

## Escultura: "una arquitectura de las pasiones del corazón"

ALBERTO GÓMEZ ASCASO

Durante los nueve primeros años del siglo XX Antoine Bourdelle trabajó en secreto, a espaldas de su maestro, en la escultura que para él representaría su libertad; para Rodin, sin embargo, aquella obra era el símbolo de la traición, el abandono y el final de una larga amistad. A pesar de todo, Rodin supo reconocer en aquella enigmática *Cabeza de Apolo* "el arte del mañana".

Bourdelle desarrolló para nosotros una forma diferente de hacer escultura que ha continuado hasta hoy: lo que él llamó *arquitectura*. Sin embargo, aunque el método de trabajo fuera tan diferente del utilizado por su maestro, el objetivo era el mismo: buscar en lo particular, sin conceptualizar, lo que de universal pudiera haber en el ser humano. Rodin se sumergía en el modelo, hundía sus manos en el barro blando, lo apretaba, lo arrastraba con pasión, lo desplazaba de dentro a fuera y de fuera a dentro creando unos fabulosos contrastes de luz que hacían vibrar la obra con una intensidad que nadie más era capaz de conseguir. Su búsqueda y expresión de la verdad eran para él una lucha violenta y visionaria, un acto de parresía profética. Bourdelle comprendió esto antes y mejor que nadie después de haber sido durante años su principal ayudante: tan solo el propio Rodin podía ser verdaderamente rodiniano, y seguir su ejemplo nos condena sin remedio a la falsedad y la teatralidad.

A partir de ese momento se centra en la búsqueda de un nuevo camino para la escultura, influenciado por los grandes acontecimientos de la época que él pondrá en relación: el montaje como símbolo principal de modernidad y la recuperación del método de talla directa tan propio de la escultura antigua y de otras culturas. El resultado era una forma diferente no solo de hacer, sino también de ver y de concebir la escultura. En 1909, tras dejar el taller del maestro, diría en una conferencia:

"Debo hablarles de la escultura, de este arte preciso y admirable que es una arquitectura de las formas humanas, una arquitectura de las formas de la fauna, de las formas de la flora, una arquitectura también de las nubes del cielo y también una arquitectura, a través de los rasgos humanos, de todas las pasiones del corazón y de todos los impulsos del alma".

¿Por qué arquitectura? El montaje, la idea de cortar y pegar, se había convertido en el símbolo de la época, el emblema de la modernidad. La construcción de las nuevas ciudades como grandes mecanos gracias a las estaciones, puentes, fábricas y mercados, las grandes torres emblemáticas y los objetos industriales de la vida cotidiana: todo era un constante ensamblaje de piezas y todo estaba en función del orden que se aplicara. Por supuesto, también el arte. El descubrimiento del cine lo había mostrado: la posibilidad de cortar y pegar las piezas que componen la representación más fiel de la realidad hacía posible construir nuevos mundos. Reordenando las piezas era posible construir un nuevo espacio-tiempo y, con él, una nueva realidad.

A través de la enseñanza, a la que Bourdelle se consagró el resto de su vida, esta forma de entender la escultura se extendió por todo el mundo. Sus clases en la *Grande Chaumière* pronto adquirieron fama internacional. Cuarenta y dos nacionalidades diferentes están documentadas entre su alumnado; la mayoría de los cuales, cuando volvieron a sus lugares de origen, abrieron centros de enseñanza con los mismos métodos y principios aprendidos en París. Pero, ¿qué quería decir con la palabra *arquitectura*?

El método que enseñaba Bourdelle podría resumirse en una idea fundamental: la distancia. La esencia universal ya no se encontraba en el interior, en el fondo del modelo particular, como ocurría en el expresionismo rodiniano, sino en la relación entre las partes que componen un conjunto, y para poder apreciarla, el o la joven aprendiz debía aprender a observar el modelo con la distancia necesaria, una distancia que le permitiera ver y comprender las líneas generales, los contornos, y trabajar el volumen como si pudiera tallar directamente la sombra que proyecta la obra. Germaine Richier, quizás la más querida de sus discípulos, diría que la enseñanza de su maestro consistía fundamentalmente en "aprender a ver".

Esta es la visión arquitectónica de la escultura que Bourdelle aprendió, sobre todo –aunque no exclusivamente–, de la Grecia arcaica: la búsqueda de la relación adecuada entre las partes de un conjunto construido. Ciertamente, como había dicho Rodin con amargura, esta visión bourdelleana pronto iba a convertirse en la forma de trabajar de los grandes maestros del siglo XX: Gargallo, Brancusi, Zadkine, Mujina, Richier, Giacometti, Moore, Chillida... Aunque en un primer momento la interpretación más literal de este aprendizaje condujo a la geometrización de los volúmenes y la yuxtaposición explícita de las "piezas" que conformaban la obra, pronto surgieron maneras más personales de llevar a cabo la idea arquitectónica.

Muchos de ellos y ellas aprendieron directa o indirectamente de Bourdelle, y otros simplemente supieron contagiarse de una tendencia general que se había extendido por todo el mundo, como es el caso de algunos escultores españoles. A pesar de la gran diversidad de lenguas y tradiciones culturales que se dieron cita en el taller de Bourdelle, con el enriquecimiento que eso supuso, no tenemos referencia fiable de que ningún artista español fuera alumno suyo. Sin embargo, su influencia está fuera de duda en grandes escultores como Mateo Inurria o Victorio Macho, que a su vez ejercieron un importante magisterio sobre todo en el ámbito castellano –y aragonés– a lo largo de los años veinte.

Sin embargo, sería un error pensar que estos dos métodos, bourdelleano y rodiniano, representan dos caminos para la escultura. Se trata en realidad de los dos márgenes que constituyen un mismo camino: la búsqueda de lo universal a través de lo particular –lo más particular posible, como diría Giacometti– sin conceptualizar. El otro, el que verdaderamente podríamos considerar "otro camino", tratará de acceder directamente a lo universal como concepto prescindiendo de lo particular. Esta vía, que partía del antiguo idealismo platónico y de su reformulación hegeliana, planteaba la diferenciación entre idea y forma, centrando su atención sobre la idea universal por encima de la forma particular llegando incluso a prescindir de esta.

## MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN PARA LAS ESCULTURAS EXPUESTAS AL AIRE LIBRE

**Bartolomé Palazón Cascales**  
Universidad de Zaragoza (España)  
[palazon@unizar.es](mailto:palazon@unizar.es)

### **ABSTRACT**

La instalación de esculturas en el ámbito público evoluciona en paralelo al desarrollo industrial y tecnológico. Esto hace que se puedan contemplar propuestas escultóricas realizadas en diferentes materiales. Conocemos la plasticidad de alguno de ellos (bronce o piedra), pero se desconocen las limitaciones de otros nuevos debido a su reciente empleo como material escultórico. Entre los materiales que se emplean en obras públicas destacamos el vidrio, la resina de poliéster, el plástico o aleaciones metálicas distintas al bronce; nuevos materiales que facilitan la construcción y el abaratamiento de costes de la escultura monumental o de tamaño colosal. La conservación y el mantenimiento de todos ellos presentan también grandes retos e inconvenientes en cuanto a su uso. Pretendemos poner de relevancia la irrupción de estos materiales, así como la importancia en cuanto a la selección de materias empleadas en su construcción, mediante un estudio de caso sobre escultura pública.

## MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN PARA LAS ESCULTURAS EXPUESTAS AL AIRE LIBRE

**Bartolomé Palazón Cascales**  
Universidad de Zaragoza (España)  
[palazon@unizar.es](mailto:palazon@unizar.es)

En el ámbito de la escultura existen diferentes procesos de construcción ligados a distintos materiales escultóricos. Históricamente se han empleado para realizar las obras escultóricas diversos materiales como el barro, la madera, la piedra y los metales. Cada uno de ellos presenta unas características distintas que hace que las obras escultóricas tengan una identidad propia.

La elección del material a la hora de realizar una escultura es fundamental. Por un lado, tenemos que seleccionar en base a las obras que se materializan para ser expuestas en espacios cerrados y cubiertos, y, por otro, las que podrán ser exhibidas al aire libre, es decir, en espacios abiertos. Cabe mencionar que la escultura pública tiene un momento de expansión en las formas de representación en los años setenta, cuando sale de los espacios institucionales de los museos o galerías para invadir el espacio público de la ciudad. En su artículo titulado «La escultura en el campo expandido», Rosalind E. Krauss elabora una nueva interpretación del concepto de escultura a partir del análisis de lo que ella define como «el campo expandido de la posmodernidad». Por tanto, la escultura sale de los muros arquitectónicos y se presenta libre en el espacio abierto (Krauss, 1996, pp. 289-303).

Cualquier material es apto para realizar una escultura cuya finalidad sea la de ser instalada en un museo o cualquier espacio interior, pero no todos los materiales son aptos para construir esculturas que van a ser expuestas al aire libre, debido a que el mayor inconveniente que se va a encontrar es el de su conservación. Los materiales que se han empleado tradicionalmente para la construcción de esculturas públicas son el barro o cerámica vitrificada, la madera, la piedra natural (areniscas, mármoles o granitos) y metales como el hierro o el bronce. En palabras de Consuelo de la Cuadra, en el capítulo «Forma y materia» de *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico* (2006) hace mención a que:

En nuestro concepto de los materiales tradicionales, con toda una serie de imágenes como la calidez táctil, el peso, la temperatura, etc., todas ellas de orden físico, asociábamos la historia de la cultura de cuantos monumentos y esculturas recogía nuestra memoria. Toda esta «carga cultural», ese sedimento experimental de cómo se comporta el material en el tiempo, es el que nos estructura el sentido de «realidad material». (p. 57)

Frente a estos materiales se sitúan otros que están siendo empleados recientemente. Hablamos de polímeros, plásticos, resinas, el vidrio o el hormigón; así como diferentes

aleaciones metálicas de acero, entre las que destacamos el acero inoxidable o el acero corten. También existen otro tipo de materiales, menos empleados, que se utilizan para realizar esculturas que se ubicarán en el exterior. Nos referimos al hielo o a la arena, siendo ambos materiales de una durabilidad muy efímera (VV.AA. 2009, pp. 15-16).

Todavía hoy continúan empleándose para la resolución de esculturas públicas materiales clasificados como tradicionales, los cuales, en algunos casos, son combinados con materiales emergentes o más contemporáneos. No obstante, cada uno de ellos presenta unas condiciones físicas y mecánicas diferentes, así como un aporte exclusivo en la plasticidad de la materialización final de la obra resultante.

A continuación, pasamos a detallar las principales características de los materiales empleados en escultura pública.

El barro es un material con un amplio abanico de variantes. Este material aporta una enorme plasticidad para realizar esculturas con gran nivel de detalle. Industrialmente ha evolucionado debido a la infinidad de combinaciones que ofrece (barros refractarios o cerámicos, porcelanas, etc.). En sí, este material es seleccionado para realizar obras escultóricas de pequeño formato ya que sus características estructurales no permiten realizar obras a gran escala. En la vía pública podemos encontrar alguna obra puntual materializada en barro, pero no es el material más empleado en este tipo de escultura.

La madera, por su lado, es uno de los materiales más nobles. Este no permite modificaciones de su estructura durante su empleo en la construcción de la escultura. Pese a su aparente dureza y durabilidad, es el material al que más afectan los agentes medioambientales y del que menos esculturas públicas se conocen (Sauras, 2003, pp. 78-79).

Si hablamos de escultura pública, uno de los materiales que más se ha empleado históricamente es la piedra natural. Dentro de la clasificación de piedra natural, destacamos la arenisca, el mármol, el granito o el alabastro. Por su estructura compacta permite realizar grandes detalles durante la materialización de la obra artística. Hay que añadir también que es un material muy costoso de extraer como materia prima y solo admite trabajarla a través de la talla directa, pero nos permite realizar obras a grandes escalas. Gracias al avance industrial, se ha podido generar la piedra artificial (hormigón), material que ha podido economizar los procesos de creación de la obra debido a que todo el proceso de extracción de la piedra natural, en la piedra artificial ya no es necesario. Como ejemplo de obra a tamaño colosal en hormigón, destacamos aquí la obra *Elogio al horizonte* de Eduardo Chillida (Imagen 1).

En cuanto a los metales, cuyo uso se ha acentuado en la construcción de escultura pública monumental, destacamos el bronce. Su plasticidad nos permite representar un

realismo excepcional de la obra. El bronce ha sido empleado tradicional y contemporáneamente. El campo de los metales se puede considerar uno de los sectores donde la industria ha hecho grandes aportaciones, debido a que cuenta con una gran variedad de aleaciones metálicas como el aluminio, el acero corten, el acero inoxidable, entre otros. Todos estos materiales empleados en las últimas décadas han ido evolucionando en paralelo al desarrollo industrial y tecnológico. La evolución de algunos de ellos ha aportado a la escultura contemporánea grandes cualidades de construcción y ha facilitado la economía de gastos en el desarrollo de esculturas colosales.



*Imagen 1. Elogio del horizonte (Eduardo Chillida). Gijón (España). Fuente: Archivo fotográfico personal.*

Nos centramos ahora en las resinas, polímeros y plásticos. Estos materiales que nos ofrece la industria se emplean sobre todo en la construcción de objetos cotidianos, vehículos, utensilios del hogar, etc. Materiales que irrumpen con fuerza en el ámbito escultórico, ya que diferentes artistas materializan obras con resinas de poliéster o plásticos, como el escultor Cristóbal Gabarrón, artista que ha materializado numerosas obras empleando la resina y la fibra de vidrio. El ahorro económico en el coste de producción de este tipo de escultura con respecto a otros materiales es considerable. Así mismo, por sus enormes cualidades plásticas se pueden realizar con estos materiales proyectos a gran escala (Imagen 2).

Recientemente se está empleando el vidrio en la construcción de obras públicas. Clasificado como material inorgánico puro, en la mayoría de los casos, siempre se usa en combinación con otros materiales, como el acero corten, que consigue que las obra

se pueda elevar y conseguir un gran formato (VV. AA. 1980, pp. 133-134). En este caso, y al igual que sucede con las resinas o plásticos, no conocemos suficientemente el comportamiento del material ante los diferentes agentes atmosféricos. Necesitamos



*Imagen 2. Frouida (Cristóbal Gabarrón). Murcia (España). Fuente: Archivo fotográfico personal.*

que se consoliden estos materiales en escultura pública para poder extraer conclusiones fiables de si son aptos o no para la materialización de cualquier obra de arte que vaya a ser expuesta al aire libre.

Finalizamos este recorrido con otros materiales como el hielo y la arena. Materiales maleables, relativamente económicos, con los que se pueden realizar esculturas a gran escala. El inconveniente añadido de estos materiales en la escultura es su condición efímera. El hielo se derrite cuando no mantiene su temperatura óptima y la arena se irá erosionando con el viento o la lluvia, por tanto, estamos hablando de escultura pública de carácter temporal (Imagen 3). Aquí también podríamos incluir la esculturales realizadas en cartón piedra, como las fallas, las cuales se realizan con materiales económicos (madera o cartón piedra) y con las que se pueden lograr esculturas de gran formato que, una vez se exhiben en la vía pública, pasan a ser devoradas por el fuego.

De los materiales tradicionales (el barro, la piedra, la madera o el bronce) ya conocemos su comportamiento ante los desgastes medioambientales y existen claras referencias en cuanto a su conservación y mantenimiento. Consuelo de la Cuadra (2006) argumenta en este sentido que:

Tradicionalmente, han sido la madera, por sus connotaciones cálidas, la piedra, por el sentido de perpetuidad y nobleza en su comportamiento, el barro y el metal fundido (bronce), por su adaptabilidad a moldes previos y registro de las formas, los materiales utilizados a lo largo de toda la historia del ser humano, hasta la revolución industrial. (p. 57)



Imagen 3. Esculturas en hielo. Simposio de escultura en la nieve. Val Gardena (Italia). Fuente: Anna Multone.

A partir de ese momento, los nuevos materiales que se están empleando en las últimas décadas para la realización de monumentos y esculturas públicas, es decir, el vidrio, la resina de poliéster, el hormigón armado o el acero corten, aumentan en producción. No hay que olvidar que, de muchos de ellos, desconocemos actualmente su comportamiento frente a los agentes atmosféricos (condiciones climáticas adversas, el frío, el calor, la lluvia o la propia humedad del ambiente) debido a su reciente uso. Continuamos, por tanto, con su análisis y estudio para generar una documentación teórica de base que nos acerque todavía más a la escultura pública que ocupa nuestras calles.

### **Bibliografía**

- Krauss, R. E. (1996) «La escultura en el campo expandido», en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, España. Ed. Alianza.
- Sauras, J. (2003). *La escultura y el oficio del escultor*. Barcelona, España. Ed, Ediciones del Serbal.
- VV.AA. (1980). *Las técnicas artísticas*. Madrid, España. Ed. Cátedra. Coordinador: Corrado Maltese
- VV.AA. (2006). *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid, España. Ed. Akal.
- VV.AA. (2009). *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid, España. Ed. Akal.

## El poder de transformación social de la escultura

ELENA BLANCH

### ABSTRACT

La escultura ha tenido siempre un lugar destacado en los espacios públicos. Su papel en ellos permite la singularización de los mismos, facilitando la sensación de pertenencia del visitante a un colectivo y posibilitando la transformación social. Independientemente de estar ubicada en plazas, parques grandes o pequeños espacios en la naturaleza o la ciudad, humaniza los mismos y logra que quienes la vean se sientan mejor en ese lugar.

Además, puede jugar un papel un papel central en la revitalización de los mismos, dotándoles de una identidad propia e impactando positivamente en la sociedad. Partiendo de diversos ejemplos analizaremos cómo la escultura pública trasforma la vida de los ciudadanos al situarse en espacios públicos reconfigurando la relación del individuo con su entorno y con el resto de las gentes.

## El poder de transformación social de la escultura

ELENA BLANCH

La escultura siempre ha tenido un lugar destacado en los espacios públicos, especialmente las que representan la figura humana. Se ha llegado a convertir a lo largo de la historia en un tándem el binomio estatua y espacio público. La escultura pública ha condicionado de facto la singularización de muchos espacios de gran concurrencia humana, en ellos se facilita la sensación de pertenencia a un colectivo y la integración social.

Podemos convenir en que, al margen de estar ubicada en plazas o espacios en la ciudad o la naturaleza, consigue un efecto de humanización de estos y que los observadores tengan una sensación de mejoría en ese lugar. Aun siendo una obviedad, hemos de señalar también su papel central en la recuperación, revitalización y singularización de lugares o espacios antes indefinidos.

Pero retrocedamos, ¿a qué llamamos espacio público? Aquel de uso público en el que las personas pueden estar y transitar libremente, en el que no se puede limitar el paso por razones de propiedad u otras. Es el escenario de la interacción social cotidiana, es el soporte físico de las actividades que tienen la finalidad de satisfacer las necesidades urbanas colectivas, es decir que trascienden los límites de los intereses individuales.

Ese lugar acota un terreno de contacto entre la gente, de relación con los otros, de identificación con el lugar, de identificación y de sentimiento comunitario. En la tradición de nuestras ciudades, el Espacio Público se concibió como el lugar de la expresión y la apropiación social por excelencia. Sin duda, el espacio público singularizado alberga el cotidiano transcurrir de la vida colectiva.

El Arte Público que situaremos en ese espacio conferirá identidad y carácter a una ciudad, conservará la memoria de sus habitantes. Está integrado por las piezas de arte que adornan la ciudad y son patrimonio artístico de sus ciudadanos. El arte público entonces está en las avenidas, los jardines, las plazas, las intersecciones y la entrada de los edificios privados o públicos. Su historia forma parte de la trayectoria de la ciudad y va construyendo la identidad del lugar.

Sin duda, el mismo no sólo está integrado por esculturas o piezas tridimensionales también incluyen otras creaciones como pintura, instalaciones, mosaicos, vidrieras, etc. Todas esas creaciones invitan a los paseantes a la observación haciendo de las vías públicas un lugar de interés cultural sin límites. La ciudad acaba convirtiéndose en galería, en museo al aire libre, en un lugar amable.

Este tipo de arte no discrimina y está diseñado para ricos y pobres... no distingue, genero, raza o procedencia. Transforma la calle en un espacio común entre el autor y su arte, entre la creación y los ciudadanos, acercando al arte –y al artista- a los ciudadanos para que sea apreciado por la colectividad.

Poniendo ahora el foco en la escultura, reconociendo su gran papel instrumental en el espacio público, en ocasiones, algunas de ellas, pasan desapercibidas para la mayoría de los transeúntes pese a ubicarse en lugares enormemente significativos. Podemos señalar algunas esculturas públicas que son “invisibles” para los viandantes, o recibidas como poco más que artefactos urbanos puramente ornamentales. Como dice Michel North, la escultura no puede ser por más tiempo un objeto colocado en el centro de un espacio público.

La situación expresada no ha dejado impasibles a muchos escultores y es probablemente uno de los desencadenantes de que hoy muchos escultores integrados y enamorados de la ciudad estén interaccionando con los ciudadanos para, de forma conjunta con ellos, captar el sentido íntimo de las plazas, foros, canchas improvisadas o laberintos que integran la ciudad. Se podrá conseguir, con ese conocimiento, que la obra final refleje la identidad real, el trajín popular y el carácter colectivo del espacio a ocupar con la intervención artística. Se cumple así el papel de singularización imprescindible del lugar para facilitar la sensación de pertenencia a un colectivo y posibilitando la transformación social.

Los escultores, con nuestro trabajo, debemos mostrar el potencial de las esculturas como objetos significantes y diseñar estrategias ante su posible invisibilidad en algunos casos.

- Creando estímulos con la comunidad
- Incorporando su interacción creativa con el público
- Haciendo que dialoguen con el contexto en el que están ubicadas.

Se trata de lograr que la obra forme parte de la ciudad y construya la identidad del lugar. Debe tener la capacidad de alterar el paisaje urbano en el que se instala, estableciendo una relación dinámica y recíproca de diálogo con el contexto, haciendo que las piezas situadas en el espacio público se conviertan en una nueva experiencia física al construir volúmenes que dialogan con el paisaje y su entorno más próximo, facilitando una reinterpretación de los lugares y la búsqueda de conexiones personales y sociales.

Me referiré ahora, como un ejemplo emblemático de proyecto compartido con la ciudadanía, a una obra de un artista español muy destacado internacionalmente en el arte público como Jaume Plensa. La obra en concreto motivo de mi descripción es *Dream*. A mi juicio, esta pieza, muestra el poder de transformación social de la escultura, y su impacto social en el espacio en el que se ubica. Es paradigma de compromiso social y plástico del artista, una escultura muy significativa de su obra que ha logrado transformar el espacio público donde se han ubicado, mejorando la vida de los ciudadanos del lugar.

Para Plensa un proyecto en un espacio público entraña una gran responsabilidad. Él entiende que a la gente que lo utilizará y disfrutará, aunque no lo hayan pedido necesariamente, le puede suponer una oportunidad para fomentar la regeneración del lugar escogido.

*Dream*, es una escultura de 20 metros de altura y representa a una mujer joven con los ojos cerrados meditando. La escultura se encuentra situada junto a la carretera que une Liverpool y Manchester, en la localidad de Saint Helens, una zona muy vinculada a la minería de carbón hasta 1992.

Aquel año, la entonces Primera Ministra del país, Margaret Thatcher (la Dama de Hierro), enmarcada en la liquidación de la minería británica posibilitó el cierre de la última mina. Ese acontecimiento, según el propio Plensa, llevó a todo este sistema y el propio pueblo al paro absoluto y a la crisis económica.

Veinte años después decidieron transformar el lugar donde había estado la mina de carbón en un parque público. Se encargó a Jaume Plensa una escultura que representara aquella transición fruto de un momento histórico como aquel. La pieza se financió a través de *The Big Art Project* en coordinación con el *Arts Council England*, *The Art Fund* y *Channel 4*. Está realizada en hormigón recubierto de dolomita española de color blanco brillante, que contrasta con el carbón que solía extraerse allí.

*Dream* se inauguró en 2009 y fue diseñada a partir de las conversaciones del escultor con antiguos mineros y vecinos. Ellos fueron protagonistas destacados, Plensa los hizo de este modo partícipes de la escultura que estaba proyectando. Pretendía hacer una ensoñación en el bosque donde había estado la antigua mina. Buscaba que la obra sobresaliera, representando la supervivencia. Así, esculpió una cabeza blanca de una niña de nueve años con los ojos cerrados que emerge de la tierra como si saliera de la oscuridad de la mina. La niña, que está basada en una modelo real (Ana), tiene los ojos cerrados y, como muchas de sus obras que representan rostros de mujeres, busca reflejar la introspección. Su idea era que mirando la escultura te vieras a ti mismo y miraras a tu interior, descubriendo la belleza que acumulas y que no compartes, la que te guardas para ti.

Un antiguo minero, Gary Conley, dijo que nunca imaginó algo de tanta belleza encima del antiguo montón de escombros después de ver años de suciedad, humo, vapor y carbón en el mismo lugar.

En el momento actual, la obra está absolutamente integrada en el día a día de esta comunidad, lo que para Plensa es la culminación de la obra escultórica. Él defiende que la escultura pública tiene un papel muy importante que desempeñar en la reactivación de las comunidades. Su intención era rejuvenecer completamente la zona.

La participación creativa de Jaume Plensa se integra en una corriente, cada día mayor y más consciente, de artistas preocupados y ocupados contra la soledad de los ciudadanos, el deterioro del planeta y la desigualdad creciente que esto provoca.

Artistas, entre los que me cuento, que estamos convencidos que la escultura en los espacios públicos juega un papel central en la revitalización de los mismos, dotándoles de una identidad propia e impactando positivamente en la sociedad, humanizando los mismos y pensada para que quienes la vean se sientan mejor en ese lugar. Obras que no sólo son capaces de fundirse con el entorno, sino que también tienen la capacidad de

alterar el paisaje urbano en el que se instalan, estableciendo una relación dinámica y recíproca de diálogo con el contexto.

Esculturas que operan como aliadas de los planes urbanísticos a través de actuaciones de intervención y mejora de barrios degradados y de alta densidad poblacional introduciendo un elemento de singularización artística. Obras que contribuyen a humanizar los lugares, exponiendo su contribución y compromiso con la mejora de la sociedad.

Álvarez, M.S. (2022). Construcción, redefinición y usurpación del espacio público. La escultura entre recurso y problema. Ed. Trea

Blanch, E. (2023). Jaume Plensa y el poder de transformación social de la escultura. Ed. Dykinson

Carter, H. (2009, 22 de abril). Rival for the Angel as Dream of St Helens comes true. The Guardian. <https://bit.ly/456msfB>

Maderuelo, J. (1995). Cuatro modelos de recuperación de la obra de arte público. Santa Cruz de Tenerife Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

North, M. (1990) The public as sculpture

Renduelles, C. (2007). Jaume Plensa. La poesía de la materia. Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes.

St.Helens (s.f.). When we dream, anything is posible.... Dreamsthelens. <https://bit.ly/3t122Hf>

## **La Escultura Monumental, desde una perspectiva Institucional**

*Por José Félix Bentz*

*Presidente del Reial Cercle Artístic.*

### **Abstract**

Las instituciones culturales, ya sean públicas o privadas, desempeñan un papel crucial en la creación, promoción y preservación del arte monumental.

La escultura monumental es una manifestación artística ya presente desde los inicios de la civilización, y a lo largo de la historia ha ofrecido y documentado a personalidades, hitos históricos, simbologías, a través de diferentes formas y estructuras esculpidas, dotando de personalidad y singularidad a un territorio determinado con su imponente presencia.

En esta ponencia, nos sumergiremos en el fascinante mundo de la escultura monumental desde la perspectiva de las instituciones, como por ejemplo el Real Círculo Artístico fundado en el año 1881 en la ciudad de Barcelona, en un momento de esplendor y magnificencia, donde examinaremos su impacto cultural, social y estético.

La escultura monumental se erige como una expresión visual del patrimonio cultural de un territorio, de una ciudad, de un país, sirviendo como hito que enriquece el entorno urbano y provoca una conexión más profunda entre el arte y la comunidad.

## La Escultura Monumental, desde una perspectiva Institucional

*Por José Félix Bentz*

*Presidente del Reial Cercle Artístic.*

La escultura monumental ha sido una manifestación artística que ha perdurado a lo largo de la historia, dotando de una personalidad allí donde se erige, narrando historias o memorando personajes a través de formas esculpidas. En este artículo, nos sumergiremos en el fascinante mundo de la escultura monumental desde la perspectiva de las instituciones, públicas y/o privadas, examinando su impacto cultural, social y estético.

Si consultamos la Wikipedia en torno a la etimología de la expresión “escultura monumental”, nos refiere a la palabra Monumento, (del latín *monumentum* “recuerdo”, “erección conmemorativa”, “ofrenda votiva”), por tanto, es toda obra con suficiente valor para el grupo humano que lo erigió. Ha de ser "pública y patente". Aunque inicialmente el término se aplicaba a las estatuas, inscripciones o sepulcros erigidas en memoria de un personaje o de un acontecimiento relevante (monumento conmemorativo), su uso fue extendiéndose y ha llegado a comprender cualquier construcción que posea un valor "artístico, arqueológico, histórico" o similar, destacadamente las arquitectónicas que, enclavadas en un núcleo urbano o aisladas en el medio rural, cumplen la función de hito por su visibilidad y se convierten en símbolos de ese lugar.

Una de las características principales que le dota de personalidad y singularidad en la denominada escultura monumental, es la “interacción pública”. A diferencia de las obras de arte instaladas y expuestas en las galerías de arte convencionales, las esculturas monumentales están al alcance de todos. Su colocación en espacios públicos fomenta la participación activa de la audiencia, permitiendo a la comunidad interactuar directamente con el arte. Esto crea un puente entre el espectador y la obra, generando diálogo y reflexión en un contexto accesible para todos.

En este contexto, podemos destacar el papel crucial que desempeñan las instituciones culturales en cuanto a la creación, promoción y preservación del arte monumental. La escultura monumental es una manifestación artística ya presente desde los inicios de la civilización, y a lo largo de la historia ha ofrecido y documentado a personalidades, hitos históricos, simbologías, a través de diferentes formas y estructuras esculpidas, dotando de carácter y singularidad a los diferentes espacios donde se erigen, con una solemne e imponente presencia.

Desde la perspectiva de las instituciones, la escultura monumental se erige como una expresión visual del patrimonio cultural de una ciudad, de un país, sirviendo como hito que enriquece el entorno urbano del emplazamiento provocando una conexión profunda entre el arte y la comunidad, ofreciendo así un impacto cultural, social y estético. Por este motivo, la escultura monumental desempeña un papel fundamental en la conformación del paisaje urbano de las diferentes ciudades alrededor del mundo.

En este contexto, el Reial Cercle Artístic de Barcelona no es ajena a lo dicho, y emerge como una institución crucial que ha contribuido significativamente al fomento, promoción y exposición de obras monumentales, dotando a la ciudad de Barcelona de un patrimonio artístico diverso y enriquecedor, conscientes de su papel en la preservación de la memoria colectiva, seleccionando cuidadosamente esculturas que encapsulan la esencia de su historia y tradiciones.

Fundado en 1881, el Cercle Artístic de Barcelona se presenta como un actor cultural referente en la ciudad condal, promoviendo diversas disciplinas artísticas como la pintura, el dibujo, la música, el cine, la poesía, y la escultura, entre muchas más. Su compromiso con la preservación y promoción de las artes se ha traducido en una serie de iniciativas que han dejado una huella indeleble en la historia cultural de Barcelona.

En este sentido, durante toda su historia ha organizado eventos y exposiciones emblemáticas donde ha destacado la escultura monumental. La bienal "Monumentalidad en el Espacio Público" ha sido un escaparate para artistas locales e internacionales, ofreciendo un espacio para la experimentación y la innovación en el ámbito de la escultura monumental. Premios internacionales y locales, como por ejemplo el "Premi Ciutat de Barcelona", o el "Premi Sant Jordi", sirven como plataformas de expresión y difusión de la expresión artística, donde la escultura monumental, en particular, se destaca como una forma de expresión que va más allá de las paredes de una galería o museo. Las obras monumentales desafían el espacio público, interactuando con el entorno y el espectador de una manera única.

Otra forma de potenciar y dar valor a los artistas que han proliferado en la escultura monumental, ha sido organizando muestras, conferencias, coloquios, congresos, que tratan sobre la materia, como por ejemplo la reciente exposición dedicada a Emili Armengol, donde el visitante podía realizar un recorrido por todo su proceso creativo, desde sus obras más minimalistas de un primer momento, de carácter monumental y grandilocuente, adoptando formas geométricas y orgánicas, (donde

destacaba la conocida obra *Porta dels Països Catalans* en el área fronteriza de Salses), hasta las formas más espontáneas y poéticas, más propias de la realidad cotidiana de la vida, con las iconografías de peces y figuras humanas.

De la misma manera, se han sucedido múltiples exposiciones como por ejemplo la dedicada a Salvador Dalí en 2004 (año de la celebración del centenario de su nacimiento), con la serie de esculturas de la denominada “Colección Clot” en tamaño monumental, así como también se celebran conferencias y otro tipo de actividades, como el reciente pase del filme “puedes oírme”, de Pedro Ballesteros y producido por Mallerich Films Paco Poch, documental que nos ofrece una inmersión profunda en la obra y personalidad del célebre artista Jaume Plensa, revisando sus piezas más emblemáticas instaladas en espacios públicos en España, Francia, Suecia, Estados Unidos, Canadá y Japón, descubriendo su manera de entender el arte como un generador de belleza y a su manera de leer el espacio público como un lugar de encuentro con la comunidad.

Artistas de larga tradición en la entidad como Lluís Montané i Mollfulleda, Lluïsa Granero, Enric Galcerà, Josep Clará, Jordi Puiggalí, Antoni Ballester, Josep María Subirachs, entre muchos otros, no solamente han trabajado e interactuado en exposiciones y actividades en los más de 140 años de historia, sino que también exhiben obra monumental de manera permanentemente en la sede actual del Palacio Pignatelli, de la ciudad condal.

Pero a medida que el Reial Cercle Artístic de Barcelona mira hacia el futuro, su compromiso con la escultura monumental sigue siendo sólido y decidido. La institución se presenta como un puente entre el pasado y el futuro del arte monumental, sirviendo como un espacio dinámico que da cabida a nuevas ideas y enfoques en la creación escultórica. Así, además de la ya citada reciente exposición de Emili Armengol, se han dado cita muestras con maestros escultores dedicados a la escultura monumental como Jorge Egea, Matteo Pugliesse, Vezdhi Rashidov, dra. Gindi, Richard MacDonald, y muchos más, ofreciendo al ciudadano una oportunidad de conocer en directo las trayectorias y

Ya para finalizar, comentar que el Reial Cercle Artístic no se ha limitado a la exhibición de obras monumentales, sino que también se ha comprometido en fomentar la participación ciudadana y la educación artística. Organización de talleres, conferencias y programas educativos permiten que la comunidad local se involucre activamente en el proceso creativo y en la apreciación de la escultura monumental de forma directa.

En conclusión, la confirmación de que la escultura monumental, impulsada por la labor de Instituciones culturales, públicas o privadas, o como ha sido el caso más singular en este artículo, en la personalización del Reial Cercle Artístic de Barcelona, se erige como una fuerza transformadora en el panorama artístico y urbano de la ciudad. A través de la promoción de la creatividad, la participación ciudadana y la preservación del patrimonio, esta institución ha consolidado su papel como un bastión cultural que sigue modelando la identidad de Barcelona a través de la majestuosidad de las esculturas monumentales. La presencia de las mismas en la ciudad no solo enriquece el paisaje visual, sino que también contribuye a la formación de la identidad urbana de la ciudad, y por extensión, del país.

## REFLEXIONES SOBRE LA ESCULTURA EN EL ESPACIO EXPOSITIVO

**Bartolomé Palazón Cascales**  
Universidad de Zaragoza (España)  
**Ainoa M. Gambín Soriano**

### ABSTRACT

Una escultura debe ser contemplada en todas sus dimensiones. En la mayoría de los casos el espacio expositivo de los museos está condicionado a exigencias arquitectónicas, que limitan la libertad de mostrar una parte de la obra escultórica e impiden que pueda ser examinada estereométricamente. La escultura puede ser expuesta en multitud de espacios, tanto públicos, privados, espacios cerrados o abiertos, donde existe una gran diferencia de exhibición. A la hora de mostrar una obra de bulto redondo se tienen que dar una serie de condiciones diferentes a la pintura, el dibujo e, incluso, al relieve y otras instalaciones sobre la pared, pues presentan similitudes en el plano en el que se inscriben. Aquí abordamos, en clave museográfica, diferentes aspectos técnicos para que una escultura pueda ser expuesta en el espacio expositivo con la clara intención de que la experiencia visual y estética de todos sus volúmenes enriquezca la visita del espectador.

## REFLEXIONES SOBRE LA ESCULTURA EN EL ESPACIO EXPOSITIVO

**Bartolomé Palazón Cascales**

Universidad de Zaragoza (España)

**Ainoa M. Gambín Soriano**

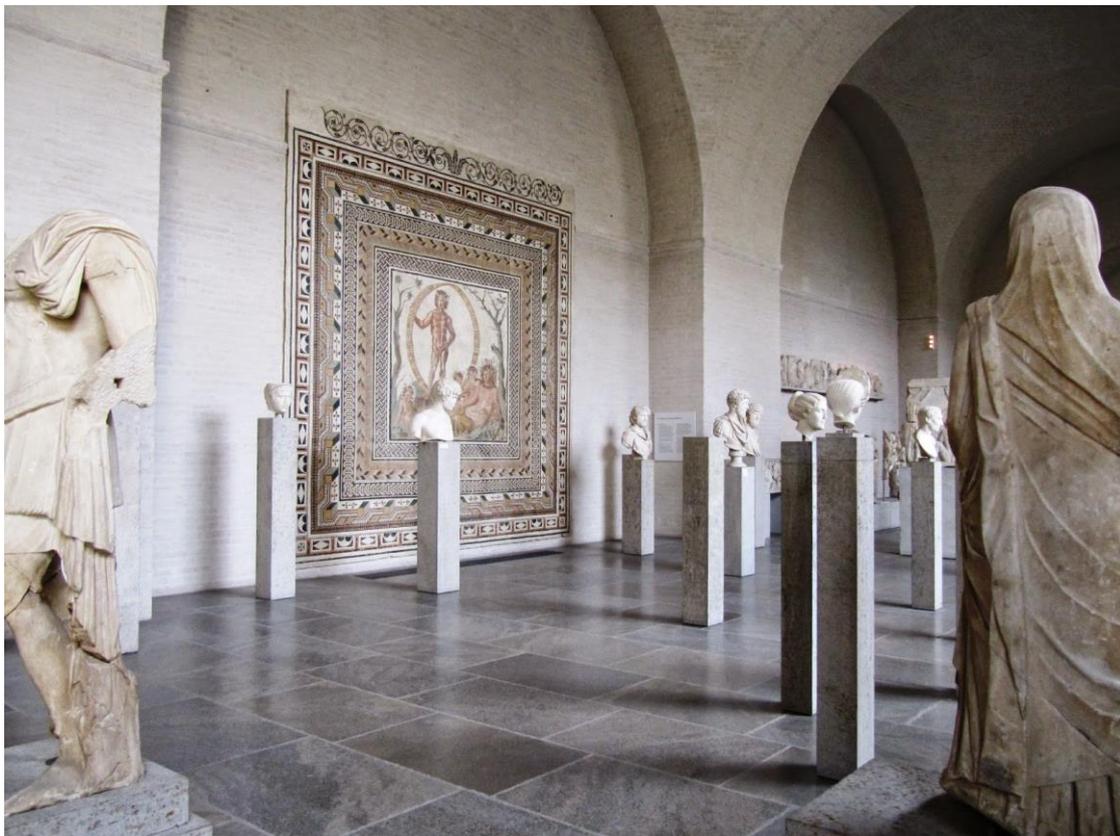
Una escultura debe ser contemplada en todas sus dimensiones. En la mayoría de los casos el espacio expositivo de los museos está condicionado a exigencias arquitectónicas, que limitan la libertad de mostrar una parte de la obra escultórica e impiden que pueda ser examinada estereométricamente. Si bien, los edificios e instituciones que albergan colecciones de arte están centrados principalmente en exponer obras bidimensionales, actualmente se ha abierto un enorme abanico de exposiciones conjuntas, entre pintura, escultura, instalación, e incluso exclusivamente de materiales escultóricos por la creciente tendencia escultórica, que hace que se deban estudiar estas estructuras arquitectónicas para facilitar así el entendimiento y contemplación de las piezas expuestas. En este sentido, se debe tener en cuenta principalmente el tipo de obra que se va a exponer en un determinado espacio. La pieza se puede presentar de muy diversas formas, desde las esculturas más clásicas a las más contemporáneas. Es importante resaltar, que desde la antigüedad la obra escultórica se encuentra especialmente ligada a la arquitectura. Según el arquitecto Juan Pablo Rodríguez Frade, “probablemente es el arte con el que comparte más elementos y variables comunes en el proceso de gestación, y en muchos casos en la propia materialización” (Rodríguez, 2006, pp. 116-117).

En este estudio se abordarán conceptos como la pieza (obra artística) y su disposición, el empleo de peana, la relación de la pieza con el edificio, la relación que se establece con el fondo, o el vínculo que crea con el visitante. Elementos que deben estar muy presentes a la hora de llevar a cabo el discurso museográfico, puesto que un buen estudio de los mismos, atendiendo siempre a las circunstancias arquitectónicas de cada caso, posibilitan establecer una adecuada disposición de las obras dentro de las salas.

El arquitecto, historiador del arte y conservador de museos, Juan Carlos Rico, argumenta en su *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas* (2006) que existen cuatro pilares fundamentales sobre los que debe basarse toda concepción expositiva. Entre ellos destacamos para nuestro análisis dos de estos pilares: *El público y el espacio*, puesto que “no sólo el objeto, ya que éste se inscribe dentro de otro ámbito, que puede ser un espacio cerrado (museo, galería) o abierto (paisaje), condiciona el posible diálogo entre ambos” (p. 20). Y *El público y la obra*, donde el visitante se posiciona solo frente a la obra. Y continúa argumentando que esta actitud sería la correcta del visitante frente a un cuadro o una escultura, limitando todo tipo de barreras entre ambos. Es decir, un punto clave cuando se expone una pieza escultórica es la experiencia que se pueda establecer con el visitante (público),

así como el espacio y el entorno en el que se posiciona dicha pieza a mostrar. Por tanto, conviene poder contemplar la obra con proximidad, en silencio y, en muchos casos, durante largos periodos de tiempo, hecho que nos facilita poder descubrir pliegues o detalles que apenas son perceptibles.

A la hora de mostrar una obra escultórica se tienen que dar, por tanto, una serie de condiciones diferentes a la pintura, el dibujo e, incluso, al relieve y otras instalaciones sobre la pared, pues presentan similitudes en el plano en el que se inscriben. Pero, además, la escultura, gracias a su volumen -principal característica que la diferencia de otras obras artísticas-, se puede percibir y entender desde una gran distancia. Este hecho, motiva al visitante a aproximarse a ella y rodearla, ya que presenta infinitas posiciones para ser contemplada. La escultura llena el espacio y, a su vez, requiere de un “espacio propio” que no sea invadido ni por el visitante ni por otras piezas que se muestren en la sala (Rodríguez, 2006, p. 118). La Gliptoteca de Múnich, un pequeño museo eternamente dedicado a esculturas griegas y romanas, es un excelente ejemplo del modelo expositivo en cuanto a la presentación de las obras escultóricas. Aquí las piezas clásicas se presentan tal cual, desnudas, sin ningún añadido que las enmarque (Imagen 1). El visitante, en este sentido, tiene el privilegio de sentir la cercanía de la obra escultórica clásica (Calvo, 1982, p. 52).



*Imagen 1. Gliptoteca de Múnich. Fuente: Blog 'La brújula del azar'*

Para poder acercarnos al concepto de espacio museístico aplicado a la escultura, daremos paso al análisis de los diferentes conceptos arriba mencionados a través de ejemplos de algunos museos seleccionados en este estudio, cuyas colecciones permanentes presentan numerosas obras escultóricas; así como galerías o centros de arte cuya programación de exposiciones temporales se centra en mostrar obras exclusivamente de escultura, o muestras que aúnan pintura y escultura. Por tanto, aquí se podrán observar diferencias en cuanto a la percepción de la escultura expuesta en multitud de espacios, tanto públicos o privados, espacios cerrados o abiertos, donde existe una gran diferencia de exhibición y de experiencia final del público visitante.

En los museos muchas de las piezas de escultura se muestran exentas, mientras que otras se presentan adosadas a los muros y hornacinas, existiendo una estrecha relación entre la pieza y el fondo. En cuanto a las peanas y los soportes de las piezas, se puede optar por: en primer lugar, que la peana se fusione con la pieza y, en segundo lugar, que la peana se integre con la arquitectura. En este sentido, la Fundación Pedro Cano expuso en febrero y marzo de 2023 una muestra colectiva de escultura, pintura, dibujo, instalación y video-creación, en la cual se puede distinguir estos dos tipos de soporte de las piezas (Imagen 2).



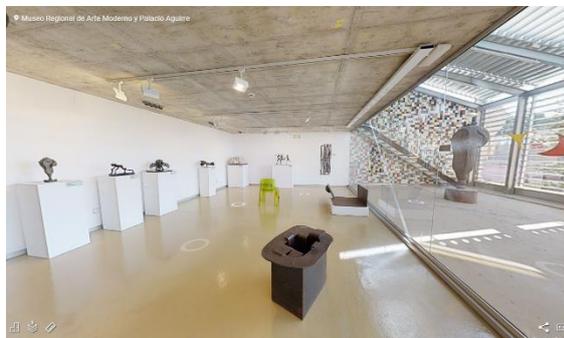
*Imagen 2. Exposición colectiva 'Barro y agua'. Sala de exposiciones temporales de la Fundación Pedro Cano (Blanca, Murcia). Fuente: Archivo fotográfico personal.*

Salvo casos excepcionales, las piezas de un museo rara vez se contemplan aisladas, su distribución está claramente preconcebida. De esta forma, aparecen diálogos y

tensiones en las piezas que el discurso museístico aprovecha de una forma muy positiva para la experiencia del visitante. Dependiendo del tipo o la calidad de la pieza se opta por aislarla o agruparla. En muchas ocasiones es difícil diferenciar el motivo



*Imagen 3. Logia. Esculturas de Antonio Campillo. MUBAM (Murcia). Fuente: Museo de Bellas Artes de Murcia*



*Imagen 4. Ático. Esculturas de Salvador Dalí, José Hernández Cano, Susana Solano y Sergi Aguilar entre otros. MURAM (Cartagena, Murcia). Fuente: Museo Regional de Arte Moderno de la Región de Murcia.*

por el que las mejores obras de muchos museos se exponen en solitario en lugares singulares, este hecho puede estar motivado a que ciertas obras requieran de un espacio vital o se le otorga dicho espacio para mostrar la importancia de la pieza en cuestión (Imagen 3 y 4).

En los museos hay zonas singulares donde es necesario exponer una pieza de interés. Es necesario también que el discurso museístico sea flexible, sin perder rigor, para un óptimo resultado que potencie los valores del edificio y sus colecciones (Rodríguez, 2012, p. 185). Lo que sí es cierto es que, tanto aislado como en grupo, en un museo que alberga numerosas piezas de escultura las obras condicionan enormemente los itinerarios y las secuencias de visita.

En palabras de Arturo Ruiz Salvatierra (2013), “si analizamos el espacio principal de exposición museística de la antigüedad, aquel que ha mostrado a lo largo del tiempo las obras de arte, descubrimos que éste poco o nada tiene que ver con los espacios de exposiciones actuales” (p. 11). Las galerías y los nuevos centros de arte contemporáneo comienzan a concebirse como cajas abstractas, y la obra de arte adquiere un gran protagonismo. Prueba de ello es que cada vez más estos espacios se ponen a disposición de los proyectos artísticos. Se va dejando paso a la creación artística escultórica adecuada al espacio al que se vaya a mostrar. Centros de arte, como la Sala Verónicas de Murcia, ponen sus estancias a disposición de los artistas para generar obra *ex profeso* para dicho espacio (Imagen 5). Actualmente la escultura se nos muestra con estilos minimalistas, hecho que da cada vez más fuerza al edificio donde se inscribe dicha obra. No obstante, también existe una corriente figurativa e hiperrealista en auge en escultura. En este sentido, la arquitectura poco a poco se ha despojado de ornamentos para ofrecerse al espectador en un lenguaje claro y nítido (Imagen 6).



Imagen 4. Sala Verónicas (Murcia). Exposición de Ludovica Carbotta. Fuente: Archivo fotográfico personal.



Imagen 3. Two Art Gallery (Murcia). Exposición de John de Andrea. Fuente: Archivo fotográfico personal.

Los conceptos aquí abordados sobre las singularidades expositivas que presenta una escultura en el espacio museístico se muestran como una breve reflexión que nos acerca a la experiencia visual y estética de todos sus volúmenes y enriquece la visita del público. A través de los espacios expositivos de las instituciones museísticas aquí analizadas, y las colecciones que albergan, se observa que todavía hay mucho que analizar sobre el paradigma arquitectónico de los museos de Arte Contemporáneo, en una apuesta firme por mostrar de manera fiel a su concepción las obras escultóricas.

### Bibliografía

- Calvo, F. (Marzo – Abril de 1985) Un museo recuperado. *Lápiz. Revista mensual de Arte año III número (24)*, pp. 53-54
- Rico, J.C. (2006). *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*. Madrid, España: Ed. Sílex.
- Rodríguez, J.P. (2006). Criterios museográficos para la exposición de materiales escultóricos. *Museos.es. Revista de la dirección general de museos estatales, volumen (2)*, pp. 116-125. DOI: 10.4438/2387-0958-MU-2006-2-115
- -- (2011-2012). Reflexiones sobre museografía sostenible. *Museos.es. Revista de la dirección general de museos estatales, volumen (7 y 8)*, pp. 182-189.
- Ruiz, A. (2013). La deshumanización del espacio museístico. *Sociedad: boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*. Número (12), pp. 11-16
- VV. AA. (2005). El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente. Murcia, España: Edita Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- VV. AA. (2020). Guía del Museo Regional de Arte Moderno de la Región de Murcia. Murcia, España: Ed. Dirección General de Bienes Culturales y Tres Fronteras.

## El Despertar de la Aurora.

### Tecnología 3D para la recuperación de la memoria en la escultura monumental

Dr. Jorge Egea, Profesor Titular del Grado de Artes Digitales

Human Environment Research (HER) Research Group

La Salle - Universitat Ramon Llull (Barcelona)

[jorge.egea@salle.url.edu](mailto:jorge.egea@salle.url.edu)



#### ABSTRACT

En 1927 el escultor Joan Borrell Nicolau (Barcelona 1888-1951) y el arquitecto Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1881-1891) recibieron el encargo del Ayuntamiento de Barcelona para realizar un conjunto monumental con motivo de la celebración de la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Imbuido del espíritu de la corriente clasicista de la Europa de los años 20, Borrell y Nicolau diseñó un ensueño novecentista en el que Minerva, Apolo y Selene junto con un grupo de ninfas y ciervos - en un conjunto de fuente y jardines que debía acoger hasta 18 figuras - invadían los así llamado 'Jardinets de Gràcia' y convertían estos jardines en una pequeña parcela del Olimpo en la Ciudad Condal.

El fastuoso monumento, inaugurado en 1929 por José Antonio Primo de Rivera, fue desmantelado en 1931. ¿Por qué una obra tan imponente tuvo una vida real tan breve? Motivos estéticos, políticos y sociales fueron los responsables de esa pérdida. Respeto a las diferentes esculturas que conformaban el conjunto, mientras algunas fueron almacenadas y, posteriormente diseminadas por varias ubicaciones públicas de Barcelona, otras terminaron en manos privadas y/o se encuentran en paradero desconocido.

Sin embargo, el monumento sigue motivando interés por su insólita y paradójica historia. La visión fragmentada no nos permite entender la magnitud de la obra de Borrell y Nicolás. Actualmente, la tecnología 3D facilita la reconstrucción del monumento y ayuda a tener una idea de la complejidad de la obra dentro del espacio virtual, recuperando la memoria de la transformación del espacio público. El proceso de reconstrucción 3D nos permite conocer el monumento desde una nueva perspectiva, y acercarlo a las nuevas generaciones. Presentamos este proceso de documentación y reconstrucción por ordenador que pretende recuperar el esplendor inicial del 'Despertar de la Aurora'.

## 1-Joan Borrell i Nicolau y el movimiento 'Noucentista'

Joan Borrell i Nicolau (Barcelona, 13 de agosto de 1888 - 26 de abril de 1951) fue hijo del notario de la Puebla de Segur, localidad en la que residió en su niñez. A los trece años se trasladó definitivamente a Barcelona. Estudió en la escuela de la Llotja y entró como aprendiz en los talleres de Agapito Vallmitjana y Enric Clarasó.

Instaló su primer taller en Barcelona, donde tendría ayudante que acabarán siendo también escultores de prestigio, como Josep Viladomat y Martí Llauredó i Mariscot.

Vivió en París durante un tiempo, donde hizo amistad con Maillol, Picasso, Rodin, etc. hasta el año 1916 que volvió definitivamente a Barcelona, a partir de entonces, residió entre Barcelona, Madrid y Palma, teniendo talleres en las tres ciudades.

Fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de San Jorge el año 1950.

Formó parte, entre otras, de la asociación de 'Les Arts i los Artistes,' (1910-1936). Su ideario, opuesto a la imprecisión y al simbolismo modernista, era esencialmente noucentista: exaltación del espíritu mediterráneo y valoración de la medida, del esfuerzo y de la continuidad.



Como señala el historiador Bernat Puigdollers "Borrell y Nicolau sobresalió muy joven como retratista. La capacidad de captar la psicología del personaje y darle severidad y presencia persiguiendo a la terribilità miguelangelesca, le dieron enseguida una gran reputación en la sociedad barcelonesa y, más tarde, en la capital española.

Sus retratos son ponderados y delicados, pero a la vez severos y de cierta dureza. Sus referentes parten de la escultura romana republicana -profundidad y realismo- y enlazan con la escultura de Rodin, de quien toma métodos como el trabajo del *blog* y el *non finito*.

Son muchos los escultores que han encontrado en el retrato una importante vía económica y que la han entendido como un *modus vivendi*. Sin embargo, son pocos los que han sabido trascender

el simple retrato, la simple emulación de la realidad. Borrell y Nicolau es uno de ellos. Supo transmitir a la materia inerte el carácter y la fuerza del modelo pero también el vigor de su propia personalidad. Supo dar a las facciones fugaces y temporales de sus modelos el don de la eternidad.” (<http://borrellnicolau.cat/borrell>)

## 2- La propuesta del Despertar de l’Aurora

Nicolau Maria Rubió Tudurí. 1 (Mahón, 1891 - Barcelona, 1981) estudió i colaboró con el paisajista francés Forestier, principalmente en el ajardinamiento de diversos espacios en Montjuic, un conjunto de marcado carácter clasicista mediterráneo (véanse los Jardines de Laribal o de Miramar) durante los años 1917-24



Su estilo propugnaba el retorno al mundo mediterráneo, a la cultura clásica grecolatina. En su faceta como director de Parques y Jardines fue el principal promotor del «jardín mediterráneo», lo que se denota en sus intervenciones en Barcelona (Plaza Francesc Macià 1925; los jardines del Palacio de Pedralbes, 1927; o el Turó Park, 1933).

En 1928, con motivo de la Exposición Universal de 1929, le fue encargado el diseño de los ‘Jardinets de Gràcia’ (actuales Jardines Salvador Espriu), para servir de enlace de conexión entre el paseo de Gracia y el barrio de Gracia, que fue anexionado a la ciudad de Barcelona en 1897.

La colaboración con el escultor Borrell i Nicolau suponía la transformación de este terreno todavía no urbanizado en una ensoñación novecentista en la que, presididos diosa Minerva, la fuente de las bigas de Helios y Selene trasladaban al visitante a una sección del Olimpo en la que los dioses, además de las ninfas, ciervos, etc poblaban este jardín.

La propuesta, al menos en la proyección de Borrell i Nicolau, contenía un total de 18 esculturas, de las cuales, con certeza solamente sabemos que se instalaron las correspondientes a las fuentes: Minerva, Selene y Helios, 4 caballos y 4 águilas. Ni siquiera tenemos la seguridad de que las ninfas fueran instaladas – aunque en cualquier caso pasaron al patrimonio del Ayuntamiento de Barcelona. Otras figuras, que acabaron en manos privadas, seguramente ni siquiera fueron adquiridas por el consistorio municipal.

A pesar de la gran extensión de terreno del conjunto que debía albergar todas las piezas, el gusto clasicista de Rubió i Tudurí hizo que la fuente del Despertar de la Aurora estuviera circundada completamente por setos, con pequeñas entradas a modo de burladeros, por lo que para el pensamiento novecentista, la experiencia estética de contemplar el conjunto en una suerte de Hortus conclusus todavía debía incrementar la idea de transportación/identificación de Grecia con Cataluña, Barcelona con Atenas y “Els Jardinets” con una porción del Olimpo.

Sin embargo, este mismo principio fue una de las principales causas de su curta supervivencia y precipitado desmantelamiento en 1931. Evidentemente no podemos olvidar las influencias políticas del momento, pero es básico aceptar que esta visión idealizada e ilustrada del noucentisme barcelonés no era ni mucho menos la más popular del momento. ¿Quién era capaz de valorar los principios estéticos sobre los que sustentaba? Seguramente artistas como los integrantes de Las Arts i el Artistes, antes mencionados, Pensadores como Eugeni d’Ors, o mecenas como Lluís Plandiura.

El conjunto rápidamente se cargó de connotaciones aristocráticas (o alto-burguesas) y se hizo impopular, especialmente a través de artículos de periódico que principalmente destacaban que el conjunto provocaba que Barcelona como ciudad daba la espalda al anexionado Barrio de

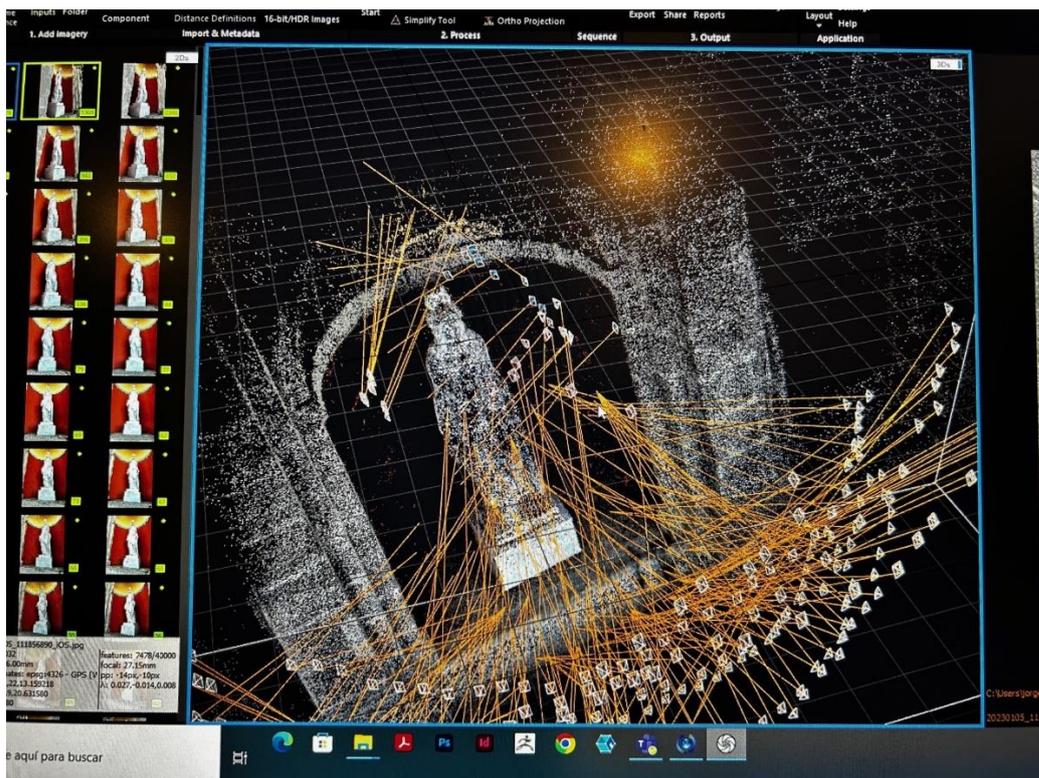
Gracia, ya que bien es cierto, que la única panorámica posible de contemplación era desde la Diagonal de Barcelona hacia Gracia, mientras que de Gracia a Barcelona únicamente era posible contemplar una barrera visual de abetos, setos y cipreses.

En una compleja operación de desmontaje, en 1931 la fuente y su conjunto fue desmontado y las piezas que la componían se conservaron en los almacenes municipales del Ayuntamiento de Barcelona. Ya en 1934 el propio arquitecto Eubió i tudorí recolocó la biga de Helios en el Turo Park y, sucesivamente algunas de estas piezas se distribuyeron en diferentes lugares de la Ciudad Condal.

### 3- La propuesta de reconstrucción del Despertar de l'Aurora

La tecnología actual nos permite aproximarnos a un nuevo concepto de reconstrucción para el cual el modelado 3D es imprescindible.

Para la reconstrucción 3D de las esculturas ya existentes utilizamos la técnica de la fotogrametría, Usando unas 300 imágenes de la escultura a 360 grados, la fotogrametría permite una reintegración muy precisa del volumen tridimensional, con lo cual la escultura real se transforma en una malla 3D. Mediante la computación trigonométrica, la fotogrametría consigue reordenar en el espacio 3D los millones de puntos comunes a estas imágenes, consiguiendo la volumetría final de la pieza.



Para ello realizado pequeñas “campañas” fotogramétricas” por la ciudad de Barcelona. Obtenemos así la versión 3D de a Minerva, Selene y Helios.

A partir de las fotografías, podemos modelar otros elementos, como las columnas o los capiteles.

También tenemos obras como las águilas, de las cuales no podemos realizar fotogrametrías por no tener acceso a ellas, pero las cuales podemos modelar a través de fotografías.

Por el contrario, hay obras como la Ninfa peinándose, cuya ubicación exacta desconocemos, al no aparecer su imagen en la misma fuente de la Aurora, formando parte del resto del ajardinamiento que configuraba todo el conjunto.

Por lo tanto a la hora de realizar una reconstrucción virtual, no solamente podemos reproducir de la manera más objetiva posible, sino que podemos asignar diferentes valores a las piezas, bien sea por textura, cromatismo o densidad.

Para todo ello utilizamos el motor de Unreal Engine, el cual nos permite no solo movernos en primera persona a través del espacio virtual, sino además dotar de movimiento al conjunto, y añadir efectos como el agua de las fuentes, la iluminación, etc, que nos permita revivir la experiencia estética del conjunto.

Para poder llegar a esta presentación hemos realizado una renderización pero todavía con una baja calidad de los elementos de los cuales disponemos actualmente

El objetivo final no es solamente crea una versión virtual, sino también realizar una maqueta a escala de todo el conjunto. Para ello hemos empezado con la impresión en resina de la pieza central, la Minerva.

A partir de esta primera experiencia podemos hacernos una idea de cómo podríamos obtener todo el resto de piezas y tener una reproducción del conjunto, con la cual crear una exposición para poder dar a conocer esta obra y acercarla a los ciudadanos del s. XXI a través de la tecnología digital.



## **PRESCINDIR DEL PEDESTAL PARA ENSALZAR EL SÍMBOLO**

JUDIT SUBIRACHS

### **ABSTRACT**

Más de tres décadas antes de la publicación del sugestivo libro *La pérdida del pedestal* (1994), en el que Javier Maderuelo abordaba el desbordamiento de los límites de la escultura y la crisis del concepto de monumento, en el espacio público de la ciudad Barcelona ya se habían instalado dos obras que provocaron ruidosas polémicas, tanto por su concepción plenamente abstracta como por haber sido emplazadas a pie de calle, sin pedestal. Nos referimos a las obras «Forma 212» (1957) y «Evocación marinera» (1960), a través de las cuales el escultor Josep M. Subirachs (1927-2014), con treinta años de edad, situaba por primera vez la abstracción en la calle. Poco después, con el monumento dedicado al inventor del submarino Ictíneo, el propio artista evitaba construir un monumento convencional y, en lugar de situar a Narcís Monturiol en lo alto de un pedestal, monumentalizaba el invento del personaje homenajeado con un monumento/collage que enlazaba con un lenguaje artístico cercano al arte pop.

## **PRESCINDIR DEL PEDESTAL PARA ENSALZAR EL SÍMBOLO**

JUDIT SUBIRACHS

Hace ya treinta años, el Círculo de Bellas Artes de Madrid publicaba "La pérdida del pedestal" (1994), un sugestivo libro en el que Javier Maderuelo, arquitecto, crítico e historiador del arte, trataba el desbordamiento de los límites de la escultura y la crisis del concepto de monumento. Como indicaba el autor en la introducción, aquel breve ensayo tenía su origen en un seminario que había impartido en 1992 en el mismo Círculo de Bellas Artes.

Además de reflexionar sobre el arte emplazado en espacios públicos, el Dr. Maderuelo cuestionaba la definición de escultura y, sobre todo, la idea de conmemoración que desde la escultura clásica había definido todo monumento. Afirmaba que, con la modernidad, los monumentos conmemorativos habían dejado de interesar, mientras los escultores, por su parte, habían ido rechazando las reglas, los materiales, los procedimientos y los temas del clasicismo, de manera que la escultura había quedado abocada a la desaparición como género artístico.

Se trataba de una afirmación demasiado rotunda, ya que no era el concepto de escultura lo que había cambiado sino las tipologías y los materiales. Por otro lado, la pérdida del pedestal en la escultura moderna no siempre implicaba la ausencia de voluntad conmemorativa.

La obra emplazada en espacios públicos, necesariamente de encargo, está siempre sometida a los condicionantes de un cliente y, ciertamente, hay quien opina que la función evocadora de la memoria colectiva que tenía el monumento se ha perdido, sobre todo porque la presencia de obra escultórica en el espacio público forma parte de un debate en el que juegan un papel trascendental las propuestas administrativas, es decir las decisiones políticas, que no pueden ignorar la aceptación o la respuesta crítica de los ciudadanos.

Más de tres décadas antes de la citada publicación del profesor Maderuelo, en el espacio público de la ciudad Barcelona se habían instalado dos esculturas que provocaron ruidosas polémicas, tanto por su concepción plenamente abstracta como por el hecho de haber sido emplazadas a pie de calle, sin pedestal, aquella estructura que aísla el hecho, el símbolo o el personaje.

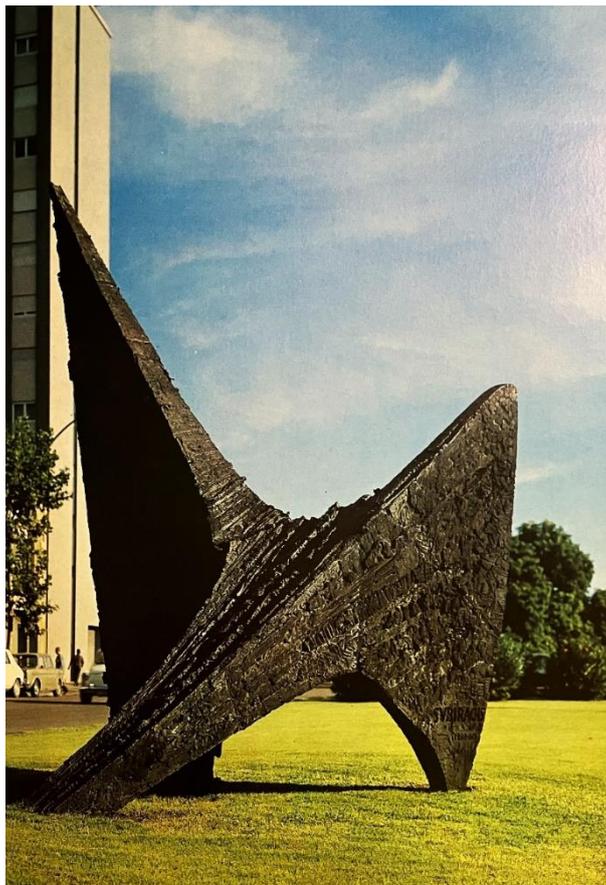
Nos referimos a *Forma 212* (1957) y *Evocación marina* (1960), dos obras a través de las cuales el escultor Josep Maria Subirachs (1927-2014), con treinta años de edad, situaba por primera vez la abstracción en la calle. Sin duda, aquellas obras significaron el impulso hacia una profunda evolución estética colectiva. Para *Forma 212*, situada en el Paseo del Valle de Hebrón, Subirachs escogió un material plenamente del siglo XX, el hormigón, rechazando materiales considerados más nobles como habrían sido el mármol, la piedra de travertino o el granito. Así, el hormigón entraba en la historia de la escultura como material que aportaba un impacto plástico contundente para desmentir el falso prejuicio de que el cemento armado era un material pobre y la obra aparecía como primera muestra de una escultura capaz de ser una auténtica contribución estética contemporánea en un espacio público.

Dentro de la trayectoria del artista, aquella obra ya se inscribía en su etapa abstracta, aunque todavía recordaba formas naturales muy estilizadas ya que, de hecho, derivaba de sus figuras reclinadas de la etapa expresionista. Aparte del material utilizado, la singularidad de la obra radicaba en la ausencia de pedestal porque *Forma 212* no pretendía glorificar o enaltecer a ningún personaje ni conmemoraba o recordaba ningún hecho histórico. Sin base ni pedestal, la escultura se mostraba próxima, sin impedimentos, al alcance de la mirada y también del tacto.



Josep M. Subirachs | *Forma 212* | 1957 | Hormigón | Paseo del Valle de Hebrón (Barcelona) |  
180 x 270 x 98 cm

Si bien, como hemos señalado, *Forma 212* fue la primera escultura no figurativa emplazada en un espacio público de Barcelona, hay que tener en cuenta que, a finales de los años cincuenta, el paseo del Valle de Hebrón todavía era un lugar recóndito y, por este motivo, no causó el impacto histórico que tres años más tarde provocaría otra obra abstracta del mismo autor: *Evocación marina*, pieza de bronce situada en pleno barrio de la Barceloneta, de concepción radicalmente diferente a la estatuaria convencional, de gran contundencia formal y de claras sugerencias náuticas. Como afirmó Francesc Fontbona, aquel prodigio de síntesis formal puso en la calle, por primera vez, la polémica abierta de la validez o no de la abstracción en la escultura. Distanciándose rotundamente de la estatuaria figurativa, evocaba claramente elementos relacionados con el mar, ya que, mediante un hallazgo plástico esencialista, *Evocación marina* podía sugerir la proa de un barco, el timón oxidado de una nave, una hélice, la cola de un cetáceo, un ánora clavada en el fondo del mar o, incluso, el perfil de una vela latina.<sup>1</sup>



Josep M. Subirachs | *Evocación marina* | 1960 | Bronce | Paseo Juan de Borbón (Barcelona) | 370 x 250 cm

---

<sup>1</sup> FONTBONA, Francesc (2015). *Subirachs*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 74.

En 1963, con el monumento dedicado al inventor del submarino Ictíneo, situado en la Avenida Diagonal de Barcelona, el artista evitaba crear un monumento convencional y, en lugar de situar a Narcís Monturiol encima de un pedestal, monumentalizaba el invento del personaje homenajeado con un monumento/collage que enlazaba con un lenguaje artístico cercano al arte pop, tendencia vanguardista norteamericana entonces en plena emergencia. Una estructura de hormigón, de textura minuciosamente trabajada, forma una concavidad en la que se aloja una reproducción en cobre, a escala 1:7, del submarino, como si fuera un facsímil. Así, con un elemento concreto reproducido literalmente sobre un soporte no figurativo el artista conseguía crear un fuerte contraste, una propuesta simbólica original porque, con palabras de Teresa Camps, en la obra pública de Subirachs siempre hay forma, contenido y materia, ornamento, recurso a las caligrafías personales y a la simbología de lectura colectiva e histórica, ambición de espacio, propósito monumental.<sup>2</sup>

Sin recurrir a las formas o a las alegorías de la escultura del pasado y manteniendo su personalidad, el artista utilizaba los símbolos para establecer una relación histórica y cultural con el lugar de donde partía la iniciativa.



Josep M. Subirachs | *Monumento a Narcís Monturiol* | 1963 | Hormigón y cobre | Avenida Diagonal / C. Provenza (Barcelona) | 420 x 260 x 214 cm

---

<sup>2</sup> CAMPS, Teresa (2003). «Notes entorn de l'obra de Subirachs en l'espai públic». *Subirachs. Volums, textures, símbols*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, p. 30.

## DESVIRTUALAR LA IDEA ORIGINAL DEL ARTISTA

Como escribió el propio Josep M. Subirachs, una vez inaugurada, «fluctuando entre la indiferencia o la admiración, la vida de la obra empieza con la esperanza de fusionarse en el paisaje de la ciudad, a merced del tiempo y de los bárbaros».<sup>3</sup> Efectivamente, toda obra emplazada en espacios de dominio público está sometida a múltiples agresiones. Por un lado, las agresiones naturales que actúan sobre los materiales: el sol, la lluvia, el viento, el polvo, la polución, la humedad, los excrementos de las aves, etc., y, por otro, los actos de incivismo, como pintadas, orines, mutilaciones o robos. Pero, sorprendentemente, además del "vandalismo popular" hay un "vandalismo oficial", otra modalidad de agresión perpetrada por las propias administraciones, que, guiándose por asesoramientos erróneos o por simple ignorancia, desvirtúan la obra sin tener en cuenta el proyecto original ideado y concebido por el artista.

Con motivo de las obras de urbanización del Paseo del Valle de Hebrón paralelas a la construcción de la Ronda de Dalt, a la escultura *Forma 212*, que, como ya hemos comentado, fue concebida apoyada directamente en el suelo, se le añadió un pedestal que rompió totalmente la concepción original de la obra convirtiéndola en una especie de bibelot y, para rematarlo, colocaron dos letreros justo delante, mostrando una falta absoluta de respeto por la obra y por su autor. Tuvieron que pasar casi treinta años hasta que, en 2017, tras reiteradas peticiones por parte del Espai Subirachs, la escultura *Forma 212* "bajó" de aquel pedestal que había sido impuesto sin el consentimiento de su autor.



<sup>3</sup> SUBIRACHS, Josep Maria (1987). *Quadern de taller (1954-1987)*. Barcelona: Els Llibres de les Quatre Estacions, p. 12.

En cuanto a *Evocación marina*, inicialmente situada en una rotonda, fue desplazada a un parterre, escondida debajo de un inmenso árbol y convertida en un aparcamiento de motocicletas.



Más recientemente, en diciembre del 2022, el submarino del monumento a Narcís Monturiol sufrió un intento de robo. Unos vándalos intentaron arrancar la reproducción del Ictíneo, no por tratarse de la obra de un artista de reconocido prestigio sino, supuestamente, para vender el material, cobre, cuyo precio últimamente ha experimentado un fuerte incremento. Gracias al buen anclaje de la pieza, no consiguieron sustraer el submarino, pero lo dejaron muy dañado y robaron su hélice.



Podríamos seguir enumerando otros ejemplos de obras desvirtuadas, ya sea por vandalismo popular o por vandalismo oficial, pero nos hemos centrado en tres obras emblemáticas que corroboran que lo que más atraía al escultor era realizar obras destinadas a espacios públicos, donde cumplían una función integrada en el urbanismo y donde los retos aún eran más comprometidos. Afirmaba que «Hay que acertar el emplazamiento porque entonces la obra crea un punto de referencia y genera un entorno. Una escultura bien colocada da la proporción de las cosas, engrandece el espacio. Hace, por ejemplo, que una plaza sea plenamente un lugar urbano.»<sup>4</sup> Y, reiteradamente, remarcaba la importancia de escoger los materiales adecuados. «Pienso que una obra de arte debe envejecer como una ruina, no como una chatarra. Por eso trabajo con materiales que resistan bien el paso tiempo.»<sup>5</sup> Era consciente de la vulnerabilidad de toda obra emplazada en un espacio de dominio público, sometida a toda clase de agresiones. I también sabía que el efecto del tiempo era implacable. El tiempo, en definitiva, es el que elige lo que debe perdurar. Marguerite Yourcenar lo describió espléndidamente en un texto publicado en 1983 que a Subirachs le gustaba mucho citar: *El tiempo, este gran escultor*.

Dra. Judit Subirachs-Burgaya  
Historiadora del Arte

---

<sup>4</sup> SUBIRACHS, Josep Maria (1989). *La Torre de Babel*. Barcelona: Els Llibres de les Quatre Estacions, p. 30.

<sup>5</sup> *Idem*

**LA ESCULTURA MONUMENTAL. LIMITACIONES PARA EL ARTISTA**  
MARIBEL VERA-MUÑOZ

**ABSTRACT**

La escultura se encuentra con grandes obstáculos para su desarrollo en el mundo actual, inconvenientes que aumentan cuando se trata de la escultura monumental. La realidad del momento nos puede hacer caer en el optimismo, aunque si analizamos los factores que están en su contra llegaremos a conclusiones menos favorables. Para empezar, la escultura está desapareciendo en el mundo social, ha dejado de ser conocida como una de las grandes Bellas Artes, entre otros motivos porque, el Arte en general y la escultura en particular, han desaparecido de los currícula escolares, y en los escasos espacios en donde tienen cabida se priman otras manifestaciones artísticas. Tampoco la encontramos en los medios de comunicación de masas, que son los que le llegan al gran público, y lo que no se nombra no existe. Por otro lado, los materiales, las técnicas y el factor económico limitan férreamente las posibilidades del escultor para poder realizar escultura monumental. Todo esto sin tener en cuenta la discriminación, en todo el mundo del arte, en lo que afecta al sexo y la edad del artista. Estos obstáculos forman el principal objeto de análisis de nuestro estudio, y conocerlos allanará el camino para encontrar soluciones.

## LA ESCULTURA MONUMENTAL. LIMITACIONES PARA EL ARTISTA

MARIBEL VERA-MUÑOZ

La escultura en general y la escultura monumental en particular está desapareciendo del mundo sociocultural y artístico. La principal razón es que las instituciones públicas, como ministerios, consejerías, ayuntamientos y otras entidades han reducido su participación en convocatorias de premios, ayudas, estancias, etc., que fomenten la creación de grandes obras escultóricas. Lo mismo ocurre con las instituciones religiosas, aunque, como es bien sabido, éstas promovieron en el pasado la ejecución de grandes obras escultóricas para iglesias y monasterios. En la actualidad escasean los apoyos institucionales de solvencia, y el fomento de la gran obra escultórica por parte de entidades, tanto públicas como privadas, está sujeto a serias limitaciones. Sin embargo, puede considerarse que el moderno urbanismo, con la proliferación de rotondas en las vías urbanas o periurbanas y la creación de nuevos parques, es una fuente potencial de escultura monumental que puede ser utilizada por ayuntamientos y administraciones locales para reforzar el poso cultural de las localidades a las que representan.

Es frecuente que las obras escultóricas monumentales erigidas en espacios públicos generen polémica en su entorno, bien por la designación de la comisión de selección, bien por la propia obra seleccionada, por su significado o por adecuación al espacio urbanístico. Puede citarse a estos efectos la reciente polémica que levantó en París el intento de Jeff Koons de colocar un gigantesco ramo de tulipanes frente a la Torre Eiffel. Las controversias alrededor de las obras de arte monumentales no son algo nuevo, sino que, por motivos religiosos, políticos o culturales, se han producido a lo largo de toda la historia del arte. Generalmente, si bien estas polémicas suelen despertar cierta expectación pública, finalmente resultan perjudiciales para la apreciación objetiva de la obra en cuestión.

La mencionada crisis de la escultura monumental tiene también su reflejo en el mundo de la educación. En efecto, en el bachillerato de Artes y en el de Humanidades y Ciencias Sociales, la enseñanza del arte ha quedado reducida a una asignatura optativa, dentro de cuyos contenidos los dedicados a la escultura son claramente inferiores a los dedicados a la arquitectura o a la pintura. Con todo ello, la enseñanza de la escultura monumental como tal se limita a alguna breve referencia a la obra de escultores de resonancia histórica, como Miguel Ángel o Bernini, o contemporánea, como el español Juan de Ávalos. Lo que no se llega a conocer no se valora.

En los medios de comunicación de masas, la atención que se presta a la escultura monumental, bien en forma de documentales o programas específicos, bien en noticiarios de TV o en prensa, es mínima. Esta falta de interés se manifiesta, incluso, en revistas especializadas en arte. Resulta significativo el hecho de que no hay ninguna publicación española dedicada específicamente a la escultura. En parecida situación está la presencia de la escultura monumental en las redes sociales más conocidas, donde ocupa un espacio mínimo en comparación con otras artes, especialmente la pintura, y lo que no se nombra no existe.

La práctica de la escultura monumental presenta también limitaciones específicas, surgidas de las exigencias de los materiales a emplear, de las técnicas, ejecución, almacenamiento y transporte. Los materiales han de presentar resistencia mecánica para soportar pesos y tensiones generalmente considerables, y resistencia química frente a la corrosión y el deterioro ambiental, lo que puede hacer necesario aplicar tratamientos específicos de protección, principalmente si la obra terminada se ha de instalar en el exterior. Las técnicas escultóricas para la realización de una obra monumental suponen una dificultad adicional. La limitada capacidad

del taller del escultor imposibilita generalmente la terminación de la obra monumental en su interior. Habitualmente, el artista elabora una obra de tamaño reducido, o una maqueta, para levantar después el modelo definitivo en una fundición, en un gran taller de metalistería, o mediante complejas máquinas industriales de reproducción de modelos, que disponen de multifunciones de corte de material, acrílico, madera, metal o piedra, utilizando calor, láser o chorros de agua a alta presión. Tampoco resulta fácil para un artista, máxime si es novel, disponer de un espacio de las dimensiones necesarias para albergar una obra monumental, ni de medios adecuados para su transporte e instalación.

Todos estos requerimientos relativos a la calidad y cantidad de los materiales, técnicas escultóricas, maquinaria, locales de trabajo, transporte, etc., suponen un incremento en el coste de la obra finalizada, que resulta frecuentemente inabarcable para el artista. Sin embargo, muy pocas entidades se ofrecen a financiar una obra conociendo sólo la maqueta, lo que limita drásticamente las posibilidades de llevar a cabo un proyecto de cierta envergadura. Las grandes obras monumentales de la historia, que ahora encontramos reproducidas por doquier, como “El pensador” de Rodin, han sido siempre consecuencia de un encargo. Pero eso es un “lujo” permitido sólo a unos pocos, los artistas en la élite de la escultura monumental, como son actualmente Plensa, Bourgeois, Botero, Iglesias o Charbonnel, entre otros.

Pero no todos los artistas se enfrentan por igual a las limitaciones anteriormente comentadas. Así, mientras que en las Facultades y Escuelas de Arte españolas las mujeres representan más del 80% del alumnado, en el mundo artístico la mayoría de los galardonados en premios, concursos, menciones, etc. son hombres. Esta discriminación por sexo supone otra limitación para la promoción y futuro de la mujer artista en general y escultora en particular. Tomando como ejemplo la feria de ARCO 2023, y en base a los datos que nos ofrece la asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV), las obras expuestas y realizadas por mujeres representaron el 37% del total.

También se encuentran diferencias en las limitaciones de los artistas según su edad. Una somera revisión de las obras de arte seleccionadas, premiadas, o expuestas en galerías, revela que prácticamente la totalidad son de autores que no han cumplido los 50 años. Si añadimos que muchas convocatorias son específicas para artistas emergentes, con límite de edad de 40 años, nos encontramos con otra forma de discriminación en el mundo del arte: la discriminación por edad. Los datos que se presentan a continuación sobre ARCO 2023 se refieren a mujeres, pero pueden ser extrapolados a hombres. La mayor proporción de mujeres artistas por edad está en la franja 40-50 años, con el 26,3%, en tanto que en la franja 70-80, está el 10,9% y en la de 80 o más años, el 5,3 %, mientras que las artistas fallecidas ya consagradas suponen el 9,5 %. En resumen, para el artista no parece haber lugar en este tipo de acontecimientos si no es menor de 40 o no es un artista ya reconocido.

Las profesionales cuyo rendimiento depende de sus condiciones físicas, como los deportistas, suelen ser minusvalorados por la sociedad con el paso de los años. Sorprendentemente, esta minusvaloración se ha extendido a otras actividades para cuyo ejercicio las condiciones físicas no sólo no son críticas, sino que, por el contrario, son las facultades intelectuales y profesionales las que mejoran progresivamente con la edad, como es el caso de políticos, académicos, sanitarios, artistas y otros. Si se ignora esto, se está ignorando el valor de la experiencia y del desarrollo del pensamiento creativo. Se desprecia la creatividad de los mayores, argumentando que su esperanza de vida es más corta, por lo que dispondrán de menos tiempo para producir, primando quienes así piensan la cantidad sobre la calidad. Como prueba en contra, se podría recordar el ejemplo de Picasso y otros muchos artistas, muy prolíficos en la última etapa de su

vida. Podría también añadirse que la precocidad artística nunca es un seguro de esperanza de vida, pues son demasiados los ejemplos de todo lo contrario.

Por último, se debe citar la influencia de las ideologías, muy sensibles y favorecedoras de la escultura monumental. Sin embargo, las ideologías que son grandes promotoras de escultura monumental, también son grandes destructoras de la misma. Basta con recordar el auge y caída del mundo comunista, con el derribo, por parte de las masas populares, de las colosales esculturas de sus antiguos líderes, o la voladura de los Budas gigantes en Afganistán, por no citar ejemplos más cercanos.

Este análisis no ha sido exhaustivo, porque estudiar sólo algunos de estos aspectos en profundidad podría suponer la realización de una tesis doctoral. Sin embargo, conocer someramente estos obstáculos, ha sido el principal objeto de nuestro estudio, para poder mostrar su importancia en el futuro de la escultura monumental. Todo lo cual allanará el camino para encontrar soluciones que favorezcan su crecimiento, dentro de las artes visuales, y para que sea valorada como se merece, aumentando su presencia en el momento actual.

M. Vera Muñoz

Profesora Titular de Universidad y Escultora

[maribelverasculpture@gmail.com](mailto:maribelverasculpture@gmail.com)

**Lo que se conoce como figura y fondo o positivo y negativo; la relación perceptual  
“entre imagen visual y fondo” en la escultura.  
MELQUÍADES ROSARIO**

**ABSTRACT**

Es de mi pensar que lo que se conoce por «fondo y figura» o su paralelo «positivo y negativo», deben ser concebidos como imagen visual y fondo en el caso de los medios bidimensionales y en el caso de la escultura debería ser imagen visual y espacio circundante. Todos los escritos al respecto se fundamentan sobre los medios bidimensionales y manejan a la escultura de la misma forma. La particularidad de la escultura es su carácter tridimensional y el espacio circundante que la bordea funciona como su escenario. No es una superficie o un plano es un espacio que la afecta, la impacta y la obliga a crear un diseño que se interrelacione con el mismo. Es la escultura en el espacio y los espacios en la escultura los medios a manejar para mantener una cordial relación con su espacio de estar.

**Lo que se conoce como figura y fondo o positivo y negativo; la relación perceptual  
“entre imagen visual y fondo” en la escultura.  
MELQUÍADES ROSARIO**

Edgar John Rubin, psicólogo danés, nacido en Copenhague. El 6 de Septiembre de 1886 y fallecido en Rudersdal el 3 de mayo de 1951.

Entre sus trabajos más notables son sus teorías sobre las ilusiones ópticas bajo la concepción de figuras y formas. Presentadas en su tesis doctoral Synsoplevede figurer (“figuras visuales”)

**“Lo que es fondo para la pintura, es lo vasto para la escultura”**

**Melquiades Rosario-Sastre 2005**

En su tesis Rubin habla de una superficie donde se genera lo de figura y fondo, obviamente se está refiriendo a medios bidimensionales. A esta superficie a la que hace referencia es un espacio intangible. Pero que existe como soporte, donde una mancha, un trazo, o una línea son una imagen visual, desde ella se delinea, se conforma o diseña para establecer la relación perceptual entre imagen visual y su escenario. Es necesario el visualizar esta relación como una de carácter “dual”, son igualmente importantes, sin una superficie no hay imagen visual” y cuando Rubin habla de la superficie donde se genera la percepción, tiene razón al afirmar que el fondo adquiere forma a partir del diseño de la figura.

Lo que se ha conocido como figura y fondo o su paralelo, positivo y negativo- ha sido una forma de distinguir, de mostrar la relevancia de una figura sobre un fondo, que podría ser un formato bidimensional, y cómo estos interactúan para que uno o el otro tengan el papel dominante, atractivo, llamativo sobre el formato. Siempre me ha preocupado el término figura, porque ya de por sí este adopta el papel predominante y hace alusión a lo corpóreo (y puede excluir, por ejemplo, a una mancha como figura). Y su paralelo positivo y negativo ya tienen en sí de antemano el carácter valorativo de importancia y excluye al fondo de un papel activo. También tengo cierta discrepancia con el término fondo por nuestra manera de ver por ausencia, llamamos fondo a lo que está inmediatamente detrás, cuando es más propio para referirse al fondo de un envase, una caja o un cubo. Y este término nos lleva inmediatamente a pensar en un espacio vacío. Mas bien se trata de un “escenario” donde ocurren las cosas, este provee la existencia dual de estos términos.

Esta percepción que se ha centrado fundamentalmente en la pintura o medios bidimensionales, pero no tiene la misma lectura para la escultura. Fundamentalmente porque para la pintura, el grabado y el dibujo tienen como fondo el espacio del papel, el lienzo o el soporte bidimensional, a la escultura le corresponde el espacio intangible como el lugar donde interrelacionarse y revelarse. Se podría argumentar, también, que los objetos tridimensionales no se perciben de la misma forma que los medios artísticos bidimensionales. Los medios bidimensionales tienen un solo punto focal sobre un plano, mientras la escultura tiene varios, y la forma en que los percibimos se modifica según los observamos. Por otro lado, los medios planos se diseñan o manejan sobre un soporte, mientras la escultura ha de ser diseñada para el espacio, no importa que se coloque sobre un pedestal, dentro de un museo o en un espacio público. En el caso de la escultura el espacio circundante puede actuar de fondo, pero también como imagen visual, siguiendo con este hilo conductor, en el 2000 decía que “la forma le viene a la escultura por el espacio negativo” esta reflexión surgió al observar los espacios en la escultura y la escultura en los espacios y ambas tienen diferentes

percepciones, cualidades. En ocasiones las esculturas de bulto (encerradas en si misma) tienden a verse planas en el espacio.

Sus tratamientos son totalmente distintos, aunque partan de cualidades perceptuales similares.

Para mí, fue enriquecedor leer el libro Arte y percepción visual de Rudolf Arnheim; a mi entender, es el mejor libro sobre esta materia.

Anteriormente Yo había adoptado mejor los términos imagen visual y fondo en cuanto a los medios bidimensionales y, en la escultura, imagen visual y espacio circundante. Esta distinción la realizo porque para los medios bidimensionales existe un fondo que está directamente detrás de una imagen visual, pero para la escultura es un espacio circundante que bordea a una imagen visual, debido al carácter tridimensional de la escultura.

Hoy en día pienso que llamar distintamente ambos medios podría traer a confusión, por lo que propongo finalmente “Imagen visual y su escenario” porque se puede usar indistintamente para cualquiera de los medios artísticos, aunque existan diferencias en cuanto a las dimensiones propias de cada uno.

### **“Los principios de la relación perceptual entre fondo y figura” según Edgar Rubin.**

Lo que muchos llaman los principios sobre la segregación de figura y fondo, a mi entender deben ser llamado características de estas, porque los principios y reglas son inmutables, pero en las relaciones de figura y fondo no necesariamente funcionan de la misma manera. Precisamente por la anisotropía del espacio.

Entre estas características que Rubin expone son:

1. En cierto modo el fondo no tiene forma. (esto no funciona de la misma forma para el espacio circundante)
2. El contorno, es lo que permite establecer la diferencia entre figura y fondo. Esté es el límite común de los dos campos.
3. Cuando dos campos tienen un límite común y uno es visto como figura y el otro como fondo, la experiencia perceptual inmediata se caracteriza por un efecto conformador que emerge del límite común de los campos y que actúa en uno solo de ellos, o con más intensidad en uno que en el otro.
4. Una figura se caracteriza por tener la línea de contorno completa. Mientras el fondo bordea por detrás de la figura.
5. Edgar Rubin creó la imagen visual llamada “la copa de Rubin” donde establece la ambigüedad de la imagen como fondo o como figura. Es posible que Rubin se inspirara en las imágenes que la realeza francesa realizara para perpetuar su poder en grabados con imágenes de perfil de la familia real de manera imperceptible de inmediato en urnas funeraria o en los árboles de sauce llorón, ya que ante la revolución francesa estaba prohibido tener imágenes de la realeza, estas imágenes se les llamaba imágenes invisibles. El fenómeno de figura ambivalentes son solo un estado, en la percepción de fondo y figura. Esto es una característica y no el concepto en sí. Posiblemente en su estado de complementación, este su ambigüedad.
6. Anisótropo: se refiere a imágenes que no tienen el mismo peso visual según su posición en que se percibe. Un ejemplo muy popular el yin y el yang.

7. Lo cóncavo y lo convexo: para Rubin la convexidad tiende a ganar terreno sobre la concavidad en la percepción de fondo y figura. En mi libro “Ideas en Formas” realice un escrito titulado “la dialéctica de lo cóncavo y lo convexo: lo que contiene y lo contenido”.

En ocasiones, resulta más interesante observar cómo se comportan las cosas en lugar de pasar juicios sobre lo que observamos, o de catalogarlas de acuerdo a las reglas cuando deben ser sus cualidades lo que las definan.

Las formas cóncavas y convexas se manifiestan indistintamente de cómo el ser humano percibe lo positivo y lo negativo. El campo de acción de dichas formas no es oponerse a, sino manifestarse en. No importa cuál de ellas domina, se destaca o correlaciona, sino cuál y cómo se manifiesta cada una en el espacio. Debemos observar cuáles son las cualidades que permiten el resultado que observamos.

### **Lo cóncavo:**

Se manifiesta como forma dominante. Su finalidad es destacarse, y todo lo demás está subordinado a su imagen. Su dominio es pleno y absoluto, si no, deja de ser, porque no necesita tener compañía de nadie.

### **Lo convexo:**

Su forma se deja sentir de diversas formas, todas ellas son de acción sumamente interesante. Lo convexo puede manifestarse como lo contenido, como contenedor o las dos simultáneamente. Es esta cualidad que la distingue. Lo convexo establece, además una relación recíproca entre la imagen y el fondo. La figura puede visualizarse tanto como fondo, y a la vez, el fondo como una imagen visual. Ahora, cuando pretendemos convertir un vacío en objeto concreto, su lectura nos refiere a una forma convexa llena y su percepción tiende a confundirnos porque no estamos acostumbrados a ello. Este espacio nuevo se transforma en una forma convexa invertida. Un ejemplo de ello es cuando se realiza el vaciado y utilizamos el molde como forma a ser percibida como cóncavo, como es el caso del escultor español Josep María Subirá, o como la escultora inglesa Raquel Witherratt, quien llena un edificio vacío con concreto.

8. Edgar Rubin expone que la textura actúa en favor de la imagen visual.

### **“Pensar a través del vacío”**

En primer lugar, para entender esta relación perceptual hay que adentrarse en un pensamiento polarizado. En mi experiencia artística, el observar, reflexionar sobre, analizar, reaccionar a e interpretar las cosas que percibía, representó para mí un aprendizaje que me ha mostrado lo necesario de tener una forma de pensar distinta, a la que he llamado “pensar a través del vacío”, una invitación a visualizar las cosas de una manera diferente a la de ver por oposición, por objeción o por juzgamientos. Observar y adoptar la forma en que la naturaleza se comporta representó una herramienta de análisis extraordinaria para mi crecimiento intelectual.

En la naturaleza no existe lo que conocemos por maldad. Esto es solo una creación humana. Cuando observamos cómo se comportan las cosas en la naturaleza, no lo hacemos valorativamente sino la expresión de su comportamiento. Por ejemplo, observa cómo se comporta el bien: lo que hace es crear el bien y se desplaza con todo su esplendor, creando una onda expansiva de júbilo. Mientras, por otro lado, el mal solo crea maldad y se pudrirá sobre su propia mismidad. También se observa que la noche y el día son dos formas de “estar” distintas y no necesariamente opuestas. Su efecto, a veces, nos da la impresión de oposición y otras, la de complemento.

En ese proceso de traslación de un estado a otro, existen innumerables otras formas de estar. Es como cuando en pintura estamos haciendo una degradación tonal del negro al blanco: en el interior hay una gama riquísima de tonos grises. Cada uno de ellos es una forma de estar. Podríamos decir que actúa de la misma forma que un cero a la izquierda; que no es que no valga, sino que marca el valor. No es un espacio cuyo diseño se menosprecia, sino que ocupa un lugar preeminente y decisivo para crear esa polaridad en el diseño.

### **La visión del fondo o espacio circundante como vacío:**

**“El espacio antes que vacío es contenido”.**

**Melquiades Rosario-Sastre 2009**

En su escrito El arte y el espacio, en el año 1959 Martin Heidegger hace unas observaciones muy interesantes sobre el espacio como vacío en referencia a la escultura. Cito textualmente parte del escrito para que se entienda mejor.

Dice Heidegger:

¿Qué devendría del vacío del espacio? El vacío aparece a menudo tan sólo como una carencia. El vacío sería entonces la carencia por colmar espacios huecos e intra-mundanos. Sin duda el vacío está relacionado justamente con las peculiaridades del sitio y por eso no es una carencia sino una creación.

De nuevo la lengua puede ofrecérsenos en un guiño.

En el verbo vaciar (leeren) se manifiesta el coleccionar (lesen), en el sentido original del encontrar que obra en el sitio.

Llenar el vaso significa encontrar el contenido en su libre devenir.

Volcar en un cesto las frutas recogidas significa: prepararles ese sitio.

El vacío deja de ser nada. Tampoco es carencia. En la encarnación de la plástica se juega con el vacío a modo de conceder buscando y diseñando sitios.

Siguiendo este pensamiento, cuando joven, al realizar un vaciado o molde un compañero de estudios, Adelino González, me preguntaba: “¿Si lo estamos llenando, por qué le dicen hacer un vaciado? Claro, en ese entonces no podíamos distinguir la acción porque pensábamos por oposición y no por concepto. Este vaciar, depositar sobre un molde escultórico, también se usa en la construcción de edificios al realizar moldes para columnas y otras necesidades en esa faena.

“La concepción del espacio y los objetos tridimensionales”

Ahora adentrándonos en la relación de la escultura y el espacio podría decir:

En primer lugar, el espacio es profundo y no tridimensional. La tridimensionalidad les atañe a los objetos, no al espacio. En este es donde se desenvuelven, dónde se manifiestan los objetos tridimensionales. Ver el espacio como espacio tridimensional, es reducirlo a un objeto concreto. Sería como en la antigüedad se pensaba, donde termina el horizonte hay un precipicio. Como si fuera un cubo.

Para manifestarlo de una forma más crítica, el espacio y los objetos tridimensionales son enemigos. Los objetos como formas concretas discurren sobre sus propias dimensiones y le tienen pavor al espacio abierto. (de ahí la dialéctica, de Ponce es Ponce y lo demás parking”. Las capitales al adsorber la forma de objetos concretos solo discurren sobre su propio estacionarse y el espacio abierto les aterra. De esta forma, aunque vivimos en una isla, cuando nos adentramos al centro del país, decimos vamos para la Isla, vamos a lo vasto).

Adentrarse al espacio ha sido una preocupación de los artistas por mucho tiempo, especialmente a los escultores. Ha sido infructuoso utilizar la tridimensionalidad para adentrarse al espacio, por lo que algunos han propuesto una cuarta dimensión para resolver el problema. Un ejemplo de estos es Carl André, este creó una obra utilizando muchos bloques de madera, colocados en línea para proponer su cuarta dimensión. De hecho, lo que este artista ha estado haciendo es proponer la dimensión fractal como una forma más eficiente de adentrarse al espacio. De hecho, su obra titulada “Secant” es una forma simple de dimensión fractal. También en su propuesta obra titulada “144 Magnesium Square, propone la cuarta dimensión para adentrarse al espacio, en esta, un cuadrado es equivalente al 2do, 4to o al 8vo, como también al todo. En otros artistas como Richard Long, en su camino interminable de piedras, podemos encontrar una forma de manifestarse en el espacio.

Melquiades Rosario-Sastre

[Info.melquiadespace@gmail.com](mailto:Info.melquiadespace@gmail.com)

# Simbiosis de tecnologías en la escultura contemporánea

MOISÉS GIL

## ABSTRACT

La escultura contemporánea se encuentra en constante evolución, y en su investigación de nuevas fronteras creativas, ha abrazado la tecnología 3D como una herramienta revolucionaria. Este matrimonio entre las técnicas tradicionales de la escultura y las posibilidades que ofrece la tecnología 3D ha dado lugar a una escultura contemporánea con todos sus comportamientos estéticos que esto conlleva.

La escultura, una de las formas de expresión artística más antiguas, ha encontrado en la tecnología 3D una aliada inesperada de gran ayuda al escultor. Al fusionar lo tangible con lo digital, los artistas contemporáneos investigan nuevas dimensiones en la creación escultórica. Esta combinación no solo permite la producción de obras de gran complejidad, detalle y tamaños, sino que también plantea cuestiones conceptuales fundamentales.

En esta exploración, analizaremos cómo los artistas contemporáneos navegan por el terreno fértil de la escultura, fusionando las técnicas tradicionales de talla, modelado y fundición con las capacidades de diseño y fabricación que ofrece la tecnología 3D, así como la utilización de materiales de última generación que enriquecen los contenidos semánticos de las piezas producidas. A través de esta síntesis creativa, se abren nuevas perspectivas sobre la relación entre el arte y la tecnología, la percepción del espacio y la forma, y la interacción entre el pasado y el presente.

En el mundo de la escultura contemporánea, esta convergencia de lo tradicional y lo tecnológico no solo refleja la evolución del arte en la era digital, sino que también plantea preguntas profundas sobre la naturaleza misma de la escultura, la materialidad y la expresión artística en un mundo en constante cambio. A lo largo de este análisis, exploraremos las motivaciones conceptuales que impulsan a los artistas a adoptar esta fusión y examinaremos ejemplos destacados de obras que celebran la conjunción de la herencia escultórica con las herramientas digitales del siglo XXI.

## Simbiosis de tecnologías en la escultura contemporánea

MOISÉS GIL

Los procesos escultóricos han ido evolucionando de la mano de la estética que se quería conseguir y los avances tecnológicos que han acompañado el progreso de la humanidad. La escultura, como disciplina, se ha ido nutriendo de dichos avances hasta el punto que hoy en día la computación, mediante las tecnologías en tres dimensiones (tecnologías 3D), juega un papel esencial.

Distinguimos tres fases del proceso escultórico actual mediante tecnologías 3D. El primero de ellos es la generación del objeto virtual, el cual puede ser escaneado de un modelo físico preexistente o generado mediante software de modelado desde cero. Segundo, el procesado de dicho objeto virtual, ajustándolo, “re-escalándolo”, dándole textura si se requiere, etc. Finalmente, el último proceso es la materialización de dicho objeto virtual en un objeto físico, en esta parte del proceso interviene la impresión 3D, que puede utilizar soportes diversos, como resinas o poliestireno expandido.

En cada uno de los pasos del proceso descrito intervienen diversos factores que establecen un diálogo entre los procesos escultóricos más arcaicos y los más contemporáneos. Las bases conceptuales y técnicas de la escultura, como la sustracción o adición, el análisis de la tridimensionalidad de los objetos o el estudio de las proporciones es crucial para el éxito del mismo.

El uso del modelado y reproducción 3D en la escultura contemporánea se remonta a inicios de los años 90. Poco después de la primera impresora 3D patentada por Hideo Kodama en 1981 (Victoria and Albert Museum, 2022) los y las artistas plásticas vieron la oportunidad estética y técnica que suponía esta tecnología. Ejemplos como Karin Sander, Anish Kapoor, Katharina Fritsch o Jaume Plensa demuestran el potencial de esta tecnología. Cada uno de estos referentes usa las diferentes técnicas que la tecnología 3D nos ofrece para jugar y dar carácter a sus obras. Por ejemplo, Jaume Plensa juega con la deformación del modelo virtual, Anish Kapoor con la tecnología de impresión o Karin Sander con el objeto escaneado y la tecnología de escaneo, incorporando datos topográficos para recrear paisajes naturales.

En esta ponencia analizaremos el proceso escultórico mediante modelado 3D aplicado a esculturas de gran formato para espacios públicos. En concreto, el caso de la escultura presentada al *ALMA Sculpture Park*. En mi caso, he utilizado un modelo de plastilina el cual escaneamos con la técnica basada en la fotogrametría y que posteriormente se imprimió en poliestireno expandido haciendo uso de la CNC de tres ejes. Finalmente, la simbiosis con el proceso escultórico tradicional se establece en la última parte, en la que se ensamblan las diferentes piezas impresas, se retocan algunas piezas, ajustando las proporciones y se trabaja la textura final de manera manual con la ayuda de masilla y herramientas clásicas como ahora espátulas.

El primer paso es modelar la escultura al tamaño que nos encontremos más cómodos. Se modela en plastilina, dependiendo de las necesidades plásticas y expresivas de los detalles se utiliza una u otra marca de plastilina. Durante el modelado se tiene en cuenta que la finalidad de dicho modelo es su ampliación. Cualquier detalle deformado puede afectar gravemente al contenido formal y expresivo de la obra final.

Una vez realizado el modelo físico, se escanea para generar un modelo virtual en 3D. Actualmente existen numerosas tecnologías de escaneo. Tradicionalmente este proceso ha requerido un equipamiento caro y específico, pero actualmente se puede utilizar la cámara del teléfono móvil para escanear objetos físicos. Existen diferentes aplicaciones que permiten hacer este proceso y procesan las imágenes captadas por el móvil generando un modelo en 3D. Mediante algoritmos de inteligencia artificial el software predice la estructura tridimensional, completando aquellos puntos que no se han podido captar de manera óptima o descartando fotografías que no añaden información al modelo.

El proceso de escaneado requiere un lugar con una luz tenue y que no proyecte sombras fuertes. Se ubica la pieza y se capturan imágenes desde todos los ángulos que la aplicación requiere. Normalmente se requieren imágenes concatenadas y solapadas, la tarea del software es generar el modelo a partir de esta sucesión de imágenes. Existe la posibilidad de hacer un procesamiento del modelo a posteriori, mediante el cual se pueden aportar nuevas imágenes a regiones que el software no ha detectado correctamente.

Una vez obtenido el modelo en 3D se podría procesar con un programa de edición 3D. Sin embargo, en nuestro caso no ha sido necesario, ya que queremos ser fieles a la maqueta y utilizarla como armazón. Los cambios que requiera la pieza los incorporaremos mediante técnicas escultóricas manuales una vez impresa la pieza, así se puede trabajar físicamente la tridimensionalidad de la misma.

Una vez realizado este proceso de digitalización y retoque, enviamos el archivo con el modelo final a la empresa que nos va a realizar la pieza al tamaño deseado. En nuestro caso, la figura final que se desea tendrá 3,20 m de altura. La primera tarea de la empresa es el despiece de la figura, para que la máquina de fresado de poliestireno expandido pueda generar cada una de las piezas que componen la figura y optimizar el material.

El fresado es un proceso simple. No obstante, lo complicado es ajustar las máquinas: colocar la fresa adecuada y calibrar la definición del fresado. Estas máquinas permiten determinar el paso de la fresa desde 1 mm a 12 cm, dependiendo de la definición que se desee. El despiece realizado para nuestra escultura requiere un paso de 6 mm a 8mm, dado que nos interesa más la configuración estructural que no la de detalle, el cual se trabajará a posteriori. Una vez están las piezas en el estudio, se procede, con la ayuda de una aplicación móvil, al montaje mediante el anclaje y pegado de las mismas. Durante este proceso se retocan posibles desvíos producto del escalado y reproducción 3D, ajustando los volúmenes estructurales a las proporciones de la figura final mediante adición o sustracción de material, procesos escultóricos clásicos.

Posteriormente, una vez la pieza está completamente constituida se trata de definir y dar carácter y textura a la pieza final. Mediante cuchillos eléctricos, raspadores, limas o cuchillas se le confiere el nivel expresivo que, junto al modelado con resina, acaban definiendo la pieza. En concreto, el modelo general se raspa para quitar posibles escalones que deja el fresado, posteriormente se trabaja con limas que acaban modelando los volúmenes de manera más sutil. Para conferir una estructura más sólida, cohesionada y protegida frente los cambios climáticos del lugar de exposición pública, la escultura de poliestireno expandido se recubre con fibra de vidrio (MAT 300), la cual se adhiere con una resina acrílica libre de estirenos (JESMONITE 100), que se aplica manualmente a ambas caras de la resina. Como se observa,

cada uno de estos pasos, que no son más que la substracción y adición van suavizando el modelo original hasta obtener el resultado expresivo y formal deseado.

Una vez revestida la pieza con la fibra de vidrio, pasamos al modelado con resina acrílica *JESMONITE 100 tixotropada*. Esta se trabaja al punto de masilla con la finalidad de dar el acabado final. La aplicación de esta masilla se realiza con espátulas de metal, respetando el gesto con el fin de enfatizar el clarooscuro y la leve vibración estética de las pequeñas sombras que genera. Si hay zonas que nos interesan lisas, se procede al lijado, el contraste de texturas resulta interesante, ya que enfatiza el gesto y sobre todo el volumen.

A modo de conclusiones, primero me gustaría destacar que la evolución tecnológica no está reñida a las disciplinas que las generan (ingeniería, informática, etc.), sino que mediante la interacción de estas disciplinas más técnicas con las más artísticas se generan sinergias que ayudan también al progreso estético de la disciplina escultórica. Esta simbiosis de la que hablamos en el título de la ponencia es bidireccional, mediante la interdisciplinariedad conseguimos el desarrollo de nuevas tecnologías y a la vez esto nos retorna con más posibilidades estéticas. Segundo, la escultura no es una disciplina desligada de la actividad económica, los procesos de reproducción 3D abren la posibilidad a que la escultura forme parte de la economía mediante la reproducción y aplicación de nuevas técnicas que surgen de esta simbiosis. Tercero, el escaneo 3D permite generar un archivo documental digital muy valioso, permitiendo guardar obras, como ahora la reproducción de la Dama de Elche, pero también de artistas actuales, en un formato que se puede transmitir y que no está ceñido a un espacio físico concreto. Finalmente, esta evolución de las tecnologías 3D ofrece una oportunidad de democratización del proceso escultórico, tradicionalmente la práctica escultórica ha sido exclusiva, actualmente esta tecnología abre la puerta a numerosos creadores que pueden aportar y difundir su obra sin necesidad del espacio físico y los recursos que requiere.

## Referencias

Victoria and Albert Museum. (2022). *At the press of a button: A V&A history of 3D printing* · V&A. V&A. En línea: <https://www.vam.ac.uk/articles/at-the-press-of-a-button-a-va-history-of-3d-printing> [consulta: 7 febrero 2024]

**La nueva escultura pública, agente «repolitizador»  
del espacio público de los ss. XX-XXI.**

ROCÍO PLANA FREIXAS

**ABSTRACT**

Tras una aproximación a los conceptos de arte público y espacio público, se propone la escultura como posible agente «repolitizador» de este último en la ciudad global de los siglos XX y XXI; devolviéndole su esencia como espacio de intercambio y discusión en el que tanto lo común como lo divisorio tienen cabida. De un lado, el lugar creado por la escultura en el espacio público facilitaría la interrelación humana de corte comunicativo al poner en relación lo que carece de ella y abogar así por un concepto positivo de disputa; y, de otro lado, a través de una serie de estrategias estéticas, incidiría en la percepción de la realidad tangible e intangible que nos rodea, favoreciendo así el cuestionamiento de las normas y convenciones que regulan los usos aceptables del espacio público y, por tanto también, el cambio social.

**La nueva escultura pública, agente «repolitizador»  
del espacio público de los ss. XX-XXI.**

ROCÍO PLANA FREIXAS

Hablar de la nueva escultura pública requiere que previamente nos ocupemos de los conceptos de espacio público y arte público. Así, de entre las actitudes prácticas que se dan hacia un espacio y las formas que tenemos de pensarlo, destacarían “the consideration of a space as social” y “the belief that the space is primarily public, that is basically for-the-public” (Riggle, 2010, 255), que anticiparían la función socio-cultural del espacio público “as a cultural space that facilitates self-expression” (2016, 192). Es decir, la acción de expresarse - “the most important way for people to connect, navigate and grow with each other” (Glasser, 2017)- como acto público. Ahora bien, pasar de un estado de (auto) protección a un estado de colaboración requiere que nos identifiquemos con el valor simbólico del espacio elegido para expresarnos, con el grupo que interactuamos y que nos sintamos representados por los valores culturales que contiene, determinantes para el significado de nuestros actos expresivos. Pero existen dos factores condicionantes: el cambio continuo de su materialidad, que impacta en nuestra percepción y forma de interactuar o expresarnos en él y la variabilidad en el valor dado a la auto-expresión en las distintas culturas. En la actualidad, las formas construidas, que “constituyen uno de los códigos más significativos para interpretar las estructuras básicas de los valores dominantes de una sociedad” (de la Torre, 2015, 502), dejan entrever cómo el discurso neoliberal restringe el acceso y usos del espacio público; y, al reto de la comunicación intercultural, se suma que “la comunicación inmaterial ha modificado los vínculos entre lo privado y lo público” (de la Torre, 2015, 500). En conclusión, si relacionamos “sociedad, cultura y espacio con el devenir temporal de nuestras ciudades” (Garriz y Schroeder, 2014, 30), su espacio está globalmente definido por la exclusión de la diferencia o la búsqueda de “la comunidad de la semejanza”, que según Bauman “es señal de repliegue, no solo ante el afuera de la otredad, sino también ante el compromiso con el vivaz pero turbulento, involucrado pero engorroso, adentro de la interacción” (de la Torre, 2015, 502). Esta desconfianza social o no-comunicación con los otros, deteriora nuestro sentido de pertenencia e identidad mermando nuestro nivel de participación en la sociedad.

Un proyecto de ciudad que vele por la esencia del espacio público como lugar de relación y convivencia, como culturalmente lo habíamos asumido, debiera admitir

propuestas provenientes de otros ámbitos; lo que nos lleva, en segundo lugar, a tratar de descubrir qué actitudes del arte podrían activar su potencial como lugar de cohesión e intercambio. “In the case of *public* artworks, the fact that the work is intended to gather together the public to reflect on an issue of common concern by means of an aesthetic interaction is a constitutive part of the experience” (Puolakka, 2016, 372), explica Hilde Hein. Esto nos lleva a considerar arte público aquel que es (1) capaz de forjar una audiencia específica, casi como una “congregation” (Hein, 2006, 49); (2) a través de una interacción artística; (3) dirigida a reflexionar sobre un tema de interés común – recordemos aquí que los imaginarios urbanos tienen primacía sobre la percepción y acción ciudadanas (Silva, 2006); (4) en el que la obra de arte es entendida como interacción con nuestro espacio, “la cual le brinda una estabilidad que no es estancamiento sino ritmo y desarrollo” (Dewey en Hlebovich, 2013, 5). Esta co-creación nos habla de una dimensión política que remite a la *polis* o ciudad: no todas las manifestaciones de arte público desestabilizan necesariamente el entorno que intervienen, pero todos los proyectos de arte público “are subversive in a different and more profound sense: they challenge norms and conventions regulating acceptable uses of public space” (Baldini, 2016, 188). Junto a esta naturaleza subversiva, su relación con la realidad social del lugar y los intereses a los que sirve son aspectos clave de su agencia que determinarán si su impacto en la ciudad y en la ciudadanía se corresponde o no con un “bien público” (Lum, 2020, 247).

Teniendo en cuenta todo lo anterior, creemos que la nueva escultura pública podría considerarse un agente repolitizador del espacio público de los ss. XX-XXI. Las propiedades que la identifican y distinguen de la escultura monumental tradicional no estarían relacionadas con un orden general –entiéndase, de poder- sino que, por el contrario, responderían a los intereses de la ciudadanía. Este acercamiento del arte al ciudadano reflejaría algunas de las ideas planteadas en el debate sobre el artista y la ciudad que a finales del s. XX “se fue desplazando progresivamente de la filosofía y la sociología a la crítica cultural” (Guillamon, 2019, 102-103), principalmente la escisión existente entre la Cultura, con mayúsculas, que se preocuparía por el ser y el devenir y la política, que daría prioridad al estado de las cosas. Esto estaría relacionado con otros dos aspectos que servirían para explicar su impacto social y su valor estético de forma conjunta: el hecho de que la nueva escultura pública se constituya como un elemento dinamizador dentro del espacio público, frente a la concepción tradicional de la escultura como un arte estático y la aperturización de su lenguaje a través de una serie de estrategias estéticas

encaminadas a “hacernos ver” (propósito del arte, según el crítico ruso Victor Shklovski) y hacernos “verlo todo” -porque “la gent ha de poder llegir i veure-ho tot. Hi ha de haber oportunitats per a tothom; aquest es el process en el cual ens movem” (1988, 219), como reivindicara el poeta visual Joan Brossa. Entre estas estrategias, destacarían las que activan una lectura relacional de la ciudad: la dualidad como cualidad inherente de la pieza; una configuración que enfatiza las distintas perspectivas; la focalización de la visión hacia un punto más allá de la imagen, transmutando la ausencia en presencia y evidenciando la plasticidad del límite de acuerdo a la noción que de este tenía el escultor Eduardo Chillida, para quien no era impedimento sino posibilidad; el uso de algunos elementos para incidir en la idea de movimiento, por ejemplo el agua, que para el también escultor Jaume Plensa simbolizaría el gran espacio público cuyo ir y venir de las olas asemeja el proceso por el cual se conforma nuestra identidad, es decir, pertenecer a un grupo y al mismo tiempo diferenciarnos de los otros; la creación de “*structures of enchantment*” (Lefebvre, 1996, 173) que seducen a la ciudadanía a partir de lo estético, pero también más allá de lo estético, de modo que “el espacio no solo es el escenario de lo real, sino también el artífice de esa realidad” (Manuel Castells en De la Torre, 2015, 498). Vemos entonces, que la relación de los elementos en la experiencia estética, tal y como propone John Dewey, “it is not harmonious, but live and tension filled” (Puolakka, 2016, 379), diferenciándose en esto también la nueva escultura pública de la concepción de belleza según el precepto clásico. Detrás, estaría el intento de dar una respuesta que atienda a la realidad plural en que vivimos a través del concepto de lo común, pero evitando caer en “un modelo en el que el conjunto tenga más importancia que las partes, en el que la homogeneidad se imponga sobre la diferencia, en el que los valores de la armonía y el orden desplacen la presencia singular de la libertad” (Guillamon, 2019, 106). Todo ello revelaría un lugar físico y psíquico de encuentro y reposo semejante al “punto de quietud y de la receptividad, el punto desde el que es posible ver la totalidad de las cosas” (López Castro, 1993, 76) anhelado por el poeta José Ángel Valente; pero no en el sentido de letargo, sino “un lugar donde te puedes reconstruir, donde puedes encontrar la energía, donde te puedes recargar” (Jaume Plensa en Maisler, 2014, 6:27) con los otros. Así, teniendo en cuenta que “el ejercicio ciudadano procede principalmente de la afectación estética, del conjunto de sensibilidades que se movilizan cuando una estética es puesta en marcha en la ciudad” (Pérez, 2014, 134), el impacto social de la nueva escultura pública residiría en la creación de un lugar entre la ciudad visible e invisible desde el cual es posible “reconstruir el espacio público como espacio político donde se

produce el encuentro de lo que es diverso, produciéndose a la vez el conflicto y el contacto” porque, como decía Heráclito, es de lo opuesto y no de lo idéntico de donde se obtiene el acorde. La construcción de esta armonía no impuesta, respondería a la esperanza y confianza que Heidegger depositaba en “la nueva escultura pública a la hora de reconfigurar el entorno y la construcción de las ciudades y los entornos humanos, en ese sentido de la necesidad de la consideración y aprendizaje del habitar, antes y al tiempo de todo acto constructivo” (Pinilla Burgos, 2014, 213) – “habitar” tanto en el plano de pensar más puro, nos aclara Pinilla Burgos, como en un sentido práctico y vital. La nueva escultura pública como “lugar-entre” desde el cual leer (y escribir) la ciudad.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Baldini, Andrea.** (2016). “Street Art: A Reply to Riggie”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 74, No. 2. New Jersey: Wiley-Blackwell. (187-191).

**Barreda, Fabiana** (2005). “Género y representación: prácticas y políticas de la diferencia” en Jiménez, José (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: MEIAC/Turner. (326-344)

**Brossa, Joan.** (1988). Discurs per als Jocs Florals de Barcelona 1982. En *Poesia i Prosa*. València: Edicions Tres i Quatre. (217-222).

**De la Torre, Marina Inés.** (2015). Espacio público y colectivo social. *Revista Electrónica Nova Scientia* 14, Vol. 7 (2). México: Revista de Investigación de la Universidad De La Salle Bajío (595-510) Recuperado de <https://www.scielo.org.mx/pdf/ns/v7n14/2007-0705-ns-7-14-00495.pdf>

**Garriz, E.J. y Schroeder, R.V.** (2014). Dimensiones del espacio público y su importancia en el ámbito urbano. *Revista Científica Guillermo Ockham* 12 (2) (25-30) Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1053/105338606003.pdf>

**Glasser, Judith E.** (2016). “Self-expression: The Neuroscience of Co-Creation” en HuffPost 02/12/2016. Recuperado de [https://www.huffpost.com/entry/self-expression-the-neuro\\_b\\_9221518](https://www.huffpost.com/entry/self-expression-the-neuro_b_9221518)

**Guillamon, Julià.** (2019). *La ciudad interrumpida*. Barcelona: Anagrama.

**Hlebovich, Ludmila.** (2013). El rol de la experiencia en la creación artística según John Dewey: Análisis de un ejemplo: las caminatas en danza contemporánea. IX Jornadas de Investigación en Filosofía, 28 al 30 de agosto de 2013. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE) -Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Recuperado de [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2912/ev.2912.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2912/ev.2912.pdf)

**Hein, Hilde.** (2006). *Public Art: Thinking Museums Differently*. Lanham, MD: AltaMira Press.

**Maisler, Martín.** (director y guionista). (2014). Blanc sobre Blanc. Capítulo 4: Jaume Plensa –La Belleza (programa de TV). Barcelona, España: TV3. Recuperado de <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/blanc-sobre-blanc/blanc-sobre-blanc-capitol-4-jaume-plensa-la-belleza-belleza/video/5310251/>

**Lefebvre, Henri.** (1996). *Writings on Cities* (trad. Eleonore Kofman & Elizabeth Lebas. Oxford: Blackwell.

**López Castro, Armando.** (1993). José Ángel Valente y la búsqueda del centro en *Estudios Humanísticos. Filología* N°15 (65-78).

**Lum, Ken.** (2020). *Everything is Relevant. Writings on Art and Life* (1991-2018). Vancouver: Concordia University Press.

**Pérez, Edison.** (2014). “Reseña de *Atmósferas ciudadanas: graffiti, arte público, nichos estéticos*, de Armando Silva (2013), Bogotá: Universidad Externado de Colombia” en *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, Núm. 126: Comunicación organizacional. Octubre 2014. Quito, Ecuador: CIESPAL. (133-135)

**Pinilla Burgos, Ricardo.** (2014). Habitar el límite, compartir el horizonte en *Escritura e imagen*, Vol. 10, Num. especial (199-220) Recuperado de [https://doi.org/10.5209/rev\\_ESIM.2014.46928](https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2014.46928)

**Puolakka, Kalle.** (2016). Public Art and Dewey's Democratic Experience: The Case of John Adams's "On the Transmigration of Souls", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 74, No. 4 (FALL 2016). New Jersey: Wiley-Blackwell. (371- 381)

**Riggle, Nicholas Alden.** (2016). “Using the Street for Art: A Reply to Baldini”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 74, No. 2. New Jersey: Wiley-Blackwell. (191-195)

**Silva, Armando.** (2006) *Imaginarios urbanos*. Bogotá, Colombia: Arango Editores.

# **Polish monumental sculpture of the socialist realism era**

TOMASZ BIELAŃSKI

## **ABSTRACT**

The author analyses the most important assumptions of art during the totalitarian regime. The article presents examples of the most important objects that were built in the era of socialist realism, those that have survived to the present day, and those that were destroyed.

Objects that have been adapted to the public space will be displayed. Problems and causes of social acceptance of certain objects and sculptures that deserve special attention will be cited because the artistic vision goes beyond the main assumptions of the artistic current destined to serve the regime.

## Polish monumental sculpture of the socialist realism era

TOMASZ BIELAŃSKI

The end of World War II in Poland was also the end of the dreams of avant-garde artists about its further development. Artists of an abstract art, in particular, may have felt an unpleasant surprise, because it was usually them who, along with the revolution in culture and art, in their demands brought also the Bolshevik revolution to society. The tragedy of the abstract art's creators was that they paved the way for the communists with radical changes in culture by overthrowing tradition, and specifically in art, by rejecting the representation of existing reality and realism. However, these artists had no idea that communists found abstract art unattractive because it was too complicated and not a good carrier of new Marxist ideas. The communists needed simple art that could easily reach society visually. From then on, art was to play only a propaganda role, artistic values receded into the background, and the primary goal was to strengthen the position of power. Realism in art returned, this time it was socialist realism, and artists had little choice: either they adapted their work to the construction of a new political system, or they lost the trust of the authorities and were rejected – they could not fully participate in the life of society, they lost their jobs at schools, universities and cultural institutions.

The functioning of communism era monuments in Poland can be divided into three basic stages: the first is the circumstances in which they were created (the introduction of a totalitarian system in Poland and the subordination of the country to the dominant state, which was the USSR). The second stage – existence and functionality – cherishing the topic in connection with which a given monument was created (celebrations organized at monuments by the state administration) and the third stage – liquidation or survival of unfavorable circumstances after the end of the era of communism and the social and cultural changes that followed. This third stage, which took place after 1989, depended mainly on the subject to which a given monument was devoted; three basic issues driving the need to create monuments can be distinguished.

The first wave of monuments in the spirit of socialist realism occurred in the mid-1940s and was mainly devoted to the idea of gratitude to the Red Army and brotherhood in arms, and honored heroes of the revolution were also remembered, including the most important one – leader Lenin. The basic task of these monuments was to be the decisive and clear domination of the ideology of communism in public space. The leader of the revolution – Lenin is most often portrayed majestically and proudly, self-confident, focused on his visions and intentions. Revolutionary heroes and soldiers are usually presented in combat readiness, sometimes the figures are accompanied by some turgid gesture. Most often, characters are presented realistically, clearly, and in a message that leaves the viewer in no doubt as to their intentions. In just a dozen or so years, over 500 monuments expressing gratitude to the Red Army were erected throughout Poland. The communist activists tried to fill the centers and squares of the rebuilt cities and towns, paradoxically, monuments were also erected in places where the Red Army committed crimes against the local population.

The Lenin monument in Nowa Huta deserves a mention. It was the last, seemingly missing, element in the newly built city, which is why the monument was erected in Rose Avenue – the most representative place and became the wetness of the most important communist celebrations. It is worth saying a few words here about the very idea of building the city of Nowa Huta, because it is considered one of the most interesting urban solutions during socialist realism in Poland. Nowa Huta was the most important project of social engineering and its transformation in line with the spirit of communist goals, therefore it was supposed to be an ideal city for the propaganda of the system. The communist authorities decided that it would be best to build it in the immediate vicinity of Krakow - a city with a proud history

and the former seat of Polish kings. Nowa Huta was to be a new, model city of workers, loyal to the authorities and committed to the idea of communism.

Here, the massive Lenin monument seemed to be an integral part of the newly designed city, unlike monuments erected in many other historical centers, where they were usually considered a kind of a rape on the city's historic space.

Another topic strongly emphasized in the message that monuments were to pass to society was communist division and order. Namely, it was to be firmly encoded in the society's consciousness that the leaders of the revolution and the authorities were responsible for thinking, while the basic role of the society was an intensive work. Labor efficiency was of particular importance in the propaganda of building a welfare state, which is why many monuments to representatives of the key industries of the time appeared in the public space – miners, steel workers, and sometimes also farmers, intertwined in larger compositions. The space of cities, especially large industrial centers, was filled with silhouettes of stocky workers, holding tools (hammers, pickaxes) in their hands – attributes of "working people" and expressing their readiness to undertake professional activities.

The topics presented above will be implemented throughout the period of communism, but in the form of hard socialist realism they will persist until Stalin's death in 1953, and then the form and shape of the monuments will gradually begin to transform, sometimes even approaching abstract art. The departure from the strict assumptions of socialist realism will be increasingly visible, and artists will gradually approach their work with greater freedom and creativity. The high artistic value of some of these new monuments will even allow them to become local landmarks.

The communist authorities scrupulously filled public space with monuments and symbols. Interestingly, the last monuments were completed in the mid-1980s, despite the clear decline of communism, which officially ended in 1989.

How did the society react to communist decorations in space?

Very often, communist monuments were the objects of society's venting frustration and dissatisfaction with the prevailing totalitarian system. Most often, under the cover of darkness, they were doused with paint, set on fire, or, as in the case of the above-mentioned Lenin monument in Nowa Huta, there were even attempts to blow them up.

However, after the abolition of communism, the new local governments took up the liquidation of its symbols and objects existing in public space. Most often under the influence of the public opinion, they undertook actions to dismantle the most controversial monuments. Naturally, public reactions were not clear, or rather the approach was polarized. For some, communist monuments remained blatant propaganda and a symbol of Poland's enslavement, for others they were mere orientation elements in urban space.

A question may arise for an outside art history researcher: why, after the fall of communism, were the monuments not left as a testimony to history and why were they not treated as works of art, which some of them undoubtedly were? However, it must be remembered that socialist realist monuments, apart from their artistic aspects or their lack, carried a huge emotional charge for millions of Poles directly harmed by the regime, including the families and relatives of approximately 150,000 people murdered by these authorities.

The awareness of the losses suffered and the memory of the injustices suffered by the society were reflected in the form of a parliamentary act on the decommunization of public space, as a result of which, firstly the names of streets and squares were changed, and the next stage was the removal of symbols and monuments referring to the totalitarian system. However, there was a problem related

to the huge costs of the demolition of the monuments and this is one of the reasons why some of the monuments have survived to this day.

Usually, immediately after 1989, the monuments built and dedicated to the leaders of the communist movement from the Stalinist period, as well as commanders and representatives of the Red Army, were removed.

Sometimes small but important details such as the star, sickle and hammer, which were symbols of the regime, had a decisive impact on the liquidation of the huge monuments.

Currently, the situation of the remaining monuments is still uncertain.

The Institute of National Remembrance demands their removal in accordance with the applicable decommunization act, while local governments, which bear the costs of demolition and disposal of such a monument, are looking for other solutions. Associations and committees for the defense of individual monuments, involved in preserving them or moving them to another place, are helpful.

Removing monuments representing communist symbolism from public space seems justified, but on the other hand, they are also important for the history and research on socialist realism, so it is necessary to consider (and finance) the preservation of the most interesting of the remaining monuments, e.g. in separate museum spaces created for this purpose. Of course, monuments collected in a new place – a museum – are automatically deprived of the context of the place for which they were designed, lose their expressive power and become only a memory, a caricature of the idea that guided their creation.

**Espacio urbano – Creación y reflexión**  
VÍCTOR OCHOA SIERRA

**ABSTRACT**

Una reflexión sobre algunos de los temas más polémicos en torno al mundo de la escultura monumental, desde el personal punto de vista de un arquitecto y escultor con un interesante palmarés de proyectos, concursos y premios, tanto nacionales como internacionales.

A modo de repaso, aborda asuntos tales como el conflicto entre arte y arquitectura; cómo afrontar un proyecto de escultura monumental; el papel de la memoria en la escultura urbana; los monumentos y los antimonumentos; las nuevas formas de representación escultórica o las siempre complicadas relaciones entre arte, artista y artefacto.

## Espacio urbano – Creación y reflexión

VÍCTOR OCHOA SIERRA

Me fascina incrustar esculturas monumentales como enormes fichas de ajedrez en el complejo tablero urbano y podría, ya metidos en ello, hacer un breve balance a lo que ha sido ese tablero en el pasado, en el presente, o plantear qué posibilidades pueden generarse en las urbes del futuro.

Pero primero quisiera hacer una breve simplificación de lo que entendemos por Escultura Monumental, la que utilizando el *entendimiento común* sería la escultura enorme o fuera de escala, que a través la historia, las leyenda o la añoranza nos evocaban los enormes toros alados de Mesopotamia, la Esfinge de Gizeh, El Coloso de Rodas, el Zeus de Olimpia, los Moais de Pascua, las Cabezas Olmecas, El Caballo Sforza de Leonardo, La Estatua de La libertad o El Cristo de Corcovado, y que se prolongan y asientan incluso con más fuerza en nuestro imaginario actual a través del cine con las escenografías de la carrera de cuadrigas en Ben-Hur, los Gigantes del Señor de Los Anillos, la nave de Alien o el gigantesco rostro negro en Prometheus, etc.

Y cuando no tenemos como referente a la figura humana y creamos abstracciones que marcan el arte de nuestro tiempo, entonces basta sustituir el «fuera de escala» por el de «impresionante», y con apenas esas tres cualidades ya podamos adentrarnos en lo urbano.

¿Cómo sabemos si somos aptos para la escultura monumental? Cuando en nuestros esbozos de la obra dibujamos figuras pequeñitas al lado, porque esos monigotes las afianzan como esculturas monumentales, así de simple.

¿Qué implica para el escultor o escultora adentrarse en una «Urbe»?

¿Condicionan por igual los vacíos puntiagudos de acero y cristal de Shanghai que los ancestrales, abigarrados y congestionados mercados en Delhi? No.

¿Será la futura Urbe como la gigantesca The Line de Arabia Saudita, que impertérrita y espejada atraviesa sin alteración formal más de cien km, o seguirá expandiéndose y devorando a ojos vista el territorio en Los Ángeles? ¿Se enquistará desde dentro como La Villa 31 de Buenos Aires o se mantiene al acecho envolviendo inexorablemente el casco urbano tal cual hacen los arrabales del Cairo y las favelas de Río de Janeiro?

«La urbe» tiene demasiadas caras por dentro y por fuera para acotarla, y esa estricta e imaginaria sucesión de anillos con que pretenden diferenciar las posibilidades de la escultura monumental, según incidamos en el casco antiguo, en los nuevos desarrollos o en los arrabales, no hace sino atenazar nuestra singular creación artística con las rígidas patas de las normativas municipales.

Yo imagino la urbe a lo Blade-Runner, donde se han ido volcando todas las variantes del pasado y de lo que somos y pretendemos, de lo que otros vieron y vemos, sintieron y sentimos, oímos, disfrutamos y padecemos, y donde nuestras esculturas monumentales serán gigantes meteoritos u hologramas sin «concertinas» que contrapongan lo material a lo virtual, la música a los ruidos publicitarios, los luminosos de las callejuelas, y los atascos de gentes a animales y vehículos de las despejadas avenidas y enormes plazas. Ese espacio urbano un tanto carnavalesco e impregnado del caos ya ha colonizado gran parte de nuestro mundo y ciudades, seguirá haciéndolo espero y resulta más verídico para el artista y su caldo de cultivo, que la pulcritud, la tipología y la normativa de una visión estética apañada e impuesta por el ARTE FACTO. (\*)

## RELEVANCIA Y COMPLEJIDAD DE LA ESCULTURA MONUMENTAL EN LAS GRANDES CIUDADES

¿Y entonces, si admitimos la diversidad creativa referida a la escultura monumental en la aún mayor diversidad de espacios y circunstancias urbanas, cómo encauzamos nuestro trabajo?

Hay dos formas (contrapuntos). Aquella que pretenda «integrarse» en ese meollo u entorno consolidado y busca afanosamente el hueco o solar para resignificarlo y potenciarlo sin estridencias, y la que «incrusta» la escultura, sabiéndose extraña y ajena, como lo haría un meteorito caído del cielo o algo surgido de las entrañas de la tierra para conmocionar con su onda expansiva lo que «era» antes.

Soy así de drástico en esos contrapuntos para marcar los extremos del puente en que nos situamos. Podemos buscar un equilibrio que haga vibrar nuestra escultura dentro de ese maremágnum o vacío sobre el que nos encontramos, sin querer desmembrarlo de su anterior significado, escaneando y remirando su historia y presencia para integrar en él nuestro embrión de escultura monumental, o abrir el cauce de nuestra intuición y nuestros brotes ancestrales y pulular sobre ese abismo artístico sin ambigüedades, es decir, «sedar» todo lo que hemos aprendido del sitio para conquistarlo.

## EL CONFLICTO ENTRE ARTE Y ARQUITECTURA

Dando un paso atrás, mencionaba ingenuamente al «tablero urbano», que como ya comprobamos, ni suele ser plano como una tabla, ni cuadriculado, ni ordenado, sino más bien duro y enquistado entre los escollos que la arquitectura y el urbanismo, primos hermanos, han sorteado, dejando a la naturaleza y otros aspectos muy importantes como marginales o de simple apaño (había un dicho en la Escuela de Arquitectura que decía que solo la mala arquitectura necesita de la hiedra para taparla).

Peor aún, porque hoy la arquitectura de vanguardia se ha despojado de la necesidad de compartir o escenificar conjuntamente con las otras artes, sean escultura, relieves, murales, pintura, etc. y se desenvuelve con absoluta naturalidad sin ellas, e incluso tiene a mal el querer «adornar» su virginal y sobria esterilidad (que no hablo del Monasterio del Escorial, no se confunda, ni del Guggenheim), al tiempo que la escultura monumental trata de asaltar los intersticios o vacíos que le han sobrado, con unas imposiciones de migrantes «ilegales». No hay ni siquiera un conflicto ni un tribunal de compatibilidades.

## AFRONTAR HOY UN PROYECTO DE ESCULTURA PÚBLICA MONUMENTAL

Ya que la Planificación Urbana y la Arquitectura Institucional no cuentan con nosotros/as y de que, aunque nos movamos cual «okupas», no nos conformamos con la simple ocupación de las rotondas y de esos pocos espacios marginales, ¿qué hacemos? Creo que en ese aspecto reivindicativo puedo ofrecer bien poco para ayudaros y por ello no aporrearé en esa dirección más puertas.

Somos del tipo de artista que aún a sabiendas de que: para el éxito sobra el talento, para la felicidad ni basta (C.J.C.) compensado por que sin alma y talento casi todo es nada, nos implicamos, disfrutamos y nos angustiamos por llegar a materializar dignamente unos sueños, que sabemos inviables para el resto de los profesionales.

Los/as escultores/as solo sueñan aquello que son capaces de materializar y nos involucramos en sus aspectos constructivos, asumiendo que la voracidad del aprendizaje se lleva tras de sí nuestra vitalidad. Y por ello me gustaría dar algunas claves para aventurarse en ese desafío con más calma.

## MONUMENTOS CLÁSICOS. EL PAPEL DE LA MEMORIA

Se dice que la gran tragedia de Miguel Ángel fue poner más empeño en la tumba de Julio II que el propio Papa, y no digamos sus sucesores una vez que el Papa murió, que no tenían el más mínimo interés en costear semejante monumento funerario para El Vaticano. Eso ejemplifica la imposibilidad de que sea el propio artista quien abandere la ejecución de un proyecto monumental, y que vuestras «visiones monumentales personales» tendréis que archivarlas junto a vuestros sueños y pesadillas, salvo la excepcionalidad encubierta de ser dueños de un pedacito de ciudad y tener el cuantioso dinero de costearla, o bien de arriesgarse y atracar un lugar emblemático de esa ciudad como se hizo con el Toro de Wall Street.

Hablo por ello del «Encargo» con mayúsculas, y no le tengáis miedo o reparo, porque para crear siempre estáis solos y a solas o viceversa; Escuchadme, asentid y olvidadlo, que nadie sabe más de vuestros sueños que vosotros y que ARTE es lo que hacen los artistas y no lo que dicen «que es o que hagan».

La historia nos ha trasladado el compendio de *Las 7 Maravillas del Mundo Antiguo*. Da igual si fueron 7 o si hoy día dijéramos que ya son 100, porque el perfume que dejaron en las láminas y cromos de nuestra niñez marcan bien a las claras lo que consideramos obras de Arte Monumentales Excepcionales y dignas de imaginarlas y contemplarlas. Dicen que las rutas turísticas y las primeras agencias de viajes se crearon ya en el mundo antiguo para visitarlas.

De aquellas maravillas no nos queda sino una, las Pirámides, ya que otras fueron tan efímeras, como el Coloso de Rodas, que si no fuera por su excepcionalidad como escultura Monumental no estarían grabadas en el «imaginario universal».

## MONUMENTOS Y ANTI-MONUMENTOS.

¿Puede hacerse una escultura monumental a la que podamos calibrar como desastre? Hay un artista contemporáneo, E.A., que se atrevió a hacer la relación de las campeonas olímpicas de los anti-monumentos. Su solo enunciado sonaba a algo dramático, como comparar El Cristo y El Anticristo o la Materia con la Antimateria, etc. Se referiría en un amplio artículo a doble página a los supuestos monumentos que según él son atrocidades. Tuve ocasión de coincidir con él en una entrega de medallas y aproveché para felicitar a la directora de la galería y amiga, que sostenía su placa y medalla entre las manos, diciéndole: ¡Felicidades, porque es de los pocos cuyo valor artístico es ampliamente superado por su mezquindad humana!

Aunque la inquina suele cebarse más en el apodo, como ese monumento en una plaza de una localidad madrileña que denominan «El Coño» porque en la inauguración los ciudadanos se preguntaban unos a otros ante la gigantesca escultura: ¿Pero qué coño es esto?, y así ha quedado.

No nos justifica aquello de «caballo grande, ande o no ande», pero una vez que deis forma a vuestra creación debéis plegar vuestros retrovisores, porque la escultura monumental ya forma parte «no de vosotros» sino de la calle y sus glorias y demonios poco tienen que ver con la tradicional obra artística que contemplamos en museos, entidades, galerías, jardines o casas.

### **NUEVOS MATERIALES EN LA ESCULTURA MONUMENTAL. VENTAJAS Y DESVENTAJAS**

Vamos a obviar los materiales denominados nobles, bronce, aceros y otros metales, maderas, piedras, mármoles y terracotas, etc. (y por supuesto los que casi acaban con nuestro patrimonio natural como los marfiles), que desde la antigüedad han materializado unas obras artísticas cuya belleza, resistencia y perdurabilidad tiene unos cauces bien experimentados. Tampoco voy a entrar en otros más de nuestra época, como los hormigones, aceros corten, resinas, etc., tan empleados en la escultura monumental reciente porque comparten con los anteriores un duro trabajo en su manufactura y en los procedimientos, talleres y estudios necesarios para desarrollarlos y para los que no hay espacio en una breve charla como ésta.

Considero ahora de mayor interés esbozar los materiales que aparecen a caballo de la digitalización y las impresiones digitales en 3D y virtuales, que ni tratan de competir con la tradición ni se basan en procedimientos tradicionales, pero que abordan igualmente ese sentido primigenio de materializar los sueños y visiones de las que tanto hemos hablado y que suponen una arriesgada interpretación del propio Arte. (\*\*)

### **ESCULTURA DIGITAL**

El mero hecho de digitalizar una escultura ya convierte su archivo en el «modelo básico original» sobre el que trabajar, reproducir, manipular, corregir e incluso transformar y desvirtuar ese modelo hacia otra Obra.

No solo eso, sino que podemos volver al punto cero en un viaje al pasado retorcer su escala desde lo microscópico hasta una escala planetaria; viajar por dentro y por fuera como un dron, y todo ello desde un rincón con Wifi desde cualquier lado. No es un milagro porque en él lleva la penitencia de unos seres que llevamos millones de años conformando nuestra existencia con las manos y nuestras huellas digitales, y extraviarnos de ello no sé dónde va a catapultarnos o desecharnos... pero por el momento parecen compensar sus posibilidades para «La Escultura Monumental»

### **ESCULTURA HOLOGRÁFICA**

Hablan y se mueven como si estuvieran ahí, como fantasmas aparentemente tangibles a los que podemos atravesar y que nos suplantan la evidencia de la realidad. Copan por el momento algunos sentidos, menos el de tocar y oler, pero en poco tiempo ni siquiera eso y cuando ocurra, ya, si nos parecen reales es que lo son, aunque no estén y eso afectará a las esculturas monumentales.

Tampoco podemos adelantar los conceptos que regirán El Arte en el futuro y si Arte, Artista y Artefacto (Mercado del Arte) tendrán los mismos valores que hoy les damos, pero al menos con esta virtualidad no saquearemos las frágiles existencias de materiales nobles naturales, y si todo se nos apaga ¿qué nos va a impedir agarrar un grafito o un pedazo de arcilla para seguir creando en lo que llamaríamos «Arte Postrupestre»?