

PROCESO CREATIVO EN LA ESCULTURA: condicionantes, ideas, desarrollo y materialización

CREATIVE PROCESS IN SCULPTURE: CONDITIONS, IDEA, DEVELOPMENT
AND MATERIALIZATION

JESÚS MONTOYA HERRERA 

Universidad de Granada (España)

Abstract

This article shows a personal creative process within the field of sculpture, starting from an initial positioning around important characteristics in sculpture and addressing the entire creative process. It reflects on the workspace, the origin of the idea and the final materialization, and 2 concrete examples are provided. The main motivation of the article is the teaching, to provide first-hand information about ways of making art by the artist himself, which may be of interest to art students, other artists or people interested in the subject.

KEY WORDS: Sculpture, Processes, Idea, Materialization, Teaching

Resumen

Este artículo muestra un proceso creativo personal dentro del campo de la escultura, partiendo de un posicionamiento inicial en torno a características importantes en la escultura y abordando el proceso creativo completo. Para ello se tiene en cuenta el espacio de trabajo, el origen de la idea y la materialización final, aportando 2 ejemplos concretos. La motivación principal del artículo es la docente, reflejar unos modos de hacer arte de primera mano por el artista, que puedan ser de interés para estudiantes de arte, otros artistas o personas interesadas en el tema.

PALABRAS CLAVE: Escultura, Procesos, Idea, Materialización, Docencia

Financiación / Fundings:

Sin financiación

Recibido / Received: 23/12/2022

Aceptado / Accepted: 10/01/2023

Publicado / Published: 30/04/2023

COMO CITAR ESTE TRABAJO /

HOW TO CITE THIS PAPER:

Montoya-Herrera, J. (2023).

Proceso creativo en Escultura: condiciones, idea, desarrollo y materialización. *ARTxt. Revista de Experimentación Artística*, 1

pp. 43-60

DOI: 10.24310/artxt.vi1.15930

ARTÍCULOS

PROCESO CREATIVO EN ESCULTURA:

condicionantes, idea,
desarrollo y materialización

1. Introducción y objetivos

Desde hace aproximadamente 15 años la escultura se ha convertido en una constante en mi vida, una rosa de los vientos o brújula, un pilar que no se derrumba y que se mantiene erguido, un punto de encuentro conmigo mismo, el lugar donde trato de buscarme, experimentar y, en definitiva, tratar de conocerme. Quizá la práctica artística es una de las pocas actividades en la que aún podemos reencontrarnos con el sentimiento de asombro, tan necesario, pero tan dormido debido a la sobresaturación de estímulos e imágenes con las que habitualmente convivimos en esta sociedad basada en la explotación sin límites de la cultura visual, la estimulación constante y la recompensa inmediata. Quizá por ello, esos momentos de asombro hay que grabarlos con fuerza, porque crean un vínculo o un puente con el niño que fuimos.

Este artículo pretende mostrar unos procesos creativos (destilados de todos estos años de práctica artística) totalmente subjetivos y particulares, conteniendo reflexiones personales en torno a los mismos, por lo que no debe entenderse como una manera dogmática de proceder o un modelo cerrado de actuación. De hecho, el impulso principal de realizar este artículo radica en la relación estrecha entre hacer arte y enseñar arte que me acompaña desde hace años, dada mi condición de artista y docente universitario. Es por tanto la motivación docente la que mueve este trabajo, el hecho de que compartir estos procesos creativos pueda servirle a algún estudiante de arte o a otros artistas. Ya que es cierto que podemos encontrar numerosos artículos y reflexiones críticas sobre prácticas artísticas, desde un punto de vista teórico y externo, es decir, escritos por terceros (críticos de arte, historiadores, comisarios, etc.), pero son menos los artículos académicos escritos por artistas hablando de sus propios procesos creativos. Y puede ser de interés conocer estos procesos y reflexiones de primera mano. Para ello se parte de una breve reflexión previa sobre algunas cuestiones que atañen a la escultura actualmente y un posicionamiento personal.

2. Consideraciones previas en torno a la escala y el espacio en la creación escultórica

Es cierto que en el último siglo, al albur de la proliferación de múltiples y variadas manifestaciones artísticas, en especial aquellas que han tenido como punto de inflexión la reflexión sobre el espacio, el concepto de escultura ha sido objeto de múltiples revisiones por parte de los artistas y los críticos de arte, ensanchando las lindes de lo que hasta el s.XIX se consideraba como escultura, hasta el punto de que lo que hoy en día se puede englobar bajo el ala del concepto de escultura es ciertamente muy variado y de alguna manera impreciso, pudiendo albergar manifestaciones que abarcan desde la escultura tradicional de bulto redondo hasta el arte de acción (happenings y performances), instalaciones, *land art*, etc., sin olvidar la escultura digital en 3d en ebullición constante en nuestros días en aplicaciones en la industria del cine, los videojuegos y la realidad virtual. En torno a todo ello no voy a profundizar a nivel teórico ya que hay numerosos libros que tratan el tema de forma precisa y desglosada (Read 1998, Krauss, 1985 y 2002, Maderuelo, 2012, Moszynska, 2013, etc.). Sólo aportaré una breve reflexión desde mi posicionamiento como escultor, no como teórico, sobre cuestiones básicas que considero interesantes antes de acometer un proyecto escultórico. Aunque la escala y el espacio es un tema fundamental en el desarrollo histórico de la escultura, hay ciertos factores que me inducen a cuestionarme si realmente son tan importantes a nivel general y por qué no es un elemento tan fundamental a la hora de abordar mi propio trabajo artístico personal.

A la hora de acometer una escultura, entendida ésta en su vertiente de un objeto con características físicas más o menos definidas, hay numerosos factores que se deben tener en cuenta. Dos cuestiones determinantes, ya citadas, son la escala y la relación de la obra con el espacio. La dimensión en la escultura, así como el material en el que se desarrolla, ha estado tradicionalmente vinculada a los recursos económicos disponibles. A lo largo de la historia, los escultores se han visto en la necesidad de contar con mecenas o apoyos públicos y privados a la hora de desarrollar proyectos ambiciosos de considerable tamaño. A modo de ejemplo podemos recordar desde los proyectos monumentales de Miguel Ángel (Zöllner y Thoenes, 2019) hasta las enormes planchas de Richard Serra o las intervenciones espaciales de Christo y Jean Claude. Todos estos proyectos no habrían podido salir a la luz sin el apoyo económico de medios públicos o privados. Este tipo de apoyos (no me refiero específicamente a los ejemplos citados), en muchos casos, tanto históricos como actuales, pueden condicionar en cierta manera la libertad creativa, haciendo que se deba adoptar una postura de negociación entre lo que se desea hacer a nivel artístico y lo que los patrocinadores quieren. También existe otra posibilidad para poder desarrollar obras de grandes dimensiones sin necesidad exclusiva de estos apoyos económicos externos, y es haber alcanzado en el mundo del mercado de arte tal estatus que, haga lo que haga el artista, aunque sea desmesurado, el mercado garantizará su rentabilidad exclusivamente por la firma que lo propone. Aunque esto también conlleva ciertos riesgos, pudiéndose dar el caso de obras megalómanas sin realmente un valor artístico justificado. Confundiendo de nuevo, valor y precio.

Así pues, en relación con la escala, tamaño o dimensiones del objeto escultórico, podemos diferenciar obras de gran tamaño, de carácter habitualmente público y obras de dimensiones medias o pequeñas que suelen mostrarse en espacios tanto públicos como privados, más comúnmente en interiores (galerías, museos, colecciones particulares, etc.). No se puede negar que una escultura de grandes dimensiones siempre supone un reto y que hay propuestas de gran tamaño totalmente justificadas y concebidas de manera magistral. Podemos pensar, por ejemplo, en *El peine del Viento* o el *Elogio del Horizonte*, ambas de Chillida. Aunque en estos ejemplos hay que tener en cuenta, además de la dimensión o escala, su relación con el espacio. En este sentido, en lo referente a la relación de la escultura con su entorno, podríamos diferenciar, a grandes rasgos y sin entrar en muchas particularidades, dos tipos de esculturas: aquellas que son formas independientes, completas en sí mismas, teniendo valor por la pura relación espacial entre sus partes, es decir, por su propia forma, pasando a un segundo plano si son mostradas en tal o cual espacio (que posea unas condiciones mínimas) y, por otro, aquellas esculturas que para completar su significado necesitan de su instalación en un espacio concreto, sin el cual la obra no terminaría de funcionar o estaría mutilada o incompleta. Podemos poner, a modo de ejemplo, las manos de bronce de Giuseppe Penone (*“Continuerà a crescere tranne che in quel punto”* de 1968 a 2003) que necesitan del árbol (y del paso del tiempo) para completar y dar sentido a la obra. Otro ejemplo en este sentido serían las esculturas submarinas de Jason de Caires, que necesitan estar sumergidas para que los organismos marinos (algas, corales, bivalvos, etc) se adueñen del hormigón original de la escultura para aportarle un nuevo sentido plástico (modificando sus formas y colores) y conceptual (completando y dando sentido a una obra submarina siendo asimilada por el entorno). Estas obras de Jason de Caires tratan de dar un enfoque actual a propuestas próximas al terreno del *Land Art* o al concepto de *Site Specific* (Krauss, 1985 y 2002).

Por otro lado, también hay obras que, por su genialidad, aunque están diseñadas para un espacio concreto, funcionan muy bien también de forma independiente. Pensemos por ejemplo en *El pensador* (1902) de Rodin, que, aunque fue diseñado para incluirse en *Las puertas del Infierno*, ha acabado por desarrollar un significado propio e independiente de su ubicación en el proyecto original, y funciona como una obra completa y de pleno valor en sí misma.

Ante la escultura que queda completa por su espacio interno, por su forma en sí misma, el escultor tiene la total responsabilidad sobre la misma, en lo que se refiere a que de él depende la confección del objeto escultórico. Sin embargo, sobre la escultura que necesita del entorno para alcanzar su significado y valor completo, aunque el artista es responsable en gran medida de ésta, hay una serie de factores sobre los que no puede tener total control, ya sea la propia naturaleza del entorno u otros factores ajenos al arte: urbanísticos, de ordenación del territorio, políticos, etc. Aunque desde los círculos artísticos formados se aprecia y se valora desde hace siglos la relación del objeto escultórico con el espacio que lo rodea (y se ha tenido en cuenta en numerosos proyectos a lo largo de la historia) desgraciadamente hoy en día no se tiene en cuenta todo lo que se debería, en especial si nos atenemos a la escultura pública. Ya Hegel (1989) acometía esta problemática:

Una estatua o un grupo, y más todavía un relieve, no pueden hacerse sin tener en cuenta el lugar en el que la obra de arte debe instalarse. No se puede acabar primero una obra escultórica y luego ver dónde se coloca, sino que ya en la concepción debe estar en conexión con un determinado mundo externo y su forma espacial y lugar de ubicación. (p.514)

De igual manera, pensadores más actuales también han reflexionado sobre ello:

El creador de arte urbano tiene que enfrentarse a cuatro problemas fundamentales, entre otros muchos de carácter particular, estos son: primero, realizar obras que mantengan una buena relación de escala con el lugar; segundo, conseguir una forma perceptivamente adecuada para la obra; tercero, establecer un diálogo formal y simbólico con el lugar en el que se ubica, y cuarto, conseguir transmitir algún tipo de significación sin que ésta sea de carácter narrativo o descriptivo. (Maderuelo, 2012, pp.36-37)

No obstante, en la actualidad sigue siendo en muchos casos más determinante el tamaño de las piezas y su colocación aleatoria que la calidad de la propuesta artística determinada y su relación estudiada y justificada con el entorno. Si ponemos por ejemplo el caso de España, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la escultura pública ha sufrido un desarrollo considerable provocado por la proliferación de los nuevos planes de desarrollo urbanístico de las diferentes ciudades. Esta proliferación de esculturas públicas ha venido íntimamente ligada al concepto de conmemoración (García Guatas, 2009), ya sea mediante la representación de hechos históricos, personalidades de importancia o conceptos determinados, fuertemente vinculadas a la idea clásica de monumento, es decir, objeto que contribuye a mantener el recuerdo del pasado a través de una referencia a formas, personajes o a un determinado hecho histórico (Sobrino, 1999, p.38). De esta manera, incluso en aquellos rincones más pequeños o alejados de nuestra geografía se multiplican los casos de esculturas públicas que siguen la pauta del monumento, generalmente de tamaño medio o grande, aunque sea históricamente irrelevante el personaje o hecho histórico representado, pareciendo seguir unos patrones más propios de épocas pasadas en las que el artista quedaba sometido totalmente a la servidumbre del encargo o el mecenazgo de reyes, nobles o la iglesia, quedando la libertad creativa en un segundo plano.

Si bien, como señala Roy (1998, p.54), "...el espacio público debe ser un elemento integrador de nuevas presencias escultóricas manifestadas de forma multidisciplinar y de manera diferente a modos y formas anteriores", este hecho parece avanzar de manera exageradamente lenta en gran parte de nuestro territorio. En los últimos años ésta ha sido la tendencia mayoritaria, aunque sí existen excepciones de esculturas en el espacio público en las que el artista ha gozado de total libertad constituyendo este hecho, no obstante, una tendencia menor. Entre estas excepciones de interés podemos destacar, entre otras, ciudades como Bilbao (Vivas, 2005) o Barcelona (de Lecea, 2004 y 2006).

A esto hay que sumarle la carencia, en general, de los promotores (habitualmente políticos o empresarios destacados, o a menudo la suma de ambos factores) en lo que se refiere a conocimientos artísticos, estéticos e incluso espaciales provocando que dichos monumentos se lleven a cabo, como indica Maderuelo (2001, p.18) con tal torpeza que, la mayoría de las veces, en vez de mejorar el entorno lo que se consigue es poner en evidencia la precariedad del espacio urbano. Si bien, como señala Read (1998, pp.46-47), después de la cerámica, la escultura ha sido el mayor agente de difusión estilística de todos los tiempos, parece que en la mayor parte de nuestro territorio existe cierta deuda entre los avances estéticos de los últimos 150 años a nivel artístico en general, y en particular en el campo de la escultura, y su reflejo en el espacio público. Pudiendo aducir que este hecho se debe sólo a cuestiones económicas, argumentando que la pintura sí ha sabido conquistar el espacio público con mayor libertad (casos de la pintura mural o el grafiti), caeríamos en una simplificación del problema, puesto que recursos económicos sí hay, ya que nunca en la historia de España se han realizado más esculturas públicas como en los últimos 30 o 40 años. Podríamos aducir de nuevo a la distancia que parece haber entre el arte contemporáneo y los ciudadanos no expertos o aficionados al mismo. Esta distancia se acentúa si a ello sumamos la moda actual de coronar toda rotonda con una escultura, es decir, situando el lugar del arte público en un espacio dedicado a la circulación de vehículos, y no de los peatones, distanciando físicamente (y aventuraría que también intelectualmente) al ciudadano de la escultura pública, pudiendo contemplar la misma o bien desde la distancia, o bien fugazmente mientras la rodea montado en un vehículo. De esto se deduce un tipo de escultura pública que se utiliza para “decorar” rotondas, tendencia más repetida que los proyectos realmente pensados en los que haya una reflexión seria entre la escultura y el entorno físico en el que se fuera a situar, dando lugar a que esta “rotonditis” que señalan López y Vega, “que pretende actuar como cortina de humo que oculta un paisaje urbano empobrecido y estandarizado termina contribuyendo, con su presencia, al fenómeno de devaluación que se ha denominado urbanalización” (2016, pp.289).

Así pues, muchos de los interesantes planteamientos artísticos en torno al arte público español contemporáneo ven dificultado o imposibilitado su afán por desarrollarse en el espacio común de las ciudades, quedando talada su posibilidad de enriquecer el patrimonio público. Como ya hemos atisbado, y como bien señala Moura (1998, p.81), las intervenciones artísticas en el paisaje urbano implican procesos administrativos complicados y una inevitable intervención institucional, lo que hace patente la necesidad de que se produzcan encuentros entre los artistas profesionales, las voluntades políticas que pueden promover el arte público y los propios ciudadanos. Para que este hecho, hoy día casi una utopía, pueda llegar a ser una realidad en el futuro, es necesario otorgar mayor importancia en los diferentes planes de estudios, en todos los estadios de la enseñanza, a los contenidos de educación visual y artística, y de convencer de sus ventajas, no sólo en lo que puede aportar el arte público a nivel de elemento de identificación y elemento cohesionador de una sociedad, sino también (y parece ser éste el único camino para convencer a la clase política actual), de que resulta rentable económicamente, si atendemos a las repercusiones que tienen algunas grandes obras en el turismo en esas ciudades.

De esta manera, ante este panorama y a la espera utópica de una mayor presencia de la educación artística en todas las etapas de nuestro sistema de enseñanza, es lícito preguntarse, a nivel personal sobre mi práctica artística, si tiene sentido, en el momento actual, la realización de grandes obras. A esto se le suma el hecho de tener la sensación de que, quizá en numerosos casos, en lo que a grandes proyectos públicos se refiere, se ha errado el tiro, atendiendo más al tamaño de los proyectos que a la calidad de las propuestas, y esto en un mundo capitalista basado en la producción hasta el extremo de consumir los recursos del planeta. Reconozco que a la cuestión de si debemos seguir produciendo obras de tamaños monumentales, no tengo una respuesta clara, aunque mis intuiciones me inclinan, de momento, hacia lo moderado e incluso lo pequeño, y a la total libertad de acción artística frente a la servidumbre del encargo. A modo de anécdota, he de comentar el hecho de que (sin dejar de conceder de que se trata de una valoración absolutamente personal), me ha emocionado más, en numerosas ocasiones, contemplar una cabecita de Giacometti que infinidad de esculturas públicas de grandes dimensiones colocadas en las desafortunadas rotondas ya comentadas, o que restos de stock de escultores que son colocados con oportunismo sin el menor estudio crítico en plazas o calles (podemos encontrar muchos ejemplos de esto relacionados con la pandemia de covid-19). Por tanto, para mí es más meritoria la valoración de la idea (la propuesta artística) y su forma (atendiendo a su lenguaje y acabados) o, más ciertamente, la combinación armónica y equilibrada de estos factores, que el tamaño final de la propuesta o su repercusión en el espacio.

3. Proceso creativo. Ejemplos y reflexiones

Una vez expuestas las reflexiones anteriores previas al proceso creativo, pero que pueden servir de posicionamiento para el punto de partida de la creación, acometeré cuestiones más puramente relacionadas con dicho proceso creativo y lo que lo rodea, desde el surgimiento de la idea hasta su materialización final.

3.1. El estudio/taller como espacio de creación

Sobre el espacio de creación, es sabido que las nuevas tecnologías y formas artísticas, incluyendo por supuesto los medios digitales, han diversificado muchísimo los espacios de trabajo de los artistas, hasta el punto de que el taller de un artista puede ser exclusivamente un ordenador. Especialmente esto suele darse en artistas que basan su proceso creativo fundamentalmente en el diseño (de cualquier tipo) y no suelen ser ellos los que lleven todo el peso en exclusiva de la materialización de la obra. No es mi caso. Yo sí encuentro en el taller ese espacio físico en el que desarrollar el trabajo, fundamentalmente la ejecución material de las piezas. Sí puedo diseñar, dibujar, pensar y proyectar en cualquier lugar. De hecho, en muchas ocasiones los diseños se producen fuera del taller, pero para materializar las ideas en escultura tangibles sí necesito el espacio físico del estudio, en el que cobra un papel fundamental la luz. Mi estudio es bastante pequeño para un escultor, apenas 30 metros cuadrados, pero posee una buena luz natural que queda complementada por luz artificial

de neón y varios focos led específicos, que me permiten iluminar correctamente el trabajo en caso de días nublados o en sesiones nocturnas. Para mí el disponer de un espacio agradable que invite al trabajo es fundamental. En ese sentido sí entronco con la tradición más clásica del taller de escultura, pero no como un espacio sagrado e inviolable o mítico, sino como un espacio de encuentro con uno mismo y su actividad. Por otra parte, el obligarse a ir al estudio y mantener ciertas rutinas de trabajo, en mi caso, favorece la creatividad. Ir al taller, aunque sea solamente a ordenar y limpiar, ya me predispone a la acción creativa.

3.2. Origen de la idea. Cuadernos de trabajo

Mi proceso creativo, si lo englobamos desde la concepción de la pieza hasta su ejecución final, podría calificarse, en general, de lento, si lo comparamos con otras prácticas artísticas más inmediatas. Y cada vez se hace más lento pues cada vez es mayor el nivel de acabado que pretendo conseguir en las esculturas. Antes de acometer o narrar los pasos habituales de mi proceso creativo, conviene reflexionar sobre la procedencia de las ideas y sus primeras traslaciones en cuadernos. He tardado en darme cuenta, y para ello ha sido fundamental la figura de Jorge Oteiza y sus libros (fundamentalmente su *Ley de los cambios*, de 1991), donde expresa que la escritura y la escultura (o el dibujo) son la misma cosa, es decir, diferentes manifestaciones de un mismo acto creador, y hay que hacer de este hecho algo comprensible, asimilable, y no forzar la situación, en el sentido de no perseguir una manifestación artística cuando el espíritu se predispone para la otra, o viceversa. Por tanto, hay momentos en los que escribo y dibujo más, ya que siempre he considerado el dibujo como un modo de pensar, como “una herramienta de conocimiento que conforma toda una estructura conceptual sobre la que se fundamentan muchos aspectos inherentes del arte y es considerado como la lengua franca para todas las artes” (Bru, 2016, p.12). Y otros momentos en los que materializo más esculturas. Esto, que parece tan sencillo de admitir y asimilar, me ha llevado tiempo aceptarlo y comprenderlo, sin pretender forzar la situación y tratar de materializar esculturas cuando no hay ideas de interés, o pretender desarrollar ideas nuevas cuando mi atención está puesta principalmente en el trabajo de taller materializando ideas previas.

En cualquier caso, siempre suelo desarrollar el proceso inicial de generación de ideas en **cuadernos**, que voy numerando y ordenando a modo de biblioteca personal de ideas. Este hecho se debe a varias razones: por un lado, evito perder ideas o bocetos en papeles sueltos y, por otro, me fascina el carácter objetual del cuaderno de artista, me parece que se establece un vínculo físico entre la escritura, el dibujo y la escultura (objeto físico). El cuaderno se convierte así en objeto con presencia física y a la vez contenedor de ideas, estableciendo otro lazo más entre dibujo, escultura y escritura. Además, en algún momento de sequía creativa, siempre se pueden revisar antiguos cuadernos y rescatar ideas olvidadas que en su momento no pudieron materializarse. Para mí es importante tener un registro de las ideas, una especie de imaginario tangible al menos en los cuadernos ya que, en muchas ocasiones, lo que no se anota, termina por olvidarse. En este caso mi proceso creativo es contrario al de García Márquez (1977), que opinaba: “nunca tomo notas, confío en que lo que se me olvida no me interesa o no tiene importancia”. En mi caso, prefiero que los



Figura 1. Diferentes páginas de distintos cuadernos de trabajo que van configurando, a modo de registro, una biblioteca de ideas.

Fuente: Elaboración propia, 2022.

temas a materializar lo sean por repetición y meditación, no porque se me hayan olvidado otras ideas. En estos cuadernos acometo diferentes tipos de dibujos, respondiendo a la clasificación de Berger, incluyendo “dibujos que estudian y cuestionan lo visible, otros que muestran y comunican ideas, y aquellos que se hacen de memoria” (2011, p.35). Normalmente los dibujos del natural los realizo para resolver dudas técnicas, anatómicas o para fijar alguna forma que me llama la atención a partir del natural, pero son más abundantes aquellos en los que trato de fijar una idea. En cualquier caso, los cuadernos adquieren un gran valor personal, porque en ellos habita incluso lo que no ha sido, lo no materializado, pero que aún así ha dejado su rastro. Actualmente estoy trabajando en el cuaderno de escultura nº 32 desde que comencé a utilizar este sistema de trabajo en 2009 (ver figura 1). En estos cuadernos utilizo diferentes técnicas de dibujo y escritura, desde tintas y acuarelas hasta grafitos y lápices de colores.

Los bocetos que contienen estos cuadernos pueden ser dibujos más o menos terminados, simples garabatos o simples anotaciones. Suelo dibujar mucho y anotar muchas ideas, de las cuales una gran mayoría nunca serán llevadas a cabo, y uno de los aprendizajes que he conseguido con los años es llegar a asumir que no tendré tiempo de materializar gran parte de las ideas que se me ocurren, y sólo una pequeña porción será ejecutada en tres dimensiones. Por tanto, se hace fundamental el hecho de saber elegir bien qué proyecto acometer y cuál dejar en el papel, algo que no siempre se consigue, cuando se echa la vista atrás retrospectivamente.

Volviendo al tema de la lentitud de mi proceso escultórico y relacionado con el desarrollo de ideas en los cuadernos, en ocasiones esta lentitud tiene sus riesgos, y el principal es que (a veces ocurre) se acabe trabajando plásticamente en proyectos e ideas anteriores a los que se están diseñando en ese mismo momento, pudiendo generar cierto estado an-

sioso acuciado por la prisa por terminar los proyectos anteriores y empezar con las nuevas ideas o diseños. Esto a veces puede encadenarse sin solución aparente, cuando el flujo de ideas es mayor al de producción. Es algo con lo que hay que aprender a convivir y saber gestionar, para intentar disfrutar de ambas fases del proceso.

3.3. Proceso escultórico: materialización de la idea

En primer lugar, con respecto a la organización a la hora de la realización del trabajo escultórico, he de señalar que habitualmente suelo acometer el trabajo en serie, pasando etapas de modelado de varias piezas, para hornearlas juntas y después pasar a la fase de acabados. Esto hace que no acabe saturado por una sola pieza, sino que pueda ir saltando de una a otra en función de la necesidad. Esto es especialmente útil en las fases de policromía cuando, por ejemplo, si se está trabajando al óleo, hay que esperar entre capa y capa; al ir trabajando en varias piezas a la vez no tengo motivos para interrumpir el proceso artístico; mientras una pieza está secando, puedo ir trabajando otras. En este sentido he ido tratando, con el paso de los años, a conquistar la paciencia y la lentitud de los procesos escultóricos, intentando compensar el ansia de producir con el intento de dar lo máximo en cada pieza. E intentar aprender y disfrutar del proceso. El camino recorrido en cada pieza siempre deja un poso, un aprendizaje nuevo.

Aunque hay piezas cuyo proceso puede ser diferente, normalmente mi proceso creativo abarca fundamentalmente 2 líneas de actuación: partir de una idea o diseño totalmente inventado o hacerlo a partir de un objeto o forma encontrada que me sugiere algo a partir del cual diseñar la escultura. En el primer caso, si parto de la base de un diseño totalmente inventado, normalmente comienzo con numerosos bocetos en cuadernos (como ya se ha comentado), en los que voy acometiendo la idea desde diferentes perspectivas. Una vez que la idea arraiga con fuerza y pide corporeidad, como la lava de un volcán que no puedes contener, paso a darle forma con materiales plásticos, generalmente barro o pastas cerámicas de alta temperatura, más o menos chamotadas según la obra. Es importante señalar que, en mi caso, rara vez la obra escultórica sigue minuciosamente los bocetos en los cuadernos; éstos me sirven de reflexión y aproximación al tema, pero a la hora de comenzar la materialización de una escultura, sea mediante el modelado u otros procesos, no suelo tener esos bocetos delante. El boceto marca el camino, pero la escultura sigue su propia senda, que en ocasiones puede ser más próxima al boceto previo y en otras no, o ser una mezcla de diferentes bocetos ejecutados con anterioridad. Una vez concluido el proceso de modelado, las piezas deben secarse lentamente. Habitualmente el proceso de secado puede durar un mes o mes y medio (siempre que no haya algún motivo por el que deba acelerarse), procurando que no queden expuestas a fuentes directas de calor o corrientes de aire. Tras ello son horneadas a la temperatura adecuada. Habitualmente prefiero el uso de pastas de alta temperatura (con rangos de horneado entre 1250°C y 1300°C) por su mayor dureza y resistencia, aunque también he trabajado con pastas de baja temperatura (en torno a los 1000°C). Tras el horneado, en el caso de alguna ligera imperfección (alguna pequeña fisura provocada por la cocción) son repasadas utilizando alguna masilla epoxi bicomponente y, posteriormente, son policromadas, utilizando para ello, según la pieza,



Figura 2. Izquierda: modelado terminado de la escultura en pasta cerámica *Sio2* beige (chamota fina e impalpable), y derecha: pieza horneada a 1280°C.
Fuente: Elaboración propia, 2022

todo tipo de materiales y acabados, desde acuarelas, acrílicos, óleos, espráis, ceras, etc. En todo este proceso pueden transcurrir desde algunos meses hasta incluso un año o año y poco si las piezas son más grandes o si llevo varias a la vez.

A continuación, describiré el proceso, a modo de ejemplo, de una pieza de este tipo. Se trata del proceso de materialización de la escultura titulada *La herida escondida* (2020), una escultura de dimensiones 155 x 26 x 19 cm, incluida en mi exposición individual *La grieta* en la Casa García de Viedma (Armillá, Granada, septiembre-noviembre de 2021). En la figura 2 puede observarse, a la izquierda, el modelado terminado de la parte cerámica de la escultura (se ha empleado una pasta cerámica *Sio2* beige, en sus vertientes de chamota fina y chamota impalpable). A la derecha de la imagen puede observarse la pieza una vez horneada a 1280°C, donde es evidente el viraje de color debido a la temperatura. El hecho de utilizar dos variantes de la misma pasta, una con chamota fina y otra con chamota impalpable se debe a la facilidad que otorga una pasta con chamota fina o media para construir los volúmenes generales y a la finura que proporciona la pasta con chamota impalpable (es decir, al tacto se siente igual que un barro sin chamota). El hecho de combinarlas puede generar alguna pequeñísima grieta tras el horneado debido a las pequeñas diferencias de contracción tras secado y horneado que presentan ambas variantes, si bien esto, desde mi punto de vista, queda sobremanera compensado por las ventajas de su combinación a la hora del proceso de modelado.

En la figura 3 podemos observar diferentes fases del proceso de policromado de la pieza. A la izquierda del todo se puede observar una primera capa aplicada mediante goma laca diluida con un poco de alcohol (para hacerla un poco más fluida) y pigmento en polvo. La goma laca, además de secar relativamente rápido y ser de aplicación fluida (lo que favorece su alcance por surcos o ángulos estrechos del modelado), actúa también cerrando el



poro de la materia cerámica. Esto no es algo fundamental, ya que en otras ocasiones he policromado con acuarelas, que quedan bastante diluidas dada la alta capacidad higroscópica del barro cocido, pero si se pretende un acabado totalmente polícromo, sin dejar entrever el color de base del barro cocido, una base de goma laca tapa el poro natural de la base y hace que se ahorren capas de pintura. En otros casos también pueden darse otro tipo de imprimaciones como cola de conejo o gesso. También, en las figuras centrales de la imagen pueden apreciarse las sucesivas capas de pintura acrílica, en primer lugar, y toques de óleo posteriormente. Para estos procesos se han aplicado diversas técnicas de policromía, desde aguadas y veladuras hasta la técnica de pincel seco (consistente en restregar en las partes salientes de la escultura un pincel con poca pintura para matizar poco a poco ciertas zonas). También, entre capa y capa, se han aplicado salpicaduras de pintura utilizando un cepillo de dientes a modo de minúsculas gotas o una especie de estarcido. Estas pequeñas motas que van quedando entre las diferentes capas de pintura, van generando una vibración cromática que enriquece y aporta diferentes matices al resultado final. En la figura de la derecha ya se aprecian además los primeros toques aplicados con pintura de spray magenta.

Por otro lado, en la figura 4 puede observarse la fase final de la policromía (izquierda) y la escultura totalmente terminada (figuras centrales y derecha). Una vez concluido el proceso de policromía, se ha aplicado una mezcla de barniz mate y satinado con el fin de proteger la escultura y realzar ciertas zonas de la pintura. Esta capa de barniz final también se ha aplicado mediante spray (cada vez hay mejores productos en spray que ofrecen resultados magníficos, reduciendo el riesgo de aplicar barniz a pincel con las posibles huellas o acumulaciones que podrían formarse). A su vez, la parte de la escultura realizada en madera ha tenido un proceso simple pero laborioso: aprovechando las grietas de la madera, se

Figura 3. Fases del proceso de policromía, desde su primera capa a base de goma laca y pigmento, pasando por las fases de acrílico y óleo y finalmente algunos detalles con pintura de spray.

Fuente: Elaboración propia, 2022



Figura 4. Fase final de la policromía (izquierda) y escultura totalmente terminada (figuras centrales y derecha).

Figura 5. Detalles de diferentes partes de la escultura totalmente terminadas, tanto la parte de madera como la cerámica.

Fuente: Elaboración propia, 2022

ha protegido todo el exterior minuciosamente con cinta de carroceros, para poder rociar con pintura en spray todas las grietas, utilizando boquillas finas y aplicando varias capas en días sucesivos, dejando secar bien entre capa y capa y observando bien los huecos en los que la pintura aún no había penetrado, para conseguir que la pintura penetrase finalmente por todas las grietas (en la figura 5 pueden observarse algunos detalles de esto y del resultado final de la policromía).

Por otro lado, hay ocasiones en las que la obra parte de un objeto encontrado. Este objeto puede ser natural (raíces, ramas de madera, bambú, piedras, cuernos de animal, etc.) o artificial (objetos industriales o cotidianos que de alguna manera me atraigan plástica o emocionalmente). En estos casos, es el objeto el que condiciona la obra. Siempre me fascinó la capacidad de ciertos artistas para ver donde otros no ven y encontrar formas interesantes en lo cotidiano o lo encontrado (algunas obras de Ángel Ferrant, Alberto Carneiro, Henry Moore, etc.). Sin embargo, hoy en día, la utilización del objeto encontrado al modo duchampiano, sin modificaciones, como símbolo de exaltación de la mirada del artista, no deja de ser un recurso fácil. No tiene sentido ser Duchamp después de Duchamp. Duchamp ha sido un gigante del arte, pero a su sombra se han cobijado demasiados artistas cuyo mayor mérito ha sido imitarlo. Tras los periodos vanguardistas de experimentación, seguir utilizando el objeto encontrado a la manera de Duchamp, en nuestros días, es algo que tiene poco sentido. No incluyo en esta reflexión a la poesía visual (Brossa, Chema Madoz, etc.) en la que sí se produce una transformación plástica o conceptual que modifica de alguna manera el objeto. Me refiero a la pura descontextualización de un objeto y convertirlo, tal cual, por imposición del artista, en obra de arte. Desde mi punto de vista absolutamente subjetivo, el uso del objeto encontrado en la escultura es un recurso valiosísimo, pero siempre que sea sometido a algún tipo de transformación o combinación con otros materiales, por sutiles que estos sean.

En este sentido, a continuación, detallaré el proceso de creación de una obra creada a partir de un objeto encontrado, en este caso, 3 cuernos de cabra. La obra en concreto se titula *Fauno (revisión a Bernini)* (2019), de dimensiones 63,5 x 36 x 22. La idea surgió a partir de varias analogías; por un lado, al ver similitudes entre la forma de los cuernos de cabra y ciertos tentáculos de cefalópodos. Esto me hizo pensar en transformar los brazos en tentáculos de cuernos. A su vez, pensé en la figura mitológica de los faunos, que poseen atributos de cabra (tren inferior y cuernos). Y por último me vino a la mente *Apolo y Dafne* (1622-25) de Bernini, en especial el cómo los brazos de Dafne se van transformando en árbol. Con todo ello, decidí hacer un fauno cuyos brazos (y parte de su cabeza) se hubieran transformado en cuernos de cabra, manteniendo por tanto los atributos propios de los faunos, pero subvertidos o transformados de este modo.

Así pues, en la figura 6 pueden observarse, por un lado, uno de los cuernos que dio origen a la concepción de la pieza (superior izquierda) y, por otro, en la parte inferior a la izquierda, la figura modelada en pasta cerámica *SiO₂* beige (de nuevo en sus variantes de chamota fina para la estructura y chamota impalpable para los acabados). A la derecha de la imagen puede observarse la pieza tras cocción a 1260°C, y ya con las uniones a los 3 cuernos de cabra realizadas. Para la unión entre la cerámica y los cuernos se ha empleado un pegamento epoxi bicomponente, y para realizar la transición entre cerámica y cuerno se ha empleado una masilla epoxi, también bicomponente, muy útil para modelar transiciones entre diferentes materiales o para reparar grietas o desperfectos. Esta masilla, una vez endurecida, ha sido finamente lijada para que no se aprecie al tacto ninguna transición entre los materiales.

Para el proceso de policromía (figura 7), se ha seguido un proceso similar a la pieza anterior, salvo que en vez de partir de una base con goma laca y pigmento, se ha partido



Figura 6. Cuerno que da origen a la idea (izquierda, arriba), modelado terminado antes de la cocción (izquierda) y figura horneada a 1260°C con la unión a los 3 cuernos realizada mediante pegamento y masilla epoxi.

Figura 7. Diferentes fases del proceso completo de policromado, desde la base con acrílicos, continuaciones y detalles al óleo y pieza totalmente terminada (derecha). Fuente: Elaboración propia, 2022

directamente de una base con pintura acrílica más oscura para, poco a poco, ir sacando los claros. Para este tipo de piezas me suele funcionar muy bien el partir de bases más oscuras para ir consiguiendo los tonos de piel deseados aplicando capas más claras. El resto del proceso es similar a la pieza anterior (a excepción de que ésta no tiene toques finales con spray de color), incluyendo diferentes capas utilizando tanto veladuras, pincel seco y finas salpicaduras. A los cuernos sólo se les ha aplicado una ligera veladura al óleo, muy diluida, para resaltar sus oscuros, sin tapar su color y apariencia naturales. Una vez acabada la figura, como puede observarse en la imagen derecha de la figura 7 y los detalles en la figura 8, se le ha aplicado una mezcla de barniz mate y satinado en spray, para proteger la policromía. La peana de madera ha sido sencillamente protegida con cera para madera.



Por último, una vez que las piezas están totalmente terminadas, suelo proceder a fotografiarlas, procurando una iluminación y entonación lo más aproximada a la visualización de la escultura en al natural. Los métodos de realización de estas dos esculturas constituyen 2 ejemplos paradigmáticos de mi proceso creativo habitual, bien partiendo de lo puro imaginado o bien partiendo de objetos concretos. Aunque siempre hay que estar abierto a cambios, mejoras o sorpresas que puedan enriquecer dicho proceso.

Figura 8. Detalles de diferentes partes de la escultura totalmente terminadas, tanto la parte de madera como la cerámica.

Fuente: Elaboración propia, 2022

4. Conclusiones

El arte debe abrir puertas, caminos a mundos nuevos, o bien contar muy bien lo ya conocido. Y, como es difícil hoy en día tener una idea totalmente original, por si acaso, es mejor realizarla lo mejor posible desde el punto de vista técnico. Cada vez más percibo entre el alumnado una sensación de sentirse originales sólo por falta de formación o desconocimiento histórico, sumado a cierta desafección por unas técnicas que no se le enseñan. Una de las principales labores docente es la transmisión de conocimientos, y en el caso de las bellas artes, éstos deben ser tanto conceptuales como técnicos. De esta forma, el conocer los procesos creativos de los artistas y cómo desarrollan su trabajo puede ser de utilidad para los estudiantes de artes o para cualquier persona interesada en el tema. Este artículo ha pretendido abordar mis propios procesos creativos, partiendo de algunas reflexiones en torno a mi meditado posicionamiento en el campo amplio de la escultura y aportando algunos ejemplos sobre cómo abordo el trabajo escultórico desde su concepción a su materialización final, con la finalidad de que pueda ser de interés a estudiantes de arte, otros artistas o a cualquier persona interesada en el tema ■

Referencias

- Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili.
- Bru Serrano, M. (2016). *Dibujar por dibujar: Una investigación sobre la finalización del proceso creativo*. [Tesis Doctoral] Universidad de Granada, 2016. Repositorio Universidad de Granada Digibug. <http://hdl.handle.net/10481/43830>
- De Lecea, I. (2004). Arte público, ciudad y memoria. *On the W@terfront*, 5, 5-17. Recuperado de <http://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/214755/285047>
- (2006). Esculturas y espacio público en la ciudad de Barcelona. *On the W@terfront*, 8, pp.13-29. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/217153/293972>
- García Guatas, M. (2009). *La imagen de España en la escultura pública 1875-1935*. Mira Editores.
- García Márquez, G. (1977): El viaje a la semilla. *El Manifiesto* [septiembre, 1977].
- Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Akal
- Krauss, R. (1985). La escultura en el campo expandido, en Foster, H. *La posmodernidad* (pp.59-74). Kairós
- (2002): *Pasajes de la escultura moderna*. Akal.
- López Cuenca, R. & Vega, E. (2016). *Granada guía monumental*. Centro José Guerrero-Diputación de Granada, TRN-Ciengramos.
- Maderuelo, J. (2001). Hacia la definición de un arte público. En AA.VV., *Poéticas del lugar. Arte público en España* (pp.17-35). Fundación César Manrique.
- (2012). *Caminos de la escultura contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Moura, G. (1998). La creación artística en el espacio urbano. En AA.VV., *Presencias en el espacio público contemporáneo*. Centre d'Estudis de l'Escultura Pública i Ambiental.
- Moszynska, A. (2013): *Sculpture Now*. Londres: Thames and Hudson.
- Oteiza, J. (1991): *Ley de los cambios*. Tristán-Deche ediciones
- Read, H. (1998). *La escultura moderna*. Destino.
- Roy Dolcet, J. (1998). Claves para el uso y comprensión de la escultura pública contemporánea. En AA.VV., *Presencias en el espacio público contemporáneo*. Centre d'Estudis de l'Escultura Pública i Ambiental.
- Sobrino Manzanares, M.L. (1999). *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Electa.
- Vivas Ziarrusta, I. (2005). *Entre la escultura y el mobiliario urbano. Del monumento hacia la escultura y sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano. El caso de Bilbao: regeneración urbana de la ciudad postindustrial*. Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
- Zöllner, F. y Thoenes, C. (2019). *Miguel Ángel. La obra completa: pintura, escultura y arquitectura*. Taschen.