

DOSSIER EDUCATIVO

EL NACIMIENTO DE LA ESCULTURA MODERNA

En torno a la exposición

Rodin y la revolución de la escultura.

De Camille Claudel a Giacometti



CaixaForum
Fundación "la Caixa"

Sobre este dossier educativo	3
¿Por qué hablamos del nacimiento de la escultura moderna?	4
Los temas clave	
Una escultura en tránsito	5
Una escultura de formas indefinidas	6
Una escultura que no necesita tema	6
Antes de la visita	
Recreemos un contexto	7
Trabajemos con imágenes	7
¿Qué encontraremos en la exposición?	13
Trabajemos lo que hemos aprendido	
La escultura que se mueve	14
Las formas inacabadas	18
Explorar las formas más allá de su significado	19
Para saber más	23

Edita: Fundación "la Caixa"

Coordinación de la edición: Servicio educativo - Laboratorio de las Artes

Textos: Mario Croissier y Servicio educativo - Laboratorio de las Artes

Diseño y marca de la portada: Tipus Gràfics

© de la edición 2004, Fundación "la Caixa"

© de los textos, los autores



Sobre el dossier educativo

1

Los **dossieres educativos** son una herramienta de trabajo para el profesor que proporcionan información y diferentes propuestas de actividades de naturaleza interdisciplinaria para explorar temas diversos. Estos temas surgen de las exposiciones que se realizan en CaixaForum, pero los dossieres son útiles más allá de la exposición, ya que plantean cuestiones generales que se estudian en los centros educativos desde diferentes disciplinas.

Cada dossier contiene:

- Unos **temas clave** que organizan los conceptos a tratar.
- Sugerencias para abordar estos temas en el aula con diferentes **estrategias participativas** (una vez en la exposición, estos temas se retomarán y se trabajarán durante la visita guiada).
- Un apartado de **actividades** para seguir trabajando en el aula todo lo que se ha aprendido.

■ Cómo aprovechar mejor este dossier

El tema general que planteamos en este documento, el **nacimiento de la escultura moderna**, permite aproximaciones desde diferentes áreas del conocimiento. Está claro que resulta muy útil para el área de **visual y plástica**, pero desde aquí proponemos establecer relaciones entre el arte y las áreas de **ciencias sociales**, para trabajar así el **contexto histórico** ya que, a nuestro entender, nunca debe desvincularse el arte de la historia. Así, debatir el **pensamiento** del siglo XIX o analizarlo e imaginar los cambios que se producen en la **concepción del ser humano y del mundo** en un siglo repleto de acontecimientos trascendentales, son ejercicios indispensables para contextualizar la obra de Rodin.

Las esculturas de Rodin nos ayudan también a observar la **anatomía** y, sobre todo, a descubrir que las leyes de la naturaleza pueden desobedecerse en aras de conseguir mayor expresividad. Algunos de los temas que utiliza Rodin para realizar sus esculturas proceden de la **literatura** —como en el caso de *La puerta del infierno*, que se basa en *La Divina Comedia* de Dante—, lo cual nos induce a trabajar sobre el texto literario y a analizarlo en relación con la interpretación que de él hace el escultor y con el fragmento o la escena que escoge para representarlo. Por otra parte, muchas de las obras de Rodin están desposeídas de tema de forma deliberada, lo cual puede animarnos a inventar historias en torno a ellas o a crear **narraciones**.

En relación con los efectos de **movimiento** que Rodin consigue en sus esculturas, desde las áreas de las **ciencias experimentales** se pueden trabajar conceptos como la *inercia retiniana*. Estos pueden vincularse al **impresionismo** y también al pintor J. M. W. Turner, a cuya obra dedicaremos el próximo dossier.

Y como siempre, sugerimos utilizar el arte para trabajar las **lenguas** —también las extranjeras— de varias maneras: como pretexto para conversar, para ampliar el vocabulario específico de temas relacionados con las ciencias sociales y también, por ejemplo, para practicar los tiempos verbales a partir de las acciones que sugieren las obras.

■ Sobre el nivel escolar

La intención de este dossier es sugerir algunas ideas para trabajar en el aula de manera interdisciplinaria. A partir de la información que se proporciona, cada profesor sabrá seleccionar y adaptar los contenidos a la realidad de sus alumnos. En algunos casos incluimos recomendaciones sobre el nivel escolar al que se dirige una determinada actividad, pero en última instancia será el docente quien deberá decidir su idoneidad y quien podrá adaptar las estrategias para que los contenidos que se proponen puedan conectar plenamente con sus alumnos.



¿Por qué hablamos del nacimiento de la escultura moderna?

2

Seguramente, todos estaremos de acuerdo en que Rodin es un artista muy importante y en que su obra marca un antes y un después en la historia de la escultura. Pero, ¿por qué? ¿Qué es lo que nos permite decir que con Rodin comienza la escultura moderna? Y, ¿qué significa ser moderno? Estas son las preguntas que nos hemos formulado desde que empezamos a pensar en este dossier y estamos seguros de que las páginas siguientes contribuirán a dar algunas respuestas.



Auguste Rodin
Eva, 1881-1882
Bronce
Musée Rodin, París
© Musée Rodin, Paris. Foto: Adam Rzepka

La exposición *Rodin y la revolución de la escultura* muestra la obra de este artista al lado de la de escultores coetáneos y posteriores. Con esta exposición caemos en la cuenta de que sus innovaciones constituyen un punto de partida para otros artistas a lo largo de varias décadas. No podemos olvidar que en el ámbito de la pintura ya se han producido cambios trascendentales, pero la escultura tendrá que esperar a Rodin para ponerse al día.

En principio, si tenemos en mente esculturas como *El pensador* o *El beso*, puede parecernos difícil apreciar a simple vista dónde están los rasgos de tanta modernidad; entonces nos basta observar la obra de cualquier escultor académico anterior para ver los cambios que experimenta la escultura en manos de Rodin. Y, sobre todo, fijándonos en el conjunto de su obra descubrimos lo más inquietante: esculturas que parecen inacabadas, con los contornos difusos, en situaciones ambiguas, fragmentadas o bien fruto de un ensamblaje, pero absolutamente expresivas y llenas de vida. En resumen: parece que estemos en el taller del artista mientras éste trabaja y veamos las obras evolucionar, nunca del todo acabadas, siempre en tránsito y, por ello, siempre vivas.

Y en esta especie de modo inacabado radica, a nuestro entender, la modernidad de Rodin, puesto que, lejos de encerrar una lectura única, sus obras aparecen deliberadamente faltadas de forma y de significado precisos. Permanecen a la espera de un espectador que las complete y las enriquezca con sus interpretaciones. Son obras decididamente abiertas.

A veces, nos cuesta creer que una sola persona reúna tanta creatividad y talento, tanta capacidad para la innovación. Rodin es, efectivamente, un hombre singular y un artista excepcional, pero hay que considerar otros muchos factores. Por ejemplo, no podemos abordar su obra sin tener en cuenta el contexto en que se desarrolla: el intenso final del siglo XIX. Rodin sabrá condensar y cristalizar en sus esculturas el espíritu de su época y lo hará porque, al mismo tiempo, este momento reúne las condiciones necesarias para que se produzca una gran transformación. Los tiempos cambian y demandan nuevas formas. Y Rodin sabe responder a esta demanda. Vamos, pues, a descubrir cómo lo hace.

Al final del dossier, en el apartado **Para saber más**, os facilitamos bibliografía y direcciones de páginas web sobre Rodin.



A lo largo de su vida, Rodin vivió el escándalo, el rechazo y la admiración a partes iguales hasta su triunfo definitivo. Pero, ¿por qué escandalizó Rodin? Básicamente, porque su arte ya no podía leerse de una manera lineal, mecánica y unidireccional, como se leía la escultura de su tiempo. Aún hoy, sus esculturas provocan enormes interrogantes, en ocasiones por el aspecto descuidado, de pieza en bruto, que presentan (**¿qué les falta?**); en otras, por la evidente falta de interés en el tema (**¿de qué trata?**). Estos interrogantes constituyen el legado que Rodin deja a la escultura y al arte en general.



Auguste Rodin
El hombre que camina, c. 1899; modelo grande, 1907
Yeso
Musée Rodin, París
© Musée Rodin, París. Foto: Adam Rzepka

Al romper las convenciones mediante las cuales se leían y valoraban las obras de arte al uso, Rodin no podía sino producir incomodidad e irritación entre aquellos que pretendían interpretar sus obras empleando los códigos antiguos. Por decirlo de algún modo, su escultura se expresa precisamente allí donde no dice nada y en los interrogantes, que **invitan al espectador a su participación activa**. Éste será el interlocutor directo de una obra sin anécdota, sin excusas que, a partir de ahora, llamaremos **obra abierta**.

Así pues, si sus esculturas se caracterizan por la vaguedad, lo fragmentario o lo inconcluso, el espectador ya no recibe mensajes completos y cerrados sino estímulos, incitaciones para una interpretación imaginativa. El espectador, que cobra una importancia hasta ahora inusitada en la historia del arte, ya no es un sujeto pasivo que debe ser aleccionado sino un individuo que puede **contribuir a la interpretación de la obra**.

1 Una escultura en tránsito

- Podemos decir que en este momento la historia se acelera: tecnológicamente se avanza más en un siglo que en toda la historia precedente. Con la revolución industrial nace y se desarrolla una nueva actitud donde el principio de la innovación es ley suprema. Sin embargo, tras esta imagen de optimismo apenas si se oculta una profunda crisis de valores y una pérdida de confianza en la estabilidad del mundo. Este es el escenario en el que se desarrolla la obra de Rodin.
- La obra de arte académica, al buscar la expresión de verdades imperecederas, congelaba la acción en su instante culminante, aquél que mejor resumía el argumento de la obra. Ahora, en cambio, la obra abierta trata de reproducir no un instante sino toda una **secuencia** en la cual puedan tener lugar una gran multiplicidad de posibilidades interpretativas y sensoriales. No se trata de retratar el movimiento sino de *reproducirlo* en la experiencia del espectador.
- Para Rodin “el tiempo nunca se detiene” y, por tanto, la expresión del movimiento radica en la **transición** de una actitud a otra. En sus propias palabras: “Lo que debe hacer el escultor es recomponer el desarrollo del movimiento integrando las diversas secuencias del mismo en la escultura y representando simultáneamente los distintos momentos de la acción.”



- La **imagen fugaz** será la mejor manera de visualizar el tránsito. Así, en el arte de Rodin, como también en el de los impresionistas, se reproducen con frecuencia los efectos diluidos y vibrantes. La expresión de esa cualidad fugaz estará en el epicentro de las preocupaciones estéticas de finales del siglo XIX y en la base de algunos cambios importantes que se producirán en las vanguardias del siglo XX.

2 Una escultura de formas indefinidas

- Con Rodin la escultura pierde la imagen nítida y racional, que había caracterizado el arte académico de influencia clásica que domina gran parte del siglo XIX. Los contornos diáfanos y los perfiles acusados dan paso a una escultura de **formas imprecisas**. Es como si la escultura volviera a la materia de la que nació.
- Por otro lado, sus obras a menudo ofrecen un **aspecto inacabado**. Como se puede suponer, esto no obedece a una actitud precipitada o a un desliz, sino que es una apuesta estética deliberada que busca efectos expresivos. Precisamente, al toparnos con una de estas obras incompletas, tendemos a reconstruirlas así que, de algún modo, somos nosotros quienes las acabamos.
- Además, la obra inacabada reviste implicaciones estéticas fundamentales para entender el arte contemporáneo. La escultura clásica se había caracterizado por una imagen pulcra y satinada. El pulido final de la obra borraba todas las huellas del proceso de gestación. La obra acabada era el objetivo último del arte y la personalidad del artista quedaba disuelta en su producto. En cambio, la obra inacabada aparece como radiografía del **proceso de creación** ya que pone en evidencia las huellas del trabajo. En consecuencia, la idea de **boceto** cobra una importancia hasta entonces nunca conocida y los **accidentes** se incorporan como parte natural del proceso ya que nos hablan de las resistencias que el medio presenta al artista.

3 Una escultura que no necesita tema

- En la obra de Rodin el tema no parece ser una cuestión importante, sino más bien un **pretexto** para realizar sus fascinantes exploraciones sobre la forma. Prueba de ello es el hecho de que ciertas obras cuyas intercambiaran los papeles en un auténtico reciclaje temático. Así pues, las emblemáticas *El pensador* o *El beso* habrían sido en su gestación *Dante y Paolo y Francesca de Rimini*, autor y personajes de la *Divina Comedia*, que Rodin recreó para su *Puerta del Infierno*. Del mismo modo, su obra *La Edad de Bronce* fue, primero, *El soldado moribundo*, un joven que sostenía una lanza en la mano izquierda. Al suprimir este atributo, el gesto del muchacho evoca un despertar en lugar de una agonía.
- El papel secundario que juega el tema en la obra de Rodin llega a su punto culminante con la incorporación del **fragmento**. Por un lado, a muchas de sus obras les falta una parte (un miembro, la cabeza o, simplemente, medio cuerpo). Por otro lado, una mano es una obra completa, sin necesidad de nada más. El fragmento, utilizado deliberadamente y como objetivo en sí mismo, obliga a fijar nuestra atención en los elementos básicos constituyentes de la escultura y convierte el tema en algo irrelevante. Ya no hay anécdota que nos distraiga de nuestra contemplación. A la escultura fragmentaria ya no le pedimos que nos cuente una historia sino que nos transmita emoción y sea un estímulo para nuestros sentidos.



Auguste Rodin
La musa trágica, modelo pequeño, c. 1890
 Bronce
 Musée Rodin, París
 © Musée Rodin, París. Foto: Jean de Calan



Con el objetivo de sacar el máximo partido a la visita a la exposición, os sugerimos algunas ideas para llevar a cabo un trabajo previo en el aula. No se trata de explicar a los alumnos el contenido de la exposición ni tampoco de desvelar los temas clave que os hemos proporcionado. Esta vez intentaremos que sean los alumnos quienes, por medio de la investigación, la observación, el diálogo y la comparación, desarrollen algunos de los conceptos que después se retomaran en la visita.

■ Recreemos un contexto

El siglo XIX fue un período muy importante para el desarrollo de la cultura moderna y, como tal, estuvo marcado por numerosas convulsiones políticas, sociales y culturales. Sus hallazgos, conquistas y desengaños son, aún hoy, el prisma desde el que miramos y entendemos el mundo.

Os proponemos un pequeño trabajo de investigación para que vuestros alumnos recreen el contexto en que se desarrolla la obra de Rodin. Para entender mejor los cambios que se producen en el arte a partir de sus obras es muy importante conocer los acontecimientos que tuvieron lugar en los ámbitos de la historia, del pensamiento o de la ciencia y los cambios que provocaron en la sociedad de la época.

Entre los acontecimientos clave que tuvieron lugar en el siglo XIX, podemos hablar de la revolución industrial, de los cambios que propicia y de las nuevas necesidades sociales que genera, y debatir de qué modo contribuye a cambiar la mentalidad de las personas. En este sentido, también podemos echar una ojeada a las aportaciones que provienen del ámbito científico como, por ejemplo, la posibilidad que ofrecen los avances técnicos de ver mundos microscópicos, las teorías evolucionistas de Darwin, las investigaciones sobre el inconsciente de Freud y la invención de la fotografía¹.

Al final de este dossier, en el apartado PARA SABER MÁS, encontraréis más información sobre el contexto, que puede orientaros en la definición de temas para investigar con vuestros alumnos.

■ Trabajemos con imágenes

Hemos seleccionado varias imágenes que facilitan la conversación en torno a los temas clave. En este apartado os ofrecemos una serie de recomendaciones para conducir la conversación y extraer de ella el máximo provecho.

1. Para profundizar en alguno de estos aspectos, remitimos al profesor a otros dossiers educativos: *Mirar el mundo por un agujero. El cambio en la mirada a partir de la aparición de la fotografía y Formas del inconsciente* (a partir de la obra de Salvador Dalí).



¿Cómo hacerlo?

La idea es que los alumnos, a partir de una conversación sobre las imágenes, lleguen a formular una serie de ideas sin que les deis ninguna información previa. Vosotros debéis hacer el papel de moderadores: en primer lugar, escuchando, después haciendo preguntas sobre lo que dicen los alumnos, para ayudarlos a estructurar la conversación. Finalmente, vais a ir añadiendo cierta información.

Para conseguirlo, no todas las preguntas son adecuadas.

Os proponemos plantearles estas dos:

- **¿Qué pasa aquí?** Ésta es una pregunta abierta que invita al alumno a hablar de lo que ve y de sus intuiciones iniciales. El objetivo es que construya una descripción global de su percepción integrando los elementos de una manera comprensible.
- **¿Qué es lo que ves, que te hace decir esto?** Esta pregunta invita a los alumnos a reflexionar de manera natural sobre sus impresiones iniciales, a examinar la imagen con más atención y a buscar en ella las claves para ilustrar sus ideas y construir sus argumentos.

Estas preguntas potencian la observación, la descripción, la discusión y la argumentación de las distintas opiniones. Por este motivo, hay que ir con cuidado de no imponer un criterio al formularlas. Posiblemente os sorprenderéis ante todo lo que los alumnos pueden llegar a decir sólo respondiendo a estas dos preguntas.

¿Y por qué empezamos preguntando, en vez de informar o explicar? Porque, de entrada, los alumnos se interesan más por sus propias observaciones que por lo que el adulto les pueda decir. La conversación les plantea preguntas e intereses que más adelante necesitarán resolver. Así, el hablar sobre las imágenes les proporciona algo mejor que información: preguntas. Y los familiariza con las obras de una manera extraordinaria.

Para empezar la actividad sugerimos que sigáis las recomendaciones siguientes:

- Proponedles entablar un diálogo entre todos sobre las imágenes y explicadles que vosotros haréis de moderadores.
- Mostrad la primera imagen y pedid a vuestros alumnos que la observen

atentamente y en silencio durante unos minutos.

- Formulad la pregunta **¿Qué pasa aquí?** y decidles que levanten la mano para pedir turno y hablar sobre la imagen. Como moderadores, no os tenéis que preocupar de proporcionarles ninguna información, al menos al principio, sino que habéis de ordenar las intervenciones.

No toméis partido por ninguna de las interpretaciones. En principio, nadie se equivoca si lo que dice se basa en sus observaciones. Si la relación entre lo que dicen los alumnos y la imagen no ha quedado clara, formuladles la otra pregunta: **¿Qué es lo que ves, que te hace decir esto?**

Finalmente, podéis ir añadiendo algunas de las informaciones que os proporcionamos sobre cada una de las imágenes. Sólo hará falta que introduzcáis las ideas cuando notéis que los alumnos tienen interés en saberlas o cuando sean útiles para enriquecer la conversación.

Sobre el uso de las imágenes

Para realizar esta actividad hemos seleccionado cuatro esculturas, tres de las cuales podréis ver en la exposición. La idea es que las comentéis conjuntamente en un ejercicio de comparación, aunque os recomendamos que, previamente, las analicéis también por separado. Así pues, os sugerimos la siguiente manera de proceder: mostrar la primera imagen y comentarla; enseñar la segunda imagen y comentarla también en relación con la anterior; hacer lo mismo con las siguientes, comentándolas también por separado y en relación con las anteriores. Al final conviene mostrarles las cuatro imágenes juntas para observar mejor los elementos que marcan las principales diferencias o similitudes.

A continuación os proporcionamos información sobre las obras así como las orientaciones necesarias para ir introduciendo esta información en el momento adecuado.

Recomendaciones técnicas

Para trabajar con las imágenes que componen esta actividad, tenéis varias opciones. En primer lugar, podéis proyectarlas en clase con un proyector conectado al ordenador o visionarlas directamente en la pantalla del ordenador. En este caso los alumnos deberían trabajar por parejas o en pequeños grupos, según la cantidad de ordenadores disponibles. Aún así, lo más sencillo es imprimir las páginas y repartir fotocopias a los alumnos. Al final del dossier tenéis reproducciones ampliadas de las imágenes.

Si lo preferís, podéis buscar las imágenes en Internet, en las direcciones que os facilitamos. En estas webs veréis otras obras que os servirán para realizar más comparaciones u obtener más información.



1. *Psique abandonada*, 1790

Augustin Pajou

París, Musée du Louvre

© Foto RMN-René-Gabriel Ojéda

TRABAJEMOS CON IMÁGENES

Podeis encontrar la imagen en www.photo.rmn.fr



Esta obra nos será muy útil para conocer las características del arte llamado *académico* contra las cuales se rebeló Rodin.

La obra recoge uno de los episodios más célebres de la mitología clásica, que podéis explicar en un momento avanzado de la conversación. Aquí os facilitamos un resumen:

Psique era una mujer tan bella que imponía un respeto excesivo a los hombres. Su padre, desesperado por no poder casarla, decidió abandonarla en el monte. Cupido, dios del amor, se enamoró de ella y la hizo llevar a un castillo donde cada noche la cortejaba, pero con una condición: que nunca tratase de ver su rostro. Cupido siempre desaparecía al amanecer y Psique, intrigada, se dejó convencer por sus celosas hermanas de que debía tratar de ver el rostro de su amante. Ellas le insinuaban que si su marido no se dejaba ver la cara, se debía a que en realidad era un hombre monstruoso. Una noche Psique esperó a su amante con una lámpara. Cuando éste se hubo dormido, ella le iluminó el rostro, que resultó ser el de un hermoso joven. Pero de la lámpara cayó una gota de aceite sobre Cupido, que despertó, desapareció en el acto y dejó abandonada a Psique, triste y sola...

Cuando los alumnos hayan hablado de lo que sucede en la imagen, y después de haberles explicado la historia, les preguntaremos qué aporta este episodio a sus interpretaciones.

Podemos hacerles reflexionar sobre el hecho de que esta lectura quizás desvía nuestra atención de la escultura para centrarla en la discusión sobre el mito, es decir, sobre literatura. ¿Distrae el tema nuestra atención de la obra? Desvelar el tema ¿supone acabar con el misterio? Será interesante debatir si la obra es ahora más sugerente que cuando todavía no sabíamos qué nos quería explicar; cuando cada uno de los elementos se nos presentaba como un enigma en sí mismo.

En relación con los aspectos formales, seguramente los alumnos observarán que la imagen es de una precisión impecable y que ha sido ejecutada con gran esmero en el detalle. Pero será interesante preguntarles si, en comparación con las obras que verán después, este realismo resulta frío y la pretendida belleza de Psique, distante. Esto se debe quizá al aspecto satinado de la superficie del mármol, sin imperfección alguna, que nos remite a un modelo de belleza ideal. Y también a que los perfiles acusados y cortantes nos recuerdan a una imagen congelada en el tiempo, que parece necesitar que le insuflén vida.

Información para el profesor

Como vemos, Pajou se encarga de que su obra sea interpretada de forma inequívoca según el mito, dándonos pistas sobre la identidad de la retratada y el momento en el que se marca su peripecia.

Psique aparece desconsolada y desnuda, apoyada so-

bre un plinto, la síntesis del nido conyugal, representado por el cojín y las sábanas pero que, por razones obvias de economía, no se reproduce entero. En el suelo encontramos la lámpara de aceite y una daga que resulta difícil interpretar (¿símbolo del amor herido?). Una lectura literal de la obra nos

remite al mito clásico pero aún podríamos hacer otra interpretación simbólica y moral: la que trata de aleccionarnos sobre las virtudes y los vicios humanos, en este caso los defectos de la curiosidad, o los peligros de la falta de obediencia debida al marido.



2. El despertar, c. 1887

Auguste Rodin

Bronce

Musée Rodin, París

© Musée Rodin, París. Foto Adam Rzepka



TRABAJEMOS CON IMÁGENES

El gesto de esta mujer es ambiguo. Preguntemos a los alumnos: ¿Qué está haciendo? ¿Comienza o acaba? ¿O quizá es mejor decir que se está desarrollando? La figura no parece haber quedado congelada en un instante sino en un tránsito de un estado a otro.

Después podemos decirles el título y pedirles que hablen de la acción y de la manera en que se representa. Este dinamismo nos aproxima psicológicamente a la figura, ya que podemos intuir la secuencia completa del despertarse de su protagonista femenina, y esto nos aproxima sensualmente a su belleza, que además es mucho más carnal que la de la pulcra Psique de Pajou.

Precisamente, parece que esta escultura esté dotada de un hálito vital, tal vez porque su modelado no es preciso. De hecho, muestra unos contornos diluidos que incluso impiden delimitar dónde acaba la figura y dónde empieza el suelo rocoso. Preguntemos a los alumnos: ¿Qué os sugiere esta indefinición de los contornos? ¿Y la aparente “fusión” de la figura con el suelo? ¿Qué opináis de todo esto en relación con la obra de Pajou?

Información para el profesor

El despertar había conocido una versión anterior titulada *Sátira de rodillas* que, en principio, nos remite al mundo de la mitología griega. Sin embargo, apreciamos en Rodin importantes diferencias respecto a Pajou. En primer lugar, la obra de Rodin remite a un per-

sonaje y no a un mito concreto, con lo cual rompe la lectura única de la obra; Pajou, en cambio, nos señalaba una escena muy concreta del mito. En segundo lugar, el hecho de que exista esta segunda versión de la obra con un título aún más genérico deja al descubierto

el escasísimo interés de Rodin por el tema que trata. Según él un tema importante no hace importante a la obra. Lo significativo es observar la obra en sí misma, por lo que es y por lo que expresa.



3. La tierra, 1894

Auguste Rodin

Bronce

Musée Rodin, París

© Musée Rodin, Paris. Foto Adam Rzepka

Auguste Rodin

Terracota

Musée Rodin, París

© Musée Rodin, Paris. Foto Adam Rzepka



Podeis encontrar la imagen en
www.insecula.com

TRABAJEMOS CON IMÁGENES

Si el tema de la obra anterior parecía intrascendente, ¿qué pueden decir nuestros alumnos de esta figura femenina mutilada con un título tan impreciso y ambiguo? Es posible que quepan tantas conjeturas como alumnos haya y, seguramente, todas contendrán observaciones ciertas, pero ninguna de las hipótesis nos dará la interpretación completa de la obra.

De hecho, la interpretación no sería posible si nos remitiéramos sólo a una historia recogida en algún texto. Debemos abordar *La tierra* desde la experiencia personal, desde nuestra respuesta emocional e intelectual a su estímulo, porque la obra es ostensiblemente abierta.

Si la obra parece inconclusa en cuanto al tema (con su postura anodina y sus elementos mutilados o desaparecidos), también lo parece en cuanto a la factura: muestra numerosas marcas de ejecución, huellas digitales y partes indefinidas. La obra inacabada parece surgida de un impulso creativo más que de una planificación metódica. Tal vez por eso este torso tumbado boca abajo —postura inerte donde las haya— transmite una fuerza y agresividad aún superior a la de la imagen estática y completa de Pajou, o incluso a la imagen dinámica pero completa del propio Rodin en *El despertar*.

Información para el profesor

La terracota que sirvió de punto de partida para la obra definitiva se rompió por la cintura y las rodillas en el momento de la cocción. Pero Rodin no intentó disimular las deformaciones: «El artista no debe preocuparse por las frac-

turas —decía—; generalmente, en lugar de restar valor a la pieza, se lo añaden.»

Algunos estudiosos han visto en esta figura simbólica al mismo artista, que se une al material con el que crea.

Otros piensan que se trata de la lucha entre la tierra y la escultura que surge de ella en pleno proceso. Y no debemos olvidar que el trabajo del escultor es, antes que nada, una lucha con la tierra que modela.



4. Torso, 1909-1910

Constantin Brancusi

Colección particular

© Constantin Brancusi, VEGAP, Barcelona, 2004

TRABAJEMOS CON IMÁGENES



Podéis encontrar la imagen en www.artcyclopedia.com y os recomendamos que visitéis también el Atelier Brancusi en www.cnac-gp.fr/Pompidou

Ante este torso, nuestros alumnos deberán reflexionar de nuevo sobre la problemática tratada en la obra anterior, pero bajo una forma muy distinta. Brancusi ha radicalizado el enigma temático de Rodin, al tomar como motivo para su obra apenas un trozo, un episodio mínimo de un cuerpo, un fragmento de cadera, supuestamente femenina, del que poco más podemos decir. ¿Alude a una cadera concreta? ¿Por qué nos muestra sólo un trozo? Pensémoslo con nuestros alumnos.

En esta pieza mínima encontramos todas las dificultades y retos a los que se enfrenta un escultor al abordar una obra: la construcción del volumen, los efectos de la luz al resbalar por la superficie, los contrastes entre pulido y abrupto... La ausencia evidente de tema nos obligará una y otra vez a fijar nuestra mirada en lo que el escultor ha depositado todo su talento: la forma.

Información para el profesor

Brancusi se sintió heredero de Rodin aunque rehusó ser discípulo suyo. Desarrolló una obra estilísticamente muy distinta, pero deudora del maestro desde el momento que propone una escultura igualmente abierta y enigmática.

Al igual que a muchos escultores de principios del siglo

XX, a Brancusi le fascinaba la estética del fragmento — que inauguró Rodin— en su forma más seductora, la del torso femenino. Reducido a una cadera y un muslo, este fragmento adquiere la categoría de obra autónoma. La concepción y presentación del tema mutilado remiten a un fragmento arqueológico de la antigüedad clásica

pero el fuerte contraste entre lo pulido sensual, por un lado, y lo abrupto de la otra cara establece una distancia entre este torso y la naturaleza, y propone una imagen arquetípica. Brancusi convierte en universal un tema absolutamente banal.



¿Qué encontraremos en la exposición?

5

La exposición *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti* muestra el papel cardinal del escultor francés en el nacimiento de la escultura moderna, tanto por la influencia que ejerció en sus discípulos directos, como por la deuda contraída por muchos escultores que hallaron en su obra una fuente inagotable de recursos para renovar el lenguaje de la escultura. La exposición se organiza a partir de los siguientes ámbitos:

1. Los inicios

Las primeras obras del entonces joven escultor chocan con la incompreensión y el rechazo de los jurados que presidían los Salones de Arte: el excesivo naturalismo de sus figuras, su falta de idealismo y lo impreciso del tema casaban mal con los criterios de valoración de la escultura.

3. El Taller

Rodin es el último artista de renombre que posee un taller a la manera clásica, es decir, rodeado de aprendices, con frecuencia artistas de primer orden que completan sus estudios. Por su taller pasan artistas que desarrollaran las lecciones del maestro y patrón y darán continuidad a su trabajo como Bourdelle, Camille Claudel, Despiau y Desbois, entre otros. En este apartado de la exposición se evidencia el aire de familia entre las obras de unos y otros, con la figura destacada de Rodin como “padre” y tutor.

2. Los primeros encargos

La suerte de Rodin cambia con la llegada de los primeros encargos. El primero y más importante es la puerta decorativa con relieves inspirados en la *Divina Comedia* de Dante, para un museo de artes aplicadas que se preveía construir en París. Este encargo ocupará toda la vida del artista, y de los numerosos estudios y esbozos realizados para la puerta surgirán algunas de sus obras más celebradas como *El pensador* o *El beso*. Por otra parte, en su faceta como retratista Rodin alcanza cotas de realismo y profundidad psicológicas nunca vistas hasta entonces.

4. Los monumentos públicos

Rodin es un profundo renovador de la escultura pública al librarla del idealismo y de sus convencionalismos tan manidos. Rodin pone en entredicho conceptos tan arraigados como los modelos de composición, el tratamiento idealizado y alegórico, o el clásico pedestal, siempre con el fin de aproximar al arte, cautivar e interpelar a las personas corrientes.

5. Maestro Rodin

Finalmente, la exposición nos muestra la envergadura de la herencia de Rodin, tanto a través de sus discípulos directos como de la continuidad y el desarrollo de algunas de sus innovaciones: el desinterés por el tema, la valoración del fragmento, la pureza de la forma o la fuerza del modelado al servicio de la expresión. Como ejemplo de esta continuidad encontramos, entre otros, a Maillol, Archipenko, Brancusi, Zadkine y Giacometti.

Auguste Rodin
La eterna primavera, c. 1884. Bronce
Musée Rodin, París
Foto: Adam Rzepka

Raymond Duchamp-Villon
Los amantes III, 1913. Yeso
MNAM - CCI Centre Georges Pompidou, París
Foto: Jacqueline Hyde



Trabajemos lo que hemos aprendido

6

■ La escultura que se mueve

Si buscamos en un diccionario etimológico la **definición de escultura** y comentamos las acepciones que aparecen, veremos que la raíz griega de la palabra hace referencia al estatismo, a lo permanente. Así pues, parece que lo escultórico y lo efímero o fugaz son conceptos antitéticos. Sin embargo al observar las obras de Rodin, inevitablemente las calificamos de dinámicas.

¿Cómo algo absolutamente estático puede representar el movimiento? Ésta ha sido una de las grandes piedras de toque de la representación artística hasta la llegada del cine, tanto de la escultura como de las demás artes visuales.

ACTIVIDAD. Busquemos obras que se mueven

Es muy útil que los alumnos realicen una búsqueda de imágenes para ejemplificar los diferentes tipos de movimiento aplicables a las obras en tres dimensiones, y que observen en qué momentos de la historia aparecen. Para comentar las características específicas de cada obra encontrada, os proporcionamos algunas indicaciones sobre el movimiento en escultura, así como varios ejemplos. Encontraréis muchas imágenes en www.artchive.com y en www.artcyclopedia.com

EL MOVIMIENTO REPRESENTADO; el escultor puede crear la ilusión de movimiento de varias maneras:

- mediante el **ritmo** o la multiplicación de los elementos de la composición siguiendo una pauta cadenciosa. Además, si introducimos variaciones en los elementos de la serie de manera paulatina, lograremos inducir en el espectador la idea de un movimiento progresivo a modo de secuencia. Es mucho más fácil encontrar ejemplos de ello en pintura que en escultura. La famosa escultura de Boccioni, *Formas únicas de continuidad en el espacio*, muestra, a la perfección, el movimiento mediante el ritmo. Busquemos también obras de Naum Gabo y Antoine Pevsner.
- mediante la **tensión de la forma**, si elegimos ciertas formas que crean de por sí sensación de dinamismo, como las formas de líneas oblicuas, la composición en diagonal, la forma helicoidal o de torbellino, propias del estilo manierista. Casi la totalidad de la obra de Bernini es un buen ejemplo de ello.
- mediante la **selección del instante preciso** que sugiere que la acción está desarrollándose, como ocurre en muchas obras de Rodin.
- mediante el **acabado impreciso**, tembloroso, de la superficie, como si vibrara. Rodin es un ejemplo clarísimo de ello.

EL MOVIMIENTO REAL:

- el del **espectador en torno a la obra** escultórica. Rodin intentó cambiar la perspectiva frontal y única, haciendo de la escultura un objeto para ser visto desde varios puntos de vista, y consiguiendo dotar a la figura de un movimiento helicoidal que el espectador se encarga de completar al contemplar la obra. Otros ejemplos: Bernini y, en general, casi toda la escultura barroca; también Naum Gabo y Jesús Soto.
- el de la obra que **realmente se mueve**, aquella que incorpora un dinamismo real, como los móviles de Alexander Calder o las máquinas de Tinguely.



ACTIVIDAD. Hablemos de movimiento

Si nos fijamos, veremos que cuando hablamos de las obras de Rodin casi siempre usamos el gerundio pues, en muchas ocasiones, sus figuras están ejecutando una acción. Observemos qué verbos usamos cuando describimos una escultura o una pintura en general. Podemos utilizar las imágenes del ejercicio anterior para aplicar la forma verbal que corresponda. El gerundio, por ejemplo, sugiere una acción en desarrollo. El futuro nos habla de algo que ocurrirá y, aplicado a una escultura, significa que ese movimiento futuro está implícito pero todavía no ha ocurrido.



Auguste Rodin,
Soy bella, c. 1885
Bronce
Musée Rodin, París
© Musée Rodin, París. Foto: Adam Rzepka

ACTIVIDAD. Equilibrio y movimiento

Rodin busca mediante toda su obra sugerir el movimiento por medio de una estatua inmóvil. Para ello invita a sus modelos a moverse libremente por el taller y capta al vuelo la verdad de un gesto o de una postura.

Es un ferviente admirador del French Cancan, va a ver, en Marsella, al ballet de Camboya y se apasiona con el trabajo de Loïe Fuller, Isadora Duncan y Nijinski.

Rodin realiza numerosos dibujos para capturar un movimiento, para captar un instante de la trayectoria de un bailarín en plena evolución; estos bocetos son una especie de «instantánea» desprovista de la más mínima anécdota.

En los «movimientos de danza» rechaza las limitaciones tradicionales de la escultura e «inmoviliza» los cuerpos en movimiento: los brazos de las bailarinas son totalmente irreales, y deforma su anatomía para sugerir mejor su gestualidad. La escultura es completamente inestable: reposa sobre un punto de apoyo tan tenue que se necesita un soporte suplementario para sostenerla.

Para estudiar el equilibrio en escultura, daremos al grupo los siguientes materiales: varillas metálicas de distintos tamaños y unas cuantas bolas de corcho perforadas. Si vamos uniendo las varillas a las bolas y éstas las utilizamos para simular articulaciones, podremos realizar una composición, teniendo en cuenta que la figura debe mantenerse en equilibrio.



ACTIVIDAD. Movimientos de película

Como hemos explicado antes, Rodin fue coetáneo de Isadora Duncan y de Nijinsky. Todos ellos estaban impregnados de un espíritu liberador y, para expresarse, necesitaban romper con los convencionalismos académicos. En este sentido, puede ser muy útil ver películas como *Isadora* (1968) de Karel Reisz, *Nijinsky* (1980) de Herbert Ross o *Moulin Rouge* (1952) de John Huston, que nos ayudan a recrear este espíritu y, al mismo tiempo, a estudiar los movimientos de los bailarines.

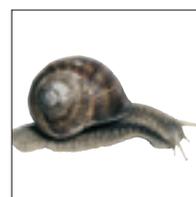
ACTIVIDAD. Moverse como una estatua

Y ya que hablamos de danza podéis utilizar las obras como punto de partida para trabajar las nociones *estático* y *dinámico*. También las podemos usar para especular sobre la acción que creemos que sucederá a partir de lo que vemos y reproducirla.

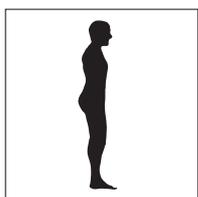
ACTIVIDAD. Momentos de tránsito

En la representación de objetos animados, buena parte del éxito en la simulación del movimiento pasa por la elección del instante en el desarrollo de la acción. Una de las tácticas recurrentes apunta a representar la acción antes de iniciarse; no la acción en acto, sino en potencia, en el momento previo a la acción, que evidentemente exige una acentuación de la tensión, y además invita al espectador a completar imaginariamente la acción.

- Vamos a buscar momentos de “tránsito”, es decir, que impliquen movimiento, evolución, una cadena de actos en la que uno lleve a otro. Por ejemplo, el momento en que la crisálida se convierte en mariposa, el momento en que un pájaro se dispone a levantar el vuelo, el momento en que un *pokemon*, el increíble Hulk o un hombre lobo se transforman, etc. Podemos pedir a la clase que lo represente y después comparamos los resultados.
- Ahora pensemos en un objeto y en qué nos gustaría que se transformara (por ejemplo, un teléfono en un caracol). Una vez definidos estos dos elementos, podéis dibujarlos, recortarlos o, simplemente, buscarlos. Después, los situamos uno al lado del otro y dejamos una separación entre ellos. Se trata de reproducir todo lo que ocurre entre uno y otro, es decir, las fases de la transformación, las secuencias que muestran el tránsito. Si lo hacéis con barro u otra pasta modelable veréis la dificultad que entraña intentar plasmar estas transiciones en tres dimensiones.



- También podéis intentar reproducir el **momento central del desplazamiento** de un personaje de un punto a otro, sobre el papel y en volumen.



ACTIVIDAD. La figura vibrante

En el arte de Rodin, como también en el de los impresionistas, se reproducen con frecuencia los efectos diluidos y vibrantes. Estos efectos vibrantes, que tanto contribuyen a dar sensación de movimiento, se consiguen, en pintura, con pinceladas cortas, y en escultura, dejando la materia sin pulir, con las marcas de las huellas del artista. Las esculturas de Giacometti nos pueden servir de referencia.

Con las bolas de corcho y los palitos del ejercicio “Equilibrio y movimiento” haremos el armazón de una figura en movimiento y le asignaremos un verbo a dicha acción. Después aplicaremos barro, plastilina u otra pasta modelable sobre el armazón para crear el volumen del personaje, trabajando la masa con la presión de los dedos. En cuanto veamos que se reconoce la figura, nos paramos y observamos el efecto vibrátil que produce este peculiar inacabado. ¿Nos apetece trabajarla más o la dejamos así?

ACTIVIDAD. Miremos la vista

(Recomendada para la clase de fotografía)

En nuestra experiencia cotidiana contamos con numerosos ejemplos de cómo los objetos, al entrar en movimiento, parecen disolverse. Mirando por la ventanilla de un coche o de un tren, el paisaje parece difuminarse, las formas pierden sus contornos, que se traducen en una serie de manchas informes. A este fenómeno se le llama **inercia retiniana** aunque no tiene mucho que ver con la retina sino con la manera en que nuestro cerebro traduce en imágenes el movimiento que captan nuestros sentidos. Cuando los artistas intentan representar la fugacidad se sirven de estos fenómenos ópticos, para provocar en el espectador esta misma sensación. Por tanto, vamos a descubrir los secretos de la imagen fugaz a partir de las ciencias naturales.

Con la ayuda de Internet y de los profesores de ciencias naturales, intentaremos comprender los mecanismos fisiológicos de la vista, poniendo especial énfasis en los conceptos clave para entender cómo captamos la imagen en movimiento. Les pediremos también que nos orienten en la búsqueda de información sobre cómo se han aprovechado estos mecanismos para obtener gran parte de la tecnología con la que convivimos: el cine, la televisión o el tubo fluorescente.

Después de realizar nuestras investigaciones, nos pondremos a practicar algunos de los conceptos. En primer lugar, nos será muy útil conocer el funcionamiento de una cámara fotográfica, así como sus elementos constituyentes. Pondremos un énfasis especial en el conocimiento de la velocidad de obturación y la abertura del diafragma. Ahora...

- trataremos de hacer fotos mientras nuestros compañeros se mueven, primero despacio, luego cada vez más rápido. ¿Qué ocurre? Las formas irán perdiendo nitidez conforme los gestos se aceleren;
- buscaremos imágenes que indiquen movimiento, como el de los coches circulando por la autopista, el de un atleta en la carrera, un caballo al galope... etc. Descubriremos cómo en función de la velocidad de obturación, la imagen aparece como un movimiento congelado o como una forma disuelta y dinámica;
- buscaremos imágenes de paisajes impresionistas, de esculturas de Rodin, y las compararemos con las que hemos captado nosotros ¿Podemos sacar conclusiones similares respecto a la representación del movimiento?
- finalmente, reflexionaremos en torno a esta pregunta: ¿se trata de congelar el movimiento o de sugerirlo? Si comparamos la manera en que Rodin expresa el movimiento con el modo en que lo atrapan las fotografías de Henri Cartier-Bresson², veremos que se trata de dos maneras bien diferentes de entender la esencia del movimiento: el fotógrafo captura el instante congelando el movimiento y, en cambio, Rodin intenta reproducirlo mientras se desarrolla.

2. Podeis consultar el dossier educativo en torno a la obra de Henri Cartier-Bresson. Capturar el instante, 2003.



■ Las formas inacabadas

La estrategia de dejar el objeto inconcluso es un recurso expresivo que invita al espectador a participar en la obra de arte. A lo largo de la historia este recurso ha sido empleado también en la pintura, la literatura, la música e incluso en la arquitectura.

Podemos encontrar muestras de piezas inacabadas en muchas obras, desde Rodin hasta la actualidad. De hecho, dejar la obra hilvanada, incluso mostrarla exclusivamente como preproyecto es un recurso reiterado en el arte contemporáneo.

La factura inacabada, que produce efectos estéticos distintos y en cada caso responde a razones diversas, puede ser:

- **voluntaria**, cuando quiere provocar un efecto misterioso y sugerente en el espectador;
- **involuntaria**, parece accidental, pero nos da indicios de la manera de proceder del artista (Miguel Ángel);
- **obra que ha sido dejada**, bien porque el artista no sabe cómo concluirla, bien porque la haya tenido que abandonar precipitadamente (la *Puerta del Infierno* de Rodin);
- **obra interrumpida**, que apenas si queda esbozada, y no pocas veces obedece a un error de difícil corrección, por ejemplo en la escultura tallada.

ACTIVIDAD. Dejémoslo inacabado

Es muy diferente dejar un trabajo sin acabar por falta de tiempo, de materiales o de ideas que hacerlo expresamente. Cuando deliberadamente dejamos una obra por acabar es que queremos expresar o destacar algo concreto. De hecho, dejar indefinidas algunas partes de la obra incrementa su ambigüedad y, al mismo tiempo, pone en evidencia el proceso de creación.

La factura inacabada también expresa mejor la idea de tránsito, de proceso en curso, todavía inconcluso. Así, en muchas obras de Rodin encontramos superficies sin pulir, soldaduras, rostros y cuerpos apenas esbozados... También hay personajes que surgen de la materia (lo que Rodin llama "efecto piedra") hasta el punto de no saber dónde acaba la escultura y dónde empieza el material del que está hecha.

Pidamos a nuestros alumnos que piensen en un ser vivo, que esbocen en material modelable un personaje que realiza una acción de una duración determi-

nada (por ejemplo, levantarse del suelo, salir del agua o, simplemente, desperezarse) y que dejen la pieza inacabada, teniendo en cuenta que han de intentar sugerir los efectos que se han descrito.

ACTIVIDAD. Otros también lo hicieron, otros también lo hacen

Miguel Ángel fue uno de los escultores más admirados por Rodin, que conocía perfectamente su trabajo. Quedó especialmente fascinado por sus obras inacabadas que, aunque lo eran de manera involuntaria, estaban dotadas de una gran fuerza y expresividad. Os recomendamos que busquéis las imágenes de estas obras: *San Mateo* (1506), en la Academia de Florencia; los esclavos de la tumba de Julio II: *Atlante* y *Esclavo que despierta* (1513-1520), *Pietá* (1547-1555) y *Pietá Rondanini* (1564).

Por otro lado, buscad imágenes de aquellos escultores de la exposición que, como ya habréis podido comprobar, utilizaron la factura inacabada después de Rodin.

ACTIVIDAD. La huella del proceso

Ya hemos visto que muchas obras dejan huellas claras del proceso al que han sido sometidas, es decir, que muestran las técnicas que se han usado para producir las y las diferentes fases por las que han pasado. En nuestro entorno podemos encontrar muchos ejemplos de este tipo de obras. De hecho, hoy en día ya se ha consolidado como una tendencia estética, como una moda.

Busquemos imágenes de obras de arte, arquitectura, ropa, objetos de diseño, etc., en las que el proceso de creación se haga evidente. Por ejemplo, podemos encontrar edificios con los encofrados a la vista o camisas con las costuras por fuera ¿Qué aporta esto al objeto? ¿Qué cualidades le otorga? Incluso podemos diseñar algunos objetos con estas características!



■ Explorar las formas más allá de su significado

Cuando Rodin presentó, en 1877, en Bruselas *La edad de bronce* provocó un sonoro escándalo. A pesar de generar una profunda admiración por el realismo y la vivacidad que transpiraba la figura, ésta no tenía título ni atributo que permitieran identificarla. La crítica sólo halló una explicación: la utilización de moldes directos sobre el cuerpo humano, lo que equivalía a un fraude. Pero lo que realmente les desconcertaba era que alguien se atreviera a presentar una obra sin tema, porque entonces el tema era importantísimo ya que existía la convicción de que tan sólo un tema elevado podía dar lugar a un arte elevado. Las esculturas eran pomposas alegorías de la moral, la virtud y el heroísmo. Una obra sin motivo podía considerarse, en el mejor de los casos, un estudio y, en el peor, un fraude.

ACTIVIDAD. Reciclaje temático

Os proponemos realizar un ejercicio parecido al que hizo Rodin. Pensemos que nos interesa explicar una idea. Buscamos ejemplos de esta idea en obras realizadas por otros, pinturas o esculturas que representen a alguien con una personalidad y una historia definida. Si encontramos un modelo que se ajuste a nuestra idea, lo usaremos para un propósito nuevo. Lo sacamos de su entorno, eliminamos los atributos que lo definen y le asignamos un nuevo papel. Podemos usar desde el lápiz hasta el Photoshop.

ACTIVIDAD. Un mundo en sí mismo: la lupa, el zoom, el microscopio...

Utilizar la idea de fragmento nos puede ser muy útil para ver que cualquier porción, tratada de manera aislada, esconde en sí misma un mundo, tan rico que hace que nos olvidemos del resto.

Seguro que todos nos hemos sentido fascinados al mirar a través de unas lentes que nos acercan a algunas realidades de manera distinta a como las percibimos normalmente. Esta nueva percepción no es más que una manera de aislar una parte del todo al que pertenece. Iniciamos una exploración de un aspecto que a simple vista no habíamos notado y descubrimos, así, todo un mundo de detalles. Esto que fácilmente relacionamos con una actitud científica, es lo que hace el arte cuando aísla la parte y trabaja observando toda su riqueza expresiva.

Pidamos a nuestros alumnos que cojan una lupa y que se fijen en un elemento que consideren interesante, que lo marquen y lo analicen con detalle.

Pueden explicar lo que ven mediante un dibujo o un texto escrito, pero sobre todo deberían constatar que cada fragmento es esencial tanto por sí mismo como para el funcionamiento del todo.

ACTIVIDAD. El cuerpo, una buena excusa para trabajar

Un buen ejercicio es pedir a los alumnos que trabajen por parejas con una parte del cuerpo. Cada uno elige una parte del cuerpo del otro. El *fragmento* que escojan puede ser tan grande o tan pequeño como quieran, pero lo han de examinar exhaustivamente. Para su estudio, pueden recorrer a la información sobre anatomía de que dispongan o a la observación directa y a la representación mediante el dibujo, la fotografía o el modelado.

También puede ser útil trabajar en grupo a partir de fotografías e imágenes de cuerpos que encuentren en revistas.

ACTIVIDAD. El cuerpo, una buena excusa para fotografiar

(Recomendado para la clase de fotografía)

Si disponemos de cámara fotográfica, haremos que cada uno de los alumnos se fotografíe a sí mismo, o bien unos a otros, diferentes partes del cuerpo. Les propondremos tres encuadres correspondientes a tres miradas diferentes:



- **encuadre cercano:** una oreja, la boca, una mano..., relacionado con la observación del detalle, centrando la atención en la textura de la piel, el pelo, las pequeñas imperfecciones...
- **encuadre medio:** la cabeza completa, un brazo o el torso, centrando la atención en el gesto que dibuja esta porción del cuerpo: si está en reposo o en tensión, si se distinguen los músculos, las articulaciones...
- **de cuerpo entero:** en diferentes posiciones, agachado, de perfil, de espaldas... que nos permite reconstruir una percepción en que situar aquella figura: ¿de dónde viene?, ¿qué hará después?

Con todo el material recogido haremos un mural para exponer en clase, anotando detrás de cada foto a qué encuadre corresponde. Después invitaremos a los alumnos a que se reconozcan en esos fragmentos y comprobaremos la influencia de la abstracción en la percepción de nuestro propio cuerpo.

Mientras que los retratos de cuerpo entero serán fácilmente reconocibles, los otros opondrán mayor resistencia. Comprobaremos que no importa tanto a quién pertenecen como lo que representan. Iniciaremos un debate en clase para obtener el máximo de opiniones y observaciones que pueda ser sobre este tema.

ACTIVIDAD. El *assemblage*

El *assemblage* es una técnica que consiste en componer una nueva escultura reutilizando en parte o totalmente obras anteriores del artista. Rodin practica el *assemblage* a partir de 1895, cuando se instala en Meudon. Sin embargo, desarrolla esta técnica sobre todo después de su gran exposición de 1900.

La utilización que hace Rodin del fragmento le ayuda a crear un repertorio de «formas» y materiales de desecho que, ensamblados de diversas maneras, le permiten componer grupos al gusto de su imaginación. Aunque la técnica empleada sea diferente, estas asociaciones anuncian ya los collages cubistas y una buena parte de la escultura del siglo XX.

Para trabajar el *assemblage* o el collage necesitaremos un buen repertorio de formas. Podemos utilizar todas las partes del cuerpo que habíamos usado en ejercicios anteriores. También podemos buscar imágenes en revistas para recortarlas y crear una forma nueva. Tanto si trabajáis el *assemblage* (en volumen) como el collage (en plano) lo importante es ver como cambia el significado de una obra combinando los fragmentos de maneras diversas.³

ACTIVIDAD. La contorsión del cuerpo

Para conseguir la máxima expresividad, Rodin modifica la realidad anatómica, la lleva al límite y consigue representar posturas imposibles.

Con el fin de ser conscientes de la exageración de algunas de las posturas escultóricas pediremos a un voluntario que imite la postura de alguna de las obras de Rodin (un buen ejemplo podría ser *El Pensador*) con un simple ejercicio de mímica.



Auguste Rodin
El pensador, 1881-1882
Bronce
Musée Rodin, París
© Musée Rodin, París.
Foto: Adam Rzepka

Algunas ideas para observar las posturas del cuerpo: ser consciente de nuestra posición, nuestras articulaciones, de las tensiones y problemas de equilibrio (los puntos de apoyo relacionados con la posición de la pelvis y de los brazos).

Los alumnos de la ESO pueden realizar un trabajo de investigación sobre artistas modernos y contemporáneos que utilicen el recurso de la desproporción deliberada para dotar a las obras de una mayor expresividad.

3. En el dossier educativo *Pierrick Sorrin, humor, collage y autorepresentación* podéis encontrar varias propuestas de ejercicios para seguir explorando estas ideas.



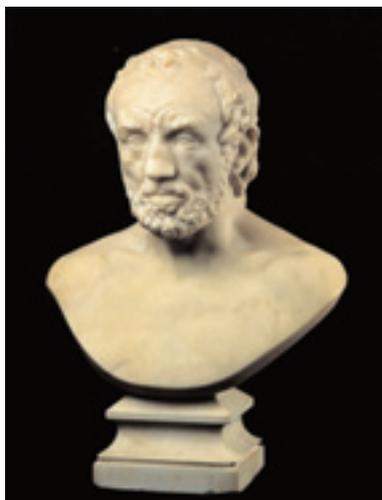
ACTIVIDAD. El cuerpo, una herramienta para expresar

Hemos visto ya que el movimiento y el equilibrio de un cuerpo esculpido traducen un estado de ánimo. Sin embargo, Rodin concede una importancia mayor aún a la expresión de los rostros y las manos que, como ya sabemos, trabaja a menudo aisladamente. Éste fue el caso de *Los Burgueses de Calais*: modeló numerosos estudios de cabezas y manos para cada una de las figuras de los Burgueses. Por otra parte, en los retratos, Rodin busca reflejar la personalidad moral del modelo, más allá de la simple representación de la apariencia física y de la posición social.

Formemos pequeños grupos de trabajo y démosles, a cada uno, unas cuantas reproducciones de rostros. Después de haberlas observado y valorado, pediremos al grupo que separen los ojos de las bocas y de las narices para recomponer, con los fragmentos, nuevos rostros con expresiones nuevas.

ACTIVIDAD. El concepto de belleza

Vamos a intentar comprender la ruptura que lleva a cabo Rodin con el concepto académico de belleza. Para ello estudiaremos el busto *El hombre de la nariz rota*.



Auguste Rodin
El hombre de la nariz rota, 1875.
Mármol
Musée Rodin, París
© Musée Rodin, Paris. Foto: Adam Rzepka

Hablemos con los alumnos sobre esta obra siguiendo las pautas del trabajo con imágenes que os sugerimos en el apartado «Trabajemos con imágenes» (página 8). Os proporcionamos información e ideas clave para introducir la conversación.

Un busto es una representación parcial del cuerpo humano que comprende la cabeza, el cuello, los hombros y el pecho, a menudo sin brazos. Se conservan numerosos bustos antiguos que glorificaban personajes célebres: atletas, poetas, filósofos, emperadores. Los rostros se representaban de manera bastante convencional: aunque algunas veces se puede identificar los rasgos de determinados personajes, la mayoría de las figuras están compuestas con trazos genéricos.



Cuando Rodin era aún un joven artista desconocido, instaló su primer taller en una antigua caballeriza. Allí modeló, en 1864, el retrato de un tal Bibi, pero en invierno *El hombre de la nariz rota* se congeló. La parte posterior de la cabeza se agrietó y se cayó. Sólo se pudo conservar la máscara, que envió al Salón de 1875, pero las instituciones oficiales la rechazaron por tratarse de una obra fragmentaria.

Unos años más tarde, lo convirtió en un busto de mármol, que por fin fue aceptado en el Salón de 1875, en el que se aprecia la influencia de los retratos de los filósofos de la antigüedad y del *Homero ciego* en particular. La máscara se expuso finalmente en 1878 bajo el título de *El hombre de la nariz rota*. Por vez primera Rodin conocía el éxito.

En el *Hombre de la nariz rota* (1875), Rodin otorga aún una mayor fuerza de expresión a su escultura, si consideramos que atribuye a un pobre hombre los caracteres de un sabio griego. Algunos elementos plásticos del rostro permiten definir mejor la personalidad del hombre representado:

- la edad avanzada del modelo (surcado de arrugas, frunciendo el ceño y con las mejillas ahuecadas)
- las marcas de sufrimiento, que evocan un cansancio y una tristeza reforzados por la falta de expresividad de la mirada (los ojos sin la marca de las pupilas, como un elemento más que nos remite a la escultura antigua)
- la elección de los atributos del rostro (barba, bigote), que recuerda a los rostros de la antigüedad. A estos atributos se suma, en el mármol ulterior, una fina cinta que le ciñe la cabeza, que subraya aún más el aspecto de estampa clásica de filósofo antiguo
- la nariz rota, un defecto físico que se convierte en el motivo central de la obra y que demuestra el cambio en la noción de belleza que encabeza Rodin.

Podemos leerles esta frase de Rodin que resume perfectamente su noción de belleza y de verdad:

En el arte, sólo es hermoso lo que tiene carácter. El carácter es la verdad interior de un espectáculo natural cualquiera; podría hablarse de una doble verdad: aquella que hay en el interior, expresada por la exterior [...] En el arte, es feo lo que es falso, artificial lo que quiere ser hermoso en lugar de ser expresivo [...]

ACTIVIDAD. Expresión y lenguaje de las manos

En Rodin, una mano puede expresar los sentimientos más diversos, puede bastar para concentrar todo el patetismo de una figura completa; de ahí esa estética del fragmento que lo caracteriza: las manos imploran, sufren, se ofrecen o se retraen... Rodin modelaba las manos apasionadamente, dotándolas de una variedad expresiva sorprendente; selladas sobre un pedestal pueden ser consideradas obras autónomas. ¿No son acaso las manos de los Burgueses los esbozos de la Mano de Dios o de la Catedral, realizada veinticinco años más tarde?

D. Jarassé

Daremos al grupo una serie de reproducciones de manos aisladas pertenecientes a esculturas de Rodin o elegidas entre algunas imágenes publicitarias, o de obras conocidas de la historia del arte. Una vez separadas del cuerpo al que pertenecieron, pediremos al grupo que las observen, las describan y finalmente les adjudiquen:

- una palabra que pueda expresar los sentimientos que traducen las manos
- verbos que puedan definir una acción de la mano
- adjetivos que puedan calificar una actitud o una expresión.



■ Sobre la modernidad

La modernidad supone una ruptura definitiva con un pasado feudal, con sus principios morales, sus mitos y órdenes establecidos. Con la revolución industrial nace un nuevo humanismo que comportará nuevas corrientes que, a su vez, redefinirán el papel del hombre en el mundo: el liberalismo, los valores democráticos, el socialismo o el laicismo, por poner algunos ejemplos. En este siglo la burguesía emprendedora triunfa sobre una aristocracia en plena decadencia e inaugura un período marcado por la fe ciega en la ciencia y en el progreso.

Así pues, la modernidad se nos aparece como un fenómeno de dos caras: su faceta más positiva se caracteriza por esta nueva conciencia de estar evolucionando hacia un futuro de libertad y perfección humana; su lado más oscuro tiene como protagonista a un ser humano que, consciente de su responsabilidad ante el futuro, se interroga a sí mismo y a su entorno, cuestiona las herencias del pasado y se aventura a librarse de ellas. El ser humano es ahora más libre pero también más vulnerable.

■ Sobre el pensamiento

El siglo XIX estuvo marcado por la aparición y el triunfo del positivismo. El método positivista propone la observación directa de la realidad, sin preceptos ni prejuicios, así como su análisis riguroso, sin que se deba extraer de él ninguna conclusión trascendente. Su mirada se asemeja en mucho a la del médico forense capaz de describir escrupulosamente una realidad desposeída de alma.

Esta aproximación más directa y sincera al mundo permite derribar el rígido esquematismo racionalista, que podríamos definir como una tentativa exhaustiva de ordenar el mundo y clasificarlo, bajo el impulso del proyecto enciclopédico. El racionalismo pretendía encerrar la realidad en los esquemas nítidos y excluyentes de la razón: los distintos conocimientos se agruparon en disciplinas científicas, se definieron las Bellas Artes y se agruparon los objetos en categorías y familias. El objetivo del racionalismo no era tanto comprender el mundo como dominarlo.

El positivismo, en cambio, dota al ser humano de nuevas herramientas de observación. No sólo el científico, también el artista aspira a un conocimiento más auténtico de lo real. Es así como el siglo XIX conoce el triunfo de las corrientes naturalistas y realistas, determinantes para el futuro desarrollo del arte moderno.



■ Sobre el arte del momento

A lo largo del siglo XIX la pintura conoce el ascenso y la derrota de diferentes movimientos literarios y pictóricos que tratan de recoger la sensibilidad de los tiempos que les ha tocado vivir: el Romanticismo reivindica el subjetivismo y la rebeldía del artista; el Realismo, el compromiso social y la incorporación de lo vulgar y lo feo; el Impresionismo trata de recrear el funcionamiento científico de la mirada, captar la fugacidad del instante y los efectos atmosféricos, y el Simbolismo busca una realidad superior oculta tras la realidad, apelando a un arte que haga explícito el misterio de lo real. De hecho, la prematura caducidad de estos movimientos será el mejor retrato de una época acelerada y convulsa.

Los continuos avances tecnológicos, sobre todo los relacionados con los nuevos sistemas de locomoción, impregnan el imaginario artístico de la época. Asimismo, la fotografía aporta una nueva experiencia del movimiento, y sobre todo de la imagen humana congelada en plena acción, que contrastará con las poses académicas congeladas y artificiales.

En resumen, el contexto artístico de Rodin participa de las dos caras de la modernidad a las que hemos aludido antes. De un lado, el arte se siente impregnado del espíritu evolutivo que la ciencia ha hecho extensivo a todas las esferas del saber y de la moral humanas. Así pues, el artista también pretende *hacer avanzar* su arte, poner tierra de por medio con el pasado, una actitud que inaugura la ética y la estética modernas. Por otro lado, el arte explora las posibilidades que brindan a nuestra experiencia valores como lo impreciso y lo imperfecto. Estos son los caminos más oscuros pero también más sugerentes del arte, en que los velos del misterio o el erotismo de la imperfección estimulan la imaginación, contrapuestos a la capacidad del *mostrarlo todo*, de la imagen perfecta y aséptica del universo científico.

■ Sobre la escultura del momento

Mientras que en las demás artes se sucedían las corrientes más innovadoras, la escultura había permanecido fiel a lo largo de todo el siglo a la tradición clásica, a la estética idealista y canónica y a los motivos mitológicos y literarios, y seguía centrada en la figura humana, que representaba mediante contornos precisos y en posturas convencionales.

El arte escultórico parecía congelado en el tiempo, en parte porque el mito de la cultura clásica —de la que se conservan restos arqueológicos— pesaba más en la escultura que en la pintura, que de hecho había sido una invención del Renacimiento. En parte, también porque era un arte caro y, fundamentalmente, porque respondía a un encargo del Estado o de la alta burguesía, y se destinaba a la exhibición en espacios públicos. Era, por tanto, un terreno poco propicio tanto para la experimentación gratuita del artista como para solicitudes extravagantes del cliente. Todo eso favorecía un riguroso control académico sobre la producción escultórica. Asimismo, la interpretación de la obra se regía por unos códigos de lectura muy rígidos. El público esperaba encontrar en ella lo ya sabido y exigía de ella antes el reconocimiento que el conocimiento.

Hizo falta una personalidad como la de Rodin, que recuperó para la escultura el tiempo perdido y la situó en el centro mismo de la modernidad. Gracias a su obra la escultura pudo ponerse al día en algunos de los importantísimos progresos estéticos que la pintura o la literatura habían incorporado a lo largo del siglo: la profundidad psicológica de la novela naturalista, la valoración del defecto propia del realismo, o el gesto impresionista, de origen pictórico. Todas estas cualidades pueden apreciarse con especial intensidad en sus retratos.

Por todo ello, su aventura artística no puede explicarse enteramente sin tener en cuenta su entorno cultural y sus circunstancias personales. Rodin fue, ante todo, un hombre de su época, que supo tomar para la escultura la vitalidad que había impregnado a las demás artes, despojándose de los códigos antiquilados que regían su disciplina.



■ Y para saber más sobre Rodin

WEBS RECOMENDADAS

Auguste Rodin en la colección Carmen Thyssen Bornemisza

www.coleccionctb.museothyssen.org/ColeccionCTB/esp_accesible/cuadros_vivos2.html

Explicación detallada de las cuatro esculturas que se exponen en el museo Thyssen de Madrid, y que fueron encargadas al artista por el barón. Menús interactivos en los que se explican algunos fundamentos de su obra.

Museos Rodin

- Musée Rodin, París: www.musee-rodin.fr
Información sobre todo lo relacionado con dicho museo, tanto el de París como el de Meudon. Imágenes de sus obras, biografía, etc.
- Rodin Museum of Philadelphia: www.rodinmuseum.org
- Museo Rodin de Seul: www.kpf.com/Projects/rodinpavilion.htm

Museo del Louvre

www.louvre.fr

Página oficial del museo que permite hacer una visita virtual a través de todas sus salas. Dispone de unos fondos impresionantes y es de muy fácil manejo. Abarca escultura hasta el siglo XIX.

Museo D'Orsay

www.musee-orsay.fr

Escultura del siglo XX; obra de Rodin y de sus contemporáneos.

Museo de Bellas Artes y Arqueológico de Besançon

www.rodinhugo.com

Visita virtual de la exposición *Victor Hugo vu par Rodin*, realizada en dicho museo en el año 2002/2003. Permite recorrer libremente las salas y obtener información sobre las obras expuestas.

BIBLIOGRAFIA SOBRE RODIN

- *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti*, Barcelona: Fundació "la Caixa", 2004.
- *Auguste Rodin*, Barcelona: Fundació "la Caixa", 1999.
- *Auguste Rodin*, Barcelona: Fundació "la Caixa", 2001.
- *Auguste Rodin i la seva relació amb Espanya*, Barcelona: Fundació "la Caixa", 1996.
- *Los Arrepentimientos de Rodin: Colección del Museo Rodin*, Barcelona: Fundació "la Caixa", 2001.
- GOLDSCHIEDER, C.; *Auguste Rodin. Catalogue raisonné de l'oeuvre sculpté*, Tome I: 1840-1886, Lausanne: Wildenstein Institute, 1989.
- MASSON, R; MATTIUSI, V.; *Rodin*, Paris: Musée Rodin, Flammarion, 2004
- VILAIN, J. [et al.]; *Auguste Rodin: 1840-1917*, Paris: AFAA: Ministère des Affaires étrangères: Musée Rodin, 1993.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA SOBRE TEMAS RELACIONADOS

- DAIX, P. (2002); *Historia cultural del arte moderno*, Cátedra.
- ECO, U. (1984); *Obra abierta*, Ariel.
- HAUSER, A. (1993); *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Labor.
- MARCHAN FIZ, S. (1996); *Fin de siglo y los primeros ismos del XX (1890-1917)*, col. Summa Artis, núm. XXXVIII, Espasa Calpe.
- NOVOTNY, F. (1989); *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Cátedra.
- STROMBERG, R. N. (1995); *Historia Intelectual europea desde 1789*, Debate.









