

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES



LECCION MAGISTRAL

Juan Francisco Rivas Salmerón

"EL GESTO EN LA ESCULTURA"

LECCION MAGISTRAL.

JUAN FRANCISCO RIVAS SALMERON
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE GRANADA

INDICE

I. INTRODUCCION	Pag.	2
II. OBJETIVOS	Pag.	4
III. METODOLOGIA	Pag.	6
IV. CONTENIDO	Pag.	8
V. EVALUACION	Pag.	44
VI. BIBLIOGRAFIA	Pag.	50
VII. LAMINAS	Pag.	53

I. INTRODUCCION: "EL GESTO EN LA ESCULTURA".

I.1.- SITUACION EN EL PROGRAMA.

La lección que iniciamos se situa en la unidad didáctica 08 del programa de nuestra asignatura. La unidad supone un enfrentamiento con el problema del retrato en el estudio del natural y sus posibles soluciones icónico y plásticas.

II.2. CONOCIMIENTO PREVIO.

Este conocimiento se entiende como conocimiento en la praxis, es decir una capacidad intelectual que es capacidad de hacer. Un "conocer haciendo". Enfrentado con el problema de la gestualidad y su traducción plástica, el alumno debe poseer los siguientes conocimientos previos:

1.- Concepto de forma, como volumen estructurado y las leyes que la rigen.

2.- Concepto de técnica, definida como conjunto de saberes y como método experimental que puede modificarse.

3.- Concepto de materia, y su valor intrínseco como mera presencia, así como la "función vital" que desarrolla en la obra escultórica.

4.- El alumno habrá adquirido también los conceptos esenciales y valorado las limitaciones, del modelo académico de representación naturalista.

5.- Así mismo, el alumno se habrá ejercitado en el método inductivo de análisis del natural, planteandose los problemas y las soluciones o síntesis plásticas.

6.- Debe poseer además los siguientes conceptos:

a). El concepto de escultura como sistema lingüístico.

b). El concepto de significado (texto) en oposición al concepto de figura.

c). El concepto de esquema o código y el concepto de legibilidad del texto.

d). El concepto de pertinencia en los modelos de representación (conceptual y naturalista).

II. OBJETIVOS.

La lección supone un paso más en el dominio por parte del alumno del lenguaje escultórico.

Se trata ahora de aplicar los conceptos anteriores de "significado" y los conceptos plásticos, en el estudio de la gestualidad.

La lección pretende los siguientes objetivos:

1.- Un objetivo de consolidación y aplicación de conceptos anteriores.

Esto supone que estos conceptos se integran en la estructura cognoscitiva del alumno al darles aplicación. El alumno los hace propios ya que le ayudan a solucionar problemas que se le plantean en los ejercicios prácticos.

Los conceptos plásticos de forma, materia o técnica, revelan ahora su potencial expresivo en la solución del problema de la gestualidad en escultura.

2.- Un objetivo problematizador.

El alumno debe concebir los conceptos adquiridos en su valor instrumental, como soluciones "posibles".

Esta actitud destruye el dogmatismo y lo incita a buscar soluciones propias a cuestiones planteadas desde siempre en la escultura, como son los problemas de representación del movimiento y el gesto.

III. METODOLOGIA.

La metodología que seguimos en esta lección es la propia de una enseñanza expositiva que propone un aprendizaje por asimilación a través de procesos de inclusión (AUSUBEL, 1968), y que pretende aprendizajes significativos.

En resumen, se supone que la exposición teórica debe incluir:

- 1.- Una introducción motivadora y orientadora.
- 2.- Una elaboración de ideas.
- 3.- Una síntesis final.

Nosotros desglosaremos la clase teórica en las siguientes partes:

1.- Título inclusor. La denominación de la clase tiene que estar incluida en el conjunto de la asignatura y constituir una parte en relación con la totalidad.

2.- Formulación de preguntas-problemas. Consiste en plantear al alumno la problemática que la lección pretende solucionar, con esto pretendemos captar el interés del alumno y su motivación. No obstante cuando la lección teórica ha tenido un ejercicio o práctica previa, esta sirve de motivación al alumno que ya ha experimentado los problemas

conceptuales que la teoría pretende aclarar.

3.- Introducir un Organizador previo (resumen).

Se trata de resumir el contenido de la lección de manera que el alumno posea desde el principio una visión global, interesándolo en lo que se deba conseguir.

4.- Elaborar la explicación. Mediante

generalizaciones a partir de ejemplos que sean próximos al alumno (sus propios ejercicios o trabajos de otros cursos) y también a partir de obras escultóricas que ilustren los conceptos de una forma clara.

5.- Terminar con una síntesis final que se

relacione con el Organizador Previo y la Pregunta-Problema inicial, de manera que el alumno pueda integrar fácilmente los contenidos en su estructura cognoscitiva.

IV. CONTENIDOS.

IV.1.- TITULO: "El gesto en la escultura. Aspectos icónicos y plásticos".

El alumno se enfrenta en la práctica con un problema de traducción del movimiento y el gesto natural, y este mismo problema es utilizado como elemento incluser a la lección teórica.

IV.2.- PREGUNTA PROBLEMA.

¿Puede el movimiento o el gesto ser traducido al lenguaje de la forma y construido en una materia inmóvil como es el barro?. ¿Cuáles son los límites del lenguaje escultórico?.

IV.3.- RESUMEN ORGANIZADOR PREVIO.-

GESTO ICONICO.

1.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA. (La representación del movimiento y el gesto en escultura).

2.- SOLUCIONES ICONICAS.

a). El valor del significado (legibilidad).

b). Claridad de significado.

-Concepto de momento más fecundo.

a). Inicios de la acción.

b). El climax.

c). Espesor de significado.

-Concepto de ilegibilidad.

-Concepto de necesidad semántica.

GESTO PLASTICO.

1.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

2.- SOLUCIONES PLASTICAS.

a). El valor de lo plástico.

b). La materia. Función vital.

c). La técnica. La huella y el aspecto grafológico.

d). La forma.

-Concepto de claridad geométrica.

-Concepto de desorden estructural.

-Concepto de "nodo".

SOLUCIONES ICONICO-PLATICAS.

1.- MIGUEL ANGEL.

2.- BERNINI.

3.- RODIN.

4.- SEGAL.

IV.4.- DESARROLLO.

GESTO ICONICO.

1.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

La representación del movimiento y el gesto en escultura es un problema de traducción de un aspecto natural a un lenguaje. En orden al significado, la descripción de un hecho natural en el lenguaje de la escultura es muy diferente a la descripción del mismo hecho en un texto escrito. Es muy ilustrativa, para los fines de nuestro estudio, la comparación entre escultura y texto.

El lenguaje de la escultura impone sus normas y tiene sus limitaciones. Lessing fue el primero en descubrir las diferencias lingüísticas que existen entre artes plásticas y la poesía. La descripción de los gestos en una escultura es muy diferente de como se pudiera describir en un texto.

La distinta condición de las artes y sus signos es lo que va a determinar el tipo de realidad que cada

arte debe imitar. En la siguiente tabla se resumen estas características:

	CAMPO	SIGNO	PRODUCTO
Artes plásticas	espaciales	signos naturales	cuerpos
Poesía	temporales	signos arbitrarios	acciones

Limitadas cada uno en su campo, cuando la poesía tiene que describir cuerpos, habla de la génesis de estos (por ejemplo la descripción que hace Homero del escudo de Aquiles). (LESSING, 1766, 124). Por otro lado cuando la escultura tiene que relatar acciones utiliza el recurso del "momento más fecundo" o los "inicios de la acción".

El gesto descrito en un texto puede ser desmedido porque la imagen que se crea es efímera y libre. Pero las artes plásticas no. "La pintura o la escultura no dejan libre nuestra imaginación: la mueca está ahí, deformando para siempre el rostro y el cuerpo". (BOZAL, 1987, 185).

El gesto representado no solo se reduce en función de una mayor claridad de significado, sino que el propio lenguaje, el canal de transmisión del significado, impone también sus reducciones. Es decir, el gesto hay que saber expresarlo estéticamente. "El libro de Darwin sobre la expresión (DARWIN, 1872), no pertenece a la estética. A la expresión en sentido naturalista falta, sencillamente, la expresión en

sentido espiritual" (CROCE, 1902, 181).

Lessing basa su teoría en el estudio comparativo de la escultura del Laocoonte, con el relato de Virgilio.

La traducción plástica del poema de Virgilio supone que el escultor no puede extraer del relato el grito de dolor del sacerdote (que distorsionaría la forma del rostro en una mueca desagradable), ni tampoco cubrir los cuerpos con los círculos de las serpientes o con vestiduras. Los cuerpos y las cabezas han de permanecer al descubierto, mostrando el dolor contenido en la forma.

En un solo detalle Virgilio tiene verdadera intuición plástica, cuando deja actuar libremente las manos: "Ille simul manibus tendit divellere nodos" (al mismo tiempo, con las manos intenta deshacer los nudos).

"Aquí los escultores debieron seguir necesariamente a Virgilio. No hay nada que de tanta expresión y vida al cuerpo humano como el movimiento de las manos... Unos brazos pegados fuertemente al cuerpo por los anillos de las serpientes hubieran infundido al grupo entero un sentimiento de frío glacial y de muerte" (LESSING, 1766, 47).

Este ejemplo de las manos del Laocoonte manifiesta la íntima conexión que existe entre el significado icónico y el plástico, de modo que el gesto de una escultura difícilmente puede ser traducido en un texto y viceversa.

Existe una cierta especificidad en lo plástico del lenguaje escultórico, pero nos vamos a detener ahora en el estudio, no de los recursos plásticos, sino de las soluciones meramente icónicas o narrativas en la representación del gesto, estudio que hemos comenzado con la obra de Lessing.

2.- SOLUCIONES ICONICAS.

a). El valor del significado.

Desde un punto de vista iconológico lo principal en la obra escultórica es el significado que encierra. Tanto en el modelo de representación conceptual como en el modelo naturalista la función principal es narrativa. La narración debe basarse en una convención, en un rito, para poder ser legible.

(GOMBRICH, 1982, 75-98) mantiene la tesis de que el gesto representado es un gesto previamente ritualizado. El gesto nace en el ritual y después pasa al modelo conceptual de representación. El modelo conceptual tiene como única finalidad la de narrar, aquí falta el movimiento pero se sustituye con la acción simbólica y los mensajes son claramente legibles.

La adquisición del modelo naturalista impone una serie de problemas a la narratividad del gesto. Es evidente que el gesto ritualizado es más fácil de representar de forma simbólica, que de forma naturalista, porque esta puede prestarse a errores de lectura.

Al artista se le plantea el problema de dar vida a un gesto ritualizado que tiene que seguir siendo legible. Esto se soluciona a través de los recursos plásticos, que tienen que ser renovados continuamente porque el gesto vuelve a hacerse convencional a medida que es usado por la plástica.

Para GOMBRICH (1982, 74) cualquier fórmula plástica para dar mayor sinceridad a la expresión acaba convirtiéndose en convención, y esto ocurre tanto con el gesto icónico como con el plástico (tachismo, acción painting).

Para GOMBRICH (1982), por tanto, existen dos clases de gestos según el modelo de representación (conceptual-naturalista):

1. Gesto pictográfico. Su objetivo es narrar, por lo tanto es textual y simbólico. Lo suficientemente claro y legible.

2. Gesto dramático. Trata de adecuar el gesto al estado mental. Relata los "afectos" (el "cómo" de la narración) necesita también claridad y legibilidad, que no puede venir de la mimesis naturalista y que consigue por varios caminos:

a). La historia contada es conocida de antemano, y desde un primer momento "vemos la intención y el sentido" (LESSING, 1766, 89), el artista se dedica entonces a una elaboración plástica que enriquece el sentido dado.

b). Referencia al contexto. Un mismo gesto (por ejemplo alzar las manos) puede expresar alegría o

dolor. Es el contexto el que nos da el verdadero significado.

c). El sistema iconológico. La personificación de conceptos, la alegoría, los atributos, todo esto es esencial para la interpretación de un texto en sí enigmático. Este recurso al simbolismo supone un conocimiento previo del espectador de todo el alfabeto simbólico. En la actualidad este conocimiento se ha perdido, y por tanto nosotros "leemos" las obras del pasado de manera distinta a sus contemporáneos.

Este conocimiento previo del tema y el recurso a lo simbólico, lleva a GOMBRICH (1982, 95) a colegir que "la evolución del gesto no deviene de un mayor estudio del natural sino de una evolución del método pictográfico".

Para GOMBRICH el desarrollo del modelo naturalista no partía de la necesidad de representar más fielmente el natural sino de narrar mejor. El artista mostraba su habilidad, narrando, interpretando textos conocidos, a través de un repertorio de gestos convencionales y fácilmente legible. Lo que en estos casos importaba no era el "qué" se representaba sino el "cómo" (GOMBRICH, 1982, 94).

El modelo naturalista surgió de la necesidad de contar el "como" para hacer la historia más verosímil. Sin embargo el método naturalista amplía el horizonte de la representación y esto conlleva una nueva problemática gestual.

"Había, naturalmente, temas para los que la

antigüedad no proporcionaba siquiera el más fantástico paralelo, y los artistas del Renacimiento tuvieron que inventar para el cuerpo posturas y gestos enteramente nuevos" (CLARK, 1953, 230).

En estos casos el modelo naturalista debe de buscar nuevas soluciones plásticas y observar concienzudamente la gestualidad natural, tal como recomienda Leonardo. Una vez el aprendiz conozca la anatomía ha de "observar y considerar los lugares y los actos de los hombres cuando hablan, disputan, rien o pelean entre sí... Anota éstos con breves trazos... pues las formas y posiciones de las cosas son infinitas, de suerte que la memoria es incapaz de retenerlas". (B.N. 2038, 27b).

"La pintura o representación de figuras ha de ser llevada sin esfuerzo, y por medio de sus actitudes, la intención de su ánimo... Así, el mundo, aunque privado está de oído, cuando ve a dos hombres hablando, comprende, sin embargo, el tema de su discusión gracias a las actitudes y gestos de los hablantes" (C.A. 139a).

"La figura más loable es aquella que por su acción expresa la pasión que la anima". (B.N. 2038, 29b). En otras notas expresa esta misma idea: (B.N. 2038, 20a).

Leonardo explica en otras notas la manera de representar diversas escenas y los gestos que han de acompañarlas. Hablando de como representar a un orador nos describe los gestos de las manos que han de acompañar a sus palabras: "que el hablante tome con los dedos de la mano derecha un dedo de la izquierda doblando los dos menores, y con el rostro prontamente

vuelto hacia el pueblo y la boca entreabierta parezca hablar". Y los gestos de las manos de los que escuchan: "Algunos sentados rodean con los dedos entrelazados sus fatigadas rodillas; otros, con las piernas cruzadas, apoyan sobre la rodilla una mano que recibe el codo del brazo opuesto, cuya mano sostiene el barbudo mentón". (B.N. 2038, 21a).

En la descripción de una batalla relata los gestos del soldado caído: "Una de las manos sirva de escudo a los atemorizados ojos, volviendo la palma al enemigo; la otra, sobre el suelo, para sostener el torso incorporado". O los gestos del vigilante "con las manos a modo de visera, por escudriñar entre la densa y confusa calígne". (B.N. 2038, 30b).

No es difícil encontrar en estas descripciones gestos que habrían de ser representados repetidamente en todo el arte posterior y que a la vez son eco del repertorio gestual del mundo clásico. Nótese la exacta descripción postural que hace Leonardo del Pensador de Rodin y del gallo moribundo, por poner dos ejemplos.

De todas formas lo que comenzó siendo una minuciosa observación de la gestualidad natural, acabó convirtiéndose en un recetario de la representación de los gestos por obra de la tratadística posterior. La gestualidad se convirtió en "la retórica expresión de los afectos" como la llamó PALOMINO (1724, II, 303).

Este es el caso de la escena de "Herodes y la cabeza de San Juan Baustista" en un relieve en bronce realizado por Donatello para la pila bautismal en el Baptisterio de Siena (LAMINA 1). Aquí se trata de relatar una acción dramática con todo el realismo que

permita la persuasión retórica. Los gestos están en función del significado de la escena, y lo muestran con tal claridad, que han de parecer por fuerza teatrales.

La claridad en el significado impone en este caso muchos más convencionalismos, y la gestualidad natural es reducida así a una serie de estereotipias, que al espectador actual han de parecerles por fuerza falsas.

El significado y las limitaciones propias del lenguaje plástico imponen una particular reducción a la gestualidad natural.

En resumen, el valor del significado y la legibilidad imponen limitaciones a la representación de la gestualidad, que corre el peligro de convertirse en algo artificioso, totalmente contrario a la pretendida naturalidad del gesto.

Cuando no existe la "presión del significado", es decir, cuando no hay una historia precisa que contar, el artista puede ensañar nuevas formas de gestualidad. Un magnífico ejemplo de esto último lo encontramos en otro relieve del mismo artista, dos puertas de bronce, que Donatello realizó hacia 1440 para la Sacristía Vieja de San Lorenzo (LAMINA 2). Cada puerta contiene cinco relieves, y cada relieve dos figuras que representan parejas de santos. Donatello podía haberlos representado en un rígido equilibrio pero no lo hace así, sino que, "gracias a un estudio concienzudo de los gestos y comportamientos humanos; los relieves contienen algunos de los diálogos manuales más elocuentes de toda la historia del arte" (POPE-HENNESSY, 1985, 31).

"En efecto unas veces se trata de una conversación entre ellos, otras, un santo molesta a otro que está meditando a su lado; otras, se encuentran inesperadamente y se saludan con la mano; y otras se muestran apresurados como si llegaran tarde a una cita" (POPE-HENNESSY, 1985, 31).

b). Claridad de significado.

La claridad del significado no viene solamente determinada por su legibilidad, es decir por una lectura univoca que recurre a estereotípias. El lenguaje de la escultura tiene recursos propios en la representación del gesto y el movimiento sin perder significancia. De la sucesión de momentos que constituyen un movimiento o un gesto, la escultura debe escoger el momento más significativo, el más fecundo.

Johann Jacob ENGEL en 1785 con su obra "Ideas para un sistema de la mímica" puso de relieve que el contenido expresivo de los movimientos reside en ciertos momentos de la acción, precisamente en los inicios de la acción. Para BÜHLER (1933: 62): "El artista de la expresión elabora pronunciadamente esos primeros dispositivos de acción. En el trato anímico no funcionan simplemente como síntomas iniciales del acaecer inmediatamente futuro, sino al mismo tiempo como signos de la intimidad, en la que se decide y se da forma a ese acaecer". Es lógico por tanto que este especial momento expresivo se haya utilizado ampliamente en el terreno de la plástica y en especial por Miguel Angel, a este respecto resulta interesante el análisis que de la expresión de las manos del "Moises" hace Freud en un artículo de 1914, en donde explica precisamente esta misma idea (FREUD, 1914, 85) y que veremos con más amplitud más tarde.

Los inicios de la acción condensarían toda la intencionalidad del movimiento posterior. SHILDER (1951, 49), recoge las investigaciones de Liepmann en este sentido. Toda acción se basaría en un plan anticipatorio de estructura específica. Este plan contendría no solo el inicio, sino también el desarrollo y finalidad del movimiento.

Para (LESSING, 1766, 22-23), el arte solo puede representar un momento único de una acción y por lo tanto, tiene que seleccionar el momento más fecundo, que mejor nos permita inferir lo que ha ocurrido y lo que sigue. "Pero solo es fecundo aquello que permite el juego libre de la fantasía". De manera que la acción no es relatada en sentido literal sino sugerida en la imaginación.

Este momento no puede ser el climax, porque por encima de él no hay nada y en consecuencia "poner ante la vista lo extremo y último significa cortar las alas a la imaginación". Se trataría más bien de reflejar el momento anterior o posterior al climax (o sea, los "inicios de la acción"). La elección de este momento único, que ha de sugerir la presencia del tiempo, porque en él intervienen pasado y futuro, es una elección reductiva y conceptual.

Ni las fotografías continuas del cine, ni las pioneras series fotográficas de MUYBRIDGE son legibles plásticamente. Se necesita la "foto fija" que capta el significado completo en una sola imagen.

c). Espesor de significado.

En la representación del gesto podemos partir

de una idea o sentimiento que queremos plasmar, y buscar los movimientos más idóneos para su expresión, es decir los más legibles y adaptados.

Pero también podemos proceder de modo inverso, esto es, creando los movimientos corporales, traduciendolos plásticamente y encontrando después un significado.

Este proceder hace el movimiento más ilegible pero a la vez lo dota de un espesor, de una hondura y una vitalidad que proviene de la misma necesidad semántica de la obra.

Este es el modo de proceder de RODIN como después veremos, pero también es el método de investigación de la expresión corporal. Esta disciplina trata de encontrar un lenguaje corporal nuevo, sin códigos preconcebidos, un modo de expresión que encuentre su propia semántica directa más allá de la expresión verbal conceptualizada.

El estudio del movimiento en sí mismo, es decir no por aquello que significa o simboliza sino por aquello que es y las posibilidades que ofrece su investigación, aparece tempranamente vinculado al estudio de la danza. Pionero y fundador de estos estudios fue Rudolf von LABAN creador de la danza expresiva alemana a principios de este siglo. Lo que interesa en estos trabajos es el "cómo" del movimiento corporal, más que el "qué" del acto o el gesto que se realiza. Se utiliza una terminología proveniente de la música y la danza, pero el enfoque de la gestualidad es radicalmente nuevo, con conceptos muy aprovechables en el campo de la plástica.

El movimiento corporal posee para LABAN un lenguaje intrínseco y esta concepción de "lenguaje intrínseco" está en relación con la idea de "música interior" de Kandinsky y Fiedler (1887, 10), y se relaciona también con la idea del desnudo de Schelemmer e Itten. De hecho es conocida el especial interés que en el programa de la Bauhaus se dedica a la danza (SCHELEMMER, 1977).

Pero además, esta idea trae consigo una nueva teoría de la gestualidad y su representación. Para representar un estado emotivo hay que partir siempre de lo corporal, ya que si partimos de una idea de estado de ánimo o actitud mental se llega siempre a un gesto estereotipado. Si queremos renovar la gestualidad, llenando el movimiento de nuevos significados, o inventando nuevos movimientos para expresar la misma idea, tenemos que partir del estudio corporal, (del natural).

Si se quiere ampliar este repertorio gestual hemos de partir necesariamente del estudio del cuerpo. Una determinada actitud corporal puede determinar un nuevo gesto. "Así, por ejemplo, una determinada modulación del tono muscular que nos lleve a una actitud levemente cerrada, en la que sucesivamente el rostro, las manos, los pies, vayan tomando significación, nos hace encontrar, tal vez, una manifestación de timidez. Nos encontramos, entonces, con una timidez nueva, no prototípica, no preconcebida mentalmente, que probablemente no se correspondería con una imagen previa de la timidez"... "Una mínima actitud de mano, hombro, rostro, puede configurar el principio de la adecuación de otras partes del cuerpo que conforman una nueva postura-actitud" (SCHINCA, 1988, 47).

GESTO PLASTICO.

1.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

La principal limitación en la traducción del gesto y el movimiento en escultura consiste en la necesidad de trabajar con elementos plásticos, es decir con un material inerte construido en formas inmóviles. Pero esta misma limitación establece también la grandeza y las señas de identidad del lenguaje escultórico.

SOLUCIONES PLASTICAS.

a). El valor de lo plástico.

Para dotar de significado a la representación, la plástica posee sus propios recursos. Las leyes de percepción de la forma con leyes de percepción psicológica. Las formas tienen para nosotros un significado porque las dotamos de él a través de una cierta proyección sentimental -Einfühlung- (WORRINGER, 1908).

Las formas poseen una cierta vida interior (FOCILLON, 1943) pero esta vida es proyectiva, está creada por y para la percepción estética.

b). La materia. Función vital.

El gesto es un momento biológico de un ser vivo que es representado en una materia inerte. Pero la materia dota al gesto representado de la hondura de significado de la cosa natural.

A través de la materia el objeto estético se vincula a la naturaleza bien porque se integra en el entorno (arquitectura) o bien porque no disimula las leyes naturales del material. "Se confiesa así cosa entre las cosas, no se avergüenza de ser inhumano en su humanidad" (DUFRENNE, I, 127).

Y así mismo la percepción de la forma no impide el poder evocador del material. "La imaginación hace que la piedra del monumento se me aparezca con toda su dureza, su obstinación su frialdad, y sin que estas cualidades estén presentes más que como un halo alrededor de lo que veo, enriqueciendo mi percepción sin perturbarla ni alterarla" (DUFRENNE, II, 28).

Es esta ley natural de la materia, sus cualidades como cosa natural, lo que el artista aprovecha en la elaboración del gesto. En toda obra realizada, en todo gesto representado, sobrevive la vitalidad del propio material que constituye en sí mismo el poder evocador del gesto. Para BACHELARD esta evocación poética del material constituye la base de la escultura. "El escultor, dice Bachelard, desarrolla las imágenes derivando de una y otra exactas consecuencias de verdad primigenia; modela los elementos que continúan viviendo su vida elemental, proyectándolos en la más dramática vida humana. En la escultura la realidad íntima se convierte en el símbolo de la lucha del hombre contra el Destino. En el frío hierro sobrevive el fuego, cada golpe de martillo es su firma" (BACHELARD, 1970, 60).

El artista aprovecha el valor del material, que pervive en su fuerza primigenia en la obra inacabada, en el boceto o en el "non finito".

Desde los principios del arte se ha utilizado en la elaboración plástica esta profundidad de significado de la materia. Con el nombre de Kolossós, los griegos designaban a una piedra en forma de monolito o estela fijada en el suelo que representaba al muerto. No era ni un retrato, ni un recuerdo, era simplemente un doble. Se trataba de una sustitución, la piedra sustituía al muerto por medio de un ritual. La piedra inerte, opaca, dura, seca, rígida y fría pertenecía de hecho a otro mundo, un mundo inaccesible, el mundo del muerto (BOZAL, 1987, 69).

La representación escultórica utiliza parte de esta cualidad material, pero es evidente que se pierde otra gran parte de esta fuerza primigenia al elaborar la materia en formas. "Las masas amorfas del marmol, enterradas en el caos de las montañas, cuando fueron talladas en bloques, en placas, en simulacros de hombres, parecieron cambiar de esencia y de sustancia, como si la forma que recibían las alterase hasta el fondo de su ser ciego y hasta en sus partículas elementales". (FOCILLON, 1943, 77).

Este dilema entre forma y presencia se ha solucionado en escultura con el recurso al "non finito". Y este recurso que combina materia y forma sigue una línea progresiva que va de Miguel Angel a Rodin, y de este a Ruckriem, que cierra el círculo que comenzó en el Kolossós griego.

En los tres se encuentra el mismo gesto encerrado en la fuerza virginal del bloque, el kolossós antiguo, la resistencia, el silencio mineral, la muerte para los griegos.

En Miguel Angel (LAMINA 3) el bloque mantiene con la forma una resistencia, una tensión plástica, un equilibrio de fuerzas. Esta tensión apoya el mismo gesto del esclavo representado que parece luchar por desasirse de la piedra que lo atenaza.

En Rodin (LAMINA 4), la forma emerge blandamente con su superficie vibrante de vida donde todavía se ven las huellas de la técnica que la ha extraído de la piedra. No hay tensión. Existe una antítesis aceptada entre la vida y la muerte, y el bloque aún conserva gran parte del volumen de donde emerge la forma. Aquí el gesto no es de tensión porque las formas no luchan por desasirse del bloque. Las formas brotan, emergen blandamente de la piedra que adquiere de pronto una cualidad de crecimiento vegetal. El gesto en Rodin, es un gesto orgánico, biomórfico, matizado en superficies palpitantes de vida.

En Rückriem (LAMINA 5) el bloque vuelve a vencer con toda su fuerza primigenia, el artista solo ha dejado en él la huella del proceso de extracción y esto solo basta para conformarlo. No le interesa la idea, ni tampoco la técnica depurada, no es ni concepto ni forma, sino el mismo gesto concentrado de la materia en estado originario. Y este gesto de concentración se abre hacia el exterior a través de los orificios practicados en la piedra, por donde fluyen, como haces de energía, toda la densidad interior de la materia.

"Rückriem se sitúa en un antes fáctico, perfectamente medido, a partir del cual todo será posible. Rehuye la idea... Y el acabado de los manieristas". "No hay ni espiritualidad ni análisis sino pura concentración, compacta rotundidad. (CALVO SERRALLER, 1992, 186).

b). La técnica.

El gesto plástico interviene en el significado dotandolo de "espesor" dandole lo que Gombrich llama el "aspecto grafológico" que no es sino la huella del estado emocional del propio artista (1982, 62).

No se trata entonces de un gesto icónico más o menos ritualizado sino de un síntoma. Y en este aspecto grafológico en la expresión, en esta huella, se basan en gran medida los expresionismos. Para DUFRENNE el "aspecto grafológico" no está en contradicción con el significado, sino que tiene en si mismo vocación de significado y no de simple huella: "Pero el movimiento que en la obra manifiesta la duración del gesto creador, no es solo "movimiento a partir de" (a partir del gesto creador cuyo impulso conserva), sino también "movimiento hacia" (hacia la significación), (1953, I, 327).

Por lo tanto el movimiento y el gesto representado no está detenido, "sino que es un movimiento fijado que tiende a desplegarse: va de lo inmóvil a lo móvil" (1953, 326).

El concepto de huella comprende todos los aspectos del proceso de elaboración de la obra que dejan una señal en la obra misma. Las "huellas" dependen tanto del material como del procedimiento de ejecución. Amplian el significado del gesto no solo porque son testimonio emocional del artista sino también porque conservan el movimiento mismo del acto creador (LAMINAS 6 y 7).

c). La forma.

La estructura formal, que impone un orden y una geometría al volumen, puede convertirse en una limitación a la hora de representar el movimiento o el gesto. En efecto, el movimiento, el gesto, "no se puede plasmar en arte sin introducir cierto grado de distorsión" (CLARK, 1953, 172). Por que la claridad geométrica es claridad de significado pero también frialdad en la forma expresiva, y esta tiene que mantener vivo el calor que la ha engendrado si quiere expresar el movimiento. "El elemento plástico vibra como si aún retuviese algo del movimiento de la mano que lo colocó en la tela" (DUFRENNE, 1953, I, 325).

En esta disyuntiva se encuentra siempre la representación del gesto. Por un lado "la comprensión del movimiento depende de la claridad del significado (icónico). Pero la impresión de movimiento puede quedar intensificada por la ausencia de claridad geométrica (plástico)" (GOMBRICH, 1982, 55).

Se trata de una problemática antigua en la historia de la escultura, el dilucidar el valor del orden y la proporción enfrentado a la desproporción y el desorden expresivo; problemática que arranca de Miguel Angel y Leonardo. Para Leonardo las proporciones van más allá del mero estudio de relación de partes, suponen una armonía, una música interna como explica en el Codex Urbinas: "Se constituye esa armónica proporción de las partes que componen el todo para contento del ojo" (Urb. 11a, 12b). Si Leonardo estudia el natural para producir síntesis proporcionadas en una armonía matemática universal de los sentidos, Miguel Angel utiliza voluntariamente la desproporción con objeto de alcanzar la idea, la belleza súprasensorial.

LESSING (1766, 155) escribe que "lo que nos parece perfecto en su aspecto general proviene de lo defectuoso de sus partes" y señala una erudita cita de Homero (Iliada III, 203-225) porque el poeta "había sentido, y lo había indicado, que hay un cierto aire de grandeza y sublimidad que proviene simplemente de esta exageración en las dimensiones".

Lessing se había percatado que la desproporción destruye la armonía vinciana, pero no bostante producía belleza: "Una sola parte discordante es capaz de perturbar el efecto armónico de belleza que muchas pueden causar. Sin embargo, no por esto el objeto deja de ser bello" (LESSING, 1766, 156).

Y este efecto contradictorio lo atribuye Lessing a la misma naturalidad del lenguaje plástico, que permite una lectura del conjunto con sentido completo cosa que no ocurre con la poesía.

"En la poesía, gracias a la mutación de las partes simultáneas del objeto en partes sucesivas, la fealdad de las formas pierde casi totalmente su efecto repulsivo" (LESSING, 1766, 163), y no solo la fealdad, sino también la belleza del conjunto como suma de partes pierde su sentido.

Así pues la desproporción es consustancial a la plástica y trasciende el naturalismo para crear Belleza, es decir está sujeta a otros imperativos y no a la mera semejanza. Miguel Angel utiliza la desproporción con esta finalidad de manera que, sumergida en el conjunto, apenas si nos percatamos de ella. (CLARK, 1953, 203).

La mano de David de la Academia florentina, está evidentemente desproporcionada. Su tamaño es mayor que el que correspondería al cuerpo. Sin embargo esa mano expresa toda la fuerza contenida de la acción y el movimiento, es la mano que sujeta la piedra y el nudo de toda la fuerza plástica. (LAMINA 8).

Opinión contraria es la que plantea WINCKELMANN (1764, 119), y su concepto de Belleza que "debe asemejarse a las mas límpida agua de un manantial, que más sana se considerará cuanto menos sabor tenga, ya que ello demuestra su pureza". Este concepto de Belleza impone una reducción en la representación del gesto. Reducción que llega a la eliminación del movimiento porque "la acción y la expresión son como la imagen de quien se refleja en una fuente que aparece cuando se está inmóvil". (BOZAL, 1987, 155).

Sin embargo los expresionismos, han abundado en el aspecto contrario, esto es, en el desorden estructural para potenciar el gesto y el movimiento. Este mismo acento expresivo posee la mejor escultura de BOURDELLE. Recordemos si no la escultura del "Arquero" o el "Espadachin" (LAMINA 9), en esta última la mano izquierda representa el vértice emocional de una tensión que parece escapar por la punta de los dedos. La mano es el punto culminante de una postura contorsionada hasta el paroxismo, y se canaliza a través de un brazo en hiperextensión que retuerce sus músculos como las fibras de una cuerda tensa. mano y brazo deforman su propia arquitectura en aras de un esfuerzo que parece superar cualquier lógica estructural.

Desde el punto de vista de la psicología de la forma las mismas leyes formales amplían el significado

del gesto plástico. Para ARNHEIM "la composición visual, la forma perceptual constituye el medio más potente e indispensable para comunicarse con una obra de arte" (1982, 12). Y no solo eso sino que además la composición visual resume y prologa cualquier tipo de significado icónico o plástico: "El tema es el esquema formal que nos dice sobre que versa la obra, convirtiendo el esquema visual en enunciado semántico sobre la condición humana" (1982, 159).

Arnheim aplica los presupuestos composicionales, no solo a la forma de la obra sino también al fondo, al tema, dando explicación así a todos los significados en una evidente y simplista reducción. "Toda la masa visual es una constelación de fuerzas, y las fuerzas tienden a encarnarse en objetos sustanciales" (1982, 161).

Esta "constelación de fuerzas" explica no solo la configuración de los objetos y el gesto plástico, sino también el desarrollo del tema, la narración y el gesto icónico. Pero quizás la aportación más significativa en el tema del gesto plástico de toda la teoría composicional sea el concepto de nodo. En la composición existen volúmenes, objetos o cuerpos distribuidos en el espacio, y vectores que por el contrario no ocupan espacio, y que "operan a través de la interrelación de fuerzas dirigidas. A los centros de tal interrelación puede llamarseles "nodos" (1982, 161).

Este concepto de nodo se relaciona con el de núcleo de CLARK (1953, 240). "La concentración en determinados pasajes del modelado, que eran en sí mismos tan expresivos que el resto de la figura no necesitaba más que la mera sugerencia".

Mucho más profundo es el concepto de nodo que recoge Pirson (1988, 55). No solamente es un entrecruzamiento de fuerzas sino que tiene un sentido también constructivo es el "punto de articulación y unificación de la construcción" es un símbolo técnico y cosmogónico que reúne las partes dispersas en un sentido único.

Entendemos ahora el especial sentido plástico de las articulaciones que son nodos especialmente definatorios de expresividad plástica. "Toda contracción produce nodos... la flexión de las articulaciones del cuerpo humano ofrece el ejemplo más convincente" (ARNHEIM, 1982, 164).

Y estos nodos no solo sirven a la composición sino que aclaran el significado por que organizan la materia visual de manera legible (1982, 174).

El concepto de nodo en su doble aspecto de claridad e intensidad explica su utilización en arte como forma particularmente expresiva y significativa. Las articulaciones, las torsiones y los escorzos no son sino nodos. "La torsión acelera el movimiento, el escorzo es una apelación urgente a la vista, que debe apresurarse a reconocer en un pequeño espacio lo que esta acostumbrada a visualizar en extensión" (CLARK, 1953, 198).

Estos recursos plásticos suponen un previo conocimiento de la anatomía y fueron magníficamente sintetizados en el arte de Miguel Angel (LAMINA 10).

El recurso a la torsión acentua el gesto

plástico y eleva la tensión entre forma y materia en la iconografía miguelangelesca, elevando el tono gestual en la representación del desnudo.

SOLUCIONES ICONICO-PLASTICAS.

MIGUEL ANGEL.

El gesto del Moises de Miguel Angel constituye un verdadero paradigma de síntesis icónico-plástica. (LAMINA 11).

FREUD (1914), realiza un completo análisis icónico de la figura en la línea ya conocido de representación del gesto por medio del "momento más fecundo", "inicios de la acción", y la teoría del "plan anticipatorio". El movimiento de las manos tienen un importantísimo papel en su interpretación.

Para Freud, en contra de la teoría general, lo que vemos en el Moises "no es la introducción a una acción violenta sino el residuo de un movimiento ya ejecutado". Dado el destino de la figura, (el sepulcro de Julio II) su gesto no podía entenderse como el inicio de una acción de venganza, al percatarse, en su mirada lateral, de la apostasía de su pueblo, en un momento inmediato de levantarse y quebrar las tablas.

El movimiento se explica como una venganza reprimida al percatarse precisamente del peligro que corrían las tablas. Así la mano derecha, que en un gesto de cólera había agarrado la barba, retrocede al percatarse que estas podían resbalar y así se explica el difícil gesto de esta mano que tiene escasa funcionalidad. En su afán de encontrar un sentido al

gesto de esta mano, Freud elabora toda una teoría. En efecto, la mano derecha no tiene un sentido claro y literal. En realidad la mano no juguetea con la barba ya que solo el dedo índice entra en contacto con ella: "apretar un dedo contra la barba es, ciertamente, un ademán singular y difícilmente comprensible" (1914, 89), mucho más al darnos cuenta que este solo dedo desplaza toda la masa de cabellos.

El gesto de esta mano, solo se explica como un movimiento regresivo, después de haber asido la barba en un arrebató de cólera. Por otra parte la mano izquierda "reposa sobre el regazo y parece acariciar los extremos de la barba. Da la impresión de querer borrar la violencia, con la que un momento antes la ha mesado la otra mano" (1914, 96).

Para Freud, la figura expresa el movimiento sugiriendo los tiempos pasados, presente y futuro en una síntesis armónica: "En los gestos del rostro se reflejan los afectos, que llegaron a ser dominantes; en la parte media de la figura aparecen visibles los indicios del movimiento reprimido, y, por último, el pie muestra aún la postura inicial de la acción propuesta" (1914, 96).

En esta síntesis temporal, que es a la vez movimiento reprimido, basa Freud todo el significado de la figura, incluyendo también su rotundo significado plástico: "La enorme masa corporal y la prodigiosa musculatura de la estatua son tan solo un medio somático de expresión del más alto rendimiento psíquico posible a un hombre, del vencimiento de las propias pasiones en beneficio de una misión a la que se ha consagrado". (1914, 99).

Estamos tentados de darle la razón a Freud que comprende la figura en un único significado tan bien argumentado. Pero detengámonos por un momento. Freud basa su argumentación en el movimiento de las manos, pues bien, observemos las manos de la Virgen de la Escalera: el gesto es idéntico (LAMINA 12). Este hecho tira por tierra toda la teoría freudiana, porque ¿cómo se puede expresar con el mismo esquema la colera reprimida y el amoroso gesto de las manos de una madre?. Y si consideramos que la Virgen es anterior al Moisés hemos de colegir que Miguel Ángel trasplantó simplemente un recurso plástico de una figura a otra. Además, por esta similitud queda explicado el gesto de la mano derecha del Moisés en relación con la barba; es el mismo gesto que separa los velos en la figura de la Virgen.

Pero aún podríamos profundizar más en nuestro análisis y estudiar la verdadera génesis y significado del gesto en estas manos. Este estudio será un ejemplo de como un gesto icónico en su transcripción, ha de revestirse de plasticidad y una vez convertido en plástico puede asumir otros significados diferentes al original.

El tema de la Virgen con el Niño fue tratado por el arte desde el principio del Cristianismo. Una difundida metáfora medieval situaba simbólicamente la divinidad de Cristo en la mitad superior de su cuerpo y su humanidad en la parte inferior. El cuerpo asumido por la divinidad era un sistema jerárquico, al igual que el mismo macrocosmos. Esta idea que se remonta a los Padres de la Iglesia, hizo que en las pinturas antiguas no se representara la mitad inferior de Cristo. "Sin embargo a partir de 1260, las figuras italianas de la Virgen con el Niño llevan la atención hacia los miembros inferiores de Cristo" (STEINBERG,

1983, 47). A partir de este momento comienza a mostrarse al niño desnudo con evidente exposición de órganos genitales. el sexo ya no se oculta, sino muy al contrario, se hace evidente, porque manifiesta el misterio de la Encarnación, la humanización de Cristo.

Es en este momento cuando las manos de la Virgen tienen una función especial. Ahora tienen que mostrar la desnudez del niño descubriendo velos o llamando la atención sobre la parte inferior del cuerpo, sosteniendo el pie o señalando abiertamente al sexo. Para ello se buscaron soluciones plásticas dentro del recién adaptado modelo naturalista.

Una de estas soluciones fue la mano de la Virgen que sujeta el pie del niño entre los dedos segundo y tercero. Esta solución rompe el rígido esquema conceptual de la mano al que dinamiza además aportando un elemento plástico intermedio. Este mismo gesto fue muy utilizado en el Quattrocento (recuérdense las Virgenes con Niño de Settignano y Rossellino, en el Museo de Filadelfia y el Metropolitan respectivamente) y es el que utiliza Miguel Ángel en la mano izquierda de su Virgen de la Escalera.

Por otra parte, el mismo gesto de la mano que separa delicadamente los velos entre los dedos fue utilizadísimo en pintura y escultura y manifiesta el mismo nivel en la solución plástica que el anterior. Miguel Ángel utilizó ambos gestos de conocido significado por sus contemporáneos en una especial aportación plástica que incluía el cuerpo del niño dentro de la masa del cuerpo de la madre. De todas formas en esta aportación sigue también el ejemplo de las vírgenes de Donatello y la cara de su Virgen es idéntica a la Madonna Pazzi del Museo de Berlín.

Visto todo lo anterior vamos a analizar las manos del Moises siguiendo un camino inverso al análisis freudiano. Suponemos que, en un principio, el artista se le plantea un problema estructural: la masa de la piedra y el reparto armónico de volúmenes. Para solucionarlo utiliza recursos ya conocidos como es la distribución alterna de volúmenes y vectores. Esta solución es básicamente la misma que el contraposto clásico y el ritmo de Lisipo. La "serpentinata" de Miguel Angel no es sino esto mismo llevado a su máxima expresión. Además el "vector centrífugo de la mirada se compensa en la masa de la figura misma" (ARNHEIM, 1982, 57).

Siguiendo esta misma idea Miguel Angel no tuvo ningún reparo en utilizar un gesto en las manos de probada eficacia plástica, y la mano derecha ahora desplaza la masa de la barba dinamizando en la distribución contralateral el estatismo de una postura sedente. El modelado no es aquí el suave "schiacciato" del relieve de la Virgen, sino el modelado continuo de la escultura del Laocoonte.

Del mismo modo Miguel Angel utilizó posteriormente la postura del brazo y mano del Niño en las esculturas del día en la capilla Medicea y en el Cristo de la Piedad de la Catedral de Florencia.

Esta interpretación no reduce el trabajo del escultor a lo puramente plástico. Miguel Angel conocía muy bien el repertorio iconológico. En el mismo Moises se establece "esa distinción moral que existía en la Edad Media sobre los lados del cuerpo: el derecho, bajo protección divina y dotado de una seguridad plena; el izquierdo, vulnerable y expuesto a las fuerzas del mal" (TOLNAY, 1975, 17).

Por otra parte los sepulcros Mediceos son una verdadera lección de iconografía platónica: "Tomando como punto de partida los elementos que se encuentran dispersos en Platón y la iconografía de la tradición de sepulcros cristianos, creó un mundo solidamente construido que nos da a conocer el secreto mecanismo de la muerte y la posterior vida del alma" (TOLNAY, 1975, 17).

Lo verdaderamente original en Miguel Angel es el libre uso del extenso material icónico y plástico que la tradición ponía a su alcance, y la absoluta convicción de que "un mismo rasgo puede dar paso a expresiones muy distintas, de manera que ningún rasgo es verdaderamente expresivo por sí mismo" (DUFRENNE, 1953, I, 374).

Es importante considerar como el arte de Miguel Angel se construía a partir de una referencia continua a la tradición que no le impedía conseguir síntesis originales. Por otra parte el trabajo de Freud (que no se publicó hasta 1924, porque el mismo autor dudaba de su validez) es un ejemplo de como podemos perdernos en el estudio de los gestos y del significado si no tenemos en cuenta que el arte es un todo icónico-plástico. También es ejemplo de interpretaciones que dan valor a lo que hay fuera de la obra como si en ella no se resumiera toda posible interpretación y sentimiento.

BERNINI.

Analizaremos "El retrato de Gabrielle Fonseca" (LAMINA 13). Reconocemos en el retrato el emblema tradicional de devoción, de la mano en el pecho. Pero fuera de este hecho, la extremada hipertonicidad de la figura trasciende toda semántica convencional. La mano

izquierda no se posa sobre el pecho, sino que se aferra crispada al epigastrio, mientras que la derecha aprisiona un devocionario en el mismo estado emotivo. Todo el torso parece querer erguirse elevando una mirada dsorbitada, fuera de la hornacina, hacia el altar. No cabe mayor transformación de un gesto en función del tono. Aquí la expresión no está reprimida, ni señala el momento más fecundo, sino el momento máximo de la acción: el climax. Pero además la plástica ayuda a significar este impulso irreprimible. El gesto no está ya contenido en el material como en Miguel Angel, sino que en su expresión plástica rompe el espacio y lo invade. Y en su movimiento también rompe la luz que no discurre ya en la suavidad superficial del modelado continuo, sino en la crispación de la superficie quebrada en múltiples facetas. Y por fin llega a la expresión máxima, y una vez allí, queda dolorosamente congelado para siempre.

Estas manos son son de piedra como las de Miguel Angel, sino de carne petrificada. Bernini parte como Miguel Angel de la idea icónica, del significado, que expresa por medio de recursos plásticos. Pero, aquí la idea icónica no es el movimiento contenido sino el gesto exultante, y los recursos plásticos no pasan por aprovechar las cualidades de la piedra, estructurándola en una dinámica formativa.

Aquí la piedra ha perdido el poder evocador de su presencia, ya no tiene el peso y la resistencia física que opone a la técnica y a la herramienta. Por otro lado la forma se independiza del bloque e invade el espacio circundante, la forma se desmaterializa y es invadida por la luz. También aquí lo icónico y lo plástico se unen para producir un mismo efecto.

RODIN.

Rodin por el contrario no parte de un significado previo al gesto (LAMINA 14), sino del estudio corporal. Por lo tanto ha de ir construyendo el significado a partir de observaciones parciales, de los fragmentos que le han parecido especialmente significativos. En conjunto, el gesto es ilegible, no narra nada claro y racional y quizás por eso nos parezca más natural y convincente. Se trataría de lo que GOMBRICH llama "la representación indeterminada de un movimiento enigmático" (1982, 94).

Pero la ausencia de un significado previo tiene también implicaciones plásticas. En la construcción de la forma no existe un esquema previo que distribuye los volúmenes según un orden lógico. Las formas surgen como por generación espontánea en el caos genésico de la propia vida. Para HILDEBRAND, Rodín era simplemente "un fenómeno de la naturaleza" (WITTKOWER, 1977, 277), porque su escultura se diferenciaba de la de Miguel Angel en la ausencia de orden estructural y técnico.

Pero si bien es verdad que Rodín carecía del sentido de la arquitectura, de composición, de una unidad, y en general de refinamiento artístico, no es menos cierto que su escultura no lo necesitaba. Es el fragmento en sí, apoyado en la materia y la superficie, lo que da valor a sus esculturas. Si no tiene el sentido arquitectónico de Miguel Angel si sabe aprovechar como él la presencia de la materia, la herramienta, el "toque". Y con Bernini comparte un mismo gusto por las superficies, por fragmentar la luz resaltando los mínimos claros y oscuros. En definitiva, Rodín construye el significado del gesto imponiendo un nuevo orden en la articulación icónico-plástica.

Para Rodín las diversas partes del cuerpo no son superficies más o menos planas sino "proyecciones de volúmenes internos que parecen surgir de dentro a fuera, exáctamente como la propia vida" (WITTKOWER, 1977, 273). Estas palabras pertenecen a los recuerdos de Rodín en relación con la lección aprendida de su maestro el escultor Constant y resume todo su credo artístico. Como modelador nato, Rodín construía los volúmenes de dentro a fuera, proyectando las formas hacia el espacio en el que penetraban como en una masa amorfa. La frontera de esa lucha entre la tensión interior, que pugnaba por expandirse, y el espacio exterior, era la superficie corporal, que se veía animada por una vibración especialísima. Haciendo vibrar las superficies o llevando fibras, tendones y articulaciones al límite de su elasticidad, se pretende transcribir el estado de especial tensión psíquica y corporal del movimiento y el gesto.

Por otra parte debemos a Rodín el descubrimiento del valor de lo fragmentario, de las unidades mínimas de expresión. El descubrimiento del enorme potencial expresivo de estas unidades mínimas, el partir siempre del estudio de estas unidades para constituir complejos anatómicos-expresivos de una inusitada riqueza gestual, es algo que se debe únicamente a Rodín.

Sabemos que su método de trabajo no pasaba por disponer o agrupar a los modelos, siguiendo la tradicional disposición de los grupos escultóricos, elaborando un sistema de actitudes preconcebido. Comenzaba su trabajo por los sitios en que el contacto es más estrecho. "Entabla su trabajo allí donde se produce algo nuevo, y consagra todo el saber de su instrumento a las apariencias misteriosas que acompañan al nacimiento de una cosa nueva".

Para Rodín el cuerpo humano no es un todo sino "una acción común". "Una mano que se posa sobre el hombro o la cadera de otro cuerpo, no pertenece ya totalmente a aquel de donde ha venido: ella y el objeto que toca o empuña forman juntos una cosa nueva" (RILKE, 1903, 29).

La escultura de Rodín se aparta radicalmente del estereotipo. Si en todos los grupos escultóricos anteriores a Rodín podemos rastrear con más o menos evidencia un modelo iconográfico que se remonta a la época clásica, no ocurre lo mismo con Rodín. Los movimientos de sus figuras no son de repertorio. No se puede concebir un grupo más anticonvencional, más desligado de la idea tradicional de actitudes interrelacionadas que el grupo de "Los burgueses de Calais". La misma falta de convencionalidad en el gesto es lo que da la profundidad emocional a las figuras de Rodín.

SEGAL.

Comparemos todo lo dicho hasta el momento sobre el gesto icónico-plástico con lo expuesto en la LAMINA 15. Se trata del conocido tema de Abraham e Isaac, elaborado por un artista que impone el significado a partir de una transposición literal del natural. El principal efecto de su arte se basa en la profunda inquietud que provoca en el espectador una escultura que ofrece la realidad sin elaboración estética.

La traducción directa de la naturaleza revela aspectos insospechados de lo cotidiano, que se ofrece ahora como obra de arte por medio de una técnica lo más sencilla posible. En realidad estas esculturas no son iconos en sentido estricto, sino huellas o índices.

Pero es precisamente en esta reducción de la realidad, y en el carácter indéxico de la obra de arte, que la ofrece a través de una técnica elemental; en lo que se basa el carácter de vívida realidad de estas esculturas. Lo mismo que en la fotografía, parece que la realidad se nos ofrece directamente. Este especial "extrañamiento" se produce cuando las figuras realizan actos cotidianos. ¿Pero qué sucede cuando se trata de relatar un significado?. Pues sencillamente que el significado no se da y la figura es ilegible. En la LAMINA 15, el significado de la escena no existe y el gesto ha sido literalmente borrado. No hay gesto ni icónico ni plástico.

No hay expresión de movimiento, y la escena es simplemente una instantánea, o peor aún, una pose estática. Tampoco existe expresión de los afectos ni en los rostros, ni en las manos ni en los cuerpos. No hay gesto icónico, pero tampoco plástico, porque este queda reducido a la técnica de reproducción. La gestualidad en esta escultura viene determinada por su ausencia, y su verdadero gesto es el efecto sobrecogedor del vacío que deja esta ausencia.

Toda obra de arte impone lo que nosotros llamamos una "necesidad semántica" que en este caso se ve cumplida en la ausencia de gestualidad.

IV. 5.- SINTESIS.-

Hemos estudiado las diversas soluciones que se han dado al problema de la representación del movimiento y el gesto. Problema planteado en las preguntas del comienzo de la clase.

Por un lado hemos visto como la escultura es como un texto que necesita ser comprendido, pero que un significado excesivamente claro deja de manifestar el aspecto imprevisible de lo vital.

El principal recurso para representar el gesto y el movimiento consiste en condensar en una sola pose la intencionalidad del movimiento completo. Con este recurso se gana legibilidad pero se pierde espesor en el significado del mensaje. Una de las soluciones al problema de la representación del gesto estereotipado consiste en partir, no de la idea gestual que se quiere expresar, sino de un estudio del movimiento y la expresión corporal, encontrando nuevas formas de gestualidad.

En cuanto a los recursos propiamente escultóricos, existen muchas soluciones para expresar ese aspecto vital del movimiento y el gesto. En primer lugar interviene la función vital de la misma materia con su densidad de cosa natural. En segundo lugar la misma técnica deja la huella de la acción y el sentimiento del artista. Y por último, la misma forma desestructurada por la expresión del artista y el gesto representado, contribuye a dotar de vitalidad la representación.

Al final, hemos visto a modo de ejemplo como se han utilizado estos recursos por diversos artistas. Estos ejemplos son ilustrativos. Lo más interesante está aún por hacer y estos ejemplos pueden servir de base a la investigación personal de cada alumno.

V. EVALUACION.-

V.1.- EVALUACION DE LA CLASE TEORICA.-

La eficacia de la clase teórica depende de la

metodología utilizada, y la evaluación del nivel de eficacia va implícita en la evaluación del alumno. Si las pruebas valorativas demuestran que el alumno ha alcanzado los objetivos propuestos y adquirido los conocimientos precisos, eso indica que la enseñanza teórica ha sido eficaz.

No obstante, a fin de valorar la metodología y mejorar el nivel pedagógico del profesor en la exposición teórica, puede pasarse un cuestionario valorativo que debe contestar el alumno. Nosotros proponemos un cuestionario extraído y modificado de SOLER (1992), que es el siguiente:

CUESTIONARIO PARA EL ALUMNO

1. El profesor comienza la explicación indicando qué hay que saber (conocimientos previos) para empezar un nuevo tema.

1 2 3 4 5

2.- El profesor organiza los conocimientos previos mediante algún tipo de esquema.

1 2 3 4 5

3.-El profesor evalúa los conocimientos previos de cada alumno.

1 2 3 4 5

4.- El profesor empieza cada tema o lección planteando preguntas-problema.

1 2 3 4 5

5.- las preguntas-problema me generan dudas que tengo interés en resolver.

1 2 3 4 5

6.- El profesor responde a las preguntas-problema mediante una explicación clara y amena.

1 2 3 4 5

7.- El profesor utiliza ejemplos concretos y familiares en sus explicaciones.

1 2 3 4 5

8.- El profesor emplea anécdotas que hacen más amenas las explicaciones.

1 2 3 4 5

9.- El profesor responde a las preguntas-problema con alguna experiencia o actividad.

1 2 3 4 5

10.- El profesor deja plantear experiencias para resolver preguntas-problema.

1 2 3 4 5

11.- El profesor extrae la fundamentación teórica de esas experiencias realizadas.

1 2 3 4 5

12.- El alumno es el que llega a los conceptos nuevos a través de las experiencias realizadas.

1 2 3 4 5

13.- Se aplican los conocimientos y habilidades obtenidas a diferentes y variadas situaciones.

1 2 3 4 5

14.- El profesor establece el nivel de conocimiento del grupo y desde ese nivel empieza con los conceptos nuevos.

1 2 3 4 5

15.- El profesor ordena los contenidos desde lo más fácil a lo más difícil.

1 2 3 4 5

16.- El profesor propone variedad de metas u objetivos que me permiten diferentes opciones.

1 2 3 4 5

17.- El profesor anima o estimula de alguna forma los avances individuales.

1 2 3 4 5

18.- El profesor nos enseña técnicas de estudio para mejorar en su asignatura.

1 2 3 4 5

19.- El profesor nos ayuda a valorar nuestro esfuerzo reconociéndolo con una nota u otro tipo de premio.

1 2 3 4 5

20.- En clase se mantiene un alto nivel de actividad.

1 2 3 4 5

21.- El profesor aumenta mi interés por la asignatura.

1 2 3 4 5

22.- El profesor despierta mi interés por consultar la bibliografía propuesta.

1 2 3 4 5

Instrucciones para cumplimentar el cuestionario.

-Los items se valoran de 1 a 5.

-Si se está totalmente de acuerdo, señalar el 5; si se está en completo desacuerdo, señalar el 1; y matizar la valoración utilizando las puntuaciones intermedias de la escala.

Una puntuación de 70 a 90 puntos denota un buen nivel de eficacia en la exposición teórica.

No es obligado pasar el cuestionario después de cada exposición, pero si es conveniente hacerlo 3 ó 4 veces durante el curso, ya que constituye un valioso mecanismo que orienta o corrige la acción expositiva del profesor.

V.2.- EVALUACION DEL ALUMNO.

La evaluación del nivel de conocimientos del alumno se realiza a través de una prueba escrita trimestral, que incluye esta unidad didáctica dentro del bloque de contenido de todo el trimestre.

Este sistema permite que el alumno integre y elabore los conocimientos recibidos, consultando la bibliografía propuesta.

A modo de ejemplo, proponemos el siguiente cuestionario en relación con los contenidos de esta lección teórica:

CUESTIONARIO DE CONTENIDOS.

1.- Señalar tres características diferenciales en la descripción del gesto en un texto escrito y una escultura.

2.- Explicar los límites del lenguaje escultórico en la representación del movimiento.

3.- Señalar tres ejemplos de obras escultóricas en donde se utilice el recurso a "los inicios de la acción" en la descripción del movimiento.

4.- Señalar tres ejemplos de obras escultóricas donde se represente el "climax" de la acción.

5.- Explíquese el concepto de espesor de significado del gesto.

6.- Señalense tres ejemplos de esculturas cuya gestualidad resulte teatral.

7.- Explíquese el concepto de función vital de la materia y su aplicación en escultura.

8.- Señalense tres ejemplos de obras escultóricas en donde predomine la "huella" o el aspecto grafológico.

9.- Explíquese el concepto de claridad geométrica como limitación en la representación del gesto.

10.- Señalense tres ejemplos de obras escultóricas en donde predomine la desproporción y el desorden estructural.

11.- Explíquese el concepto de nodo y su aplicación en la representación del gesto.

12.- Explíquese el concepto de "necesidad semántica".

VI. BIBLIOGRAFIA.-

AUSUBEL, D.P. Psicología Educativa. Un punto de vista cognoscitivo, México, Trillas, 1982 (1ª ed. v.o. en 1968).

ARNHEIM, Rudolf. El poder del centro. Estudios sobre la composición en las artes visuales. Alianza, Madrid, 1984 (1ª ed. v.o. en 1982).

BACHELARD, Gastón. El derecho de soñar, Fondo de Eultura Económica, México, 1985. (1ª ed. v.o. en 1970).

BOZAL, Valeriano. Mímesis: las imágenes y las cosas. Visor, Madrid, 1987.

BUHLER, Karl. Teoría de la expresión. Alianza, Madrid, 1980 (1ª ed. v.o. en 1933).

CALVO SERRALLER, Francisco. La senda extraviada del arte. Mondadori, Madrid, 1992.

CLARK, Kenneth. El desnudo. Un estudio de la forma ideal. Alianza, Madrid, 1981 (1ª ed. en v.o. 1953).

CROCE, Benedetto. Estética, como ciencia de la expresión y lingüística general. Parte Teórica. Nueva Visión, Buenos Aires, 1969 (1ª ed. v.o. 1902).

DARWIN, Charles. L'expressions des emotions chez l'homme et les animaux. C. Reinwald, Paris, 1874. (1ª ed. v.o. 1872).

DUFRENNE, Mikel. Fenomenología de la experiencia estética. I.El objeto estético.

II. La percepción estética. Fernando Torres, Valencia, 1982 (1ª ed. v.o. 1953).

FIEDLER, Kourad. "Sobre el origen de la actividad artística" 1887. En FIEDLER, Konrad: Escritos sobre arte, Visor, Madrid, 1991.

FOCILLON, Henri. La vida de las formas y elogio de la mano, Xarait, Madrid, 1983. (1ª ed. v.o. 1943).

FREUD, Sigmund. "El Moises de Miguel Angel". en Psicoanálisis del arte, Alianza, Madrid, 1ª ed. 1970, 6ª ed. 1981. Pág. 75-103 (1ª ed. v.o. en 1914).

GOMBRICH, E.H. La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Alianza, Madrid, 1987 (1ª ed. v.o. 1982).

LEONARDO DA VINCI. Tratado de la pintura, Akal, Madrid, 1986.

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte, Tecnos, Madrid, 1990, (1ª ed. v.o. 1766).

PALOMINO DE CASTRO y VELASCO, Antonio. El museo pictórico y la escala óptica, viuda de Juan Garcia Infaçon, Madrid, 1724.

Hemos utilizado: Tomo I: "Teórica de la pintura"
Tomo II: "Práctica de la pintura"
4ª ed. Aguilar, Madrid, 1988, 1ª ed. v.o. en 1724.

POPE-HENNESSY, John. La escultura italiana en el Renacimiento. Nerea, Madrid, 1989 (1ª ed. v.o. en 1985).

RILKE, Rainer Maria. Rodin, Edicions de Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1987 (1ª ed. v.o. 1903).

SCHILDER, Paul. Imagen y apariencia del cuerpo humano. Estudio sobre las energías constructivas de la psique. Paidós, Barcelona, 1980 (1ª ed. v.o. 1951).

SCHINCA, Marta. Expresión corporal. Bases para un programación teórico-práctica. Editorial Escuela Española, Madrid, 1988.

SCHLEMMER, Oskar. Escritos sobre arte: Pintura, teatro, balet, cartas y diarios. Paidós, Barcelona, 1987. (1ª ed. v.o. 1977).

SOLER VAZQUEZ, e. et all. Teoría y práctica del Proceso de enseñanza-aprendizaje, Narcea, Madrid, 1992.

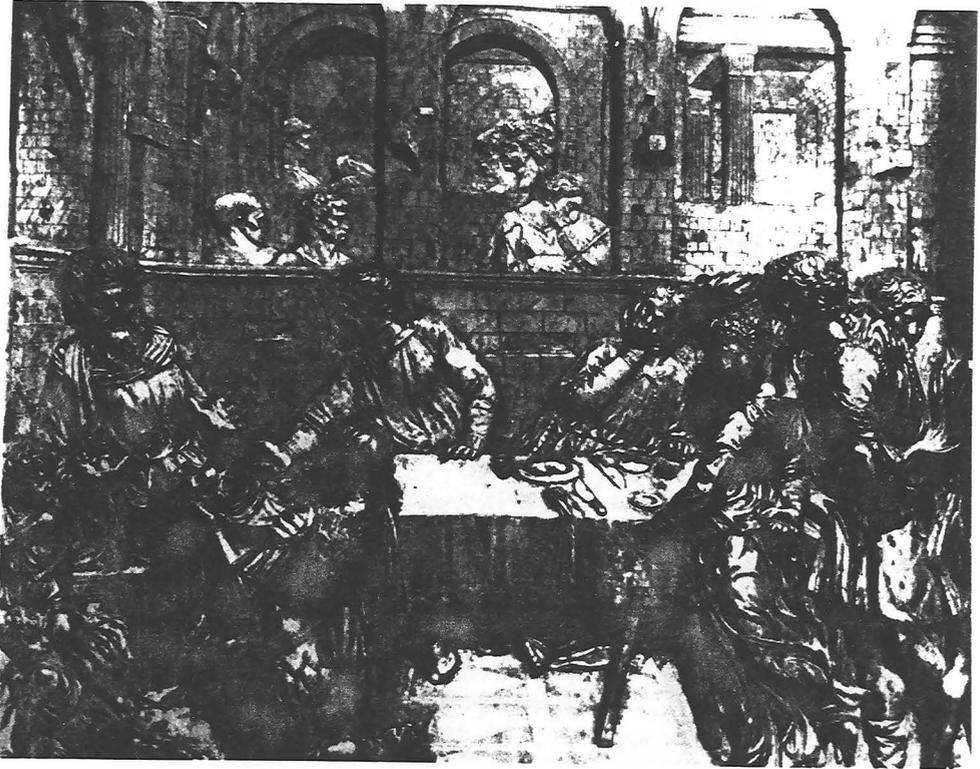
STEINBERG, Leo. La sexualidad de Cristo: en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno. Herman Blume, Madrid, 1989. (1ª ed. v.o. en 1983).

WINCKELMANN, J.J. Historia del arte en la antigüedad. Iberia, Barcelona, 1984 (1ª ed. v.o. 1764).

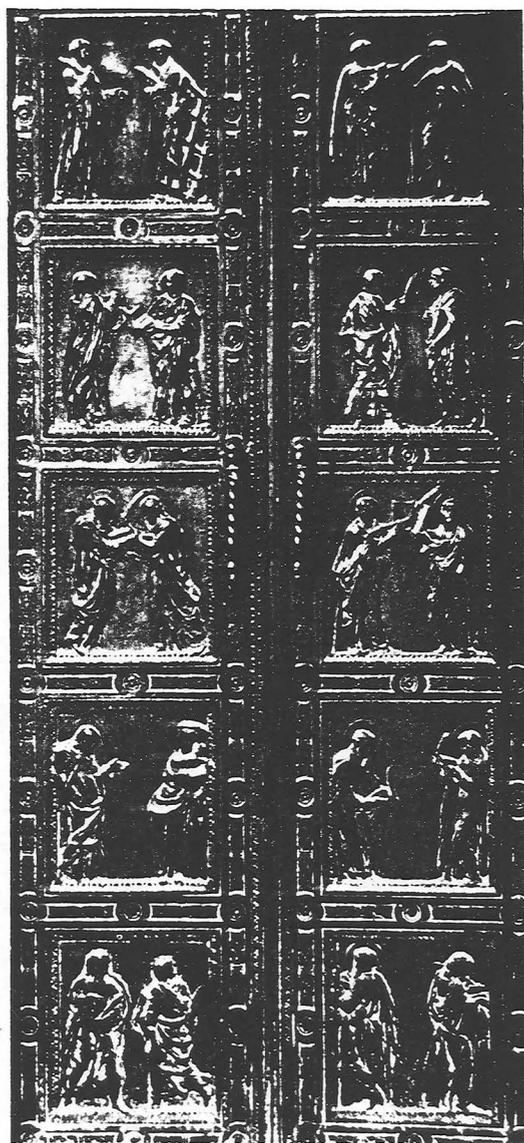
WITTKOWER, Rudolf. La escultura. Procesos y principios. Alianza, Madrid, 1980. (1ª ed. v.o. 1977).

WORRINGER, W. Abstracción y naturaleza, Fondo de Cultura Económica, México, 1953. (1ª ed. v.o. 1908).

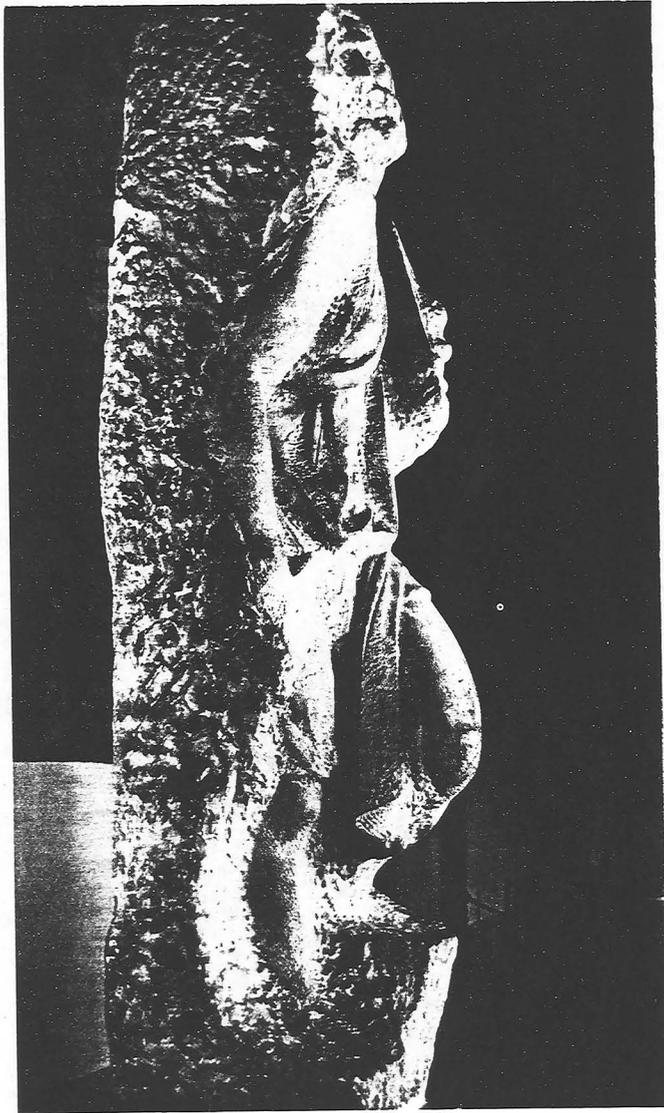
LAMINAS.



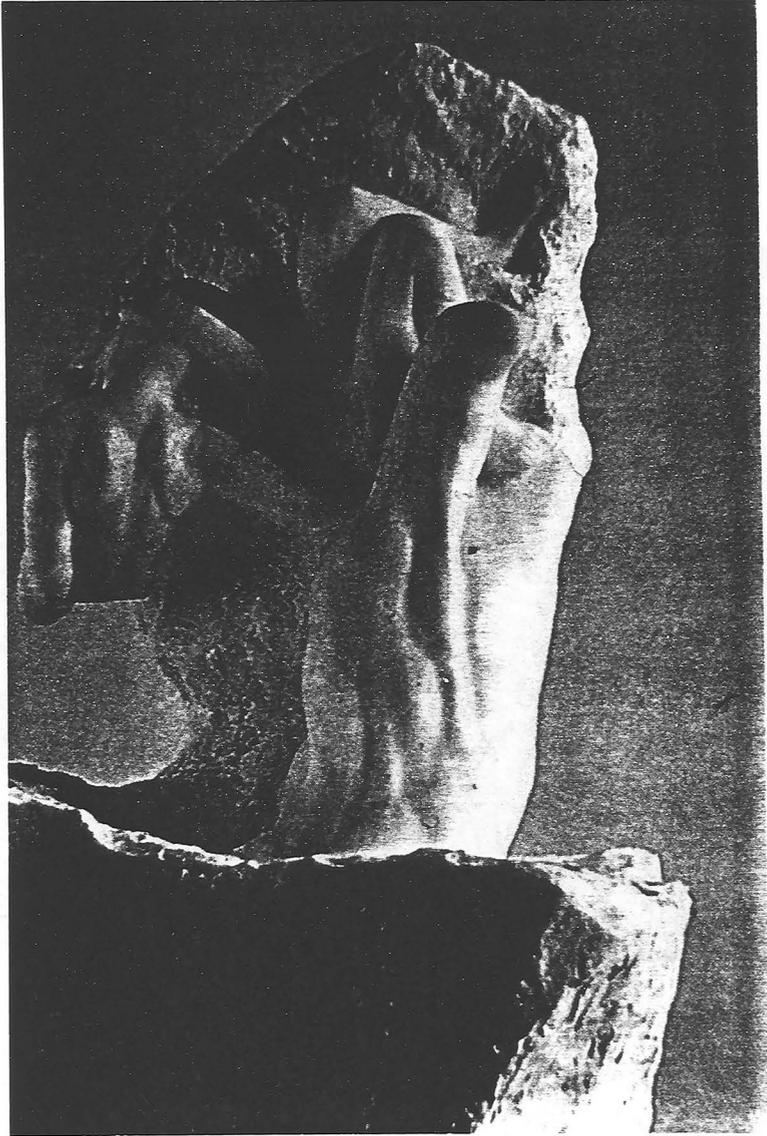
LAMINA 1.



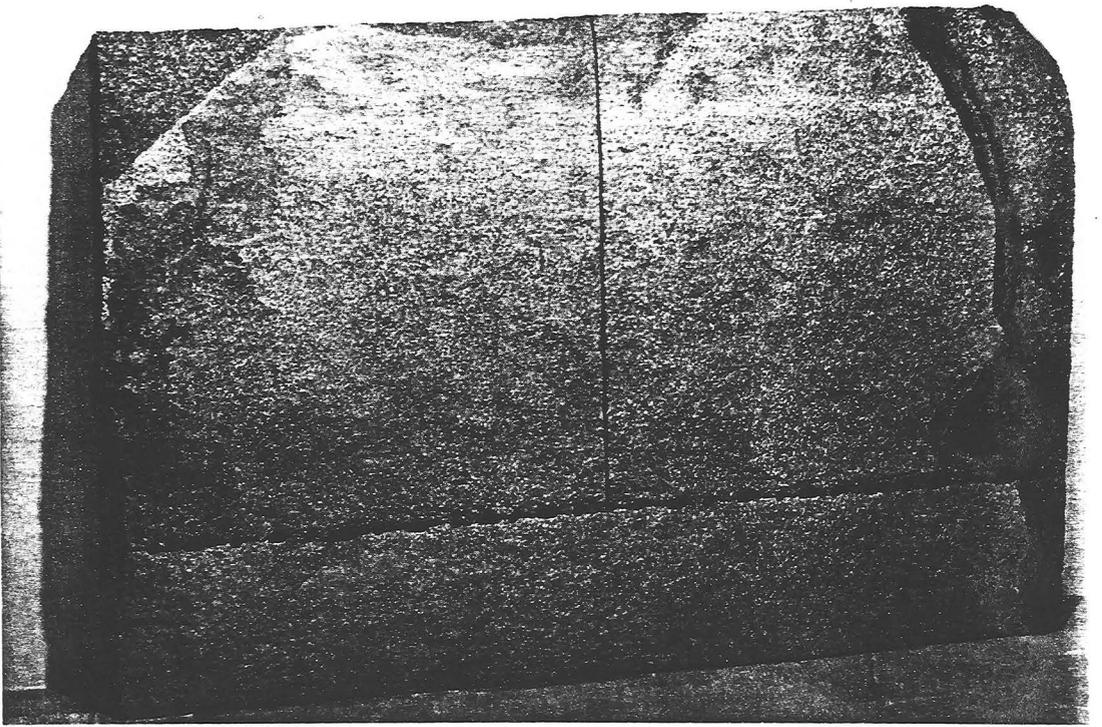
LAMINA 2.



LAMINA 3.



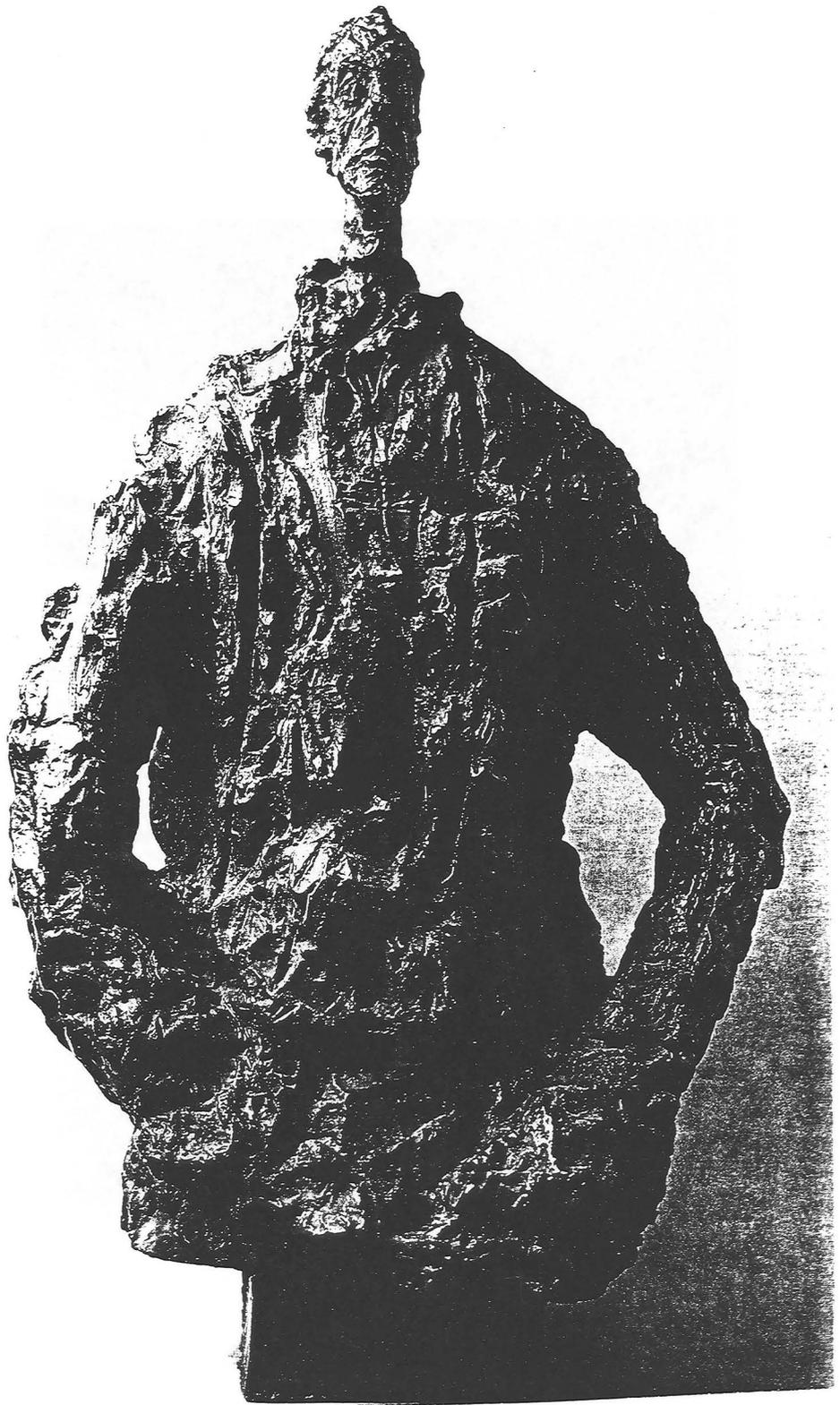
LAMINA 4.



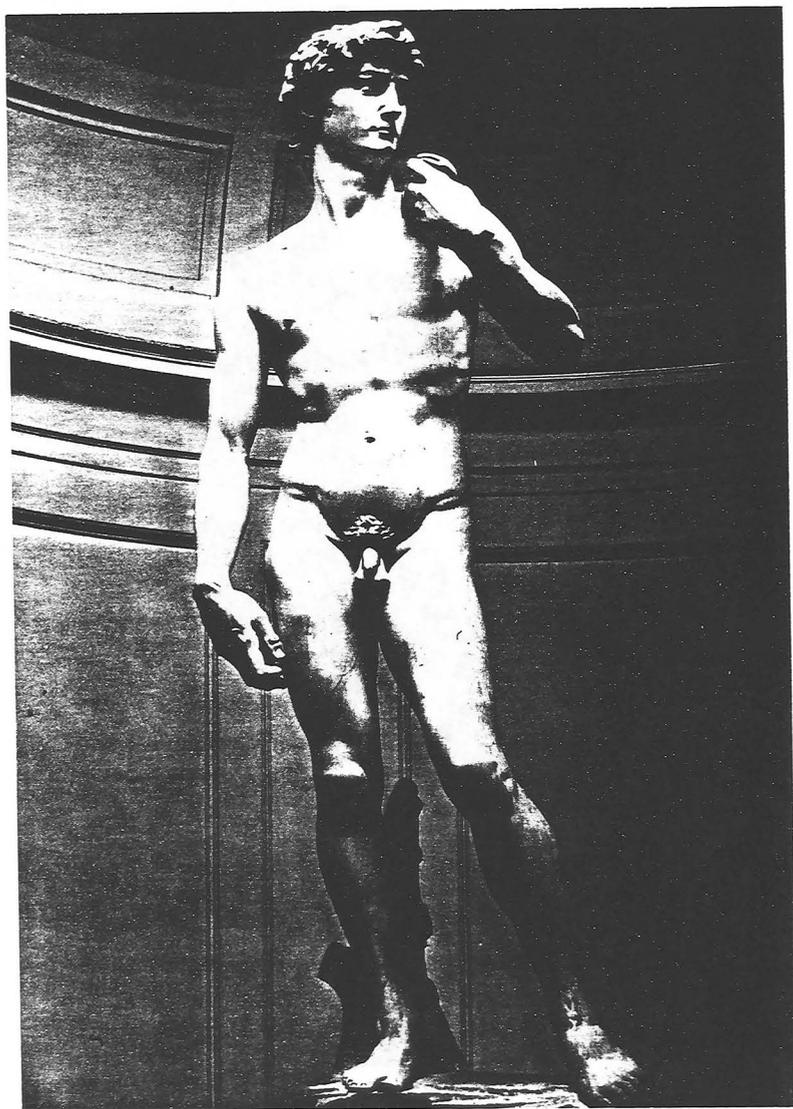
LAMINA 5.



LAMINA 6.



LAMINA 7.



LAMINA 8.

spada.
Paris.



LAMINA 9.



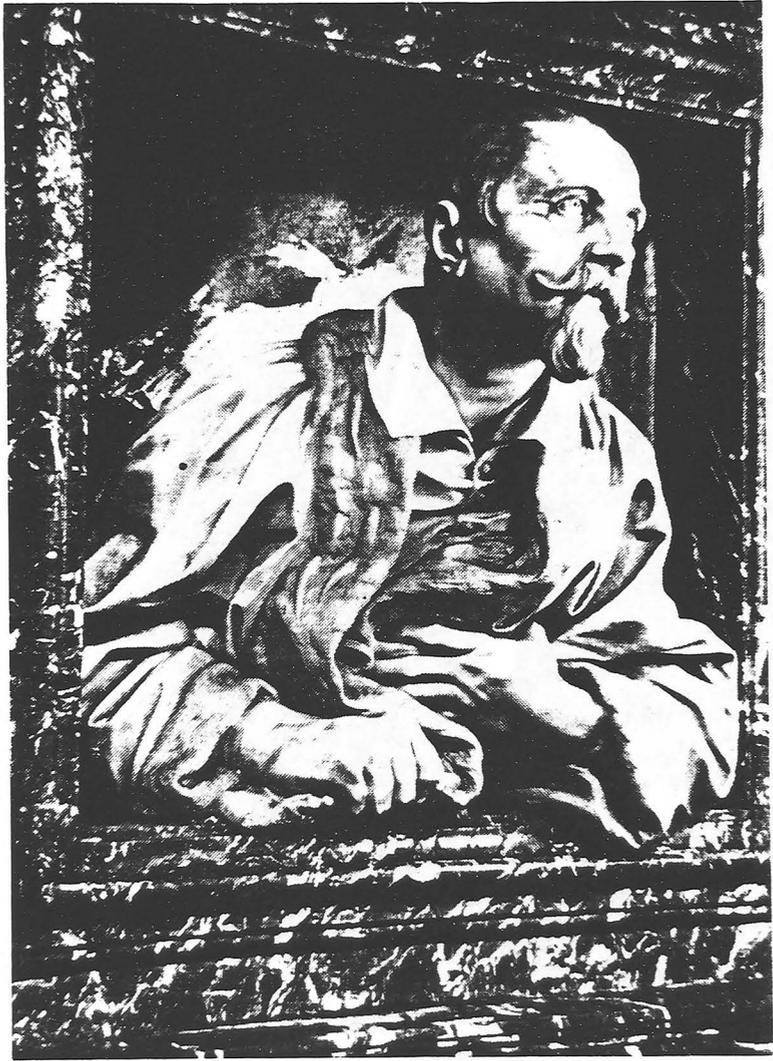
LAMINA 10.



LAMINA 11.



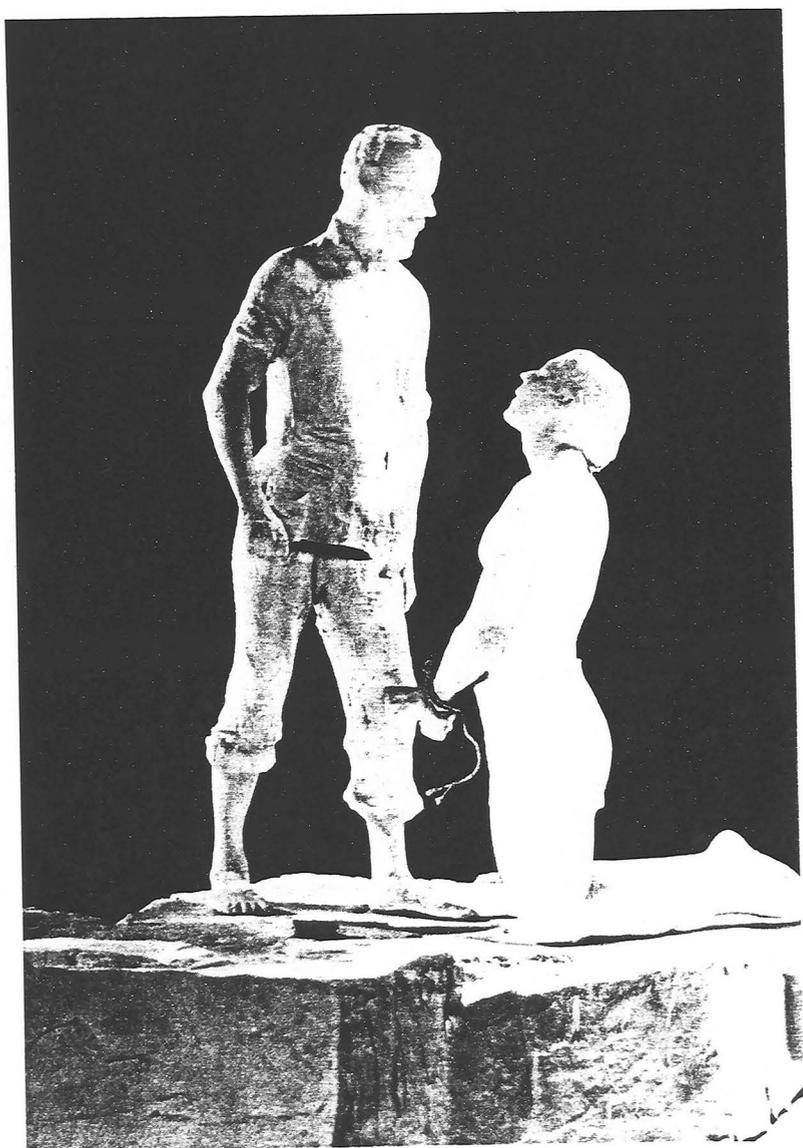
LAMINA 12.



LAMINA 13.



LAMINA 14.



LAMINA 15.