



Categorización del moldeado y vaciado artístico. El desvanecimiento del arte infame a partir del proceso creativo de Auguste Rodin

**Categorization of molding and artistic casting. The development of infamous art
from the creative process of Auguste Rodin.**

JUAN FRANCISCO MARTÍNEZ GÓMEZ DE ALBACETE

Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández (España)
juan.martinezg@umh.es

MARÍA JOSÉ ZANÓN CUENCA

Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández (España)
mj.zanon@umh.es

Recibido: 19 de octubre de 2017
Aceptado: 30 de diciembre de 2017

Resumen:

En el presente escrito se contextualiza el panorama artístico de finales del siglo XIX en torno al arte del moldeado y vaciado, para establecer la situación actual de estos procesos en nuestra contemporaneidad artística. Una consideración histórica de su clasificación en la historia del arte, a partir del análisis de la obra del escultor Auguste Rodin, a través del cual el molde es entendido como unidad metódica confirmada, el moldeado y vaciado artístico, como técnica absolutamente fundamental en el desarrollo del arte moderno.

Palabras clave: Arte, Escultura, Procesos, Moldeado, Vaciado, Rodin.

Abstract:

In the present paper the artistic panorama of the late 19th century is contextualized around the art of molding and casting, in order to establish the current situation of these processes in our artistic contemporaneity. A historical consideration of its classification in the history of art, starting from the analysis of the work of the sculptor Auguste Rodin, through which the mold is understood as a confirmed methodical unit,

molding and artistic casting, as absolutely fundamental technique in the development of modern art.

Keywords: Art, Sculpture, Process, Molding, Casting, Rodin.



1. Contextualización de los procesos de moldeado y vaciado

Son pocas las informaciones que desglosan las posibilidades del proceso de trabajo aplicado a las diferentes líneas de actuación en las que puede incluirse y considerarse, como una técnica artística, el *moldeado* y el *vaciado artístico*, conocida más coloquialmente por todos como el *arte de sacar moldes y reproducciones*. Tal vez en toda la escultura existente, ésta técnica sea la que más ha sufrido la anulación por parte de la historia del arte, pues con un simple pensamiento podremos comprobar que no nos vendrá a la memoria ningún autor u obra de reconocido prestigio que cumpla los requisitos para alzarse a ese nivel escultórico que exige la tridimensional, tal y como han podido disfrutar las demás técnicas escultóricas.

Es cierto que los materiales utilizados históricamente en el moldeado y el vaciado, no han sido los más idóneos para permanecer inalterables en el tiempo, ya que normalmente se empleaba un tipo de escayola o yeso de muy poca pureza como materia principal, y esto ha supuesto la pérdida por el camino de infinidad de ejemplares, así como de un entendimiento de este arte enajenado hacia lo transitorio y secundario (en el mejor de los casos).

Pero esta clasificación, en la que se basa su tipificación artística, no solo es recibida por la clase de material que se utilizó en siglos anteriores, sino más bien por otras causas históricas que en la actualidad todavía perviven como residuo socio-cultural heredado. El arte del molde y la reproducción han sido considerados siempre claramente *deshonrosos* y convertidos en una *infamia* mucho mayor, un *arte traidor* para quien se atreviera a realizarlos, postulando la no consideración de la obra de arte a partir del molde, y por ende la propia categorización de la técnica. Desde esta dirección, destacaremos dos perspectivas que pueden ejemplificar esta situación desvalorizada del moldeado y vaciado, y que a día de hoy subsisten, aunque cada vez más, con menos adeptos. Por un lado, la denominación propia de los procesos en su consideración de técnica artística, como *arte infame*¹ e indigno para crear obras de arte por parte del escritor humanista y broncista *Pomponio Gaurico* (1482 - 1530), y por otro, hacia la anulación histórica de sus bases por parte del emperador romano *Diocleciano*² (245 d.C.

¹ La clasificación que acusa este arte como un trabajo sucio e indigno, es una clara desvalorización de la que podemos entender su clasificación en las artes de la época y posteriores hasta nuestros días. Esta denominación se debe al escritor humanista y broncista *Pomponio Gaurico* refiriéndose como trabajo oculto y contaminado, que se realiza siempre en la trastienda del taller, *arte infame*, que no era *digno de mención y de escasa importancia*, por lo que los artistas temían ser acusados de haber empleado el molde en la realización de sus obras, pues ésta era la mayor deshonra que podía sucederles. Véase: Gaurico, P., (1989), pp. 82-83.

² *Diocleciano*, fue el emperador romano que tras tomar Egipto ordenó buscar todo tipo de libro o texto que abordara el arte del vaciado, quemando cualquier existencia para que el pueblo egipcio no produjera (a través de este arte en el oro y la plata) más riqueza que el imperio romano, y a su vez no promoviera una futura guerra contra los romanos. Desde ese momento la práctica del molde fue impuesta como un

- 313 d.C.), el cual, siendo conservador en materia de religión y seguidor del tradicional culto romano, hizo decretar la quema de escrituras que atendían al molde, destruyendo y eliminando toda información relativa a los procesos antiguos de moldeado y vaciado artístico. A partir de este hecho, el molde no merece llamarse arte, incluso estando ya en el Renacimiento, se impuso que el molde estuviera censurado subsistiendo fuera de las primeras clasificaciones artísticas desembocado obligatoriamente hacia el destierro y el exilio para su consideración, ya que en aquel momento carecía de inventiva valorable, y por lo tanto, fuera de la influencia del intelecto y de la actividad de los artistas. Podemos decir que, hasta principios del siglo XX, éste solo debe servir como medio de traspasso al bronce y como mero proceso mecánico; ideal que también se ha mantenido socialmente hasta nuestra actualidad.

Pero, contradictoriamente a lo anterior, queremos evidenciar que aun así, su importancia ha subsistido atesorada en el ejemplo pedagógico por excelencia de toda la historia de la enseñanza artística, a través del modelo de estudio; es innegable su importancia social y cultural en nuestra época, generación artística y cercanas, pues no existe ningún artista, o estudioso del arte, que no haya admirado inagotablemente el moldeado y el vaciado en su materialización más humilde de pedestal y estatua, en un blanco puro devenido de la piedra de aljez, que evidencia como ningún otro los contrastes tonales, siendo la culminación más idónea para difundir el conocimiento clásico de los volúmenes de la figura humana, en cualquier aula, escuela o museo.

Un conjunto de procesos suficientemente complejos para dedicar un estudio profundo donde los haya, y que debido a su anterior situación, podemos decir que no se han explorado todas las posibilidades técnico-plásticas que nos ofrece, y que sin duda nos pueden aportar diferentes soluciones y recursos para la creación escultórica contemporánea; ya sea a través de las diversas tipologías de moldes, del estudio del volumen y su espacio adyacente, de su conceptualización y poética, de su materialización como huella y/o registro, como de innumerables materias de hoy que pertenecen obligatoriamente dentro del campo escultórico al molde y a la reproducción.

Hoy es diferente, la consideración se ha tornado a favor de esta técnica y poco a poco se reclama una renovación y revalorización, pues comprenderemos que el arte, y sobre todo la escultura, siguen evolucionado constantemente liberándose de impuestas limitaciones que hasta hoy no podían ser cuestionadas. Todo el mundo, más o menos, conoce o se imagina cómo se talla sustractivamente la piedra o la madera, incluso la construcción de una obra en metal a través de la soldadura, porque son procesos ya socializados; pero son pocas las personas que comprenden el arte del molde con la importancia que supone desde su vertiente artística a nuestra contemporaneidad, en donde el juego dual de lo negativo y lo positivo, sus tipologías y sus procesos complejos no son entendidos como complemento de la creación, ni como un mecanismo sin más, sino como la obra en sí misma, como conjunto de procesos que posibilitan esa propia creación, valorándola y categorizándola como técnica artística actual.

En este sentido, nos centraremos en los inicios del proceso creativo a partir del molde como método de trabajo a partir de la obra del escultor *François-Auguste-René Rodin* (Rodin, 1840-1917), con el fin de establecer un punto de partida, a modo de base,

arte traidor al imperio romano, un acto deshonoroso para el artista y la catalogación de infame para la obra, que perduró hasta el Renacimiento y que sigue hasta nuestros días.

comprensible y continua que evidencie en qué momento y el porqué de su propia configuración, para poder reconstruir el marco de referencia de su posible consideración actual como “arte”. Siendo un apunte de importancia si queremos corroborar el moldeado y el vaciado como una solución a ciertos problemas en determinadas circunstancias de nuestra producción artística contemporánea y asimismo, poder valorar la importancia de estos procesos dentro de nuestro contexto, ya que la primera necesidad para abordar una investigación de estas características exige necesariamente situarnos en el espacio y en el tiempo artístico, porque enjuiciarlo sin hacer esto sería emitir un juicio de valor vacío.

2. El último artista *infame*. Auguste Rodin y la reutilización de las fragmentaciones del cuerpo. El molde como unidad metódica.

Situándonos a finales del siglo XIX, en cuya lectura perviven el *neoclasicismo* tardío, el *romanticismo*, el *historicismo* y el *realismo*, que darán paso a los inicios del *modernismo*, podemos observar el incipiente ambiente artístico de estos años, en donde todo está aparentemente clasificado para la época, satisfaciendo las denominaciones de algunos y desvalorizando las categorías de otros (por ejemplo, el arte de la *ilustración* o la *fotografía*, en esta época, siguen estando clasificados en otras categorías e incluso en ninguna que pudiera considerarse artística), siempre ha sido así, pero ahora se ha asimilado que la pintura, la escultura y la arquitectura aportan algo más que las “otras” y deben estudiarse por separadas en las Bellas Artes, sencillamente porque disponen de trabajadores, elementos (herramientas e instrumentos) y denominaciones (nombres, definiciones y normas o reglas), propios como para ser considerados como tal.

Pero aunque ya establecido, este cierto sentido renovador en el moldeado y el vaciado como arte, aún persiste la situación ancestral que definía *P. Gaurico* y la historia de *Diocleciano*, pues quedan evidencias de la denominación de arte *infame* en las que los artistas temían ser acusados de haber empleado el molde en la realización de sus obras, y ésta era la mayor deshonra que podía sucederles.

A finales de este mismo siglo (s. XIX) la escultura pierde cierta fuerza estilística, pero no artística, es el momento del *Impresionismo* y en ello podemos nombrar al que fue, por unos, acusado de tal acto deshonesto, *Rodin*, pues supuestamente utilizó el yeso sobre personas vivas para elaborar sus figuras, y por otros, considerado un genio similar a *Miguel Ángel*³, siendo claro precursor de la *Modernidad*.

Desde el apunte personal, para nosotros, este autor ha sido uno de los más grandes escultores de todos los tiempos, pero su historia y procesos, en donde la perfección técnica y la naturalidad nunca antes habían sido expresadas de este modo convirtiendo en admirables sus obras, hicieron que le supusiera la crítica de sus contemporáneos más tradicionalistas, como en el caso de una de sus obras más representativas a este respecto *L'Âge d'airain* (La Edad de Bronce, 1877), “*que le valió la acusación de haber sido creada a partir de un vaciado del natural*” (Magnien, 2008, p. 53). La figura humana por distinción fue su ejemplo de obsesión, elevando el cuerpo a un nuevo sentimiento que contenía la vida misma con minucioso detalle y estudio, como nos dice el

³ Por aclaración, nos referimos al escultor renacentista *Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni* (Caprese, 1475 – Roma, 1564).

historiador del arte *Rudolf Wittkower*, en un continuo contraste hacia el escultor *Adolf von Hildebrand*:

“Cuando empiezo una figura [decía Rodin], miro primero la parte anterior, la posterior y los dos perfiles laterales, el derecho y el izquierdo, en otras palabras, considero sus contornos desde cuatro ángulos diferentes. Después, con el barro determino a grandes rasgos la disposición de la figura... a continuación hago... los perfiles que se ven desde un ángulo de tres cuartos. Después, girando a la par el barro y el modelo vivo, los comparo y voy perfeccionando la obra... luego giro mi asiento y la plataforma sobre la que se halla mi modelo hasta lograr un nuevo perfil. Después vuelvo a hacer lo mismo, y esto me lleva, progresivamente, a realizar un circuito completo del cuerpo. Entonces empiezo de nuevo, condensando y perfeccionando cada vez más los distintos perfiles [sigue hablando Rodin del trabajo sobre el modelo de barro]. Y dado que el cuerpo humano posee un número infinito de perfiles, yo hago todos los que puedo o considero conveniente.”

“En mi juventud, cuando se iniciaba mi carrera, el escultor Constant me dio el siguiente consejo: cuando en el futuro realices obras escultóricas, no percibas nunca las formas en el plano, sino siempre en profundidad... considera siempre una superficie como la extremidad de un volumen, como si se tratara de un punto, mayor o menor, vuelto hacia donde tú estás... este principio me ha sido de gran utilidad, y lo he aplicado siempre a la realización de mis figuras. En vez de visualizar las diferentes partes del cuerpo como superficies más o menos planas, las imaginaba como proyecciones de unos volúmenes internos... Y ahí reside la verdad de mis figuras: en vez de ser superficiales (de existir sólo en su superficie), parecen surgir de dentro afuera, exactamente como la propia vida”. (Wittkower, 1999, pp. 272-273).

Citado lo anterior, podemos decir que *Rodin* renovó el modelado acostumbrado aunque su formación siempre estuvo truncada por los academicistas que lo negaron de los estudios reglados en lo que tuvo que aprender a tallar la piedra, pues sabía tallar con perfección el mármol, pero fue en el barro en donde encontraba el arte que más satisfacía sus necesidades artísticas.

Ya en su consideración como artista, siempre usó como modelos a personas corrientes (pues no le interesaban los modelos profesionales de emolumento, porque éstos estaban acostumbrados, adiestrados y “viciados” a las poses carentes de sentimiento dictadas de forma obligatoria por los profesores en las academias), es decir, le interesaban aquellos modelos que no eran modelos (personas de su contemporaneidad en el sentido social y artístico más amplio de la palabra), de los que esbozaba rápidamente sus intenciones de una manera extraordinaria:

“Cuando en los años setenta y ochenta expuso Rodin algunas de sus esculturas, muchos pensaron que se había limitado a hacer un molde de cuerpos humanos reales, considerándolo un atajo indigno para un escultor. Rodin tuvo que defenderse de tales acusaciones aduciendo que era su profundo conocimiento del cuerpo humano lo que le había llevado a trabajar así el modelado”. (Bernárdez, 2005, p. 62).

En cierto modo, sus coetáneos tenían parte de razón, *Rodin* trabajaba de una forma muy especial, muy sincera, tan sincera que podía acarrear un cuestionamiento para ser considerado como artista. Sus métodos de abordar el cuerpo eran conocidos por todos, en donde tras finalizar un esbozo de aquellos “modelos no modelos” sus ayudantes procedían rápidamente a sacar el molde de dicho esbozo, de los cuales *Rodin*

acostumbraba a conservarlos todos, tantos como para llenar cientos de estanterías de un taller entero.

Su estudio era al mismo tiempo almacén y taller, pues tenía infinidad de moldes que usaba para crear nuevas figuras a modo de ensambles con diferentes partes de unos y otros, que le permitían crear acumulaciones de imágenes y explotarlas en múltiples combinaciones: ensamblar moldes nuevos con antiguos, reunir trozos de esculturas diferentes para hacer una nueva y también reutilizar la misma parte de una determinada escultura, “*Auguste Rodin, tenía miles de moldes con los cuales fragmentaba, transformaba y reconstruía el cuerpo humano.*” (García Cortés, 1996, p. 221)

Había reinventado el sentido de la producción, cumpliendo de este modo con todos sus encargos y demandas, pues nunca hubo antes un escultor que explotara a estos niveles la utilización del moldeado y vaciado. Cada esbozo convertido en molde, daba la posibilidad de poder recurrir a él cuando se necesitaba, sin tener la obligación de empezar siempre desde cero, pues lo que se buscaba ya se había contenido (días, meses o años atrás) a esperas de sacarlo a la luz, de materializarlo cuando el escultor decidía. Se podría decir que *Rodin* tenía su propia “*biblioteca de volúmenes*”.

Practicó deliberadamente este método, dejando inconclusas ciertas partes de una escultura mientras se “encontraba” la parte idónea que le faltaba, “*se rodeaba de vaciados en yeso de sus esculturas o partes de las mismas. Utilizando estos vaciados, podía montar figuras a partir de diversos fragmentos y conseguir así la libertad en la forma anatómica que caracterizaba su obra.*” (Midgley, 1993, p. 141)

Esto pudo suponer que su arte pareciera una cadena industrial de escultura, una inventiva que podía entenderse como un “atajo” indigno para cualquier otro, concebido según ha quedado para algunos, en una reducción considerable de esfuerzo (físico y tal vez, creativo) y de lo que los demás artistas no parece estuvieran demasiado de acuerdo; pero, sus obras, seguían siendo sus esbozos originales, y que importaba que ese esfuerzo se hubiera hecho hace diez años, hace siete meses o ayer, si lo realmente importante era que seguían siendo obra original del autor. Pues en esto, el arte del moldeado y vaciado ya estaba acostumbrado, no era nuevo como ya hemos visto y el solo hecho de exponerlo libremente (mientras “otros” lo ocultaban conscientemente) suponía su no aceptación incluso por aquellos que también lo habían utilizado pues fue una *técnica de trabajo muy empleada que contribuyó al surgimiento de los “clásicos modernos”*⁴.

3. Conclusiones

La histórica artística del moldeado y vaciado, nos hace concluir que su marcado carácter técnico, empleado únicamente como proceso de seriación, desvirtúa su entendimiento

⁴ Este concepto hace referencia a la utilización de los procesos de moldeado y vaciado para obtener copias originales de esculturas clásicas a través de su reproducción en yeso: “*Fue en estos Salones donde, por primera vez, nos encontramos con las esculturas en escayola [...] La escayola, pues, fue una técnica de trabajo muy empleada que contribuyó al surgimiento de los “clásicos modernos”. [...] Así, durante la segunda mitad del siglo XVIII, las escayolas se convirtieron en algo estéticamente aceptable y era corriente mostrarlas en las exposiciones. Los escultores del siglo XIX, de Canova a Rodin, atesoraban sus escayolas y, con frecuencia, las legaron a la posteridad [...] Después de todo, muchas de las obras maestras de la escultura clásica que han llegado hasta nosotros no son sino copias de originales que se han perdido, a menudo copias en mármol de originales en bronce, y debido a su enorme fama, estas copias eran, a su vez, reproducidas constantemente en vaciados en yeso...*”. (Rosenblum, 1992, pp. 108-109)

artístico en contra de la creatividad, y esto ha supuesto que el debate entre considerar estos procesos como un arte propio se enfatizaran aún más si cabe, en la negatividad hacia su clasificación artística, es decir, se reprochó la idea del moldeado directo durante la segunda mitad del s. XIX, incluso cuestionando aquellas obras que contenía un alto nivel de naturalidad pues se catalogaban negativamente como devenidas de un moldeado directo.

Son diversos autores los que emplean el molde en sus obras, en donde inconscientemente acentúan y acontecen, a través de la frescura de las poses, la carnosidad propuesta, así como la vivacidad de los volúmenes o la concreción de los fragmentos, de ciertos matices que poco a poco se diferencian de lo meramente registrado. De este modo, el moldeado y vaciado se instaura socialmente como complemento de la obra del escultor, y poco a poco acontece su propia consolidación como un arte catalogado y definido de carácter universal para las épocas siguientes como a su vez la definitiva afirmación del mismo como un proceso propio de la mano de *Auguste Rodin*.

En este sentido, el molde se convierte en motivo de polémica en la escultura durante estos siglos, dividido entre considerarse un sistema puramente funcional o artístico para unos y otros, sin embargo, sí que fue bien visto y continuamente empleado el molde paradigmático como técnica artística para la obra de arte definitiva, algo que terminó de explorar *A. Rodin* de forma muy especial. A partir de *Rodin*, se reinventan los procesos de moldeado y vaciado a través de su original, más si cabe, modo de hacer esculturas, lleno de posibilidades creativas que le ofrecía la disposición de multitud de fragmentos (brazos, piernas y todas las partes del cuerpo, pequeños, grandes y de todos los tamaños) que fueron evidentes en varias de sus obras como en *La Naissance de Vénus: L'Aurore* (El Nacimiento de Venus: La Aurora, 1906), la cual se compone del ensamblaje de tres yesos creados por *Rodin* en la década de 1880, en la que podemos observar como la figura arrodillada evidencia formalmente a la utilizada en *La Sphinge* (La Esfinge, 1909) y a su vez en la *Petite Fée des eaux* (La Pequeña Hada bañándose, 1903). Otros dos casos al respecto serían *Les Trois Ombres* (Las Tres Sombras, 1886) y *Trois Faunesses* (Tres Faunas, 1896), cuyas parecidas composiciones evidencian la reutilización de un mismo molde, en donde se repiten las figuras idénticas a modo de sombras que parecen girar alrededor de un mismo punto.

Esto evidenciaría que, a partir de *Rodin*, el molde se convierte en catalizador de lo que hoy en día entendemos por escultura contemporánea, ya que en sus obras rompe la unidad lógica del cuerpo, mediante la fragmentación, lo inacabado y lo incompleto a partir del molde (siendo la esencia que constituye la obra de arte como definitiva y que el escultor fructifica para expresar y comunicar), influenciando en la tridimensionalidad a partir de las vanguardias artísticas. La reconstrucción de nuevas formas a partir de fragmentos de moldes dispares, reinventa el sentido de la producción elevando el molde a una unidad metódica. Desde la prehistoria hasta *Rodin*, el molde ha permanecido en el arte sin un sentido claro hasta que es confirmado como técnica absolutamente fundamental en el desarrollo del arte moderno.



Bibliografía

- Bernárdez, C. (2005). *Auguste Rodin* En: VV.AA. *Las técnicas artísticas 3*. Madrid, España: Ediciones AKAL; Museo Thyssen-Bornemisza. (Itinerario III. Capítulo 8).
- García Cortés, J. M. (1996). *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*. Valencia, España: Dirección general De Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia.
- Gaurico, P. (1989). *De Sculptura*. En: A. Chastel & R. Klein. *Sobre la Escultura*. Madrid, España: Ediciones AKAL, S.A.
- Magnien, A. (2008). *Ese oscuro objeto del deseo*. En: P. Jiménez Burillo, *Rodin: El cuerpo desnudo* (pp. 47-63), Madrid, España: Fundación Mapfre; Musée Rodin.
- Midgley, B. (1993). *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*. Madrid, España: Tursen S.A /Hermann Blume ediciones.
- Rosenblum, R. (1992). *El arte del siglo XIX*. Arte y Estética, 28. Madrid, España: Akal.
- Suárez de Figueroa, C. (1629). *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Madrid, España: Por Luis Sánchez.
- Wittkower, R. (1999). *La escultura: procesos y principios*. Madrid, España: Alianza Editorial.