



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALENCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

La integración del Fragmento en la Escultura Contemporánea

Máster en Producción Artística

Trabajo Final de Máster

Tipología 4. Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Autor: Daniel Pérez Suárez

Directores: Vicente Ortí Mateu y Carlos Martínez Barragán

Valencia, junio de 2013

Resumen

Este texto contiene la fundamentación teórica de la producción escultórica de Daniel Pérez: *Fragmentos*.

Dicha fundamentación comienza con una serie de planteamientos desarrollados a partir de un análisis de las aportaciones concretas de Auguste Rodin, en cuanto al entendimiento de la representación escultórica del cuerpo humano fragmentado, como elemento significativo por su forma, no por su significado o simbología.

A partir de este concepto, el autor presenta la obra Torso (Fragment of a Torso), de Constantin Brâncuși, como punto de inflexión para el replanteamiento de la importancia del soporte pétreo como elemento autorreferencial en la escultura.

Estos dos aspectos, constituyen el germen de los *Fragmentos*.

Las esculturas de Daniel Pérez consisten en representaciones del rostro humano fragmentado talladas en piedra. Entendemos la elección del rostro humano como referente, únicamente por la facilidad de ser reconocido a través de sus partes, aún siendo representado de forma sintética. A este planteamiento, se añade la intencionalidad del autor por plantear una revalorización del soporte pétreo, mostrándolo al mismo nivel de aquello que representa, sirviéndose de su poética y su fisicidad.

Con todo ello, el autor presenta su obra, como una consecuencia lógica de los planteamientos desarrollados por algunos escultores de la segunda mitad del s. XX que utilizan la piedra como soporte. Señala finalmente las aportaciones de los *Fragmentos*, dentro del marco de la escultura contemporánea en piedra.

Palabras clave

Escultura; fragmento; rostro; piedra; Rodin; Brâncuși; poética; retórica; Daniel Pérez.

Abstract

This text contains the theoretical base line for the sculptural production made by Daniel Perez: *Fragments*.

Such base line begins with a few approaches developed from an analysis of the specific contributions of Auguste Rodin, as the understanding of the sculptural representation of the fragmented human body, as a signifier for its shape, not its meaning or symbolism.

From this concept, the author presents the work *Torso* (Fragment of a torso), made by Constantin Brâncuși, as a turning point for the rethinking of the importance of the stony support as a self-referential element.

These two aspects form the roots of the *Fragments*.

Daniel Perez's sculptures consist fragmented representations of the human face carved in stone. We understand the choice of the human face as a reference, only for the ease of being recognized through their parts, while being represented synthetically. In this approach, add the author's intention to raise stony support appreciation, showing it at the same level of what it represents, using his poetry and his physicality.

With all this, the author presents his work, as a logical consequence of the approaches developed by some sculptors of the second half of the s. XX who uses the stone as support. Finally points out the contributions of the *Fragments* in the context of contemporary sculpture in stone.

Keywords

Sculpture; fragment; face; stone; Rodin; Brâncuși; poetic; rethoric; Daniel Pérez.

Agradecimientos

Gracias a todos aquellos que han servido de apoyo para la realización de este proyecto:

Carlos M. Barragán, por su orientación y disponibilidad.

Vicente Ortí, por su amistad y por su pasión por la piedra.

Mariano Mínguez, por su colaboración “por amor al arte”.

Mi padre, por su entereza, y por enseñarme el valor de lo sencillo.

Mi hermano, por estar ahí, sin tener en cuenta la distancia.

Mi futura esposa, porque cuando uno tiembla, el otro calma.

Y con especial cariño:

Gracias a mi madre; porque... “si quieres, puedes”.

Índice

1. Introducción	5
2. Contexto histórico	9
2.1. Antecedentes	10
2.1.1. Rodin y la escultura Impresionista	10
2.1.2. Brâncuși: el torso fragmentado, punto de inflexión	15
2.2. Otros tipos de (re)composición del fragmento lítico	19
2.2.1. Ulrich Rückriem	20
2.2.2. Vicente Ortí	23
2.2.3. Manolo Paz	26
3. Desarrollo conceptual	29
3.1. La poética de la piedra	30
3.2. La poética del fragmento	35
3.2.1. El encanto del fragmento	38
3.2.2. Percepción fragmentada	40
3.2.3. Modernidad: detalle versus fragmento	42
3.2.4. La retórica del “fragmento”	45
3.2.5. La representación de un fragmento del rostro humano	48
4. Producción artística personal	51
4.1. Obra personal	52
4.2. Proceso de creación artística	55
4.3. Fragmentos	63
5. Conclusiones	80
6. Bibliografía	84
7. Índice de imágenes	88

1. Introducción

*Fragmentos*¹ es un conjunto de esculturas que engloba una parte de la producción artística de Daniel Pérez (Las Palmas, 1987), escultor y autor de este texto.

Estas obras nacen de las inquietudes que le surgen al autor durante el proceso práctico de la creación artística. Es por ello que nos adentraremos en este trabajo de investigación, con la intención de encontrar un marco teórico que ayude a situar y asimilar dicha producción artística. Para ello emplearemos un procedimiento de estudio cronológico de los hechos históricos fundamentales para la realización de esta investigación, partiendo de un análisis general de la Historia de la Escultura desde finales del s. XIX.

Las obras que se presentan a continuación, se plantean como una consecuencia lógica del desarrollo de los conceptos que aluden tanto al entendimiento del soporte pétreo como elemento autorreferencial, como a la representación fragmentada del rostro humano únicamente como referente formal.

Partiremos de un contexto histórico que comienza con la obra *L' homme qui marche* (1907) de Auguste Rodin, como cambio de paradigma en cuanto a la representación del cuerpo humano fragmentado. Esta escultura es considerada como la primera que se presenta formalmente sin significación simbólica alguna. Este acontecimiento abrió paso a generaciones posteriores de escultores que continuaron desarrollando este concepto, enriqueciéndolo y diversificándolo.

Asimismo, nos interesa especialmente el trabajo planteado por Constantin Brâncuși², quien supo asimilar y adaptar las intenciones de Rodin a la hora de

¹ *Fragmentos*: Utilizaremos este término en cursiva a lo largo de todo el documento, para referirnos a la producción escultórica realizada por Daniel Pérez, autor de este texto.

² A lo largo de todo el documento se respeta la escritura de los nombres propios, tal y como se escriben en su Lengua de procedencia.

identificar la forma (en este caso figurativa) y el soporte como elementos autosuficientes para el desarrollo de una producción artística válida.³

Como ejemplo de las aportaciones de Brâncuși en lo que aquí nos ocupa, se plantea una valoración de sus intereses personales en cuanto a la recuperación del soporte pétreo como un material noble, del cual explota sus cualidades físicas y connotaciones perceptivas.

Partiendo de este marco histórico, se señalan una serie de elementos que se analizan detenidamente durante el desarrollo teórico. A lo largo de todo el documento se establecerá una conexión directa entre *Fragmentos* y las conclusiones obtenidas de dicho análisis con el fin concretar su definición como obra artística.

La motivación principal para la realización de este texto, no es otra que fundamentar con una base sólida la validez de las aportaciones teóricas y formales de los *Fragmentos*, dentro del marco de la Escultura Contemporánea. Esto se desarrolla teniendo en cuenta los aspectos principales que componen dicha producción escultórica, y su planteamiento como conclusión lógica de los conceptos e ideas que manejan los escultores que utilizan la piedra como soporte, desde principios del s. XX.

Los *Fragmentos*, son esculturas realizadas en piedra sobre las que se representa el rostro humano fragmentado. Con ello, debemos entender estas esculturas como elementos autorreferenciales por su condición fragmentada. Esto se refiere a que el “fragmento” representado ha de ser entendido como elemento significativo en sí, puesto que no se muestra la totalidad de la forma referencial del que forma parte (el rostro al completo).

³ En 1907, cuando Auguste Rodin presenta su obra, *L' homme qui marche*, ésta no se considera como una obra “válida”. Según los cánones estéticos de la época, ésta escultura no cumplía con los requisitos establecidos por el academicismo clásico renacentista, vigente hasta principios del s.XX.

A la suma de la idea del “fragmento representado” como elemento referencial en sí mismo (teniendo en cuenta su forma y no su simbología), debemos añadir los aspectos poéticos que se refieren a los materiales pétreos como elementos cargados de potencia expresiva, basándonos únicamente en sus características formales que se perciben a través de la vista y el tacto. Este sentido poético se construye en base a las cualidades telúricas (que no simbólicas o sobreinterpretadas) de la piedra y al factor de participación o diálogo⁴ con la materia. Ambos conceptos estarán presentes en la mentalidad del escultor heredero del sentimiento romántico⁵ del renacimiento italiano.

Tras estas ideas con respecto a la materia, y aquello que se representa en el soporte, nos adentramos en la idea de la percepción fragmentada como esencia de la Modernidad. Nos referimos al uso de la imagen fija y la imagen en movimiento como elemento fundamental en la modificación de los mecanismos de entendimiento y percepción de la imagen fragmentada. Este cambio en cuanto a la percepción visual, transforma el uso de la retórica centrándonos en el planteamiento de la sinécdoque, como consecuencia inevitable ante la percepción de un fragmento de una imagen reconocible. Esto es el entendimiento de “la parte por el todo” o “el todo a través de sus partes”.

Con todo lo anterior, completamos este documento con una presentación enumerada de todos los *Fragmentos* producidos hasta el momento, mostrando las metodologías de creación, además de un breve análisis formal y contextual de cada uno de ellos.

Para finalizar se plantearán una serie de conclusiones y reflexiones personales, en las que situamos los *Fragmentos*, como resultado de un proceso de auto-cuestionamiento en cuanto al entendimiento de la escultura en piedra y aquello que representa en el contexto escultórico contemporáneo.

⁴ A lo largo de todo el documento se hace referencia al concepto de “diálogo con la materia”, entendido como parte del proceso de creación artística, en el cual el escultor valora y adapta su trabajo en todo momento, teniendo en cuenta las limitaciones físicas y estructurales de la materia.

⁵ El concepto de sentimiento o mentalidad “romántica” se desarrolla en el apartado 3.2.1. El encanto del fragmento.

2. Contexto histórico

2.1. Antecedentes

En este apartado crearemos un contexto histórico para encuadrar el posterior estudio teórico avanzado. Lo haremos a través de varios conceptos que se han desarrollado en el ámbito escultórico entre el s. XIX y el s. XX, centrándonos concretamente en representaciones del cuerpo humano fragmentado, creadas en materiales pétreos y en las que la “forma” prime sobre el “concepto”.

Haremos un desarrollo basado en dos escultores principales: Auguste Rodin y Constantin Brâncuși. En ellos se centra la mayor parte de la responsabilidad a la hora de cambiar radicalmente algunos de los conceptos más canónicos en escultura, al introducir nuevas formas a través de la asimilación de otros grandes escultores como Michelangelo.

2.1.1. Rodin y la escultura Impresionista

A finales del s. XIX, dentro del desarrollo del impresionismo, surge la figura de Auguste Rodin (Francia, 1840-1917). La escultura de Rodin posee un carácter absolutamente renovador, dando una mayor importancia al sentido del movimiento, del instante concreto, que a la apariencia superficial de la forma.

Rodin fue principalmente un escultor de adición; su predilección por el modelado en barro frente a la talla en piedra no era ningún secreto⁶ (entre otros motivos por su falta de visión en su madurez), no obstante, este hecho no resta en lo más mínimo su aportación a este contexto.

Su aportación a la escultura (en lo que ocupa a esta investigación), consiste en la creación de representaciones escultóricas del cuerpo humano fragmentado. Muestra sus obras como esculturas definitivas, no como obras inacabadas como los *Schiavi** de Michelangelo.

⁶ Wittkower, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1999, p. 276.

* *Schiavi*, trad. del autor: Esclavos.

Rodin asimiló las formas que Michelangelo dejó sin terminar, aquellas en las que observa la impronta de la talla directa, se aprecian las dimensiones del bloque original y todo el proceso de trabajo del artista.

Los “fragmentos” de Rodin, en su mayoría realizados en bronce, son la antesala de un cambio de paradigma en cuanto a la asimilación de la escultura moderna. Sus cuerpos fragmentados constituyen la evolución del escultor hacia otras formas de representación del cuerpo humano, simplificando su forma global, aunque para él era de vital importancia su significación como elementos simbólicos. Ejemplo de ello es la obra *Iris, messagère des Dieux* (fig. 1), donde aunque el cuerpo se representa mutilado o fragmentado, su referencialidad mitológica es clara.



Fig. 1. Rodin, Auguste, *Iris, messagère des Dieux*, bronce, 82,7 x 69 x 63 cm, 1916.

“Rodin desdeñó la apariencia superficial del acabado: como ellos*, prefirió dejar algo a la imaginación del espectador. En ocasiones incluso dejó parte de la piedra sin tocar para ofrecer la impresión de que su figura estaba surgiendo del caos y tomando forma.”⁷

Aunque no era partidario de la talla directa como Michelangelo, Rodin sí que demostró su interés en cuanto a la piedra. En ocasiones él o sus ayudantes tallaban ese aspecto de “indefinición” de la forma, constituido en algunas zonas por la presencia de la piedra en su forma natural, o con textura del tallado dotando a la piedra de una mayor importancia en cuanto a sus connotaciones plásticas y conceptuales, de lo que se había hecho anteriormente en la escultura.

Entre las obras de Auguste Rodin, hemos encontrado multitud de representaciones del cuerpo humano fragmentado pero, la mayoría de éstas esculturas fueron realizadas en bronce, y poseen un fuerte contenido simbólico. Centrándonos en las esculturas de Rodin realizadas en mármol, en las que la “forma” se presenta integrada sobre la superficie natural de la piedra, éstas, en ocasiones, también representan una fragmentación figurativa. No obstante, en estos casos, o de trata de un retrato o de una obra con mucha carga simbólica. Como ejemplo mostramos a continuación la obra *L' aurore* (fig. 2) donde Rodin utilizó los rasgos faciales de Camille Claudel como referencia.

* El autor hace referencia a los pintores impresionistas.

⁷ Gombrich, Ernst Hans, *La Historia del Arte*, Madrid, Phaidon, 2011, p. 528.

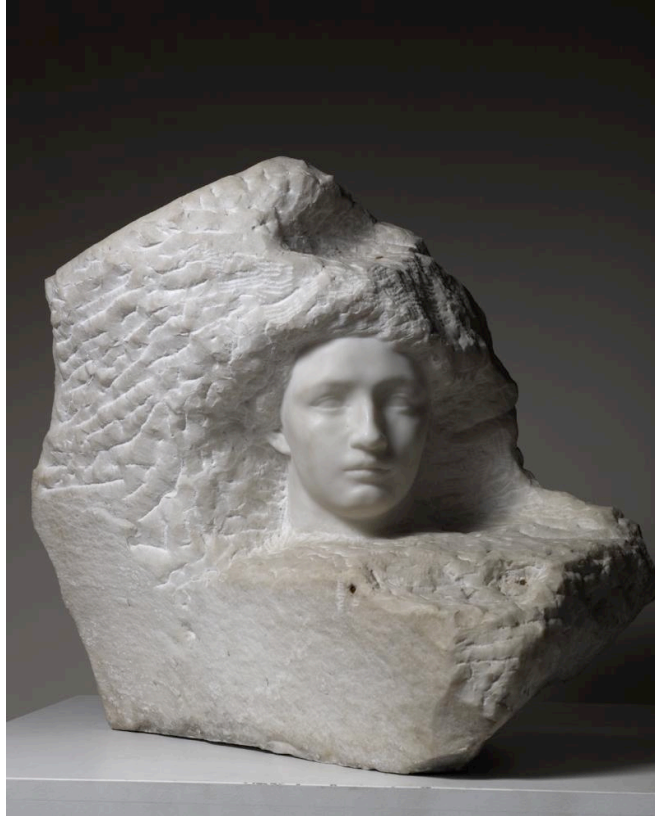


Fig. 2. Rodin, Auguste, *L' aurore*, mármol, 56 x 58 x 50 cm, 1897.

En el caso contrario, y probablemente el más cercano a nuestras prioridades, en cuanto mostrar la forma humana fragmentada como elemento escultórico autorreferencial, tenemos el ejemplo de *L' homme qui marche* (fig. 3). En este caso se presenta una escultura que, aunque realizada en bronce, se trata de una representación de un cuerpo humano fragmentado sin connotaciones simbólicas referidas a su significado.

“A menudo considerada como el símbolo de la creación pura, por fin despojada del peso del tema, *L'Homme qui marche* [El Caminante] aparece como la propia imagen del movimiento.”⁸

⁸ Musée Rodin, sobre la obra *L' homme qui marche*, [en línea], www.musee-rodin.fr, [consulta realizada en diciembre de 2012].



Fig. 3. Rodin, Auguste, *L'homme qui marche*, bronce, 213,5 x 71,7 x 156,5 cm, 1907.

La obra *L'homme qui marche* surge como un *assemblage* creado por Rodin al unir un torso modelado anteriormente en terracota, junto con unas piernas creadas posteriormente. Según el Musée Rodin, ambos modelos eran parte de un estudio para la obra *Saint Jean-Baptiste*⁹, sin embargo, este boceto acabó convirtiéndose en una escultura con entidad propia.

Así pues, en la figura del escultor Auguste Rodin se concentran, como hemos citado anteriormente: la fragmentación del ser humano, la aparición de las características naturales de la piedra de forma intencionada y la forma como elemento autorreferencial.

⁹Musée Rodin, *ibídem*.

2.1.2. Brâncuși: el torso fragmentado, punto de inflexión

Alrededor de 1907, se produce el encuentro entre Auguste Rodin y Constantin Brâncuși. Durante un corto período, Brâncuși trabajó como asistente de Rodin, pero pronto continuó su marcha en busca de crecimiento personal como artista. No obstante, otro de los motivos que le empujaban a seguir su camino era su férrea pasión por la talla en piedra: “La talla directa es el verdadero camino para llegar a la escultura”¹⁰, por lo que su encuentro con Rodin, no dio grandes frutos hasta tiempo más tarde.

En 1908, Brâncuși presenta su obra *The Kiss* (fig. 4) que, según Wittkower¹¹ fue una respuesta directa a la escultura homónima de Rodin, creada en 1889. Este acto de rebelión del escultor rumano, sin saberlo le acercaba cada vez más a los últimos propósitos de Rodin, de entre los cuales destacaba el uso del cuerpo humano, únicamente como referente formal, mostrando predilección por la materia, y las formas generales.



Fig. 4. Brâncuși, Constantin, *The Kiss*, piedra, medidas desconocidas*, 1907.

¹⁰ Wittkower, Rudolf, op. cit., p. 287.

¹¹ Wittkower, Rudolf, ibídem. En su libro Wittkower muestra la fotografía de una de las versiones de la obra, más estilizada y menos arcaica.

* La escultura de la Fig. 4, es la primera de las numerosas versiones de *The Kiss* que el autor llevó a cabo. Concretamente esta permanece en el MNAR - *Muzeul National de Arta al Romaniei*, el cual no especifica las medidas de la obra.

Continuando con el desarrollo de su obra, Brâncuși se acerca cada vez más a la simplificación de las formas. Partiendo de la figura humana como pretexto utilizaba sus volúmenes como referencia. Poco a poco fue generando superficies más grandes y creando una mayor continuidad en las formas.

En este punto, ya en 1909, Brâncuși crea el *Torso (Fragmento of a Torso)* (fig.5), una obra que (en cuanto a los intereses de esta investigación), se convierte en su particular “salto al vacío” en busca de la simplificación de las formas, lo cual desarrolla a lo largo de toda su vida. Existen varias obras de Brâncuși con el mismo nombre (lo cual nos reafirma en cuanto a la clara intención del autor hacia la supremacía de la “forma”, frente al “concepto”), pero nos referimos concretamente a la que, según algunos autores, será la última obra figurativa con carácter realista que el autor llevó a cabo.¹²



Fig. 5. Brâncuși, Constantin, *Torso (Fragment of a Torso)*, mármol, 24,4 x 16 x 15 cm, 1909.

¹² Universitatea de Medicina si Farmacie din Craiova, [en línea], www.umfcv.ro, [consulta realizada en mayo de 2013].

Esta obra, con respecto a nuestra introducción histórica, se trata del punto de inflexión para el entendimiento de la escultura moderna. Brâncuși desvincula completamente la figura humana (representada de forma clásica) de cualquier carácter simbólico, la fragmenta, y la simplifica hasta el punto máximo conseguido por cualquier escultor hasta ese momento. El *Torso (Fragment of a Torso)* y la obra que el artista comenzó a producir a partir de este punto, generan un cambio de sentido en cuanto a la importancia de la materia en la escultura; sentido que se desarrolló a lo largo del s. XX y continúa hasta nuestros días como es la valoración de la materia. En nuestro caso concreto, la piedra sirve como elemento significante en sí, por su esencialidad y su poética basada en sus características formales.

“Quien descubrió que la parte puede valer por el todo fue Rodin, y Brancusi y cientos de escultores más aceptaron esta premisa.”¹³

Con esta frase, Wittkower realiza una conclusión que aproxima a ambos autores valorando los criterios últimos de Rodin sobre su propia obra, y cómo Brâncuși los asimiló de forma inconsciente. Hasta el punto en que en 1928, es el propio Brâncuși quien afirma: “«Sin los hallazgos de Rodin, mi obra no hubiera sido posible.»”¹⁴ Aceptando así, la deuda de la escultura contemporánea con los primeros planteamientos modernos, que fueron en gran medida introducidos por Auguste Rodin.

No obstante, para nosotros es de igual importancia el sentimiento con el que Brâncuși sentía la piedra. Mostraba un profundo respeto hacia la materia y desarrollaba su obra en continuo diálogo con ella. Ejemplo de ello es la obra *The Kiss*, donde la idea principal era tallar la representación de un instante, respetando en la mayor medida de lo posible las dimensiones y características del bloque de piedra en bruto. Del mismo modo, en *Torso (Fragment of a Torso)* el artista plasmó un fragmento de un cuerpo humano femenino, con sus

¹³ Wittkower, Rudolf, op. cit., p. 289. Ésta es la primera referencia a la figura retórica sinecdótica en la escultura moderna. Desarrollaremos este concepto ampliamente en el apartado 4.2.4. La retórica del “fragmento”.

¹⁴ Wittkower, Rudolf, ibídem.

delicados y sinuosos volúmenes y, al mismo nivel, deja a la vista la pureza misma de la materia, la piedra en estado puro.

Llegados a este punto, podemos afirmar que a través de este estudio general de la Historia de la Escultura (en lo que concierne a esta investigación), obtenemos varias conclusiones esenciales:

Primero: Han sido las esculturas de Michelangelo, quien de forma casual dejó algunas inacabadas, que sirvieron como punto de referencia a Rodin, para concebir sus esculturas en las cuales integra la forma natural de la piedra (o la huella del proceso de talla) en la obra definitiva.

Segundo: Rodin es quien asimila¹⁵ las enseñanzas de la escultura clásica, y propone un cambio de paradigma en la escultura, integrando una nueva actitud plástica hacia la concepción del volumen general como elemento válido en sí mismo, eliminando (aunque en muy pocos casos) la referencialidad icónica de la obra.

Tercero: Constantin Brâncuși, es el escultor en el que todos estos conceptos confluyen. Es en su obra donde por primera vez, podemos observar el cuerpo humano representado de forma fragmentada, tallado en piedra, y sin ninguna referencialidad simbólica impuesta por el autor; se genera una “forma” íntimamente integrada en la materia en su estado natural. Esta “forma”, piedra angular de esta investigación histórica, es extraída de un elemento figurativo como es el torso de una mujer, entendiendo este referente únicamente como referente formal.

Es aquí, asimiladas todas estas conclusiones, donde comienza el desarrollo conceptual y formal de los *Fragmentos*.

¹⁵ Wittkower, Rudolf, op. cit., p.279. Citando las palabras de Henri Moore: “Creo que Rodin es el único artista que ha entendido a la perfección a Miguel Ángel desde que éste murió”.

2.2. Otros tipos de (re)composición del fragmento lítico

Este apartado surge con la intención de citar como referentes a algunos artistas más cercanos a la actualidad, escultores herederos de los conceptos creados por Rodin y desarrollados por Brâncuși en la primera mitad del s. XX. Los autores analizados en este apartado son: Ulrich Rückriem, Vicente Ortí y Manolo Paz.

Llevaremos a cabo un estudio cronológico y un breve análisis de sus obras en cuanto a su aportación a algunos de los aspectos importantes para esta investigación: la fragmentación pétreo, y la predilección por la materia como elemento autorreferencial. Estos artistas nos resultan de gran relevancia para explicar como continúa el desarrollo del trabajo escultórico en piedra desde 1960 hasta la actualidad.

En el título de este apartado se lleva a cabo un juego de palabras que nace de la metodología de trabajo de estos tres escultores que, utilizan técnicas de fragmentación en piedra para llevar a cabo la posterior *recomposición*¹⁶ de los fragmentos a su lugar original dentro del volumen. Entre estos fragmentos se observa una sutil huella de la rotura, que genera una nueva *composición* del bloque, dando lugar a esa huella como parte de la obra definitiva.

¹⁶ El concepto de *recomposición* en relación con el "fragmento", se analiza de manera más extensa en el apartado 4.2.3. Modernidad: "detalle" versus "fragmento".

2.2.1 Ulrich Rückriem

Nacido en Alemania (Düsseldorf, 1938). Rückriem se forma como escultor en la cantera de la catedral de Kolhn, donde aprende los fundamentos técnicos del trabajo en piedra que le servirán para desarrollar su obra más conocida a partir de 1968.

Su trabajo encuentra pleno desarrollo dentro del *minimalismo*, puesto que los intereses del artista se basan en la concepción de la obra como valor estético en sí mismo, en busca de las formas puras y geométricas, sin apenas intervención del autor. Esculturas que carecen de misticismo y se muestran claras en cuanto a la lectura de “cómo se generan y cómo se organizan”.¹⁷

Sobre la obra Rückriem, desde 1968 sus esculturas se pueden clasificar en cinco grandes grupos: la columna, la estela, el cubo, el relieve vertical y la pieza de suelo. En este caso, haremos referencia únicamente a las *Estelas*, que consisten en volúmenes geométricos rectangulares que se sitúan de forma vertical; adquieren el nombre de *Estelas* porque el término hace referencia a una forma vertical que, a diferencia de la columna, ésta no soporta peso.¹⁸

Sobre estas formas de prisma rectangular, Rückriem genera divisiones o fragmentos utilizando técnicas rudimentarias aprendidas en su etapa de formación en la cantera de Kolhn. Esta fragmentación surge del interés por el autor en mantener el respeto hacia el trabajo artesanal en piedra, que le sirve como herramienta para adecuar el prisma a las formas que forman parte de la corriente *minimalista*. Tras la fragmentación, Rückriem recompone los fragmentos en su posición original, integrando así, la imagen del módulo (fragmento) que se repite varias veces largo de la *Estela*.

¹⁷ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Ulrich Rückriem: estela y granero*, [en línea], www.museoreinasofia.es, [consulta realizada en junio de 2013].

¹⁸ Centro Nacional de Arte Reina Sofía, *ibídem*.



Fig. 7. Rückriem, Ulrich, *Siglo XX*, granito Rosa Porriño, 350 x 100 x 100 cm, 1995.

La fig. 7 muestra algunas de las *Estelas*, que componen la obra *Siglo XX*, emplazada en Abiego, Huesca. Esta instalación está compuesta por veinte estelas de granito, fragmentadas cada una en tres módulos de los cuales, el inferior se encuentra en su mayoría bajo tierra.

Para la composición de esta obra, Rückriem hace un estudio del emplazamiento y desarrolla una cuadrícula de veinte por veinte secciones, sobre las cuales situará con una composición estudiada, la posición de cada una de las *Estelas*.

“En el grupo de Abiego, a medida que nos acercamos, el volumen respecto a nosotros y a la relación entre ellas varía, las columnas se abren, se alejan más unas de otras; cuando entramos, el espacio se ha transformado en un interior, es acogedor. A medida que nos alejamos el grupo de estelas se va cerrando, hasta el punto que desde el campo oriental podemos ver cómo se convierten en un muro continuo, una única pieza en trato con el paisaje, un zócalo que soporta el horizonte.”¹⁹

¹⁹ Alicia Chillida. *Ulrich Rückriem: Pirineos, Huesca*, Ostfildern-Ruit, Cantz, 1999, p 25.

Con respecto a las aportaciones de obra de Rückriem en lo que se refiere a esta investigación, nos centramos en la actitud hacia la piedra como material de significación pura y literal; “haciendo evidente lo que la piedra tiene de piedra y alejándose de sus posibilidades como vehículo de simulación.”²⁰

Como conclusión, para Rückriem la idea de fragmentación surge de la búsqueda de simplificación geométrica modular de una forma, pero sin buscar la significación del “todo” a través de una “parte”, ya que el escultor restituye estos fragmentos a su posición original, para formular la idea del “todo” (re)compuesto por sus “partes”.

²⁰ Maderuelo, Javier, *Estructura de la piedra*, El País, [en línea], www.elpais.com, 6 octubre de 2001, [consulta realizada en junio de 2013].

2.2.2. Vicente Ortí

Vicente Ortí (Torrente, Comunidad Valenciana, 1947) es un escultor valenciano influenciado desde un primer momento por el trabajo con la materia. Tras completar sus estudios de artes y oficios en la ciudad de Valencia, comienza a estudiar Bellas artes en la misma ciudad, aunque termina la carrera en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid.

Desde sus comienzos, Ortí lleva a cabo sus esculturas demostrando un gran dominio sobre la materia. Sus primeras esculturas en piedra surgen de una clara influencia figurativa que, como el propio autor indica, poseen un gran arraigo formal hacia la obra de uno de los escultores en auge durante los años setenta: Henri Moore.

Poco tiempo después, su producción artística da un giro hacia formas más sintéticas, creando grandes superficies de textura muy pulida, que demuestran una gran presencia y tridimensionalidad. Son formas que evocan la figura humana: “torsos” que aluden a la simplificación de la forma en favor de la rotundidad del material. Todo ello, acerca la obra de Ortí, a las esculturas creadas por Constantin Brâncuși cuando desvincula su obra de la representación mimética de la realidad.

Su trabajo se desarrolla en una relación íntimamente ligada a la materia, ha desarrollado una evolución personal en cuanto a la técnica mediante el trabajo constante en busca de un refinamiento estético, aprovechando las cualidades y características de la materia prima: piedra, madera y hierro.

“Se recurre a la materia al transformarla, ella misma te va dando respuestas, y entonces los sentimientos acumulados en un momento determinado surgen, y es cuando mayor fuerza la obra.”²¹

²¹ Radio Televisió Valenciana, *Llums en el cavallet: Vicente Ortí*, [video en línea], www.rtvv.es, 2012., [consulta realizada en junio de 2013].

La producción artística de Vicente Ortí es muy amplia y variada pero, en lo que respecta a esta investigación, nos centraremos en un tipo de obras en particular en las que el artista reconoce la fuerte influencia de Ulrich Rückriem: este tipo de obra se titula “*Fragmentos*”²² (1983).

El título de “*Fragmentos*” en la obra de Vicente Ortí es una reproducción literal de aquello que la forma representa. Estas obras son producidas utilizando como soporte placas rectangulares de granito de un cierto espesor, sobre las que el autor emplea técnicas rudimentarias del oficio de cantería para la fragmentación de bloques de gran tamaño. Ortí ha modificado la técnica hasta conseguir un mayor dominio sobre la materia y así poder producir fracturas controladas. Una vez reconstruida la forma original del granito, estas fracturas generan un contraste sinuoso que alude a líneas sintéticas de un dibujo.



Fig. 8. Ortí, Vicente, *Fragmento*, granito, 64 x 53 x 12 cm, 1993.

²² Puntualizamos que a lo largo de este apartado (2.2.2.), el nombre “*Fragmentos*” (en cursiva y entrecomillado), hace referencia única y exclusivamente a la obra de Vicente Ortí.

Así mismo, dentro de los “*Fragmentos*” existen variaciones en cuanto al dibujo que se intuye al observar las fracturas. Algunas de estas obras poseen una intencionalidad de carácter geométrico pero, a medida que Ortí perfecciona la técnica, comienza a crear otro tipo de líneas que describen elementos figurativos. Éstas representan principalmente el dibujo sintético de un paisaje, unos senos, o un pubis femenino desde una visión frontal, el cual se estructura formalmente como una “i griega” (fig. 8).

Como conclusión podemos destacar de la obra de Vicente Ortí varios aspectos fundamentales para esta investigación, como el uso de la retórica sinecdótica. Esto sucede de forma inevitable, debido al carácter figurativo del dibujo construido por las fracturas realizadas en el granito. Dichas líneas constituyen un elemento que el espectador, mediante la percepción visual de la obra, relaciona con su imaginario personal en busca alguna similitud formal, dando como resultado el reconocimiento de una forma aprehendida (el “todo” a través de una “parte”).

Para terminar, otra de las características interesantes de Vicente Ortí, es la relación pasional del autor con los materiales pétreos, en los cuales busca siempre la potenciación de sus cualidades telúricas, preservando la percepción de solidez y trabajándolo en busca de unas líneas sutiles y sintéticas.

Esta actitud de respeto y diálogo que surge entre el escultor y la materia durante el proceso creativo, es uno de los factores determinantes que han sido determinantes para la producción artística sobre la cual se desarrolla esta memoria.

2.2.3. Manolo Paz

La obra de Manolo Paz (Pontevedra, 1957) nos interesa especialmente por el planteamiento que propone sobre el trabajo en piedra. Su obra de madurez, se caracteriza por la monumentalidad y respeto a hacia la pureza de forma primigenia de la materia. Utiliza grandes piedras de granito sobre las cuales lleva a cabo un complejo proceso de fragmentación, que el artista relaciona con su experiencia como *canteiro*, así como con otro tipo de reflexiones sobre la materia.

“En la obra de Manolo Paz conviven los rudimentos del oficio de la cantería y la conciencia de una autonomía artística que propone una relectura de la piedra como material de significación propia.”²³

Manolo Paz utiliza formas monolíticas en las que busca liberar y mostrar el interior desconocido de la piedra: emplea su método de fragmentación para extraer una parte del volumen central de la piedra, creando una ventana que atraviesa de lado a lado la totalidad del *menhir*. Esta fragmentación, genera una retícula geométrica que permite al autor la perfecta recomposición de los pedazos restituyendo la monumentalidad de volumen primigenio de la piedra. Esta recomposición se lleva a cabo estableciendo la verticalidad del monolito que, ahora sí, nos muestra su interior más puro, y nos abre una ventana hacia el paisaje.

“*Familia de Menhires*” o “*Menhires por la Paz*”, una de las obras más conocidas de Manolo Paz. Situada en el Parque Escultórico de la Torre de Hércules (A Coruña), está compuesta por 12 menhires los cuales por su distribución, describen dos círculos concéntricos.

²³ Fundación Manolo Paz, [en línea], www.fundacionmanolopaz.org, [consulta realizada en junio de 2013].



Fig. 8. Paz, Manolo, *Familia de Menhires o Menhires por la Paz*, granito, 6 x 30 x 30 m., 1994.

Entre Manolo Paz y su obra, se crea una relación intimista y personal labrada por aquel que extrae una parte del mismo corazón de la piedra, usando para ello una técnica que implica la fuerza, la inteligencia y la sensibilidad del escultor, para establecer un diálogo con la materia mientras observa el lugar adecuado para fragmentarla.

“Estamos así, como sucedía con el gran pionero de la escultura de nuestro tiempo, Constantin Brancusi, en una dinámica plástica que encuentra su fundamento en la voluntad de dejar hablar libremente a los propios materiales.”²⁴

²⁴ Jiménez, José, *El lenguaje de las piedras*, ElMundo.es, [en línea], www.elmundo.es/cultura/arteXXI/paz/criticapaz.html, [consulta realizada en junio de 2013].

La obra de Manolo Paz nos resulta interesante para esta investigación debido a la implicación del autor en búsqueda de esa poética que surge al intentar extraer todo el potencial de la materia prima. Paz crea esa “ventana” que, mediante la labra sobre la piedra, ofrece un mayor número de cualidades como texturas y cromatismos que contrastan con la superficie natural externa del granito.



Fig. 9. Paz, Manolo, *Familia de Menhires o Menhires por la Paz*,
(fotografía detalle de un *menhir*), granito, 1994,

3. Desarrollo conceptual

3.1. La poética de la piedra

De todos los materiales utilizados a lo largo de la historia para representaciones votivas o artísticas, en cuanto a la tridimensionalidad, la piedra tiene un especial simbolismo. Se le han conferido multitud de propiedades extrapolando sus cualidades físicas, ligadas a su rigidez y dureza, a su pureza y estabilidad. Ejemplo de ello es el simbolismo con el que las grandes religiones magnifican el estatus de la piedra y la convierten en parte de su historia:

“el Arca de la Alianza de los hebreos descansaba sobre una piedra; en Delfos una roca marcaba el ombligo del mundo griego; Jesús de Nazaret cambia el nombre de Saulo por el de Pedro (Tu ets Petrus, traduce la Vulgata), para expresar que será la piedra angular de su Iglesia”²⁵.

El hecho concreto se centra en la piedra como receptáculo o símbolo de significados externos, no como imagen de idolatría en sí mismo. Toda esta carga emocional se va configurando a medida que la humanidad avanza.

Para muchos escultores, el trabajo en piedra significa el máximo exponente de la expresión artística, puesto que en ello se suman multitud de disciplinas y técnicas que el ejecutor debe dominar y haber asimilado antes de enfrentarse a la robustez de una piedra. Al comenzar una obra (en el caso de la talla directa), el escultor siente un extremo respeto por la materia, pues sabe que en la talla, no puede existir una dominación del escultor sobre el bloque. Hay que estudiar la piedra, observarla, conocerla, ver las posibilidades y características que nos ofrece antes de atreverse a picarla (color, textura, solidez, etc.).

²⁵ Camí J. Teixidó; Santamera, J. Chicharro, *Escultura en piedra*, Barcelona, Parramón, 2003, p. 30.

Se trata de un momento de concentración para el escultor, casi se puede comparar con un acto de meditación; en la talla no se permiten los errores graves. A esto nos referimos cuando decimos que el escultor no puede dominar la piedra, ha de ser cauto, habilidoso y siempre estar dispuesto a “escuchar a la piedra”. Cuando se trabaja con un material extraído en bruto de la naturaleza tan solo se puede intuir sus cualidades para servir como soporte escultórico mediante la observación y atención al detalle. Un golpe seco sobre la piedra puede indicarnos el camino a seguir antes de realizar una talla, para evitar las posibles imperfecciones de la materia. A este respecto existe una anécdota descrita por Wittkower que ilustra la implicación del escultor en la elección de un bloque de piedra:

“Cuando se le encargó a Bernini, durante la visita que hiciera a París en 1665, que esculpiera en mármol un retrato del rey Luis XIV, se le planteó el problema de que carecía del tiempo necesario para traer desde Carrara el mármol adecuado. Tuvo que utilizar, por ello, un bloque de mármol francés. Sabemos que encargó tres bloques diferentes y que, de hecho, empezó a trabajar en los tres a la vez, con la idea de poder decidir sobre la marcha cuál de ellos era el más conveniente para sus propósitos.”²⁶

Haciendo una reflexión en cuanto a la producción artística personal, la importancia del respeto hacia la naturaleza de la piedra es un elemento importante. Cada tipo de piedra posee unas cualidades físicas y unas connotaciones psicológicas. Así como tallar una piedra de campo puede resultar una tarea muy relajada, cuando nos encontramos frente a un mármol de Carrara, el proceso de talla se convierte en una experiencia sublime y sumamente delicada.

La piedra de campo tiene un carácter rudo e inestable, en muchos casos son piedras blandas y bastante abrasivas como la arenisca. La actitud ante esta piedra es menos solemne. Es un tipo de piedra común, fácil de encontrar y

²⁶ Wittkower, Rudolf; Hibbard, Howard; Wittkower, Margot; Martin, Thomas, *Gian Lorenzo Bernini: El escultor del Barroco romano*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 16-17.

gratuita. Este último aspecto es también uno de los factores que crean variaciones en cuanto al peso psicológico que tiene sobre el escultor un tipo de piedra u otro; si nos encontramos ante la realización de un encargo concreto, la presión mental que recae sobre el escultor será aún mayor, puesto no siempre se puede reemplazar el bloque por uno nuevo, o emplear la técnica en la que citábamos a Bernini anteriormente.

Para el escultor es importante emplear la piedra adecuada para cada escultura. Dependiendo de la forma a tallar (directa o con modelo), su finalidad y ubicación. Cada piedra posee unas características físicas que la hacen idónea para algunos trabajos e inadecuada para otros. Es difícil plantearnos la obra *Eros y Psyque*, de Antonio Cánova en la que se observa la pasión de los amantes y su carnosidad, si ésta hubiese sido realizada en una piedra sedimentaria carente del brillo y la luminosidad del mármol. En este punto se entronca con los valores psicológicos y estéticos de la piedra, los cuales condicionan de forma inevitable el desarrollo técnico y la valoración estética de una escultura.

El mármol posee unas cualidades físicas idóneas para la escultura, ya sea un mármol Rosa portugués, un Blanco Macael, o un mármol Negro de Bélgica, su grano fino y compacto (aunque varía según el tipo), ofrece grandes posibilidades a la hora de crear formas técnicamente complejas o delicadas. Su calidad para los acabados es tremendamente amplia, llegando a límites de pulimentado que tan solo el algunos tipos de granito muy compacto son capaces de igualar. Estas cualidades se reafirman de forma empírica observando el gran número de escultores que trabajan y han trabajado el mármol a lo largo de la historia, desde las esculturas del Imperio Romano hasta la actualidad.

Las connotaciones simbólicas que citamos anteriormente aumentan de forma exponencial cuando trabajamos con el mármol. Un escultor consciente de la materia y su historia, no actuará igual ante un Mármol *Statuario* (Carrara, Italia), que ante una piedra de campo. El halo de misticismo y solemnidad que posee este mármol en concreto, con el cual trabajaron escultores de la talla de Michelangelo, Bernini, Brâncuși, o Henri Moore, permanece en la mente del escultor contemporáneo (ya sobre Michelangelo pesaba la imagen del *Laocoonte y sus hijos* durante la realización de la tumba del Papa Giulio II).

Digamos que todas estas consideraciones psicológicas sobre el mármol, son un ejemplo para un caso concreto, el cual atañe principalmente a escultores y personas con ciertos conocimientos de historia del arte pero, si planteamos la talla en piedra a niveles generales en comparación con cualquier otro tipo de técnica para la producción artística, nadie puede negar la potencia y la fuerza intimidatoria que surge al encontrarse frente a frente con un bloque de piedra. Para un escultor experimentado se aplican las famosas palabras de Michelangelo:

“En cada bloque de mármol veo una estatua tan clara como si se pusiera delante de mí, en forma y acabado de actitud y acción. Sólo tengo que labrar fuera de las paredes rugosas que aprisionan la aparición preciosa para revelar a los otros ojos como los veo con los míos”.

Sin embargo para el espectador común (sin una especial sensibilidad para la percepción del arte), un bloque de piedra a simple vista se muestra como algo inmutable y sobrecogedor. Al tacto ya se convierte en algo más intimidante, al tener consciencia real de su volumen y su peso, todo ello hablando en una escala de formato medio. Esas connotaciones físicas del bloque son las que mitifican la materia física, el espectador no puede concebir la realidad de la piedra tan solo mediante la observación:

“el espectador actual ha tenido múltiples experiencias en el terreno de la ilusión visual y, por tanto, siempre será consciente de que la vista puede ser engañada con facilidad; sin embargo, lo habitual es que esté convencido de que el tacto no puede ser engañado, de que lo palpable (dentro de las artes: la escultura) es una verdad indiscutible.”²⁷

Este texto ha servido para crear un esbozo sobre las implicaciones psicológicas y formales de los materiales líticos en la escultura, tanto por parte del artista como del espectador. He querido plantear algunos aspectos sobre la implicación personal del escultor con la materia y el proceso de la talla citando casos concretos y estableciendo unas bases simples para el entendimiento de la piedra como un material cargado de poesía.

“La talla son masas interrelacionadas que transportan una emoción, una relación perfecta entre la mente y el color, la luz y el peso, que es la piedra, hecha por la mano que siente.”^{*28}

²⁷ Sánchez Bonilla, María Isabel, “Escultura en piedra: forma, superficie, comunicación”, *Culturales*, vol. II, nº 4, julio/diciembre, 2006, p. 161.

²⁸ Read, Herbert *Unit I: The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*, [extracto], London, 1934, [en línea], barbarahepworth.org.uk/texts, [consulta realizada en marzo de 2013]. Extraído del *Statement* de Barbara Hepbworth.

* Traducción del autor.

3.2. La poética del fragmento

En este apartado nos centramos en hacer una introducción para lector de lo que se concibe como los aspectos históricos, psicológicos y estéticos que hacen referencia al concepto de “fragmento”, los cuales se desarrollarán en páginas sucesivas.

En cuanto a la definición del término “fragmento”, según la Real Academia Española de la Lengua ²⁹, la palabra “fragmento” (del latín: fragmentum), nos interesan particularmente las dos primeras definiciones: “1. Parte o porción pequeña de algunas cosas quebradas o partidas. 2. Trozo o resto de una obra escultórica o arquitectónica”. En estas definiciones genéricas no se hacen apreciaciones de contexto alguno, obviando aspectos de carga conceptual que atañen al concepto de “fragmento” a través del uso que le ha sido dado a lo largo de la historia.

Según Omar Calabrese la etimología de “fragmento” deriva del latín “*frangere*”, traducida como “romper”. Calabrese hace una diferenciación clara entre el “detalle” y el “fragmento”, definiendo a este último como un elemento con entidad propia que no precisa de la presencia de la “totalidad” para ser definido. Se muestra como algo independiente, y no como fruto de una acción de un sujeto.³⁰

A continuación haremos una breve introducción histórica en cuanto a la conceptualización y utilización del fragmento como elemento en sí mismo; más adelante retomaremos las cuestiones de diferenciación entre el “detalle” y el “fragmento” (apartado 3.2.3. La Modernidad: “detalle” *versus* “fragmento”).

El “fragmento” en sí, como elemento tridimensional con entidad propia es una de las representaciones realizadas por el hombre más antiguas que existen.

²⁹ Real Academia Española de la Lengua, [en línea], www.rae.es, [consulta realizada en enero de 2013].

³⁰ Calabrese, Omar, *La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 89.

Con fines votivos y religiosos primitivos, existen multitud de ejemplos ligados a la fertilidad y al miembro reproductor masculino. Los restos más antiguos encontrados datan de hace aproximadamente 28.000 años, como es el caso del “falo de Hohle”, encontrado en las cavernas Hohle Fels, al sur de Alemania en 2005.³¹ En este caso el elemento fálico es uno de los pocos de los que se han encontrado vestigios en todas las culturas en varios momentos de la historia. Con el tiempo, las connotaciones divinas y curativas del falo como elemento de culto, crecieron exponencialmente repercutiendo en futuras representaciones y engrandeciendo (psicológica y físicamente) la figura del falo como “tótem”.³²

Haremos un inciso al obviar toda la representación referente al retrato en forma fragmentada (busto), creada desde las civilizaciones egipcias, griegas, romanas, etc.; ya que éstas no hacen alusión al fragmento como “parte de un todo” al cual se le añaden connotaciones fuera de la referencialidad mimética, u otros aspectos sobre los que se centra esta investigación.

Para continuar con este resumen de la historia del “fragmento” y su representación, damos un salto histórico hasta el s. XVII y XVIII, cuando la iglesia católica comienza a concebir determinados “fragmentos”, como elementos cargados de simbolismo y gracia divina (introduciendo así el concepto de sinécdoque al cual dedicamos el capítulo 3.2.4.); como es el caso del *ex voto*.

El exvoto (del latín, *ex voto*), es un tipo de ofrenda que realiza el creyente a su divinidad como muestra de agradecimiento por acto milagroso o “promesa”. Nos referimos al exvoto que se generaliza durante el s. XVII; esta práctica surge en civilizaciones egipcias y mesopotámicas pero, en ese momento, no hace referencia al “fragmento”, sino a figurillas completas, u objetos. Será

³¹ BBC, BBC News, “Ancient phallus unearthed in cave”, 2005, [en línea], www.bbc.co.uk, [consulta realizada en enero de 2013].

³² Gutiérrez, Víctor, “El falo en la cultura”, Comunidad Russell, [en línea], www.comunidadrussell.com, [consulta realizada en febrero de 2013].

entonces, cuando de forma gradual, comenzando por la nobleza y poco a poco extendiéndose al resto del pueblo, cuando se creen todo tipo de “fragmentos corporales” modelados y reproducidos en cera, con los que el devoto agradecerá la sanación de un miembro o parte de su cuerpo en particular (manos, brazos, piernas, etc.). Este tipo de objetos, poseen un gran simbolismo para aquél que los porta, y deposita frente a su divinidad, la pieza de cera como tal, reproducida de forma mimética y tridimensional (aunque de forma mayoritaria los exvotos eran en formato pictórico), se convierte en el elemento de conexión entre lo divino y lo humano (práctica que continúa en uso en la actualidad en ciertos lugares). De esta forma, el valor del objeto-fragmento (que no fragmentado) como parte de un todo semántico o de una expresión de fe, se convierte en un elemento importante en la conciencia de la sociedad.

3.2.1. El encanto del fragmento

La poética del fragmento (desvinculada de prácticas votivas o religiosas) comienza con el sentimiento romántico que surge en el observador tras la recuperación de un elemento arqueológico. Durante el Renacimiento y el Romanticismo, se comienza a tener conciencia y alta estima de los elementos recuperados pertenecientes a una época pasada, entendidos en ocasiones, en lo referido a la escultura, como “modelos de perfección” que comenzaron a servir para el estudio en las academias artísticas.³³

“El fragmento despierta nuestra curiosidad. Esta es la forma que agradaba a los románticos, porque conserva toda la fascinación del hallazgo arqueológico y el reflejo ideal de lo no terminado, de lo indefinido, de lo infinito. En el Renacimiento se prefería dejar las esculturas truncadas porque entre los artistas como en los coleccionistas, existía el gusto por el fragmento. Una obra de arte incompleta, aunque fuese poco clara del punto de vista formal o iconográfico, tiene una fascinación porque estimula la fantasía y suscita emociones.”³⁴

En el Renacimiento existe un punto de inflexión en cuanto a la concepción del “fragmento” como algo respetable y merecedor de atención. Nos centramos en lo que concierne a la escultura exenta; un claro ejemplo de la fascinación que producían este tipo de fragmentos es el caso del *Torso de Belvedere*: escultura griega clásica por excelencia que muestra un torso mutilado de forma severa por el paso del tiempo, sin embargo, transmite un movimiento poderoso y unas tensiones reflejadas por la talla sobre el mármol de la musculatura en contracción.

En esta época, la restauración y recomposición de obra escultórica antigua era una práctica común; en un momento determinado se propuso Michelangelo para la restauración del citado torso, pero el artista se negó en rotundo. La

³³ Giraldo E., Sol Astrid, “Manos. Cuerpos y fragmentos en el arte”, Revista Universidad de Antioquía, nº 296, 2009, p. 97.

³⁴ Caniglia, Nausica, “El encanto del fragmento”, trad. Nino Bozzo y Aldo Hidalgo, *Arteoficio*, nº 6, primavera 2007, p. 20.

pasión y el entusiasmo de Michelangelo por mantener la obra tal y como había sido encontrada, sirvió como precedente del gusto por el fragmento y su halo de romanticismo. Tanto es así que, mucho tiempo más tarde, se le propuso a Auguste Rodin la misma tarea de restauración, y de la misma forma el artista contestó: “No me siento capaz de hacerlo y aunque pudiera realizarlo, no me atrevería jamás”³⁵.

Hay que tener en cuenta que el “fragmento” en sí, sirve como estímulo estético. El respeto u otras connotaciones hacia una obra no deben amedrentar al creativo, sino generar en él una motivación para la mecánica imaginativa. Es así un elemento cargado de significado que ha inspirado a muchos artistas en la creación de su propia obra original, basándose en formas, volúmenes o elementos concretos, sin caer en la simple reproducción mimética. Este tipo de apreciaciones de las que se dota al “fragmento escultórico” continúan hasta la actualidad. A estos conceptos de sensibilidad hacia un elemento objetual fragmentado por un derrumbamiento, una guerra, o simplemente el paso del tiempo; se les añade el componente de valor histórico, que engrandece (en muchos casos debido a las lagunas documentales) el valor sentimental de una obra. El fragmento en sí, se muestra como algo completo, sin aquello con lo fue un “entero”, por lo que al espectador se le presentan una serie de incógnitas en cuanto a lo que es, y lo que pudo ser, buscando la armonía en la totalidad del conjunto.

³⁵ Caniglia, Nausica, op. cit. p. 21.

3.2.2. Percepción fragmentada

De alguna manera, el ser humano busca la comprensión y el entendimiento de una “forma”³⁶ estableciendo conexiones con el recuerdo de percepciones previas que alberga en su imaginario. Esto nos servirá de introducción para plantear algunas cuestiones que hacen referencia a la percepción del ser humano en cuanto a sí mismo y al entorno que le rodea.

Los primeros registros visuales que percibimos sobre nosotros mismos, se presentan de forma fragmentada³⁷ (según Lacan hasta los dieciocho meses un bebé no posee conciencia visual de su cuerpo como conjunto reconocible). Con el paso del tiempo adquirimos conciencia de nuestra forma y apariencia por las referencias visuales que encontramos a nuestro alrededor (la gente que nos rodea), con ello pasaremos a reconocernos a través del espejo (como indica Lacan³⁸).

Adentrados ya en el s. XX, con la llegada de la televisión y el incremento de la publicidad como método de captación visual, existe un factor importante que debemos destacar, y es la fragmentariedad con la que numerosos autores definen la esencia Modernidad: La aceleración en el ritmo de las imágenes, inducida por la caducidad de las percepciones visuales a través de los *mass media*, provoca un imaginario fragmentado en la sociedad. En los medios de comunicación el resultado producido por la confrontación entre “fugacidad” e “información”, genera de forma inevitable la necesidad de fragmentación.

³⁶ Aquí nos referimos a “forma”, como un elemento desconocido o inconcreto. Por ejemplo, un fragmento de una escultura, puede no ser reconocible como tal a simple vista.

³⁷ Lacan, Jaques, cap. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [“je”] tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, *Escritos*, trad. Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1977, pp. 11–18.

³⁸ Lacan, Jaques, *ibídem*.

De la misma forma, si observamos la evolución de los lenguajes de comunicación visual en cuanto a celeridad y nuevos niveles de comprensión, en el caso del cine podemos encontrar claros ejemplos de fragmentación. El uso del zoom para resaltar un detalle³⁹ o las figuras retóricas utilizadas para conseguir adecuar la narrativa a la temporalidad concreta. En los últimos años, la mayoría del cine considerado comercial o de gran público se ha convertido en un torpedeo constante de imágenes potentes que esclarecen la realidad de la fugacidad de las imágenes y el consecuente cambio en la forma de asimilación de las mismas.

Con respecto a la percepción del “fragmento” con la llegada de la Modernidad, citaremos un párrafo donde Sol Astrid Giraldo define la “fragmentación” como esencia de la Modernidad:

“La fragmentación, las lagunas, los silencios, lo inacabado, no son un ingrediente más de la modernidad sino que constituyen su esencia. En ella, los sistemas de percepción se han alterado. El mundo ya no es lineal ni pleno, y cuando éste se convierte en una sucesión de formas desarticuladas, necesariamente surgen otras maneras de representarlo. En la modernidad existe una aceptación de la fragmentación de la percepción y de la fragmentariedad de la representación.”⁴⁰

En lo que se refiere al “fragmento” como signo de Modernidad, a continuación se hace un análisis más exhaustivo en lo que respecta a las diferenciaciones entre el “detalle” y el “fragmento”, con la finalidad de ir poco a poco concretando en el concepto de fragmento como “parte” de un todo en sí mismo, y a su interpretación en lo que a los *Fragmentos* se refiere.

³⁹ En este caso el término “detalle” lo empleamos para explicar la evolución del lenguaje cinematográfico refiriéndonos al zoom como elemento innovador. En el capítulo siguiente se hace una diferenciación entre “detalle” y “fragmento” en lo que corresponde al concepto de interpretación de un “fragmento” como forma propia, con lo que no excluye su uso en este contexto.

⁴⁰ Giraldo E., Sol Astrid, op. cit. p. 99.

3.2.3. Modernidad: detalle versus fragmento

Con la llegada de la Modernidad aparecen nuevos sistemas de comunicación y adelantos tecnológicos que amplían el espectro de posibilidades a la hora de la auto-observación. Este proceso genera un cambio de paradigma en cuanto a la auto-representación del ser humano en el arte, y amplifica el imaginario de los espectadores, debido al aumento de estímulos visuales en la vida cotidiana, sobretodo a principios del s. XX con la aparición de la imagen en movimiento y la fotografía.

En el título del presente capítulo planteamos una oposición entre los términos “detalle” y “fragmento”. Este *versus*, se genera para hacer una apreciación en cuanto al fundamento teórico que nos ocupa al justificar el uso del término “fragmento” para designar una serie de obras escultóricas ya producidas.

El término *versus*, proviene del latín y su significado se traduce como: “frente a, contra”⁴¹, estableciendo una equidad entre los elementos enfrentados. En el caso del “detalle” y el “fragmento”, se trata de un término adecuado para relacionarlos ya que entre ambos existe una situación de correspondencia, el uno no existe sin el otro, debido a su homología en el concepto de “parte”, y a su oposición con respecto a la interpretación del “parte/todo”⁴².

Omar Calabrese dedica en su libro *La Era Neobarroca*, un capítulo a la relación conceptual que existe entre el “detalle” y el “fragmento”. Haremos un breve resumen del capítulo con respecto a algunos conceptos que nos ayudarán a la concreción de la terminología y significado del fragmento, en relación con el propósito de fundamentación teórico-práctica en este documento.

El término “detalle” proviene del francés “*détail*”, es decir “cortar de”, con lo que el “detalle” implica una acción de “corte” por un sujeto. Ese “corte”, genera una

⁴¹ Real Academia Española de la Lengua, [en línea], www.rae.es, [consulta realizada en febrero de 2013]

⁴² Calabrese, Omar, op. cit., p. 85.

“parte”, que aunque se presente de forma separada de su totalidad, la relación entre estos es inquebrantable (existe variaciones y generación de objetos/imágenes mixtos entre detalle y fragmento, de los cuales prescindiremos en nuestro análisis buscando una simplificación en la terminología).

El “detalle” se propone como algo “definido”, cualidad inherente al tratarse una acción para subrayar una imagen o aspecto concreto de un “todo” mayor.

Cuando anteriormente nos referíamos a la generalización sobre el uso de la imagen (estática o en movimiento), como un elemento definitorio de la conciencia de Modernidad, nos centramos en el cambio de paradigma y sensibilidad del espectador en cuando al entendimiento de las imágenes. Será con la integración en sociedad de la imagen cinematográfica cuando el uso del zoom se observa como herramienta de “corte” o *detáil*, para focalizar la atención sobre una detalle concreto, obviando su totalidad, pero siendo conscientes de que pertenece a un “todo”; una figura reconocible por el espectador.

En lo que se refiere al “fragmento”, éste puede presentarse como forma autónoma, no precisa de su presentación dentro de un “todo” para poseer entidad propia, puesto que ya se encuentra (in)definido⁴³:

“De hecho, la geometría del fragmento es la de una ruptura en que las líneas de frontera deben considerarse como motivadas por fuerzas (por ejemplo, fuerzas físicas) que han producido el «accidente» que ha aislado el fragmento de su «todo» de pertenencia.”⁴⁴

De esta forma, se plantea que durante la observación de un “detalle”, se realiza un acto de *re-constitución* de la forma, mientras que ante el “fragmento”

⁴³ Se hace referencia a su indefinición conceptual como parte de un “todo”, aunque esté físicamente delimitado.

⁴⁴ Calabrese, Omar, *ibídem*, p. 89.

llevamos a cabo una *re-construcción*, basada en hipótesis formuladas por el espectador en busca de una relación con su imaginario personal.

Este concepto de *re-construcción* es de vital importancia para el entendimiento y el desarrollo de la obra escultórica que aquí se presenta. Las obras incluidas dentro de *Fragmentos*, generan en el espectador un *status* de suspense e intriga hacia la imagen que se muestra “incompleta” en cuanto a la referencialidad de las formas (éstas siempre serán figurativas), pero “completa” como elemento objetual en sí mismo.

Con estas premisas llegamos a una terminología que enlaza con la retórica en el concepto de “fragmento” y el entendimiento de la “parte por el todo”, los cuales pasamos a desarrollar en el siguiente apartado.

3.2.4. La retórica del “fragmento”

En este apartado haremos una breve aproximación en cuanto a la definición de una figura retórica concreta aplicada al campo de la creación e interpretación de los *Fragmentos*: la sinécdoque.

Según el diccionario de la R.A.E., la sinécdoque es un “Tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa.”⁴⁵ En esta definición observamos un vacío en cuanto a totalidad de las posibilidades del término en torno al desarrollo teórico y aplicaciones contemporáneas del mismo relacionadas con la “forma”. Con ello nos referimos a que el concepto de sinécdoque está principalmente ligado al uso dentro de la lingüística y la literatura.

En los *Fragmentos*, se hace un acercamiento mayormente relacionado con la sinécdoque visual⁴⁶. Consiste como citamos anteriormente en una *reconstrucción* de una forma presentada como un “todo” en sí mismo. Si tomamos como ejemplo una de las esculturas (fig. 10), veremos que la forma se presenta “cerrada” en cuanto a su fisicidad, pero al mismo tiempo por tratarse de una forma reconocible por el espectador, éste genera automáticamente una operación sinecdóquica, en busca de una referencialidad formal de la imagen que percibe, creando a su vez un acercamiento “romántico”⁴⁷ entre obra-espectador. Se trata de una imagen que formalmente el espectador reconoce, pero que le intriga por aquello que no está representado (la totalidad del rostro). Todo ello surge de forma espontánea, no como una cualidad simbólica de la obra impuesta por el autor.

⁴⁵ Real Academia Española de la Lengua, [en línea], www.rae.es, [consulta realizada en enero de 2013].

⁴⁶ Carrere, Alberto; Saborit, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 319.

⁴⁷ Hacemos referencia al sentimiento romántico producido durante el Renacimiento y el Romanticismo del apartado 3.2.1.

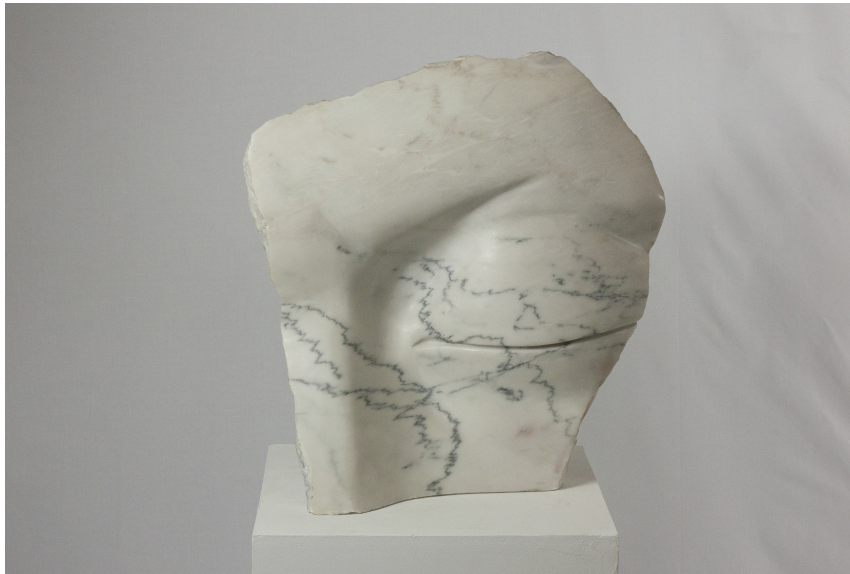


Fig. 10. Pérez, Daniel. Fragmento, mármol, 54 x 50 x 28 cm, 2012.

La escultura que aparece en la fig. 10, representa un fragmento de un rostro humano, concretamente la parte superior izquierda de la nariz y el ojo (cerrado) del mismo lado. Ante la percepción de la obra se observa claramente la figura retórica mencionada, en la cual adoptamos la “parte” o “fragmento” como significante del “todo”, al encontrar ese reconocimiento o “imagen de espejo”⁴⁸.

En el caso de la creación artística, la sinécdoque sirve como punto de partida para generar un nuevo lenguaje a través de las formas preexistentes. Esto es, una forma de relectura y reinterpretación de elementos formales, literarios, musicales, cinematográficos, etc. creados a lo largo de la historia, de entre los cuales el artista extrae determinadas referencias (formales o conceptuales) y las reutiliza para su producción creativa, agregando la impronta y carácter personal que lo caracteriza.

⁴⁸ Lacan, Jaques, op. cit.

A continuación citamos un fragmento de un libro de Simón Marchán Fiz, en el que hace alusión al uso del “fragmento”, y lo interrelaciona con el concepto de “nomadismo”. a través del cual define la experiencia producida durante los años ochenta (1980-90); donde se experimenta con la reformulación de un arte historicista y académico, del cual se extraen ciertos elementos para su reinterpretación partiendo de un imaginario deconstruido:

“Diríase, en primer lugar, que el artista actual transita a través de la historia artística como un nómada, como un errante, que reactualiza el pasado interiorizando su disolución y deconstrucción. Enlaza así con una nueva figura central de la modernidad: la fragmentación. No recupera, pues, el pasado del arte si no es desde el fragmento y los simulacros, sin identificarse con él, desde la óptica del presente.”⁴⁹

Este caso nos sirve como reafirmación de los conceptos planteados en cuanto al uso de la sinécdoque como figura retórica, mediante la cual se plantea el uso del “fragmento” como “forma” (escultórica), que es referenciada y *re-construida* por el espectador. Así como recurso creativo del cual el artista se sirve para la re-construcción de un arte obsoleto y convertirlo en la *esencia*⁵⁰ de la Modernidad por su naturaleza fragmentada.

Los *Fragmentos* se presentan como figuras cerradas, completas y definidas en cuanto a la forma. No obstante, se plantean como elementos abiertos en cuanto a su interpretación más allá de la definida por su retórica visual y la representación del rostro humano. Pero esa interpretación *extra* (a la que está sujeta toda obra de arte desde el momento en que se exhibe) forma parte únicamente del espectador y de su percepción sensible de la escultura.

⁴⁹ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1986, p. 335.

⁵⁰ Giraldo E., Sol Astrid, op. cit.

3.2.5. La representación de un fragmento del rostro humano

En este apartado haremos un análisis en cuanto al uso del rostro humano como motivo principal de la representación en los *Fragmentos*. Nos centramos en cuanto a la representación del rostro no como retrato o como referente concreto, sino a su representación genérica sobre la cual se pueden añadir matices formales, que favorecen a la insinuación de un estado anímico indefinido y a su composición armónica al relacionarla con los límites del soporte.

Uno de los motivos por los que el rostro se convierte en la piedra angular de los *Fragmentos* es su universalidad. El rostro forma parte de la esencialidad del ser humano, como dijo Ralph W. Emerson: “En los pocos centímetros de un rostro, un hombre tiene los rasgos de todos sus antepasados, las expresiones de toda su vida y sus deseos”⁵¹. Con ello podemos considerar el rostro como elemento con una gran carga simbólica, la cual trataremos de acotar, para definir de forma concreta los motivos que nos llevan a su representación.

Generalmente el uso del rostro implica connotaciones relacionadas con cuestiones de género y/o identidad. Sin embargo en el caso de los *Fragmentos*, estos no tienen relación alguna con este tipo de simbología en lo que se refiere la actitud del autor durante el proceso de creación. Acotamos así, en cuanto a la decisión del autor, de plantear el rostro como elemento esencial y reconocible, a través del cual se genera de forma sencilla, toda la retórica visual desarrollada en el capítulo anterior.

Citando a Patrizia Magli, cuando observamos un rostro, se produce un esquema simbólico que nos sitúa frente a una “experiencia cultural compleja y antigua”,⁵² que se irá desarrollando y diversificando (en mayor o menor

⁵¹ Emerson, Ralph Waldo, filósofo, escritor y poeta, EE.UU., 1803-1882.

⁵² Magli, Patrizia, *El rostro y el alma*, en Fehe, Michel; Naddaff, Ramona; Tazi, Nadia, (ed.), *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, vol. 2, 1991, p. 90.

complejidad), y de la cual extraemos las premisas para nuestra apropiación del rostro como elemento formal, que únicamente se hace referencia a sí mismo.⁵³

A lo largo de la historia, la representación del rostro se encuentra situada entre dos vertientes principales: La primera, sitúa el rostro como elemento simbólico, mayormente relacionado con sus connotaciones ligadas al culto, a la representación de actitudes o hechos históricos desligados de la referencialidad de una identidad concreta (del modelo). Y la segunda, es aquella en la que el “modelo” se convierte en el eje principal de la representación, abarcando con su identidad toda la atención del cuadro/busto; esto se define como el retrato en su estado más clásico y literal.

Para hacer un uso apropiado del rostro como elemento formal en sí en los aspectos que interesan para los *Fragmentos*, nos apoyamos en los cambios producidos a lo largo del s. XX en cuanto a la desaparición de la identidad del sujeto en el retrato.

“el modo más frecuente de romper con el dúo rostro-nombre, es el recurso de la progresiva disolución de los rasgos faciales como disolución también de la nitidez de la identidad.”⁵⁴

Ya en las vanguardias, los encuadres cubistas se acercaban a la desvinculación del modelo con la figura retratada, aunque “aún se mantenía tenso el compromiso con el reconocimiento”⁵⁵. Con todo esto, seguimos un proceso lógico-historicista para fundamentar el uso del rostro como forma, y para descartar su simbología en la medida de lo posible.

⁵³ El fragmento del rostro humano se usa como figura retórica para la “visualización” (entendida como *re-construcción* imaginaria) de su “forma completa”, como consecuencia inevitable de su percepción.

⁵⁴ Martínez-Artero, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004, p. 224.

⁵⁵ Martínez-Artero, Rosa, *ibídem*, p. 225.

Continuamos acotando implicación del rostro en los *Fragmentos*, haciendo hincapié en los aspectos formales del rostro. Continuando con el texto de Magli, encontramos algunas características en cuanto al rostro dentro de la ciencia fisiognómica referidas a su percepción:

“La ciencia fisiognómica habla de reconocimiento de formas a través del aislamiento de las variantes que son peculiares de un individuo. Se trata de un proceso de abstracción que se orienta a la identificación de una especie de fondo que se presume permanece invariable en el devenir de las expresiones emotivas.”⁵⁶

Con esta definición fisiognómica hacia el rostro, entroncamos con lo planteado al comienzo de este apartado, sobre la utilización de un rostro genérico, el cual nos permite prescindir de rasgos físicos del individuo (modelo), y centrarnos en el reconocimiento de una forma concreta con independencia de todos los aspectos que conforman la identidad individual.

Para dar por cerrado el desarrollo teórico de los *Fragmentos*, citamos a Rudolf Arnheim ya que, en sus escritos sobre arte y percepción visual, plantea la idea de los “fragmentos” como componentes esenciales para la estructuración de un “esquema global”⁵⁷, poniendo como ejemplo la percepción del rostro humano como elemento compuesto por ojos, nariz y boca. Con este ejemplo, Arnheim nos propone la imagen del rostro como “forma” definida por los “fragmentos” que la componen en el momento de su percepción.

Llegados a este punto hemos relacionado todos los conceptos analizados en cuanto al fragmento y su poética, percepción, retórica y forma. Dando paso en el siguiente capítulo a su aplicación sobre el soporte pétreo en la creación y desarrollo de los *Fragmentos*.

⁵⁶ Magli, Patrizia, op. cit.

⁵⁷ Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1997, p. 59.

4. Producción artística personal

4.1. Obra personal

Este apartado nos servirá para hacer una introducción de los “*Fragmentos*” cuanto origen y su desarrollo práctico. Para una mejor comprensión entre autor y lector de este documento, debido a la individualidad inherente en cuanto a la explicación de contenidos con respecto a una producción artística personal, a lo largo del capítulo que nos ocupa, la redacción del texto se ha llevado a cabo en primera persona del singular.

Para llegar a hablar de *Fragmentos*, ha sido necesario citar a varios artistas que han formado parte de mi historia personal durante el proceso de educación académico-artística. A parte de ello he llevado a cabo un ejercicio de investigación teórica a través de la cual he llegado a conclusiones que me sirven para justificar y completar la intencionalidad de mi producción escultórica.

Se puede decir que la creación de los *Fragmentos* es una consecuencia inevitable de mi desarrollo personal. Esta consecuencia en sí, surge a raíz de la confluencia de elementos, situaciones o experiencias que forman parte de mi experiencia vital y que coinciden en un determinado momento, para conformarse finalmente como elementos formales fruto de una expresión artística.

Con la intención de establecer una conexión entre el contexto histórico y la influencia de varios artistas sobre mi producción artística personal, planteo un desarrollo lógico a través del cual justifico los conocimientos previos a la redacción de esta investigación. Asimismo, he de mencionar que algunos de los apartados de este proyecto surgen de un acto de reflexión y búsqueda de pilares conceptuales sobre los cuales descansa y se alimenta la creación artística posterior a esta investigación.

Una gran parte de influencias previas al desarrollo de los *Fragmentos* la adquirí durante mi proceso de formación anterior a la Licenciatura en Bellas Artes. No obstante, el hecho de nacer y crecer en el archipiélago canario lleva consigo una serie de connotaciones telúricas que son difíciles de explicar con palabras. La procedencia de un entorno terrestre absolutamente de origen volcánico, aporta una serie de cualidades a mi lenguaje escultórico, ligándolo íntimamente a los materiales provenientes de la naturaleza. Es por ello que, el sentimiento de respeto hacia la piedra, evocado por una tradición cultural y una reminiscencia de mi procedencia isleña, está justificado incluso antes de comenzar la producción artística en piedra.

La importancia de una formación académica eminentemente práctica como Técnico en Artes aplicadas a la Escultura (educación previa a la Licenciatura en Bellas Artes), relacionada con el aprendizaje de las técnicas clásicas escultóricas es determinante a la hora de mi desarrollo creativo, aceptando desde un primer momento influencias relacionadas con la escultura clásica, canónica y tradicional. Primeras influencias que van desde la escuela de Rodas hasta Michelangelo, Bernini, Cánova, Rodin, Maillol, etc.

El primer contacto que tuve con la escultura en piedra surge en 2005 bajo la tutela de D. José Luis Marrero, maestro y escultor canario cuyas enseñanzas sirven como simiente de mi predilección por los materiales líticos. Su formación se sustenta en la gran tradición de labrantes de piedra que se dio en Gran Canaria desde finales del s. XVIII, con la integración de elementos decorativos sobre las fachadas de las edificaciones.⁵⁸

Sin embargo, fue en 2010 cuando adopté plenamente el uso de una técnica tradicional como es la talla en piedra, en busca un lenguaje de creación propio en el cual confluyen otro tipo de influencias más relacionadas con la obra de escultores de la segunda mitad del s. XX. En este punto es donde la herencia

⁵⁸ Cabrera, David, *El oficio de la piedra en Arucas y su puesta en valor como recurso turístico*, Arucas, Ayuntamiento de Arucas, 2007, p. 14.

clásica y la búsqueda de un lenguaje formal más sintético (pero a su vez más complejo en cuanto a su elaboración conceptual proveniente de una formación académica como artista y no como artesano-labrador), convergen para dar pie a una etapa de experimentación en busca de una representación no sintética del rostro humano.

A finales de mismo año, se afianza mi profesión como escultor gracias a la relación con D. Vicente Ortí Mateu⁵⁹, quien supone una gran influencia en cuanto al entendimiento y la percepción sensible del material como elemento referencial en sí mismo. Entre sus enseñanzas me adentro hacia un perfeccionamiento técnico y un descubrimiento personal en cuanto al papel de la piedra en mi lenguaje creativo personal.

Desde 2010 a la actualidad, mi trabajo se encuentra en una fase de desarrollo *post experimental*⁶⁰. La idea de la integración del “fragmento” como parte de la escultura definitiva en piedra, es un concepto que se ha ido autodefiniendo mediante el trabajo artístico y el análisis referencial de un fragmento del rostro humano y sus connotaciones, a través de su representación en un soporte pétreo.

Con esta introducción, nos dirigimos hacia los *Fragmentos* analizando su proceso de creación formal y sus aportaciones dentro de la escultura contemporánea actual.

⁵⁹ Codirector de este Trabajo Final de Máster, escultor, maestro y amigo, citado en el apartado 3.2.2.

⁶⁰ Nos referimos como etapa *post experimental*, a la etapa posterior a un proceso de formación en busca de una linealidad coherente en la producción artística.

4.2. Proceso de creación artística

En este apartado presento un recorrido en cuanto al proceso de creación formal de los *Fragmentos*. Para ello planteo un desarrollo lineal, basado en dos ejes metodológicos principales. Estas dos estructuras de trabajo se basan en la piedra y sus cualidades, esto es, la materia y su forma.

El primer *Fragmento* surgió de forma casual. De hecho, en principio no fue concebido como tal, sino que durante su desarrollo y la propia experiencia del proceso de la talla, fui tomando conciencia de algunos aspectos interesantes que posteriormente he ido desarrollando hasta llegar a un lenguaje formal completamente definido. Ciertamente es que, la obra que sirvió como punto de inflexión, ni siquiera se titula *Fragmento* sino *Cabeza de Mujer* (fig.11).



Fig. 11. Pérez, Daniel, *Cabeza de Mujer*, 48 x 18 x 18 cm, piedra Gris Pulpis, 2011.

En la fotografía de la fig. 11 se observa una escultura que representa un fragmento de una cabeza de mujer. En este caso la obra surge de mi interés por la representación del rostro humano (interés presente en prácticamente toda mi obra, incluso antes de los *Fragmentos*), el cual desarrollo en busca de un lenguaje sintético que se aleje de elementos que, desde mi punto de vista, poseen un carácter más anecdótico (orejas, cabello, etc.). Es por ello también que no represento los ojos abiertos ya que ese tipo de elementos pueden sugerir otro tipo de interpretaciones que no están dentro de mis intereses como artista. En esta obra comienza la búsqueda de “la forma por la forma”, con el referente del rostro únicamente como elemento esencial reconocible por el espectador, el cual se fragmenta inevitablemente al desarrollar una síntesis representacional sin intención simbólica.

Entre las conclusiones fundamentales que surgen durante la creación de *Cabeza de Mujer* podemos destacar el interés por mi parte hacia el trabajo físico y mental que supuso llevar a cabo esta obra⁶¹. Así como, la percepción renovada hacia los materiales pétreos en cuanto a su potencia expresiva y autorreferencial.

En el momento en el que yo como escultor, me encuentro en una situación de necesidad creativa y con una serie de conceptos asimilados cuyo desarrollo deseo continuar, como son los relacionados con la representación del rostro humano de forma sintética y el uso de los materiales pétreos; en un determinado momento, cuando comencé a seleccionar los bloques o fragmentos de piedra que tengo a mi disposición para llevar a cabo mi obra, encuentro mis dos líneas de trabajo perfectamente (auto)definidas por las propiedades y el formato en el cual se encontraba el material:

⁶¹ La escultura Cabeza de Mujer fue llevada a cabo íntegramente mediante el proceso de “talla directa”, partiendo únicamente de bocetos sobre papel.

Primera: La piedra presenta una forma geométrica cúbica o prismática rectangular, producida por el corte de la maquinaria industrial al dividir un bloque extraído en bruto de la cantera.

Segunda: La forma de la piedra se encuentra definida por su forma orgánica o sus aristas. Esto ocurre cuando en la industria de cantería se produce la división de un bloque en bruto para su posterior tratamiento o venta y, los “bordes” o “despunte” naturales o producidos durante la extracción de la piedra no son aprovechables para la comercialización debido a su irregularidad.

En cada uno de estos dos casos la forma de proceder ante la piedra varía, ante la intención de llevar a cabo una escultura en la cual poder desarrollar las conclusiones citadas anteriormente.

En el primer caso, ante la inexpresividad y frialdad emocional que transmite una forma geométrica como motivo inspiración en busca de la representación del rostro humano, tengo la necesidad de llevar a cabo ante todo, una serie de dibujos preparatorios y bocetos tridimensionales con técnicas aditivas (como arcilla o plastilina, que aportan la comodidad de un trabajo rápido y sin requerimientos técnicos complejos) a escala reducida (fig. 12), para poder llevar a cabo el proceso de diseño de la obra en todas sus vistas y también en busca del óptimo aprovechamiento de la totalidad del soporte.

Durante el proceso de diseño se tienen en cuenta aspectos como la posición de la escultura dentro del bloque, así como las zonas en las que genero una “fragmentación ficticia o intencionada”. Este concepto surge por mi necesidad de mostrar un equilibrio de valor tanto en las zonas de la escultura en las que se muestra un gran trabajo de pulido (donde se representa el fragmento del rostro propiamente dicho), como en las aristas o superficies de quiebro o fragmentación que permiten y favorecen percepción de la piedra en su estado natural.



Fig. 12. Pérez, Daniel, *Boceto para Fragmento*, escayola, 14 x 7 x 6 cm, 2012.

Este proceso de “imitación” de una fractura pétreo natural, se constituye en base a la búsqueda de una composición armónica y atractiva de un fragmento de un rostro, que a su vez genere mediante la percepción de la escultura una impresión de aleatoriedad de la fractura originada por métodos no industriales (por ejemplo, fracturas naturales producidas por la acción de agentes meteorológicos o movimientos de tierra).

Sin embargo, en la segunda línea metodológica que planteo, este tipo de imitaciones y fragmentaciones ficticias no son necesarias. Esto sucede (como describo en la página anterior) gracias al aprovechamiento de la forma orgánica de la piedra. Intento extraer todo el potencial que la materia me brinda para llevar a cabo mi obra; es por ello que, en este caso, el boceto a escala lo genero a partir de un estudio de las formas de la piedra, las cuales pueden sugerir posibles fragmentos de un rostro, a través de la interpretación de estos volúmenes en comparación con mi referente aprendido de un rostro humano (fig. 13).



Fig. 13. Pérez, Daniel, *fotografía para el diseño de un "Fragmento"*, 10 x 13 cm, 2011.

En el caso del boceto preparatorio a desarrollar sobre la piedra marmórea que aparece en la fig. 13, éste que se plantea una vez saneada la piedra, al eliminar algunos elementos que no consideré interesantes para la composición. El boceto consiste en la representación de un fragmento concreto del rostro humano, la boca (fig. 14). La pronunciada estrechez de la piedra sugería que la forma debía ser representada como un relieve⁶², adaptando la volumetría del fragmento de una boca a la superficie de la piedra.

⁶² El relieve (en su acepción general, es decir, sin hacer distinción entre bajo, medio o alto relieve) es aquella escultura en la que la forma no se presenta exenta, sino que posee una estructura prácticamente bidimensional, lo cual condiciona su percepción a un único punto de vista (frontal).



Fig. 14. Pérez, Daniel, *Boceto para Fragmento*, arcilla, 5 x 5 x 3 cm, 2011.

En ambos métodos, ya sea mediante la imitación o el aprovechamiento de las fragmentaciones del soporte, en la escultura se generan “zonas de incertidumbre”. Con este nombre me refiero a las diferentes áreas de la piedra que, una vez la representación del rostro está prácticamente terminada y delimitada (por aristas o fragmentos), han quedado constituidas por volúmenes irregulares (naturales o imitados), que poseen una superficie demasiado abrupta en contraste con la continuidad armónica de los volúmenes que representan el fragmento del rostro. Es en estas superficies donde trabajo sobre irregularidad orgánica producida por la fractura, aplicando técnicas básicas de desbaste en cantería y escultura mediante herramientas manuales: la maza y el puntero. Con esta técnica (fig. 15) logro un equilibrio pleno entre la materia (relacionándola con su poética y tradición histórica) y su forma (el fragmento del rostro humano).



Fig. 15. Pérez, Daniel, Fotografía detalle de un Fragmento, 10 x 7 cm, 2012

Como se observa en la parte inferior derecha de la fig. 15, esta técnica manual sobre la piedra, genera una textura y un dibujo que se estructura adaptándose a la formación interna de la piedra.

Utilizada normalmente para el desbaste de una escultura durante el proceso de encaje de la forma, esta técnica ha de realizarse teniendo en cuenta la situación y la dirección de los estratos o capas que conforman la piedra durante su formación en la naturaleza. Dichos estratos condicionan en gran medida el proceso de la talla en sí. El conocimiento y observación de estas estructuras internas de la piedra, me sirven para un aprovechamiento del dominio de la técnica de la talla, como valor estético añadido.

Con todo ello, durante el proceso de creación de los *Fragmentos*, surge la intención por mi parte de llevar a cabo esta integración entre la materia y la idea, entre la piedra y mi escultura. Hablamos de ese diálogo y participación que se produce entre el ser humano y la piedra como dijo Wisława Szymborska en su *Conversación con una Piedra* ⁶³:

-No entrarás –dice la piedra-.
Te falta el sentido de la participación.
Y no existe otro sentido que pueda sustituirlo.
Incluso la vista omnividente
te resultará inútil si eres incapaz de participar.
No entrarás; ese sentido, en ti, es sólo deseo,
mero intento, vaga fantasía.

Para terminar este apartado, y dar paso a los *Fragmentos*, situándolos como elemento central de este trabajo de investigación el cual desarrolla su fundamentación teórica, quisiera hacer mención a la “participación” como cualidad que convierte al escultor o escultora de piedra, en un ser humano que afronta las dificultades de un material duro, no únicamente con la fuerza, sino con la inteligencia y través de la humildad que representa, el diálogo con la materia.

“Entonces, el escultor se liberó y pudo reconocer de nuevo la importancia del material con el que trabajaba, pensar y crear en su material tallándolo directamente, entendiendo y aproximándose a él sin verse obligado a manipularlo más allá de su estructura constructiva natural, ni a debilitarlo; aprendió, al fin, que la escultura en piedra debía tener el sencillo aspecto de la piedra (...)”⁶⁴

⁶³ Szymborska, Wisława: Paisaje con grano de arena [extracto], trad. Jerzy Sławomirkiy; Ana María Moix, Barcelona, Lumen, 1997, pp. 35-37.

⁶⁴ Moore, Henri, *Ser escultor*, trad. Elisenda Julibert, Barcelona, Elba, 2011, p. 22. La cita es un extracto de un escrito llamado *Una visión de la escultura* (1930), en el que el autor habla del cambio de paradigma en el arte, con la aceptación del valor intrínseco de la forma, en vez de su carácter representacional.

4.3. Fragmentos

A lo largo de este apartado presentaré cada una de las obras que forman parte de los *Fragmentos*. Llevaré a cabo un breve análisis formal y contextual de cada uno de los *Fragmentos* añadiendo algunos datos curriculares. Seguidamente relacionaré cada una de las esculturas con los contenidos analizados en el capítulo 3 (Desarrollo conceptual).

Todas las esculturas que presento a continuación están tituladas bajo el mismo nombre: *Fragmentos*. Es por ello que, para mejorar la comprensión de este escrito, añado un número romano correlativo entre paréntesis tras el título de cada escultura.

Fragmento (I):



Fig. 16. Pérez, Daniel, *Fragmento (I)*, piedra de Lírria, 26 x 19 x 19 cm, 2011.

El *Fragmento* (1), es una escultura cuyo proceso de creación abarca desde finales del año 2010 y principios de 2011. Esta obra fue llevada a cabo tras finalizar la escultura *Cabeza de Mujer* (fig.11).

En este *Fragmento* mi atención se centraba conseguir una “forma” con unas características estéticas que, aprovechando las fracturas internas de la materia, tuviese una apariencia de fragmentación natural. Asimismo se observa una intencionalidad de ruptura con la composición hierática y prácticamente simétrica que aparece en *Cabeza de Mujer*.

Como punto a destacar en esta escultura está la introducción de un nuevo tratamiento en la superficie de la obra. Este tipo de acabado sirve como referente inamovible en cuanto a la producción escultórica venidera, puesto que este tipo de textura genera un aspecto de mayor armonía entre los volúmenes, relacionando las formas entre sí y acercando su aspecto general hacia una referencialidad formal más directa en cuanto aquello representa, un fragmento del rostro humano. No obstante, he de añadir que este tipo de acabado pulido, también es interesante compositivamente porque aporta un mayor contraste con las superficies o aristas que conforman el área fragmentada ya que, en este caso, no existe un tratamiento de acabado manual realizado con el puntero sobre el “área de incertidumbre”.

Fragmento (II):



Fig. 17. Pérez, Daniel, *Fragmento (II)*, mármol blanco, 54 x 50 x 28 cm, 2011.

La escultura *Fragmento (II)* fue llevada a cabo a principios del año 2011, coincidiendo con la finalización de la obra analizada anteriormente.

Para comenzar con su análisis, diré que esta obra nace del fragmento de mármol que aparece en la fig. 13, esto es que, ya en la fig. 14, (mostrada anteriormente) se aprecia el boceto preparatorio para llevar a cabo esta obra, en el cual tuve en cuenta la estructuras y los volúmenes sugerentes de la piedra en bruto.

En esta obra se observan una serie de aspectos que sugieren una evolución con respecto a los *Fragmentos* anteriores, entre estas características cabe destacar en primer lugar la notoriedad del cambio de escala. Esto se debe principalmente a que la piedra llegó a mi estudio antes de concretar un boceto

por lo que, mediante un proceso de diálogo con la materia acepté la posibilidad de llevar a cabo formalmente esa conjunción entre la sugerencia que aportaban los volúmenes de la piedra y mi intención de representar un fragmento del rostro humano.

Las formas de la escultura sugieren volúmenes que hacen referencia a la anatomía sintética de una boca humana, no en su forma global, sino fragmentada. Es por ello que esta escultura da pie a lo que anteriormente llamábamos retórica sinecdótica, debido al fácil reconocimiento de las formas que automáticamente derivan en un acto de *reconstrucción* de la imagen referencial por parte del espectador tras la percepción visual de la obra.

Otra característica de este *Fragmento* es que debido al cambio de escala del soporte y a la reducción del área representada del rostro como referente, esto me permite llevar a cabo superficies menos descriptivas y más sugerentes. Superficies de mayor tamaño que se muestran más interrelacionadas y se aprecian más fielmente mediante la percepción táctil de la escultura. Esto último es un factor importante puesto que me interesa hacer referencia a los aspectos tratados por M^a Isabel Sánchez Bonilla⁶⁵ con respecto a la veracidad conceptual que aporta la introducción de la percepción táctil hacia entidad de la escultura en piedra.

Para terminar con el estudio de esta obra, quisiera volver a hacer referencia al apartado 3.1., en el cual hablaba del proceso metodológico empleado para la creación de este *Fragmento*. En este caso, debido a la estrechez que presentaba la piedra, tampoco introduzco un acabado manual de textura en las zonas vírgenes de la obra, ya que consideré que el aspecto de fragmentación natural del mármol podía resultar más interesante compositivamente, favoreciendo el contraste con la gran suavidad de los volúmenes tallados en el resto de la piedra.

⁶⁵ Sánchez Bonilla, María Isabel, op. cit.

Fragmento (III):



Fig. 18. Pérez, Daniel, *Fragmento (III)*, piedra de Borriol, 92 x 35 x 32 cm, 2011.

La escultura de la fig. 18, *Fragmento (III)*, la llevé a cabo a mediados del año 2011. Esta obra parte de las conclusiones y los conceptos asimilados durante la creación de la obra mostrada anteriormente (fig. 17). Con ello me refiero al aumento exponencial de tamaño que deriva en la realización de esta obra de aproximadamente doscientos kilos de peso.

La creación de esta obra surge por una intención de experimentación en cuanto al uso del soporte, es decir, la piedra, como elemento central de la obra, relegando el aspecto representacional de la escultura a un segundo plano. Este *Fragmento* nace de una piedra con forma de prisma rectangular, una vez finalizada la obra, se puede observar que tres de sus lados se encuentran sin tratamiento manual o mecánico alguno. Obviamente, debido a la estudiada intencionalidad de preservar las cualidades intrínsecas del soporte, esta escultura fue creada aplicando una metodología basada primeramente en el diseño de un boceto, para su posterior realización en piedra.

Esta escultura muestra la representación de un fragmento del rostro humano desde un punto de vista frontal y simétrico, que abarca longitudinalmente aquello que se sitúa entre las sienes (ambos ojos y el entrecejo). Así mismo, continúo con la representación de los ojos cerrados, para evitar la pérdida de atención hacia la forma general, que puede acarrear la percepción del detalle en una obra de este tamaño.

No obstante, en esta escultura retomo la frontalidad simétrica del rostro en busca de una mayor “serenidad clásica”⁶⁶, como sucede con el primer *Fragmento* que llevé a cabo (fig. 11). Con todo ello, quiero decir que mi proceso de creación artística se basa en establecer diversas conexiones entre algunas de mis conclusiones, generando esculturas en las que a veces dichas conclusiones se retoman, se replantean o se repiten, pero nunca de la misma forma. En cada nueva escultura, se añade el factor de la experiencia acumulada, y se tienen en cuenta las diferentes metodologías, técnicas o soluciones que se adecuan mejor para cada soporte o idea.

Esta obra fue galardonada en 2011 con el Primer Premio de la V Bienal de Escultura de Benetússer. Actualmente se encuentra dentro de los Fondos de Patrimonio Artístico de dicha localidad.

⁶⁶ Arnheim, Rudolf, *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1993, p. 169.

Fragmento (IV):



Fig. 19. Pérez, Daniel, *Fragmento (IV)*, piedra crema Honey, 64 x 40 x 32 cm, 2011.

La escultura *Fragmento (IV)* la realicé a finales del año 2011. En este caso, la obra nace del replanteamiento de algunas cuestiones que surgieron mientras llevaba a cabo la obra *Fragmento (II)*. Prueba de ello es la vuelta a un soporte de dimensiones menores que la obra anteriormente presentada, y la búsqueda de un encuadre reducido de la imagen referente (el rostro humano).

No obstante, en este caso hago una reformulación del encuadre de los volúmenes del ojo y el entrecejo como referente, situando estos volúmenes teniendo en cuenta mi imagen mental de un rostro, todo ello en busca de una nueva estructura formal asimétrica.

En este caso, se observan claramente ese tipo de “conexiones” que nombraba anteriormente puesto que, a medida que el número de *Fragmentos* aumenta, se valora con mayor objetividad el replanteamiento de algunos aspectos. Concretamente, en Fragmento (IV) retomé deliberadamente la aparición de la huella del trabajo manual, representado por la textura generada mediante el puntero y la maza en las “zonas de incertidumbre” (fig. 15), esto es algo que no había recuperado desde *Cabeza de Mujer*.

Fragmento (IV) es la escultura con la que sentí por primera vez que este tipo de obra generaba un tipo de lenguaje escultórico en el que me encontraba realmente a gusto. Llegado a este punto, el ritmo de trabajo se aceleró al carecer de esas dudas que surgen cuando uno comienza a experimentar con un nuevo tipo de formas. Todo ello se traduce en un sentimiento de liberación como escultor, al sentir que ya no me encontraba supeditado a la escultura canónica y clasicista. Dejaba de formar parte de la corriente histórica pasando a ser heredero de todo ese conocimiento al haberlo asimilado y, con ello, empecé a sentirme capacitado para comenzar a desarrollar mi lenguaje. Con todo esto no quiere decir en ningún caso que me sienta superior a ningún otro escultor, si no que desde ese momento, me siento capaz de superarme a mi mismo.

La escultura *Fragmento* (IV) se encuentra en el Fondo de Patrimonio Artístico del Ilustre Ayuntamiento de Meliana, al ser galardonada en 2012 con el Primer Premio de la XI Bienal de Escultura Jose M^a Rausell.

Fragmento (V):



Fig. 20. Pérez, Daniel, *Fragmento (V)*, piedra Gris Pulpis, 40 x 20 x 16 cm, 2012.

La obra de la *Fragmento (V)* la realicé a principios del año 2012. Esta obra surge a raíz un bloque de piedra cortado industrialmente que recogí directamente de la cantera en Santa Magdalena de Pulpis, Castellón. En este caso, como en *Fragmento (II)*, el desarrollo de esta escultura nace a partir de bocetos tridimensionales realizados en arcilla.

En cuanto define el boceto por completo, llevé a cabo un sencillo molde para posteriormente obtener un vaciado del modelo en escayola, evitando así el deterioro del modelo que me serviría de referente durante el proceso de talla en piedra (fig. 12).

En esta escultura se puede apreciar como he ido desarrollando mi lenguaje personal en cuanto al entendimiento de la forma como un volumen continuo y coherente. Así mismo se observa en el suave escorzo de la figura una búsqueda de movimiento mediante la representación de una parte del cuello, elemento que sirve de eje central desde el que parte la direccionalidad de la escultura en busca de una verticalidad a la cual se añade una leve torsión de la figura.

En este caso, la referencia al rostro humano es más autónoma que en cualquier otra de las esculturas anteriores. Se puede considerar esta obra como la más exenta y autorreferencial de todos los *Fragmentos*. Esto entra dentro del objetivo que condicionó su diseño, basado en la creación de una forma armónica y compositivamente atractiva en la cual poder añadir mayor tridimensionalidad a la obra. No obstante, también estaba dentro de mis intereses, replantear la relación de contraste (referido a texturas) y continuidad (referido al volumen), esto se aprecia en la “zona fragmentada” de la escultura, donde tallé la forma manualmente con la ayuda del puntero y la maza.

En agosto de 2013, realizaré una reproducción en mármol a escala monumental (300 x 100 x 100 cm) de la escultura *Fragmento* (V), durante el International Sculpture Symposium SWIISS 2013, en Costa Rica.

Fragmento (VI):



Fig. 21. Pérez, Daniel, *Fragmento (VI)*, mármol blanco, 54 x 50 x 28 cm, 2012.⁶⁷

La escultura *Fragmento (VI)* la llevé a cabo a principios del año 2012. En este caso, el trozo mármol en bruto era muy similar a la piedra utilizada en la escultura *Fragmento (II)*, es por ello que, aprovechando la estructura también estrecha del trozo de mármol, planteo un boceto para llevar a cabo esta obra, el cual se asemejase a la escala y las características que posee el *Fragmento (II)*.

En cuanto a la representación del rostro humano, en este caso se observan los volúmenes sugerentes de un ojo cerrado, el entrecejo, y el arco superciliar. Sin embargo, en lo que respecta a la composición formal, este *Fragmento* posee

⁶⁷ La fig. 10 es la misma imagen que la fig. 21. No obstante, se añade como una fig. nueva debido a que en el pie de la imagen de la fig. 21 consta el título de la obra con la numeración romana correlativa que se emplea únicamente a lo largo del presente apartado para diferenciar los diferentes *Fragmentos*.

una estructura diferente al *Fragmento* (II), ya que en la escultura de la fig. 21 la dirección de los volúmenes posee un carácter ascendente, debido a la estrechez que se observa en la parte inferior de la pieza desde un punto de vista frontal.

Tras la realización de la escultura *Fragmento* (VI), considero que la percepción de ésta se potencia al situarla en conjunción con el *Fragmento* (II). Aunque el boceto de *Fragmento* (VI) fue creado para este propósito, no fue hasta tiempo después de haber acabado ambas esculturas, que tuve la oportunidad de exhibirlas (fig. 22) enfrentadas para comprobar así, que la relación entre ambas es plena.



Fig. 22. Pérez, Daniel, *Fragmentos*, *Exposición Escultórica*, Museu Valencià de la Festa, Algemesí, Comunidad Valenciana, del 30 de mayo al 12 de junio de 2012.

Fragmento (VII):

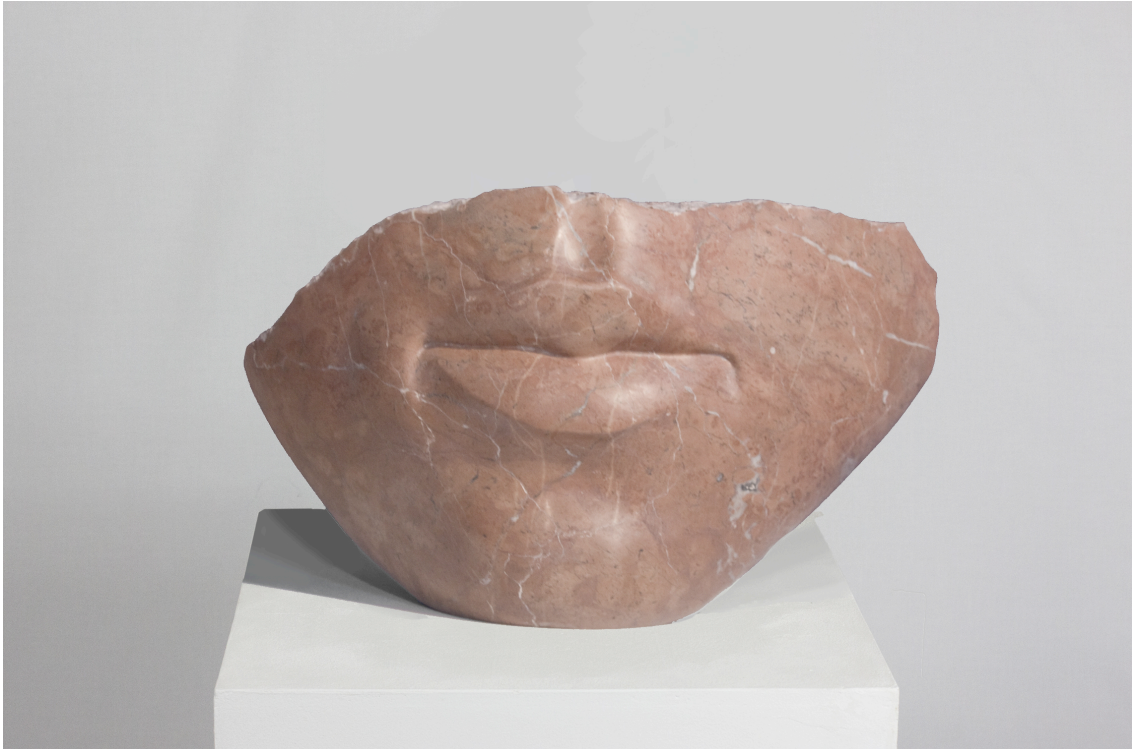


Fig. 23. Pérez, Daniel, *Fragmento (VII)*, mármol Rojo Alicante, 46 x 26 x 23 cm, 2012.

La escultura *Fragmento (VII)* la esculpí a principios del 2012, forma parte de las obras que componen la exposición que se muestra en la fig. 22.

Esta pieza surge con la intención de fusionar algunas de las características que diferencian los *Fragmentos (V)* y *(II)*. El *Fragmento (V)*, se muestra como una escultura plenamente tridimensional y exenta. No obstante, debido a la forma estilizada de la piedra, en cierta medida se pierden algunas de las cualidades relacionadas con la presencia y la rotundidad perceptiva de la piedra, generadas por su imponente fisicidad. Es por ello que, en *Fragmento (VII)*, tuve la intención de representar una gran superficie de un fragmento del rostro pero, retomando la importancia del soporte, dotando a la escultura de una forma con volumen general que el *Fragmento (II)*.

En *Fragmento* (VII) se observa que, a parte de las cuestiones que se refieren a la búsqueda una mayor tridimensionalidad escultórica y una estructuración compositiva basada en superficies grandes, mi intención era la de retomar la simetría de la representación.

En este caso, partiendo del rostro como referente, planteo una visión frontal de la superficie de la mandíbula inferior, la boca y su extensión hasta justo debajo de la (hipotética) nariz. Éstos volúmenes, poseen la cualidad de presentar una gran diversidad de profundidades (visto desde la frontalidad), que hacen que los volúmenes se puedan representar como una extensión de la parte frontal del rostro, la cual se extiende hacia los laterales del rostro modelando la forma de la mandíbula hasta su articulación.

Obviamente, este tipo de representación figurativa fragmentada desencadena en los conceptos de retórica visual y sinécdoque pero, lo más interesante desde mi punto de vista como autor, consiste en el replanteamiento poético la piedra, como elemento autorreferencial en sí mismo.

Fragmento (VIII):



Fig. 24. Pérez, Daniel, *Fragmento (VIII)*, granito, 185 x 124 x 100 cm, 2012.

Fragmento (VIII), es una escultura de tamaño monumental que realicé en el *International Sculpture Symposium Scottaw 2012*, en Szkotowo, Polonia. Esta obra está basada en el mismo modelo que la escultura *Fragmento (IV)*. No obstante, teniendo en cuenta la monumentalidad del *Fragmento (VIII)*, el cambio de escala otorga una mayor entidad propia a la escultura que, con aproximadamente cinco toneladas de peso, ofrece una presencia potentísima del soporte sobre el cual se talla el fragmento de un rostro, formado por

volúmenes que representan un ojo cerrado, el entrecejo y una gran extensión de la frente.

En este caso, tallé la escultura sobre un gran “bolo” de granito extraído de una mina de arena de Polonia. El Simposio se desarrolló a largo de dos semanas en las sufrí y disfruté como nunca con una escultura. El hecho de llevar a cabo a gran escala una escultura en la que poder desarrollar mi lenguaje personal, fue una oportunidad para ponerme a prueba como escultor; tanto en lo que se refiere al gran esfuerzo físico que requiere trabajar con un tipo de piedra (con una dureza muy superior a las que anteriormente había trabajado), como a todos los aspectos vinculados a la improvisación, al ejercicio de la talla directa, y a la ampliación “intuitiva”⁶⁸ de un modelo a escala de aproximadamente diez centímetros.

En la fig. 24, se puede apreciar en la parte superior derecha de la escultura la integración de las técnicas que imitan el desbaste manual. Éstas fueron llevadas a cabo con la intención de generar un halo de incertidumbre sobre el espectador, en cuanto al proceso de realización una escultura de gran tamaño. Asimismo, quise mantener una continuidad con el resto de trabajos anteriores en los que también aparece la huella del puntero como añadido estético.

⁶⁸ En este caso me refiero a una ampliación “intuitiva” por el hecho de que durante el proceso de talla directa, el único instrumento utilizado para establecer la relación de ampliación entre el modelo a escala y el bolo de granito fue un flexómetro,

Fragmento (IX):



Fig. 25. Pérez, Daniel, *Fragmento (IX)*, [en proceso], piedra Emperador Claro, 95 x 58 x 53 cm, 2013.

El *Fragmento (IX)* se encuentra actualmente en proceso de realización. A pesar de ello, en la fig. 25 se observa que la obra está claramente definida en cuanto a la representación un fragmento del rostro humano, compuesto por los volúmenes de una barbilla, una boca y la parte inferior de una nariz.

En esta escultura recupero mi interés en cuanto al desarrollo obras de formato medio-grande, en las cuales la entidad robusta soporte continúa siendo una parte fundamental de la obra. Esto refuerza el hecho de que la representación del rostro debe quedar entendida como excusa para llevar a cabo una forma sintética, fácilmente reconocible por el espectador y en la cual poder continuar el desarrollo de la idea de la integración de las cualidades pétreas dentro de la obra definitiva.

5. Conclusiones

A lo largo del presente escrito, hemos ido desgranando todas y cada una de las implicaciones que se han considerado pertinentes con respecto a la integración del fragmento pétreo como solución válida y coherente con respecto al desarrollo histórico y evolución conceptual de la escultura en piedra.

Se han planteado las innovaciones que aportan los *Fragmentos* en cuanto a la relectura del soporte como parte imprescindible para la interpretación de la obra, partiendo de las aportaciones realizadas por Constantin Brâncuși desde 1907, momento en que culmina la obra *The Kiss* y genera un cambio de paradigma en cuanto al tratamiento poético de la piedra como materia autorreferencial.

Como consecuencia del trabajo de Brâncuși, hemos observado la evolución del lenguaje escultórico con respecto a las aportaciones formales de fragmentación y recomposición desarrolladas por Ulrich Rückriem desde finales de los años sesenta. Hemos observado también como este lenguaje se diversifica y se expande a lo largo del s. XX bajo la influencia personal de los escultores Vicente Ortí y Manolo Paz quienes han servido como punto de referencia a la hora de desentrañar el que ha sido el punto de partida principal para desarrollar el contexto histórico: Auguste Rodin, cuyas representaciones del cuerpo humano fragmentado, sin referencia simbólica hacia aquello que representa, son el germen de lo que a día de hoy, planteo con los *Fragmentos*.

Es importante mencionar que en el momento en que se creó el primer *Fragmento*, todo el desarrollo teórico planteado en este escrito, encontraba su lógica en cuatro o cinco premisas que se desarrollaban y definían a medida que el proceso de experimentación iba avanzando. Esto es que, todo aquello que se refiere a la poética de la piedra y del fragmento, en 2010 estaba definido mayormente por una “sensación innominada”⁶⁹ que se produce durante trabajo con la materia. No existió un intento de fundamentación teórica hasta 2011,

⁶⁹ Entendemos como “sensación innominada” el sentimiento que se produce en la mente del artista cuando se encuentra inmerso en un proceso de trabajo que no es reflexivo, sino más bien experimental o influido por la intuición creativa.

momento en que se llevó a cabo la muestra *Fragmentos, exposición escultórica* (fig. 22). No obstante, algunos de los planteamientos teóricos de dicho proyecto han ido variando, evolucionando y definiéndose hasta el día de hoy.

Se han tenido en cuenta los conceptos relacionados con la interpretación del fragmento escultórico como elemento atractivo por aquello que, “no se representa” o aquello que “falta” como consecuencia del paso del tiempo. Debido a la incertidumbre que provoca la ausencia de una “parte” y su representación formal reconocible, se eleva al “fragmento” a la categoría de elemento referencial en sí mismo.

La finalidad de esta investigación ha sido fundamentar la creación de los *Fragmentos* como una consecuencia lógica al contexto histórico planteado, basando su innovación en el uso de los materiales pétreos como soporte, del cual se aprovechan algunas de sus cualidades telúricas y formales para presentarlo como elemento central de la escultura.

No obstante, debido al interés personal del autor por llevar a cabo en el soporte pétreo un estudio de composición, basado en la integración de una representación fragmentada del rostro humano, hemos tenido que profundizar en las cuestiones que aluden al “fragmento” como elemento referencial en sí mismo (a diferencia del “detalle”) y la consecuente retórica generada a partir de la visión de un “fragmento” como parte de un “todo” (sinécdoque).

La motivación principal para llevar a cabo este escrito, se basa en la búsqueda de un basamento teórico amplio que sirva como toma de conciencia en cuanto a los *Fragmentos* y sus aportaciones al contexto escultórico actual del arte contemporáneo.

Sin embargo, para hablar sobre mi intención como escultor al llevar a cabo los *Fragmentos*, retomo aquí el estilo de redacción personal⁷⁰.

Debo añadir que tal y como yo entiendo la escultura en piedra, ésta ha de ser una extensión de las emociones del escultor, debe contener el sentimiento que el artista desea mostrar, guardando un sumo respeto y actitud de diálogo hacia el soporte que utiliza. El artista que adopta la talla directa como lenguaje de expresión personal es un escultor que, aún sin saber el resultado final de la obra, sabe la obra será plena, porque se ha llevado a cabo en comunión con los límites que la materia impone.

El escultor que sólo se dedica a modelar, no siempre posee la capacidad de aceptar las cualidades de la materia como parte importante de la obra. Aquel escultor que aún sin saber explicar por qué cuando acaricia la piedra, la siente y ésta le apasiona, es aquel que está dispuesto a superarse en todo momento; se siente capacitado para enmendar cualquier error y adaptarse equilibrando la balanza entre su idea y los límites de la materia.

“Pero cuando adquirimos mayor experiencia, es posible realizar obras en piedra respetando las limitaciones del material, es decir, sin formar al material más allá de su estructura constructiva natural, y aun así consiguiendo que una masa inerte se convierta en una composición dotada de una existencia formal plena, (...).”⁷¹

Llegado a este punto, teniendo en cuenta la dificultad que supone la descripción objetiva de cualquier actitud o trabajo que se vive de forma pasional, tengo la certeza de haber dejado constancia en este documento que los *Fragmentos* plantean un enriquecimiento del lenguaje escultórico en lo que concierne a la talla escultórica contemporánea en piedra.

⁷⁰ Primera persona del singular, debido carácter reflexivo de lo que se expone.

⁷¹ Moore, Henri, op. cit., p. 31.

6. Bibliografía

Bibliografía Consultada

- ABAD, María Jesús, “Representaciones del cuerpo en el arte actual: el cuerpo fragmentado, transgredido, prostituido y enfermo”, en *Primer Congreso Internacional sobre Imagen, Cultura y Tecnología*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2008,
- ALICIA CHILLIDA, *Ulrich Rückriem: Pirineos, Huesca, Ostfildern-Ruit*, Cantz, 1999.
- ARNHEIM, RUDOLF, *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1993.
- ARNHEIM, RUDOLF, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1997.
- CABRERA, DAVID, *El oficio de la piedra en Arucas y su puesta en valor como recurso turístico*, Arucas, Ayuntamiento de Arucas, 2007.
- CALABRESE, OMAR, *La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.
- CAMÍ J. TEIXIDÓ; SANTAMERA, J. CHICHARRO, *Escultura en piedra*, Barcelona, Parramón, 2003.
- CANIGLIA, NAUSICA, “El encanto del fragmento”, trad. Nino Bozzo y Aldo Hidalgo, *Arteoficio*, nº 6, primavera 2007.
- CARRERE, Alberto; SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.
- FLYNN, TOM, *El cuerpo en la escultura*, Madrid, Akal, 2002.
- GIRALDO E., SOL ASTRID, “Manos. Cuerpos y fragmentos en el arte”, Revista Universidad de Antioquía, nº 296, 2009.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *La Historia del Arte*, Madrid, Phaidon, 2011.
- LACAN, JAQUES, cap. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [“je”] tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, *Escritos*, trad. Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1977.

MAGLI, PATRIZIA, *El rostro y el alma*, en Fehe, Michel; Naddaff, Ramona; Tazi, Nadia, (ed.), *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, vol. 2, 1991.

MARCHÁN FIZ, SIMÓN, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1986.

MARTÍNEZ-ARTERO, ROSA, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004.

MOORE HENRI, *Ser escultor*, trad. Elisenda Julibert, Barcelona, Elba, 2011.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003

READ, Herbert *Unit I: The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*, [extracto], London, 1934, [en línea], barbarahepworth.org.uk/texts, [consulta realizada en marzo de 2013].

SÁNCHEZ BONILLA, MARÍA ISABEL, “Escultura en piedra: forma, superficie, comunicación”, *Culturales*, vol. II, nº 4, julio/diciembre, 2006.

SZYMBORSKA, WISŁAWA, Paisaje con grano de arena [extracto], trad. Jerzy Slawomirkiy; Ana María Moix, Barcelona, Lumen, 1997.

UNIVERSITATEA DE MEDICINA SI FARMACIE DIN CRAIOVA, [en línea], www.umfcv.ro, [consulta realizada en mayo de 2013].

WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1999.

WITTKOWER, Rudolf; Hibbard, Howard; Wittkower, Margot; Martin, Thomas, *Gian Lorenzo Bernini: El escultor del Barroco romano*, Madrid, Alianza, 1990.

Recursos electrónicos

BBC, BBC News, “Ancient phallus unearthed in cave”, 2005, [en línea], www.bbc.co.uk, [consulta realizada en enero de 2013].

FUNDACIÓN MANOLO PAZ, [en línea], www.fundacionmanolopaz.org, [consulta realizada en junio de 2013].

GUTIÉRREZ, VÍCTOR, “El falo en la cultura”, Comunidad Russell, [en línea], www.comunidadrussell.com, [consulta realizada en febrero de 2013].

JIMÉNEZ, JOSÉ, *El lenguaje de las piedras*, EIMundo.es, [en línea], www.elmundo.es/cultura/arteXXI/paz/criticapaz.html, [consulta realizada en junio de 2013].

MADERUELO, JAVIER, *Estructura de la piedra*, El País, [en línea], www.elpais.com, 6 octubre de 2001, [consulta realizada en junio de 2013].

MUSÉE RODIN, sobre la obra *L’homme qui marche*, [en línea], www.musee-rodin.fr, [consulta realizada en diciembre de 2012].

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Ulrich Rückriem: estela y granero*, [en línea], www.museoreinasofia.es, [consulta realizada en junio de 2013].

R.A.E., Diccionario de la Lengua Española, [en línea], www.rae.es.

RADIO TELEVISIÓ VALENCIANA, *Llums en el cavallet: Vicente Ortí*, [video en línea], www.rtvv.es, 2012., [consulta realizada en junio de 2013].

7. Índice de imágenes

Fotografías extraídas de documentación impresa

ALICIA CHILLIDA, *Ulrich Rückriem: Pirineos, Huesca*, Ostfildern-Ruit, Cantz, 1999.

- Fig. 7. Rückriem, Ulrich, *Siglo XX*, granito Rosa Porriño, 350 x 100 x 100 cm, 1995.

TATE, catálogo de exposición, *Constantin Brancusi, The essence of the things*, Tate Modern, ed. Carmen Giménez and Matthew Gale, London, Tate Publishing, 2004.

- Fig. 5. Brâncuși, Constantin, *Torso (Fragment of a Torso)*, mármol, 24,4 x 16 x 15 cm, 1909.

Fotografías extraídas de recursos en línea

MUSÉE RODIN, www.musee-rodin.fr.

- Fig. 1. Rodin, Auguste, *Iris, messagère des Dieux*, bronce, 82,7 x 69 x 63 cm, 1916.

<http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/iris-mensajera-de-los-dioses>

- Fig. 2. Rodin, Auguste, *L' aurore*, mármol, 56 x 58 x 50 cm, 1897.

<http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/la-aurora>

- Fig. 3. Rodin, Auguste, *L' homme qui marche*, bronce, 213,5 x 71,7 x 156,5 cm, 1907.

<http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/el-caminante>

COTIDIANUL.RO.

- Fig. 4. Brâncuși, Constantin, *The Kiss*, piedra, medidas desconocidas*, 1907.

<http://www.cotidianul.ro/de-la-bronzino-la-rodin-klimt-magritte-man-ray-hokusai-brancusi-184346/>

FERNÁNDEZ, José D.

- Fig. 8. Paz, Manolo, *Familia de Menhires o Menhires por la Paz*, granito, 6 x 30 x 30 m., 1994.

<http://www.geolocation.ws/v/P/61467486/a-corua-los-menhires-por-la-paz-de/en>

FERRANDO, Marcelo, en ARTESPAIN.

- Fig. 9. Paz, Manolo, *Familia de Menhires o Menhires por la Paz*, (fotografía “detalle” de un menhir), granito, 1994,

<http://www.artespain.com/17-03-2008/escultura/vida-y-obra-de-manolo-paz>

Fotografías realizadas por el autor

PÉREZ, DANIEL.

- Fig. 8. Ortí, Vicente, *Fragmento*, granito, medidas, año.
- Fig. 10. Pérez, Daniel. *Fragmento*, mármol, 54 x 50 x 28 cm, 2012.
- Fig. 11. Pérez, Daniel, *Cabeza de Mujer*, 48 x 18 x 18 cm, piedra Gris Pulpis, 2011.
- Fig. 12. Pérez, Daniel, *Boceto para Fragmento*, escayola, 14 x 7 x 6 cm, 2012.
- Fig. 13. Pérez, Daniel, *fotografía para el diseño de un "Fragmento"*, 10 x 13 cm, 2011.
- Fig. 14. Pérez, Daniel, *Boceto para Fragmento*, arcilla, 5 x 5 x 3 cm, 2011.
- Fig. 15. Pérez, Daniel, *Fotografía detalle de un Fragmento*, 10 x 7 cm, 2012
- Fig. 16. Pérez, Daniel, *Fragmento (1)*, piedra de Lliria, 26 x 19 x 19 cm, 2011.
- Fig. 17. Pérez, Daniel, *Fragmento (2)*, mármol blanco, 54 x 50 x 28 cm, 2011.
- Fig. 18. Pérez, Daniel, *Fragmento (3)*, piedra de Borriol, 92 x 35 x 32 cm, 2011.
- Fig. 19. Pérez, Daniel, *Fragmento (4)*, piedra crema Honey, 64 x 40 x 32 cm, 2011.
- Fig. 20. Pérez, Daniel, *Fragmento (5)*, piedra Gris Pulpis, 40 x 20 x 16 cm, 2012.
- Fig. 21. Pérez, Daniel, *Fragmento (6)*, mármol blanco, 54 x 50 x 28 cm, 2012.
- Fig. 21. Pérez, Daniel, *Fragmento (6)*, mármol blanco, 54 x 50 x 28 cm, 2012.
- Fig. 23. Pérez, Daniel, *Fragmento (7)*, mármol Rojo Alicante, 46 x 26 x 23 cm, 2012.
- Fig. 24. Pérez, Daniel, *Fragmento (8)*, granito, 185 x 124 x 100 cm, 2012.
- Fig. 24. Pérez, Daniel, *Fragmento (8)*, granito, 185 x 124 x 100 cm, 2012.