

TFG

APRENDRE A CONÉIXER. Elaboració de retrats escultòrics.

**Presentat per Alvaro Gil Garcia
Tutor: Jaume Chornet Roig**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grau en Belles Arts
Curs 2018-2019**



**UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUM

Treball de caràcter pràctic, que té com a propòsit aplicar les ensenyances adquirides al llarg del període de formació d'aquesta titulació, sobretot, l'après durant l'estança d'intercanvi acadèmic en Carrara, com aspectes relacionats amb el modelatge, la pedra i els sistemes de reproducció escultòrica.

El tema triat per a portar a terme els treballs és el retrat escultòric, elaborant dos busts sobre referents de característiques físiques antagòniques, per tant, dues formes diferents d'abordar la seua execució, experimentant amb diversos tipus de fangs, motles i pedres. Tot açò sustentant-se en un estudi teòric sobre el retrat, els procediments escultòrics i determinats referents artístics que hagen treballat tècniques i temàtiques similars a les escollides en aquest treball.

La realització d'aquest projecte va començar amb les propostes plàstiques de les assignatures cursades en aquest últim any, tant des de l'aportat al treball pràctic, com des del muntatge d'una exposició individual, on mostrar les obres i on es busca donar a conèixer els procediments utilitzats per a realitzar-les, com a aportació informativa i cultural, amb la intenció de fomentar la pràctica escultòrica com a mig de coneixement.

Paraules clau: Escultura; modelatge; pedra; retrat; reproducció.

ABSTRACT

Practical Project which has as a main goal, to apply the knowledge acquired during this degree, especially what I learned during the academic exchange in Carrara, related to modelling, stone and the systems of sculptural copies.

The chosen subject for this project is the sculptural portrait. I have made two busts with antagonistic physical characteristics, therefore, two different ways to approach its execution, testing different types of mud, mould and stones. All this based on a theoretical study about the portrait, the sculptural procedures and certain artistic references, with similar techniques and topics to the ones I have chosen for this work.

The execution of this project, started with the plastic proposals of the subjects studied this year, from the knowledge provided to the practical work and the creation of one individual exposition. I have shown works, with the aim of making known procedures used to create them, with an informative and cultural purpose, to promote the sculpture practice as a means of knowledge.

Keywords: Sculpture; modelling; Stone; portrait; copy.

AGRAÏMENTS.

Als meus companys de pis per ajudar a muntar l'exposició. Als meus amics per baixar la pedra de la muntanya. A Ricardo i Claudia per enviar-me el marbre. A Amalia Martínez per les seues amables correccions teòriques. A Ernesto Ramírez Durán per tot el que ens ha ensenyat. A Jaume Chornet per ensenyar-me a modelar i supervisar aquest treball. I sobretot a Neus Ramos per cada dia de la nostra vida.

ÍNDEX

pàg.

1.	INTRODUCCIÓ.....	4
2.	OBJECTIUS I METODOLOGIA.....	5
2.1.	OBJECTIUS	5
2.1.1.	<i>Objectius generals</i>	5
2.1.2.	<i>Objectius específics</i>	5
2.2.	METODOLOGIA.....	6
3.	DESCRIPCIÓ I MARC TEÒRIC	7
3.1.	RAONAMENTS I DESCRIPCIÓ GENERAL.....	7
3.2.	EL RETRAT	9
3.3.	PAUL VALÉRY.....	10
3.4.	REFERENTS ARTÍSTICS	11
3.4.1.	<i>Camille Claudel</i>	11
3.4.2.	<i>Mariano Benlliure</i>	14
3.4.3.	<i>Medardo Rosso</i>	16
3.4.4.	<i>Suzie Zamit</i>	18
3.5.	JOSÉ LUIS SAMPEDRO	18
3.6.	PROCEDIMENTS.....	20
3.6.1.	<i>Modelatge en fang</i>	20
3.6.2.	<i>Treball en pedra</i>	21
3.6.3.	<i>Sistemes de reproducció escultòrica</i>	22
4.	MARC PRÀCTIC	26
4.1.	DESCRIPCIÓ I FOTOGRAFIES DELS PROCESSOS	26
4.1.1.	<i>Retrat de José Luis Sampedro</i>	26
4.1.2.	<i>Retrat de Maia</i>	34
4.2.	EXPOSICIÓ DE LES OBRES REALITZADES	39
5.	CONCLUSIONS	41
6.	REFERÈNCIES	42
7.	ÍNDEX DE FIGURES.....	44
8.	ANNEXOS.....	46

1. INTRODUCCIÓ

Aquest treball fi de grau, està dirigit a utilitzar els coneixements adquirits durant la meua formació en aquesta titulació, per així elaborar una obra pròpia. Consta d'una majoria de feina pràctica, en el que s'apliquen i integren competències i continguts formatius propis de la titulació, però sense deixar de costat conceptes teòrics sobre el retrat escultòric, referents artístics amb obra relacionada i aspectes tècnics sobre els diferents processos que guarden relació amb el treball efectuat.

El tema de representació escollit són els retrats escultòrics, temàtica practicada i estudiada durant la carrera en diferents assignatures com Escultura II o Modelatge de la figura humana. Per aprofundir en aquest tema s'ha triat com exercici l'elaboració de dos bustos de dos personatges importants, valorats des d'una perspectiva personal, als que es vol mostrar gratitud, per raons diverses. També buscant unes diferències físiques, tant d'edat com de sexe, que exigeixen unes solucions formals diferents, per així experimentar amb les diferents possibilitats de modelatge, materials o acabats, i a més, per a comprovar la diferència entre realitzar un retrat a partir de fotografies i el d'algú que coneixes i el tens a l'abast d'observar-lo en primera persona.

El primer referent escollit és l'escriptor José Luis Sampedro, del que es realitzarà un bust homenatge per rendir-li tribut i agrair-li d'aquesta forma les aportacions intel·lectuals que ens va deixar en vida, a més que contribuïska a donar a conèixer la seua persona i trajectòria vital. El segon treball és l'efígie d'una xiqueta d'un any, la meua neboda, per comprendre les diferències anatòmiques amb un model adult, fixar-nos el repte de captar la seua expressió i alegria vital, i com a mostra d'agraïment per fer la nostra vida més bonica.

En la primera part del projecte es pretén explicar les raons que ens han portat a realitzar aquest treball, així com un breu estudi de la teoria relacionada amb el concepte de retrat i dels referents artístics escollits. També es realitzarà una recerca d'informació relacionada amb algunes tècniques escultòriques com el modelatge en fang, la talla en pedra i els sistemes de reproducció escultòrica, que serviran per a complementar i aprofundir en les tasques dutes a terme.

Les obres realitzades vindran incloses dins d'una exposició, que busca tant mostrar les obres, com explicar, a aquells que la visiten, els procediments i tècniques portats a terme per a fer-les, en una intenció informativa i divulgadora de la pràctica escultòrica.

2. OBJECTIUS I METODOLOGIA

2.1. OBJECTIUS

2.1.1. *Objectius generals*

- Practicar i experimentar l'après durant la realització dels nostres estudis.
- Adquirir coneixements i habilitats dins el camp artístic.
- Fer servir els coneixements adquirits per a difondre procediments i mètodes escultòrics .

2.1.2. *Objectius específics*

- Fer un homenatge a la figura de José Luis Sampedro.
- Aproximar-se al coneixement teòric i pràctic del gènere del retrat.
- Utilitzar el retrat com excusa i ferramenta per a aprofundir en el coneixement de la forma, el volum i les tècniques escultòriques més adequades a cada cas en concret.
- Recuperar i conservar tècniques escultòriques en plena decadència en l'actualitat.
- Comprendre les diferències entre treballar la talla directa i la talla indirecta.
- Apropar-se a la realització d'un treball acadèmic.
- Experimentar amb processos i materials per millorar les possibilitats en futurs treballs escultòrics.

2.2. METODOLOGIA

La metodologia utilitzada per a la realització d'aquest TFG parteix del plantejament de la idea d'elaborar un treball pràctic utilitzant els coneixements adquirits durant la carrera, en concret, aquells relacionats amb el modelatge, la reproducció escultòrica i la talla en pedra. Per a arribar al resultat definitiu es van realitzar els següents passos:

-Apropament als coneixements relacionats amb l'elaboració del treball en pedra, mitjançant l'estança d'intercanvi acadèmic a l'Acadèmia de Belles Arts de Carrara, i la visita a diferents museus relacionats amb el marbre, a les pedreres d'on s'extrau i laboratoris escultòrics especialitzats amb el treball d'aquest material.

-Fer una recerca de referents que tingueren relació tant conceptualment com tècnicament.

-Lectura d'algunes de les obres literàries del primer referent triat i la visualització de material que es pot trobar sobre ell en internet, que ens ajudara a captar millor la seua personalitat, gestos, expressions i anatomia.

-Recerca d'informació teòrica vinculada amb el retrat en general i el retrat escultòric en particular.

Respecte a la part pràctica del treball i la realització de les figures s'utilitzà:

-L'elaboració d'esbossos i dibuixos dels referents.

-Modelatge en fang de diferents tipus.

-Confeció de diversos tipus de motlles i positivat de les figures.

-Recerca dels materials, com l'elecció de la pedra i el seu transport, i la gestió per a l'enviament del marbre.

- La talla en pedra de dues classes, amb diferents possibilitats i resultats.

Una vegada realitzades les obres es van mostrar al públic, mitjançant una exposició, que porta darrere diverses tasques, com són:

-La recerca i gestió per a aconseguir les instal·lacions on exhibir-les.

-Tasques de difusió, mitjançant l'elaboració d'una nota de premsa i un catàleg del conjunt de la mostra.

3. DESCRIPCIÓ I MARC TEÒRIC

3.1. RAONAMENTS I DESCRIPCIÓ GENERAL

El títol d'aquest TFG, Aprendre a conèixer, engloba els conceptes que ens van portar a realitzar aquest projecte. El significat d'aprendre és adquirir coneixements d'alguna cosa per mitjà de l'estudi o l'experimentació, mentre que el de conèixer és endevinar per l'exercici de les facultats intel·lectuals la naturalesa, qualitats i relacions de les coses. Però totes dues tenen una accepció ja en desús, la d'aprendre és ensenyar, transmetre uns coneixements, i la de conèixer és mostrar agraïment.

La raó principal per la qual practiquem l'escultura és perquè ens permet comprendre més àmpliament la forma i la composició de les coses que fem. Sols davant el repte i la dificultat d'intentar representar allò que t'interessa, es pot arribar a conèixer i comprendre la seua naturalesa d'una forma més completa, que no s'aconsegueix amb la simple contemplació. Per aquesta raó hem fet servir aquest treball com excusa que ens servisca per a conèixer unes persones que ens resulten importants personalment.

Durant la nostra estança d'intercanvi acadèmic a Carrara, a més d'aprendre les tècniques emprades en la creació de treballs en pedra, vam veure en l'acadèmia una sèrie de busts homenatge a antics professors, que a més de ser bellíssims d'execució, ens semblaren un gest magnífic de tribut a persones que se'ls tenia una certa estima i gratitud (fig. 1, 2 i 3). Per aquesta raó, ens va semblar una bona idea, realitzar un gest similar a un personatge al qual admirem, l'escriptor José Luis Sampedro; que si bé se li han realitzat altres homenatges, tant en vida com després de la seua mort, no hem trobat cap tribut escultòric que faça que el seu record pugua perdurar durant molt de temps i fer que qualsevol que no el conega s'interesse per la seua vida i obra.

Moviments de pensament occidental, com l'humanisme, la Il·lustració o les Avantguardes, tenen en comú la característica del qüestionament de si mateix i de la seua època. El nostre pensament col·lectiu sempre va orientat cap a la renovació, la reformulació, partint de zero dels principis establerts. No obstant això, sols es pot definir la seua identitat conformement al seu passat, és a dir, allò que el nou tracta de negar. Per aquesta raó es fa necessari conèixer el passat, per no caure en els seus mateixos errors, ja que comptem amb l'avantatge d'una visió a posteriori dels esdeveniments, el que ens proporciona un avantatge sobre els postulats fets en el passat i que a la vegada poden ser revocats en temps futurs.

Utilitzant els coneixements adquirits per l'experiència i l'estudi de postulats anteriors, podem arribar a realitzar propostes que tinguen la capacitat d'expressar i fer arribar les idees que ens plantegem comunicar, d'una forma més adequada que si no comptem amb ells. El nostre discurs no va encaminat



Fig. 1. Accademia di belle arti di Carrara.



Fig. 2. Accademia di belle arti di Carrara



Fig. 3. Accademia di belle arti di Carrara.

a la crítica de noves possibilitats o altres formes de veure les coses que aporten diferents perspectives, sinó que tracta de reflexionar sobre el fet que algunes simplificacions artístiques provoquen una visió supèrflua de les coses, en la que s'ha perdut la capacitat de comprendre les coses d'una manera més profunda i detallada. Pot haver-hi moltes formes de transmetre o crear allò que denominem art, però, personalment, creem que el treball manual i les formes artesanals de treballar, són un punt a favor, ja que durant eixe procés apareixen diversos factors com: l'estat emocional, possibles modificacions o errors, que contribueixen al fet que el resultat final adquireisca un to més personal, que les converteix en creacions úniques, contrastant així, amb la fredor dels objectes elaborats industrialment o en sèrie.

El fet que la tecnologia ens facilite certs aspectes de la nostra vida, també contribueix a privar-nos de gaudir i aprendre molts altres. El mateix succeeix en l'escultura, utilitzant l'excusa que una màquina pot fer el mateix, deixem de fer-ho per les nostres pròpies capacitats, renunciant així a una forma interessant d'aprendre i conèixer més àmpliament el nostre món. L'artista, en general, té la capacitat de veure i representar allò que ens envolta més que qualsevol altra professió, ja que en el seu treball deu tenir l'habilitat d'endinsar-se en profunditat a l'interior d'aquelles coses o éssers, per aconseguir plasmar-les a través del seu estil.

En un principi, la nostra intenció era la de realitzar un homenatge a la figura de José Luis Sampedro, però mentre realitzàvem el treball pràctic i teòric, ens vam adonar que treballar a través de la fotografia no és suficient per a poder realitzar un verdader retrat que et permeta plasmar la seua identitat. Encara que vam vore moltes imatges i vídeos de les seues intervencions públiques, van comprendre que amb aquests recursos no s'arriba verdaderament a conèixer a eixa persona per poder representar-la amb una versemblança completa. En aquest punt vam optar per ampliar el nostre projecte a una altra figura que sí tinguérem l'oportunitat de veure en persona, per analitzar la seua fisonomia i que coneguérem profundament. És a dir, realitzar un treball a partir d'imatges del referent i un altre aprehent el model directament. Per aquesta segona figura es va escollir a la meua neboda d'un any, pel fet de ser un referent totalment antagònic físicament, que ens obligava a buscar diferents solucions formals i per ser una persona a la qual es coneix completament, ja que hem estat presents en tot el seu desenvolupament i que a la vegada admirem per la puresa que li concedís la seua curta edat i el seu caràcter, com a gest per agrair-li la seua presència en la nostra vida.

Allò que es vol explicar ací, no és una recerca de noves solucions formals necessàries per a seguir desenvolupant el coneixement, sinó donar valor al procés que et permeta arribar a elles, que en si mateix és una forma d'aprendre a conèixer el món que ens envolta i que a la vegada és un art per si mateix.

3.2. EL RETRAT

El retrat es defineix com una evocació de certs aspectes d'un ésser humà particular, vist per un altre, on s'usa el nom o atributs per a completar la identificació i que la figura es convertisca en allò que representa.

Amb Van Dyck, el gènere del retrat adquireix l'estatus de noblesa fins al segle XIX, per artistes com Van Eyck, Durero, Holbein o Clouet, els seus dibuixos de retrat els servien com una sèrie d'exercici permanent per a captar les modalitats del seu domini visual sobre el món exterior. Aquesta percepció que s'aconsegueix en la pràctica del dibuix, s'amplia en l'elaboració en tres dimensions, ja que s'amplien els punts de vista.

El culte a l'individu, sorgeix per la necessitat de fugir a la idea de la mort. No tindria sentit més enllà de la mort la singularitat, no obstant això, des dels principis de les manifestacions plàstiques, l'ésser humà ha construït soterraments individuals, amb la creença que més enllà alguna cosa seguia diferenciant-nos els uns dels altres. La religió ho va denominar ànima, separant-lo en allò que pereix, el cadàver, i allò que roman en la memòria.

Rosa Martínez-Artero ens aporta el terme "el doble" com a enigma de la representació, que seria un segon cos que absorbeix la substància espiritual i és capaç de fer-la sobreviure en la part material, el que fa entendre el sorgiment de l'obra d'art com a construcció plàstica, metàfora d'absència. La imitació s'entén com alguna cosa fidel a la realitat, però no pretén copiar-la, sinó crear-la a través de la il·lusió. La virtut del retrat resideix en el fet que mai podrà ser pres com a real, pren sentit ocupant el lloc de qui falta.

. Els artistes han sabut sempre que la seua obra és un artifici, on els enganys deliberats formen part de les possibilitats per a poder millorar la seua aparença. L'artista és una mena de fabulista, que mitjançant els seus artificis i trucs, és capaç de representar la il·lusió de versemblança. Existeixen opinions respecte al retrat, que afirmen que no té cap sentit comparant-lo amb la naturalesa, ja que és la visió mentidera de la realitat, sols per a contentar als clients.

Avui en dia alguns dels retrats que es fan són un autoretrat de l'artista, la seua presència és l'única que interessa representar en aquesta època de gran valoració de l'èxit social i reconeixement públic per mitjà del mercat. El retrat és la representació d'algú, és clar que, el subjecte en qüestió no està, sols és una construcció il·lusòria. Quan anem a un museu, fem un acte de fe acceptant eixa representació com una vertadera versemblança. Amb el temps eixe retrat es converteix en la imatge real d'eixe personatge. Per aquesta raó la tasca de l'artista pren una gran importància, ja que de la seua obra pot dependre la imatge que es recorde del retratat.

3.3. PAUL VALÉRY

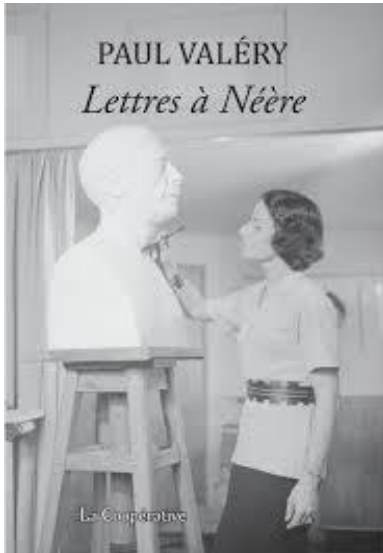


Fig. 4. Portada del llibre de Paul Valéry.

És interessant i guarda relació amb aquest treball, allò que escriu l'escriptor francès Paul Valéry en un dels capítols del llibre *Piezas sobre el arte* nomenat *Mi busto* (fig. 4), on tracta de comprendre el treball d'un escultor en relació a l'art del retrat, a través de la seua pròpia experiència com a model per a l'escultora Renée Vautier. Parla de l'esforç i els problemes que l'artista es troba per a portar a terme el seu treball, no sols aquells evidents i naturals de tota creació, sinó d'aquells que el mateix artista s'imposa, una certa forma de condicions i restriccions, que fan ressaltar el seu propòsit, que s'oposen als seus coneixements adquirits, que retarden la seua satisfacció i que aconseguen trobar allò que buscava.

“Engendra una paciencia infinita, le sugiere el sacrificio de lo que puede a lo que quiere, y le dispone a sentir indefinidamente que su obra está aún inacabada. El Trabajo se torna entonces su propio fin”¹

Valéry creu que aquests fets són un obra més important que l'obra en si.

“digo que este esfuerzo secreto contra uno mismo moldea y modifica a quien lo ejerce más aún que sus manos la materia a que se aplican”²

Per a ell no és l'obra en si la que produeix emoció, sinó que són les idees i accions de l'autor a l'hora de realitzar-la el que li confereixen valor, l'obra acabada es converteix per a ell en una deixalla sense valor.

“tan bella y pura como la concha de la que una vida formó el nácar y la espiral, pero que la vida ya ha abandonado dejándola inerte a merced de la muchedumbre de las olas”³

En les seues observacions fa recalcament en les dificultats d'aquesta tasca, que parteix d'un fet simple, com és el de reproduir la forma d'un ésser viu en un instant concret en un material sòlid, però, que portar-lo a bon termini exigeix la màxima atenció d'aquell que el fa. Al contrari de la pintura, aquest ha de funcionar amb una sèrie de factors, com que les seues ombres i llums són reals o que l'espectador es pot desplaçar al seu voltant, pel que compta amb infinitat de punts de vista. És de gran influència on es trobe la llum quan s'expose, ja que influirà en el seu aspecte o la convertirà en una peça completament diferent. Tots aquests factors ha de tindre'ls en consideració l'artista a l'hora de realitzar el seu treball.

Considera que el paregut no deu ser la condició més important, ja que amb el temps, sols quedarà l'obra (fig.5), que serà d'art si és capaç de suscitar en aquell que l'observa el sentiment de figura amb aparença de vida, que sorgeix d'un material informe pels diferents actes d'aquell que la crea. Això



Fig. 5. Bust de P. Valéry, R. Vautier, Bronze, 1958, París.

¹. VALÉRY, P. *Piezas sobre arte*, p. 209.

². VALÉRY, P. *OP. CIT.*, p. 208.

³. VALÉRY, P. *OP. CIT.*, p. 209.

s'aconsegueix, exigint-se l'artista un domini de si mateix i dels mitjos tècnics, buscant l'exactitud del detall i la contemplació del conjunt.

“Es por el oficio mismo y conforme al oficio como el artista debe desarrollar su deseo y su pensamiento. La relación de un hombre con su arte contiene implícito todo lo preciso para acrecentar hombre y arte. El resto es perdición.”⁴

3.4. REFERENTS ARTÍSTICS

3.4.1. Camille Claudel

És complexa la tasca d'intentar parlar i centrar-se en la seua obra sense tenir en compte l'allargada ombra de l'obra de Rodin, o dispersar l'atenció en tot allò que s'ha escrit sobre ella, que infinitament, se centra més en la seua història tortuosa i plena de desencants, que en la seua tècnica a l'hora de treballar.

Contar la seua història no té gran sentit, ja que és coneguda per la gran majoria, més tenint en compte que mai es pot saber amb certesa la veritat completa, i sempre, amb major o menor mesura, és una interpretació d'aquell qui la narra. Malgrat açò, hi ha certs punts biogràfics que són necessaris per a posar en context el seu treball.

Naix el vuit de desembre de 1864 a Fère-en-Tardenois, ja dels deu anys manifesta un interès per l'escultura i pel modelatge en fang. En 1881 es trasllada amb la seua família a París. Per ser dona no li és permés anar a l'acadèmia de belles arts, per eixa raó s'instal·la en un taller amb unes amigues angleses, on l'escultor Alfred Boucher es passa sovint a avaluar-les i aconsellar-les. En 1913, després de la mort de son pare, és enviada a un centre d'internament, l'hospital psiquiàtric de Montdevergues, d'on no eixirà fins a la seua mort, trenta anys després.

Alfred Boucher, ha d'anar-se'n a Roma, per això demana que el substituísca en aquesta tasca Rodin. Aquest, de seguida s'adona del talent de Camille i per això li proposa que es convertísca en la seua aprenent. Convertint-se ben aviat en la seua col·laboradora i consellera, a més de guardar-se un respecte i admiració mútua. Per a ella aquest període li va ser molt útil, ja que, si bé posseïa un instint per a la creació i composició, li mancava la pràctica. Per això des d'un punt de vista tècnic, l'exemple de Rodin, amb molta més experiència, li resultà molt beneficiós, coneixent la forma de treballar d'aquest, per perfils, treballant des de tots els punts de vista per enriquir el punt de vista principal o treballar de memòria com li havien ensenyat a dibuixar en la seua joventut. Allí elaborava un gran nombre de fragments, com mans i peus, que el mateix Rodin utilitzaria per als seus personatges i conservaria fins a la seua mort.

⁴. VALÉRY, P. *Piezas sobre arte*, p. 214.



Fig. 6. *Vielle femme*,
Camille Claudel, Bronze, 1882,
Col·lecció particular.



Fig. 7. *Paul Claudel*,
Camille Claudel, Bronze, 1882,
Col·lecció particular.



Fig. 8. *La Prière*. Camille Claudel,
Bronze, 1889, Col·lecció particular.

“Indovina la magia della scultura, che lega l’occhio di chi guarda costringendolo a percorrere forme e superfici, a stare attento alla minima variazione di volumi e di linee, se vuole cogliere nella rappresentazione l’attimo in cui la vita sta cambiando. Vede che le creature di Rodin si sollevano direttamente dalla terra, senza piedistallo, spingendo sulle forze contrapposte delle fasce muscolari, cercando la bellissima instabilità. Osserva che il maestro non evita le deformazioni espressive conseguenti ai contrasti plastici,¹⁵”

El crític d'art Mathias Morhard, publica un important estudi sobre la seua obra en el "Mercure de France", quan es troba aïllada en el seu estudi. Va ser un dels pocs que es va interessar per la seua obra i la seua situació; escriuria sobre ella:

“Ignorando ogni modo di procedere, ogni pregiudizio,..., lei scolpiva; ignorava persino la natura, che all’epoca non sapeva vedere ancora se non attraverso un <<modello anatomico>>.”¹⁶

El que ha sobreviscut de la seua obra encara és molt, però relacionant-lo amb el treball que aquí es presenta, tractarem de focalitzar més l'interés respecte a les seues obres de retrats. Com per exemple el bust denominat *Vielle femme* (fig. 6), existeixen diverses versions d'aquesta obra en terra cuita o amb guix, açò succeirà amb molta freqüència durant la seua trajectòria, fent versions també de bronze i pedra. Es tracta, del retrat d'una empleada domestica, d'una execució seria i amb gran rigorositat, sense accentuar els trets d'avançada edat, que mira al front amb un front amb arrugues, grans pòmuls i un mentó prominent. En el 1883 realitza un altre retrat del seu germà Paul (fig. 7). Sembla el retrat d'un emperador amb el coll llarg i una túnica que cobreix els muscles, amb un perfil rígid, un nas aguilenc i els cabells curts, o *La Prière* (fig. 8), retrat d'una dona de formes redones, amb el cap cobert d'una caputxa. L'artista busca captar la natura del retratat a partir de l'observació. Amb aquests primers treballs, es comença a entreveure el seu talent, que gràcies a la seua perseverança, esforç i pràctica, li permetrà adquirir eixa habilitat que demostrarà en les seues futures obres.

Com a extraordinari exemple del seu talent, cal destacar el retrat que fa de Rodin (fig. 9), on el cap pareix sorgir de la prominent barba que s'allarga fins

⁵ PANZERA, A. *Camille Claudel*, p. 97. *“Endevina la màgia de l'escultura, que lliga l'ull de qui mira obligant-lo a recórrer formes i superfícies, a estar atent a la mínima variació de volums i de línies, si vol agafar en la representació el moment en què la vida està canviant. Veu que les criatures de Rodin s'eleven directament del terra, sense pedestal, espentant sobre les forces contraposades de les bandes musculars, buscant la bellissima inestabilitat. Observa que el mestre no evita les deformacions expressives resultants als contrastos plàstics”*

⁶ PASETTI, C. *Mademoiselle Camille Claudel e Moi*, p. 82. *“Ignorant totes les formes de procedir, tot prejudici,..., ella esculpia; ignorava inclús la natura, que a l'època no sabia veure encara sinó a través un <<model anatómic>>.”*

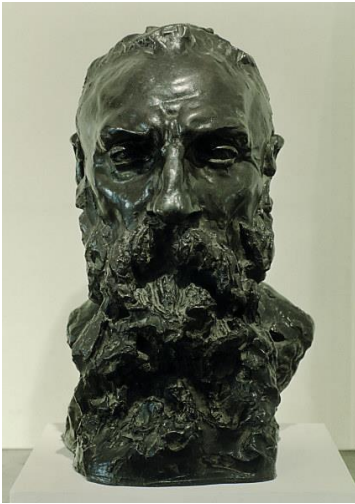


Fig. 9. Busto de Rodin, Camille Claudel, Bronze, 1889, París.

a la base. La boca passa inadvertida baix la barba, adoptant un gest de tenacitat i de semblant tosc. Els seus perfils són exactes des de tots els punts de vista i l'estructura cranial i muscular no sembla innatural o de forma massa evident. Es tracta d'una obra dramàtica, realitzada amb paciència i observació, que es presenta majestuosament com un dels seus millors treballs.

És significant que baix la circumstància del fet que els models, a vegades, reclamaven més diners abans que s'acabés el modelatge, amenaçant en anar-se'n, el mateix Mathias Morhardt descriu, com ella, es va mantenir ferma i no va caure enfront de les seues coaccions, inclús sent a la que més la perjudicava aquesta situació, ja que:

*“Poco importa allò scultore mediocre che il suo modello lo abbandoni proprio a metà del lavoro: lo sostituisce ..., non è affatto così per la signorina Claudel. Se il suo modello la abbandona prima che il lavoro sia finito, lei considera l'opera perduta: bisogna rifarla da capo.”*⁷

Aquestes afirmacions ens donen a entendre, que la seua obra més que un treball anatòmic o una recerca d'un paregut superficial, tracta de trobar una similitud més profunda dels trets més significatius, li dóna valor a la persona i als seus sentiments, a conèixer-la, no sols a copiar les seues faccions.

És als anys vuitanta del segle vint, quan els estudiosos i crítics d'art, comencen a considerar la seua obra i la singularitat de la seua vida, ja que els trenta anys que va passar internada en el manicomi, havien propiciat que el món l'oblides. La seua història amarga fa preguntar-nos que més hagueren pogut crear les seues mans, però també queda clar que ha contribuït a crear el seu mite d'història de sofriment, amb la manca d'afecte familiar i la seua turbulenta relació amb Rodin, que han ajudat a fer que en l'actualitat es conega la seua obra. Amb tot això, el seu talent i la bellesa del seu treball és clara, més tenint en compte la dificultat de portar-lo a fi en un món d'homes.

Llegint alguns dels estudis que s'han fet de la seua vida i obra, podem afirmar que per a ella el seu treball es tracta d'una activitat espiritual per si mateix, un estil de vida, una vocació i un amor-odi en allò que fa; que té les seues arrels en l'estètica Romàntica i que dóna valor a l'art per si mateix "Art pour l'art".

⁷. PASETTI, C. *Mademoiselle Camille Claudel e Moi*, p. 87. “Poco importa a l'escultor mediocre que el seu model l'abandoni a la meitat del treball: el substitueix... no és així per la senyoreta Claudel. Si el seu model l'abandona abans que el treball estiga acabat, ella considera l'obra perduda: necessita refer-la de nou.”

“Il compito dell’artista è solo quello di rappresentare il mondo. Non è dato all’arte di legiferare e concludere, ma di osservare la realtà, per poi rappresentarla.”⁸

En la seua obra existeix una finalitat més important que aquella de representar exactament la realitat, té la capacitat d'imaginar, de somiar i de fer somiar als que la contemplen. La seua vida, fins a ser internada, va ser el seu somni, perquè era lliure d'esculpir, de crear a través de la matèria.

3.4.2. Mariano Benlliure

Resulta difícil endinsar-se en la seua obra tenint en compte la grandíssima quantitat d'obres que porten la seua firma. Aquesta destaca tant en figura monumental, com en imatgeria religiosa, o figures de la vida quotidiana, però centrarem l'atenció en les seues peces referides al retrat. És una figura interessant per estudiar en aquest treball donat de la seua qualitat i quantitat en la reproducció de retrats, a més de ser un artista valencià que tenim l'oportunitat d'observar amb atenció algunes de les seues obres en el museu de Belles Arts Sant Pius V.

Naix a València el 8 de setembre de 1862, en el si d'una família humil, on pràcticament tots els membres van tindre una vocació artística. Amb onze anys comença a modelar i es trasllada a Madrid amb la seua família on realitza tota mena de treballs per contribuir econòmicament. En 1882 se'n va a Roma, juntament amb el seu germà José, on fa amistat amb molts artistes i on va conviure amb Joaquim Sorolla. En Roma i amb la seua obra *Accidenti* (fig. 10) agafa prestigi i es fa conegut. Va anar desplaçant-se entre Roma, París, Madrid i València, la seua obra augmenta el seu renom fins a ser cobdiciada per institucions i personatges importants. Però l'èxit li arriba després de l'Exposició Universal de París del 1900, on aconsegueix la medalla d'honor en escultura per la seua estàtua-homenatge al poeta Antonio Trueba (fig. 11).

La seua trajectòria va transcórrer en un temps on els contactes amb l'aristocràcia eren decisius per poder obrir-se camí i tenir encàrrecs, per a ell el Marqués de Campo va ser, en els seus inicis, un dels seus majors protectors. Sempre va mantenir que era molt agraït amb aquells que li permeteren treballar amb l'escultura. En Espanya l'activitat artística era totalment depenent de les classes dominants, en especial les monarquies. Durant la seua trajectòria va saber ser reconegut i desitjat per tots els alts poders que es van



Fig. 10. *Accidenti, el monaguillo*, M. Benlliure. Bronze, 1884, Roma.



Fig. 11. Monument al poeta Antonio Trueba, M. Benlliure, Bronze, 1894, Bilbao.

⁸ PASETTI, C. *Mademoiselle Camille Claudel e Moi*, p. 154. "La tasca de l'artista és tan sols aquella de representar el món. No és donat a l'art de legislar i traure conclusions, però si d'observar la realitat, per poder representar-la."

anar alternant en aquesta agitada època tant en Espanya, Europa o Llatinoamèrica.

Tenia una natural predisposició pel concepte de volum, en un principi innata, que va ser complementada tant per la pràctica del dibuix, amb la que convivia gràcies al treball del pare i el germà, com pel seu incessant treball, aconseguint arribar a un grau de mestria en el seu treball. No va ser un il·lustrat, ni la seua eloqüència el va fer destacar, però la seua senzillesa, alegria i saber mantenir-se al seu lloc, li van aconseguir clients i amistsats, que va aprofitar en benefici personal, però que també va utilitzar per ajudar a la joventut artística valenciana.

“el modo con que Mariano agradecía una buena acogida o una amistad era con aquello que brotaba de sus manos, sin necesitar dinero ni un tiempo dilatado. Era como su ofrenda más íntima y a la vez su más sincero agradecimiento.”⁹

El seu treball es va desenvolupar en una etapa de grans canvis tant en l'art com en els objectius de l'art, però ell es va mantenir fidel a la seua visió, mai es va desplaçar cap a les tendències que van anar sorgint, però tampoc les va criticar o menysprear, senzillament era un escultor *“convencido de la consistencia de la naturaleza y de su modo de representarla”¹⁰*. Fixant-se sobretot en els Realistes, com Antonio Luis Barye, Jean Baptiste Carpeaux, Constantin Meunier, o en el detallisme de Leone i Pompeo Leoni o en la delicadesa dels temes infantils de Vincenzo Gemito. Ell dóna la seua pròpia interpretació a aquestes influències, captant la seua pròpia realitat, dotant les seues obres de gràcia, amb una tècnica virtuosa i aconseguint ampliar les possibilitats expressives.

És en el retrat on demostra més clarament el seu talent, gràcies a la capacitat de captar l'expressió d'aquell a qui retrata i de barrejar detallisme i soltesa en elements com els cabells i vestidures. En el Museu Sant Pius V, de València, es troba el retrat de Francisco Domingo Marqués (fig. 12), amb el qual va conuiu a París en 1985. Es tracta d'una imatge de vigor i energia, amb una delicadesa amb el treball d'elaborar els voluminosos cabells, el tors només suggerit i decantat, que fa que l'atenció se centre en el semblant de forta expressió.

Per resumir els aspectes més representatius de la seua trajectòria, es podria dir que; en la seua faceta d'artista, es forma a ell mateix i s'enriqueix d'allò que s'ha fet en la història de l'art, sent capaç d'assimilar-lo i utilitzar-lo. En l'aspecte professional, s'esforça a crear, buscar i mantenir una clientela de la qual és



Fig. 12. Retrato de Francisco Domingo Marqués. M. Benlliure, Guix, 1885, Museu Sant Pius V, València.

⁹. DE QUEVEDO PESSANHA, C. *Vida artística de Mariano Benlliure*, p. 33.

¹⁰. DE QUEVEDO PESSANHA, C. *Vida artística de Mariano Benlliure*, p. 252.

dependent, a la que és capaç de conduir cap a l'acceptació de les seues obres, les quals realitza amb una extraordinària capacitat de treball i domini de totes les tècniques i procediments relacionats amb l'escultura. El seu consell per qualsevol escultor era que modelara, que treballara el marbre, la fusta i el metall, procurant acostumar les mans a tots els materials per poder extraure d'ells la seua expressivitat.

“Creo que los escultores debemos contar con dos cosas esenciales: inspiración artística y conciencia de obrero”¹¹

Va estar treballant fins als seus últims dies, amb problemes de salut i quasi cec, mantenint la passió pel seu treball i les ganes de seguir creant.

3.4.3. Medardo Rosso

Medardo Rosso és una de les figures més originals i innovadores si ens referim al tractament de les superfícies amb cera i en els acabats on els detalls s'esborronen. Els seus personatges, cansats i malalts, o rient-se i melancòlics, semblen sorgir de la matèria. La textura de les peces serà part fonamental de l'expressivitat de la seua obra, eliminant el detall, representant l'instant, captant l'atmosfera de l'ambient i jugant amb la llum i l'ombra per a crear la sensació de volum.

La seua intenció és: *“hacer olvidar la materia. El escultor debe, a través de un resumen de las impresiones recibidas, comunicar todo aquello que ha conmocionado su propia sensibilidad, para que contemplando su obra se pueda sentir plenamente la emoción que ha sentido cuando observaba la naturaleza”¹²*

Tota obra que era diversa o nova venia etiquetada en l'època com Impressionista, ell mateix definia el seu projecte, no sols com una revolució òptica en la percepció visible i els efectes de la llum, sinó també, com un desig subjectiu de rendir en escultura allò que l'impressionava, buscant alterar les passions humanes, allò que Richard Shiff definia, com la subjectivitat de l'Impressionisme com a mig que condueix a captar la veritat d'un acte visible.

Treballava sobre xicoteta escala, utilitzant matèries poc costoses, apartant-se de l'escultura d'alt cost, vinculada als encàrrecs estatals i fonent ell mateix les seues obres en bronze, emancipant-se de la dependència de foses comercials. Era un escultor i fonedor artesà. No serà fins a 1950 quan es realitzarà la primera gran mostra sobre la seua obra. Un dels aspectes més importants en contemplar la seua obra, és la importància de la llum, i la forma que aquesta incideix significativament sobre l'aspecte d'un objecte



Fig. 13. *Fine*, M. Rosso, Cera, 1885, Museo Medardo Rosso, Lecco.

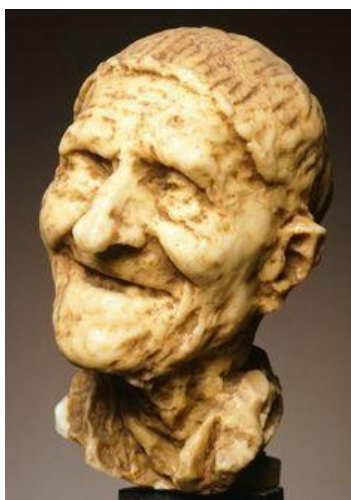


Fig. 14. *Il vecchio*, M. Rosso, Cera, 1883, Museo Medardo Rosso, Lecco.

¹¹. DE QUEVEDO PESSANHA, C. *Vida artística de Mariano Benlliure*, p. 14.

¹². AA.VV. *Medardo Rosso*, p. 130.



Fig. 16. *Se la fusse grappa*, M. Rosso, Cera, 1889, MART Trento.



Fig. 15. *Carne altrui*, M. Rosso, Cera, 1889, MART Trento.



Fig. 17. *Birichino*, M. Rosso, Bronze, 1882, GAM Milà.

tridimensional. Ell considerava la llum com un element extern inestable i mutable, que pot canviar substancialment la percepció de l'objecte, així que experimentava les seues possibilitats.

Al voltant de 1883 realitza diverses escultures de retrats, mostrant el seu interès pel realisme, la fisiognòmica i el tema de la rialla, com per exemple en *Fine* (fig. 13), o *il vecchio* (fig. 14). D'aquestes primeres obres realistes, transforma el seu treball a allò que el caracteritzarà a posteriori; superfícies ràpides i modulades, que semblen concebudes d'una manera pictòrica, subjectes a la llum i l'ombra, amb la part posterior no esculpida, com si sorgiren d'un ambient imprecís. Volia que les seues figures semblaren envoltades en allò que les rodeja. És a dir, superfícies cada vegada més planes, d'un sol punt de vista, on es confonen figura i matèria. “*questa ricerca di qualità pittorriche, dove figura e contesto risultano fusi l'uno con l'altro, è uno dei contributi più significativi che Rosso ha dato alla scultura moderna.*”¹³

L'obra *Se la fuse grappa* (fig. 15), ens dóna la idea de com Rosso començava a descompondre i repensar el llenguatge del Realisme. Ens presenta a un personatge corrent, en una escena apartada dels convencionalismes escultòrics, on desapareix la forma típica del pedestal, ja que col·loca una verdadera pila d'aigua santa, a la que el personatge mira en una certa situació còmica tenint en compte el títol de l'obra, utilitzat com el text d'una vinyeta caricaturesca i possiblement inspirat en el treball de Daumier. En *Carne altrui* (fig. 16), realitza el bust d'un personatge inusual, com és el d'una prostituta en un moment de repòs, la qual, sols apareix esbossada en la part frontal, inspirat per la creixent proliferació literària de l'època que tracta temes relacionats en ambients sòrdids de la societat, com *Nanà Milano* de Zola. Temes que ja havien sigut tractats pels pintors realistes francesos i que coneixia. La seua originalitat consisteix en la descomposició d'aquest llenguatge realista i en la impossibilitat en les seues obres de reconèixer de seguida el subjecte, que contrasta amb la llegibilitat pròpia del realisme.

Recrea en les seues figures de xiquets, un contrast entre l'alegria típica de la infància i el dolor que pateixen alguns menuts d'aquell temps, amb la intenció que servisca com a denúncia social, com en el *Birichino* (fig. 17). Rosso plasma aquesta realitat social, reflectida també per la pintura i literatura de l'època, utilitzant els mínims recursos representatius, captant així l'atenció de l'espectador. Tradueix, comprimeix i redueix a l'essencial, fent que no siga reconeixible la identitat, factor que fa que no es personifique aquesta realitat, sinó que abaste a tot un grup social.

¹³. HECKER, S. *Un monumento al momento, Medardo Rosso e le origini della scultura contemporanea*, p. 55. “aquesta recerca de qualitats pictòriques, on la figura i context resulten fusionades l'una amb l'altre, és una de les contribucions més significatives que Rosso ha fet a l'escultura moderna.”

3.4.4. Suzie Zamit

Resulta complicat trobar referents artístics contemporanis de qualitat, amb temàtica i interessos formals semblants als d'aquest projecte. Però ens agradaria destacar l'obra de l'escultora britànica Suzie Zamit (veure ANNEX I). Formada en l'acadèmia de Belles Arts *City & Guilds* de Londres, on comença a sentir-se atreta pel modelatge i els retrats. És membre de la *The Society Of Portrait Sculptors*¹⁴ des de 1999 i membre del consell des de 2007. Imparteix lliçons per a aquest organisme, a més de realitzar importants exposicions en Galeries i institucions londinenques, com la de la Catedral de Wedchester, *In a Sacred Place*. Les comissions de retrats pòstums, relleus o figures humanes, són alguns dels exemples de la seua obra, que pren el cos humà com a punt de partida i el modelatge en materials com el fang o la cera, en els quals intenta captar la intensitat de la presència humana, tant física com emocional, per expressar la vida interior del subjecte (fig. 18 i 19).



Fig. 18. S. Zamit, Guix, Col·lecció particular.



Fig. 19. S. Zamit, Guix, Col·lecció particular.

¹⁴ *The Society Of Portrait Sculptors*: és una organització Britànica, formada per escultors professionals, que busca fer accessible el retrat i l'escultura figurativa a un públic més ampli, a través d'exposicions anuals, conferències, premis i cursos de modelatge.



Fig. 20. José Luis Sampedro.

3.5. JOSÉ LUIS SAMPEDRO

Resultaria exageradament llarg analitzar tota la seua obra literària i el seu corrent de pensament, així com la seua capacitat discursiva, pel que realitzarem un resum biogràfic de la seua vida i obra, afegint als annexos uns enllaços, on ell mateix ens explica de forma immillorable tot el que és necessari conèixer de la seua persona i pensament, que jo he utilitzat per observar la seua fisonomia i a la vegada la seua personalitat (veure ANNEX II).

José Luis Sampedro (fig. 20) naix a Barcelona en 1917, però es trasllada a Tànger amb la seua família, on passarà la seua infància i on naixeran els seus dos germans, Carlos i Carmen. Més tard es trasllada a Santander, on viurà i combatrà en la Guerra Civil, període on començarà a escriure els seus primers poemes i la seua primera novel·la *La estatua de Adolfo Espejo*, que no serà publicada fins a 1994. Treballà com a funcionari de duanes en Melilla i posteriorment va demanar el trasllat a Madrid. En 1946 es casa amb Isabel Pellicer i a l'any següent naix la seua filla Isabel. En 1951 és nomenat assessor del Ministre de Comerç i escriu diverses obres sobre economia. En 1955 és nomenat Catedràtic d'Estructura Econòmica, lloc que ocuparà fins a 1969. Juntament amb altres professors com Aranguren o Tierno Galván crearà el Centre d'Estudis i Investigació (CEISA), tancat pel Govern tres anys després. Compaginarà l'activitat docent amb la d'economista en el Banc Exterior. Imparteix cursos d'economia com a professor visitant en prestigioses universitats nord-americanes i angleses. En 1977 és elegit Senador per designació reial en les primeres Corts democràtiques i vicepresident de la Fundación Banco Exterior.

En 1980 naix Miguel, el seu únic net, el qual va inspirar el seu llibre *La sonrisa etrusca* (1985) en la qual li arriba l'èxit en vendes. En 1990 escriu *La vieja sirena*, que forma part d'una sèrie nomenada *Los círculos de la vida* junt amb *Octubre, Octubre* (1981) i *Real sitio* (1993). Va ser elegit com a membre de la *Real Academia Española* en 1990. A finals dels anys noranta es casarà amb l'escriptora, poetessa i traductora Olga Lucas.

Va exercir el seu Humanisme crític sobre la decadència moral i social en occident, el neoliberalisme i el capitalisme salvatge. Sent part, a través del que va escriure en el pròleg del llibre de Stéphan Hessel *!Indignaos!* i com a argumentador d'alguns dels pensaments, que van donar fruit al moviment de protesta sorgit a Espanya en maig de 2011. Sent una figura admirada i escoltada fins a la seua mort en abril de 2013 als 96 anys de vida.

3.6. PROCEDIMENTS

3.6.1. Modelatge en fang

El fang és un dels materials més utilitzats tradicionalment, guarda connexió amb els principis de la nostra cultura, on la seua elaboració, des dels seus principis bàsics, no s'ha alterat significativament, i que ens trasllada a records de la nostra infantesa.

El modelatge es porta a terme afegint i llevant matèria, els materials que se solen utilitzar són fang, cera, plastilina, que et permeten donar forma amb facilitat, el que contribueix a una ràpida execució que proporciona l'opció de corregir-lo fins a aconseguir allò que es busca i afavoreix l'experimentació.

Existeixen dues formes de treballar, analítica, on es treballa del que és general al particular, modelant tot el conjunt a la vegada i girant-lo per a contrastar tots els seus punts de vista; o sintètica, on s'elaboren les parts per separat per a posteriori unir-les i crear un conjunt, que podríem dir que és un procés constructiu. Aquests dos procediments poden ser complementaris per aconseguir un millor resultat.

Per a l'elaboració d'un modelatge se sol utilitzar una estructura interna, que permeta subjectar el material que per si mateix es podria desprendre. Aquest mètode funciona sempre que no es vulga coure'l, com és el cas dels treballs que ací es presenten, ja que sols buscàvem utilitzar els modelatges per traure'ls un motlle en guix, per utilitzar-los després com a referència per traslladar-los a la pedra.

La textura és part fonamental de l'expressivitat de la peça. El modelatge et permet utilitzar les mans com a ferramenta, açò et proporciona una connexió amb el material, ja que sents la seua textura, la seua temperatura, duresa o forma. En treballar amb les mans l'escultor deixa la marca de la seua empremta personal. A més, compta amb el valor afegit de l'espontaneïtat i comparteix aquest esperit de transitorietat, d'ocàs i degradació com la vida humana.

Personalment creiem que l'obra modelada té el mateix valor que una peça feta en un material més durador, però que una vegada ha complit el seu propòsit es pot utilitzar per a crear una altra forma i seguir provant altres solucions, ja que si el resultat ens agrada, és millor traslladar-lo a un material que ens permeta una millor conservació, ja que personalment l'opció de coure el fang, almenys en els que hem pogut veure, no ens agrada i no tenim els mitjos per poder fer-ho.



Fig. 21. *Accademia di Belle Arti di Carrara.*



Fig. 22. *Cava, Serralada Apuana Carrara.*



Fig. 23. *Obra exposada en el Centro Arti Plastice di Carrara.*

3.6.2. Treball en pedra

La nostra aproximació al treball en pedra ve induïda per un interès personal a l'aprenentatge d'aquesta tècnica, raó que va fer que durant la realització dels nostres estudis, triarem fer un intercanvi acadèmic en l'Acadèmia de Belles Arts de Carrara (fig. 21), on vam tindre la possibilitat d'iniciar-nos en els processos d'elaboració d'escultures en aquest material, mitjançant els procediments utilitzats des de molts anys enrere en aquesta regió italiana, a causa de la proximitat amb els jaciments de marbre que s'estenen per la serralada Apuana (fig. 22). Explotats des de temps anteriors a l'època Romana, els habitants de la ciutat de Luni van començar a traure aquest material, que no s'ha deixat d'extraure durant els següents segles, i que avui en dia sustenta pràcticament la totalitat de la indústria d'aquesta zona; encara que afronta greus problemes mediambientals, de desigualtat social i de productivitat per la competència estrangera, que importa la matèria primera sense deixar els mateixos beneficis en la manufactura de productes com en èpoques anteriors. Com a exemple relacionat amb l'escultura, podem observar com el nombre de laboratoris escultòrics que en el seu dia arribava a un nombre aproximat de tres-cents, avui en dia, sols arriba a cinquanta i en molts d'ells treballen artesans d'edat avançada, que si la direcció no canvia, seguiran engrossint la xifra de tallers tancats. A més, existeix un cert hermetisme en el treball dins d'aquests tallers, on no és corrent que es comparteixen coneixements, per un cert recel per la competència. Per sort la llarga tradició i les infraestructures d'ensenyament, com l'*Accademia* o la *Scuola del Marmo*, atrauen nombrosos artistes internacionals interessats en el treball amb aquest material, fet que dóna esperança en el futur d'aquest lloc, històricament considerat un dels bressols de l'escultura.

Durant la nostra estança, a més de l'aprenentatge en l'acadèmia, vam gaudir de la sort de conèixer amb un escultor mexicà, Ernesto Ramírez, que a més de proporcionar-nos accés al laboratori on treballava, ens va aportar innumerables coneixements sobre el treball en marbre, modelatge i motlles. Junt amb aquests aprenentatges, cal apuntar també els coneixements adquirits mitjançant la visita a diversos museus tant artístics (fig. 23), com de la història i mètodes d'extracció del marbre, cementeris monumentals, així com la possibilitat de visitar les nombrosíssimes *caves*, a cel obert, com subterrànies, properes a la ciutat (fig. 24).

La duresa de la pedra, a la vegada que la fragilitat i la impossibilitat d'arreglar errors que pugues cometre, et fa prestar major atenció i a augmentar els esforços en la seua elaboració. Açò et permet arribar a un grau de compenetració major amb el teu treball i t'aporta un major aprenentatge, que personalment creiem, que aquest és l'objectiu que un escultor ha de buscar.



Fig. 24. Cava abandonada propera a Carrara.

La pedra t'obliga a cenyir-te a les seues possibilitats, a treballar a favor d'allò que t'ofereix, per exemple les seues vetes, ja que si intentes imposar-te a ella o no tens en compte les seues característiques, el resultat pot no ser el desitjat, pel que podem afirmar que, en certa manera, és un treball de conjunt entre l'escultor i la natura.

És molt interessant la varietat de possibilitat del seu acabat, com per exemple, deixar les marques de les ferramentes, com a element que permet veure la seua elaboració i l'empremta de l'escultor.

Tal volta no importa res aportar alguna cosa de nou en l'escultura en pedra, simplement ser una anella més en la cadena d'escultors que l'han treballada, i així ajudar a preservar aquesta tradició, per a no permetre que es perden aquests coneixements.

És de veres que la monumentalitat ajuda a crear un efecte més sorprenent en l'espectador, però ens agradaria enaltir també l'obra de mesura més reduïda, ja que té un afegit pel que fa al contingut, el fet d'aprofitar pedres més menudes, per a donar-los un valor, respectar i preservar els recursos d'un material que ha tardat milions d'anys en formar-se i del que no haguérem de creure'ns amb el dret d'utilitzar-lo sense mesura, ja que no tenim més dret que les possibles generacions futures.

3.6.3. Sistemes de reproducció escultòrica

L'ésser humà des del principi de la creació d'objectes ornamentals o de culte i d'objectes d'ús quotidià més pràctics, ha utilitzat sistemes de reproducció i repetició variant les possibilitats tècniques que coneixia i disposava. La primera prova coneguda de la utilització d'aquests sistemes per a la pràctica escultòrica és la dels egipcis, amb el retallament de perfils, dibuixats sobre una quadrícula (fig. 25). La cultura Hel·lenística en un principi adopta aquestes tècniques, les quals millorarà i desenvoluparà. A partir del cinquè segle a.C., apareix documentada la utilització d'originals preparatoris en fang i el trasllat de les seues mesures al bloc de pedra, utilitzant el mètode de la plomada, encara que, mantenien els quatre punts de vista de l'escultura arcaica. La tècnica va anar millorant fins a aconseguir resultats de major precisió. Els romans admiraven l'escultura grega i encarregaren còpies d'estàtues, que ens donen informació dels originals grecs. La gran demanda d'aquestes còpies fa aparéixer tallers que es dediquen a aquest ofici, açò contribueix al millorament de les tècniques de traslladar mesures. És en el segle I a.C. on s'atesta la utilització d'un artefacte per copiar punts de referència amb una construcció molt simple.

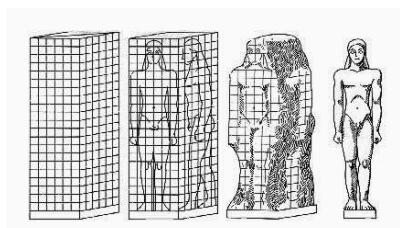


Fig. 25. Diagrama que mostra les tècniques dels grecs en el període arcaic.

L'escultura romana s'emancipa de la còpia grega i comença a crear una pròpia, però se segueix utilitzant els mateixos mitjans i metodologies de treball; com podem observar a escultures inacabades, on veiem els forats que



Fig. 26. *Dionisos y el Satiro.*

indicaven punts concrets de profunditat (fig. 26). En els segles següents, durant l'Edat Mitjana, no queda clara la metodologia utilitzada per manca d'informació relativa, existeix una diversificació de tècniques, encara que generalment s'utilitzava la talla directa a partir de l'esbossat en la pedra.

És en el Renaixement on més prolifera la investigació sobre diferents sistemes de reproducció escultòrica. El primer tractat conegut que parla sobre l'ideal de l'artista és *De Statua* de Leon Battista Alberti, on diu que aquest déu tindre una base científica, preparant-se teòricament i tècnicament, a més diferència entre modelador i l'escultor o tallista. Realitza un exhaustiu estudi sobre els mètodes de realització d'una escultura i marca unes pautes de treball. Els principals requisits que marca per aconseguir una semblança són les dimensions, la mesura i la definició. La mesura donada mitjançant la utilització de regles i esquadres mòbils, amb les que es determina amb precisió les dimensions de cada part i que mantinguen la relació amb el conjunt. La definició serien tots els perfils de la figura, amb les seues protuberàncies i cavitats, per al que l'autor recomana la utilització d'un instrument denominat *definitor* (fig. 27), que consisteix a un disc circular, col·locat sobre l'escultura i que té una vareta giratòria de la qual penja una plomada. Açò et permet conèixer qualsevol punt del model en l'espai per a traslladar-lo al bloc de pedra.



Fig. 27. *Definitor*, Il·lustració del llibre *De Statua*, ALBERTI, L.B.

Una altra de les figures que més han aportat al desenvolupament dels sistemes de reproducció mecànica en l'escultura va ser Leonardo da Vinci. Amb el seu mètode de caixa amb vareta, que també permetien conèixer qualsevol punt del model i les seues nombroses investigacions sobre l'assumpte. En aquesta època també comença a formular-se el problema del control mecànic en l'escultura, que a partir d'aquest moment serà punt de reflexió per als artistes.

A partir de la segona meitat del Segle XVI, nomenat Manierista, es posa en pràctica una escultura on es dona major importància als múltiples punts de vista i un disseny d'aquests, que inciten a l'espectador a observar-les al seu voltant. Açò exigeix mètodes d'obtenció de mesures més complexos, i fa que prengui més importància la figura de l'artista com a modelador i creador del disseny en conjunt, fent que aquell que talla la pedra es convertisca en un tècnic, obrint-se així la bretxa entre invenció i execució. La documentació existent sobre l'escultura d'aquella època, ens parla més de la preparació dels dibuixos, esbossos i modelat, mentre que l'execució en el material definitiu perd importància, encarregant-se a artesans treballadors de la pedra, on l'artista sols realitza els últims acabats.

També varia la tradició d'utilitzar un sol bloc de pedra i es comença a utilitzar diferents blocs per a una sola escultura, com faria Bernini. Açò fa que se sacrifique el concepte de *Bloque Petro* en pro del concepte d'escultura Barroca, i fa que es transforme el sistema de treball en els tallers, on es

comença a utilitzar sistemes de translació de punts bastant exactes, que permet que es pugui treballar les parts per separat mantenint la unitat en el conjunt. L'exaltació de l'escultura barroca, va produir en els racionalistes neoclàssics, el desig d'asserenar les formes, prenent com a referència els models de l'antiguitat clàssica. A la mateixa vegada, provocaren el seu rebuig per a les següents corrents artístiques posteriors, que conviurien amb l'aparició de la Revolució Industrial, el que suposà una intenció de reproduir obres baix conceptes de producció industrial, influïts també per la creixent demanda per part de les classes acomodades i burgeses. Per aquestes raons, va sorgir la necessitat de reproduir diverses vegades una mateixa obra, açò va fer que s'avançara en els sistemes de reproducció mecànica i la proliferació d'escrits que parlen sobre l'assumpte.

Johann Joachim Winckelmann, en la seua obra *Reflexiones sobre la imitaci3n de obras griegas*, analitza i descriu detalladament diversos mètodes de reproducció; com la utilització de bastidors, gàbies, plomades, compassos, regles graduades; a la mateixa escala, com per a l'ampliació o reducció.

Ja a partir del Segle XIX, el mètode habitual és la utilització de la màquina de punts o *punt3metre* (fig. 28), imposant-se com el sistema més fidel i ràpid, sempre que es tracte de traslladar mesures a la mateixa escala. El *punt3metre* va tindre una de les seues primeres versions a principis d'aquest segle, de la mà de Nicolas-Marie Gatteaux i es fabricaren industrialment a partir de 1822. La forma més comuna d'utilitzar-la és a partir d'un model, sovint en guix, on es col·loquen tres punts que serviran com a referència i ancoratge per a la creueta mare, que és l'estructura on es col·loca un artefacte fet de varetes i sistemes mecànics rotatius, que es poden desplaçar i ajustar fins a arribar a senyalar un punt exacte del model, que a continuació es trasllada al bloc, per així retirar material fins a arribar al punt exacte que ens marca.

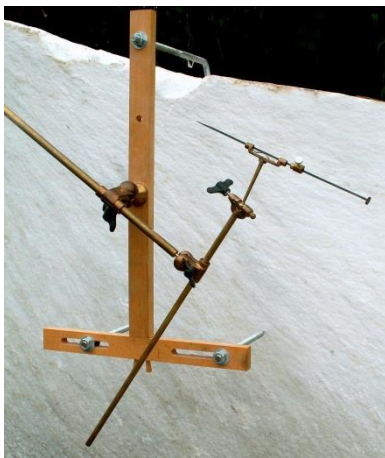


Fig. 28. *Punt3metre* o màquina de punts.

Wildt arriba a la conclusió que un escultor que no sap tallar la pedra és com un pintor que no sap pintar. Per tant s'entén que segons l'autor, es fa necessari que l'escultor tinga en compte totes aquestes circumstàncies i estiga implicat en el procés d'elaboració per així controlar que el treball que està fent es corresponga amb les seues intencions. Existeixen multitud d'afirmacions i opinions respecte a quina és la forma correcta d'abordar l'escultura, i l'individualisme que regna en el segle XX, fa que cada escultor sostinga les seues pròpies teories, pel que no es pot unificar una idea en comú. L'escultura perd el seu lligament del concepte de monòlit o fragment clàssic, sorgint i utilitzant nombroses formes diferents d'abordar l'escultura.

Respecte al conflicte la talla directa o indirecta, totes dues compten amb els seus defensors que aporten raons i opinions per a preferir una abans que l'altra.

La idoneïtat del material, deu ser un aspecte important a tindre en compte per l'escultor, ja que com explica Wildt, aquesta condiona l'aspecte de la peça, donat que no és el mateix la textura, morfologia o absorció de la llum, en el fang, la cera, el guix o la pedra. Els escultors del segle XX, que treballen processos escultòrics substractius, encapçalats per referents com Brancusi o Moore, per exemple, coincideixen en la necessitat de la talla directa, encara que la diversitat dels seus treballs i missatges que volen transmetre, no ens permeten unificar-los semànticament respecte a materials i sistemes de treball.

En la talla directa, cada colp té un caràcter definitiu, no té marxa enrere, açò porta a l'escultor a una tensió constant. En el trasllat mecànic per punts, l'escultor afronta el treball més relaxadament, ja que la situació correcta li ve definida pel *puntòmetre*, aquest pensa més en aspectes tècnics, centrant-se a utilitzar la ferramenta adequada i l'acció precisa. Respecte a aquest conflicte entre defensors de talla directa o modelat i talla indirecta, és interessant l'explicació que dóna Jacob Epstein en el seu llibre *Let there be sculpture*, que podríem resumir dient, que per a ell, és evident que existeix un cert romanticisme en la idea de la figura presonera dins del bloc, de l'home en lluita contra la naturalesa, però que aquesta discussió entre mètodes és inútil i no ve al cas, ja que el que realment importa és el resultat. De les dues formes de procedir es podria argumentar amb lògica, que el modelatge és la més genuïnament creativa, ja que es crea alguna cosa d'on no hi ha res. En el tallat, la forma ve condicionada per la forma del bloc, mai existeix una llibertat completa. Segons Epstein, l'escultura no deu ser rígida, deu palpar com alguna cosa viva i la talla directa porta moltes vegades a l'escultor a ometre el pols de la vida.

Tots els mètodes de reproducció des del model fins a l'obra final, són sistemes de coordenades de punts o perfils que es prenen com a referència. La tecnologia digital segueix el mateix principi però agilitzant els processos, el que ens preguntem és si serveix d'alguna cosa agilitzar aquests processos, ja que és en el procés on s'aprenen les coses i et serveixen per a descobrir opcions diferents.

En la nostra cultura encara té cert pes el concepte d'autenticitat o d'objecte únic. Ja no té tant de valor el subjecte creador, sinó la funcionalitat, el que es vol expressar o l'idea, és a dir la mateixa obra.



Fig. 29. Procés de modelatge.



Fig. 30. Esbós amb llapis.



Fig. 31. Esbós amb carbó.

4. MARC PRÀCTIC

4.1. DESCRIPCIÓ I FOTOGRAFIES DELS PROCESSOS

4.1.1. Retrat de José Luis Sampedro

Respecte al modelatge del bust de José Luis Sampedro, es va començar per fer un tauler de fusta que servirà com a base, al que es va caragolar un llistó de fusta vertical de 30 cm i en la part superior un altre transversal de 12 cm, que serviren d'estructura interna per a suportar el pes del fang. A aquesta estructura se li va afegir paper de periòdic lligat amb fil d'espart i aram amb plecs circulars, per què servirà per a omplir i alleujar la figura. Altres arams de major grossària i creuetes de fusta, es van col·locar a l'estructura per impedir que el pes del fang fes que s'enfonsés. Una vegada feta l'estructura, es va procedir a anar afegint el fang anteriorment preparat perquè tingues la consistència volguda. En una primera fase, es va construir els volums bàsics, partint de formes geomètriques simples, per aconseguir les proporcions desitjades i una harmonia entre les parts. Es va escollir fer la peça en una mesura superior al d'un cap humà, per donar-li un aspecte de monument i inspirat per la mesura de diferents busts que havíem pogut observar en la cerca de referents, pel que té una vegada i mitja la mesura del que és la realitat (fig. 29).

Per a tindre referències del personatge, es va fer una cerca d'imatges en internet, buscant trobar aquelles amb bona definició i que és veguera des del màxim de punts de vista diferents. A partir d'aquestes imatges es van fer diversos esbossos a llapis i a carbó, i en plastilina, per assimilar millor la seua fisonomia i els detalls del seu rostre (fig. 30, 31 i 32). A més durant el modelatge es col·locava l'ordinador pròxim, per a poder mirar diverses entrevistes que se li van fer en vida, perquè servira per a poder detenir-lo en alguns fotogrames que se li veia des d'algun punt de vista que no estiguera en les fotografies i també perquè en la imatge en moviment s'observen aspectes que en la fotografia resulten enganyosos. A més de l'aspecte merament pràctic d'observació d'aquestes imatges per aprehendre l'aspecte físic, el fet de modelar simultàniament mentre s'escolta al referent, suposa un incentiu per a poder representar-lo millor, ja que pots adonar-te de la seua personalitat, manera de ser, el seu pensament o discurs, que et permeten representar-lo d'una forma més completa; més si cap al personatge elegit en aquest cas.

Aquesta observació de diferents entrevistes i documentals, així com la lectura dels seus llibres, van servir per a complementar els meus coneixements sobre la seua persona, que en gran part, era la raó de la seua elecció. Per exemple aquesta adquisició de coneixements, és el fi últim per la qual practiquem l'escultura.



Fig. 32. Esbós amb plastilina.

Mitjançant la retirada i afegit de material (fig. 33, 34 i 35), es va anar construint la figura, i fent nombroses modificacions del conjunt en un principi, així com de les diverses parts del rostre en particular. L'observació del conjunt és de vital importància, ja que tota modificació d'una part o punt de vista, afecta els altres, pel que es deu observar contínuament la peça des de diferents angles, buscant una simetria entre les parts que proporcione un tot harmoniós. És de gran ajuda mantenir quasi fins a la fi del treball línies de direccions, les verticals i horitzontals, que et faciliten l'observació de la correcta col·locació dels volums, així com la visió des d'un punt de vista zenital o des de la part inferior, ja que t'ajuden a corregir problemes d'asimetries que no perceps des d'una vista frontal.



Fig. 33, 34 i 35. Procés de modelatge.

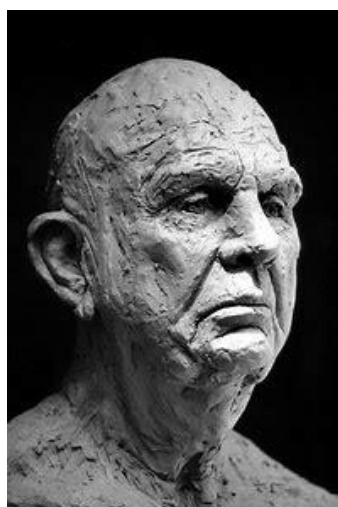


Fig. 36. S. Zamit, Modelatge en fang. Col·lecció privada.

En un principi, la intenció era fer un retrat que estigués definit sols en la part del rostre i que tingués un acabat més ràpid i imprecís en la resta, tractant de semblar-se en alguns aspectes a la forma de treballar de Suzie Zamit (fig. 36), per a centrar l'atenció en el rostre. Es va intentar seguir aquest precepte, però en la contínua observació i modificació de les parts, van fer que el resultat final estigués més definit que la intenció inicial. Per als ulls es va decidir fer-los amb l'esfera sencera, ja que si bé, l'opció de buidar-los, li dóna un aspecte més reial i certa expressió i vitalitat, açò sols funciona des d'un punt de vista, arruïnant els altres; a aquest raonament es va arribar gràcies a l'escrit per Paul Valéry, on arriba a la conclusió que el paregut és sols una condició temporal que s'imposa l'artista.

“Quitando el parecido, esa obra será de arte si algunos cuyo mirar distraído la roce al pasar se detienen, y si ese mismo mirar se transforma luego, se posa en el objeto, se demora en él, interroga a la obra y sueña el trabajo.”¹⁵

¹⁵. VALÉRY, P. *Piezas sobre arte*, p. 213.

La boca mig oberta, gest habitual i característica del personatge, així com l'exageració de l'expressió de les celles i la concavitat del voltant dels globus oculars, són recursos per captar millor la seua expressivitat; influenciats per les obres de Medardo Rosso, per les expressions dels seus personatges, la importància de la llum per ajudar a dibuixar les formes i la decisió de decantar l'eix de la figura per reduir l'estatisme de la peça.

Tenint el treball bastant avançat, es trasllada el modelatge a la Facultat, per mostrar-li'l al tutor perquè ens orientés respecte a correccions i modificacions (fig. 37 i 38). A part de correccions en direccions i proporcions, va fer referència en la importància de la inclinació del rostre, per a fer transmetre la personalitat del personatge. Altres comentaris, tant de companys o professors, van ajudar a fer veure aspectes no percebuts, fins a arribar a un resultat final.



Fig. 37 i 38. Procés de modelatge.

Baix el consell donat pel tutor, que referem de nou el modelatge, ja que una vegada està la figura tan avançada, t'impedeix a vegades fer modificacions importants, portat per la sensació d'arruïnar-lo, ens va semblar sensat, així que vam decidir refer-lo de zero, buscant aconseguir un millor resultat. Encara que es va començar a refer el modelatge, la falta de temps, tenint en compte que es volia traslladar a pedra, vam optar per utilitzar aquest primer modelat, el qual se li va fer un motle perdut en guix (fig. 39, 40 i 41), per a positivar-lo en aquest mateix material, per a què servirà de model. El motle, al ser perdut, no tenia més dificultat que fer-lo de dues parts, dividint-lo per la línia dels múscles i les orelles, utilitzant guix amb colorant, en la primera capa del negatiu, el que es coneix com a camisa, perquè fora més senzill eliminar-lo quan es trencarà, ja que una vegada s'arriba a la capa amb colorant, t'indica que has d'anar amb major compte per a no marcar o trencar el positiu.



Fig. 39, 40 i 41. Realització del motle.

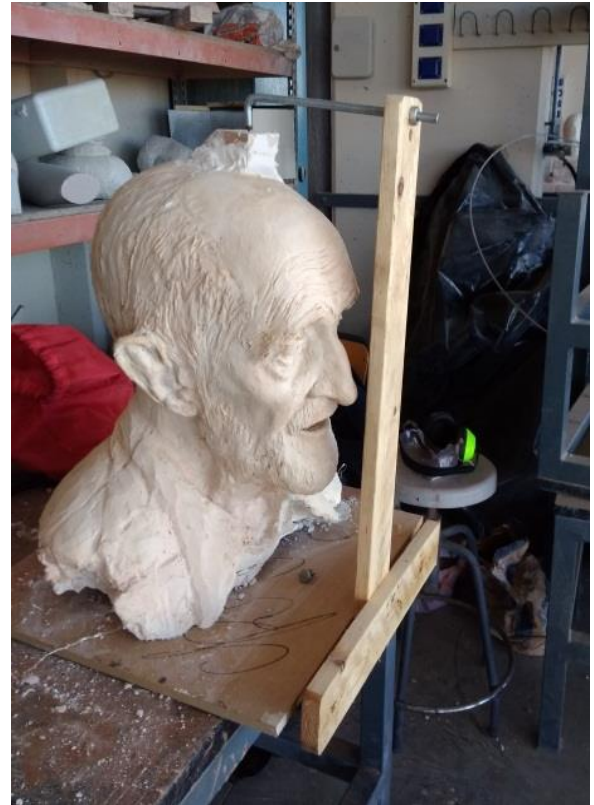


Fig. 42 i 43. Possitivat en guix

El positiu es va situar sobre una base de fusta, que serviria per a col·locar claus de creu que farien de punts de suport per a la creueta de fusta on enganxar el *puntòmetre*. El tercer punt de suport es va col·locar en la part superior del cap, mitjançant un clau caragolat en una fusta pegada en guix (fig. 42 i 43).

La pedra elegida per a treballar i reproduir el model, va ser elegida per dues raons. La primera era perquè es volia triar un tipus de pedra que no fos, una de les considerades nobles, ja que personalment, es creia que la personalitat del representat, concordava millor amb un tipus de pedra més corrent, ja que era una persona que no buscava ostentar, senzilla, en el bon sentit de la paraula. El retrat ha estat en moltes ocasions lligat a la intenció del poder per a dignificar-se i perdurar en el temps, tant en l'antiga Roma amb els Cèsars, les monarquies i els posteriors burgesos, encara que sempre han existit altres dirigides a homenatjar el talent o virtuts morals. L'altra raó per a l'elecció va ser en un sentit d'experimentació, ja que és un tipus de pedra que es troba a l'abast de la zona on vivim i es volia provar si era una pedra utilitzable per a futurs projectes.



Fig. 44. Bloc de pedra original.

Es va fer una cerca en una mina d'argila propera al terme municipal de Borriol, d'un tipus de pedra arenisca, que es deixa com a rebuig de l'extracció de terra, escollint un bloc amb les mesures adequades (fig. 44). Amb l'ajuda d'amics, es va carregar en un remolc i baixar al lloc on treballar-la. Per a poder

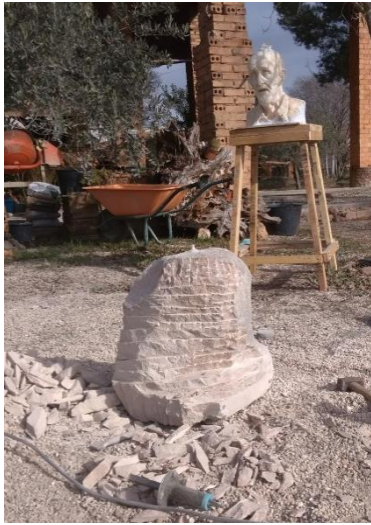


Fig. 45. Talla de la pedra.



Fig. 46. Talla de la pedra.

tallar-la amb bones condicions ens vam construir un cavallet de treball adequat.

Vam fer les mesures per a col·locar els punts de referència, ja que les dimensions eren quasi exactes de forma vertical i en profunditat, açò suposava que els punts havien d'estar situats en la posició correcta perquè entrara tota la figura.

En començar a treballar-la i escairar la part inferior, les sensacions en fer talls amb la radial i trencar trossos grans per aproximar-nos a la forma semblaven bones (fig. 45), encara que en seguir prosseguint fins a fer les formes més complexes, el treball va anar prenent dificultat, ja que tant les broques per a aproximar els punts de referència com el treball amb les ferramentes manuals es va complicar per ser la pedra molt abrasiva, menjant-se els utensilis, tant els d'acer com els de vídia. A més en les parts més subtils i delicades, la pedra es trencava amb massa facilitat. Per aquestes raons, ens vam veure obligats a treballar quasi tota la peça amb la radial i amb el punter o *subie* amb colps en angle recte, i en els llocs més delicats amb la ferramenta rotativa. Per aquestes raons, no es va poder arribar al nivell de detallisme buscat en algunes parts (fig. 46, 47 i 48). El cabell i la barba van ser definits amb la radial, deixant plans, escalons i textures que deixava el disc, de la mateixa forma que la part de la vestimenta, on es van deixar les marques del disc de diamant, fent passades creuades per generar una textura diferencial.



Fig. 47 i 48. Talla de la pedra.



Mentre es treballava la pedra, vam tornar a realitzar el modelatge com ens havia aconsellat el tutor, servint aquest per a aconseguir millorar qüestions estructurals del crani i l'expressió. Vam seguir els mateixos procediments que amb l'anterior modelatge (fig. 49 i 50), deixant la figura positivada en guix, patinada i col·locada sobre una base de fusta (fig. 51, 52 i 53). Aquesta figura va aportar la possibilitat de percebre aspectes erronis en el primer modelatge, que van ser corregits per a la figura elaborada en pedra.



Fig. 49 i 50. Repetició del modelatge.

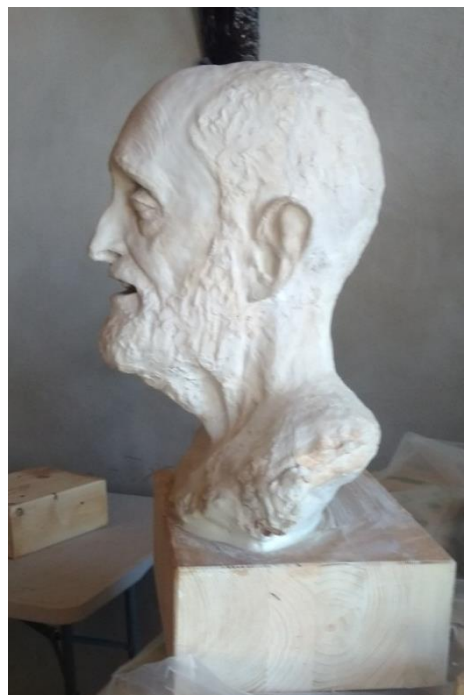


Fig. 51, 52 i 53. Positivat en guix.



Una vegada acabada la forma de la peça, es van realitzar diferents proves per a decidir l'acabat. El resultat encerant la pedra, permetia veure el seu gra, però feia que es perden detalls i contrastos que produeix la llum i l'ombra. Pel que es va decidir deixar el color originat en treballar-la, més clar i uniforme (fig. 54, 55 i 56).



Fig. 54, 55 i 56. Acabats en la pedra.

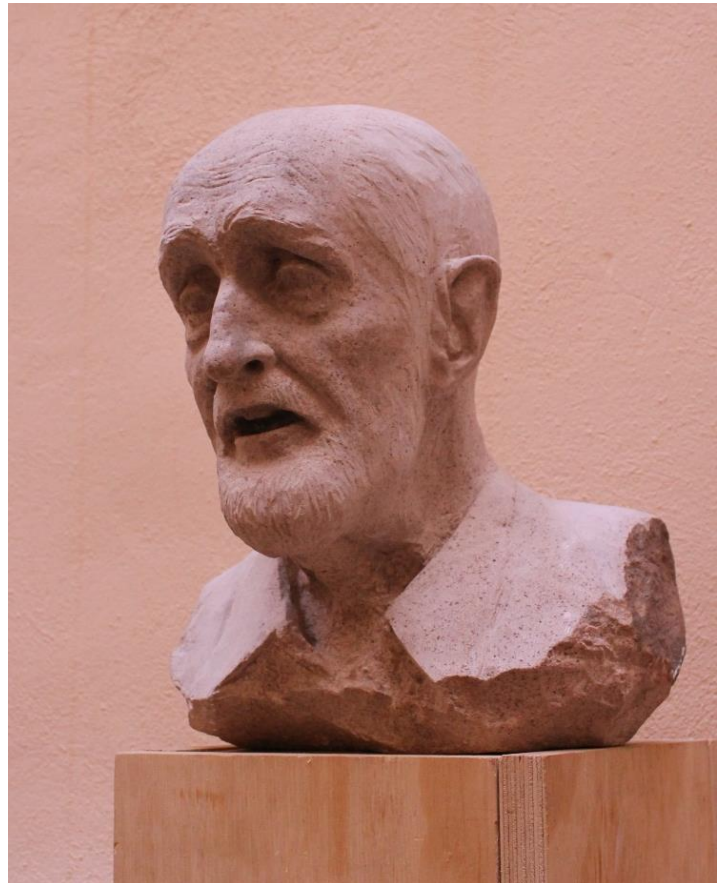
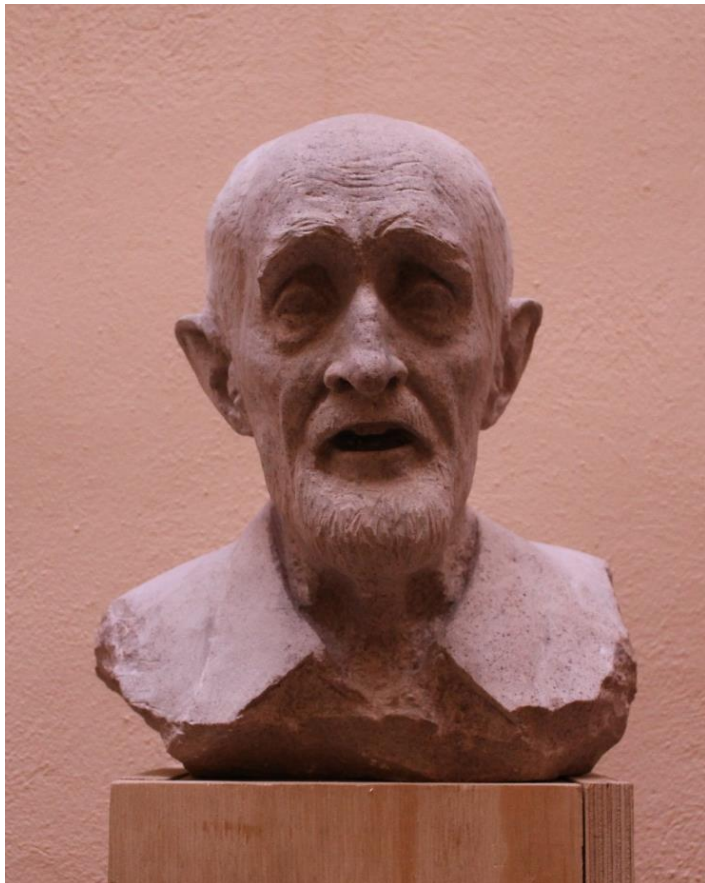


Fig. 57 i 58. Resultat final.



Fig. 59. Procés de modelatge.



Fig. 60, 61 i 62. Dibuixos del referent.

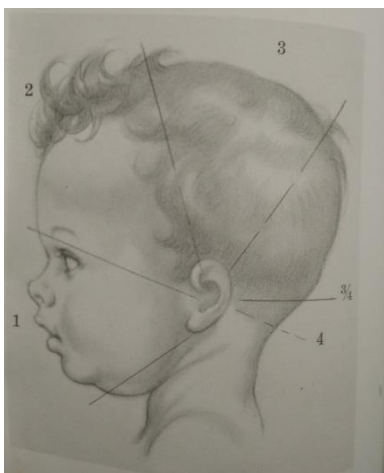


Fig. 63. *Drawing the human head.*
HOGARTH, B.

4.1.2. Retrat de Maia

Per al segon retrat, vam voler experimentar en el modelatge provant un altre tipus de fang, per a saber si es podia utilitzar per a futurs treballs. Vam aconseguir terra tamisada de gres, que s'utilitza per a la fabricació industrial de taulell. En un principi la mescla resultava, estranyament líquida i viscosa, pel fet que el material ve granulat i s'ha de deixar desfer en aigua algunes hores. Però deixant-lo assecar una mica i treballant-lo, adquireix una mal-leabilitat interessant que et permet arribar a un grau de detall major que l'argila de l'altre modelatge. Deixant-lo assecar fins a quasi al punt d'estar dur, té la qualitat de tornar-lo a banyar i que torne a ser mal-leable. Altres aspectes que ens semblaren interessants són, que com el material és clar i la intenció era reproduir-lo en marbre blanc, et resol el problema de tindre en compte l'efecte de la llum sobre l'objecte (fig. 59), que sí que té major importància quan es tracta de fang de color fosc. Adolf Wildt en el seu llibre *L'arte del marmo* descriu com influeix la tècnica empleada respecte al resultat final, ja que de realitzar un treball en fang, un material obscur i tou, a traslladar-lo mitjançant el buidatge en guix, es modifiquen les relacions de llum i ombra. Existeix una segona transformació quan el model en guix es trasllada mecànicament al marbre, modificant-se completament els seus valor, per ser un material vibrant i amb la capacitat d'absorbir la llum.

Una altra cosa apreciable d'aquest material, és que després de fer el motlle de la peça, vam poder observar com el mateix modelatge, haguera servit, ja que el fang, inclús deixant-lo sense cobrir, es va assecar sense badar-se i la duresa era inclús major al de qualsevol guix comú. Raó que el fa molt interessant, ja que et pots estalviar tot el procés de fer el motlle, amb els riscos d'arruïnar la peça.

Respecte al modelatge d'aquesta figura, es diferenciava de l'altra, en el fet que en aquest cas, el personatge si era personalment conegut i es tenia l'opció d'observar-lo en primera persona. En tractar-se d'una xiqueta de molt curta edat, tan sols un any, no cabia la possibilitat que posés, inclòs fent moltes fotografies, existia la dificultat que en cadascuna d'elles eixia en un semblant totalment diferent, per l'expressivitat facial de qualsevol infant.

A part d'aquestes fotografies i la contemplació directa, també es va utilitzar l'estratègia de veure diferents gravacions, per poder visualitzar fotogrames que mostraren diversos punts de vista per fer diferents dibuixos per què serviren d'esbossos (fig. 60, 61 i 62). En aquest cas, no feia falta la investigació per arribar a conèixer al subjecte, perquè era totalment conegut, ja que s'ha tingut la sort de compartir tota la seua vida.

Es va començar a modelar, creient que en ser una persona coneguda seria més senzill representar-lo, però a mesura que va començar el treball, es va fer palpable que seria tot el contrari, ja que en conèixer i tindre el seu rostre en la



Fig. 64. Retrat de Tinitat Miquel, M. Benlliure, Terracuita, 1947. Museu Sant Pius V, València.



Fig. 65. *Bambina che ride*, M. Rosso, Cera sobre guix, 1890, GAM Milà



Fig. 66. Procés de modelatge.

ment, el nivell de versemblança que ens exigim és molt superior. A més, el rostre d'un xiquet requereix un tractament dels volums, anatomia i textura molt diferent de tots els rostres que havíem fet abans, ja que es necessita fer volums molt arrodonits, amb textures molt suaus i proporcions diferents dels d'un cap adult. Per aquesta raó es van consultar diferents llibres d'anatomia infantil (fig. 63), com són els de Hogarth i Moreaux, amb la intenció de seguir el pretext de Camille Claudel, que aprén i experimenta personalment la poètica del fragment i estudia la fisiognomia; convençuda que l'expressivitat, el caràcter o la psicologia d'un rostre, han de sostenir-se sobre una estructura interna coherent. A més es van consultar escultors que havien fet busts de xiquets, tenint com a referència, sobretot, un obra de Mariano Benlliure que es troba en el Museu de Belles Arts Sant Piu V, desplaçant-nos en diverses ocasions per a contemplar-la (fig. 64).

Es buscava captar l'essència de la seua personalitat extravertida i extremadament simpàtica, per aquesta raó, es volia plasmar la imatge en una expressió de somriure, també inspirat per les obres de Rosso. Cal considerar que més d'un terç de la seua producció parisenca són retrats de xiquets, on torna a realitzar figures exemptes i amb els trets més detallats, on crea una expressió que es diferencia del rostre convencional de l'estàtua sobre la infància, com en *Bambina che ride* (fig.65). Prompte vam comprovar que fer un semblant somrient comportava una gran dificultat, ja que feia que el rostre adquirirà una semblança estranya, pel fet que al somriure, els músculs facials fan que es produïsquen plecs i ombres que li donen un aspecte d'envelliment al rostre.

Després d'un primer aproximament a la figura, es va traslladar a la facultat per a mostrar-la al tutor, qui com a consells va aportar que devia tindre proporcions semblants a la de l'edat del subjecte, ja que l'augment de la mesura fa que l'aparença siga de fer-lo més major, pel que calia conservar les proporcions cranials corresponents a un xiquet de curta edat. Una altra consideració va ser la de llevar-li importància al detall del cabell per centrar l'atenció en el rostre.

Es va modificar innumerables vegades el modelatge, servint per a comprendre que el més mínim canvi altera significativament l'aspecte del rostre; havent de tindre molta cura tant en la simetria com en les transicions entre els diferents volums. Allò que descriu Paul Valéry quant opina que sols cal que l'escultor varie un detall en un punt de vista, perquè es modifique la impressió d'un altre, açò fa del treball de l'escultor, un art ple de sorpreses constantment amenaçat per infinitat de casos possibles.

En aquesta figura vam fer els ulls amb solcs que permeteren que l'ombra dibuixara la forma i que ajudés a captar l'expressió de la mirada i a més de provar una solució diferent de l'altra peça realitzada per així comparar resultats (fig. 66).

Per a fer el motle, es va optar per fer-lo en dues peces que tingueren eixida, tant per complir amb els exercicis de l'assignatura de Tècniques de reproducció escultòrica, com per a poder reproduir un segon positivat, què servira en l'exposició que vam realitzar. La part del rostre i el coll es va fer amb massilla de silicona, tant per a reproduir millor els detalls facials com perquè no tingués enganxaments. Sobre aquesta massilla es van fer dos peces de guix separant la figura en dues meitats amb eixida. Posteriorment es va positivar en guix per a què servirà de model per a reproduir-la en marbre (fig. 67, 68 i 69).



Fig. 67, 68 i 69. Elaboració i positivat del motle en guix.



Fig. 70. Tall del bloc de marbre.

El bloc de marbre escollit per a treballar, va ser enviat per missatgeria des de Carrara gràcies a l'amistat amb companys de *l'Accademia*. Tenia unes mesures superiors al necessitat, pel que vam decidir dividir-lo en dues meitats per aprofitar millor el material. Tenia unes formes irregulars que feien difícil escollir les mesures per tallar-lo i que hi hagués suficient material perquè la figura cabés dins. Per a dividir el bloc, no es comptava amb els mitjos per poder traslladar-lo a la Facultat per a tallar-lo en el disc gran del taller de pedra, a més es volia aprendre a tallar-lo per mitjos propis, ja que en un futur no es podrà comptar amb aquesta ferrament. Tampoc es comptava amb els utensilis necessaris per a fer-ho com ens van ensenyar en Carrara, mitjançant forats que travessen el bloc i falques metàl·liques, pel que vam optar per utilitzar la radial fent un tall per tota la línia que dividia el bloc. Malgrat això, el disc sols permetia arribar a una profunditat d'uns set centímetres al voltant del marbre, fent difícil que mitjançant cops en una massa es trenqués, pel que es va optar per utilitzar falques de fusta per col·locar-les en els talls i banyar-les perquè s'unflarà la fusta i que es partira (fig. 70).



Una vegada dividit el bloc, vam treure mesures per a situar la figura respecte al bloc, tenint en compte aspectes com les vetes del marbre i possibles esquerdes en el material. El bloc era pràcticament exacte a les mesures més exteriors de la figura, pel que es pot dir que es va aprofitar la gran majoria del material. Després de col·locar els tres punts de referència, utilitzant el punter per a fer unes xicotetes incisions que serviren per a rebre les puntes metàl·liques de la creueta, es va optar per provar de treballar aquesta peça d'una forma un poc diferent, no treballant a partir de tots els punts més exteriors, sinó partint del punt frontal més exterior i anar treballant el marbre cap a la seua profunditat, com si la figura eixira de l'aigua, mètode utilitzat per Michelangelo, com descriu Vasari en el llibre de Wittkower. En aquest cas utilitzant el mètode de punts, amb la intenció de treballar la figura i anar sospesant la possibilitat de no definir totes les parts, deixant la part del rostre totalment definida i la resta en un aspecte d'acabat més esbossat o deixant la pedra sense treballar (fig. 71, 72, 73 i 74).



Fig. 71, 72, 73 i 74. Procés de talla.



Fig. 75. Model en guix.

El model de guix, va ser modificat, tenint en compte diverses observacions posteriors del personatge, com per exemple els llavis, que es van fer un poc més carnosos i canviant un poc l'expressió del somriure i les celles, un poc forçades en el primer modelat. També es va disminuir un poc la mesura del nas i dels ulls, així com la caiguda del cabell (fig. 75).



Fig. 76. Camille Claudel, *Jeanne enfant*, Marbre, 1892, Col·lecció particular.

Camille Claudel afirmava que les millors lliçons se les havia donat ella mateixa, no es tractava de presumptuositat, sinó, que havia crescut assolent, entrenant-se enèrgicament junt amb el seu pensament i no acontentant-se d'un resultat passable. Ella posava una cura obstinada, quasi maniàtica en la realització de les seues obres, pulcritud i rigor en el seu modelatge. Precisió en els relleus i volums, a més de tallar ella mateixa els seus marbres com en l'obra *Jeanne enfant* (fig. 76). Refeaia una i una altra vegada les seues obres, perfeccionant-les com si mai fos satisfeta, amb una voluntat clara de reparar allò que sentia que estava mal fet. Realitzar aquesta figura ens ha fet apropar a aquest sentiment que ella tractava d'expressar. (fig. 77, 78, 79, 80 i 81)



Fig. 77, 78 i 79. Procés de talla.



Fig. 81 i 81. Resultat final

4.2. EXPOSICIÓ DE LES OBRES REALITZADES

Aprofitant l'assignatura de Projecte Expositiu cursada en el quart curs de la carrera, vam elaborar el projecte de fer una exposició individual en la qual estigueren incloses les obres realitzades per a aquest treball. En l'assignatura se'ns va instar a realitzar diferents exercicis per a acotar el tema sobre el qual vol girar el nostre treball, que ens ajudés a la gestació de la idea definitiva, com l'elaboració d'un camp semàntic (veure ANNEX III), amb les definicions dels termes seleccionats, la creació d'un mapa conceptual (veure ANNEX IV), i una selecció de referents formals i conceptuals, dels quals ja hem parlat anteriorment en aquest treball.

L'exposició es va realitzar en una biblioteca municipal de la ciutat de València, la Biblioteca Casa de la Reina, situada en el barri del Cabanyal. Aquesta exposició va intentar tindre un caràcter més enllà de la simple mostra de les obres, tractant d'explicar els procediments utilitzats per a realitzar-les. Aquest tipus d'informació no se sol proporcionar habitualment, amb la intenció que els interessats pogueren aprofundir un poc en el món de l'escultura, amb l'esperança de promocionar la pràctica escultòrica com a mètode de coneixement.



Fig. 82. Bust de pedra junt al model.

En l'exposició es van presentar les obres junt amb les eines, models i explicacions escrites dels procediments utilitzats per a fer-les (veure ANNEX V). Respecte al bust de José Luis Sampedro, es va col·locar el treball definitiu acompanyat del model en guix utilitzat per a traure les mesures a reproduir, amb la creueta i la màquina de punts, per a fer més senzill la comprensió del que es volia explicar (fig. 82). L'altra figura, a causa de la impossibilitat de presentar el treball en marbre acabat, es va optar per mostrar el positiu en guix junt amb els negatius del motle, per a poder explicar els mètodes de

reproducció utilitzats. Garantint així, la fàcil comprensió de com es realitzà. Junt aquesta peça es va col·locar l'altre positivat en guix ja retocat, per a fer comprendre la possibilitat de modificar el resultat del buidat (fig. 83).



Fig. 83. Figura de guix junt al motle.

Junt aquestes peces també es va exposar altres obres elaborades amb pedra, per a donar a conèixer altres mètodes o possibilitats, com una peça d'escacs treballada amb plans geomètrics o la talla directa d'un fragment de figura femenina (fig. 84 i 85). A més d'altres peces pròpies elaborades amb altres tècniques i materials que podem observar en el catàleg realitzat posteriorment (veure ANNEX VI) . Totes elles col·locades sobre taules de marbre i pedestals fets a propòsit per a l'exposició. Dins de les tasques requerides per l'assignatura, d'aquesta exposició també es va realitzar una nota de premsa per a la seua difusió i una fulla de sala on es resumeix la seua temàtica (veure ANNEXOS VII i VIII).

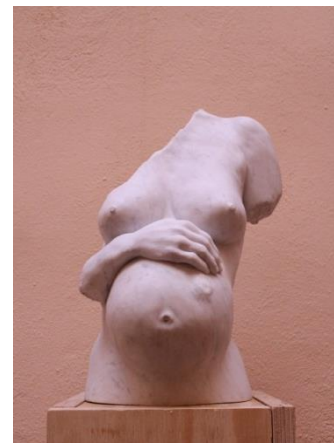


Fig. 84 i 85. Obres de marbre també exposades.

5. CONCLUSIONS

Recuperant els objectius marcats en aquest treball, podem afirmar que hem aconseguit practicar i aprendre diversos procediments escultòrics, així com experimentar amb diferents materials, que han enriquit els nostres coneixements i possibilitats futures per a realitzar una escultura.

Respecte al propòsit de donar a conèixer procediments i mètodes escultòrics, s'ha pogut realitzar una exposició on s'inclou a més de les obres, informació respecte a la seua realització. També podem afirmar que hem pogut rendir-li tribut a José Luis Sampedro, tant en l'exposició, com per l'acord d'exposar la peça permanentment en un parc públic que porta el seu nom¹⁶.

L'estudi i cerca teòrica feta per a completar el treball, ha contribuït a comprendre i millorar els coneixements sobre el gènere del retrat, ha aportat informació sobre personatges importants de la història de l'art i ha completat l'aprenentatge respecte a alguns dels processos utilitzats per a realitzar una escultura de qualitat. Per altra banda, l'execució d'aquest projecte ha aconseguit posar a prova les nostres capacitats d'apropar-nos a realitzar un treball acadèmic, que al mateix temps, ens pot servir com experiència per a altres treballs futurs.

Les diferents opinions sobre la idoneïtat dels processos per a portar a terme una escultura mitjançant processos subtractius, bé siga talla directa o indirecta, queda clar que, de totes dues, es podria argumentar que cadascuna té els seus pros i contres, els seus valors i desavantatges. No pensem que cap de les dues siga millor o més correcta que l'altra a l'hora de realitzar una escultura, simplement són diferents i haurien de ser utilitzades segons els interessos d'aquell que les practica. En el cas de voler representar una forma concreta, com els busts d'aquest treball, el grau de versemblança sempre serà molt millor utilitzant la talla indirecta a partir de la reproducció fidel del model, a més d'optimitzar el treball a realitzar. Sent el modelatge el que et permet experimentar i aprendre mitjançant les múltiples modificacions fins a arribar al resultat volgut.

Durant la nostra experiència d'intercanvi acadèmic a Carrara, ens vam fixar que en els diferents laboratoris escultòrics i en l'ofici en general, existeix un cert hermetisme i manca d'interés per ensenyar el coneixement i tècniques adquirides pels que porten llarg temps practicant aquest treball. Creiem que és un error, ja que si bé ho comprenem per una raó de competitivitat en aquesta societat on vivim, açò contribueix al fet que es perden coneixements generacionals i que seria més lògic transmetre aquests coneixements per a ajudar que se seguísca mantenint aquesta tradició i cultura.

¹⁶ Acord de donació per a la col·locació de l'obra en el parc públic José Luis Sampedro del municipi Corunyes d'Oleiros, Galícia.

6. REFERÈNCIES

- AA.VV. (2015). *Camille Claudel: scultore, Un'identità problematica, tra arte e follia*. Florencia: NICOMP L.E.
- AA.VV. (1996). *Medardo Rosso*. Santiago de Compostela: Rizzoli.
- AA.VV. (2009). *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid: Ediciones Akal.
- ALBERTI, L. B. (1999). *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos.
- CAMÍ Y SANTAMERA. (2000). *Escultura en piedra*. Barcelona: Parramón Ediciones.
- CLAIR, J. (1999). *Elogio de lo visible*. Barcelona: Seix Barral.
- DE QUEVEDO PESSANHA, C. (1947), *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid: ESPASA-CALPE.
- DELEUZEL, G. (1999). *Conversaciones*. València: PRE-TEXTOS.
- ECO, U. (2001). *Como se hace una tesis*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- EPSTEIN, J. (1942). *Let there be sculpture*. Regne Unit: First Thus Edition.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real, Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- FRANCASSTEL, P. y G. (1978). *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- FUSTER, V., SAMPEDRO, J.L., Lucas, O. (2008). *La ciencia y la vida*. Barcelona: Plaza y Janés.
- GIL IGUAL, M. J. (2003). *Procesos y procedimientos escultóricos sustractivos y su repercusión en la creación escultórica contemporánea*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- HESSEL, S. , SAMPEDRO, J.L. (2011). *!Indignaosj: un alegato contra la indiferencia y a favor de la insurrección pacífica*. Barcelona: Destino.
- HECKER, S., (2017). *Un monumento al momento, Medardo Rosso e le origini della scultura contemporanea*. Italia: Johand & Levi Editore.
- HOGARTH, B. (1989). *Drawing the human head*. Nova York: Paperback Edition.
- MADERUELO, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- MARCHÁN FIZ, S. (1992). *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Forma.

- MARTÍNEZ-ARTERO, R. (2004). *El retrato, Del sujeto en el retrato*. Barcelona. Montesinos.
- MONTOLIU, V. (1997). *Mariano Benlliure*. València: Generalitat Valenciana.
- MOREAUX, A. (2005). *Anatomia artística del hombre*. Madrid: Ediciones Norma.
- NAVARRO LIZANDRA, J. L. (2000). *Maquetas, modelos y moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- PANZERA, A. M. (2016). *Camille Claudel*. Roma: L'Asino d'oro edizioni.
- PASETTI, C. (2016). *Mademoiselle Camille Claudel e Moi*. Torí: Nino Aragno Editore.
- PLASENCIA CLIMENT, C., RODRÍGUEZ GARCÍA, S. (1988). *El rostro humano, observación expresiva de la representación facial*. València: Universitat Politècnica de València.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española, 23ª ed.* Madrid: Espasa.
- SAMPEDRO, J. L. (1989). *Congreso en Estocolmo*. Madrid: Alfaguara.
- SAMPEDRO, J. L. (1995). *Octubre, octubre*. Madrid: Alfaguara.
- SAMPEDRO, J. L. (2000). *La sonrisa etrusca*. Barcelona: Paza y Janés.
- SAMPEDRO, J. L. (2010). *La vieja sirena*. Barcelona: Debolsillo.
- STOCCHI, F. (2015). *Medardo Rosso*. Florencia-Milà: Giunti Editore.
- SUBIRATS, E. (1989). *El final de las Vanguardias*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- VALÉRY, P. (1999). *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor.
- WILDT, A. (1922). *L'arte del marmo*. Milà: Abscondita.
- WINCKELMANN, J. (1987). *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Península.
- WITTKOWER, R. (1980). *La escultura, procesos y principios*. Madrid: Alianza Forma.

7. ÍNDEX DE FIGURES

Fig. 1. <i>Accademia di belle arti di Carrara</i>	7
Fig. 2. <i>Accademia di belle arti di Carrara</i>	7
Fig. 3. <i>Accademia di belle arti di Carrara</i>	7
Fig. 4. Portada del llibre de Paul Valéry.....	10
Fig. 5. Bust de P. Valéry, R. Vautier, Bronze, 1958, París.....	10
Fig. 6. <i>Vielle femme</i> ,.....	12
Fig. 7. <i>Paul Claudel</i> ,.....	12
Fig. 8. <i>La Prière</i> . Camille Claudel, Bronze, 1889, Col·lecció particular.....	12
Fig. 9. <i>Busto de Rodin</i> , Camille Claudel, Bronze, 1889, París.....	13
Fig. 10. <i>Accidenti, el monaguillo</i> , M. Benlliure. Bronze, 1884, Roma.....	14
Fig. 11. Monument al poeta Antonio Trueba, M. Benlliure, Bronze, 1894, Bilbao.....	14
Fig. 12. Retrato de Francisco Domingo Marqués. M. Benlliure, Guix, 1885, Museu Sant Pius V, València.....	15
Fig. 13. <i>Fine</i> , M. Rosso, Cera, 1885, Museo Medardo Rosso, Lecco.....	16
Fig. 14. <i>Il vecchio</i> , M. Rosso, Cera, 1883, Museo Medardo Rosso, Lecco.....	16
Fig. 16. <i>Carne altrui</i> , M. Rosso, Cera, 1889, MART Trento.....	17
Fig. 15. <i>Se la fusse grappa</i> , M. Rosso, Cera, 1889, MART Trento.....	17
Fig. 17. <i>Birichino</i> , M. Rosso, Bronze, 1882, GAM Milà.....	17
Fig. 18. S. Zamit, Guix, Col·lecció particular.....	18
Fig. 19. S. Zamit, Guix, Col·lecció particular.....	18
Fig. 20. José Luis Sampedro.....	19
Fig. 21. <i>Accademia di Belle Arti di Carrara</i>	21
Fig. 22. <i>Cava</i> , Serralada Apuana Carrara.....	21
Fig. 23. Obra exposada en el <i>Centro Arti Plastiche di Carrara</i>	21
Fig. 24. <i>Cava</i> abandonada propera a Carrara.....	22
Fig. 25. Diagrama que mostra les tècniques dels grecs en el període arcaic.....	22
Fig. 26. <i>Dionisos y el Satiro</i>	23
Fig. 27. <i>Definitor</i> , Il·lustració del llibre <i>De Satatua</i> , ALBERTI, L.B.....	23
Fig. 28. <i>Puntòmetre</i> o màquina de punts.....	24
Fig. 29. Procés de modelatge.....	26
Fig. 30. Esbós amb llapis.....	26
Fig. 31. Esbós amb carbó.....	26
Fig. 32. Esbós amb plastilina.....	27
Fig. 33, 34 i 35. Procés de modelatge.....	27
Fig. 36. S. Zamit, Modelatge en fang. Col·lecció privada.....	27
Fig. 37 i 38. Procés de modelatge.....	28
Fig. 39, 40 i 41. Realització del motle.....	29
Fig. 42 i 43. Possitvat en guix.....	30
Fig. 44. Bloc de pedra original.....	30

Fig. 45. Talla de la pedra.....	31
Fig. 46. Talla de la pedra.....	31
Fig. 47 i 48. Talla de la pedra.....	31
Fig. 49 i 50. Repetició del modelatge.....	32
Fig. 51, 52 i 53. Positvat en guix.....	32
Fig. 54, 55 i 56. Acabats en la pedra.....	33
Fig. 57 i 58. Resultat final.....	33
Fig. 59. Procés de modelatge.....	34
Fig. 60, 61 i 62. Dibuixos del referent.....	34
Fig. 63. <i>Drawing the human head</i> . HOGARTH, B.....	34
Fig. 64. Retrat de Tinitat Miquel, M. Benlliure, Terracuita, 1947. Museu Sant Pius V, València.....	35
Fig. 65. <i>Bambina che ride</i> , M. Rosso, Cera sobre guix, 1890, GAM Milà.....	35
Fig. 66. Procés de modelatge.....	35
Fig. 67, 68 i 69. Elaboració i positvat del motle en guix.....	36
Fig. 70. Tall del bloc de marbre.....	36
Fig. 71, 72, 73 i 74. Procés de talla.....	37
Fig. 75. Model en guix.....	37
Fig. 76. Camille Claudel, <i>Jeanne enfant</i> , Marbre, 1892, Col·lecció particular. ...	38
Fig. 77, 78 i 79. Procés de talla.....	38
Fig. 80 i 81. Resultat final.....	38
Fig. 82. Bust de pedra junt al model.....	39
Fig. 83. Figura de guix junt al motle.....	40
Fig. 84 i 85. Obres de marbre també exposades.....	40

8. ANNEXOS

- I. Obres de Suzie Zamit
<https://www.suziezamit.co.uk/gallery>
- II. Videos de José Luis Sampedro
https://www.documaniatv.com/biografias/epilogo-jose-luis-sampedro-video_f78caf41d.html
<https://www.youtube.com/watch?v=eKbpaZtC6Bg>
- III. *Camp semàntic*¹⁷

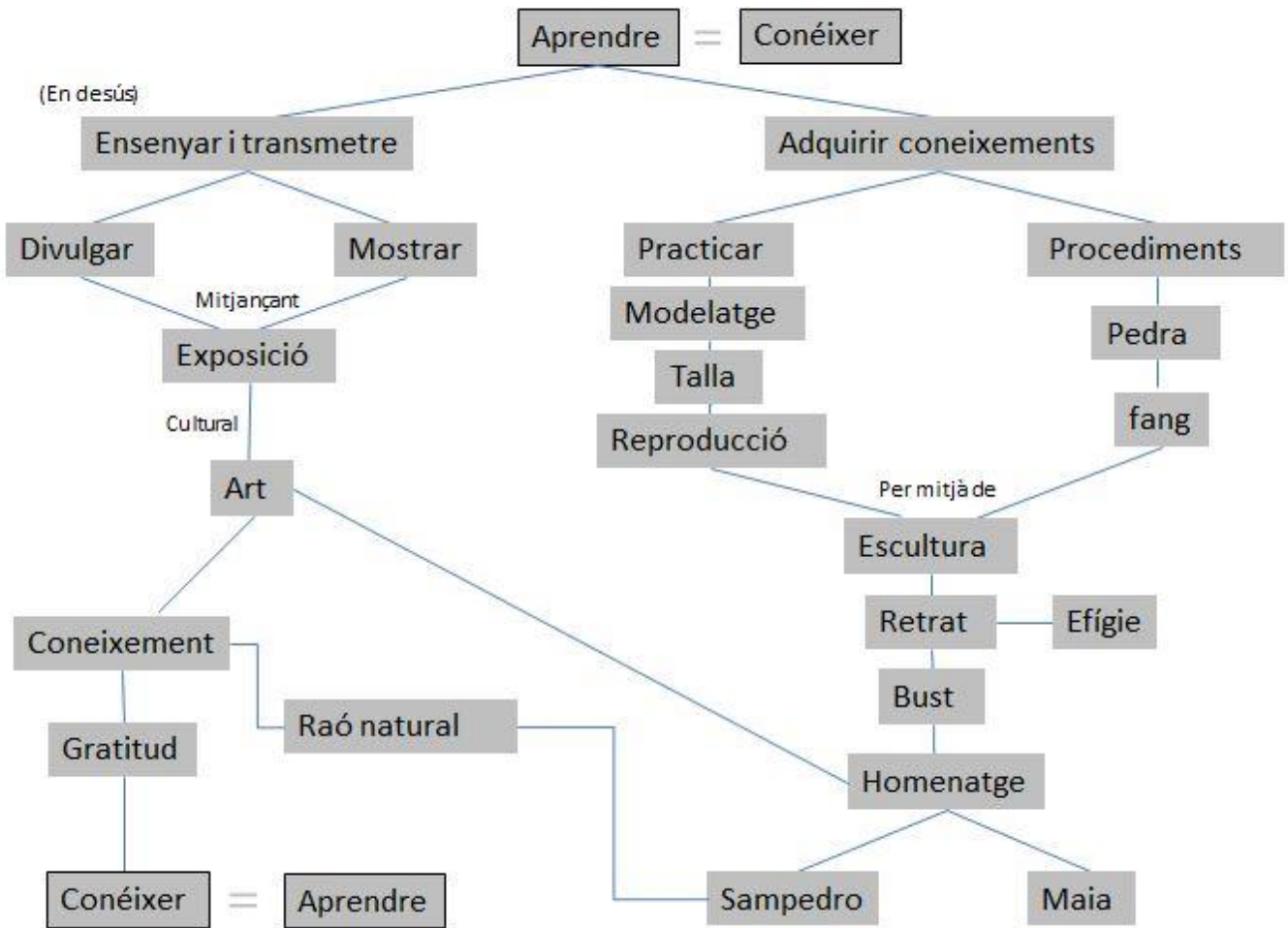
- **Escultura:** - Art de modelar, tallar o esculpir en alguns materials, figures en tres dimensions.
- **Retrat:** - Pintura o efígie, principalment d'una persona.
- **Aprendre:** - **Adquirir coneixements d'alguna cosa per mitjà de l'estudi o l'experimentació.**
(terme en desús) – Ensenyar, transmetre uns coneixements.
- **Homenatge:** - Acte o sèrie d'actes que se celebren en honor d'algú o d'alguna cosa.
-Submissió, veneració, respecte algú o d'alguna cosa.
- **Pedra:** -Substància mineral, més o menys dura i compacta.
- **Art:** -Capacitat o habilitat per a alguna cosa.
-Manifestació de l'activitat humana mitjançant la qual s'interpreta el real o es plasma l'imaginat amb recursos plàstics, lingüístics o sonors.
- Conjunt de preceptes i regles necessaris per a fer alguna cosa.
- **Modelar:** - Formar en cera, fang o una altra matèria tova una figura o adorn.
- **Talla:** - Obra d'escultura, especialment en fusta.
- **Bust:** - Escultura o pintura del cap i part superior del tronc humà.
- **Efígie:** - Imatge o representació d'una persona.
- **Plasmar:** - Modelar una matèria per a donar-li una forma determinada.
- **Ensenyar:** - Mostrar o exposar alguna cosa, perquè siga vist i apreciat.
-Donar advertència, exemple o escarni que servisca d'experiència i guia per a obrar en el successiu.
- **Coneixement:** - Enteniment, intel·ligència, raó natural.
- **Habilitat:** - Capacitat i disposició per a alguna cosa.
- Cada una de les coses que una persona executa amb gràcia i destresa.

¹⁷Traducció pròpia, de les definicions extretes del diccionari de la *Real Academia Española*.

- Gratitud: -Sentiment que ens obliga a estimar el benefici o favor que se'ns ha fet o ha volgut fer, i a correspondre'l a ell d'alguna manera
- Real: - Que té existència objectiva.
- Representació: - Imatge o idea que substitueix a la realitat.
- Exposició: -Acció i efecte d'exposar.
 - Explicació d'un tema o assumpte per escrit o de paraula.
 - Presentació pública d'articles de la indústria o de les arts i les ciències amb fins comercials o culturals.
- Mostrar: -Manifestar o posar a la vista alguna cosa, o ensenyar-lo o senyalar-lo perquè es veja.
 - Explicar, donar a conèixer alguna cosa o convèncer de la seua certitud.
- Experiència: -Pràctica prolongada que proporciona coneixement o habilitat per a fer alguna cosa.
- Enteniment: -Potència de l'ànima, en virtut de la qual concep les coses, les compara, les jutja, i indueix i dedueix altres de les que ja coneix.
 - Raó humana.
- Raó natural: -Potència discursiva de la persona, nua de tot matís científic que la il·lustre.

- Objectiu: -Pertanyent o relatiu a l'objecte en si mateix, amb independència de la mateixa manera de pensar o de sentir
- **Conèixer: -Endevinar per l'exercici de les facultats intel·lectuals la naturalesa, qualitats i relacions de les coses.**
 - Experimentar, sentir alguna cosa.**
- (terme en desús) - Mostrar agraïment.**
- Practicar: -Exercitar, posar en pràctica alguna cosa que s'ha après i especulat.
 - Realitzar les pràctiques que permeten a algú habilitar-se i poder exercir públicament la seua professió.
 - Assajar, entrenar, repetir alguna cosa diverses vegades per a perfeccionar-lo.
- Procediments: -Mètode d'executar algunes coses
- Mètode: -Forma d'obrar o procedir, hàbit o costum que cadascú té i observa.
 - Obra que ensenya els elements d'una ciència o art.
 - Procediment que se segueix en les ciències per a trobar la veritat i ensenyar-la.
- Difondre: -Publicar, estendre, posar a l'abast del públic alguna cosa.

IV. Mapa conceptual



V. Explicacions dels procediments utilitzats.

**Busto homenaje a la figura del escritor
Jose Luis Sampedro.**

Realizado en piedra arenisca

Hecho a partir del modelado en arcilla de la cabeza del personaje, al cual se le realiza un molde perdido en escayola, que será positivado en el mismo material y que servirá como modelo para sacar las medidas y puntos de referencia con el "puntómetro". El "puntómetro" es un artilugio que se ha utilizado por lo menos desde época romana, en su versión más rudimentaria, para localizar puntos en el espacio para elaborar esculturas en piedra. Esta herramienta ha ido evolucionando desde sus orígenes hasta alcanzar esta forma que es la más utilizada. Funciona anclándolo a una cruceta de madera hecha a las medidas de la figura que se quiere reproducir. Esta cruceta tendrá tres puntos de apoyo en el modelo, que se sitúan también en el material donde se quiere trabajar. Esta cruceta deberá ser desplazada constantemente del modelo a la piedra en este caso. Mediante los diferentes rodamientos, rotulas i topes, se ajustará la varilla para señalar un punto concreto del modelo que será señalado mediante una marca de lápiz. A continuación se traslada la cruceta al bloque y se eliminará material hasta que la varilla llegue al tope, lo que nos permite situar ese punto exactamente. Esta operación se repetirá las veces necesarias para localizar los diferentes puntos que necesitemos, trabajando a partir de los puntos más exteriores y generales hasta los más particulares que queramos. De esta forma se consigue trabajar con precisión y seguridad, teniendo en cuenta el hecho de que el trabajo en piedra no te permite la vuelta atrás después de eliminar el material. Este método de trabajo te permite tallar con exactitud las proporciones del modelo elaborado, dejando la pieza lista para realizar los retoques y definiciones finales.

**Bust homenatge a la figura de l'escriptor
Jose Luis Sampedro**

Realizat en pedra arenisca

Fet a partir del modelatge en fang del cap del personatge, al qual se li ha realitzat un motle perdut en guix, que serà positivat en el mateix material i que servirà com a model per a traure mesures i punts de referència amb el "puntómetro". El "puntómetro" és un artefacte que es porta utilitzant des de l'època romana, en la seua versió més rudimentària, per a localitzar punts en l'espai per a elaborar escultures en pedra. Aquesta ferramenta ha anat evolucionant des dels seus orígens fins a arribar a aquesta forma que és la més utilitzada. Funciona ancorant-la a una creueta de fusta feta a la mesura de la figura que es vol reproduir. Aquesta creueta tindrà tres punts de suport en el model, que es col·locaran també en el material que es vol treballar. Aquesta creueta deurà ser constantment desplaçada del model a la pedra en aquest cas. Mitjançant els diferents rodaments, ròtules i topes, s'ajustarà la vareta per a senyalar un punt concret del model que serà marcat amb una marca de llapis. A continuació es traslladarà la creueta al bloc i s'eliminarà material fins que la vareta arribi al topall, el que ens permet situar aquest punt exactament. Aquesta operació es repetirà les voltes necessàries per a localitzar els diferents punts que necessitem, treballant a partir dels punts més externs i generals fins als més particulars que vulguem. D'aquesta manera, s'aconsegueix treballar amb precisió i seguretat, tenint en compte el fet que el treball en pedra no et permet la marxa enrere després de retirar el material. Aquest mètode de treball et permet tallar amb exactitud les proporcions del model elaborat, deixant les peces llestes per a realitzar els retoques i definicions finals.

Maia

Positivado de escayola de un modelado, que a posteriori servirá como modelo para su reproducción en mármol.

Al modelado hecho con arcilla de gres, se le realizó un molde de dos piezas para su reproducción en otro material. Dicho molde fue elaborado en dos piezas de escayola reforzada con arpillera, usando masilla de silicona en la parte del rostro y cuello, para evitar enganches y que así tuviese salida, además de mejorar el registro de los detalles de la cara. Esta forma de molde por piezas te permite positivar en diferentes materiales permitiéndote experimentar diferentes soluciones de una misma figura.

Maia

Positiu en guix d'un modelatge, que a posteriori servirà com a model per a la seua reproducció en marbre.

Al modelatge fet en fang de gres, se li va realitzar un motle de dos peces per a la seua reproducció en un altre material. Aquest motle va ser realitzat en dues peces de guix reforçat en arpillera, gastant massilla de silicona per a la part del rostre i el coll, per així evitar enganxaments i que tinguera eixida, a més de millorar el registre dels detalls de la cara. Aquesta forma de motle per peces et permet positivar en diferents materials permetent experimentar diferents solucions d'una mateixa figura.

L'artista

Esta pieza representa el papel que juegan aquellas personas que tratan de empezar en el mundo del arte, comparando este con un tablero de ajedrez, apoyado en el discurso del artista mejicano Pablo Helguera, que compara las piezas de este con los roles que juegan los diferentes estamentos dentro del mundo artístico-cultural. Resumidamente, la figura del rey sería el director de museo, la reina se correspondería con los coleccionistas, los caballos los galeristas así como los críticos serían los alfiles y las torres los comisarios.

Siendo el artista los peones, tanto por su mayor número de unidades, como por su insignificancia y limitación de movimientos, hecho que le convierte en elemento sacrificable, pero que tiene la oportunidad de una vez avanzada la partida adquirir cierta importancia y así contar con creciente apoyo, que le permita llegar a convertirse en una pieza importante del tablero.

Respecto a la elaboración de la pieza, fue tallada por planos geométricos, hasta alcanzar una forma aproximada, que luego utilizando una plantilla o «sagoma» de media silueta, hecha con madera, sirvió como referencia para ir sustrayendo material de las distintas caras, para lograr una simetría de todos sus lados.

L'artista

Aquesta peça representa el paper que juguen aquelles persones que tracten de començar en el món de l'art, comparant-lo aquest món en un tauler d'escacs, recolzant-se en el discurs de l'artista mexicà Pablo Herrera, que compara les peces d'aquest joc, amb els rols que juguen els diferents estaments dins del món artístic-cultural. Resumidament, la figura del rei seria el director del museu, la reina es correspondria amb els col·leccionistes, els cavalls els galeristes així com els crítics serien els alfils i les torres els comissaris. Sent els artistes els peons, tant pel seu major nombre d'unitats, com per la seua insignificança i limitació de moviments, fet que el converteix en l'element sacrificable, però que té l'oportunitat d'una vegada avançada la partida adquirir certa importància i així comptar amb un creixent suport, que li permeta arribar a convertir-se en una peça important del tauler de joc.

Respecte a l'elaboració de la peça, va ser tallada per plans geomètrics, fins a aproximar-se a la seua forma, que després utilitzant una plantilla o "sagoma" de mitja silueta, feta amb fusta, va servir com a referència per a anar llevant material de les diferents cares, per aconseguir una simetria de tots els seus costats.

Giulia

Fragmento del torso de una mujer embarazada realizado a partir del modelado en barro de la figura. Posteriormente reproducida en mármol durante la celebración del White Carrara Downtown 2018 en la Accademia di Belle Arti Di Carrara.

Trabajada totalmente a mano partir de un bloque de mármol vetado, utilizando diferentes herramientas como: el "escapezzatore" para eliminar grandes fragmentos, la "subie" para acercarse a la forma, la "gradina" para igualar la superficie, "escalpelos" de diferente tamaño para realizar los detalles más minuciosos, las "raspas" para acabar de igualar y alisar la superficie y diversas "lijas" de distinto gramaje para dar el acabado final.

Giulia

Fragment del tors d'una dona embarassada realitzat a partir del modelatge en fang de la figura. Posteriorment reproduïda en marbre durant la celebració del White Carrara Downtown 2018, en l'Accademia di Belle Arti Di Carrara.

Treballada totalment a mà a partir d'un bloc de marbre amb vetes, utilitzant diverses ferramentes com: l'"escapezzatore" per a eliminar grans fragments, la "subie" per a l'apropament a la forma, la "gradina" per a igualar la superfície, "escalpels" de diverses mesures per a realitzar els detalls més minuciosos, les "raspes" per acabar d'igualar i allisar la superfície i diverses "escates" de diferents gramatges per a donar l'acabat final.

VI. Catàleg

https://issuu.com/aggaca88/docs/aprender_a_conocer_a_gil

VII. Nota de prensa

APRENDER A CONOCER

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL DE ESCULTURA

ÁLVARO GIL GARCÍA

En la Biblioteca Municipal de Casa de la Reina, ubicada en la calle de la Reina en Valencia; tendrá lugar la exposición titulada "Aprender a conocer", cuya inauguración será el próximo 7 de mayo a las 19:00h y se podrá disfrutar hasta el 23 de mayo de 2019.

Exposición que muestra una serie de obras escultóricas con la intención de divulgar la práctica escultórica y sus procedimientos. En ella se mostrarán diversas piezas elaboradas en piedra y realizadas a partir de los procedimientos aprendidos en Carrara, una de las cunas de la escultura en mármol. La ciudad de Carrara está situada en la región italiana de la Toscana y en ella se lleva siglos trabajando el mármol en abundantes laboratorios escultóricos que se dedican a este oficio artesanal, donde el autor ha tenido el placer de formarse.

Las obras vendrán acompañadas de una explicación del proceso seguido para su elaboración, de esta manera aquellos interesados podrán conocer las técnicas y procedimientos que se han utilizado, así como algunos de los utensilios o herramientas empleados para su elaboración.



Modelado en barro, la reproducción por procesos de moldes y la talla de materiales definitivos.

Figuras de objetos con significado, fragmento de figura humana y retratos homenaje de personajes importantes para el autor, son algunos de los temas que podrán contemplar. Destacando el busto homenaje de la figura de José Luis Sampedro, con la intención de que sirva para rendir tributo a una de las figuras más importantes de la literatura española de estos últimos años y orador de referencia.

Biblioteca Casa de la Reina, calle de la Reina, 85, Valencia
De lunes a viernes de 8:45 a 19:45h.

VIII. Fulla de sala

«Dentro de cada uno de nosotros hay infinidad de cosas que no llegamos a desarrollar, y el verdadero desarrollo está en que cada uno llegue lo más alto posible en su conocimiento»

José Luis Sampedro



Biblioteca Casa de la Reina

Calle de la Reina, 85, Valencia
Exposición desde el 07/05 al 23/05 de 2019
Inauguración el 07/05 a las 19:00h.

Aprender a conocer

Álvaro Gil Garcia

Aprender

La principal razón que me movió a realizar mis estudios de grado de bellas artes es la *idea de aprender*. Se entiende como aprender la adquisición de conocimientos por medio del estudio y la experiencia. Pero también significa (otra opción ya en desuso) enseñar/ transmitir unos conocimientos. Sobre esas dos premisas se apoya mi trabajo, buscando divulgar y mostrar mis trabajos y los procedimientos que he aprendido mediante una exposición artística, con un propósito de divulgación cultural, con la intención de promocionar la práctica escultórica como un medio de conocimiento.





“El principal beneficiario del arte es el propio artista. Solo puede transmitir a su obra aquello que personalmente comprende. Y en el ejercicio de su arte desarrolla su comprensión.”

John Anthony West

a conocer

Por lo que respecta a la adquisición de conocimientos personales que me permitan seguir mejorando mis aptitudes a la hora de realizar obras artísticas, considero que es necesario el aprendizaje de diferentes procedimientos y métodos de trabajo y la práctica de estos. Utilizando estos pretextos, se ha optado por escoger las técnicas de modelado en barro, reproducción por moldes y talla en piedra, para realizar diferentes figuras y retratos escultóricos. Con la intención de homenajear a dos personas que han sido importantes personalmente, por una parte la figura de José Luis Sampedro y por otra la de una niña, mi sobrina; estos retratos servirán como medio para adquirir conocimientos, entendimiento, inteligencia, razón natural, y como forma de mostrarles gratitud a los personajes escogidos. Curiosamente en la definición de conocer, que es el propósito final, tiene como formas ya en desuso la acepción de mostrar agradecimiento. Por todas estas razones, podemos resumir que la intención de este trabajo es utilizar la escultura para aprender a conocer.