



# UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA

*La Universidad Católica de Loja*

## ÁREA TÉCNICA

TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTE Y DISEÑO

**Edad de la Belleza. *Escultura figurativa***

TRABAJO DE TITULACIÓN.

**AUTOR:** Ortega Salinas, Pablo Fernando.

**DIRECTOR:** Salinas Ochoa, Boris Tomás, Lic.

LOJA – ECUADOR

2017



*Esta versión digital, ha sido acreditada bajo la licencia Creative Commons 4.0, CC BY-NY-SA: Reconocimiento-No comercial-Compartir igual; la cual permite copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, mientras se reconozca la autoría original, no se utilice con fines comerciales y se permiten obras derivadas, siempre que mantenga la misma licencia al ser divulgada. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>*

*Septiembre, 2017*

## **APROBACIÓN DEL DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN**

Licenciado.

Boris Tomás Salinas Ochoa.

### **DOCENTE DE LA TITULACIÓN**

De mi consideración:

El presente trabajo de titulación: Edad de la belleza. Escultura figurativa realizado por Ortega Salinas Pablo Fernando, ha sido orientado y revisado durante su ejecución, por cuanto se aprueba la presentación del mismo.

Loja, marzo 2017

f) .....

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS

“Yo Ortega Salinas Pablo Fernando declaro ser autor del presente trabajo de titulación: Edad de la belleza. Escultura figurativa, de la Titulación Arte y Diseño, siendo Boris Tomás Salinas Ochoa director del presente trabajo; y eximo expresamente a la Universidad Técnica Particular de Loja y a sus representantes legales de posibles reclamos o acciones legales. Además certifico que las ideas, conceptos, procedimientos y resultados vertidos en el presente trabajo investigativo, son de mi exclusiva responsabilidad.

Adicionalmente declaro conocer y aceptar la disposición del Art. 88 del Estatuto Orgánico de la Universidad Técnica Particular de Loja que en su parte pertinente textualmente dice: “Forman parte del patrimonio de la Universidad la propiedad intelectual de investigaciones, trabajos científicos o técnicos y tesis de grado o trabajos de titulación que se realicen con el apoyo financiero, académico o institucional (operativo) de la Universidad”

f.....

Pablo Fernando Ortega Salinas

1105158156

## DEDICATORIA

A las estrellas fulgurantes de mi vida;  
Luz, Cristina, Jaime

## **AGRADECIMIENTO**

Estas líneas son demasiado limitadas para un agradecimiento, la tinta impresa en estos caracteres no abarca mi profundo agradecimiento a las personas que me han ayudado a que este trabajo funcionara.

Quiero dejar un reconocimiento al amable apoyo de mis maestros; agradezco la especial ayuda de Carlos Mena y Boris Salinas, gracias infinitas por la paciencia y afable atención.

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

APROBACIÓN DEL DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN.....	ii
DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS.....	iii
DEDICATORIA.....	iv
AGRADECIMIENTO.....	v
ÍNDICE DE CONTENIDOS.....	vi
RESUMEN.....	1
ABSTRACT.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
OBJETIVOS.....	5
I.....	6
CONSIDERACIONES PREVIAS.....	6
1.1. Belleza en el arte.....	8
1.1.1. Belleza: una percepción cultural.....	8
1.1.2. La belleza es cambiante.....	10
1.1.3. La belleza en el estado actual del arte.....	12
1.2. La Academia de Bellas Artes.....	14
1.2.1. La crisis.....	15
1.2.2. El retorno.....	16
1.2.3. Educación artística actual y el valor de la Academia tradicional.....	17
1.3. Tolerancia y diversidad en el arte del siglo XXI.....	19
II.....	23
PRINCIPIOS TEÓRICOS: BELLEZA Y MIMESIS.....	23
2.1. Escultura de la Grecia clásica.....	25
2.2. Escultura del Renacimiento y Neoclásico.....	30
2.3. Escultura clasicista contemporánea. Acercamiento a la obra de Brian Booth Craig.....	32

III .....	36
PROPUESTA ARTÍSTICA .....	36
3.1. Técnica empleada .....	38
3.1.1. Materiales y herramientas.....	38
3.1.2. Proceso técnico .....	39
3.2. Influencias artísticas determinantes .....	45
3.2.1. Boris Salinas Ochoa .....	45
3.2.2. William-Adolphe Bouguereau .....	46
3.3. Análisis de la propuesta personal .....	47
3.4. Aportación de la obra.....	49
3.5. Mirada personal del autor .....	50
CONCLUSIONES .....	52
RECOMENDACIONES .....	53
BIBLIOGRAFÍA.....	54
ANEXOS.....	57



## **RESUMEN**

EDAD DE LA BELLEZA se refiere esencialmente a la etapa creativa del autor; donde la belleza tiene una función esencial en la creación artística.

Edad de la belleza está inspirada en el arte clásico, es inevitable y útil sin embargo guiar al lector que el arte y lo bello trasciende las fronteras de las formas clásicas. Este texto hace un repaso breve a las connotaciones subjetivas y relativas del concepto para luego centrarse ya exclusivamente en el concepto objetivo que hemos heredado de la Grecia Antigua.

La obra escultórica insiste en la belleza del desnudo femenino, la belleza de la juventud y la gracia del movimiento. Esta obra también reconoce el poder reconfortante y placentero de la belleza; es una luz delicada y amable que ofrece alivio ante la estética hostil y desagradable de nuestras ciudades.

**PALABRAS CLAVE:** belleza, mimesis, escultura clásica.

## **ABSTRACT**

AGE OF BEAUTY refers essentially to the creative stage of the author; where beauty plays an essential role in artistic creation.

Age of beauty is inspired by classical art. It is inevitable and useful, however, to know that art and beauty transcend the boundaries of classical forms. This text briefly reviews the subjective and relative connotations of the concept and then focuses exclusively on the objective concept we have inherited from Ancient Greece.

The sculptural work insists on the beauty of the female nude, the beauty of youth and the grace of movement. The work recognizes the comforting and pleasurable power of beauty, is a delicate and friendly light that offers relief from the hostile and unpleasant aesthetics of our cities.

**KEY WORDS:** beauty, mimesis, classical sculpture.

## INTRODUCCIÓN

El planteamiento fundamental que da inicio a este trabajo ha sido mostrar una producción artística, la fuerza y el aporte del escrito no se entenderán finalmente sin la obra de arte; las esculturas que se muestran en el capítulo III.

El leitmotiv esencial que hay en la propuesta escultórica; es la belleza. Ahora, es justamente este concepto, el que nos ayuda a estructurar el presente texto. Realizamos un recorrido que va desde algunas aclaraciones generales de belleza en el arte hasta centrarnos ya sobre el terreno concreto de nuestro interés; la particular forma de belleza y arte que nos enseñaron a percibir los griegos.

De esta forma, partimos primeramente de una percepción global; en el primer capítulo analizamos primariamente la amplitud del concepto de belleza, las principales ideas utilizadas se desarrollan a partir de qué; el concepto inicial de belleza griego, que fue dominante en la estética europea, actualmente no tiene por qué ser el propósito del arte, por otra parte diferentes culturas y épocas nos demuestran que la belleza va más allá de las formas clásicas. Luego, nos centramos en el estado de la visión clásica, para ello desarrollamos el discurso de la Academia, que es la institución que preserva y se fundamenta en el modelo de arte griego. Para terminar esta sección lo hacemos con un breve repaso al actual sentir y hacer del arte.

En el segundo capítulo abordamos ya nuestra particular posición. Nos aproximamos a la belleza y la escultura clásica, y para comprender ambos conceptos, belleza y escultura iremos de la mano de otra de las teorías fundamentales en el arte griego; la mimesis. Estudiaremos entonces aquí; la belleza y la mimesis en la escultura, manejaremos además tres periodos: Grecia Clásica, Renacimiento y Neoclásico. Los dos últimos periodos nos servirán como apoyo, y nos son de especial interés; primero porque son los artistas y teóricos del Renacimiento y Neoclásico que ayudaron a la trascendencia del pensamiento y arte griego, por otro lado, son estos mismos hombres los que al interpretar dan sus propios matices a los conceptos antes mencionados, marcando de esa forma nuestra actual percepción estética y del arte.

El tercer y último capítulo queda reservado exclusivamente para la propuesta artística. Dados ya previamente los fundamentos; belleza y mimesis desglosamos desde ahí la actividad creadora. Analizamos también las vicisitudes del proceso y nuestros apoyos; las influencias artísticas y las características generales del material y las herramientas.

Este trabajo no brinda una definición de belleza, utilizamos si una de las explicaciones con más peso en la estética occidental (la creada en la Grecia Antigua) La importancia de este proyecto en el campo artístico esta que descubre el valor que tiene la belleza en la vida del hombre, otra característica significativa, radica en que insiste en una de las bases más importantes para la creación y el entendimiento del arte; la mimesis artística. Instintivamente siempre hemos recurrido a imitar el mundo visible para expresar y comunicar nuestros anhelos, nuestros preceptos... la vida en si misma.

Para nuestro campo de estudio hemos utilizado como base un análisis histórico. Hemos hecho uso de cierta parte de la crítica del arte que justifica actualmente a la tradición clásica. Y para dilucidar de mejor manera el arte clásico nos hemos aproximado a los principios de su filosofía.

## **OBJETIVOS**

### **General:**

- Analizar el concepto de belleza del arte académico/clásico.

### **Específicos:**

- Aplicar los principios de composición del arte académico/clásico en una obra escultórica.
- Impulsar el estudio del arte tradicional y el trabajo técnico como una de las bases en la formación artística y para el entendimiento del arte.
- Aportar al estudio de la figura humana en el campo artístico de nuestra ciudad.
- Aprovechar los diferentes tipos de arcilla de la localidad para la creación escultórica.

I

## **CONSIDERACIONES PREVIAS**



Figura 1. Detalle de <<Edad de la Belleza>>

Fuente: Archivo del autor (2017)

## 1.1. Belleza en el arte

Sontag (s.f.) propone que “la mejor teoría de la belleza es su historia” (pág. 16). Walzer (2008) contribuye a consolidar esta argumentación afirmando;

La trayectoria histórica del concepto de belleza ha dejado improntas duraderas en la idea que las personas construyen acerca de lo bello. Seguramente un hombre del Renacimiento difícilmente juzgaría como bella una obra de arte de las vanguardias del siglo XX. Sin embargo, en el siglo XXI se siguen juzgando como bellas obras realizadas durante la antigüedad griega (pág. 26).

Para aproximarnos al concepto de lo bello es inevitable la referencia historia, sin embargo este es un estudio demasiado amplio por la cantidad de variaciones y contradicciones que han surgido a lo largo del tiempo. Walzer admite esta dificultad, es; “insoslayable la valoración del devenir histórico en la construcción del concepto de lo bello. Pero este devenir no se cristaliza si no que permanentemente se actualiza, cambia y sorprende con nuevas formas de belleza” (Ídem).

Es imposible alcanzar una definición universal de belleza por lo que este escrito no insiste en dicha tarea, tampoco se realiza un análisis histórico del concepto de belleza, aunque son muchos los pensadores los que lo han afrontado y existe información muy abundante del tema, está fuera de los objetivos propuesto por este trabajo. Si ha sido preciso proveernos de una comprensión sobre la amplitud que tiene el concepto belleza, por lo que la abordamos de una forma más digerible y con ejemplos concretos. Así, en las siguientes líneas que están bajo el epígrafe de *Belleza en el arte* dilucidamos la variedad - fragilidad del concepto y sus transformaciones.

### 1.1.1. Belleza: una percepción cultural.

Cada cultura posee sus propias expresiones y lecturas muy particulares del arte y la belleza, un ejemplo muy claro lo encontramos al comparar a: Boucher y Utamaro (Figura 2) que fueron artistas contemporáneos, pero pertenecieron a mundos muy diferentes, mostraron conductas muy características respondiendo al ideal de belleza particular a su cultura. En la tradición europea la máxima representación de belleza ha sido a través del desnudo y adecuadas proporciones, muy diferente fue en cambio el mundo japonés antes de la modernización que llevó su arte bajo unos principios totalmente únicos. Los japoneses



también desearon representar a las mujeres como seres hermosos, sin embargo no utilizaron el desnudo, tampoco se preocuparon de una adecuada proporción, en su arte en cambio las mujeres estaban vestidas con alegres y elegantes kimonos que daban relieve al cuello y la cabeza, estos y otros delicados detalles como una pierna que se deja entrever, pies descalzos o pañuelos resultaban para un japonés algo especialmente bello y provocativo (Cabañas, 1996).

Desde una visión occidental los rasgos asiáticos quizás no nos pueden parecer del todo encantadores pero un nipón no dudaría de la belleza de sus mujeres. Puede parecernos una libertad, pero en nuestro gusto actúan un bloque inmenso de influencias dados por el entorno y la educación que recibimos. Pensamos apoyándonos en conceptos ya estructurados por lo que podemos decir que vemos solo a través del prisma de nuestra cultura. El arquitecto francés Claude Perrault, citado por Tatarkiewicz (1997), afirmaba “se pensó que ciertas proporciones eran objetiva y absolutamente bellas, pero nos gustan simplemente porque estamos acostumbrados a ellas” (pág. 167). En aquella afirmación se acepta que estamos condicionados a entender la belleza que nuestra cultura ha creado. Una visión muy similar a esta premisa es también la declaración de Marín (2003) el comprendió que; en la cultura hay una relación de conformidad que permite establecer una <<verdad>>, y la belleza forma parte de esta <<verdad>> que es evidente a todos, lo que nos predispone a comprenderla.



Figura 2. Izq. François Boucher. Dcha. Kitagawa Utamaro

Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois\\_Boucher](https://es.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Boucher)

<http://metmuseum.org/art/collection/search/53653>

La belleza siempre ha formado parte de nuestro interés;

Al ser humano siempre le ha importado la belleza, la que existe y la que se crea, la de la naturaleza y la de las artes, la del cuerpo y la de su adorno, la de las ideas, los sonidos, los movimientos, las palabras, las imágenes (Walzer. Op.cit., pág. 17).

Pero, ¿es posible definirla? La belleza al igual que el arte ha significado cosas distintas en épocas distintas. Cada generación se ha cuestionado y ha planteado nuevas teorías. Giordano Bruno, citado por Tatariewicz, afirmó que “no existe nada que sea absolutamente bello, sino sólo para alguien” (Op.cit., pág. 243) podemos agregar a esta idea; que el concepto de belleza no es absoluto, a veces simplemente ha parecido serlo bajo una época y cultura específica.

### **1.1.2. La belleza es cambiante.**

“Aquello que pareció feo en un momento se convirtió en algo bello” (Marín, 2003, pág. 43).

Al intentar definir lo bello inevitablemente colocamos a aquello que se escapa de los límites como <<feo>>. Pero en nuestros días, los límites parecen más amplios de lo que fueron en el pasado, si lo feo no ha entrado totalmente a considerarse como bello, hemos admitido que tiene un poder equiparable a la belleza y forma parte amplia del gusto popular.

Hoy en día existe un verdadero culto a la fealdad más abyecta que, como contraposición a la belleza estética, constituye un grito de auxilio de la libertad creativa frente a las normas... Esta tendencia hacia la “fealdad” no constituye sino una nueva versión estética que establecerá nuevos parámetros que intenta determinar que lo tradicionalmente bello dejará de serlo (Ibíd., pág. 44).

Por fuerza de los drásticos cambios que a artistas de finales del siglo XIX llevaron; los conceptos de arte y belleza han cambiado profundamente. Estamos abiertos a apreciar expresiones artísticas caóticas y estridentes, lo que fue inconcebible dentro de la cultura occidental antes del siglo XX.

Un ejemplo muy sugestivo y explicativo de lo que venimos diciendo es lo sucedido con la porcelana china y la cerámica Raku. Un siglo atrás la cerámica tradicional japonesa Raku no podía competir con la «perfección» de la porcelana china y paso por desapercibida.

La porcelana ha sido muy valorada en occidente desde que empezó a conocerse en el siglo XVII, lo que no sucedió con la cerámica Raku, que a pesar de ser muy valiosa en su país de origen, no provocó la misma admiración por los europeos. Esta cerámica se mostró internacionalmente por primera vez en las Exposiciones Universales a mitad del siglo XIX, Fernández (2001) comenta al respecto:

Las obras realizadas para la ceremonia del té -tazones Raku- son sin embargo de una belleza muy extraña para la Europa del momento, que en un principio no fue capaz de admirarlas como se merecen. En ellas, los maestros explotan estéticamente la materia bruta en toda su forma y diversidad, haciendo gala de una imaginación extraña y de una deliberada rudeza muy difícil de valorar entonces en occidente. Lo realmente soberbio e impactante en la cerámica del té es su naturalismo... «naturalismo» en el sentido más profundo de la palabra, porque muestra un respeto absoluto por la naturaleza; por ello utiliza colores naturales, y sus obras presentan irregularidades, grietas y manchas (pág. 352).

Hoy nos encantan ambas cerámicas por muy distintas que puedan ser; la etérea porcelana china con su pureza y la cerámica Raku sencilla y austera (Figura 3)

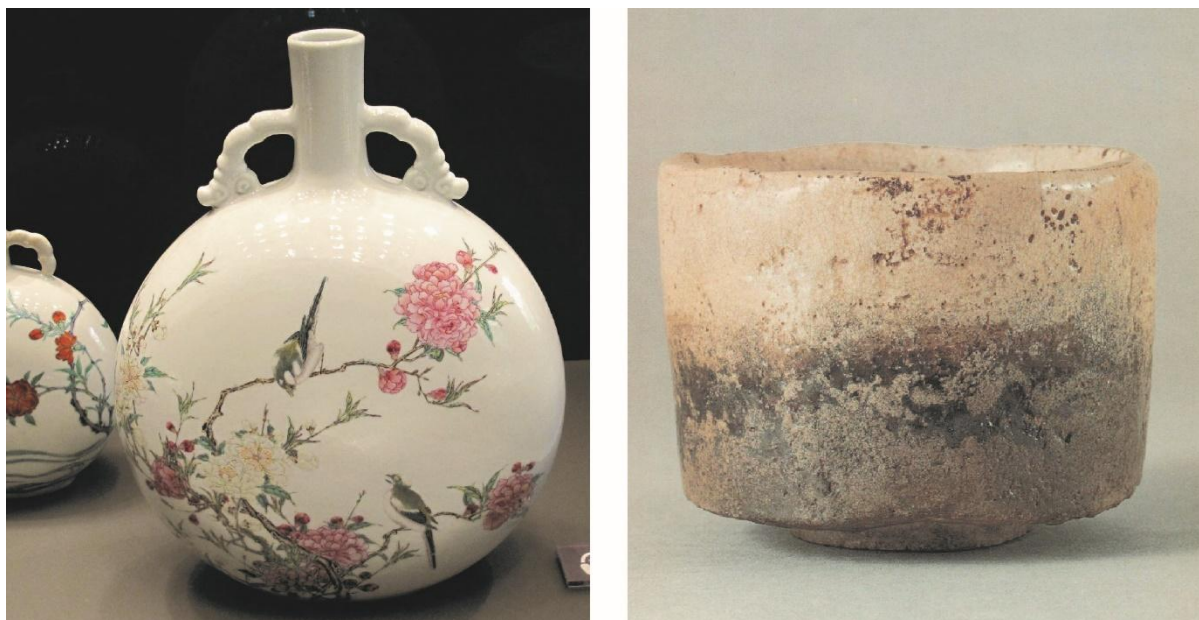


Figura 3. Izq. Vasija de porcelana china. Dcha. Tazon para té Raku

Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/Porcelana>

<http://kirakuossa.exblog.jp/18491976/>

La porcelana debe su grandeza a la mesurada y la cerámica Raku, en cambio, al juego con la casualidad. Kato (1989) defendió a esta última como bella, él afirmaba; si hay un concepto de belleza que no la tomara en cuenta no sería un concepto universal, si el arte no la apreciara estaría incompleto, se perdería de algo valioso, desde su visión, esta cerámica es el equivalente oriental a la pintura abstracta de Jackson Pollock.

La porcelana china logró un aprecio inmediato en los europeos porque era algo que estaban acostumbrados a ver; perfecta simetría, profusa decoración, finos detalles. En cambio la comprensión de la tosquedad e irregularidad de la cerámica Raku vendría décadas más tarde paralelamente a las exploraciones que tuvo el arte del siglo XX gracias a las vanguardias.

Cabe notar que aunque el primer golpe que darían las vanguardias sería justamente quitar a la belleza del centro de las ideas sobre el arte, terminaron también abriendo nuevas formas de ver, sentir y expresar la belleza.

### **1.1.3. La belleza en el estado actual del arte.**

El arte de occidente había tenido durante siglos como uno de sus objetivos producir cosas bellas (bajo un concepto muy específico de belleza; el heredado del pensamiento griego), los artistas creaban siguiendo la tradición y el gusto del público. Sin embargo para el estado actual del arte, la belleza es irrelevante, es común la transgresión, ir en contra de los convencionalismos y más que desear el agrado del público se busca alterarlo. Para comprender esta transformación debemos saber que lo que cambió fue el concepto mismo de arte y de belleza.

De acuerdo a Tatarkiewicz (1997) los sucesos que permiten estas transformaciones son:

**A.** En el siglo XVIII los filósofos empíricos y artistas románticos empezaron a concebir a la belleza de una nueva forma. Hay tres cambios importantes en esta época:

- Antes de aquel siglo se entendía a la belleza como algo objetivo, como una cualidad propia de los objetos, pero en aquel momento se había convertido en un concepto subjetivo; la belleza está en la mente del que percibe las formas.
- Hay un cambio de gusto clásico al romántico, esto es, de una *belleza basada en reglas* a una *belleza basada en libertad*.

- El concepto de lo <<sublime>> se desvincula al de belleza. Lo sublime se define como la capacidad de entusiasmar y elevar el espíritu. Los pensadores de esta época ven a lo sublime como un concepto distinto y superior a lo bello. Así lo grotesco y deforme puede ser fuente de lo sublime. Se pasa de un arte que produce agrado a un arte que produce una fuerte emoción.

**B.** En la última tercera parte del siglo XIX surgió un nuevo arte a modo de oposición al que se encontraba establecido: la vanguardia. Esta fue tomando fuerza y el reconocimiento general, ya para el final de la segunda guerra mundial se encuentra fuertemente establecida. El atractivo de la vanguardia radica en la diferencia, la búsqueda incesante del cambio; novedad y extremismo son sus características.

La influencia de las nuevas corrientes influye en el concepto de arte, este se ve en profundos cambios a lo largo de todo el siglo XX. El concepto se vuelve tan ambiguo y la arbitrariedad de las propuestas incluso han hecho que algunos autores renuncien a una definición arte. Weitz (1957), citado por Tatarkiewicz, declaraba: “los artistas pueden crear siempre una serie de cosas que no se hayan creado antes: por eso, las condiciones del arte no pueden establecerse de antemano” (Op. cit., pág. 62). Para mitad del siglo se cree que cualquier cosa podría ser arte, e incluso se llega a prescindir de un objeto: “El arte sin obra de arte; la mayor novedad en una época ávida de novedad.” (Ibíd., pág. 77)

Sontag afirmó que “La exclusión de la belleza como criterio del arte no es ni mucho menos indicio de que la autoridad de la belleza esté en decadencia. Más bien testimonia el declive de la creencia de que hay algo llamado arte” (Op. cit., pág. 16). Con esto volvemos también a lo que ya mencionamos; la indefinición del arte.

Paralelo al argumento de Sontag también resulta muy interesante referirnos a la tesis de Walzer “Frente a un supuesto desprestigio o pérdida de vigor de la belleza en determinados ámbitos como el arte, hay otros escenarios en los que se ha vuelto hegemónica”(Op. cit., pág. 17), para la autora estos nuevos campos son la publicidad y los medios de comunicación. Walzer (2008), citado por García (2009), presenta a la publicidad como un “laboratorio en el que estudiar la evolución del concepto de belleza, como un texto privilegiado en el cual observar y analizar las formas de representación de la belleza en nuestra cultura” (pág. 240).

Una noción clara en nuestro tiempo es la expresión de Read (1973): “El Arte no tiene por qué estar en obligada conexión con la belleza” (p. 19). Esta afirmación es concisa, sin embargo debemos incluir que tampoco significa que los artistas y el público hayan dejado de crear y sentir aprecio por lo bello. La búsqueda de la belleza es universal y una necesidad humana presente en todas las épocas. Lo que en realidad ha cambiado es: primero que la belleza ha dejado de ser una de las prioridades en el arte, segundo que el arte ya no sigue las normas que se consideraban obligatorias para la creación artística, se abrió campo a nuevas expresiones lo que ha expandido los límites de la belleza a un campo mucho más amplio que al del orden y la armonía donde comúnmente fue atribuida. Bajo las nuevas indagaciones de los artistas vanguardistas y satisfechas sus ambiciones principales, la belleza también se hace presente. Bosch (2012) observa “Existe también una belleza formal propia del arte abstracto, pues hay una belleza conceptual: no se advierte en figuras reconocibles” (pág. 21). Las composiciones de muchos artistas modernos tienen una belleza poco usual, que no había sido explorada hasta entonces.

## **1.2. La Academia de Bellas Artes**

En la Academia clásica, arte y oficio permanecían inseparables en un mismo nivel. El saber hacer artesanal consistía en uno de los caminos esenciales para lograr una obra prestigiosa.

Las enseñanzas de la Academia se basaban en un atento estudio de la naturaleza y del arte clásico de la Grecia y Roma antiguas. Su método fue la mimesis, y el fin la belleza. La mimesis se refería tanto a copiar la naturaleza como el arte para conseguir una belleza ideal. Se creía que a la naturaleza había que corregirla porque su belleza se encontraba dispersa, en cambio en la escultura clásica el artista había logrado unificarla (Hernando, 1991).

La academia de París fundada en 1684 fue el modelo imitado en muchos países europeos. Se enseñaba con predominancia en el estilo romántico y neoclásico (McCarthy & Maher, s.f.). Muchos artistas fueron pensionados en Roma como parte de su formación, ya que fue el núcleo de revisión y difusión del arte clásico.

### **1.2.1. La crisis.**

Para mediados del siglo XIX, cada vez más artistas se cuestionaban la legitimidad del sistema académico y sus definiciones tan rígidas sobre qué temas y estilos eran aceptables. Durante los siglos diecinueve y veinte, los artistas europeos tomaron distintos caminos artísticos de la mano de movimientos como el Impresionismo y el Simbolismo. Muchos artistas criticaban al establishment artístico por las rígidas definiciones con las que establecía qué estilos de trabajo eran aceptables (McCarthy & Maher, s.f., párr. 1).

Aunque la academia dominó durante la mayor parte del siglo diecinueve en muchos países europeos, los historiadores de arte del siglo XX no la consideraron trascendental, lo que provocó que se olvidaran –aunque no por mucho tiempo- las obras de los grandes maestros académicos.

En el siglo XX se produjo una proliferación de movimientos que conocemos como modernistas o de vanguardia, los nuevos artistas aborrecieron la academia, rompieron con la tradición y llevaron al arte por nuevos rumbos. Es notable que la tradición se encontraba en un punto extremo; negada a ver las virtudes de lo que no era idéntico a sí misma y la ruptura de las vanguardias permitió nuevas y variadas exploraciones antes inconcebibles al sacudir viejos hábitos de pensamiento (Gombrich, 2009).

Debemos considerar obviamente que “no todos los artistas de la época estuvieron dispuestos a romper con el pasado, pero la mayoría de los críticos estaban convencidos de que solamente las desviaciones más radicales respecto a la tradición conducirían al progreso” (Gombrich, 2009, pág. 622).

Es indudable la influencia de la vanguardia que marco con gran potencia la forma en que hoy vemos el arte. Pero no es menos evidente que desde las últimas décadas algunos de los otros artistas que la historia oficial no ha nombrado han sido centro de un renovado interés. Con el retorno a la figuración que se dio a mitad del siglo pasado, muchos de los maestros académicos del siglo XIX han empezado a resurgir e influenciar nuevas generaciones de artistas (Grace, 1985).

### 1.2.2. El retorno.

La vanguardia se guio por el cambio y la novedad, se pensó en el arte como una carrera y pocos quisieron quedarse atrás. Gombrich comenta “tal carrera no existe, pero si la hubiera, debería recordarse al efecto la fábula de la liebre y la tortuga” (Op.cit., pág. 617). Explica además como la historia ha demostrado que “En arte no puede hablarse de progreso como tal, porque cualquier mejora en un aspecto suele ir seguida de una perdida en otro” (ídem).

Los movimientos de vanguardia expandieron los límites de lo que puede ser arte avasallando todo lo establecido, en principio sobre terrenos hostiles pero para el fin del siglo XX el público se acostumbró y todo se volvió aceptable. Este aumento de tolerancia permitió un descenso de la calidad artística y fue algo que llevo a nuevas generaciones de artistas a desencantarse por la experimentación y buscar perfección en el dominio de la técnica, volviendo así la mirada a los maestros clásicos y al entrenamiento riguroso.

Desde los años 1980 habido una notable fuerza con que los artistas han vuelto a interesarse por la Academia, cada vez es mayor el número de instituciones creadas alrededor del mundo y muchas de las obras de arte académico han vuelto a exponerse. “Hace poco, todas las formas de arte del siglo XIX contra las que se había rebelado el movimiento de vanguardia estaban desterradas en los sótanos de los muesos; en particular, el arte oficial de los Salones” (Íbid. pág. 622). Era improbable que estas obras se ignoraran siempre, y llegó el momento en que fueron redescubiertas.

La explicación de la vuelta a la tradición, según lo considera Gombrich (2009), está en que cada generación se revela con la anterior:

El triunfo de las vanguardias no podía durar siempre. La propia idea de progreso, de vanguardia, les parecería un tanto trivial y aburrida a los recién llegados a escena... Era comprensible que los jóvenes estudiantes de arte se sintieran provocados por los puntos de vista convencionales a hacer antiarte, pero tan pronto como el antiarte empezó a recibir apoyo oficial, se convirtió en Arte con A mayúscula, y entonces, ¿Qué quedaba por desafiar? (Ibid., págs. 619, 622).

En un criterio semejante Ross (2003) expone la posición que piensa es la que ha motivado a los artistas a retomar el curso anterior del arte:



El arte abstracto, para esta nueva generación delantera, se experimenta como aburrido y no se considera relevante. El futuro del arte es un regreso al realismo. El movimiento se hace más fuerte cada día, con una generación más joven dispuesta y lista para aprender. Estos artistas saben que el arte abstracto ha llegado a un callejón sin salida. Todo lo que se podía hacer en la abstracción se ha hecho. Ya no queda nada para deconstruir, de hecho, ahora es el momento de reconstruir (párr. 3).

Por su parte Marín se refiere al arte moderno en los siguientes términos; “nuestro arte actual representa nuestra época: confusión, carencia de valores, de doctrina, de futuro. Pero sin duda también, ha de producirse la reacción, como siempre ha sucedido, iniciándose un proceso opuesto a éste” (Op. cit., pág. 39). A mi parecer el retorno a la académica ejemplifica claramente la búsqueda de principios en el arte y sobre todo aferrarse a una definición ante la incertidumbre total.

No es la Academia, si no todo el arte figurativo en general quienes han tomado un fresco y nuevo impulso para nuestro siglo. Sin embargo sería un fallo muy grande tomar estos indicativos como una actitud de que se está retomando el gran y verdadero camino, Serrano (1995) nos alerta:

Quizás el error más frecuente sea interpretar esta vuelta a lo figurativo como un retorno a la tradición clásica, considerar que ha quedado ya exhausto el impulso experimental del arte y que, por fin, veremos "gran arte" o "arte de calidad"; pensar en la modernidad y las vanguardias como un prolongado ataque de tos en la suave marcha de la misión y el quehacer artístico (pág. 125).

Si algunos artistas han retomado la academia simplemente significa que han tomado una elección; una en las tantas posibilidades del arte. Al parecer nuestro siglo ha aprendido de las vicisitudes de la historia lo que nos ha permitido una mayor variedad y tolerancia en el arte.

### **1.2.3. Educación artística actual y el valor de la Academia tradicional.**

La educación artística - la dominante y establecida - en la actualidad se caracteriza por una sobrevaloración a la formación teórica. La escuela de arte contemporánea da una mínima importancia al trabajo manual (Civardi 2009).

La educación artística actual que subestima la instrucción técnica, es criticada por Gottsegen (2003): para quien mucha de la decadencia artística actual puede ser fácilmente disimulada bajo un discurso teórico;

“La gimnasia verbal puede compensar la falta de habilidad, y la retórica -oral y escrita - puede superar tanto las habilidades de creación de imágenes y la destreza manual. Por lo tanto, se pierde la distinción entre ser un estudiante de arte y ser un artista” (sección de Art Education Today, párr. 5)

El modelo pedagógico es general para Europa y América. A veces pueden llegar a ser más tenues las diferencias, mostrándose una hibridación entre el entrenamiento técnico y la reflexión teórica.

En todo el mundo sólo existe un número limitado de Academias clásicas<sup>1</sup> que mantienen rigurosamente el modelo tradicional donde es fundamental dominar la representación de la naturaleza antes de considerarse como profesional, ya sea para continuar en la misma línea o para explorar otras alternativas. En la estricta Academia se cree que la excelencia está al alcance de muy pocos artistas y son necesarios muchos años de trabajo duro. El dominio de la naturaleza no se limita a un realismo naturalista, sino también, a la idealización clasicista, (es destacable también que para el académico actual el impresionismo - más ortodoxo - es bastante aceptado).

El valor de las representaciones realistas (naturalistas o idealizadas) en arte es incuestionable. “El realismo no está de moda, es universal, y todavía será el lenguaje visual de la raza humana en un futuro lejano, ya que siempre ha sido” (Ross. Op. cit., párr. 4)

La importancia de la Academia Clásica radica en que es una enseñanza teórica con respeto al entrenamiento de la destreza manual. Es una enseñanza global que permite crear imágenes coherentes y trascendentales.

Buick (2001) escribió: “la tradición clásica europea nos enseñó a ver, y ver de una manera mejorada” (párr. 1). Esta afirmación es relativa, pero nos sirve para comprender otro de sus argumentos:

---

<sup>1</sup> Para ver el listado de Academias clásicas que funcionan bajo certificación internacional visite: [www.artrenewal.org](http://www.artrenewal.org)

El movimiento modernista se dedicó a destruir la visión clásica... Con el fin de promover el primitivismo como una innovación revolucionaria, artistas como Picasso y Giacometti, tuvieron que hacer un cruce con el clasicismo... Afirmaron que iban más allá de lo clásico... El siguiente paso, sin embargo, fue abandonar completamente la formación académica. Sin esta formación, las generaciones futuras de artistas ya no podían leer el lenguaje visual clásico. Ni siquiera podían ver que apoyaba a los primeros modernistas. Fueron reducidos al primitivismo y no podían ver lo que ellos no sabían... El modernismo ha afectado a dos generaciones de pensamiento, y ha tomado el control completo de la educación de arte visual. El analfabetismo visual que ha generado es de la peor clase, el tipo donde uno se siente superior por ser ignorante. Desafortunadamente está en los lugares más altos en nuestro establecimiento artístico (Ibíd., párr. 8)

La visión de Buick es cruda, pero es realmente una de las deficiencias de la educación actual. El autor ve además en el arte clásico el equivalente a la música clásica. De esta forma al igual que en la música se deba conservar y fomentar la educación de arte clásico por sus valores.

### **1.3. Tolerancia y diversidad en el arte del siglo XXI**

A principios de 1900 la novedad y extremismo de la vanguardia provocaban el rechazo del público, pero para la década de 1960 hay un giro totalmente opuesto; son los artistas más conservadores los que deben defender su arte (Gombrich, 2009). Se rechazó la búsqueda de nuevas concepciones y luego de igual forma también se repudió a la tradición.

Afortunadamente hoy disfrutamos una muy positiva diversidad en arte, basta visitar nuestros museos y nos encontraremos cuadros académicos y modernos, unos al lado de otros, un fin de semana podemos ir a una muestra de arte figurativo y el siguiente encontrarnos con una instalación conceptual.

La diversidad es una realidad amplia, fijémonos en la figura 4 y 5, que corresponden a dos artistas locales, Diego Gonzáles y Boris Salinas (Figura 4), y a Ai Weiwei y Richard MacDonald (Figura 5) dos celebres artistas internacionales. Todos son artistas activos en la actualidad y dan testimonio de la diversidad, en las imágenes podremos encontrar también un par semejante como el opuesto.

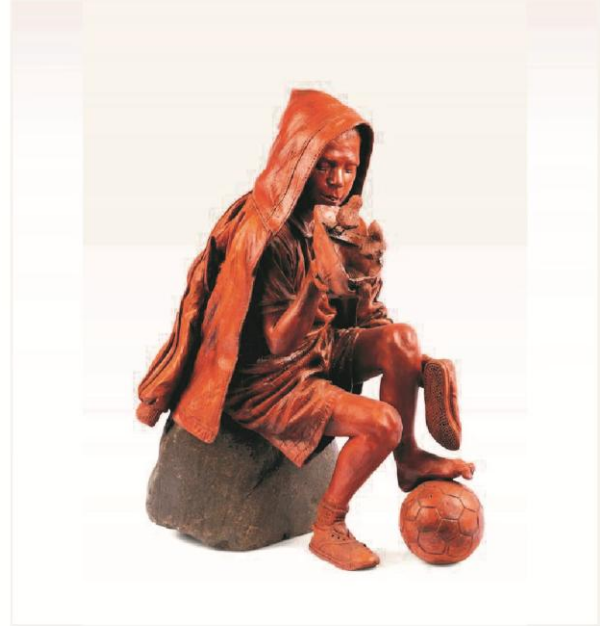
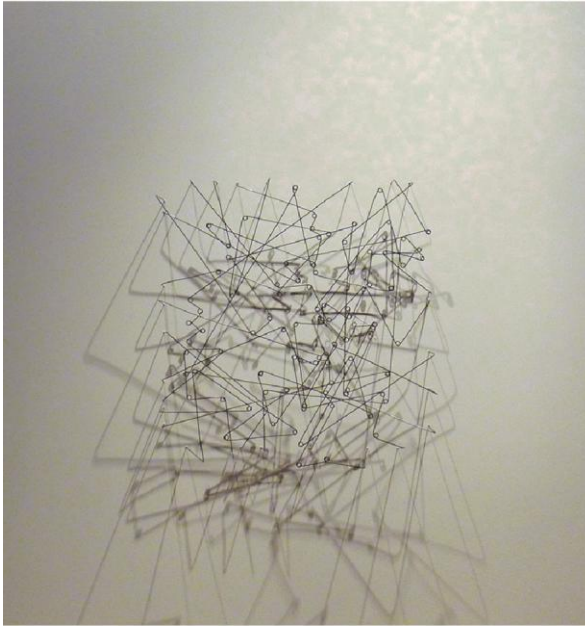


Figura 4. Izq. Diego González. Dcha. Boris Salinas

Fuente: González (2016)

<https://www.pinterest.com/borissalinas/>

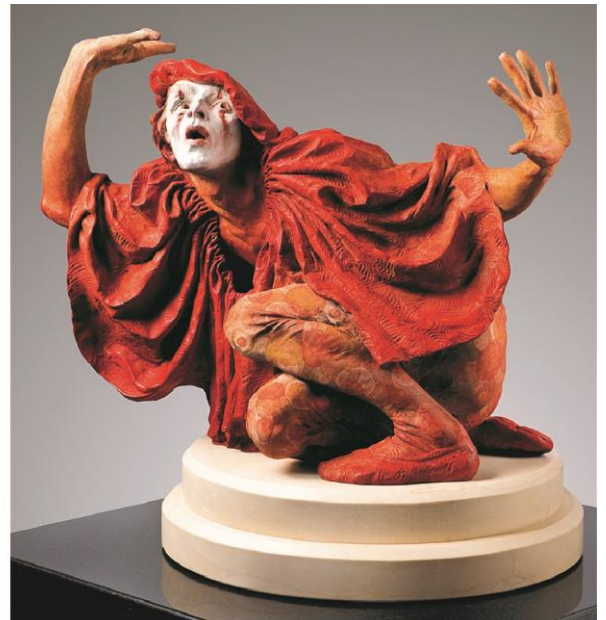


Figura 5. Izq. Ai Weiwei. Dcha. Richard MacDonal

Fuente: <http://www.widewalls.ch/ai-weiwei-art-sculptures/grapes/>

<http://richardmacdonald.com/red-3/>

La variedad de posibilidades se desplegaron en su mayoría a partir del siglo pasado, o quizás debamos decir, que tan solo fue desde ahí cuando acabamos de entender que existían. En este punto me arriesgare a decir que posiblemente ese sea el mayor aporte en cuanto a arte de nuestro siglo; la libertad de elección.

Hay una actitud muy característica de nuestro siglo, algunos autores lo denominan como *revival*, que es un retomar las formas y modos pasados en el arte. Serrano destaca algunas características del arte del fin de siglo veinte:

Algunos de los rasgos más llamativos de la situación actual son la inexistencia de "voluntad de estilo", un eclecticismo en el que todo vale... Si bien es verdad que el tiempo artístico parece haberse detenido en una especie de estancamiento sin perspectiva de futuro, también lo es que paralelamente se está produciendo una recuperación de tendencias y valores que la rápida marcha del movimiento moderno había ido dejando de lado. Una situación de multiculturalismo o de culturas paralelas viene a reemplazar el monoculturalismo dominante del pasado inmediato... Estaríamos, pues, entrando culturalmente en una situación de "retaguardia" (término infinitamente más combativo que el habitual de "Postvanguardia") frente a la "Vanguardia" y sus prisas, que definieron el ritmo artístico del siglo XX (Op. cit., pág. 125)

En el argumento de Serrano podemos entender que en las últimas décadas no ha surgido un aporte verdadero, pues nos hemos limitado a continuar una línea ya trazada, pero existe ahí también algo infinitamente rico, especialmente al repasar la multitud de experimentos que se abandonaron rápidamente en lo acelerado que corrió el arte moderno.

Las elecciones muy individuales que se puede dar el artista de nuestro siglo también expresan una búsqueda de identidad. Sin duda algunos estilos que se han retomado quedarán como modas pasajeras mientras que otros demostraran su trascendencia en el tiempo.

Había observado anteriormente, que el aumento de tolerancia da un descenso de la calidad artística. Pero la historia también ha comprobado su valor positivo, la tolerancia al dar acceso a la experimentación permite comprobar fallos o aciertos. Y si estamos claros en nuestro pensamiento, independiente de los resultados, podemos corregir nuestra existencia.

Croce (1967), citado por Martínez (1985), propone que “la intuición artística cuando es excelente puede brillar con gusto clásico o romántico y sobre todo puede asumirlos ambos” (pág. 8) Clásico y romántico los hemos entendido siempre como conceptos opuestos, lo que nos lleva a pensar que moderno y tradicional, términos también contrapuestos, no estarían lejos de una forma de unión. Vistos desde una sensibilidad mayor, que poco a poco fecunda en nuestro siglo, no son estas diferentes líneas, si no matices que la actividad artística puede brindar.

En resumen, en este capítulo hemos repasado la relación entre arte y belleza, y el carácter que tienen actualmente. Seguidamente expuse características de la Academia y a manera de cierre y conclusión final analizamos la tolerancia y diversidad del arte de nuestro siglo. Todo esto - los análisis teóricos, históricos y estéticos - para dar una mayor amplitud de visión al lector, una comprensión general del panorama artístico actual.

No eh intentado dar ninguna definición, pero si tomo una postura; la del clasicismo. Mi obra debe tener ciertos valores, conmovido por las grandes obras del arte tradicional he deseado emular sus principios básicos en mi obra. Pasaremos así a ver en el siguiente apartado a los principios teóricos del arte clásico.

II

**PRINCIPIOS TEÓRICOS: BELLEZA Y MIMESIS**

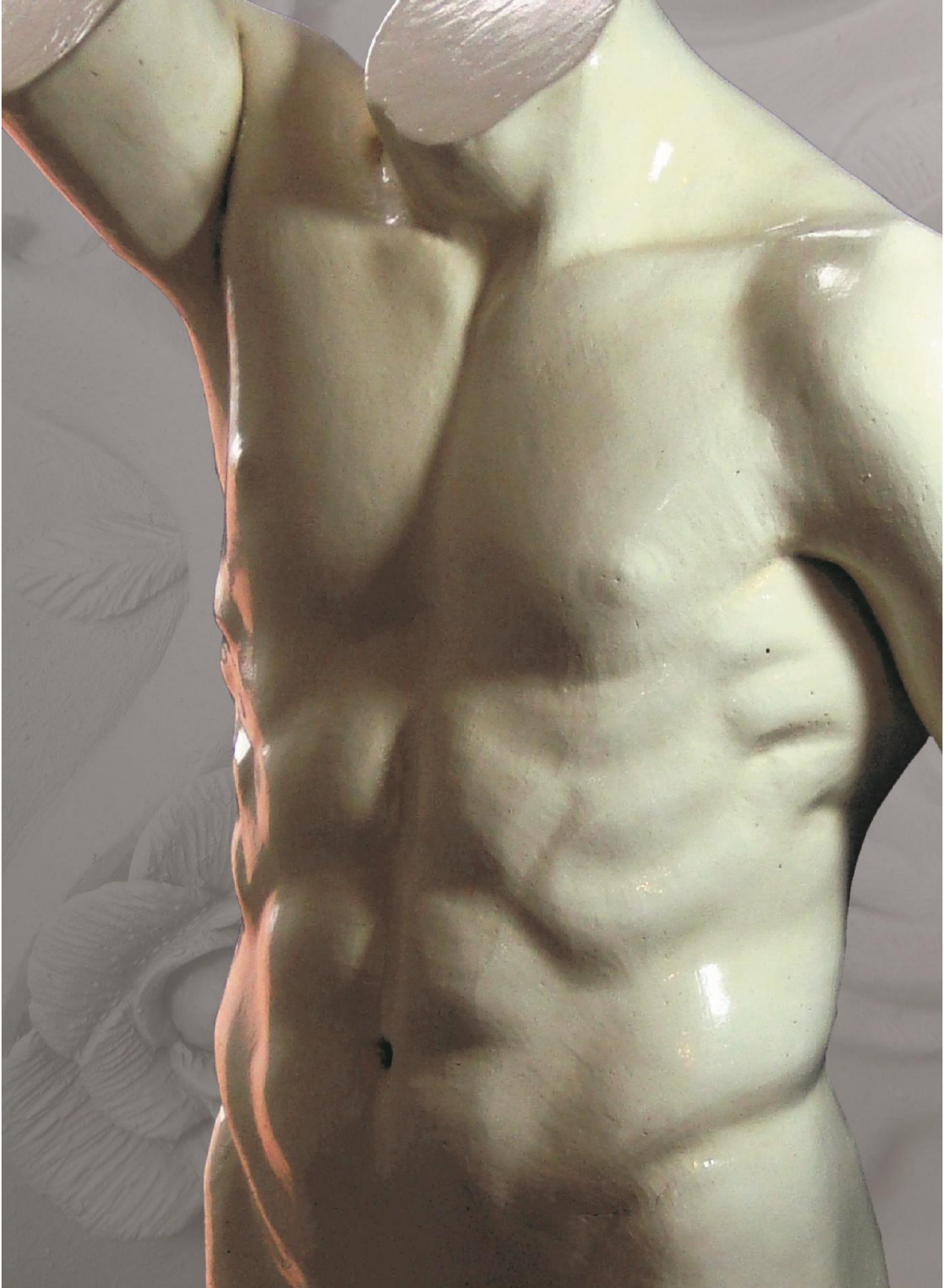


Figura 6. Detalle de <<Marte>>

Fuente: Archivo del autor (2017)



Analizar la belleza y la escultura clásica había sido la idea inicial para este capítulo, sin embargo, la escultura clásica es exclusivamente figurativa y para comprenderla (no solo la escultura sino también la belleza) ha sido necesario ir de la mano de otro de los conceptos griegos; la mimesis.

Belleza y mimesis son los fundamentos del arte clásico, nos aproximaremos a estos conceptos a continuación, estudiándolos en dos periodos más a parte de la Grecia Clásica, en el Renacimiento y Neoclásico. Estos dos últimos periodos nos servirán como apoyo, y nos son de especial interés; primero porque son los artistas y teóricos del Renacimiento y Neoclásico que ayudaron a la trascendencia del pensamiento y arte griego, por otro lado, son estos mismos hombres los que al interpretar dan sus propios matices a los conceptos antes mencionados, marcando de esa forma nuestra actual percepción estética (la de interés para esta obra).

## **2.1. Escultura de la Grecia clásica**

La escultura, como las demás artes plásticas, no llegó al mismo nivel de prestigio que el griego antiguo le concedido a la música. La música tuvo un alto valor ético y educativo, a diferencia de la escultura, la pintura y la arquitectura que fueron obras decorativas, sin embargo, destaca que fueron esenciales en el sentido de ser portadoras de belleza. (Lomba, 1987).

“Los griegos percibían una cualidad divina en todo lo bello; fuera un paisaje, la naturaleza o u ser humano. Contemplaban la belleza como emanando directamente de la divinidad” (Imhof-Webe & OehlschlägerKurt, s.f.)

La belleza tiene en toda su cultura una importancia trascendental. Es el propósito de la vida misma del hombre y de todas sus actividades, de esta forma la creación artística es; “sólo un medio, puente o excusa (entre muchos más ajenos al arte) que nos habrán de poner en contacto con el fin último del cosmos y del hombre: la belleza absoluta” (Lomba, 1987, pág. 18).

La belleza fue “*la forma de vida* más originaria y fundamental de los griegos” (Ibíd. pág. 20) Esta clave nos indica por qué para su cultura: “no hay arte, en modo alguno, donde hay fealdad, repulsión o monstruosidad. El arte griego, esencial y fundamentalmente, está vinculado a la belleza como condición imprescindible” (Ibíd. pág. 17).

Regresando al contrapunto entre las artes plásticas y la música, esto se permite también porque los griegos entienden el cosmos a través de la música. La música imita el movimiento armónico del universo y es capaz de sintonizar el alma del oyente hacia este;

Para el griego, el alma es, de una u otra manera, un tipo de movimiento divino de los cielos, los cuales están estructurados armónicamente, musicalmente... por eso los movimientos del alma se <<afinan>> y acompasan mediante la audición de músicas, asimismo <<afinadas>> y <<acompasadas>> (Ibíd. pág. 66).

En Grecia la belleza musical será el ideal en que se inspiran las demás artes. La escultura, en su forma, también presenta la imitación del movimiento. “Son piedras y mármoles que, imitando movimientos cósmicos y naturales, pretende ser ellos mismos móviles, danzantes” (Ibíd. pág. 316).

La música es entendida a través de cualidades matemáticas; ritmo, armonía, proporción. La misma teoría se aplica a la escultura. Los griegos creen descubrir las proporciones perfectas; en la música aplican ciertas melodías como canon (Tatarkiewicz, 1997). De igual forma en la escultura ciertas medidas son consideradas como norma, conocemos que Policleto escribió un manual de proporciones, no ha llegado hasta nuestro días pero se cree fue aplicado en su Doriforo.

Sabemos hasta aquí que la belleza a la que aspira y motiva al escultor es una Belleza Absoluta. Pero ésta como tal es de contenido suprasensible, fuera del alcance de los sentidos, Platón argumenta que es sólo el alma la que tiene el acceso final hacia ella. La Belleza Absoluta está en el nivel de conocimiento intelectual-espiritual, en cambio la belleza de la escultura se la puede percibir a través de los sentidos, sin embargo para los griegos necesariamente deberá transitar por la razón del hombre para llegar a la belleza más elevada (Lomba, 1987).

Por otra parte, la belleza se busca nada más que por la belleza en sí. “la belleza es uno de esos bienes que se persiguen por sí mismos sin que, a su vez, sean medios para otra cosa... Para Aristóteles... la finalidad sin fin: el fin por sí mismo desinteresado” (Lomba. Op. cit., pág. 25) Análogo comportamiento lo lleva la imitación artística; “no se pretende ningún bien utilitario sino únicamente la plasmación de la belleza en sí, absoluta, en obras singulares materiales, con el fin de que, saltando el hombre de las bellezas sensibles,

remonte a la belleza inteligible y eterna” (Ibíd. pág. 310). Acotando lo dicho la imitación, al igual que la belleza, persigue una estructura universal-perfecta.

Hasta ahora nos hemos aproximado brevemente a mostrar la amplitud que el griego antiguo le otorgo a la belleza y mimesis en el arte. Parecen demasiado amplios y difíciles de discernir. Sin embargo nuestro análisis se tornara más fácil en las siguientes líneas ya que lo resolveremos enfocándonos objetivamente en la actividad del escultor.

La belleza que crea el escultor es una belleza muy concreta. Primero recurre a una teoría bastante clara, utiliza la proporción, simetría y armonía matemáticas. Pero por sobre todo su belleza tiene unas formas específicas; las formas de la naturaleza, la escultura griega es exclusivamente figurativa. Los griegos representan a sus dioses, héroes, personajes ilustres; atletas, filósofos, oradores, escenifican batallas reales o mitológicas; en toda la escultura clásica domina la representación de la figura humana.

Es destacable que el arte griego distingue entre: “La imitación de la realidad tal cual es en sí y a la que sólo busca el efecto final de la percepción sensible, a costa de deformar las medidas y proporciones para que den una visión correcta y subjetiva” (Ibíd. pág. 81).



Figura 7. Bronze de Riace

Fuente: <https://www.studyblue.com/#flashcard/view/16691570>

El escultor griego no imita ni fiel ni pasivamente a la naturaleza. Antepone la belleza y crea una ilusión con el fin de satisfacer a los sentidos. Por ejemplo, sabemos que Fidias en su Atenea utilizó proporciones objetivamente falsas, pero correctas perceptivamente (Lomba, 1987). Esto fue para corregir las deformaciones ópticas pero pensemos también en la artificial anatomía que reproduce la estatuaria clásica. Sánchez (2013) se centra en uno de los escasísimos originales de la época: el bronce A de Riace (Figura 7) y nos ayuda a detallar su anómala anatomía: sus músculos son poderosos, sus glúteos potentes, el pliegue inguinal es exageradamente abultado y da una vuelta imposible alrededor de la estatua, sus órganos sexuales se han minimizados; son el sexo de un niño preadolescente en el cuerpo de un adulto. “En su espalda la curvatura lumbar es tan exagerada como la de una mujer, y la acanaladura que forma la columna vertebral no se interrumpe a la altura de la cintura, un hecho físico, sino que continúa hasta encontrarse con los glúteos” (Sánchez. Op. cit., pág. 158).

Esta misma morfología se repite casi sin variación, será frecuente encontrarnos con parecidas obsesiones a lo largo de todo el periodo. Todos los artificios a los que recurre el artista se justifican en la armonía, el registro base de la belleza.

Para vindicar la belleza se empieza por crear una fusión arbitraria de elementos irreales pero, a pesar de ello o quizá precisamente por ello, la subjetiva ilusión de un armonioso cuerpo, minuciosamente real y perfecto se forma en nuestra mente (Ídem).

Lomba, explica el mismo hecho en otras palabras, “El griego, amante apasionado de la belleza, encontraba con estas deformaciones, la fórmula de una percepción armónica, rítmica, equilibrada, que proporcionaba de forma sorprendente y maravillosa, el placer estético de lo bello” (Op. cit., pág. 81).

Debemos diferenciar que el escultor no imita solamente las formas físicas, concretas y sensibles, sino también las esencias. “Éste ha de imitar, también y sobre todo, los caracteres de los hombres, los grandes vicios y virtudes, las personalidades íntimas y profundas de los sujetos” (Ibíd. pág. 85).

El arte griego de la época clásica es, pues, un arte que efigia aquello de universal que tienen las formas singulares, el sentido radical y esencial que lo concreto encierra como fin y telos de su existencia y de su quehacer. Las efigies de Sócrates

o de Demóstenes no serán tanto reproducción retratística de tal o cual individuo histórico, sino, sobre todo, plasmación de la esencia e ideal de filósofo o de orador. De igual manera, las figuras de atletas o guerreros quieren decir algo más que el modelo concreto que el escultor tuviera delante: expresan los ideales de valor o de fuerza agonísticos elevados a categoría de esencia universal, paradigmática y necesaria. Los dioses y personajes mitológicos tienden a expresar también aquellos valores eternos que representan (Ibíd. pág. 87).

“La profundidad no sensible del temperamento radical del personaje es el tema de la obra, no sus rasgos externos físicos y visibles” (Ídem). En este sentido el escultor no le interesa retratar individuos concretos, sino la profunda personalidad “la esencia o paradigma supremo que el propio modelo trataba de imitar con su carácter y vida” (Ibíd. pág. 88).

Las esencias suponen la simplificación. En cambio, lo singular y concreto conllevan formas de excesivos detalles, que el escultor ve innecesarios. Esto es la razón de ser porque el arte clásico es austero y sobrio en ornamentación (Lomba, 1987).

Para concluir resaltemos una observación de gran importancia: al hablar de la actividad del escultor como una imitación a la realidad visible no debes subestimar la capacidad de las técnicas y herramientas utilizadas. Ya que es indudable como el desarrollo técnico, ampliación y descubrimiento de nuevas herramientas en la práctica escultórica inciden profundamente en los resultados.

Estudiemos brevemente el proceso del escultor del periodo Arcaico; aquel para empezar, hacia un dibujo sobre las caras del mármol y luego tallaba progresivamente todos los lados al mismo tiempo, este proceso hacia que el escultor se enfrentara al trabajo como si se tratara de un dibujo lineal lo que traía aparejado que obtuviera en la escultura final cuatro vistas bien diferenciadas. Sus herramientas también ofrecían otras limitantes; necesariamente la figura debía estilizarse, y adaptarse a la forma original del bloque, no era posible que las extremidades se movieran libremente.

Sabemos en cambio, que el escultor clásico, conto con mayores avances en las técnicas escultóricas, dejando atrás las considerables incomodidades del periodo presente. Las herramientas de hierro y acero, que al ser más duras brindaban mayor libertad, o la máquina de sacar puntos, que permite mayor precisión al modelo tridimensional, fueron algunos de los adelantos que le permitieron representaciones más naturalistas. (Wittkower, 2002)

## 2.2. Escultura del Renacimiento y Neoclásico

En la Grecia Antigua se consideró que los conocimientos del artista se limitan a la práctica, el conocimiento teórico es exclusivo de los sabios, científicos y filósofos (Lomba, 1987). Si “el artista realiza una obra cuyos resultados son tan iguales a los postulados por la teoría, se tiende a atribuirlo a una inspiración, locura, o enajenación, al margen de la razón” (Ibíd. pág. 89) En este sentido habrá que esperar hasta el Renacimiento, donde surge ya, plenamente la idea de artista-intelectual.

El artista del renacimiento instaurado como un hombre intelectual acompaña consideraciones teóricas a la práctica del arte. A los escultores más sofisticados del periodo les atraen métodos mecánicos de comprobación como la máquina de sacar puntos (que como advertimos previamente fue utilizada ya desde la antigüedad), y el estudio de la anatomía. Todo esto demuestra el anhelo del artista por lograr una imitación científicamente fiable, aunque nunca se apartara totalmente de la idealización.

El Renacimiento se interesó por los ideales de la antigüedad. En la escultura reaparece el cuerpo desnudo como fuente de belleza. La teoría de la belleza y la imitación, en la forma concebida por los griegos, fue influyente en las ideas estéticas de los pensadores y artistas del Renacimiento. Belleza y mimesis son una vez más el propósito del arte.

El renacimiento retoma la definición objetiva de la belleza dictada por los pitagóricos; “armonía, proporción y numero constituyen la base objetiva de la belleza” (Tatarkiewicz. Op. cit., pág. 232) En la teoría de la mimesis, el renacimiento aportó una nueva tesis: “el objeto de imitación debería ser no sólo la naturaleza, sino también y ante todo, aquellos que fueron sus mejores imitadores, esto es, los antiguos” (Ibíd. pág. 308). Esta formulación trascendió el Renacimiento y tuvo consecuencias bastante importantes.

Posteriormente el Neoclásico, se inspiró también en los postulados griegos y continuo, pero con mayor vehemencia, la línea que acabamos de analizar en el Renacimiento. La belleza como objetivo principalísimo, si no único, del arte y la imitación del arte clásico, como prototipo de perfección fueron los fundamentos principales de la escultura neoclásica (Hernando, 1991). La vuelta al clasicismo que se produjo en aquel momento retomo, al igual que el Renacimiento, la estética objetivista que el arte clásico de Grecia había producido. La concepción objetiva, en pocas palabras, dicta que la belleza es una cualidad del objeto, puede ser entonces medida y aplicada mediante reglas precisas y lo que es bello; lo será siempre y para todos.

Una idea típica entre los neoclásicos fue que el artista debe observar la naturaleza y extraer de ella a la belleza, ya que esta se encuentra de una forma dispersa y es el deber del artista unificarla en su obra. Esta tarea la aseguraron cumplida con eminente dominio en la escultura clásica. Uno de los teóricos más influyentes del periodo, Winckelmann (1987), citado por Hernando (1991), dijo con respecto a la imitación de las obras de la antigüedad; “no solo se extrae la belleza ideal presente en las mismas sino también la de la propia naturaleza incluida asimismo en las obras griegas” (pág. 121).

Con Antonio Canova, celebre artista de la época, entendemos hasta qué punto fue llevada la imitación a los antiguos, “Perseo con la cabeza de Medusa” es un ejemplo excelso inspirado en una de las obras más apreciadas de la estatuaria clásica el “Apolo de Belvedere” (figura 8). La mimesis en la escultura neoclásica fue una versión que idealizaba la naturaleza: se debía imitar solo lo bello presente en el mundo sensible y corregir sus errores para llegar a la belleza ideal. En el camino hacia esta belleza el escultor, como habíamos mencionado, no solo hacía uso de modelos naturales si no también artísticos. “Transitar desde la naturaleza al artificio (modelo humano - modelos artístico) para construir un nuevo artificio es el sistema que usaron los griegos” (Ibíd, pág. 124-125) y los neoclásicos presentaron como el más idóneo.



Figura 8. Izq. Perseo con la cabeza de la Medusa. Dcha. Apolo de Belvedere

Fuente: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Apolo\\_Belvedere](https://pt.wikipedia.org/wiki/Apolo_Belvedere)

Los artistas neoclásicos evitaron el realismo naturalista, argumentando que en la imitación fiel de la realidad el arte renuncia a su única misión: la búsqueda de belleza. En este sentido se establece que “una obra de arte que renuncia a la belleza o al menos no la contempla como su objetivo primordial, es una obra secundaria por muy excelentemente que este ejecutada” (Ibíd, pág. 124).

Por otra parte;

“Únicamente se admite la fidelidad al modelo en los retratos o “estatuas icónicas” según su expresión, para diferenciarlas de las “estatuas de estilo” o esculturas propiamente dichas... Esta licencia se explica en función de la distinta finalidad, ya que frente a la belleza ideal que persigue la “escultura de estilo”, el retrato busca fundamentalmente el testimonio para la posteridad (Ídem).

En la academia, versión institucionalizada del clasicismo, la imitación a los modelos clásicos fue una de las actividades fundamentales en la formación. Distintas Academias europeas crearon cedes permanentes en la ciudad de Roma, facilitando a sus mejores alumnos la estancia en dicha ciudad, “con la finalidad de familiarizarles con el arte de la Antigüedad, analizándolo y estudiándolo en directo” (Ibíd. pág. 117).

En el Renacimiento y posteriormente el Neoclasicismo se tomaron y actualizaron los fundamentos dados por los griegos. El pensamiento griego sobrevivió sin embargo más allá de estos periodos. Incluso en inicios del siglo XX las teorías artísticas del Renacimiento y Neoclásico se continuaban, el arte moderno y la educación artística contemporánea, sin embargo, aportaron nuevas visiones que hasta ese momento no se habían atrevido a considerar en el arte occidental.

### **2.3. Escultura clasicista contemporánea. Acercamiento a la obra de Brian Booth Craig**

En los desnudos masculinos del artista Brian Booth Craig (Figura 9 y 10 izq.), se puede sentirse la herencia a la escultura clásica y al mismo tiempo es evidente la asimilación de siglos en la evolución del arte.

Brian idealiza al cuerpo, como el mismo autor comenta: “me inclino hacer ajustes de acuerdo a lo que se verá mejor esculturalmente, no necesariamente por exactitud pura” (digiQualia, 2014). Aunque sus representaciones nos puedan parecer anatómicamente



exactas aun el mantiene sus reservas en cuanto a la imitación, con lo que nos parece comparable al escultor clásico, pero obviamente a diferencia de él, su idealización del cuerpo es extremadamente sutil, su precisión realista es comparable a las obras del periodo Helenístico o más recientemente a las esculturas de Bernini, Carpeaux, incluso podemos comparar la fuerza de sus detalles anatómicos con una de las más tempranas obras de Rodin: La edad de bronce (figura 10)

Hemos mencionado obras y artistas separados en el tiempo, pero con un leitmotiv en común: la supremacía del desnudo y el dominio virtuoso de la técnica con el que lograron el realismo (cabe aclarar, que a veces es un realismo más anatómico; naturalista y otras más próximo a la idealización; << clásico>>)

El escultor revela que sus principales maestros son la naturaleza y los antiguos. Vemos así que él insiste una vez más en el argumento que ya habíamos visto formulado desde el Renacimiento; imitar a la naturaleza y a sus mejores imitadores: los antiguos.

El paralelismo de sus autorretratos con las obras de la estatuaria clásica nos parecen evidentes; él recurre al desnudo y lo representa digno, heroico, con la gloria que los antiguos representaron a sus dioses, guerreros y atletas. Lo que le interesa a Brian es la forma del cuerpo y su belleza, es difícil poder descifrar algún otro concepto. El mismo admite la ambigüedad de su trabajo

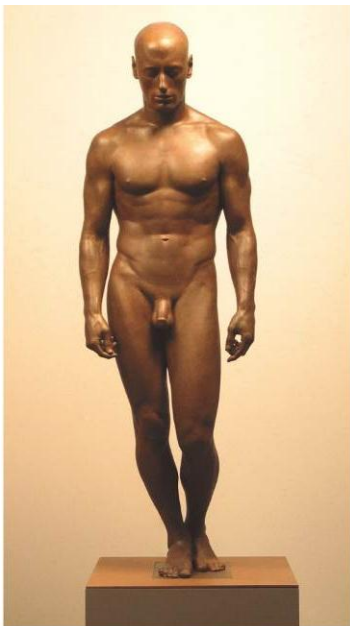


Figura 9. Autorretrato, Brian Booth Craig  
Booth (2011)

Sus obsesiones; preferir el modelo del natural y trabajar con bronce también lo ubican en la línea clásica. En su obra: los gestos faciales son armoniosos, no hay expresiones fuertes, el rostro es enérgico, los músculos fuertes, hay una fuerza contenida en todo el cuerpo que lo hace vibrar. Su obra está dominada por la armonía y la sobriedad, la riqueza de su escultura está también en el deleite de la anatomía, nos ofrece una majestuosa sucesión de detalles.

Brian Booth Craig es un ejemplo de cómo sobreviven ciertos fundamentos de la escultura clásica. Superficialmente no nos hemos alejado de las formas clásicas aunque los conceptos griegos de belleza y mimesis, los entendamos desde nuestra percepción y los hemos adaptamos a nuestras necesidades.

La filosofía griega creó un punto de inflexión en la cultura occidental. Tanto los planteamientos pitagóricos que inscriben a la belleza dentro de la armonía y la proporción, como la afirmación de Sócrates que el arte es la imitación de la realidad, fueron teorías dominantes de la estética. Ambas teorías han calado profundamente en el pensamiento occidental.



Figura 10. Izq. Brian Booth Craig. Dcha. Auguste Rodin

Fuente: Booth (2011)

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Age\\_of\\_Bronze](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Age_of_Bronze)

Belleza y mimesis han sido durante largos periodos de tiempo conceptos privilegiados, hasta la aparición de las vanguardias artísticas del siglo XX, que abolieron totalmente su supremacía. Aun hoy, como hemos visto, son conceptos válidos para el arte, pero solo como una opción entre los tantos matices que se pueden encontrar. Muchos artistas del siglo pasado tomaron nuevas posturas con respecto a la belleza alejándola de su acostumbrada característica; la armonía. Por otro lado la abstracción supuso la ruptura total con la imitación a la realidad visible.

Para finalizar, debemos anteponer que una revisión al arte clásico, como se hizo en el Renacimiento, Neoclásico y tendencias clasicistas actuales, solo pueden proponer una visión parcial, muy diferente a la que los propios artistas griegos tuvieron.

Principalmente tenemos algunas limitantes a la hora de entender a la escultura griega. Las obras que nos han llegado están descontextualizadas de su función y espacio originarios. Por otra parte no menos esencial debemos advertir también la falta de color, una estatua sin pintar era una obra inacabada, sin expresión. Hoy admiramos en la escultura griega las formas puras del mármol blanco, y apreciamos la obra desde un punto estético y artístico. Y esto es justamente lo que nunca harían los griegos antiguos (Imhof-Webe & OehlschlägerKurt, s.f.).

Kandinsky advierte, “es totalmente imposible sentir y vivir interiormente como lo hacían los antiguos griegos” (Kandinsky, 1989, pág. 7) agrega posteriormente; “La igualdad del sentir interno de todo un periodo puede llevar lógicamente al empleo de formas que en un periodo anterior sirvieron positivamente a las mismas aspiraciones” (Ibíd., pág. 8). Manipulando los pensamientos de este pintor y otorgándoles nuestra dirección puedo añadir que: al retomar la escultura clásica el artista verdadero siempre ha ido más allá de una simple semejanza superflua, en las formas clásicas instintivamente ha anhelado lo mismo que el escultor griego: acercarnos a una belleza superior y expresar su sentir interno y el de su época.

Personalmente en mi propio camino he asimilado las formas clásicas, véase por ejemplo la Figura 6 uno de mis estudios de un torso masculino donde la influencia de la escultura clásica es obvia, pero debo decir que mis objetivos y propósitos fueron diferentes a los que pudo tener el escultor clásico, este punto queda abierto y lo desplegaremos en nuestro capítulo III.

**III**

**PROPUESTA ARTÍSTICA**

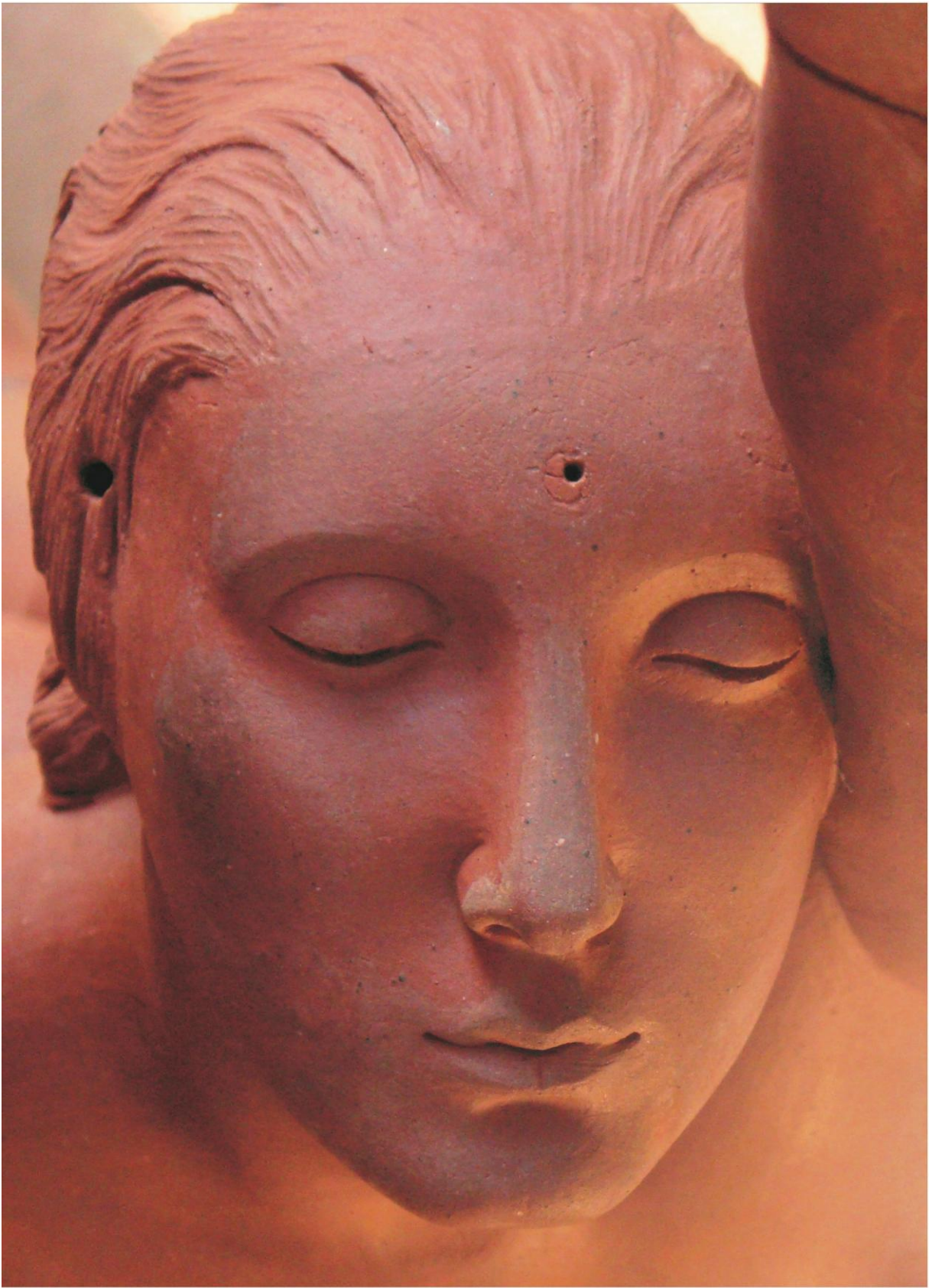


Figura 11. Detalle del retrato <<Edad de la Belleza>>

Fuente: Archivo del autor (2017)

Este trabajo ha seguido una progresión que va de lo general a lo particular. Dividido en tres capítulos hemos avanzado desde una visión general del arte y la belleza, para pasar luego a un visión más estricta; la teoría clásica, que nos sirve de fundamento para finalmente ver, en este último apartado, exclusivamente lo que atañe a mi producción artística.

### **3.1. Técnica empleada**

#### **3.1.1. Materiales y herramientas.**

La escultura ha sido considerada en este texto al modo convencional; por ello, para el propósito de la producción artística el empleo de arcilla a base de agua<sup>2</sup> resulta ser el material más adecuado. Como escultor la arcilla es también uno de los materiales más próximos y accesibles en el medio<sup>3</sup>.

Los materiales usados, define Civardi (2009), “imponen al escultor ventajas y obligaciones que orientan y condicionan su proceso creativo y sus connotaciones estilísticas” (pág. 8). Se puede constatar como mi producción artística es definida tanto por las limitaciones como ventajas del material.

Por un lado la fluidez de la arcilla ha sido correspondiente con mi búsqueda de movimiento y atrevidos equilibrios, la plasticidad del material también me ha permitido llegar hasta sutiles detalles. En otro orden, los problemas más sobresalientes que he tenido que enfrentarme (que son también los retos técnicos más comunes en toda la práctica escultórica) fueron debido al tamaño de la pieza, generalmente las esculturas de gran tamaño aparejan problemas mayores que deben solucionarse con estructuras o por medio de composiciones compactas y formas fuertes que deben sostenerse por sí solas (en el caso de esta propuesta se ha hecho uso de ambas soluciones).

En esta producción se ha empleado arcilla roja traída directamente de la montaña. Se ha usado sin ningún aditivo más que agua. La única manipulación al material ha sido un breve tamizado para librarla de grandes impurezas; piedras y raíces.

---

<sup>2</sup> Preciso arcilla a base de agua como una aclaración, ya que actualmente es muy difundido el uso de arcilla a base de aceite; un material sintético con idénticas cualidades para el modelado.

<sup>3</sup> En Loja, ciudad del norte de Ecuador - la arcilla es muy abundante y fácil de conseguir



Figura 12. Herramientas para modelado

Fuente: Archivo del autor (2017)

Todo el proceso seguido en esta propuesta es bastante artesanal. He preparado la arcilla y fabricado mis propias herramientas; los esteques muy sencillos están hechos en madera y alambre. La forma de las herramientas es muy eficiente. En la Figura 12 consta el juego básico que empleo para modelar, están: (1) Desbastadores metálicos con forma dentada, (2) Desbastadores redondos de diferentes diámetros (3) Cuchilla metálica, (4) Compas, (5) Espátulas dentadas, (6) Desbastadores triangulares.

### 3.1.2. Proceso técnico.

Generalmente me dirijo a la arcilla espontáneamente, sobre el volumen voy concibiendo la obra final. Apenas parto de una breve idea, la forma va surgiendo directamente en el barro.

Empiezo por amasar la arcilla en un bloque rectangular. Luego, trazo directamente en la arcilla la cuadrícula de un canon de 7 ½ cabezas (Figura 13) y sobre esta dibujo la figura.



Figura 13. Bloque de arcilla

Fuente: Archivo del autor (2017)

Las líneas que dibujo sobre el bloque de arcilla me ayudan a guiar la proporción. A lo largo del proceso también utilizo el compás para comprobar y corregir las medidas, siempre sirviéndome de la altura de la cabeza como unidad de medida.

Con el esquema trazado quito material y mantengo solo lo necesario, liberando de esta forma a la figura del bloque (Figura 14). Lo que a continuación hago es articular el cuerpo de tal forma que tome la posición que deseo. Pasamos de este modo de la configuración hierática inicial a orientar el movimiento, véase la Figura 15.

La figura se diseñó para que en el modelado esta sea capaz de mantenerse por sí sola sin ningún tipo de estructura auxiliar (ya que estas dificultan el trabajo si la pieza se va a quemar, como nuestro caso). El peso de la escultura (que es maciza) se sostiene gracias a una gran base de arcilla, (en la Figura 15 se la puede ver cubierta por plástico negro).

Con la composición básica establecida no se harán mayores cambios. A partir de aquí desarrollo los detalles que son cada vez más finos. Primero corrijo los volúmenes mayores (tronco, piernas) haciéndolos tomar su redondez característica (recordemos que la figura de la que he partido es geométrica, véase la transición de la figura 14-15). Seguidamente paso a formas más pequeñas; pego manos y pies bocetados a grandes rasgos, agrego el cabello igualmente en grandes masas.





Figura 14. Figura liberada del bloque  
Fuente: Archivo del autor (2017)



Figura 15. Figura en movimiento  
Fuente: Archivo del autor (2017)

Continúo aumentando y quitando material para acercarme cada vez a la forma deseada. Una vez establecido el volumen general hago una pausa obligatoria, corto la pieza en diferentes partes y desbasto el interior, preparándola así para la cocción, los cortes transversales también me posibilitan corregir la simetría de las formas diseccionadas y me permiten detallar partes que antes eran inaccesibles. La mayoría de las partes se vuelven a unir, mantengo algunos cortes para facilitar el resto del proceso ya que una vez quemada la obra colocare una estructura interna para suspender la figura en un solo pie.

Después de esta parada sigo con los detalles más delicados como lo son en el rostro, la pupila y los parpados. En último lugar hago la textura del cabello y pulo el resto de la figura con un desbastador de metal, este último es un proceso delicado que generalmente llevo hasta bruñir la pieza.

La pieza se seca y quema en partes separadas; a una temperatura de 1 030 °C. Prefiero esta temperatura para que la cerámica pueda permanecer intacta en condiciones de intemperie, además garantiza su resistencia. La siguiente imagen (Figura 16) muestra a la pieza ya quemada, el color que ha obtenido la terracota es un ocre rojo debido a la gran cantidad de óxido de hierro natural del material y la alta temperatura de cocción. La superficie pulida hasta un punto medio ofrece una textura lisa y de lustre opaco.

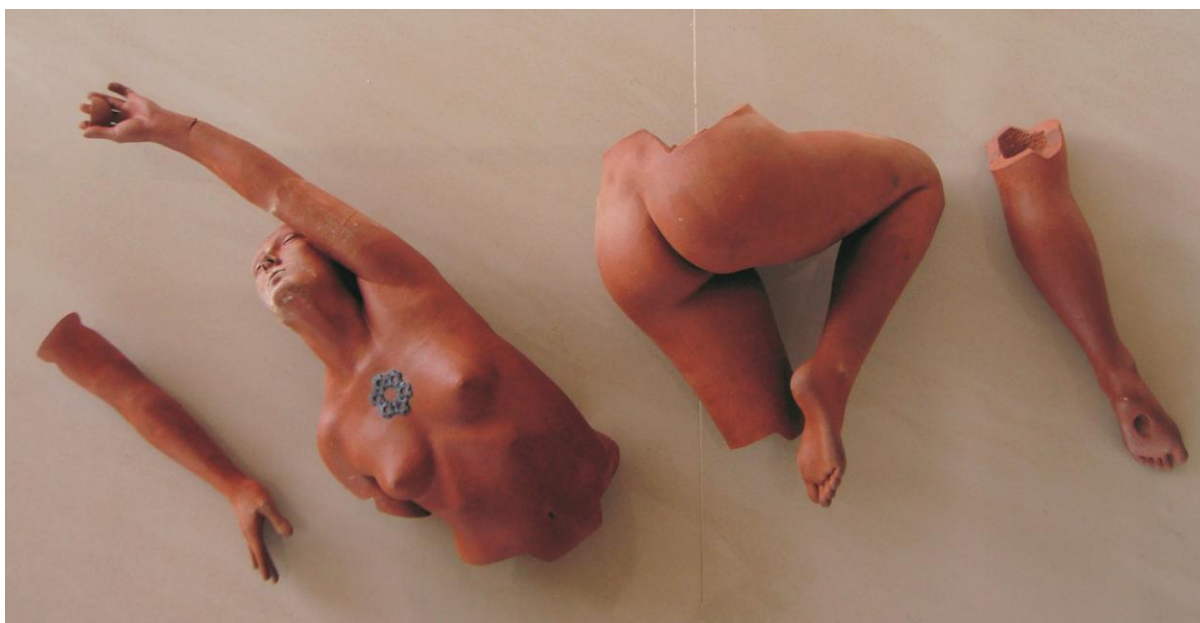


Figura 16. Pieza quemada

Fuente: Archivo del autor (2017)



Figura 17. Pieza ensamblada

Fuente: Archivo del autor (2017)



Figura 18. Edad de la Belleza (pieza terminada)

Fuente: Archivo del autor (2017)

La pieza ya quemada se ensabla. La figura 17 muestra a la escultura casi completa y en su posición de equilibrio, son visibles las uniones. La figura 18 muestra la escultura completa, todos los cortes del ensamble se han masillado y perdido con la pintura.

La estructura a quedado resulta con barillas metálicas y se ha fudido hormigon dentro de la ceramica para mantener la firmeza. La base (igualmente fundida en su interior con hormigon) pesada y compacta contribuye a mantener el peso de la figura. La base tiene la forma de un tazón, con tres patas en forma de volutas y esta ricamente docorada con rosas (la figura 1 ofrece un detalle de la base, en la figura 11 hay un acercamiento al rostro).

### **3.2. Influencias artísticas determinantes**

Es difícil para mí definir el universo de influencias al que debo mi actividad artística. Son muchos los artistas de mi referencia; eh tomado mucha inspiración de cineastas, fotógrafos, pintores y escultores que giran su obra en la belleza, el placer y la mujer.

Me concretare prudentemente en las líneas siguientes a hablar solo de los artistas cuya obra ha influenciado con más fuerza en mi trabajo; en primer lugar citare al escultor Boris Salinas Ochoa como mi maestro y el pintor William-Adolphe Bouguereau que es fundamental en la estética de mi obra.

#### **3.2.1. Boris Salinas Ochoa.**

Como un notable punto de partida de la EDAD DE LA BELLEZA puedo marcar el poder que tuvieron las clases de escultura con Boris Salinas. Ayudo a corregir mis errores y me transmitió su conocimiento sobre la escultura figurativa. De él aprendí todo lo esencial que puede enseñarse sobre el modelado en arcilla y las herramientas con que abordarla, me alentó a iniciar y a encontrar en la práctica continua mi crecimiento.

Aunque no mantengo la línea de Boris es indudable que su técnica ha influido en como construyo mi obra. (En la página 29 hice notar como la técnica empleada y las herramientas influyen en la propuesta).

Boris Salinas Ochoa (Figura 4, derecha) es un escultor que se forma gracias a una constante práctica, atenta y paciente observación de la de la naturaleza y de las esculturas

clásicas. (Boris comenta que ha estudiado los mausoleos del cementerio de Guayaquil. Obras realizadas por escultores y arquitectos italianos en la década de 1920.)

Inspirado por la figura humana ha realizado una cantidad prolífica de dibujos, pinturas y escultura cerámica de una alta precisión realista.

Sus esculturas se caracterizan por finos detalles. La expresividad de manos, rostros y encendidos drapeados hacen que sus piezas tengan gran vida y dinamismo.

### **3.2.2. William-Adolphe Bouguereau.**

En el camino por lograr equilibrio y movimiento, vencer la fuerte y pesada materia característica del volumen escultórico encontré inspiración en las gráciles y ligeras mujeres pintadas por William-Adolphe Bouguereau (Figura 19).

Al descubrir sus pinturas me sentí maravillado por el equilibrio, la fuerza de gravedad no parece interferir en sus personajes, al contemplar sus mujeres de una belleza ideal me fue inevitable no quedarme sosegado y trasladarme aquel mundo mágico que representa, alegría por la vida fue lo que vi en él, sus mujeres flotan como música en una sinfonía celestial.



Figura 19. William-Adolphe Bouguereau

Fuente: <https://www.wikiart.org/en/william-adolphe-bouguereau/night>

Aunque el equilibrio en la pintura difiere considerablemente con la escultura por el reto técnico me atreví a componer mis figuras en audaces equilibrios como había visto en las obras de Bouguereau. Muerte y liberación (Figura 20), Amor supremo (Figura 21), fueron inspiradas en su trabajo. Ahora EDAD DE LA BELLEZA (Figura 18) parece seguir bajo la influencia de los cuerpos <<vaporosos>> pintados por aquel genio.

William Adolphe Bouguereau (Francia 1825 - 1905) Fue un prolífico pintor académico. Disfruto de gran popularidad en Francia y Estados Unidos. Sus pinturas de escenas históricas, mitológicas, religiosas y de género le ganaron los honores oficiales y se vendieron en altos precios durante su vida. Bouguereau era un excelente técnico. Soberanamente sabía cómo hacer un lienzo de gran estilo observando estrictamente las normas académicas tradicionales para la composición, el dibujo, la armonía del color y la expresión. En su obra él utilizó los procedimientos provenientes de la larga tradición clásica. (Grace, 1985)

### **3.3. Análisis de la propuesta personal**

#### **A. Análisis Técnico**

La escultura muestra un desnudo femenino de cuerpo entero. Es una terracota de 1,15 m de altura (incluida la base). Su color es un ocre rojo y su textura es lisa de lustre opaco.

El cuerpo está idealizado y muchos detalles se han simplificado en diferentes niveles, por ejemplo las manos y las rodillas se han sintetizado mucho más que los pies y el torso.

La obra está diseñada para admirarse girando a su alrededor. Solo así se aprecia todo su movimiento. Por otra parte, el equilibrio conseguido es todo un reto en la práctica escultórica; la obra hace ostentación de un alto nivel técnico.

#### **B. Análisis Formal**

La escultura muestra a una mujer joven, delgada y de estatura pequeña. Su altura tiene una proporción de 7.5 cabezas. No existe drapeado lo que enfatiza la forma pura del cuerpo. El desnudo es exuberante y al mismo tiempo delicado. Destacan; sus piernas robustas, grandes glúteos, su amplia cadera y pequeña cintura. No es una imagen fuertemente erotizada, el pecho es pequeño y el sexo se ha omitido, su sexualidad es por tanto

inofensiva, inactiva, en este sentido sigue la morfología común en las representaciones del desnudo en el arte occidental

La obra ofrece una sensación de movimiento, el eje vertical y la posición de la figura indican una acción de ascenso. El movimiento y el juego con el equilibrio le otorgan además a la figura una cualidad de ligereza etérea.

La postura de la figura se deriva del contraposto; la pierna izquierda en tensión recoge el peso del cuerpo, la otra pierna se flexiona casi completamente. El hombro y la cadera del lado derecho se acercan, en el lado izquierdo se separan. Esta postura asimétrica contribuye a equilibrar las partes del cuerpo y a destacar el torso.

La escultura tiene una silueta clara y definida que ayuda a guiar las líneas. La tensión del cuerpo inclinado ligeramente hacia atrás crea una suave curva en el lado izquierdo que va desde el pie hasta la mano. En el lado derecho, en cambio, los quiebres son más drásticos y lineales por la pierna que se recoge y el brazo que cae en forma rígida.

Los pies llaman la atención, el grado de realismo está más avanzado que las manos, la tensión en la que están ofrece un privilegiado punto de vista, la posición además los estiliza y resalta; se exhiben como exquisitos detalles.

El rostro se oculta dirigiéndose hacia atrás, pero al descubrirlo ofrece un delicado gesto; tiene una mirada cansina y la boca ligeramente abierta. Puede interpretarse aquí como adormecimiento del cuerpo, pero el gesto es una expresión muy provocativa y atribuida al placer sexual y al éxtasis místico, hay infinidad de ejemplos: el “Éxtasis de Santa Teresa” de Bernini, la “Judit I” de Klimt o algunas fotos Marilyn Monroe, son algunos.

Es evidente la falta de rasgos particulares en la escultura que la identifiquen a la identidad de una sola mujer. Se la debe atribuir a la feminidad en sí misma.

Finalmente todas estas características; el modelado suave del desnudo, la idealización, el contraposto, el estudio de la armonía y proporción clásica, nos presentan en la escultura marcadas influencias del arte neoclásico y académico. Pero a pesar de ello, es difícil encasillar a esta propuesta artística dentro de un estilo puramente clasicista. Creo que en la obra podemos descubrir aunque sutilmente también otros matices como del barroco y art



nouveau; que la han inundaron con la pasión por el movimiento, los contrastes en las formas y las líneas serpenteantes.

### C. Análisis simbólico

La obra está dedicada al cuerpo femenino; al triunfo de su forma como fuente de belleza. Se muestra a una mujer orgullosa de su físico, en su estado natural; desnuda y en generosa exhibición de su espléndida figura.

La escena ha quedado congelada en el momento en que ella acaba de elevarse, se suspende ingrávida y su cuerpo se tensa apuntando hacia arriba. Se ha desprendido totalmente de la superficie, solo un pie extendido la acerca a esta tierra, está más próxima a ascender al cielo del que seguramente proviene.

Su movimiento es semejante al de una bailarina, pero debemos eludir esta alternativa al no existir ninguna otra indicación para afirmar el tema.

La mujer es celebrada aquí más bien como un ser de cualidades celestiales, flota vaporosa, incorpórea. Ella se eleva sobre este mundo y es indiferente a él. Su belleza es un medio para descubrir una <<*Belleza Espiritual*>>. La figura es: armónica, proporcionada, delicada, ligera, noble y bella; más que un cuerpo es un espíritu en gloria... ella simboliza al alma humana que anhela la libertad absoluta y la trascendencia.

### 3.4. Aportación de la obra

Aunque hagamos uso de los principios del arte clásico, hoy estamos demasiado lejos de entenderlos como lo hizo el escultor del siglo V a.C. La búsqueda de belleza, la imitación a la realidad o la idealización es entendida bajo nuestra cultura actual y tiene para nosotros otro propósito.

Las esculturas de desnudos femeninos representaban en la Grecia Antigua el cuerpo de una diosa, se elaboraban para un templo y eran imágenes de culto. Hoy en nuestra percepción actual; la escultura de un desnudo femenino es una obra para ser apreciada estética y artísticamente.

Con esta aclaración previa podemos desplazarnos hacia otro punto importante. La cultura es determinante a la hora de percibir el mundo. Así en utilizar los principios griegos tenemos una gran ventaja. Apostamos por conceptos y un arte que puede ser entendido y apreciado debido a que nuestro medio y educación nos predispone hacerlo. En nuestra cultura es inevitable asociar lo bello con ciertas formas y proporciones. Occidente lleva siglos insistiendo en prototipos y modelos de belleza que nacieron en la Grecia Antigua; de la “Venus de Milo” del siglo I a.C. hasta Mónica Bellucci actriz y modelo del siglo XXI podemos ver como nuestra percepción de mujer ideal ha cambiado muy poco.

En otro sentido debo agregar que en recurrir a las formas clásicas existe un anhelo común que nos identifica con el escultor clásico. Quiero decir, que mi trabajo va más allá simplemente de una semejanza superficial con el arte griego. En mi obra he buscado la belleza y las formas clásicas me han servido para encontrarla. Al igual que el escultor griego busco una belleza que pueda trascender lo puramente sensible; una belleza espiritual-intelectual. Con la idealización no me limito a la imitación de la realidad visible, en mi obra hay un anhelo de plasmar la vida y fuerza del alma humana.

Mi obra no debe considerarse simplemente como decorativa, al ser una fuente de belleza es una imagen que provee al espectador de un espacio confortante, cómodo. En la belleza yo encuentro alivio y paz; y es lo que deseo transmitir.

Renoir pensaba, que un cuadro debe ser algo bello porque ya hay en el mundo demasiadas cosas desagradables. Creo personalmente en el poder de la belleza y la necesidad de insistir en ella, nuestras ciudades son estéticamente deprimentes con grandes y toscos bloques de concreto, cada vez deterioramos más la naturaleza, la polución es extraordinariamente insensible. Mi obra es delicada y amable ante un mundo hostil.

### **3.5. Mirada personal del autor**

Del arte me cautivan los mundos de ensueño, las oníricas representaciones de gente eternamente feliz y llena de amor, donde la vida parece rebosante de placer y alegría. Sin duda hay algo de magia allí; no todos los artistas consiguen envolvernos en un mundo perfecto, dominar su técnica a tal punto de que su obra no nos parezca ajena a la realidad, sino como una ventana a la que podemos atravesar. Finalmente suspiramos y volvemos a nuestra realidad, pero el artista ya ha hecho su trabajo, darnos placer y encanto.

En mis desnudos trato de conservar la evanescente belleza de la juventud, su fuerza y vitalidad. Quiero ser delicado y amable. El nombre de EDAD DE LA BELLEZA refleja mi deseo por hacer una obra cautivadora, que pueda provocar un momento deleitable en el espectador. Espero que mi obra pueda ocupar un espacio entre los vivos, compartir los rituales de existir al llenar aquel espacio que dedicamos al placer y que la fastuosa gracia que brinda la BELLEZA puede colmar.

En el cuerpo veo cierta divinidad, aunque creo que la mayoría de los actos humanos son reprochables, el cuerpo me parece ajeno a esa imperfección. Proyecto en el desnudo un cuerpo digno, heroico, que puede elevarse y trascender. El cuerpo femenino me inunda de belleza, y veo el realismo como un deber para perpetuar-poseer el espíritu y la forma.

A veces con mayor o menor precisión capto los rasgos más característicos del modelo y siempre involuntariamente consigo un reflejo de lo que la otra persona provoca en mí; ternura, aprecio o deseo, dependiendo de quién sea y el vínculo que mantenga con ella. No dudo que la intensa relación con la modelo de "Edad de la belleza" ha influido fuertemente en las representaciones de su cuerpo. Hay en la obra un fulgor de la pasión y amor que siento hacia ella. La escultura la enaltece, flota ingrávida y delicadamente como un ser celestial.

## CONCLUSIONES

El concepto de belleza es subjetivo y relativo, pero no debemos obviar el poder de la cultura que imprime en nosotros ciertas conductas y guía nuestra percepción. Ante este aspecto la belleza ha sido en la cultura occidental un concepto objetivo; asociado siempre ha ciertos cánones y proporciones.

En el pensamiento occidental sigue pesando la teoría griega de la armonía y la proporción. Quizás este concepto de belleza ya no sea el propósito supremo del arte, pero su dominio se desplazó al diseño y los medios de comunicación.

Hoy la proliferación y contaminación excesiva de imágenes, en lo que se sobrevalora la apariencia externa, junto con las connotaciones actuales a las que se liga el concepto, como; novedoso o interesante, nos hacen perder el valor de la belleza.

Hoy más que nunca, parece que debemos reconstruir el sentido profundo y espiritual de la belleza. Recordemos los ejemplos propuestos en este texto; tanto el ceramista japonés en la cerámica Raku, como el escultor de la Grecia Clásica; buscan una belleza intelectual-espiritual. Formalmente sus resultados son opuestos pero el fondo es el mismo, ambos artistas buscaron una belleza trascendental.

Aunque los conceptos o las formas sensibles que llamamos bellas cambien, la belleza es una necesidad universal. En mi obra he buscado la belleza y las formas clásicas me han servido para encontrarla. Personalmente no deseo definir la belleza, pero sí poner en alto su gran poder y compartir lo que provoca en mí; es delicada, amable y provee de un espacio psicológico-espiritual reconfortante, que más allá del placer, ofrece alivio y paz.

## RECOMENDACIONES

Para todos los artistas en formación, o quienes se interesen en una tesis en base a la belleza recomiendo que sería muy fructífero desarrollar un tema a partir del *PODER DE LA BELLEZA*, creo que debemos replantearnos la importancia de la belleza en nuestras vidas; nuestras ciudades son deprimentes, destruimos insensiblemente la naturaleza y las artes plásticas pocas veces nos aportan una luz verdadera.

Así mismo, animo a todos los artistas a no desistir en la formación tradicional, estudiar los fundamentos del arte clásico ya que no sólo nos permitirán entender las grandes obras del pasado si no proyectar las nuestras para el presente. También recomiendo siempre estar abierto a nuevas concepciones, como la historia nos ha demostrado cada cultura y periodo puede proveernos de valiosos aportes.

## BIBLIOGRAFÍA

- (27 de Febrero de 2014). Obtenido de digiQualia: <http://digiqualia.blogspot.com/2014/02/lets-talk-brian-booth-craig.html>
- Bosch, M. (2012). *El poder de la belleza*. Navarra: Eunsa.
- Buick, R. (2001). *Articles: Art Renewal Center*. Obtenido de Art Renewal Center: [https://www.artrenewal.org/articles/2001/Robin\\_Buick/buick.php](https://www.artrenewal.org/articles/2001/Robin_Buick/buick.php)
- Cabañas, P. (1996). *La imagen de la mujer en el grabado japonés*. Obtenido de Universidad Complutense de Madrid : <http://eprints.sim.ucm.es/5939/1/BIJINGRA.pdf>
- Civardi, G. (2009). *Modelado de la cabeza humana y de la figura*. Madrid: Drac.
- Fernández , E. (2001). *Las fuentes y lugares del <<Japonismo>>*. Obtenido de Universidad Complutense Madrid: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0101110329A>
- García, A. (2009). De la belleza como ideal a la obligación de ser bella. *Pensar la Publicidad*, 239-241.
- Gilman, B. (Junio de 1984). Harriet Whitney Frishmuth Lyric Sculptor. *Aristos the journal of esthetics*, II(5), 1-5.
- Gombrich, E. (2009). *La historia del arte*. London: Phaidon.
- Gottsegen, M. (2003). *Articles: Art Renewal Center*. Obtenido de Art Renewal Center: [https://www.artrenewal.org/articles/2003/Decline\\_Education/decline.php](https://www.artrenewal.org/articles/2003/Decline_Education/decline.php)
- Grace, G. (6 de Enero de 1985). *Art view; to Bouguereau, art was strickly 'the beautiful'*. The New York Times. Obtenido de <http://www.nytimes.com/1985/01/06/arts/art-view-to-bouguereau-art-was-strickly-the-beautiful.html?pagewanted=1>
- Hernández, R. (1993). *Aspectos estructurales formativos y significativos*.
- Hernando, J. (1991). Escultura y teoría neoclásica. *Norba-Arte*, 117-125.
- Imhof-Webe, G., & OehlschlägerKurt (Dirección). (s.f.). *Götter und Menschenbilder* [Película].

- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. (E. Palma, Trad.) Ciudad de México: Premia.
- Kato, S. (1989). Japón: El Espíritu y la Forma. *Tazones de te, el universo en la mano*. Japón: NHK.
- Lomba, J. (1987). *Principios de filosofía del arte griego*. Barcelona: Anthropos.
- Marín, S. (2003). Las fronteras de lo bello. *Pharos*, 3-45.
- Martínez, J. (1985). El ideal de belleza en el clasicismo francés. *Anales de Filología Francesa*(1), 5-20.
- McCarthy, D., & Maher, A. (s.f.). *Faces of europe: Europeana*. Obtenido de Europeana: <http://www.europeana.eu/portal/es/exhibitions/faces-of-europe/painting-modern-lives>
- Read, H. (1973). *El significado del arte*. Madrid: E.M.E.S.A.
- Ross, F. (s.f.). *Philosophy: Art Renewal Center*. Obtenido de Art Renewal Center: [www.artrenewal.org](http://www.artrenewal.org)
- Ross, S. (2003). *Articles: Art Renewal Center*. Obtenido de Art Renewal Center: [https://www.artrenewal.org/articles/2003/Hirschl\\_and\\_Adler/hirschladler.php](https://www.artrenewal.org/articles/2003/Hirschl_and_Adler/hirschladler.php)
- Sánchez, C. (2013). La construcción del cuerpo en el arte griego. *Ianua Classicorum. Temas y formas del mundo Clásico, I*, 153-170.
- Serrano, A. (1995). El futuro del arte. *Nueva Revista*.
- Sontag, S. (s.f.). Un argumento sobre la belleza. *Amadeus*(41), 15-19.
- Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de seis ideas*. Madrid: TECNOS.
- Vercellone, F. (2013). *Más allá de la belleza*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Walzer, A. (2008). *La belleza*. Barcelona: Octaedro.
- Wittkower, R. (2002). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Forma.

## BIBLIOGRAFÍA DE IMÁGENES

Booth, B. (2011). Obtenido de Brian Booth Craig Web site:

<http://www.brianboothcraig.com/archive/>

González, D. (2015). Delirium rupestris. Caosmosis y creación artística.

País Vasco, España.

kirakuossan. (7 de Abril de 2013). Obtenido de kirakuossan Blog:

<http://kirakuossa.exblog.jp/18491976/>

MacDonald, R. (2017). Obtenido de Richard Mcdonald Web site:

<http://richardmacdonald.com/red-3/>

Pereira, L. (2017). Obtenido de Widewalls:

<http://www.widewalls.ch/ai-weiwei-art-sculptures/grapes/>

Salinas, B. (s.f.). Obtenido de Pinterest:

<https://www.pinterest.com/borissalinas/boris-salinas-ochoa/>

Study blue. (s.f.). Obtenido de

<https://www.studyblue.com/#flashcard/view/16691570>

The Metropolitan Museum of Art. (s.f.). Obtenido de The Met:

<http://metmuseum.org/art/collection/search/53653>

WikiArt. (s.f.). Visual Art Encyclopedia. Obtenido de

<https://www.wikiart.org/en/william-adolphe-bouguereau/night>

Wikipedia. (6 de Febrero de 2017). Obtenido de

[https://es.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois\\_Boucher](https://es.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Boucher)

Wikipedia. (24 de Febrero de 2017). Obtenido de

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Apolo\\_Belvedere](https://pt.wikipedia.org/wiki/Apolo_Belvedere)

Wikipedia. (2 de Marzo de 2017). Obtenido de

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Age\\_of\\_Bronze](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Age_of_Bronze)

Wikipedia. (4 de Enero de 2017). Obtenido de

<https://es.wikipedia.org/wiki/Porcelana>



## **ANEXOS**

Obras previas similares a Edad de la Belleza:



Figura 20. Muerte y liberación  
Fuente: Archivo del autor (2017)

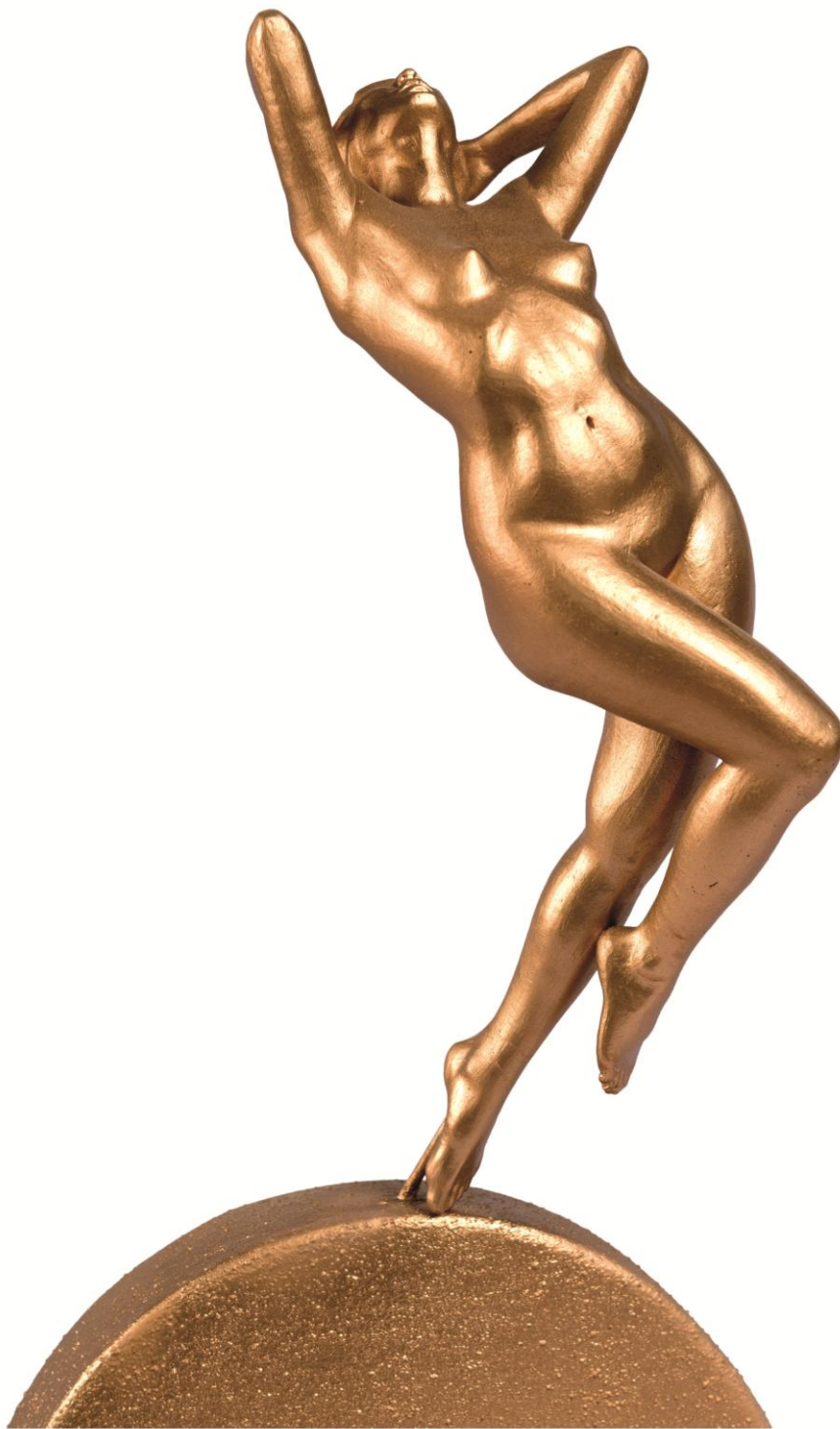


Figura 21. Amor Supremo

Fuente: Fotografía Javier Vázquez (2016)