

TFG

COSSOS PÈTRICS

UNA VISIÓ GEOMÈTRICO-ESPACIAL DE L'ELEMENT NATURAL.

Presentat per Guillermo Ros

Tutora: Carmen Marcos

Cotutor: Vicent Ortí

Facultat de Belles Arts de San Carles

Grau en Belles Arts

Curs 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUM

Aquest text conté la fonamentació teòrica de la nostra producció escultòrica pertanyent a la sèrie *COSSOS*.

L'esmentada fonamentació comença amb una sèrie de plantejaments vinculats a la tendència de la història de l'art, i més concretament de l'escultura, cap a la simplificació i síntesi de la forma. Els plantejaments es desenvolupen a partir d'un recorregut històric de l'escultura en pedra i l'escultura formalista fins a la més immediata contemporaneïtat. Distingim, en aquest àmbit, la persistència de la geometria a partir dels anys 60 del passat segle.

Els referents seleccionat per exemplificar aquests plantejaments són Constantine Brancusi, Ulrich Rückriem i Arik Levy.

Alguns dels conceptes i idees que apareixen amb aquests autors són l'autorreferencialitat de la matèria, la importància d'aquesta junt a la forma i la visió geomètrico-espacial en la creació artística. Aspectes, tots ells, que constitueixen el germen de *COSSOS*.

El grup escultòric de Guillermo Ros, que fonamenta aquest treball de final de grau, consisteix en un elogi al propi material petri. Des d'una visió geomètric-formal, sempre vinculada amb la perfecció, provoca un enaltiment de la pedra remarcant alhora un caràcter autorreferencial.

Una sèrie que serveix per dir adéu, dins de la pròpia producció, a l'ús aïllat d'aquest material, preludiant, al mateix temps, un nou inici creatiu.

PARAULES CLAU

Escultura formal. Talla. Pedra. Geometria. Material. Forma natural. Procés. Síntesi.

ABSTRACT

This paper contains the theoretical foundations of our sculpture production, belonging to the series *COSSOS (BODIES)*.

This foundation begins with a series of proposals related to the tendency of art history, specifically sculpture history, towards simplification and synthesis of the form. The proposals are developed from a historical overview of stone sculpture and formalist sculpture to immediate contemporaneity. We distinguish in this area the persistence of geometry from the 60s of last century.

The referents selected to illustrate these ideas are Constantine Brancusi, Ulrich Rückriem and Arik Levy.

Some of the concepts and ideas presents in these authors' works are self-referentiality of the subject, the importance of it along with the shape and the spatial geometric vision in the artistic creation. All of them are the angles which are the seeds of *COSSOS*.

The sculpture grouping of Guillermo Ros, that is the foundation of this final grade paper, is an eulogy to the stone material itself. From a geometric-formal view, always linked to perfection, causes a greater appreciation of the stone, while emphasizing a self-referential theme.

A series used to say goodbye, inside the production itself, to the isolated use of this material, foreseeing a new creative beginning.

KEYWORDS

Formal sculpture. Carving. Stone. Geometry. Material. Natural form. Process. Synthesis.

AGRAÏMENTS

Gràcies a la meva tutora Carmen Marcos per la seva franquesa, professionalitat i suport. Al meu cotutor Vicent Ortí per iniciar-me en el món de la pedra i contagiar-me la passió pel material. També voldria agrair al professorat i tècnics de talla i al personal de neteja per la seva complicitat al taller. Als meus pares per la seva confiança amb allò que faig. I a Irene per ser sempre al meu costat i ser companya en aquest camí.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ.	6
OBJECTIUS I METODOLOGIA.	8
1a PART: CONTEXTUALITZACIÓ DE LA PRÒPIA OBRA, PERSISTÈNCIA DE LA GEOMETRIA I REFERENTS.	
1. CONTEXTUALITZACIÓ. TENDÈNCIA CAP A L'OBRA ESCULTÒRICA FORMALISTA.	9
1.1. UN RECORREGUT HISTÒRIC. L'ESCULTURA EN PEDRA.	10
1.2. OBRA ESCULTÒRICA FORMALISTA.	13
2. REFERENTS.	15
2.1. CONSTANTIN BRANCUSI.	16
2.2. ULRICH RÜCKRIEM.	17
2.3. ARIK LEVY.	18
2a PART: UN ELOGI A LA FORMA I LA MATÈRIA DE LA PEDRA DES D'UNA VISIÓ GEOMÈTRIC-ESPACIAL.	
3. CONCEPTES I IDEES DESENVOLUPADES.	19
3.1. GEOMETRIA EN L'ESCULTURA.	19
3.2. FORMA I MATÈRIA EN EL LLENGUATGE ESCULTÒRIC.	20
3.3. MATERIAL PETRI. UN ELOGI A LA PEDRA.	23
3a PART: REALITZACIÓ DE L'OBRA I ACABAT FINAL.	
4. PROCÉS.	25
4.1. PROCÉS PRODUCCIÓ-CREACIÓ. CARACTERÍSTIQUES GENERALS.	25
4.2. PROCÉS PRODUCCIÓ-CREACIÓ. PAS A PAS.	26
4.2.1. L'elecció del bloc de pedra.	27
4.2.2. La talla en pedra.	28
5. OBRA ACABADA I EXPOSICIÓ.	31
4a PART: CONCLUSIÓ. EL COMENÇAMENT D'UN NOU CAMÍ.	
6. CONCLUSIÓ: DESENVOLUPAMENT DE LA SIMPLIFICACIÓ FORMAL. INICI DE LA JUXTAPOSICIÓ DE MATERIALS I INTRODUCCIÓ DEL COLOR.	40
BIBLIOGRAFIA	45

INTRODUCCIÓ.

COSSOS PÈTRICS: Una visió geomètrico-espacial de l'element és el títol que hem triat per nomenar el nostre treball de final de grau desenvolupat en els últims mesos. Aquest títol reuneix una producció escultòrica que s'agrupa sota la sèrie *COSSOS* i un text que ens serveix com a marc teòric d'aquesta.

Les obres que componen la sèrie *COSSOS* naixen de les inquietuds que han sorgit durant el procés pràctic de la creació artística anterior desenvolupada en pedra. *COSSOS* és un elogi al material. Es tracta de interpretar des d'una visió geomètrico-espacial el mateix element natural, amb l'objectiu d'enaltir-lo. El marc teòric que hem desenvolupat ha tingut en tot moment la intenció d'ajudar a situar i assimilar l'esmentada producció. Una producció que consta, finalment, de catorze peces tallades en diferents tipus de pedra i de dimensions variables, totes elles presentades com la conseqüència lògica del desenvolupament de conceptes que es vinculen tant a l'enteniment del suport pètric com a l'element autorreferencial i geomètric. Segons Simón Marchán *"El concepto de una obra de arte puede tener que ver con la materia de la pieza o con su proceso de ejecución"*¹. En el nostre cas té que veure tant amb la pròpia matèria com en la realització de l'obra.

Siga com siga, tot i ser un treball fonamentalment pràctic, hem buscat, amb el text que presentem a continuació, cercar un suport teòric fonamentat. Després d'enumerar objectius i metodologia d'aquest treball de final de grau, passem a la contextualització de la pròpia obra. No farem un detallat recorregut històric des dels primers inicis de la talla, sinó que ens centrarem en la tendència de la tradició cap a una escultura formal, la desconstrucció de la forma i la elisió de la figura. Així farem un recorregut bastant general i sintetitzat d'aquesta tendència fins la contemporaneïtat. Anomenarem alguns referents formals i conceptuals centrats en l'autoreferencialitat de la matèria. A més esmentarem artistes moderns i contemporanis que ens serviran de suport per a argumentar, assentar i cimentar la contemporaneïtat dels conceptes tractats.

Tot seguit puntualitzem objectius més específics de la producció artística realitzada, així com la seva justificació basada, en certa mesura, en la contextualització i les pròpies inquietuds i afanys. Tractem a més els conceptes que es repeteixen durant tot el treball. Algunes d'aquestes idees desenvolupades, morfològicament o conceptualment, se centraran en la geometria, la talla en pedra, la matèria pètria, etc.

¹ MARCHÁN FIZ, S. *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 415.

La contextualització i el tractament de conceptes dóna lloc a la part processual i pràctica del treball, la metodologia duta a terme. S'exposa, pas a pas, el procés i l'obtenció del resultat final de les peces escultòriques, dels *COSSOS PÈTRICS*. S'anomenen tant les ferramentes emprades com les fases i les seves característiques. S'al·ludirà a la tradició de la talla en pedra.

Podríem haver finalitzat aquest projecte en aquest punt. No obstant això, hem cregut que no podíem deixar de referir-nos a altres propostes sorgides a partir de la producció de les tretze peces en pedra. Aquesta visió geomètrico-espacial de la que hem partit ha significat no només una sèrie, sinó un punt de partida. Per finalitzar hem creat un nou apartat per evidenciar l'existència de metes assolides que des d'un principi no es contemplaven, un punt de partida per noves creacions. Hem realitzat un últim apartat per assenyalar aquest punt de partida. Es caracteritza per tenir més imatge que text, ja que tenim en compte que és un apartat complementari i només serà il·lustratiu: una introducció a la juxtaposició de la pedra amb altres materials. La tendència formalista de l'element inicia un nou recorregut cap a la tendència formalista de l'element juxtaposat.

OBJECTIUS I METODOLOGIA.

L'objectiu d'aquest treball de final de grau és en primer lloc sustentar de manera teòrica un treball de producció artística generada en els últims mesos. Una producció que veu la llum com a conseqüència del bagatge acumulat en els últims anys d'estudi del grau en Belles Arts.

La metodologia processual del treball podríem dir que es veu marcada per un ordre. En primer lloc es desenvolupa la part més pràctica a partir de la idea. Una vegada ja realitzada l'obra es reflexiona sobre aquesta i es fonamenta de forma teòrica. Hem de dir, però, que paral·lelament al treball més físic es va desenvolupant una sèrie de conceptes que després reflectim al text. També recollim una sèrie de referents i unes idees emprades en una fase escultòrica anterior. La part teòrica és la documentació desenvolupada d'aquest procés pràctic.

Del procés pràctic, i de la metodologia del treball més físic, parlem en un apartat. Desenvoluparem cada fase i cada material emprat.

L'objectiu de la sèrie en qüestió ve donada per una concepció prèvia sobre la geometria. La geometria són les formes bàsiques elementals, l'home és capaç de captar la seua bellesa i harmonia de forma immediata. És la simplificació i la imatge quasi divinitzada de tot allò que ens envolta. No partim de la concepció d'una geometria sagrada ni res per l'estil. Simplement és una admiració cap a les formes pures.

Aquesta admiració es juxtaposa, en la sèrie *COSSOS*, amb l'admiració al material petri . L'objectiu no és cap altre que l'elogi al material, i per això el dotem d'una majestuositat que el seu caràcter abrupte, o el tacte aspre i brut, no deixa veure amb claredat.

1ª PART: CONTEXTUALITZACIÓ DE LA PRÒPIA OBRA, PERSISTÈNCIA DE LA GEOMETRIA I REFERENTS.

1. CONTEXTUALITZACIÓ. TENDÈNCIA CAP A L'OBRA ESCULTÒRICA FORMALISTA.

Amb l'objectiu de contextualitzar la nostra obra hem fet un recorregut cronològic per la història de la talla en pedra, centrat en la producció escultòrica a partir de la talla directa. Hem de dir, però, que aquest repàs és prou sintetitzat pel que fa a l'obra produïda abans de la modernitat. Ens interessa la tendència de la història de l'art cap a la simplificació de la forma, i això no comença a fer-se més evident fins a finals del segle XIX. Ja passades les avantguardes, i amb el que va suposar el constructivisme i el cubisme a l'època, ens hem centrat en la persistència de la geometria des del seu auge en els anys 60.

És cert que hi ha un gran nombre d'obres sobre teoria de l'art o l'escultura des del punt de vista històric, però a nosaltres això només ens interessa tangencialment. En la majoria de textos s'exposa que sol ser la pintura la impulsora de certs canvis i evolucions teòrico-pràctiques en el camp de l'art. Pensem que cal propulsar la tasca d'investigació sobre un terreny tan fètil, específic i ple de possibilitats com és l'escultura. Tanmateix, no hem tingut problema a reunir informació i a, (des d'una visió generalitzada de la història de l'art.) observar aquesta tendència formalista tan contemporània al panorama artístic actual.

Seguit d'aquest repàs que ve a continuació, hem seleccionat uns artistes que, bé siga per les característiques formals de les seues obres o bé per les conceptuals, ens han servit com a referents d'alguna certa manera.

1.1. UN RECORREGUT HISTÒRIC. L'ESCULTURA EN PEDRA.

El problema de voler contextualitzar la pròpia obra a partir de la teorització de la talla en pedra és la manca d'informació actualitzada i moderna. Igual passa amb els seus avenços tècnics i la seva aplicació o amb els diferents sistemes de treball a utilitzar.

Podem trobar que la història de l'art i l'arquitectura arrepleguen l'estudi i tècnica del treball de la pedra a èpoques anteriors, que disposa de gran quantitat d'exemples des de l'home primitiu fins a èpoques més recents. Però des d'aquells temps fins als nostres dies (sobretot al segle XX), ha tingut lloc un avenç que de vegades sembla desmesuradament ràpid, sense haver estat analitzat d'una forma clara ni massa ben documentada.

Al llarg de la història la talla en pedra ha estat considerada com a una especialitat que mira més enrere que endavant. Ha existit des de fa milers i milers d'anys. Així la podem vincular a les escultures en les grutes, amulets, manifestacions de poder de l'antiguitat, retrats i art funerari. És més, si mirem enrere, fins i tot en l'antiguitat, la talla en pedra ha suposat un gran esplendor en la tècnica que en ocasions ha arribat al virtuosisme en aspectes com l'anàlisi de l'anatomia. Amb la postmodernitat, aquesta definició comença a perdre el seu valor. La talla comença a plantejar-se problemes d'espai i conceptes formals totalment diferents, i escultors com Ulrich Rückriem o Louise Bourgeois donen una visió completament diferent i atípica d'un material en ocasions catalogat com a *demodé*.

Tot i que podríem fer un recorregut ben detallat des de l'antiguitat, l'evolució en el context europeu és la que ha estat responsable de l'escultura contemporània dels nostres dies i a ella hi hem dedicat més atenció. Des del món clàssic, passant pel Romànic, Gòtic, Renaixement i Barroc fins a arribar a la hibridació de tendències dels segle XIX i XX i fins l'actualitat.

L'escultura en pedra ha permès, com les altres arts, expressar pensaments, sentiments i intuïcions que, per ser individuals, esdevenen universals. Per això pensem que qualsevol persona pot sentir-s'hi interpellada, i a més està capacitada per interpretar-la lliurement, sense complexos.

Tots coneguem la història de l'escultura i la seva evolució en aquest context europeu. Per aquest motiu hem iniciat un repàs històric només des de l'aparició de l'escultura moderna o, més bé, des de l'avenç d'aquesta a partir del segle XIX.

Al 1834 l'Acadèmia de Florència va decidir treure dels magatzems de la catedral l'inacabat Sant Mateu de Miquel Àngel i exhibir-lo perquè tothom admirara la potent fantasia de qui va saber elevar-se de la matèria a la idea. Aquest fet va influenciar en cert grau a Aguste Rodin, que rebutjat en tres ocasions per l'escola de Belles Arts de París, després del seu viatge a Itàlia en 1875, es va contagiar de l'empremta escultòrica de Miquel Àngel. Al seu retorn va dividir a la crítica parisenca que no va reconèixer la seva obra fins a 1900, any en que la seva primera mostra individual va desafiar a l'escultura tradicional que abarrotava el Grand Palais.

Encara que les seves obres traspuen una poètica simbòlic-religiosa del gust de l'època i, com Medardo Rosso i els impressionistes, investigà els efectes de la llum sobre les seves obres, el que roman és aquesta lluita de les seves figures per alliberar-se del bloc de marbre que les empresonava. Qualsevol escultor ha presenciat aquest instant en què la pròpia matèria parla de si mateixa, però només Rodin va saber aturar el treball dels seus escultors, en el moment de màxima tensió.

La decisió de l'Acadèmia florentina de reivindicar el *non finit*, va ser el preludi d'una nova concepció de l'escultura però, com després de Rodin, el gran públic es divorcià de l'hermètica crítica, les autoritats no es van atrevir a finançar-la. D'altra banda, a causa d'unes falsificacions de la seva obra, es mitificà la talla directa que necessàriament limitava les idees i les mides.

Són durs els principis de l'escultura moderna en pedra: els artistes d'avantguarda pràcticament la ignoraren. També als EEUU, principal motor de l'art modern que traficava amb la nova pintura així com amb les accions de borsa, oblida la pedra recentment tallada mentre compra, embala i transporta esglésies i claustres medievals.

La nova escultura en pedra es refugiava en les catacumbes dels tallers i, si tímida i de petit format sortia a la llum, era avalada per la prestigiosa firma d'autors que, investigant també amb altres materials, depuraven l'art de elements mítics i literaris.

Mentre Camille Claudel, massa a prop de Rodin, donava curs a les emocions estripant energèticament les formes, Gauguin importà de Tahiti un estil fresc, original, lliure, sense lligams culturals. Derain i després De Creeft seguirien sent fidels a aquesta estètica primitivista i a la talla directa de la pedra. Mentrestant, altres derivaren l'aportació de Gauguin cap a l'expressionisme o neoexpressionisme, les formes ja no perseguien la bellesa, sinó la catarsi, més individual que col·lectiva.

D'altra banda, Cézanne, pintor, amb el seu afany d'eliminar allò fugaç per concentrar-se en el permanent i amb una concepció geomètrica de la natura obrirà nous rumbos a l'escultura: cubisme, constructivisme ...

Epstein, Lipchitz, Archipenko, Zadkine, Modigliani o Giacometti, perseguirien l'abstracció simplificant les formes, repetint-les per crear ritmes o buidant-los el seu interior. Entre ells, Brancusi s'erigeix com el profeta obsessiu d'una forma pura. D'altra banda, les teories de Freud donen suport a la tasca d'Arp, Miró o Bourgeois, que prefereixen atorgar al marbre formes voluptuoses sense renunciar a l'abstracció, que ja s'ha convertit en un dogma d'una escultura que pretenia ser antidogmàtica. Malgrat això, dècades després, Mitoraj recupera les formes clàssiques i, les reinterpreta tot inspirant-se en mons somiats. Però l'estatuària pública recelava de l'abstracció. Només un arquitecte, Gropius, es va atrevir a erigir un monument plenament abstracte, encara que en formigó. També de manera aïllada Brancusi, avançant-se a les inquietuds de final de segle, construiria a *Tirgu Jiu* (Romania, 1938) un conjunt totalment abstracte, format per tres elements que redefinien el paisatge

Al 1953, la nova escultura ja era prou madura per revoltar un concurs organitzat a Londres per homenatjar el presoner polític desconegut. Sorgeix llavors un nou dogma: el tema limita la creativitat; la intuïció del creador precedeix l'encàrrec. Una composició de marbres de Barbara Hepworth estigué entre les maquetes finalistes. Des que, el 1958, la Unesco fa un encàrrec a Henry Moore, l'escultura abstracta pren les ciutats i transforma els paisatges amb tal intensitat que el mateix Moore, entusiasta de la pedra local, la canvia pel bronze per atendre millor les demandes.

Aviat els governs municipals es van adonar del valor emblemàtic de l'escultura pública i, amb criteris més propis d'èpoques de despotisme il·lustrat, fan encàrrecs a firmes prestigioses, potser ignorant els projectes concrets. I si el poble continua buscant literatura en una pedra abstracta, el mateix crític que no la consentiria a l'escultor se la facilitarà. Afortunadament, els escultors han sabut correspondre a aquesta confiança i han creat formes pures (Max Bill) o monuments ciclopis (Dodeigne); han competit amb l'arquitectura (Newman); han creat espais habitables (Singer) han obert sendes de pedra, llum i aigua (Karavan); o han exportat la serenitat del jardí japonès a les ciutats d'asfalt (Noguchi).

En l'actualitat l'escultor ja es mostra capacitat per treballar colze a colze amb l'arquitecte, el sociòleg i l'urbanista. I, en temps de realitats virtuals, naix la necessitat, més que mai, de reafirmar la nostra identitat humana a recer de la sòlida roca, imantats pel seu poder.

1.2. OBRA ESCULTÒRICA FORMALISTA.

Si deixem de costat l'escultura en pedra i obrim més el camp, de tota aquesta evolució del segle passat fins a la més immediata contemporaneïtat, ens interessa sobretot l'escultura formalista no figurativa, l'abstracta. Per una banda tenim la talla directa en pedra com a tècnica emprada, però no hem de deixar de tenir present que li estem donant una forma. Aquesta no és figurativa. La nostra obra la podríem qualificar per ser escultura formalista geomètrica de caràcter autorreferencial.

En la teoria de l'art, el formalisme presumeix, segons la tesi de Konrad Fiedler, que «*el contenido propio de la obra de arte consiste en la forma*»². La teoria formalista implica que els valors estètics poden sostenir-se pel seu compte i que el judici de l'art pot ser aïllat d'altres consideracions com ara les ètiques i socials. Se li dóna preponderància a les qualitats purament formals de l'obra; és a dir, aquells elements visuals que li donen figura: la forma, la composició, els colors o l'estructura.

En l'estètica contemporània veiem els seus antecedents en la filosofia kantiana, en la Crítica del Judici. També trobem l'obra del gran teòric de l'expressionisme abstracte Clement Greenberg. Ja Umberto Eco va dir en el seu assaig *La definición del arte*: «*el arte encuentra su especificidad en que “es una actividad dirigida hacia una intención puramente formativa”*»³.

A diferència de la major part de les produccions de pintura abstracta, l'escultura abstracta es basa en la tridimensionalitat, recolzada en els recursos tradicionals de l'escultura, com són la textura i les formes geomètriques, marcades o matisades. El color de vegades pot arribar a un gran protagonisme. El fet que una part dels pintors abstractes experimentin amb la inclusió de textures extremes, els va portar a l'anomenada pintura matèrica, l'espacialisme (Lucio Fontana) i la escultopintura (Gerardo Rueda), on les fronteres entre pintura i escultura es difuminen, antecedents dels conceptes tan a l'ordre del dia com poden ser pintar sense pintar o pintura expandida on el llenç pot arribar a elidir-se per complet.

Recursos molt poc usats en l'escultura tradicional, com el moviment i la llum, han estat utilitzats de manera destacada en alguns moviments artístics vinculats a l'escultura abstracta: art cinètic (Marcel Duchamp, Alexander Calder) i light art (Dan Flavin, Olafur Eliasson).

² PÉREZ CARREÑO, F, «K. Fiedler. La producción de lo real en el arte», introducción a Fiedler, Konrad, *Escritos sobre arte*, Madrid, 1991, p. 17.

³ ECO, U. *La definición del Arte*, art. “los colores del hierro”, p. 16.

Entre els principals escultors que han desenvolupat obra abstracta es troben els ja anomenats Constantin Brancusi, Henry Moore o Richard Serra.

Dins d'aquest àmbit de l'escultura formalista abstracta ens hem interessat en l'abstracció geomètrica. Ens hem inclinat cap a artistes que han vist en la geometria un mitjà i un fi. Podríem parlar de la metafísica de la geometria, de les formes essencials, de la geometria en acció, de dibuixar l'espai, de diferents estratègies geomètriques o de les interseccions amb l'arquitectura. Són conceptes que poden abraçar cadascun a diverses obres de diferents autors. No obstant ens hem centrat en el concepte del minimalisme en expansió per acabar amb aquest apartat de l'escultura formal que més interès ens ha suscitat.

A partir de la utilització de formes geomètriques senzilles i repeticions modulars, els artistes que podrien abraçar el concepte de minimalisme en expansió s'apropien de les formes del minimalisme i les doten d'un nou contingut. La geometria ja no és abstracta. Les obres remetent a objectes que desborden referències al nostre món. Si bé alguns artistes subratllen l'especulació formal, la majoria proposa un diàleg amb l'objecte quotidià que explora crítica o irònicament la manera com construïm i habitem els nostres espais vitals.

Ens interessa aquest concepte pel nostre objectiu d'elogiar el material simple de la pedra amb el llenguatge geomètric que hem dut a terme. Abans de deixar de costat aquest subapartat hem de dir que hi ha molts artistes dins d'aquest àmbit de l'escultura abstracta en la més immediata contemporaneïtat, tant artistes emergents com amb una carrera ja valorada. A continuació parlarem d'alguns d'aquests artistes i altres que hem seleccionat com a referent per un o altre motiu. El concepte de la geometria el desenvolupem en un altre apartat posterior.

2.REFERENTS.

Quant als referents, hem volgut sintetitzar molt. Durant aquest repàs per l'escultura moderna fins a la contemporaneïtat tant en l'àmbit de la talla com en l'abstracció ja hem mencionat artistes que han tingut el seu paper en aquest avenç. No obstant, hem pensat convenient centrar-nos únicament en tres referents. El ja anomenat, Constantin Brancusi, l'escultor alemany vinculat al minimalisme Ulrich Rückriem i el contemporani, i no tan conegut, Arik Levy. També mostrem de forma més il·lustrativa altres referents, sobretot en allò formal.

Els referents que ací exposem es caracteritzen per haver estat dins d'aquesta corrent de la història de l'art que hem anomenat alguna vegada tendència cap a la simplificació de la forma. Una característica pròpia de l'escultura cubista i constructivista per exemple. Picasso va explorar l'escultura cubista, descomponent el volum en plans geomètrics. En les obres cubistes els objectes es trenquen, s'analitzen, i es reconstrueixen en una forma abstracta. Alexander Rodchenko -escultor, pintor, dissenyador gràfic i fotògraf rus-, Jacques Lipchitz junt amb Constantin Brancusi, van innovar buscant el buit, van aconseguir la simplificació per arribar a formes perfectes mitjançant els materials emprats.

El constructivisme va ser un moviment aparegut a Rússia després de la Revolució d'Octubre de 1917; artistes com Vladimir Tatlin i els germans Naum Gabo i Antoine Pevsner van influir considerablement en el art contemporani. Es poden citar altres escultors abstractes, com Barbara Hepworth, Alexander Calder, Alberto Sánchez Pérez, Pablo Serrano Aguilar, Jorge Oteiza i Eduardo Chillida. A partir de la dècada de 1970, apareixen nous moviments artístics i artistes com Donald Judd, Carl André, Dan Flavin, Sol LeWitt, Richard Serra o Dennis Oppenheim, entre d'altres. És una època on ja s'evidencia un marc teòric ben diferent. Simón Marchán en la seua obra *Del arte objetual al arte del concepto* va escriure el següent:

“Es tal vez interesante recordar que, si bien en el arte “tradicional” se observaba un predominio del objeto sobre la teoría, asistimos contemporáneamente a manifestaciones artísticas donde, en situaciones límite, (como en el arte conceptual), prevalece la teoría sobre el objeto”⁴.

És més, si naveguem per la xarxa d'internet podem trobar-nos a múltiples artistes contemporanis i emergents. Però ens centrarem en uns artistes en particular.

⁴ MARCHA FIZ, S. *Del arte objetual al arte del concepto*, p. 12.

2.1. Constantin Brancusi.



Brancusi
Torso de joven, 1922
Fusta, pedra i bronze.



Brancusi
Pájaro joven, 1928
Fusta, pedra i bronze.

Comencem parlant d'aquest escultor d'origen romanès. Brancusi està considerat com un dels grans escultors del segle XX i la seva obra ha influït profundament en els nous conceptes de la forma en escultura, pintura i disseny industrial. Per Constantin Brancusi (1876-1957) el treball escultòric es converteix en un recorregut de recerca espiritual, en el qual intenta arribar a l'essència de les coses i que, de manera més profunda, li permeta vincular-se a les seves arrels romaneses i al seu origen camperol.

Fou a Romania on va realitzar els seus primers estudis, fins que als primers anys del segle XX es va traslladar a París, on es va establir de forma gairebé permanent i on va poder prendre contacte amb les avantguardes artístiques del moment, encara que va treballar durant un breu període amb Rodin, del qual es va separar perquè el creia ancorat en una tradició que a ell no li interessava massa.

D'aquesta manera, tot partint d'uns plantejaments escultòrics lligats al realisme, l'artista va iniciar un camí, absolutament coherent, que va ser l'apropament de manera progressiva cap a l'abstracció, tot cercant, com ell mateix afirmava, "l'essència de les coses". I no hi ha dubte que ho va aconseguir: les seves obres van anar desprenent-se de tot allò accessori i tendint sempre a la senzillesa, deixant-nos al temps un extens catàleg d'enorme atractiu. Es podria dir que Brancusi buscava la puresa de les formes, però que aquestes no eren més que un pretext per mostrar-nos l'esperit, l'immaterial, allò permanent. Potser això explique per què moltes de les seves escultures presenten aquestes formes allargades tan característiques, com si volguessin deixar-se anar de les seves pedestals i trencar a volar, lliures de tot lligam.

És aquest afany per intentar mostrar al descobert la naturalesa subjacent de la imatge mitjançant una simplificació extrema de la forma el que ens ha dut a prendre'l com a referent. Brancusi sintetitza la forma orgànica fins al punt de convertir-la en quelcom abstracte en la seva totalitat, i així aconseguix una representació més conceptual que real. Brancusi va alliberar a l'escultura del realisme del segle XIX i va preparar el terreny per als escultors abstractes del segle XX.

"La simplicidad es compleja en sí misma, y uno debe ser alimentado por su esencia para comprender su valor." Constantin Brancusi

2.2. ULRICH RÜCKRIEM.

Nascut a Alemanya (Düsseldorf, 1938), Ulrich Rückriem es forma com a escultor a la pedrera de la catedral de Kolhn, on aprèn els fonaments tècnics del treball en pedra que li serviran per desenvolupar la seva obra més coneguda a partir de 1968.



Ulrich Rückriem
Stele, 1992
Granit

Aquest artista ens ha interessat per les seves obres abstractes de pedra, obres freqüentment assignades a l'estil minimalista i art processual. Dins del minimalisme és on el seu treball troba el ple desenvolupament. Els interessos de l'artista es basen en la concepció de l'obra com a valor estètic en si mateix, a la recerca de les formes pures i geomètriques, gairebé sense intervenció de l'autor. Escultures que no tenen misticisme i es mostren clares pel que fa a la lectura de "*cómo se generan y cómo se organizan*".⁵



Ulrich Rückriem
Anrochter Dolomite, 1990
Granit

Però açò no és fortuït. Com hem dit la seva maduresa artística coincideix amb l'Art Minimal. No obstant això, l'Escultura del segle XX es mostra reticent a l'Abstracció. En molts casos, l'art s'estilitza però continua sent figuratiu, com en Constantin Brancusi que hem pres com a primer referent. En altres, deixa de ser volum per esdevenir construcció oberta en l'espai, com en l'obra de David Smith, Anthony Caro o Eduardo Chillida. Rückriem hereta aquestes idees alhora que s'adhereix a les preocupacions d'alguns artistes de la seva pròpia generació, com Carl André o Sol Lewitt, l'art es compon de formes elementals i simples, estructures que no són místiques, sinó que ofereixen una clara lectura de com es generen i organitzen.

La seua obra des de 1968 pot classificar-se en cinc grans grups: la columna, l'estela, el cub, el relleu vertical i la peça de sòl. En aquest cas, farem referència únicament a les Esteles, que consisteixen en volums geomètrics rectangulars que se situen de manera vertical; adquireixen el nom d'Esteles perquè el terme fa referència a una forma vertical que, a diferència de la columna, aquesta no suporta pes.⁶

Sobre aquestes formes de prisma rectangular, Rückriem genera divisions o fragments utilitzant tècniques rudimentàries apreses en la seva etapa de formació en la pedrera de Kolhn. Aquesta fragmentació sorgeix de l'interès pel autor a mantenir el respecte cap al treball artesanal en pedra, que li serveix com a eina per adequar el prisma a les formes que formen part de la corrent minimalista.

⁵ Museo Nacional Centro de Arte Reina sofía, Ulrich Rückriem: estela y granero, [en línea], www.museoreinasofia.es, [consulta realitzada en juny de 2014]

⁶ Centro Nacional de Arte Reina Sofía. *Ibid.*

El principi bàsic de l'obra de Rückriem és que el bloc de pedra original romangui visible com a base o punt d'origen. Aquesta màxima és la que dóna lloc a la forma del deixant, recurrent en el seu treball.

Pel que fa a les aportacions de l'obra de Rückriem i l'aspecte que més ens ha atret per a aquest treball, és l'actitud cap a la pedra com a material de significació pura i literal; "*haciendo evidente lo que la piedra tiene de piedra y alejándose de sus posibilidades como vehículo de simulación.*"⁷

2.3. ARIK LEVY.

Com a últim referent hem seleccionat a Arik Levy (Tel Aviv, 1963). No ens era conegut, però vam saber d'ell gràcies a internet. Levy és conegut per les seves famoses escultures de roca, i és per aquestes que ha captat la nostra atenció. Artista, tècnic, fotògraf, dissenyador i cineasta, les habilitats de Arik Levy són veritablement multi-disciplinars. Segons ell mateix defineix, "el disseny és un múscul sense control", expressió que resumeix perfectament el seu estil artístic, en totes les seves manifestacions, és en el disseny també on més èxits professionals ha aconseguit. Després de passar per Japó, cultura on va aprendre a apreciar el disseny net, de línies senzilles, va arribar a Europa i ara treballa en el seu estudi a París. Els seus interessos abasten tot un seguit d'àmbits. Arik Levy sempre ha estat fascinat per la matèria en totes les seves formes, combinant la passió amb la investigació en altres camps, com el món digital, amb l'objectiu d'oferir al públic una experiència total.

Les escultures en marbre solen ser de gran escala. Siga quin siga el seu objecte de disseny o el seu projecte escultòric sempre regnaran les formes polièdriques i l'absència de qualsevol figura. La simplificació i la pulcritud de les formes senzilles són algunes de les característiques de les seues peces.



Arik Levy
Microrock, 2010.
Acer inoxidable



Arik Levy
Experimental growth installation, 2011.
Fibra de carboni

⁷ MADERUELO, J, *Estructura de la piedra*, El País, [en línia], www.elpais.com, 6 octubre de 2001, [consulta realitzada en juny de 2014].

2ª PART: UN ELOGI A LA FORMA I LA MATÈRIA DE LA PEDRA DES D'UNA VISIÓ GEOMÈTRICO-ESPACIAL.

3. IDEES I CONCEPTES DESENVOLUPATS.

3.1. GEOMETRIA EN L'ESCULTURA.

La geometria, des de l'arrel etimològica, és la mesura del planeta. L'ésser humà absteu de les coses que l'envolten i les transforma en figures i formes diverses que plasma, tant en la seva vida quotidiana com en l'art.

La geometria és el mètode de mesurar i calcular angles i espais. La paraula "geometria" en si significa "mesurar la terra". La geometria va sorgir de la pràctica a l'antic Egipte, però com a disciplina matemàtica va ser originada pels grecs a l'antiguitat, com Pitàgores i Euclides, de qui es va encunyar la frase "geometria euclidiana". El matemàtic francès Descartes va afegir l'àlgebra als teoremes geomètrics al segle XVII, i va crear la geometria analítica. Per la escriptora del segle XIX Elena Blavatsky la geometria és la cinquena clau que permet interpretar la vida, les quatre primeres són: la fisiològica, la psicològica, l'astrològica i la metafísica, la sisena és la simbòlica i la setena la matemàtica.

Mesurar i calcular sobre els cossos físics que ens envolten és una tasca imprescindible. Conèixer les propietats dimensionals i dominar la representació dels objectes és l'essència de la majoria de les disciplines derivades de les ciències i la tecnologia. La geometria ens ensenya a situar-nos en l'espai, a explicar-nos les formes i els volums i en definitiva a dotar-nos d'un potent instrument per adquirir una bona concepció espacial. En un sentit ampli es pot considerar la geometria com la Matemàtica de l'espai. És la ciència que té per objecte analitzar, organitzar i sistematitzar els coneixements espacials, entenent sempre l'espai com a espai multidimensional. Així, l'ensenyament de la geometria pot ser caracteritzada com l'estudi de les experiències espacials.

Hi ha una clara relació entre la geometria i l'escultura, sobretot l'escultura amb característiques geomètriques polièdriques: l'escultura geomètrica està enclavada en el tipus d'escultura matemàtica amb més tradició al llarg del segle XX. Dins d'aquesta escultura geomètrica trobem l'escultura polièdrica. Podríem dir que les nostres escultures en pedra encaixarien en aquest grup. Tanmateix no es tractarien de poliedres regulars. Aquests, anomenats també sòlids platònics, sempre han estat expressió de la geometria més perfecta a la

majoria de les obres artístiques. Aquestes són una de les de figures preferides pels escultors matemàtics i en general per molts artistes per la seva gran bellesa i senzillesa.

Les nostres obres no són regulars però sí polièdriques, tampoc ens definim com a escultors matemàtics, sols amants de la bellesa d'allò senzill. Com a formes geomètriques polièdriques irregulars es tracten de figures tridimensionals limitades per polígons irregulars, que són les cares. Es diu aresta al segment comú a dues cares i vèrtex al punt on concorren tres o més cares. A aquestes se les ha dotades d'un caràcter polític difícil d'aconseguir manualment.

3.2. MATERIA I FORMA EN EL LLENGUATGE ESCULTÒRIC.

Dins del llenguatge escultòric hi ha molts temes a tractar, molts dels quals actualment encara costen de definir. Entre ells hi ha els conceptes d'espai, temps, moviment, llenguatge, comunicació, matèria i forma.

El concepte d'espai, en l'àmbit escultòric, es pot tractar des de la percepció, des de l'etimologia, des de les dualitats interior/exterior o espai real/espai virtual, des de la vinculació amb la natura, la ruptura dels límits, el buit o la capacitat de transformació. El temps en l'escultura podria fer referència, per una altra banda, al temps de l'escultor i la realització, al temps dels materials o al temps de l'espectador. Però també el podríem vincular amb l'acceleració, la memòria i l'oblit, allò etern o efímer, etc. Junt amb el temps també podríem parlar del moviment i la seua possible representació. Parlaríem aleshores de la dinàmica visual, l'escultura cinètica, moviment en absència d'estímul mòbil, etc. La comunicació o no-comunicació seria un altre dels conceptes, així com el llenguatge i l'expressió del contenidor i el contingut.

Això no obstant, amb aquest treball de final de grau tractem d'elogiar la pedra, tant per la forma com pel propi material. Per això, en aquest subapartat, hem volgut fer referència a la matèria i a la forma de manera més precisa. Però, no deixem de ser conscients dels altres conceptes interventors. Tanmateix, en aquest moment i a causa de l'objectiu de la realització de les nostres peces, els conceptes protagonistes són la forma i la matèria. I és que no podem imaginar la forma sense l'altra cara de la moneda, la matèria. Tot allò que reconeixem com a forma ens situa dins d'una matèria. I a l'inrevés, si algú concep una matèria està, immediatament, donant-li forma d'alguna

manera. De fet, afirmem que no hem de separar allò que en realitat constitueix un tot.

Podem entendre la forma de diverses maneres, una d'elles seria la forma com aparença o allò que envolta el contingut. És la forma com a sentit i significat que incideix especialment en la manera de dir les coses, i s'anteposa sobre el que en si es diu. Si aquestes posicions es radicalitzen, s'arribarà a afirmar el valor sensible de la forma en si, i es considerarà el contingut en ocasions com perjudicial. Per Focillon⁸ les formes no són imatges o símbols, sinó elements expressius i significatius per si mateixos.

Aquest concepte d'aparença es va desenvolupar tant en les tendències figuratives com abstractes, de manera especial en aquelles escultures on la mirada gairebé es torna tacte. I en la puresa de les formes, la matisació i delicadesa de la superfície, acabar de tancar i significar l'expressió formal. En unes i en altres el factor tàctil i sensual és inherent a la concepció de la peça. Nosaltres l'entendem així. La forma parla per si mateixa sense necessitat de contingut. De fet, en la nostra obra parlem d'autorreferencialitat de la matèria. No es tracta de dir res més del que la mateixa forma ja ens diu. Som conscients del que la pròpia natura ens pot aportar i nodrir.

Román de la Calle en la seua obra *Lineamientos de estética* (1985) ens diu: *“La contraposición entre arte y naturaleza es una evidente aporía estética, para desde esta posición señalar que la observación de la naturaleza es parte de la vida del artista porque aumenta su conocimiento de la forma, de manera que le protege, por así decirlo, de trabajar sólo con fórmulas y alimenta su inspiración”*.⁹

Però què ens diu i què no ens diu la forma és complicat, sobretot si som conscients de la problemàtica de la percepció tant de la forma com de la matèria. Així és, la percepció humana és enormement complexa i ens apareix com a qüestió prèvia a tot concepte sobre la forma. Observem com gairebé tots els esquemes estimuladors són d'alguna manera ambigus i necessitem basar-nos en experiències passades o en projeccions futures per determinar la forma en un sentit.

La psicologia de la Gestalt va suposar la confirmació per als conceptes artístics de l'existència dels principis sobre els quals reglamentar la percepció. Aquesta psicologia afirma que una estructura és un tot, que no és el resultat de la suma de les parts, ja que cada part podria resultar diferent en una altra

⁸ FOCILLON, H. *La vida de las formas y el elogio de la mano*, p. 22.

⁹ DE LA CALLE, R. *Lineamientos de estética*, p. 77.

estructura. Aquesta concepció de la totalitat l'hem tinguda ben present a l'hora de conformar les nostres escultures. També hem estat ben conscients que l'elecció de la forma en qualsevol tipus d'obra tridimensional sempre està marcada pel propòsit o meta. És la que actua d'aglutinant, o de seleccionador, a l'hora de concretar unes formes i no altres, i per això possibilita el caràcter unitari i globalitzador a la peça escultòrica, perquè les possibilitats formals poden ser infinites, però les que serveixen a un propòsit determinant, no.

D'aquesta manera, tot aquest conjunt de previsions i formulacions prèvies esdevenen guia de la percepció i aconseguen disminuir els automatismes perquè sintetitzen i creen una realitat. La nostra idea d'elogiar la pedra i seguir la seva forma geometritzant-la no és gratuïta. L'anem tallant com si estiguérem tallant un diamant en brut. Li donem una forma que prèviament té, amb un objectiu.

La forma material que li donem a la peça, sempre determinada pels seus límits, va lligada a la forma perceptual. Aquesta és, segons Arnheim, *“el resultado de un juego recíproco entre el objeto material, el medio luminoso que actúa como transmisor de la información y las condiciones reinantes en el sistema nervioso del observador”*.¹⁰

Per això, a l'hora d'exposar les peces al públic tenim en compte la influència de la llum en la potencialitat que li pot atorgar a les diferents facetes o cares dels nostres poliedres irregulars. Però per què aquestes formes? Naixen d'una interpretació del propi material, la pedra. Un material que és el protagonista absolut de l'obra realitzada. El mateix material és qui defineix la forma tallada, això sí, sempre des del filtre de la nostra visió geomètric-espacial.

Sempre els materials emprats en escultura determinaran un resultat en l'aspecte i textura de l'obra, la qual adquirirà també diverses particularitats segons, per exemple, quin tipus de pedra fem. El pròxim subapartat parlem del material petri i les característiques que hem cregut convenient exposar en aquest text.

¹⁰ ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*, p. 58.

3.3. MATERIAL PÈTRIC. UN ELOGI A LA PEDRA.

L'escultura és una imatge tridimensional (que té alçària, amplària i profunditat). Generalment és realitzada per l'home amb materials que provenen d'elements naturals trobats en la naturalesa, que són modificats i processats per a la seva utilització.

La nostra és una escultura realitzada amb pedra. Ja sabem que aquest material és usat des de l'antiguitat per trobar-se abundantment en la naturalesa. Per treballar la pedra es necessiten eines especials. La pedra va ser emprada en les Venus paleolítiques, en estàtues gregues i les posteriors còpies romanes, les obres de grans escultors del Renaixement i Barroc com Michelangelo , Donatello o Bernini i és utilitzada des de fa molt temps en monuments públics, pràcticament a tots els països.

Des dels anys cinquanta, a causa de l'avenç en l'art contemporani i a l'aparició de la hibridació entre moviments i disciplines, s'ha desestabilitzat el concepte d'escultura com a tal i s'ha ampliat el seu concepte. No obstant això, existeixen encara artistes fidels als materials nobles i a la talla directa. En ells l'acció de llevar per construir roman immutable. I fins i tot per a aquells que considerem que des de fa temps que l'art ja no imita, la pedra segueix ocupant un lloc privilegiat. En primer lloc, perquè ella permet retrobar les vertaderes arrels de la tercera dimensió, a través d'un enfrontament carnal amb una matèria rebel. A més, perquè la pedra estableix l'enllaç amb l'arquitectura i es presta, al mateix temps, a l'art monumental i a les edificacions.

A partir d'una recopilació d'informació i d'imatges d'escultura contemporània en pedra, ens adonem que és menys minoritària del que pensàvem. Siga quin siga el tipus d'escultura, totes elles sintonitzen amb la realitat en termes d'ordre i d'harmonia, ja siga de marbre, de travertí o granit, arribant fins i tot a adoptar una naturalesa fal·laç.

Considerem que per a la realització d'una escultura en pedra s'ha de conèixer les seues característiques físiques, però també intervenen les qüestions emotives. Quant major siga la nostra compenetració amb el material, major rendiment artístic li podem extraure. De les seves característiques físiques, el que més ens preocupa és el pes, la duresa, la tenacitat i la facilitat de talla i polimentació. La nostra manera de treballar ens ha dut a tractar sobretot amb diferents tipus de marbres.

Els marbres són antigues calcàries que el calor o la pressió recristal·litzà. Solen ser les preferides pels escultors i per diferents motius. Són consistents però no excessivament dures, les pots controlar de forma fàcil. A més, si

presenten una estructura uniforme, es pot treballar en totes direccions. Açò ocorre quan han sofert un intens metamorfisme; no obstant, si aquest ha estat baix, pot conservar estrats i fòssils que imposaran la seua llei al tallista. Solen ser de gra fi o mitjà, amb aspecte de sucre, i admeten un perfecte polit i abrillantat.

Nosaltres hem volgut treballar diversos marbres i calcàries amb diferents característiques i singularitats cadascuna i lloar, d'aquesta manera, totes les seues particularitats. Des de la perspectiva que ens pot donar el temps, ja realitzades totes les peces, podríem dir que aquest homenatge al material petri ha estat un acomiadament al seu ús aïllat. A partir d'aquesta sèrie que ens ha servit d'enaltiment a la pedra, s'inicia un camí cap a la juxtaposició amb altres materials, fins i tot pintures industrials. Però d'aquest nou començament en parlarem cap al final d'aquest text.

3ª PART: REALITZACIÓ DE L'OBRA I ACABAT FINAL.

4. PROCÉS.

4.1. PROCÉS PRODUCCIÓ-CREACIÓ. CARACTERÍSTIQUES GENERALS.

El procés és tota activitat que es desenvolupa en el temps. Aquesta definició general té aspectes que és important destacar. En primer lloc, com a activitat, està lligat a la noció de treball, d'intervenció. En el nostre cas concret, una manipulació directa sobre un material per a l'obtenció d'uns fins determinats. Però també està lligat a la noció temporal. Entenem que el procés no té un principi o final definits, sempre són circumstancials. I, seguint amb la definició de procés, el procés és part de l'obra.

Però en el procés de producció artística què intervé? Segons l'esquema proposat per Jaime Tenas en la seva tesi¹¹:

1 Dinàmica processual:

- Intencionals: tipus de problemes, estímuls, circumstàncies no controlades, l'atzar.
- Possibilitats tècniques i materials: disponibles per a l'artista, fins i tot el factor econòmic, les eines, el taller.
- Valors i criteris utilitzats: més o menys grau d'intuïció, utilització d'un bagatge simbòlic nou o ja present en l'autor, més o menys de preparació i conscienciació, etc.
- Repertori semàntic: Experiència, grau de domini tècnic, possessió d'un llenguatge propi, possibilitat del canvi de registre (constants i variables de l'evolució lingüística de l'artista)
- Capacitats: analítica, creativa de l'artista, d'improvisació, intuïtives, programàtiques, consciencioses, etc .

2 Procés tècnic de treball:

- Capacitat constructiva del material: en si mateix, previ a la intervenció de l'artista, exacta comprensió de les potencialitats i de les limitacions que ofereix.
- Possibilitats expressives: totalment dependents de l'artista, joc amb els recursos plàstics, ús dels mateixos en relació a uns fins, que seran l'obra mateixa.

¹¹ TENAS, J. *Hacia una epistemología del espacio escultórico : metodología para el análisis y decodificación del objeto escultórico: seis casos de monumentos públicos de la ciudad de Valencia*. [Tesi doctoral].

- Instrumental emprat: habilitat en l'ús de les eines, el seu maneig, la seva combinació.
- Resultat de la interrelació dels tres factors anteriors.

Caldria afegir que l'èmfasi posat en l'elaboració manual i instrumental de l'obra no significa de cap manera caure en un virtuosisme tècnic. Ans al contrari, el subjecte creador hauria de saber aprofitar al màxim els errors d'un inadequat ús de l'eina, o les conseqüències imprevisibles d'esdeveniments no concordants i fortuïts durant el procés de configuració.

L'artista ha de saber descobrir, trobar o delimitar en totes i cadascuna de les fases del procés constructiu-productiu, valors tant formals, texturals, cromàtics, etc, que siguin portadors de noves possibilitats expressives. Es tracta més aviat d'apuntar cap a les condicions, a diferents nivells, que delimiten una dinàmica processual bàsica, generadora del procés de producció escultòric no només en el nivell físic (realització d'un treball, d'una manipulació sobre un material en determinades etapes), sinó també en el nivell de resultats formals i estètics presents en l'objecte escultòric com a part i com un tot a l'hora.

Així doncs, veiem que el procés de generació de l'objecte escultòric es materialitza inicialment i simultàniament en els seus aspectes conceptuals i en els seus aspectes conformacionals. A tot això caldria afegir la selecció d'una tècnica específica (per exemple el procediment de la talla) i dels materials idonis (en el nostre cas la pedra) per a la realització de l'objecte.

A partir d'aquí se succeiran tot un seguit de nivells expressius propis de cada obra. en definitiva, les possibilitats de significació d'un objecte escultòric depenen de les característiques del procés conformacional, conceptual i tècnic que es genere, dins de les instàncies productives del mateix.

4.2. PROCÉS DE L'OBRA.

Des d'un punt de vista molt general del nostre procés, en la primera fase donem sobretot importància als aspectes constructius de l'obra. Intuïm uns resultats, i partim d'unes experiències quasi emotives. Es fa necessari el seguiment d'un mètode adequat per arribar a un fi.

La definició de les tensions, que en principi ens suggereix el volum, ens donarà la clau de l'estructura inicial portadora de la forma. És molt important definir aquesta estructura ja que serà després la part sustentant i que, de no existir, la forma original de la mateixa pedra, el resultat final no tindria

consistència. La tècnica emprada és la talla directa en pedra. La talla directa, segons com Moisès Gil la defineix, consisteix en:

“abordar el bloque de mármol o madera, sin servirse de ningún tipo de útil de medición, dependiendo directamente de la visión tridimensional i la memoria retentiva espacial del artista.”¹²

A la segona fase aprofundim en la definició de les arestes i textura de les superfícies. L'objectiu és que les facetes es distingeixin bé unes de les altres. Pretenem que l'observador sigui portat, gairebé inconscientment, d'allò visual a la percepció de la forma a través del tacte. Podem intuir que el sentit del tacte està més lligat a les sensacions i emocions que el sentit de la vista.

Però anem a poc a poc i comencem des del principi més essencial. Per començar a treballar en aquestes escultures el primer pas serà, òbviament, l'elecció de la pedra. Aquest serà el primer subapartat dins del procés.

4.2.1. L'elecció del bloc de pedra.

L'elecció del bloc de pedra pot ser el pas més important donat que l'objectiu es treballar amb la forma natural, des d'una visió geomètrica, amb la intenció de no fer referència a res més que al propi material del que està constituït. Per tant el que farem serà escollir aquelles pedres els volums de les quals ens suggereixen formes més interessants, sempre des de la intuïció del possible resultat final.

El bloc de pedra el podem trobar de moltes grandàries, depenent sempre del lloc d'on l'hem obtingut; si anem a la pedrera, podrem trobar des de blocs de grans dimensions dedicats a l'explotació industrial, fins a restes que ells consideren runes que les llancen com a deixalles; aquestes runes que ells llancen ens aprofiten perquè són d'una grandària més fàcilment manipulable per a les nostres necessitats.

Hi ha moltes formes de trobar blocs de pedra per poder treballar, el més fàcil és anar a una pedrera directament. Però no tots els blocs són bons, normalment solen presentar algun defecte que en fa impossible la utilització, ja siguin escletxes, fissures, etc. Pel que fa la nostra elecció dels blocs, ens hem decantat únicament per blocs de diferents tipus de marbres i calcàries. Pensem que les seues característiques són idònies per a la nostra forma de treballar.

¹² GIL, M. *Procesos y procedimientos escultóricos sustractivos y su repercusión en la creación escultórica contemporánea* [Tesi doctoral dirigida per Julián Abril Ordiñaga], p. 337.

A més de a les pedreres, també podem aconseguir i trobar petits blocs de pedra en multituds de llocs com a les rambles, a la muntanya, obres de carreteres, a les explotacions, etc. Convenientment revisades i comprovades, aquestes pedres, ens poden donar una grata sorpresa una vegada treballades.

El bloc ha de presentar una sèrie de característiques ben definides per evitar problemes de fragmentació incontrolada en el desenvolupament del treball.

Les característiques més importants són:

- **Compacitat:** Ha de presentar una total homogeneïtat i cap tipus de tara que faci perillar la compacitat (grau de cohesió entre els materials que la componen).
- **Absència de fissures, esclotxes, vetes, etc:**

No ha de presentar cap fissura o deformació que pugui derivar, al llarg del treball, en un trencament al lloc on es troba el defecte. Els blocs que presenten aquest tipus de defectes caldria deixar-los a banda si disposem de més material on escollir.



Apuntalem de la pedra amb llistons de fusta.

En el nostre cas no hem volgut desaproveitar, en la mesura dels que ens ha estat possible, aquests blocs defectuosos. Alguns d'ells també han estat escollits per treballar, ja que si es té un bon coneixement de la ferramenta i de les diferents tècniques de treball amb la pedra, es pot aconseguir un bon resultat. És més, de vegades, inclús aquest resultat es torna més interessant pel registre dels trencaments o les vetes que no deixen de donar-li encara més particularitats i bellesa a la peça final.

4.2.2. La talla en pedra.

Una vegada elegida la pedra, i amb les concepcions i idees ben fonamentades del que es vol aconseguir, es procedeix ja a la talla en pedra. Hem de dir que la talla en pedra que realitzarem és de procés subtractiu, és a dir, per a generar un volum cal eliminar matèria fins a arribar a la forma estudiada. Desconstruir per construir. Nosaltres ho farem amb el sistema de la talla directa, seguim una idea i la fem evolucionar sobre la pedra.

La realització de la forma la realitzarem amb el sistema subtractiu que hem anomenat ja que és un procés de treball que es construeix des de fora cap endins cercant la forma en el mateix suport que treballem.



Desbast de la pedra amb la radial i el cisell.

Abans de disposar-nos a treballar però, el més important es posar-nos l'equip de seguretat. Aquest està compost per: botes de seguretat, roba adequada que s'ajuste bastant al cos, guants de protecció, màscara antipols, proteccions auditives i ulleres de protecció. Amb la mateixa cura organitzarem i acondicionarem l'espai per poder treballar bé i prepararem les eines de

mesura, manuals i elèctriques que utilitzarem: regle, llapis, cinta mètrica, maces, punter, cisell, radials i els diferents discs de tall, d'escatar, de drap, paper d'aigua i potea.

Una vegada equipats, el primer pas serà apuntalar la pedra amb taulons per a evitar una possible caiguda o moviment incontrolat. Si l'escultura conserva una posició inestable pot vibrar durant el procés de treball i per tant desplaçar-se ocasionant problemes. Estarem constantment apuntalant per treballar les diferents cares.



Pla en procés.

Amb el segon pas ja passem a l'acció de desbast, sempre pensant bé com atacarem¹³ la pedra amb la radial segons la forma que ens interesse aconseguir. El sistema de desbast que utilitzarem serà el de paret amb la radial i el cisell que consisteix a practicar talls paral·lels no excessivament separats i a la mateixa fondària, després amb un cisell i la maça les trenquem. És un procés de desbastar molt efectiu, tant per grans volums com per zones menudes, però s'ha de tenir molt de compte amb la profunditat dels talls. És una acció que ha de ser molt precisa.



Es formen els cantons.

La pedra anirà adquirint la forma geomètrica desitjada i per tant aniran apareixent els cantons o vèrtexs, les arestes i les cares. El cantó és l'indret on es troben dues cares laterals. Al nostre treball les obres son polièdriques i per tant estan constituïdes per cantons, entre altres elements. L'aresta és un segment que uneix dos vèrtexs. Aquests són punts comuns entre dos costats consecutius en una figura geomètrica. Entre les característiques físiques que posseeix la pedra, trobem que és un material pesant, resistent però fràgil; quan realitzem un cantó en alguna part de l'escultura (sobretot a la base) la fragilitat de la pedra pot resultar-ne un problema per a la conservació. La paraula que descriu aquest trencament del cantó és descantellament i hem d'anar molt en compte d'evitar-ho, ja que volem una forma pura i això s'ha de tenir molt present en manipular la pedra.



Treballant les peces al taller de talla de la UPV.



¹³ Atacar la pedra és un terme emprat en aquesta disciplina.



S'escata la pedra amb diferents granulatges d'abrasius.



Escatant la pedra amb el paper de vidre apareix el color natural del material.



Pedra polida i finalitzada.

Per a fer els cantons i la textura que desitgem passarem a la fase d'escatar. Es l'acció que es realitza per rebaixar i rematar superfícies, passant per sobre un element abrasiu. Tots ells estan ordenats segons una numeració 30, 60, 80, 120, 180, 220, 280... i com a fase final el paper de vidre d'aigua. Per aconseguir un bon escatat cal passar tots els abrasius que es troben dins l'escala per eliminar bé les ratllades, fins arribar a l'acabat que volem, en el nostre cas anirem fins al gra 280 a màquina.

Aplicant l'accessori abrasiu a la radial atacarem de manera molt premeditada els cantons per no trencar-los i deixar-los vius i així potenciar la forma geomètrica. En ocasions és inevitable l'ús de massilla en algun cantó ja que l'atac a les arestes amb la radial per molt bé que es faça si té una fossilització, mineralització, una veta o un fil es pot trencar lleugerament, aleshores allí aplicarem la massilla, i la tenyirem de manera que ens sembli al color de la pedra.

Després d'escatar a màquina pasem a fer-ho a mà. Apliquem el paper de vidre d'aigua mullant la pedra per eliminar les ratllades de la màquina i augmentarem el grà de 360 a 400 i finalment 600 per deixar ja el camí al poliment. Cal dir que aquest acabat ja dóna el color natural a la pedra.

L'última fase és el poliment. Aquesta és una fase important pel que fa al sentit que li otorga a la nostra obra. L'elecció del material pètri seleccionat, el marbre i la calcària, depèn en gran mesura de la seua facilitat al polit.

Acoblarem a la radial el disc de drap junt a una cera especial que rep el nom de potea. La potea cal aplicar-la primer al disc de drap, tot acostant la pastilla al disc de marxa per a posteriorment passar-la a la pedra. Aquest producte junt a la fricció del disc de drap, refina i desgasta la superfície, i fa aparèixer una lluentor perfecta. Cal tenir molta precaució seguint la direcció del gir ja que es podria enganxar amb els cantons.

Aquesta fase com hem dit abans, sensorialment dóna sentit a la nostra obra. L'objectiu és treballar amb la forma natural de la pedra, potenciant-la i enaltint-la, sempre des d'una visió geomètrica, i el polit provoca que el factor natural evolucione en mostrar el color natural que s'amagava dels nostres ulls i el potència. El poliment crea lluentor sobre el color, una sensació visual agradable que intencionadament i inevitablement incita al tacte.

5. OBRA ACABADA I EXPOSICIÓ.

Després de tot el procés i les idees fonamentades, en aquest apartat es mostra l'obra finalitzada. La majoria d'aquesta obra s'ha pogut mostrar en un espai expositiu enguany a la casa de cultura d'Alboraia. Ens ha servit, a més de per aproximar-nos al que seria la planificació, la gestació i la materialització d'un projecte expositiu, per valorar i poder jugar amb la llum i la potencialitat que pot atorgar-li a l'obra. Altres peces escultòriques de la mateixa sèrie poden veure's també a la galeria 9 de València. I alguna es troba en col·lecció particular.

A continuació, i de manera il·lustrativa, mostrem les peces realitzades assenyalant en cada cas quin ha estat el tipus de material petri emprat així com les dimensions de cadascuna. A més mostrem imatges de l'exposició realitzada amb el conjunt de la majoria de peces realitzades per a aquest treball de final de grau.



Exposició COSSOS



S/T. Sèrie *COSSOS*. 2014.
Calcària Negre Lliria.
33 x 14 x 7 cm.



S/T. Sèrie *COSSOS*. 2014.
Calcària.
55 x 30 x 18 cm.



S/T. Sèrie *COSSOS*. 2014.

Marbre Blanc.
28 x 10 x 8 cm.



S/T. Sèrie *COSSOS*. 2014.

Marbre Blanc Macael.
53 x 26 x 17 cm.



S/T. Sèrie *COSSOS*. 2014.
Marbre Crema Barxeta.
41 x 24 x 22 cm.



S/T. Sèrie *COSSOS*. 2014.
Calcària amb fòssils.
51 x 23 x 28 cm.



S/T. Sèrie *COSSOS*. 2014.
Marbre Blanc Macael.
50 x 25 x 17 cm.



S/T. Sèrie *COSSOS*. 2014.
Marbre Rosa València.
41 x 32 x 23 cm.



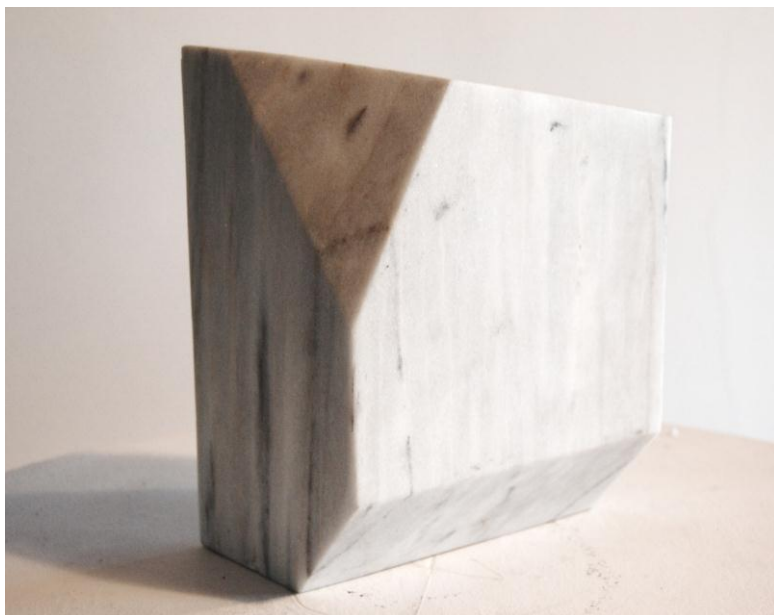
S/T. Sèrie *COSSOS*. 2014.
Calcària.
25 x 16 x 12 cm.



S/T. Sèrie *COSSOS*. 2014.
Calcària Honey.
28 x 21 x 16 cm.



S/T. Sèrie *COSSOS*. 2014.
Calcària Negra Llúria.
52 x 37 x 28 cm.



S/T. Sèrie *COSSOS*. 2014.
Marbre Blanc Macael.
22 x 18 x 11 cm.



S/T. Sèrie *COSSOS*. 2014.
Calcària amb fòssils.
30 x 23 x 19 cm.



S/T. Sèrie *COSSOS*. 2014.
Calcària.
27 x 17 x 12 cm.

4ª PART: CONCLUSIÓ. EL COMENÇAMENT D'UN NOU CAMÍ.

6. CONCLUSIÓ: DESENVOLUPAMENT DE LA SIMPLIFICACIÓ FORMAL. INICI DE LA JUXTAPOSICIÓ DE MATERIALS I INTRODUCCIÓ DEL COLOR.

Ja enllestit el treball podem concloure que hem acomplert amb tots els objectius que ens havíem imposat en un principi. Una base que partia d'un plantejament teòric i coherent amb el panorama artístic actual i amb una tècnica que ha estat millorada en els últims mesos de feina. Dins d'uns límits realistes en quant al temps, espai, quantitat d'obra, mobilitat i capacitat econòmica i física, estem satisfets amb el resultat.

S'evidencia l'aplicació, la integració i el desenvolupament de coneixements, capacitats, competències i habilitats adquirides durant el Grau de Belles Arts. I, tot i que el present text pugui representar allò assolit i, fins i tot, una mena de final d'etapa, no ha deixat de ser preludi d'allò que esdevindrà.

Com ja hem dit en algun apartat del treball, pot ser aquest elogi, de manera una mica inconscient, ha esdevingut per una intenció de dir adéu a l'ús aïllat de la pedra en els nostres procediments escultòrics que fins llavors havíem treballat. Un propòsit de deixar darrere algunes qüestions. A aquesta conclusió hem arribat una vegada revisada la nostra evolució posterior en el quefer artístic.

Continuem endinsats en aquesta simplificació geomètrico-formal, conscients de seguir aquesta tendència de la història de l'art, al què hem fet referència, cap a l'elisió de la figura representada. No obstant això hem començat a utilitzar diversos materials, juxtaposant-los, sense donar importància als seus significats. Ens interessa el resultat formal per damunt de qualsevol cosa. Si li havíem atorgat un mínim de significat al símbol del material ara queda totalment desterrat.

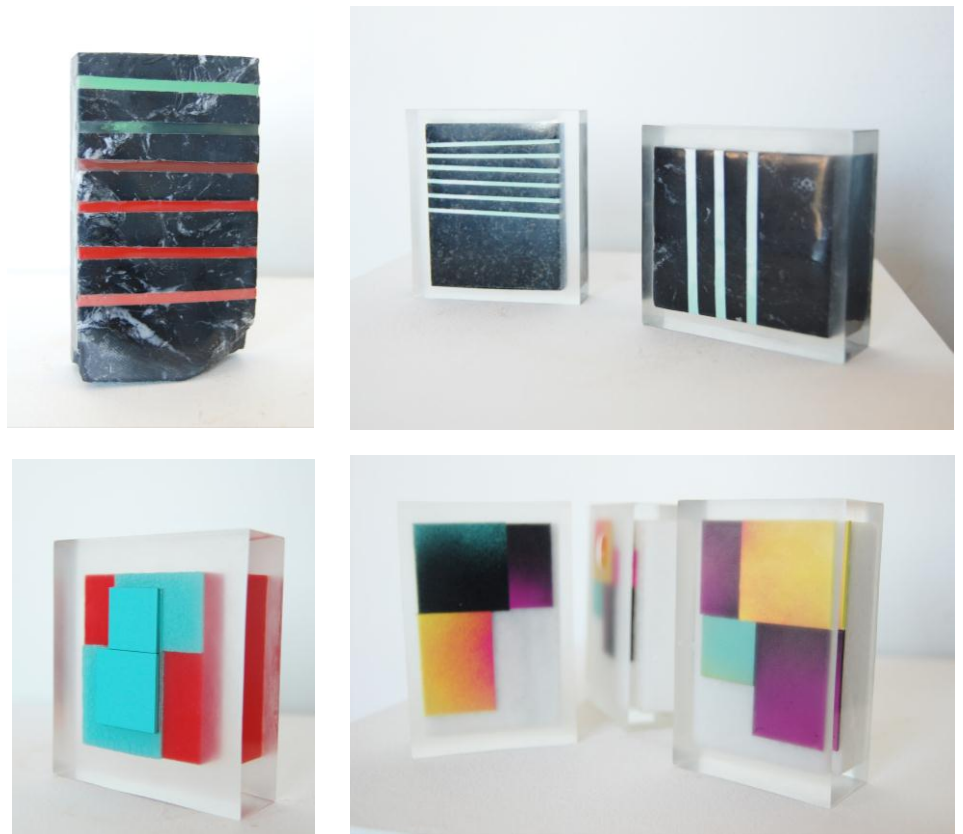
Per entendre millor aquest nou camí que hem començat a explorar, preveient ja tot el que ens queda per recórrer, mostre a continuació imatges de proves i obres realitzades amb pedra, resina, pigments, esprais, escaiola, llautó o fins i tot fang.

Tot i que hem realitzat algunes peces figuratives, per l'exigència de diferents circumstàncies, acadèmiques i privades, hem de subratllar que el

nostre interès i la nostra intenció és avançar cap a una escultura geomètrica i abstracta on l'element del color serà fonamental. Es pretén acostar l'escultura a la hibridació de disciplines, com la pintura o la instal·lació.



S/T. 2014.
Marbre i llautó fos.
22 x 18 x 11 cm.



S/T. 2014
Resina de polièster, pigment, marbre, granit, ferro i pintura acrílica.
Dimensions variables



Rostres. 2014.
Fang pintat.
Dimensions variables.



Rostre. 2014.
Escaiola pintada.
21 x 11 x 10 cm.



S/T. 2014
Calcària i pintura acrílica.
14 x 10 x 5 cm.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza editorial, 2001.
- CAMÍ, J. ; SANTAMERA, J. *Escultura en piedra*. Barcelona: Parramón, 2000.
- DE LA CALLE, R. *Lineamientos de estética*. Valencia: Universitat de València, 1985.
- DE LA CUADRA, C. et al. *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid: Akal, 2006.
- DOCTOR, R. et al. *Arte español contemporáneo: 1992-2013*. Madrid: La Fábrica, 2013.
- ECO, U. *La definición del Arte*, art. "los colores del hierro". Barcelona: Martínez Roca, 1970.
- ENRICH, R. *Conceptos fundamentales del espacio escultórico*. [Tesis doctoral]. Vizcaya: Universidad del País Vasco, 1995.
- FOCILLON, H. *La vida de las formas y el elogio de la mano*. Madrid 1983.
- GIL, M. Procesos y procedimientos escultóricos sustractivos y su repercusión en la creación escultórica contemporània [Tesi doctoral dirigida per Julián Abril Ordiñaga] València: Universitat Politècnica de València, 2003.
- GUASCH, A. M. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma, 2005.
- MADERUELO, J. *Estructura de la piedra*, El País, [en línea], www.elpais.com, 6 octubre de 2001, [consulta realizada en juny de 2014].
- MARCHÁN, S. *Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid: Akal, 1986.
- MARZONA, D. *Arte conceptual*. Madrid: Taschen, 2008.
- MARZONA, D. *Arte minimalista*. Madrid: Taschen, 2008.
- ORTÍ, V. *Materia y proceso. Influencias en la obra escultòrica de Vicente Ortí Mateu*. [Tesis doctoral dirigida per Juan Angel Blasco Carrascosa]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1990.
- PEDRÓS, A. T. *Vocabulari de talla en pedra*. València: Editorial UPV, 2003.

PÉREZ CARREÑO, F. K. *Fiedler. La producción de lo real en el arte», introducción a Fiedler, Konrad, Escritos sobre arte*, Madrid, 1991.

TENAS, J. *Hacia una epistemología del espacio escultórico : metodología para el análisis y decodificación del objeto escultórico: seis casos de monumentos públicos de la ciudad de Valencia*. [Tesi doctoral dirigida per Juan Angel Blasco Carrascosa]. València: Universitat Politècnica de València, 1988.

WONG, W. *Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982.

Museo Nacional Centro de Arte Reina sofia, *Ulrich Rückriem: estela y granero*, [en línea], www.museoreinasofia.es, [consulta realizada en juny de 2014]