol que hemos visto antes, ésta de Ferrant consiste en un "objeto hallado", una forma simple que procede de la naturaleza y se integra en la mirada de un artista. Es un fragmento de un árbol que se transforma en la metáfora miniaturizada. Pertenece a una serie de 20 objetos, de los cuales el Museo conserva diecisiete, que Ferrant expuso en 1946 con el título de *Objetos Hallados*. Los realizó en el verano de 1945 con materiales recogidos en las playas gallegas de Fiobre (La Coruña). La mayoría son ensamblajes de objetos naturales o aparejos de pesca, aunque éste en concreto está realizado con un único elemento, una piña seca de pino colocada verticalmente sobre un taco de madera que hace de peana.

El objeto no ha sufrido ninguna alteración por parte del artista. Él únicamente lo ha descubierto y ha advertido en él unas cualidades estéticas y evocadoras de las que quiere hacer partícipe al espectador. Para ello modifica la orientación horizontal de un elemento encontrado caído en la arena de la playa por la vertical, posición que descubre las características que comparten el objeto escultórico y el elemento al que alude el título. La piña colocada verticalmente comparte con el ciprés su forma cónica y simétrica, su silueta alargada y su extremo puntiagudo. Sus escamas aunque abiertas no se extienden como sucede con las ramas del ciprés.

El título es fundamental en esta pieza. Nos ayuda a descubrir un significado nuevo para esa forma, recurriendo a las analogías que se dan entre las formas de la naturaleza.



**Moisés Villèlia**  
*Móvil n° 5, 1975*

La caña de bambú es utilizada por el escultor desde 1957. Su ligereza facilita el movimiento que caracteriza a la pieza. Se trata de un material fácil de manipular que el escultor pliega formando tres elipses de igual tamaño que enlazadas se suspenden del techo. El vacío de la elipse remite simbólicamente al vacío interior de la caña de bambú. Es una escultura hecha de naturaleza, vacío y silencios. Hay un juego de contraste entre colores, la madera clara del bambú y el negro de la pintura, entre los que se establece un juego. El punto de roce entre las cañas se refuerza con hilo. Las clavijas cierran a modo de aguja las elipses, incorporándose de manera práctica y estética a la pieza. El bambú utilizado de paredes gruesas y mayor separación entre nudos permite dar un sentido constructivo a la pieza.

Los móviles de Villèlia no se basan en contrapesos que buscan el equilibrio sino en su rotación alrededor del centro de gravedad. Ésta es la razón de que su tiempo de balanceo sea más breve.

Villèlia consigue una escultura de gran tamaño y presencia con muy poca materia.



**lo pequeño** El tamaño de los objetos, incluidos los artísticos, se establece en función de unas escalas convencionalmente admitidas que usan como referencia el cuerpo humano o las dimensiones del espacio en el que se ubican. En el caso de la escultura, manifestación artística vinculada más que ninguna otra al sentido del tacto, podríamos decir que lo pequeño es aquello abarcable por nuestras manos y fácilmente transportable.

En la historia de la escultura lo pequeño y lo grande han convivido desde sus primeras manifestaciones. Lo pequeño vinculado a las prácticas suntuarias y lo grande a la escultura entendida como representación del poder político o manifestación de lo divino. En el siglo diecinueve la escultura adopta formatos más asequibles y fáciles de colocar en los salones de la burguesía. El arte se convierte en un objeto más de consumo al que tienen acceso un número cada vez más amplio de personas.

Las primeras vanguardias introducen el objeto cotidiano en el arte, con lo que las obras adoptan una escala más doméstica que alude a lo insignificante y banal, pero también remite a lo próximo y lo íntimo. Lo pequeño recoge la carga de lo poético, la posibilidad de expresión concentrada en algo nimio, frágil y perecedero, sin valor aparente. La escultura pequeña exige a su vez una contemplación cercana y permite una experiencia más personal. Pertenece al ámbito de lo privado y su lugar es la casa. Lo importante no es tanto el valor simbólico de la obra, sino su capacidad de evocación.



**lo grande** La escultura durante siglos fue representación de lo divino y conmemoración de las hazañas de los poderosos, dos razones importantes para asignar a lo escultórico grandes dimensiones frente a la insignificancia del hombre común, que ni es eterno como el dios, ni permanecerá en la memoria de los hombres. El espacio religioso y el público son ámbitos tradicionales para la instalación de grandes imágenes y monumentos. El gran formato permite que su valor simbólico sea contemplado por una gran multitud y a una gran distancia.

En el siglo veinte la escultura amplía su área de localización porque incluye como ámbito de lo escultórico, la naturaleza. En movimientos como el land art las dimensiones no se miden con respecto a la escala del hombre o de la ciudad, sino con la desmesura de la naturaleza. Lo grande se vuelve inmenso y se asocia al concepto de sublime. La grandiosidad de lo divino se sustituye en el veinte por una plenitud laica provocada por la magnitud de la naturaleza. Algunos artistas han querido medirse con ella y hacer esculturas del tamaño de las grandes formaciones naturales o intervenir sobre las mismas, de modo que se haga de la naturaleza una nueva escultura, como en las obras de Robert Smithson.

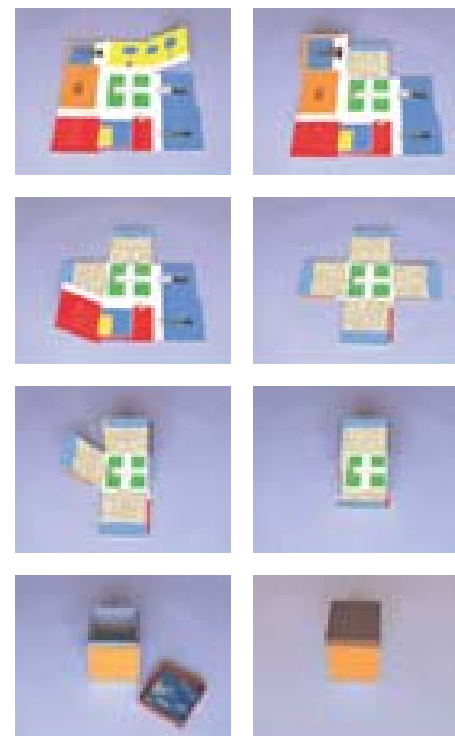
A veces una obra escultórica de gran formato no es pesada ni opaca. Las esculturas de Villèlia nos parecen livianas y transparentes, a pesar de ser de grandes dimensiones.

## historia de una escultura dos: propuesta para continuar en clase

Después del recorrido puedes seguir trabajando con tus alumnos en el aula a partir del material diseñado para ellos. Hemos creado una caja que se despliega al quitarle la tapa. Al caer tenemos una especie de tablero que debemos extender en todos sus lados. Sobre él está reproducido el recorrido que hemos hecho en el museo para jugar con la memoria visual de los alumnos. La caja contiene los siguientes elementos:

- 8 fichas con imágenes de las obras en una cara y palabras asociadas a los conceptos trabajados en el recorrido por otra.
- Un cuadernillo explicativo con dibujos de cómo jugar con la caja.

Con esta caja, que trata de ser un pequeño museo portátil los niños pueden realizar varios juegos:



### puzzle de memoria sobre el recorrido en el museo

Las fichas que aparecen en el interior de la caja son imágenes retocadas de las obras que se han explicado durante la visita. En el tablero-caja están reproducidas las imágenes. Los niños podrán superponer las fichas sobre el tablero mientras les haces recordar las obras que han visto. Puedes completar la actividad en clase tratando de describir oralmente las obras para que ellos las identifiquen y las coloquen sobre el tablero a modo de adivinanza.

### asociaciones de conceptos e imágenes

Con los niños iniciados en la lectura se puede jugar con las palabras escritas en el reverso de las fichas. Los conceptos que hemos explicado están escritos en la parte trasera de las obras. Se trata de combinar una imagen y un concepto asociado.

### pequeñas esculturas de plastilina en el museo

Uno de los objetivos del formato que hemos dado al material didáctico de los alumnos es que los niños puedan manipular la caja y entender la posibilidad de utilizar un mismo objeto con diferentes sentidos. Para eso, la caja se despliega y se convierte en un tablero. Los niños pueden utilizarla dejando abierto uno de sus lados y utilizándola como una sala del museo. Con plastilina los niños pueden crear sus propias esculturas. Pueden combinarlas con otros materiales pequeños como hacen los artistas de la colección.

#### MANUALES

BOZAL, V.: *Arte del siglo XX en España, Pintura y escultura 1900-1939*, vol. 1, Madrid, Espasa Calpe, 1995

BOZAL, V.: *Arte del siglo XX en España, Pintura y escultura 1939-1990*, vol. 2, Madrid, Espasa Calpe, 1995

MARCHÁN FIZ, S.: *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2000

MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetivo al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994

MARCHÁN FIZ, S.: *Arte de fin de siglo y los primeros ismos del XX (1890-1917)*, *Summa Artis*, vol. XXXVIII, Madrid, Espasa Calpe, 2000

MARCHÁN FIZ, S.: *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, *Summa Artis*, vol. XXXIX, Madrid, Espasa Calpe, 2001

MICHELI, M. de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1999

*Museo Patio Herreriano. Arte contemporáneo español* [cat.], Valladolid, Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español, 2002

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

CALVO SERRALLER, F. y MADERUELO, J.: *Una colección moderna española con dibujo*, Madrid, Instituto de Crédito Oficial, 1993

*Escultura española, 1900-1936* [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Cultura, 1985

KRAUSS, R.: *Pasajes de escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002

*Rumbos de la escultura española del siglo XX* [cat. exp.], Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2001

READ, H.: *La escultura moderna, Barcelona*, Destino, 1994

WITTKOWER, R.: *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, 1997

#### SOBRE LOS ARTISTAS

*Alberto 1895-1962* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001

*Ángel Ferrant* [cat. exp.], Madrid, Aldeasa/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999

ARNALDO, J. y FERNÁNDEZ, O. [eds.]: *Ángel Ferrant Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*, Madrid, Visor, 1997

BORRÁS, M<sup>a</sup> L.: *Villèlia*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1974

*Leandro Cristófol: encarnación del espíritu de la vanguardia*, Cuadernos Guadalimar nº 13, Madrid, Ediciones Rayuela, 1978

*Eduardo Chillida. Elogio del Hierro* [cat. exp.], Valencia, IVAM, 1998

ORDOÑEZ FERNÁNDEZ, R.: *Museo Pablo Gargallo*, Madrid, Electa, 1994

*Pablo Gargallo. Esculturas, cartones y dibujos* [cat. exp.], Pamplona, Museo de Navarra, 1999

[www.museopatioherreriano.org](http://www.museopatioherreriano.org)

MUSEO PATIO HERRERIANO  
DEPARTAMENTO DE  
INVESTIGACIÓN Y EDUCACIÓN

PATROCINIO  
OBRA SOCIAL DE CAJA ESPAÑA

Diseño del programa educativo  
*El viaje en la mirada*  
Olga Fernández  
Ana Moreno

Coordinación editorial  
Víctor del Río

Equipo de redacción  
Pablo Coca  
Olga Fernández  
Beatriz Pastrana  
Víctor del Río  
Teresa Saravia

Diseño de los cuadernos  
para profesores  
gráfica futura

Diseño de los cuadernos  
para alumnos  
Javier Núñez Gasco y  
Kaoru Katayama

Imprenta  
Gráficas Varona

ISBN: 84-932606-6-5  
Depósito Legal: XXXXXXX