

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLES

Fragilidad y Silencio

Objeto único e Instalación

Tipología del Proyecto: 4

Autor: Antonio Samo Terrasa

Director: José Francisco Romero Gómez

Valencia, Enero 2013



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



Resumen

La naturaleza es el paisaje que observamos para la creación artística y en ella el tiempo es percibido como metáfora. La percepción y las evocaciones de un objeto humilde, en este caso “las hojas” es revisado aquí en un dinámico recorrido que nos lleva desde el barroco (vanitas), hasta el arte contemporáneo. El objeto es también analizado en su relación con el espacio natural para escuchar que nuevas sugerencias nos propone y a que nuevas posibilidades nos alude que puedan ser aprovechadas posteriormente en el espacio expositivo.

Esta producción artística engloba diversas disciplinas como la escultura, la instalación, el dibujo, el grabado y la fotografía y así, este proceso, nos permite desarrollar un estudio técnico bastante completo a partir de las mismas intuiciones conceptuales. Por otro lado, el proyecto Fragilidad y Silencio, cuenta con las referencias pertinentes a las propuestas artísticas que tanto en épocas anteriores como en el mundo contemporáneo abordan el mismo tema.

Palabras Clave

Naturaleza, Tiempo, Objeto, Metáfora, Barroco, Naturaleza Muerta, Escultura, Espacio, Instalación, Talla Directa.

Abstract

The nature is the landscape that we observe for the artistic creation. In the nature, time is understood as a metaphor. The perception and reminders of an ordinary object, as in this case ‘the leaves’ are, is reviewed here through a dynamic view that leads us from the Baroque to the actual Contemporary Art. The object is also analyzed in its relation with the natural space, in order to appreciate new suggestions that could be used in the exhibition space.

This artistic creation includes diverse disciplines as Sculpture, Drawing, Engraving and Photography, so this process allows us to make a quite accurate technical study from the conceptual intuitions. Apart from this, the Fragility and Silence project owns the needed references for the artistic proposes, that from different periods have dealt with this topic.

Technical words:

Nature, time, object, metaphor, the Baroque, Nature still life, Sculpture, Space, installation
direct carving.

A mi padre.

“Cuando se proporciona la explicación el encanto desaparece”

Kandinsky

Índice

Introducción.	8
1. Marco Conceptual	11
1.1 Naturaleza Muerta: El Elemento vegetal en la historia del Arte	11
1.2 Objeto y técnica	17
Representación escultórica con materiales tradicionales en el ámbito moderno y contemporáneo	
1.2.1 Mármol y Alabastro	17
1.2.2 Luz y color	19
1.2.3 Terracota	21
1.3 Objeto escultórico y espacio	22
2. Referentes Artísticos	27
Escultura	
2.1 Obra en piedra arte conceptual	28
Marcel Duchamp	
Giuseppe Penone	
2.2 Obra en piedra contemporánea	31
Matteo Peducci	
Roberto Rocchi	
Marc Quinn	
2.3 Obra en barro cocido contemporánea. Instalación	34
Ai Weiwei	
Antony Gormley	
Andy Goldsworthy	
2.4 Estudio de la relación espacio objeto	35
Antony Gormley	
Andy Goldsworthy	
2.5 Obra Gráfica. Trabajo de línea	37
Matisse	
Modigliani	
Chillida	

3. Obra	40
3.1 Obra Anterior	41
3.2 Metodología	42
3.3 Escultura: mármol y alabastro	43
Proceso Técnico	44
Laurel	46
Tipuana	47
Multiflora	48
Sempervirens	49
Banksiae	50
Temblón	51
Lagunaria	52
Pica Pica	53
3.4 Instalación de barro cocido: 621 hojas	54
3.5 Obra Grafica	56
3.5.1 Dibujos	58
Sobre cartón	57
Sobre papel	58
Dibujos por ordenador	59
3.5.2 Grabado	61
Monotipos	62
Gofrados	63
3.6. Fotografía	64
4. Conclusiones	66
Bibliografía	67

Introducción

Fragilidad y Silencio es el título del trabajo que empezamos a realizar durante el Master de Producción Artística 2011-12 y se trata de un proyecto de tipología 4, es decir, la creación de una producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Este proyecto se centra en aquellos aspectos de la representación de la naturaleza que relacionados con el tiempo, son expresados como metáforas. La hoja es la protagonista y evoca, tanto el silencio de la naturaleza como el carácter efímero de los elementos vivos a través de una serie de obras que transcurren a través de varias disciplinas plásticas: escultura, dibujo, grabado y fotografía.

En el ámbito tridimensional, presentamos ocho obras en piedra, tres de ellas en mármol (Laurel, Tipuana y Temblón) y cinco en alabastro (Multiflora, Sempervirens, Banksiae, Lagunaria y Pica Pica) y además, una instalación que consta de 621 hojas de barro cocido.

La parte gráfica se desarrolla en los ámbitos del dibujo y del grabado. En el primero se presentan una serie de 14 dibujos en diversos formatos sobre cartón y papel y una serie de 10 dibujos del mismo tamaño realizados con el ordenador. Este trabajo es paralelo al realizado en el ámbito tridimensional y no tiene carácter de boceto o proceso previo sino que se presenta como campo creativo autónomo.

El segundo se compone de dos series, una de 8 monotipos y otra de 8 gofrados. Aquí presentamos los resultados en el ámbito del grabado, disciplina cursada durante el master, que completa la producción del proyecto.

Por último presentamos la producción fotográfica que consta de 12 obras de tamaño DIN A4. El cursar la asignatura de fotografía, posibilitó la realización de esta obra a través de la cual realizamos el estudio de los objetos escultóricos y sus relaciones con el espacio. Estas fotografías nos ayudaron a entender las distintas posibilidades expresivas del objeto según el espacio en que se instalase y nos sugieren soluciones diversas a su instalación expositiva definitiva.

Fragilidad y Silencio es un proyecto que tiene como **objetivos**:

-Analizar el proceso creativo, sus resultados y sus posibilidades. Partiendo de conceptos específicos desarrollar una reflexión profunda sobre los componentes formales, procesuales y poéticos del proyecto.

-Analizar la obra de los artistas contemporáneos que aborden el mismo tema partiendo de las referencias teóricas dadas.

-Analizar la relación objeto/espacio en el ámbito expositivo, natural y urbano.

Para la realización del proyecto nos hemos apoyado en referentes artísticos y literarios que nos han ayudado a comprender mejor nuestra obra así como las claves para interpretarla.

La investigación que aquí se presenta se divide en tres capítulos:

1

En el primero hemos desarrollado toda la parte conceptual, gracias a la cual hemos podido desarrollar toda la producción artística.

Usando conceptos relacionados con la Naturaleza, el Tiempo y la Fragilidad de los elementos vivos, hemos reflexionado sobre nuestro quehacer como artista y sobre las técnicas utilizadas así como aquellos momentos históricos en los que aparece el elemento vegetal como protagonista de la representación de la naturaleza y como metáfora de la caducidad temporal de las cosas.

2

En el segundo capítulo se exponen los referentes artísticos y literarios. Se enumera la obra de los artistas que trabajan con los mismos temas o que utilizan los mismos materiales, elaborando una amplia cartografía en la que insertamos nuestra propuesta.

3

El tercero aborda la práctica propiamente dicha, en este capítulo se analizan individualmente las piezas que componen este proyecto, describiendo sus componentes conceptuales y sus procesos técnicos.

4

Por último está el apartado de conclusiones, dedicada a los resultados obtenidos y a las posibilidades que han surgido y no se han abordado en este proceso de investigación.

1. Marco Conceptual

1.1 Naturaleza Muerta: El Elemento vegetal en la historia del Arte.

La observación de la naturaleza inspira nuestra obra artística, que esta formada por un grupo de elementos vegetales (hojas) que son trabajados con materiales tradicionales para ser destinados a ocupar un espacio de forma particular o colectiva.

El objeto representado y protagonista de este trabajo es la hoja. El diccionario nos aclara que las hojas son cada una de las partes generalmente verdes, planas y delgadas que nacen de las extremidades de las ramas de los árboles o en los tallos de las plantas. Una planta, es un vegetal y este un ser orgánico que se caracteriza por crecer y vivir fijo en un lugar determinado, que suele realizar la fotosíntesis y que tiene células complejas agrupadas en tejidos, órganos, aparatos y sistemas. Es un organismo, por lo tanto, un ser viviente, un ser. El mismo diccionario, nos dice que un ser es esencia y naturaleza, es cualquier cosa creada especialmente si esta dotada de vida.

Cualquier cosa creada, nos hace reflexionar acerca de la Naturaleza. Hoy en día Naturaleza es un término ambiguo que *“por aludir a casi todo, puede ya no ser nada”*, como dice Fernando Sabater¹ o, *“Todo lo que existe incluido obviamente, el ser humano (con sus artificios) o todo lo contrario al ser humano”* como plantea José Saborit² en su ensayo sobre La Construcción de la Naturaleza.

Ya la *physis* griega, definiría la técnica como producto natural, pues, si es natural que los demás seres vivos se adapten y cambien su entorno, también lo es la misma disposición en el ser humano. Mucho más tarde Tatarkiewicz señaló que *“naturaleza no es la imitación de las cosas naturales, sino los propios procesos naturales”* y Octavio Paz, afirmó que *“naturaleza son todos esos objetos y procesos que nos rodean, engendran y devoran”*.³

El árbol, uno de los protagonistas del paisaje natural, ha sido y es considerado un símbolo de vida en muchas religiones y filosofías, y también así se ha considerado en la ciencia. Por

¹ALBELDA. José/SABORTI José, La Construcción de la Naturaleza, Valencia, Generalitat, 1997. pág. 23.

² Ibídem. .pág., .26.

³ Ibídem. pág,30.

lo tanto, si el árbol significa vida, su extremidad amputada, una hoja caída, podríamos considerarla una alegoría de la muerte. Las hojas caídas nos hablan del tiempo y nos pueden evocar, como es en este caso, la condición efímera de las cosas y de los seres vivos. Las hojas caídas nos hacen considerar la naturaleza como un tiempo que enuncia la fragilidad de la vida. Esta fragilidad que enuncia la condición efímera del ser vivo, ha sido representada fecundamente en un género pictórico que en España se le conoce como Bodegón o Naturaleza Muerta.



A.Samo, *Pata de Vaca*, fotografía 2012



A.Samo, *Dos días después*, fotografía 2012

Revisando la historia del arte encontramos que ni la literatura antigua ni la renacentista prestaron mucho interés a la representación de los elementos vegetales. Vasari las consideraba un arte menor y decorativo y según él, no se podían poner al mismo nivel los objetos inanimados y cotidianos (representaciones para gente sencilla y sin gusto por el gran arte), y a los objetos animados, las obras en donde la figura humana era su más noble motivo.⁴

Fue durante el periodo Barroco y en concreto con la producción de las vanitas donde los objetos representados son símbolos de la fragilidad y la brevedad de la vida, del paso del tiempo y, como consecuencia, de la muerte. Estos objetos suelen ser extraídos de la vida cotidiana y podríamos clasificarlos en objetos de uso corriente como relojes, velas, objetos musicales, papeles, vasos (y también calaveras), animales y vegetales. Del mismo modo, podemos encontrar naturalezas muertas con objetos humildes y objetos ostentosos, claramente realizadas para mostrar la caducidad en general de las cosas o la condición efímera de la riqueza y el poder.

⁴ ZUFFI, Stefano , *La Naturaleza Muerta*, Madrid ed. Electa, 1999, pág. 12.



Caravaggio
Canasta con fruta, ca. 1596
Milán, Pinacoteca Ambrosiana.
(Fig. 1)



Juan Sánchez Cotán
Naturaleza Muerta ca. 1600
San Diego, The Fine Arts Gallery San Diego.
(Fig. 2)

Canasta con fruta (Fig. 1) de 1596 de Caravaggio es el primer ejemplo en la historia de la pintura en el que el elemento vegetal se convierte en único protagonista de la representación pictórica. Lo que aparece en primera instancia como un sencillo cesto de frutas, se convierte, en metáfora de la caducidad de las cosas. Los alimentos en buen estado mezclados con otros parcialmente descompuestos, nos hacen pensar en la caducidad de los seres vivos en la naturaleza, y nos recuerdan a la muerte. Lo mismo ocurre con las hojas que entrevemos, verdes, arrugadas y amarillentas, llenas de agujeros provocados por los parásitos. Caravaggio elabora pues, un discurso acerca de lo sensual que no excluye la presencia del carácter efímero de la vida.

En España, Juan Sánchez Cotán en una de sus obras, *Naturaleza muerta* (Fig. 2) de 1600, muestra la simplicidad de los productos de la tierra, los alimentos de los más pobres se contraponen con los alimentos para los más ricos (la caza preciosa) representados en otra de sus obras. Aquí el artista recuerda la inutilidad del lujo y la precariedad de la existencia humana. La dirección de los vegetales sigue una parábola, de la cual se ha querido divisar un homenaje a la doctrina neoplatónica renacentista de las proporciones y de la armonía.

En las primeras vanitas se nos muestra objetos cotidianos humildes pero, con el paso del tiempo, estos objetos humildes se enriquecen dando lugar a los *pronkstilleven* («bodegones ostentosos»). Muestra de ello es la obra de los pintores holandeses Frans Snyder y Harmen Steenwijck en cuya obra se muestra gran cantidad de animales muertos y profusión de frutas o vegetales.

La representación de la vanitas declinó durante un tiempo pero, como las modas, volvería a ser usada. En los albores del siglo XIX, Goya nos presenta obras con animales muertos centradas en la visión de las matanzas salvajes de animales que luego también será la de seres humanos y Gustave Courbert también usará la naturaleza muerta por sus valores simbólicos.



Vincent van Gogh
Patatas, 1885 (Fig.3)
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh

Manet, Monet, Gauguin, Cezanne y otros artistas también realizaron naturalezas muertas pero encontramos una referencia histórica más directa al proyecto que aquí presentamos en la obra "*Patatas*" (1885) de Van Gogh. Aquí el tubérculo es presentado en toda su terrosa y consistente materialidad, constituyendo un homenaje a la sencilla y dolorosa miseria de la vida campesina. La humildad del objeto escogido y su insignificancia, son elementos importantes y acentúa aquellos valores que también se presentan en nuestra propuesta. (Fig. 3)

El sufrimiento visto en las grandes guerras así como la caída de las utopías del siglo XX, hará que algunos artistas introduzcan en su obra elementos relacionados directamente con la tradición de las vanitas. Picasso representara cráneos y velas en sus cuadros y lo mismo harán Max Beckmann o Renato Guttuso haciendo de sus pinturas una reflexión sobre la inexorabilidad del transcurrir del tiempo y sobre la caducidad de la vida humana. Fig. 4, 5 y 6.



Pablo Picasso
Naturaleza muerta con cabeza de toro, 1939 (Fig. 4)
Cleveland, The Cleveland Museum of Art



Max Beckmann
Naturaleza muerta con vela volcada, 1930.(Fig. 5)
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

La obra de Giorgio Morandi, está constituida básicamente por naturalezas muertas. Sus objetos son botellas, jarras, vasos y tazones y se realizan con una línea tímida y frágil que conforma geometrías y superficies aisladas ofreciendo al artista la posibilidad de cargar la imagen pictórica de dramáticos significados metafóricos mostrando su particular visión de una existencia desencantada y en profunda sintonía con el dolor del hombre.⁵ (Fig.8)



Renato Guttuso
Naturaleza muerta con lámpara, 1940. (Fig. 6)
Milán, Colección particular.



Giorgio Morandi,
Naturaleza muerta, 1956. (Fig. 7)
Óleo sobre lienzo, Colección particular.

Ya en el siglo XXI, tenemos dos representantes que abordan de nuevo el tema del tiempo, de las vanitas. El británico Marc Quinn, nos presenta en el 2000, en la Fundación Prada de Milán su obra "*Italian Landscape*" (paisajes italianos): un inmenso jardín de flores reales congeladas (a -20° C.) en vitrinas llenas de silicona líquida que no pueden marchitarse mientras la silicona permanezca en un punto de congelación. El artista paraliza flores a punto de pudrirse, otras en cambio en su mayor momento de esplendor (belleza), preservando así su eterno florecimiento aunque biológicamente estén muertas. El artista inglés invita al espectador a deliberar sobre la mortalidad así como en nuestros intentos

⁵ MORANDI, Giorgio, Exposición 1890-1964, Madrid, ed.Caja de Pensiones Madrid, 1985.

de comprender o superar la fugacidad humana a través del conocimiento científico y la expresión artística. (Fig. 8)

Y mas recientemente (2004), el japonés Yoshihiro Suda presenta sus esculturas hiperrealistas de flores y hierbas. Lo importante para el artista es el uso del vacío en la sala expositiva, que obliga al espectador a moverse para encontrar unas obras que están escondidas en los lugares más inesperados. Cuando finalmente este descubre las flores-hierbas, evoca de una forma explícita, la condición perecedera de lo expuesto a la vida.⁶ (Fig. 9)



Marc Quinn
Paisajes Italianos, 2000 (Fig. 9)
Flores reales y silicona a -20º C.)
Fundación Prada de Milán



Yoshihiro Suda
Mala Hierba, 2004(Fig. 10)
Madera pintada

⁶ CHILLIDA, Godofredo J. Yoshihiro Suda hace habitable el vacío. (Véase bibliografía, apartado de Web pág . 69)
<http://disturbis.esteticauab.org/Disturbis/GC.YoshiSuda.html>.

1.2. Representación escultórica con materiales tradicionales en el ámbito moderno y contemporáneo.

1.2.1 Mármol y Alabastro.

Es paradójico querer representar hojas, formas frágiles de la naturaleza, con unos materiales que perpetúan al objeto por su dureza y duración, como son el mármol y el alabastro. Pero la tradición escultórica se compone de obras realizadas con estos materiales que contraponen paradójicamente la condición efímera del ser representado, (cuando son seres vivos y humanos), con la condición perenne de la representación.

La naturaleza de las piedras que componen las obras de mi proyecto muestra no sólo niveles de dureza determinados, sino también otros aspectos relacionados con la luz y el color que para este trabajo han sido muy importantes. Las hojas realizadas en mármol y alabastro presentan también una delgadez que las aleja del bulto redondo y de todas aquellas representaciones, fundamentalmente neoclásicas, en donde la robustez de sus volúmenes se convierte en protagonista. Estas piezas, acordes con el elemento elegido para ser representado, presentan la flaqueza como sustantivo relacionado con los conceptos de fragilidad y blandura que nos interesa.

La palabra mármol es originaria del griego "*marmaros*", que se traduce por piedra brillante o de luz, admite un pulido muy intenso y es ideal para la escultura y decoración. Por su parte el alabastro es una piedra generalmente blanca, blanda, translúcida y compacta, primitivamente era conocido como onyx a causa de su semejanza con el ágata ónice. Su nombre viene asimismo del griego "*alabastos*" (insaciable), en referencia, según algunos autores, a los pequeños vasos muy pulimentados que se elaboraban con este material para la conservación de perfumes y ungüentos. Otros en cambio sostienen que fue al revés, el material quien dio el nombre a los vasos llamados así.⁷

En la historia de la escultura, la piedra ha sido uno de los tres materiales preferidos por los escultores, junto la madera y el bronce. La talla en mármol (y alabastro) tiene su cuna en de las culturas mediterráneas influenciando estas al resto de Europa. Se ha usado principalmente en la antigüedad clásica y en la escultura religiosa de la Edad Media. Tras

⁷ ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Espasa-Calpe, Madrid- Barcelona, S.A. 1958.

el Renacimiento y con la multiplicidad de puntos de vista, se dejara de pensar en términos de un único bloque de piedra para componer los grupos escultóricos con varios bloques. El uso de estos materiales será muy extendido hasta la llegada de las vanguardias donde casi desaparece. Pero será rescatada por artistas como Brancusi, Modigliani, Moore o Chillida recuperando la talla directa.

Duchamp usará el mármol en uno de sus ready-made, (*"Why not sneeze Rose Sélavy?"*) por lo que paradójicamente utiliza este material dentro de un ámbito que prefigura el arte conceptual. Duchamp no se limita a la elección de un objeto de cualquier naturaleza, puesto que el nuevo sentido que éste adquiere por la elección misma, no está dado por lo que el objeto es, sino por la forma en que es asociado a un concepto, a una intención transformadora. En su obra *Why not sneeze Rose Sélavy?* nos interesa el hecho de que la representación de los terrones de azúcar sea realizada con pequeños dados de mármol, una sustitución en donde el humilde objeto escogido, se representa con un material y una técnica paradigmáticos de la escultura histórica.

Otro ejemplo posterior y ya en el ámbito del Land Art, lo encontramos en la obra *"Ser Rio"* de 1981 de Giuseppe Penone, quien tras recoger una simple piedra, la copia, realizando su representación mediante un gesto técnico tradicional y por tanto, clásico. Esta copia en cambio hace que la verdadera piedra, pase de un estado natural a un estado artificial, pase a ser un objeto. Ya no hay una piedra, sino dos. Es una parodia, porque nadie podría reconocerla si la volviera a colocar entre las demás piedras. Penone enfatiza aspectos conceptuales de la representación y nos hace visualizar indistintamente al objeto representado y a su representación, que en este caso no se pueden diferenciar. Hay en este gesto intenciones específicas en las que no entraremos puesto que, lo que nos interesa en este caso, es la utilización de una técnica ancestral aunque sea en un contexto estricto y conceptualmente contemporáneo.

Hoy en día gran cantidad de artistas continúan trabajando con estos materiales tradicionales con diferentes intenciones, que van desde las representaciones más miméticas pop o post-pop a las más conceptuales. Entre los primeros cabría destacar a Marc Quinn, Matteo Peducci y a Roberto Rocchi (como se puede ver en el capítulo segundo de este trabajo) y entre los segundos a Wolfgang Laib, Anish Kapoor o a Cristina Iglesias.

1.2.2 Luz y color en mármol y alabastro

Una vez le preguntaron a Barbara Hepworth porque se inclino por el mármol y ella respondió, que lo prefería *“especialmente por su radiación en la luz, su dureza, su precisión y su respuesta al Sol* ⁸.

El color que tienen estos materiales tiene un sentido simbólico: el blanco, usado por sus significados de pureza (en occidente), color divino (luz), simplicidad, discreción, paz, limpieza y como afirmo Kandinsky, color del silencio. ⁹ El amarillo es muy paradójico, lo asociamos claramente al otoño (melancolía-decadencia), pero también a la luz y el calor (sol), a la alegría y energía. El rojo, para muchas culturas es el color que evoca el génesis, recordemos dentro de la tradición hebraica, que dios hizo al hombre con arcilla roja (Adán). Para nosotros representa la fecundidad, la sangre y la materia.

Siguiendo esta simbología escogemos estos colores que se presentan de forma natural en el blanco de las piedras blancas o los papeles y en el rojo natural de la terracota o como reflejo artificioso a partir de la pintura amarilla de las peanas.

El color es usado en la piedra por otros artistas: Anish Kapoor. Influenciado por la tradición hindú usa piedras pintadas de forma simbólica. El rojo lo relaciona con la sangre/cuerpo/nacimiento, el amarillo es el yo solar, el blanco es la pureza o la castidad. El color lo necesita para que sus objetos cobren espíritu, vida y un mayor significado, el color lo usa como emoción no como estética. ¹⁰ En este proyecto se utiliza también el color atendiendo a sus significados culturales y simbólicos y lo incorporamos forzosamente en alguna de las piezas (véase la pagina siguiente).

Hay una teoría del color, llamada postimagen, contraste simultaneo o persistencia de la imagen (en ingles alterimage: imagen residual o fantasma¹¹), que nos habla sobre la ilusión óptica que se crea después de mirar un color intensamente. Cuando dejamos de hacerlo y miramos un fondo blanco, vemos el color opuesto. Nosotros hemos pintado de color amarillo la peana, para que se refleje en la parte inferior de las esculturas. Si las

⁸ CAMI y SANTAMERA, J, Escultura en piedra, Barcelona, Parramón ediciones, 2000 pág.28.

⁹ VARICHON, A, Colores: Historia de significado y fabricacion, Barcelona ed. Gustavo Gili 2009 pág.15.

¹⁰ FERNÁNDEZ del Campo, Eva, Anish Kapoor, Donosti-San Sebastian, ed. Nerea, 2006 pág. 42.

¹¹ALBERS Josef, Interacción del color Madrid ed. Alianza 2007 pág. 36.

miramos fijamente y desviamos posteriormente la mirada, nos dará curiosamente el color violeta, color relacionado con la muerte.

Este color que se refleja, gracias a la peana pintada puede variar durante el día debido al cambio de la luz natural. Nos interesan estos pequeños cambios perceptivos que nos hablan de la vida de las piezas expuestas así como de los matices humildes y delicados. La artista española Cristina Iglesias, tiene instalaciones donde usa el alabastro y ella misma narra como *“la incidencia de la luz natural sobre el material a diferentes horas del día, ciertamente provoca la aparición de una obra nueva a cada instante. Una obra sensible a la realidad exterior del tiempo, cambiante”*.¹² En nuestro caso no es tan evidente pues esto solo ocurriría en los pequeños e íntimos espacios de la obra.



A. Samo, *Multiflora*, alabastro, 2012



A. Samo, *Laurel*, mármol de Carrara, 2012

¹² SÁNCHEZ Argilés, Mónica, *Instalación en España: 1979-2000*, Madrid ed. Alianza 2009. pág. 133.

1.2.3 Terracota

La terracota se logra al “quemar” la arcilla y cocerla, de hecho la palabra viene del griego *κεραμικός* *keramikos*, "sustancia quemada". Es una técnica que se ha usado en toda la historia de la humanidad dando forma a urnas funerarias, recipientes útiles y objetos artísticos. El término se aplica de una forma tan amplia que ha perdido buena parte de su significado, puede ser identificada con alfarería y todo aquello que se haya endurecido mediante cocción. La arcilla una vez cocida es frágil y se rompe con facilidad, pero es impecedera y no se corrompe ni se descompone.¹³

En el arte contemporáneo ha sido utilizado este material por muchos artistas con distintos resultados e intenciones conceptuales. Chillida lo hace en algunas de sus representaciones figurativas y abstractas y Antony Gormley y al igual que Ai wei wei lo utilizan en algunas de sus macro-instalaciones.

En este proyecto utilizamos la terracota en la instalación “621 hojas” por su carácter humilde y delicado, reiterando la fragilidad ya expuesta y presente en las obras realizadas en mármol y en alabastro.



A. Samo, 621 hojas, Terracota, Instalación en Projectroom, UPV, 2012

¹³ MIDGLEY, Barry, Guía completa de escultura, modelado y cerámica: técnicas y materiales, Madrid, ed. Tursen/Hermann Blume, 1993 pág. 32.

1.3 Objeto escultórico y espacio.

Todo objeto ocupa un espacio y nuestra obra escultórica debe disponerse en el mismo. El espacio es escogido para analizar la fuerza expresiva de la obra, y el registro fotográfico constituye una potente herramienta que nos hace observar analíticamente la relación entre las diferentes texturas y el resto de las características del entorno en el que se dispone la misma.

Escogimos espacios naturales con superficies y colores distintos (arena, césped, piedras y agua) y ello, no solo nos permite examinar los contrastes entre el objeto y su entorno sino también tomar decisiones posteriores para su instalación. Así la relación de las piezas de piedra con la arena, con el agua o con la hierba, muestra posibilidades que conducen a la incorporación de estos materiales en la instalación definitiva así como crea imágenes autónomas en el ámbito fotográfico (Ver fotografías 2,4, 8 y 11 en el cap 3).

No cualquier espacio es válido para nuestros objetos, el espacio escogido debe ser, silencioso y con luz natural. Los espacios interiores y exteriores escogidos, se enriquecen gracias a la luz, el color y las relaciones de los mismos con la obra, haciéndonos percibir los cambios y los contrastes de color, textura e incluso otras particularidades como la temperatura con todas las cargas psicológicas que ello conlleva.

Deben ser lugares silenciosos pues nuestra propuesta forma parte de una serie de intervenciones contemplativas aisladas del ruido externo. Citando a Steiner, "*el silencio es ahora lo irregular, el lujo, lo apartado, lo exquisito*".¹⁴ Con esto intentamos que nuestras piezas escapen de una "*cultura que vive del ruido, del comentario, de lo parásito*"¹⁵ Por eso mismo buscamos espacios aislados, poco transitados como playas desiertas o zonas abandonadas, espacios en donde las obras, tímidas, logran una mayor expresividad y aluden siempre a lo pequeño a aquello que tiene, socialmente poco valor.

¹⁴ STEINER, George. En el Castillo de Barba Azul. Barcelona, Gedisa, 1991, pág. 150.

¹⁵ STEINER, George, Presencias reales, Barcelona, ed. Destino S.A. 1998 pág. 37.

Hojas / Arena



Hojas / Césped



Hojas / Piedra



Hojas / Agua



2. Referentes Artísticos

"No existe, en realidad, el arte como tal. Sólo existen los artistas" ¹⁶

En este capítulo presentamos brevemente una cartografía de creadores cuya propuesta se relaciona con la que se presenta en este proyecto. Los distintos autores que han trabajado el mismo material o han seguido el mismo proceso aunque lo hayan hecho con intenciones o conceptos distintos han sido clasificados según los apartados siguientes:

- 1 Obra en piedra arte conceptual.
- 2 Obra en piedra contemporánea.
- 3 Obra en barro cocido contemporánea. Instalación.
- 4 Estudio de la relación espacio objeto.
- 5 Obra Gráfica. Trabajo de línea.

¹⁶ GOMBRICH, Ernest, La historia del Arte, Madrid ed. Alianza 1997 pág. 4.

Escultura

2.1 Utilización de la piedra en el ámbito conceptual

Duchamp fue el primer artista que dio verdadera importancia a los objetos, sus famosos ready-mades hicieron ver que era más importante la mente que la técnica, el concepto. El simple hecho de firmar un objeto tras una profunda reflexión hacia que pasaran de ser naturalezas “muertas” a “vivas”, de objetos encontrados a obras de arte. Una de sus obras “*Why not sneeze Rose Sélavy?*” (Fig.1) (hecha en 1921 originalmente, perdida después y reconstruida en 1961), fue realizada para satisfacer el deseo de las hermanas Dreier, que aunque ya conocían las obras de Duchamp tras comprar la obra, rápidamente la vendieron a Walter Arensberg.¹⁷



Marcel Duchamp

Why not sneeze Rose Sélavy? Jaula, hueso de sepia, termómetro y mármol, 1964,
Philadelphia Museum of Art, Estados Unidos de America. (Fig.1)

Está formada por una pequeña jaula para pájaros pintada de blanco donde hay un termómetro de mercurio, un hueso de sepia y 152 dados de mármol al modo de azucarillos. Para Duchamp era importante la densidad de estos azucarillos, de la cual uno solo se da cuenta cuando levanta la jaula, entonces nota que no es azúcar sino mármol. La función del termómetro asimismo es equívoca, porque solo puede certificar las bajas temperaturas de la fría piedra. El hueso de sepia es también inutilizable, porque como no hay pájaro enjaulado dentro, nadie puede picar el hueso de sepia, el cual permanece, entero (virgen). El propio artista en referencia a esta obra expreso: *En cualquier caso está*

¹⁷Véase RAMIREZ, Juan Antonio, Duchamp el amor y la muerte incluso, Madrid, ed. Siruela S.A. 1993.

Cfr. A. Schwars, T.C.W.M.D., págs 486-487 (M.D.T.B.V.,Pág 222) dice que la obra acabó hacia mediados de los años veinte en las manos de H.P. Roché. Lo cierto, en cualquier caso, es que las hermanas Dreier se deshicieron en seguida de *¿Why not sneeze Rose Sélavy?* como si fuera para ellas una obra molesta.

*el mármol con su frialdad y esto significa que puedes decir que estás frío (resfriado) a causa del mármol y todas las asociaciones están permitidas*¹⁸.

Los terrones de mármol de Duchamp se constituyen como el primer referente moderno en nuestro proyecto, un referente parcial e interesado tan sólo en el material. No obstante, citarlo supone una reflexión acerca de la decisión tomada por el autor dadaísta, de presentar los terrones de azúcar realizados con la técnica tradicional de talla en mármol, una decisión que consideramos una paradoja pues es el único elemento que compone el ready-made que se realiza según los procedimientos de la tradición de la representación escultórica.

Por otro lado, se presenta en ambos casos, el objeto humilde, de escasa presencia y energía plástica, pero en el caso de Duchamp, se enfatiza el carácter irónico de la obra artística mediante el cual, resulta difícil diferenciar los azucarillos reales y su representación en mármol. En nuestro caso las hojas de mármol evidencian por su color, textura y escala que estamos en el ámbito conceptual de la naturaleza muerta con toda la carga simbólica que ello conlleva y por tanto, se marca una clara diferencia en las intenciones y naturaleza del objeto.

El arte conceptual apareció en la década de los setenta (1969-75) en diferentes manifestaciones artísticas, donde se desplazaba la obra de arte vista como objeto hacia el concepto, la idea o al menos la concepción de la obra.¹⁹ Tiene dos tendencias principales, en la primera el concepto se identifica con la idea, en la segunda el concepto es entendido como una preconcepción en la mente de una cosa a realizar. Dentro del objeto como idea, se encuentra la famosa frase de Kosuth "*arte como idea como idea*", aquí el arte recurre a tautológicas, es decir, que tanto el arte (obra) como la idea son la misma cosa. La tautológica en su sentido más sencillo es la repetición de un mismo pensamiento expresado de distintas maneras.²⁰ El ejemplo mas famoso de tautología, es la obra de Kosuth, "*One and Three Chairs*", de 1965 donde la silla es analizada en su polivalencia representativa, objeto real, imagen fotografiada y definición.

¹⁸ *Ibíd*em, entrevista con Jean Marie Drot citada por A. Schwars, T.C.W.M.D, pág. 487.

¹⁹ AGUILERA Cerni, Vicente, Diccionario del arte moderno, Valencia ed. Fernando torres, Valencia 1979

²⁰ REAL ACADEMIA, Diccionario de la Lengua.

Mientras que la tautológica para los artistas minimalistas americanos era la indiferente repetición de módulos geométricos, para los artistas conceptuales (como hemos visto), es la identificación del trabajo artístico con su definición, los artistas de arte Povera en cambio asumieron sus declinaciones originales. Siendo para Penone en realidad el proceso por el cual el tiempo actúa en la naturaleza, en la creación de sus obras se equipara al tiempo imitando su modo de proceder.²¹

Su obra "*Essere Fiume*", (Ser Río)(Fig.2) de 1981, es la obra que nos interesa citar como referente porque representa un elemento natural y utiliza la técnica de la talla en piedra. Aquí el artista se transforma metafóricamente en el río para esculpir su obra. Tras descubrir una piedra cerca de un río, Penone encuentra el lugar de origen de esa piedra y extrae de la misma roca otra piedra que esculpe de forma idéntica. Penone asume el largo tiempo que se necesita para la creación de la piedra original, pero el no imita al río, se identifica con el, el no representa una piedra, solo la talla exactamente igual. Si la hubiera exhibido tal cual la encontró sería un ready-made, si hubiera exhibido la piedra nueva sería solo su escultura, pero en hecho de exponer ambas, confiere al autor una naturaleza próxima a la del hacedor natural, creando una fuerte relación entre naturaleza y ser humano.

La obra de Penone, es producto de un proceso técnico similar y su piedra, es un objeto de carácter humilde que proviene de la naturaleza. Solo que Penone realiza aquí una parodia, al preguntarnos si podríamos distinguir esta piedra artificial de las otras, las naturales, cosa que sería imposible.



Giuseppe Penone, Ser Río, Piedra, 1981 (Fig.2)

²¹ ZEVI. Adachiara. Giuseppe Penone, London ed. Haunch of Venison, 2011 pág.62

2.2 Obra en piedra en el ámbito contemporáneo

Nuestros siguientes referentes trabajan el mármol de forma hiperrealista, Matteo Peducci, (1980-) es un escultor italiano que logra gracias a una gran técnica y la ayuda de una resina transparente, transformar la materia hasta lograr aquello que le interesa. Sus obras “*Fragile*” (Fig. 3) o “*Poliestireno*”, (Fig. 4) son un ejemplo claro de ello, ambas fueron realizadas en 2007. En ellas el mármol pierde su dureza habitual y parece haberse transformado en cartón o en poliestireno y es tan realista el efecto, que tan sólo de cerca se observa el auténtico material. Estas obras buscan, según palabras del propio artista, “*confundir al espectador*”. Su escultura parte de una base muy ligada a la tradición artesanal realizada en los talleres de Carrara (Italia), aunque con estas obras el artista intenta revivir el uso del mármol discriminado como material anticuado en muchos circuitos del arte contemporáneo y por eso mismo propone objetos de la vida cotidiana, cajas de cartón o simples trozos de poliestireno. “*Aquello que ve es lo que propone*”.²²

Peducci constituye otro referente pues tanto en su trabajo como en el de nuestro proyecto se presentan objetos modestos. El proceso técnico por parte de Peducci acentúa el aspecto tautológico de su obra mediante el cual es difícil diferenciar a simple vista los objetos reales y su representación en mármol, similar al ready made de Duchamp, aunque aquí Peducci ensalza el trabajo artesanal por encima del industrial.



Matteo Peducci, *Fragile*, mármol estatuario 2007 (Fig. 3)



Matteo Peducci, *Poliestireno*, mármol estatuario 2007 (Fig.4)

²² <http://www.massimobinelli.it/blog/index.php?/archives/886-Matteo-Peducci,-uno-scultore-regale.html>

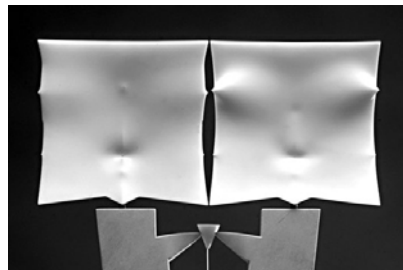
Con el mismo material (mármol blanco) trabaja en el ámbito contemporáneo Roberto Rocchi (1962-) un artista que vive y trabaja en Carrara, Italia. Su obra es principalmente en mármol, formalmente intenta alcanzar complejos equilibrios entre diferentes y antitéticas propuestas como lo serían el peso-levedad, la abstracción-concreción, rigidez-suavidad, inmovilidad-movilidad y memoria-inmanencia. Su obra, al igual que la nuestra, es claramente un conjunto de opuestos.

Usa un material tradicional como es el mármol (junto a una técnica clásica) al cual añade elementos innovadores como el sonido y las luces, aludiendo a la parte más sensible e íntima de su persona. En su obra *“Endógeno”* (2011), realizada con mármol, cemento y hierro, el observador interactúa con la obra hasta formar parte de ella, porque la obra necesita que este coloque su cabeza en el interior de ella para escuchar el sonido de su respiración, la respiración del escultor. (Fig. 5)

Sus primeras obras estuvieron más atadas a la tradición, influenciado como estuvo y está por la escultura griega y etrusca. Su obra *“Equilibrio”* de 2003 representa los torsos de una mujer y un hombre en un perfecto equilibrio con el pedestal que también forma parte de la obra. (Fig.6) Esta línea continuará con su obra *“Ab Ovo”* de 2004 donde recrea por duplicados atributos femeninos en forma de metáfora. El ombligo-seno se transforma en un gran útero de donde cae un huevo. (Fig. 7) Sus esculturas son casi transparentes y están técnicamente trabajadas de la misma manera en que se realizan las que se presentan en este proyecto, en el que se enfatiza la oposición entre la fragilidad de la forma resultante a la dureza del material con que se elabora, constituyendo nuestro quinto referente.



Roberto Rocchi, Endógeno, cemento, mármol, hierro y sonido. 2011 (Fig. 5)



Roberto Rocchi, Equilibrio n. 1- mármol, 2003 (Fig.6)



Roberto Rocchi Ab Ovo - mármol, hierro -2004 (Fig. 7)

Otro artista contemporáneo que trabaja con el mármol es el británico Marc Quinn. (1964 -) En sus obras *"The Complete Marbles"* representa a personas discapacitadas. Este trabajo plantea una reinterpretación irónica de la figura humana inspirado claramente en la estatuaria clásica, que en su gran mayoría nos ha llegado mutilada. Un ejemplo de esta serie sería *"Peter Hull"*, discapacitado nacido sin piernas y con los brazos también inservibles. (Fig. 8) Su escultura mas famosa de este grupo, es la que representa a *"Alison Lapper"*, una artista británica que nació sin brazos y con las piernas casi inutilizables, a la cual el escultor tallo desnuda y embarazada de ocho meses. (Fig. 9)

El mármol para la obra fue cogido de una cantera en Pietrasanta (Italia), mide tres metros y medio y once toneladas y fue trabajado por cuatro artesanos italianos bajo la dirección del artista. Tras ser finalizado fue colocado por dos años en Trafalgar Square. Según Shneider *"Todas estas obras muestran en su rostro una admirable serenidad hacia el espectador, el cual parece sentir el dolor psicológico al no poder ver el cuerpo completo, compadeciéndose de la persona representada por de la perdida de un miembro o por su deformidad"*²³

Pero añadiría que es una representación irónica que desplaza la concepción de la belleza clásica basada en la proporción, para mostrarnos la deformidad y elevarla a la misma categoría.



Marc Quinn, Peter Hull, mármol 94x48x38 cm, 1999. (Fig. 8)



Marc Quinn, Alison Lapper embarazada, mármol, 355X180X260 cm, 2005. (Fig. 9)

²³ SHNEIDER, Eckhard, Marc Quinn, Hannover, ed. Kunstverein Hannover, 1999 pag.25

2.3 Obra contemporánea en barro cocido. Instalación

Ai Weiwei (1957-) artista chino que citamos por su instalación realizada con piezas de cerámica en la Tate Modern de Londres. Su obra “*Sunflower Seeds*” (Fig. 10) esta formada por cien millones de pequeñas pipas de girasol. Las pipas parecen idénticas pero no lo son, sus pipas están pintadas y llenan el espacio en forma rectangular. En esta instalación, Wei exalta el trabajo artesanal ante el industrial y nos invita a reflexionar sobre los fenómenos culturales y económicos que determinan el comercio y el objeto (artístico) mercancía integrado en el mismo.



Ai WeiWei, *Sunflower Seeds*, porcelana, 2010, Tate Modern, Londres (Fig. 10)

Antony Gormley (1950-) es el creador de la obra “*Field*” (campo), realizada con 40 mil figuras de terracota. (Fig. 11) Cada una de ellas ha sido hecha a mano y rápidamente, siendo apenas un esbozo donde lo más peculiar y reconocible son los agujeros de los ojos. Todas estas esculturillas se colocan de forma que ocupan toda la sala impidiendo el acceso al espectador. Aquí el artista exalta asimismo como otros referentes el trabajo artesanal y colectivo frente al industrial. (Fig. 12)



Antony Gormley, *Field for the British Isles*, terracota, 1993. (Fig. 11)



Antony Gormley, (detalle) *Field for the British Isles*, terracota, 1993 (Fig. 12)

2.4 Estudio de la relación espacio objeto

Otras obras instaladas en parajes naturales, aportan nuevas relaciones y sugerencias al espectador. Las obras *“Land Sea and Air”* de 1982 y *“Another Place”* de 1997 plantean nuevas lecturas confiriendo al paisaje (playas especialmente) un carácter mágico. En ellas, la figura humana se erige en grupo ante el mar, observando, y alude a su romántico empañamiento ante lo que tiene a su alrededor. (Fig. 13 y 14)

Gormley se convierte en un claro referente de este proyecto, en el que también se analiza la relación de los objetos con espacios naturales (fotografías Número 1, 9 y 12, capítulo 3) posibilitando instalaciones distintas en donde los objetos conviven con elementos de la naturaleza (piedras, arena, césped, agua) y en donde el espacio natural es usado por su mayor fuerza expresiva, formando un todo con la obra escultórica.



Antony Gormley, Land, Sea and Air, Hierro 1982(Fig. 13)



Antony Gormley, Another Place, Hierro 1997 (Fig. 14)

Siguiendo con el estudio de la relación entre objeto y espacio, la obra del escultor inglés Andy Goldsworthy (1956-) nos parece también un ejemplo apreciable. Goldsworthy crea sus esculturas directamente con los objetos que encuentra en el lugar donde las va a construir e instalar, haciendo mas fuerte el vinculo entre espacio y objeto al ser un todo en su obra. Estos materiales son efímeros en su mayoría aunque también ha realizado obras permanentes, las cuales nos interesan por el hecho de estar frente a espacios similares a los nuestros. (Fig. 15 y 16)

Trabaja con el transcurso del tiempo, ayudándose de las condiciones meteorológicas, sobre aquello que le prestan el lugar y los momentos del año. Y la fotografía aquí tiene un papel

crucial, visto que su trabajo es casi siempre frágil e efímero, cada obra pasa de una fase de crecimiento, madurez y decadencia. La fotografía recoge los momentos más importantes ayudándole a crear una memoria/archivo.



Andy Goldsworthy, piedras acumuladas, 2000 (Fig. 15)



Andy Goldsworthy, piedras acumuladas, 1999. (Fig. 16)

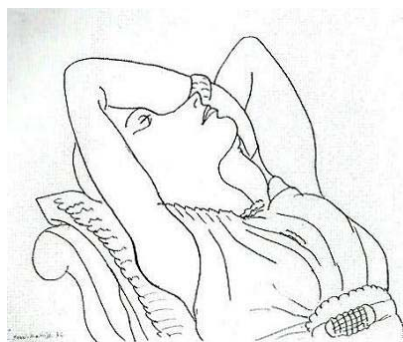
Tanto para Goldsworthy como para nosotros la fotografía nos ayuda a registrar un momento que deseamos salvar y que no se repetirá. El autor trabaja con los materiales del lugar elegido, nosotros solo elegimos el espacio en función de nuestra necesidad pero ambos vemos la obra como un todo, pues creamos una relación entre los objetos y su entorno dándoles mas significado y fuerza.

2.5 Obra Gráfica. Trabajo de línea

Toda la obra de dibujo gira en torno a los conceptos generales ya explicados en este proyecto en el capítulo 1 y es de señalar presentamos los mismos referentes tanto en el dibujo como en el grabado, pues los autores señalados no comunican con sobriedad y mínimos recursos una representación que alude a la esencia del objeto.

Matisse (1869-1954), es el primer artista que citamos en particular por los dibujos realizados a partir de 1912. La línea de sus dibujos es de una gran sencillez plástica y logra plasmar el instante inmediato a base de un trabajo delicado y minucioso. (Fig. 17)

*“Mi dibujo es la transcripción directa y purísima de la emoción”.*²⁴



Henri Matisse, Mujer durmiendo, 1936 dibujo a pluma. (Fig. 17)

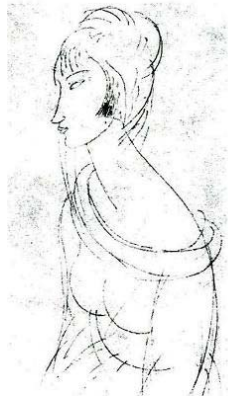
Otro escultor que dibujaba asimismo de una forma lineal es Modigliani. Nos atrae la ligereza de su trazo su austeridad y simplicidad. No utiliza el claroscuro, con simples líneas busca la belleza ideal de las formas sencillas. (Fig. 18) Aunque muchos de nuestros dibujos son espontáneos y del natural, en otros, cada línea esta pensada a priori, aspecto que también es frecuente en los dibujos de Modigliani que: *“tiene clara la idea del dibujo antes de desarrollarlo”*²⁵.

Otra similitud que vemos es que ambos dibujamos con grandes trazos y sin correcciones. Su técnica es casi invariable, dibuja con tinta china (pura o aguada), lápiz graso/litográfico,

²⁴ DVORAK, Frantisek, Henri Matisse: Dibujos, Barcelona, ed. Polígrafa 1973 pág. 16.

²⁵ NOËL Alexandre, Modigliani desconocido : Testimonios, documentos y dibujos inéditos de la antigua colección de Paul Alexandre, Madrid, ed. MNCARS, D.L. 1995.

o de colores azules, violetas, sanguinos y carboncillo. Algunos de los dibujos de Modigliani por último sirven como bocetos para las esculturas que realizará posteriormente. (Fig. 19)



Modigliani, *Semirretrato de una joven muchacha*, Basilea, Offentliche Kunstsammlung Kupferstichkabinett (Fig. 18)



Modigliani, *Estudio de cabeza 1912* Villeneuve d'Ascq, Musée d' Art Moderne. (Fig. 19)

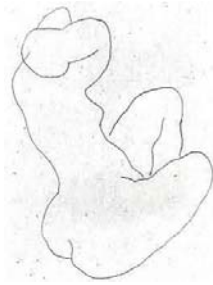
De Chillida nos interesa citar dos grupos de dibujos que realizó sobre desnudos y manos. La gran mayoría de estos dibujos están realizados con la mano izquierda para lograr un mayor control de la mente y frenar el impulso de la mano derecha haciendo que no sean un esbozo cualquiera, escrutando así con más paciencia la forma y el espacio que se manifiestan en el papel. *“Los dibujos de Chillida son líneas que se corporeizan en un espacio, el papel, donde ellas mismas generan otros espacios dinamizando la superficie del papel por las relaciones de estas líneas”*.²⁶

En los desnudos (Fig. 20) realizados entre 1949-50 usa el perfil lineal para articular los volúmenes del cuerpo así como los espacios interiores y exteriores. Para estos dibujos tan solo necesita conocimientos básicos del cuerpo, sin tener que utilizar un modelo. No se preocupa de la ilusión perspectiva ni de ningún tipo de expresión, tan solo busca cuestiones de forma y espacio.

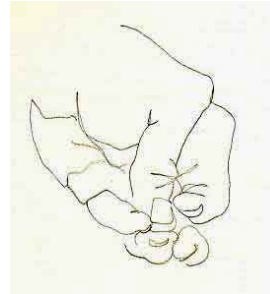
En los de las manos realizados a partir de 1948, la línea es segura y tampoco utiliza ningún claroscuro, sigue con las relaciones espaciales. Las manos (Fig. 21) como el cuerpo (desnudo) son vistos como un vehículo, un medio para poder manifestar esa presencia

²⁶ CHILLIDA, Eduardo, *Chillida en sus manos*, Valencia, ed. Fundación Bancaja D.L, 2002 pág. 72.

espacial tan deseada por el escultor. En los dedos de las manos vemos como suelen formarse espacios interiores y exteriores, estos primeros son geométricos y delimitados, proyectándose en cambio las líneas exteriores hacia fuera, donde se delimita. Estos dibujos *“Reflejan sin duda su pensamiento geométrico, lleno de ritmo, fuerza y equilibrio. Una sola línea articula todo, coordina lo interior y exterior de las manos, el papel de esta línea más que dar volumen es articular la mano como espacio y vacío”*.²⁷



Eduardo Chillida, Figura femenina sentada, 1949
(Fig. 20)



Eduardo Chillida, Sin Titulo, 1958 (Fig. 21)

La obra de Chillida es citada por su sensibilidad lineal, así como por su búsqueda en las relaciones entre la forma y el espacio. Como a Chillida, para nosotros, todo forma parte de un espacio, no existe el vacío en el dibujo. Nuestra línea simplifica la forma de la hoja que es compleja como la del cuerpo humano. (Véase dibujos, capítulo 3)

Para acabar podríamos completar esta cartografía citando los dibujos de línea realizados por ordenador de los artistas David Hockney y Mariscal. Dibujos que se relacionan con parte de nuestro proyecto, en concreto con el presentado en el capítulo 3, pág. 59.

²⁷ *Ibíd*em pág. 80.

3. Obra

*“Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos”*²⁸

Vasili Kandinsky

El proyecto *Fragilidad y Silencio* está constituido por una serie de piezas cuyo denominador común es la hoja. Ya hemos explicado en el capítulo primero las razones por las que hemos trabajado con este objeto y ahora, describiremos minuciosamente las obras que se han generado en el transcurso del master y que se desarrollan en distintos ámbitos creativos.

En el primero, el escultórico presentamos ocho obras de talla en piedra, de las cuales tres son de mármol: **Laurel, Tipuana y Temblón** y cinco son de alabastro: **Multiflora, Sempervirens, Banksiae, Lagunaria y Pica Pica** a continuación las describimos deteniéndonos también en el proceso técnico.

La parte gráfica se desarrolla en los ámbitos del dibujo y del grabado. En el primero se presentan una serie de 14 dibujos en diversos formatos sobre cartón y papel y una serie de 10 dibujos del mismo tamaño realizados con el ordenador. El segundo apartado se compone de dos series, una de 8 monotipos y otra de 8 gofrados.

También presentamos una serie fotográfica que consta de 12 obras de tamaño DIN A4. Este trabajo adquiere especial importancia en el proceso de creación puesto que a partir del mismo se plantean distintas reflexiones sobre la relación del objeto escultórico con el espacio natural y como consecuencia diversas opciones expositivas.

Antes de analizar y describir las obras que componen este proyecto, revisaremos brevemente las obras que lo generaron y que fueron realizadas anteriormente para mejor comprensión de la obra actual. Por otro lado se explica la metodología y el proceso seguido para la elaboración de la obra en este proyecto.

²⁸ KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el Arte*, Barcelona, ed. Paidós Estética, 2008, pág.21

3.1 Obra Anterior

El proyecto fragilidad y silencio tuvo sus antecedentes en obras realizadas a partir del 2007. “*Semilla*”, realizada en 2007 en Carrara (Fig. 1) es un claro referente puesto que es la pieza que inicia el trabajo con elementos vegetales, en este caso una semilla. Con esta pieza también iniciamos el estudio sobre aquellos elementos (transparencia, el color y la luz) que se desarrollan en este proyecto.

Posteriormente realicé una serie de obras en bronce que componen el grupo “*Botánica*”, (Fig. 2) en Varsovia en el 2008. En esta serie, vemos el negativo de unas plantas a modo de fósil y de huella y nos sirvió como inicio de toda la obra bidimensional gráfica que en este proyecto se presenta. Más tarde “*Rhododendrom*” (Fig. 3) realizado en mármol, también en el 2010 constituye la segunda pieza en la que se trabaja con los mismos conceptos. La fragilidad de la pieza ya prefigura mis intereses y el trabajo escultórico en el que un objeto común y humilde nos evoca mediante susurros previos, el silencio.

De regreso aquí en España, en 2011 tallé un bodegón titulado “*Momento*” (Fig. 4) en madera constituido por tres manzanas creando unas equivalencias evidentes con las piezas de piedra que posteriormente contextualizaría como naturalezas muertas.



A.Samo “*Semilla*”, 2012 (Fig. 1)



A.Samo “*Botánica*”, 2012 (Fig. 2)



A.Samo “*Rhododendrom*”, 2012 (Fig. 3)



A.Samo “*Momento*”, 2012 (Fig. 4)

3.2 Metodología

El proceso de trabajo seguido para realizar el proyecto fin de Master comienza con el paseo por los espacios urbanos y los naturales, en donde se recogen las hojas que posteriormente se clasifican, se dibujan o se tallan y se fotografían

El paseo es algo habitual en el arte y muchos artistas lo utilizan. Henry Moore recorría con frecuencia la playa cercana a su domicilio en busca de guijarros, buscaba formas que ya tenía en su mente, otras veces era la forma de los escogidos lo que inspiraba sus creaciones. Otro artista más cercano a nosotros en el tiempo, Wolfgang Laib, que extiende polen en alguna de sus obras, debe esperar el momento adecuado, para poder recogerlo en paseos por los espacios naturales.

En mis paseos o recorridos, no siempre llevo un blog de dibujo ni una cámara y más de una vez he tenido que lamentar perder la hoja encontrada porque, aunque parezca increíble, en un par de horas cambia sus formas. Cuando he llevado herramientas de trabajo, realizo o bien un dibujo si esta muy fresca la hoja o uso la cámara, fotografiándola desde todos sus ángulos.

Después se inicia el proceso de talla, dibujo o grabado por el que se completa el ciclo de creación de los objetos integrantes del proyecto.



A. Samo, *Hojas*, fotografía, 2012

3.3 Esculturas en Mármol y alabastro.

Todas estas piezas que presentamos están realizadas en mármol y el alabastro y lo que nos interesa resaltar en cada una de ellas es su fragilidad formal y visual, que nos evoca el mundo de lo efímero y de lo fugaz tratados en este proyecto.

Asimismo las presentamos individualmente sobre peanas cuyas superficies estarán pintadas de amarillo para que este color se refleje sobre la parte inferior de la obra aludiendo a las características propias del material y a la propia vida de las piezas, que logran con el reflejo del color, una mayor riqueza expresiva a través de los delicados y cambiantes matices de su superficie. El paso del tiempo se presenta en estas obras, de forma real, intimista y silenciosa.

Las esculturas en mármol y alabastro se han realizado siguiendo la técnica de sustracción conocida como talla directa aunque no hemos seguido el tradicional procedimiento del bulto redondo. El bulto redondo es aquel con el cual la escultura se ejecuta en tres dimensiones, dicho de otras manera, aquel en el cual se trabajan todos sus lados, quedando la piedra exenta. La talla directa es un proceso que requiere mucho tiempo y esfuerzo y se ha llevado practicando desde épocas prehistóricas. Gracias a la mejora de los utensilios se ha podido ir mejorando la manera de trabajar. Wittkower afirma *“sentirse casi seguro de que la continuidad de un estilo descansaba en cierto modo en los útiles de trabajo que pasaban de una generación a otra”*.²⁹

Hoy en día contamos con herramientas mejores desde el punto de vista tecnológico lo que facilita poder trabajar de forma más rápida y cómoda. Cuando afirmo que no se ha trabajado en bulto redondo lo entiendo por la tradicional manera de esculpir en la cual el escultor gira en torno de la pieza tallando por igual cada una de sus caras, primero con herramientas mas gruesas y poco a poco mas finas, va emergiendo la escultura. Miguel Ángel trabajaba solo desde un punto de vista, aunque como he dicho, los escultores de las vanguardias como Brancusi o Moore volvieron al método tradicional usado ya por los griegos arcaicos de trabajar toda la pieza a la vez.

²⁹ WITTKOWER, Rudolf, La Escultura: procesos y principios, Madrid ed. Alianza 1997 pág. 19

Lo que hace diferente este modo de trabajo es que son formas filiformes y transparentes y por lo tanto se debe modificar el método esculpiendo primero la parte superior, luego los perfiles (siguiendo siempre el dibujo), y, finalizado esto, se gira la escultura y se vacía de forma similar.

Proceso Técnico

Debido a que el proceso se repite en la mayoría de las obras, cambiando solo en pequeños detalles que se adecuan a cada una de las esculturas, explicare aquí el procedimiento básico realizado y dejare los detalles particulares para la descripción y el análisis individual.

Para la realización de las esculturas en piedra que se presentan en este proyecto hemos partido de fotografías y los dibujos previos y posteriormente, ya en la piedra, dibujamos el elemento que queremos representar con línea clara y sencilla. El proceso de la talla se inicia cortando con la amoladora, sin demasiada precisión y se elimina la piedra cortada con golpes de martillo y cincel. Después limpiaremos y usaremos la gradina con el martillo neumático, cuando los planos se correspondan con los del dibujo, modelaremos más hacia el interior con la gradina, que luego cambiaremos por el cincel plano para limpiar sus marcas.

Una vez limpia la cara superior, hay que tener cuidado con los bordes que se deben trabajar de fuera hacia dentro para evitar roturas, y seguiremos con la cara inferior que se gira y se trabaja con mucho mas cuidado porque ahora, la pieza es mucho mas frágil.

Los bordes los dejaremos gruesos y nos se trabajaran casi hasta el final. El sonido es importante, si no sonara como una “campana” la piedra no estaría sana es decir, tendría alguna rotura.

El siguiente paso se realiza con la fresadora para hacer finos los bordes y con la piedra de carborundum se frota toda la obra, puliendo la forma y eliminando pequeños defectos hechos con el cincel. Por ultimo se pule el material con lijas o raspa, según la textura que se desee.

Aquí hemos por lo general pulido poco, porque las hojas no brillan. Se suele aconsejar también una pasada de cera para proteger el material o el uso de potea para darle mas brillo.

Pieza 1: Laurel



La primera, es una hoja de Laurel tallada en un bloque de mármol de Carrara y con unas medidas de 40 x 50 x 40 cm. En los dibujos Fig. 1 a Fig. 6 se explica el proceso de tallado de la pieza 1, que se inicia como ya se ha explicado, con la realización de unos dibujos sobre la piedra. En la figura 3 ya queda devastada la cara superior y después, realizamos los perfiles agujereando la piedra y dejando un puente entre la parte superior y la inferior (Fig. 4) que será eliminado al final del proceso. La columna la iremos adelgazando con las fresas diamantadas, hasta terminar la cabeza de la hoja y cortarla sin peligro.

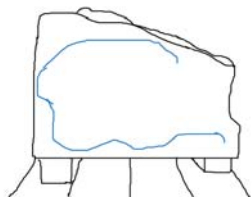


Fig. 1

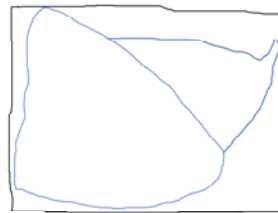


Fig. 2

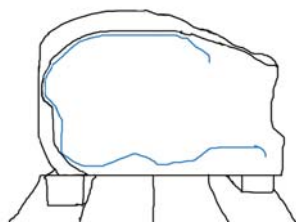


Fig. 3

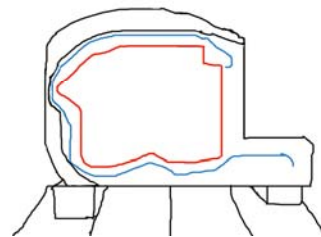


Fig. 4

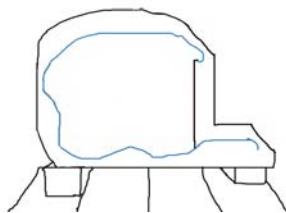


Fig. 5

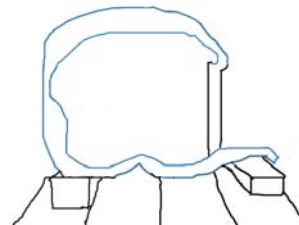


Fig. 6

Pieza 2: Tipuana



La segunda obra, es la reproducción de una semilla de Tipuana a partir de un pequeño bloque de mármol de Carrara de 12 x 65 x 40 cm. y podemos destacar, que una vez finalizado el trabajo de talla, dedicamos muchísimo tiempo a un pulido preciso, primero con piedra carborundum y seguido con lijas, llegando a un grano de 1200. Esta pieza tiene una disposición horizontal y se apoya en tres puntos.

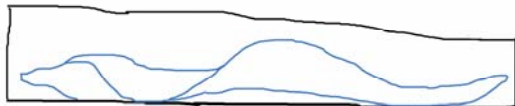


Fig. 1

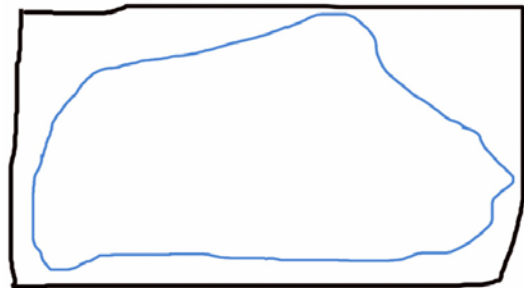


Fig. 2

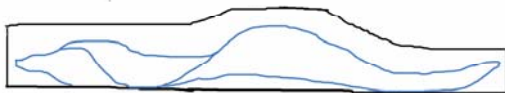


Fig. 3

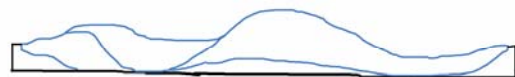


Fig. 4

Pieza 3: Multiflora



La tercera es la reproducción de una hoja de un rosal Multiflora, realizada en alabastro de Fuentes de Ebro (Zaragoza), el mismo que utilizaba Chillida, por su riqueza cromática de matices y tonalidades. La piedra original era redondeada y estaba cortada por la mitad con unas medidas 18 x 45 x 52 cm.

El alabastro se trabaja mucho más rápido aunque tiene por contra que es mucho más frágil que el mármol. Esta pieza ha sido trabajada con más detalle en sus dos caras y tiene la ventaja de pulirse más rápidamente con las lijas normales. No hice un pulido excesivo porque mi interés no era que se viera el vetado original de su piel sino lograr un blanco más homogéneo. La pieza es horizontal y se apoya en tres puntos.

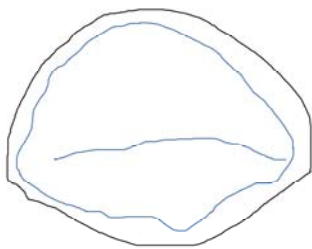


Fig. 1

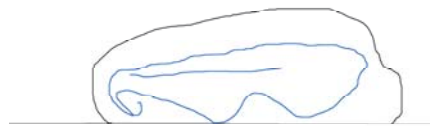


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Pieza 4: Sempervirens



La hoja de una rosa Sempervirens (siempre vive), realizada en alabastro y de medidas 24 x 38 x 48 cm. Descansa sobre dos puntos.



Fig. 1

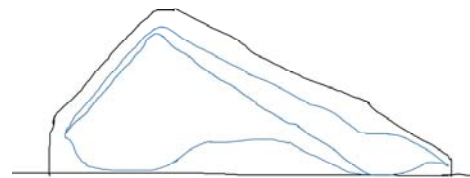


Fig. 2

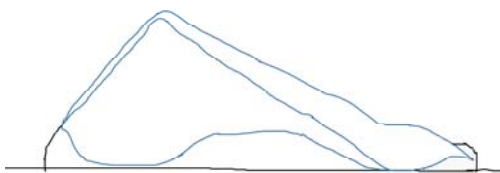


Fig. 3

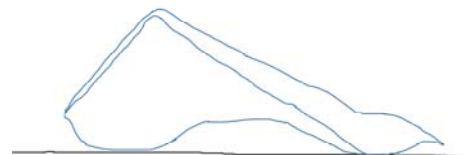


Fig. 4

Pieza 5: Banksiae



Hoja de un rosal Banksiae “Alba Plena”, llegó a Europa desde Cantón en 1807, en concreto a Escocia. Esta obra fue realizada con un resto de alabastro de medidas 15 x 10 x 40 cm. En este pequeño bloque se aprovecha la piel original del material corroído por el tiempo, en una de sus caras.

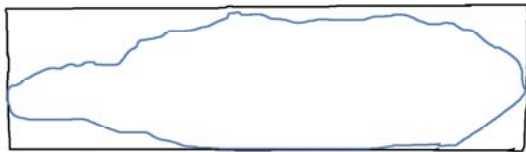


Fig. 1

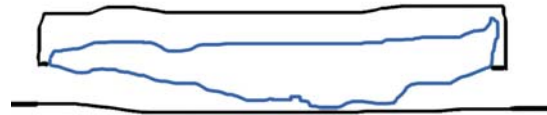


Fig. 2



Fig. 3

Pieza 6: Temblón



Hoja de un árbol temblón, realizada con un bloque de mármol de Huelva (aunque le llaman portugués), muy veteado de manchas grises, de medidas 35 x 50 x 105 cm.

Esta pieza presenta un problema similar a la primera pieza y, que en este caso, se resolvió en vez de con una columna recta, con un brazo a la propia obra. Para lograr el agujero circular que hace la hoja en su punta utilizamos un taladro haciendo delicados agujeros en forma orbicular, logramos romper y entrar allí, terminando esa parte con la gradina pequeña.

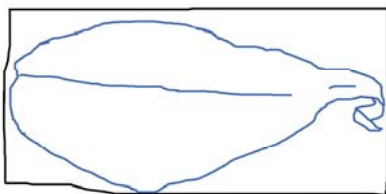


Fig. 1

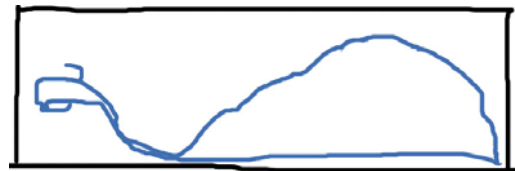


Fig. 2

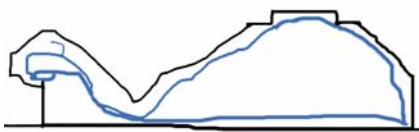


Fig. 3

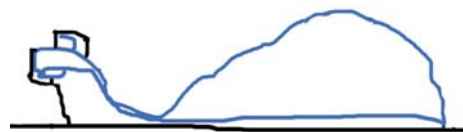


Fig. 4

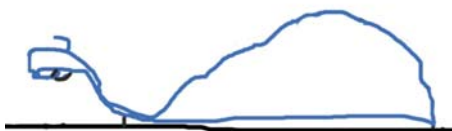


Fig. 5

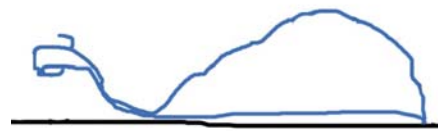


Fig. 6

Pieza 7: Lagunaria



La séptima pieza procede de una Lagunaria o árbol Pica Pica y se realiza con alabastro de medidas de 32 x 76 x 16 cm. Disposición horizontal y apoyada en tres puntos.

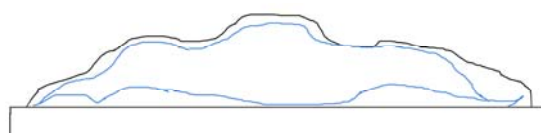


Fig. 1

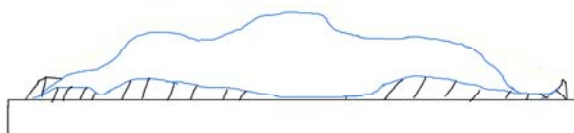


Fig. 2

Pieza 8: Pica Pica



Bloque de alabastro de medidas 12 x 58 x 22 cm, siendo la hoja la misma que la anterior, una hoja de Lagunaria, también llamada Pica Pica.. Disposición horizontal y apoyada en dos puntos.



Fig. 1

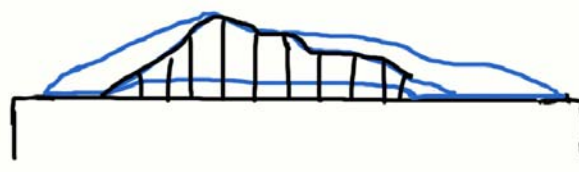


Fig. 2

3.4 Instalación de barro cocido: 621 hojas

Con esta instalación modificamos la condición de objeto singular de las obras anteriores y presentamos 621 hojas de barro cocido. Mantenemos los mismos supuestos conceptuales y seguimos con la intención de elaborar una obra que nos reitere todo aquello que sugieren las piezas de piedra. Hicimos varias pruebas relacionando las hojas con distintos espacios y colocándolas de forma tanto regular y simétrica como irregular y desorganizada y en todas las posibilidades obtuvimos las mismas respuestas. La instalación 621 hojas remite al olvido y al silencio, se carga de contenidos simbólicos y poéticos que nos hablan desde la humildad y en letras minúsculas de lo perecedero y lo insignificante.

Desde un punto de vista técnico, comentaremos brevemente el proceso de su realización.

El procedimiento fue muy sencillo y se efectuó en dos modos, el primero es colocar sobre un espejo, un trozo de acetato que doblamos para crear una especie de vaso, donde verteremos escayola muy líquida primero y después más espesa. Finalmente, sobre este lecho colocamos la hoja natural para que se copie. (Fig. 1)

El segundo sistema es parecido pero cambia la escala, para ello creamos un prisma rectangular con maderas, vertimos la escayola muy líquida, y después una segunda pasada mas cremosa sobre la cual colocamos muchas hojas. (Fig. 2)

Cuando ha secado el yeso, retiramos las hojas y, sobre el hueco colocamos la arcilla troceada, aplastándola bien. (Fig. 3, 4, 5 y 6). Este trabajo se realizó con 10 moldes pequeños y dos grandes. Una vez obtenidas las hojas, tras el secado serán cocidas en un horno. (Fig. 7)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

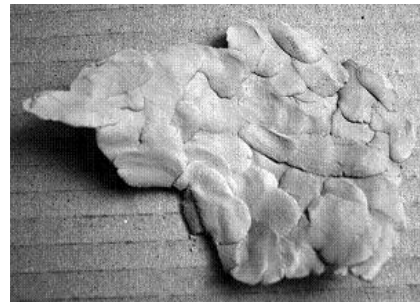


Fig. 6



A. Samo, Hojas, terracota, 2012(Fig. 7)

3.5 Obra Gráfica

3.5.1 Dibujo

La obra gráfica se ha realizado usando tan solo la línea. Este dibujo lineal implica, tanto en los dibujos hechos a mano como en los realizados por el ordenador, una economía de medios y una representación, libre de adornos y que sigue, las pautas expresivas originadas en el ámbito escultórico. La simplicidad y el reduccionismo formal son comunes a los dos ámbitos y expresan en ambos esa humildad que nos aproxima poéticamente al silencio en la representación.

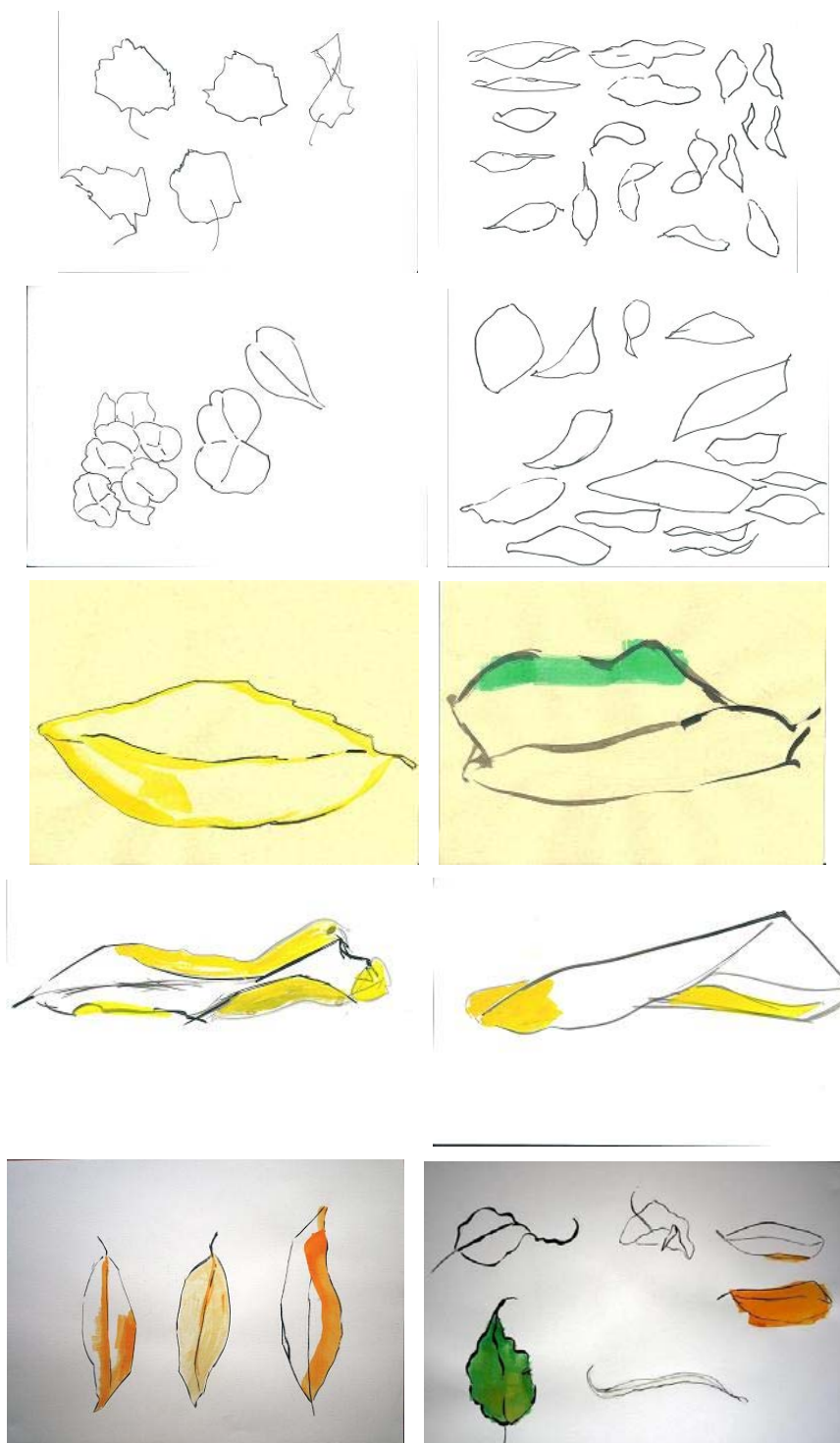
Aquí presentamos una selección de 14 dibujos en diversos formatos sobre cartón y papel, seguida de una serie de 10 realizados por ordenador y en papel vegetal.

Dibujos sobre cartón



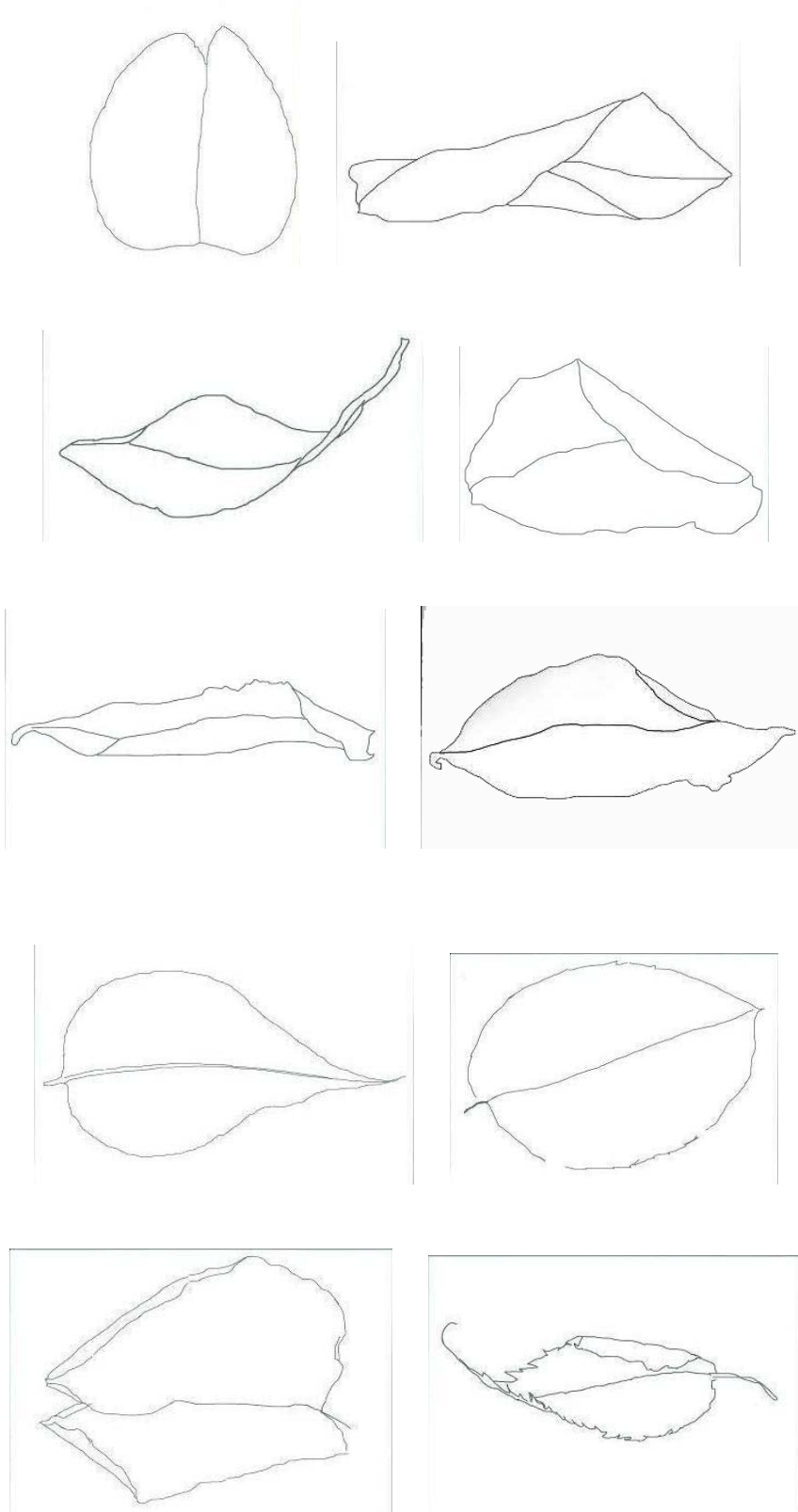
A. Samo, Cartón, dimensiones variables. 2012

Sobre papel



A. Samo, Papel, formatos DIN A4, A5, A5 Y A.3, 2012.

Dibujos por ordenador



A.Samo, Dibujos por ordenador en papel vegetal DIN A4 , 2012

3.5.2 Grabados

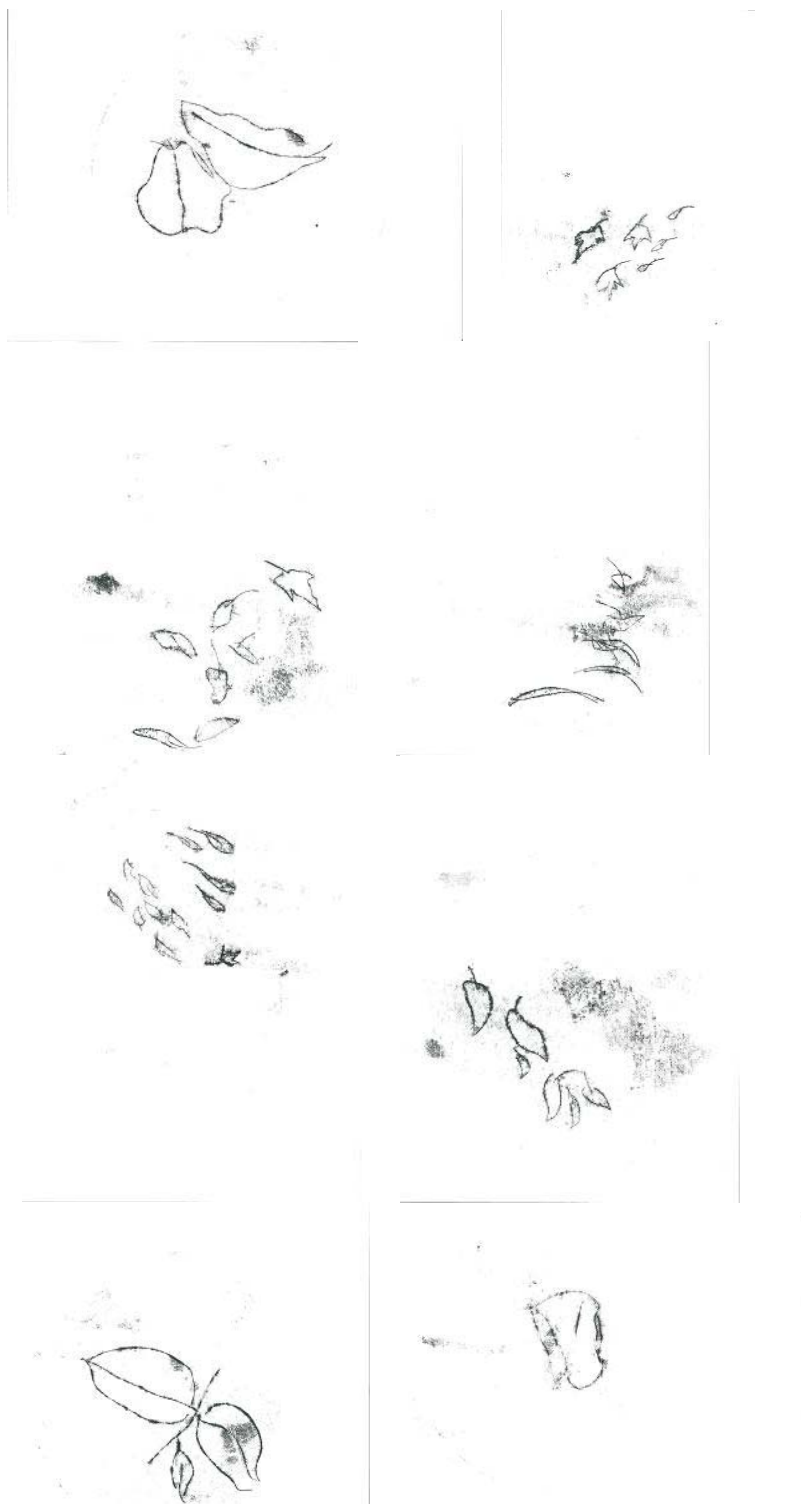
Siguiendo las pautas conceptuales marcadas por las piezas escultóricas y los dibujos, hemos realizado dos series de grabados, una de 8 monotipos y otra de 8 gofrados.

Los monotipos se realizaron de una manera muy sencilla, sobre los cristales, se esparce la tinta con el rodillo y después se coloca la hoja de papel sobre el espejo manchado de tinta en la que se dibuja haciendo muy poca presión.

Para el gofrado, primero se dibuja con lápiz sobre un tablero de mdf lo que se quiere eliminar y con una gubia a mano y con un pequeño martillo se talla, haciendo una línea muy fina que si se quiere se podrá hundir mas con una segunda pasada. Tras tallar todos los dibujos, se lleva a la prensa.

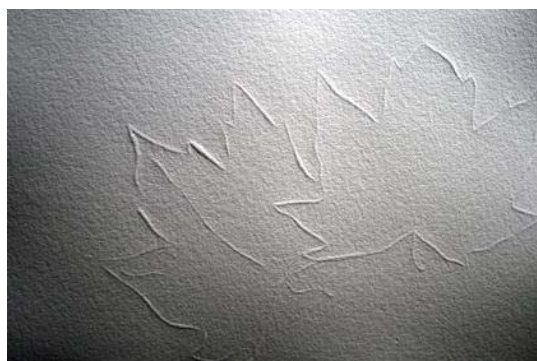
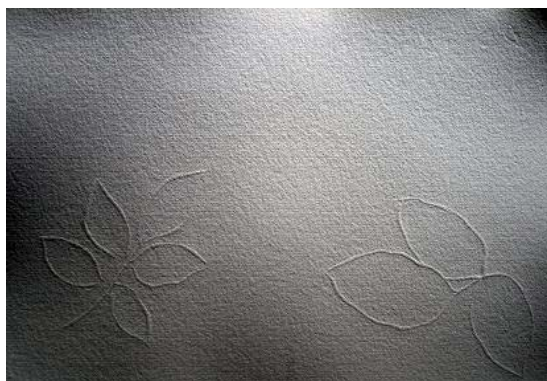
Por otro lado dejamos el papel en agua, al menos durante 3 horas. Sobre la plancha de mdf hemos marcado los bordes sobre los cuales después se apoyara el papel. Colocamos a continuación el papel que hemos secado un poco, y con la prensa presionamos para la obtención del grabado.

Monotipos



A. Samo, Monotipos Papel normal, DIN A.4, 2012.

Gofrados.



A. Samo, Gofrado, DIN A.4 2012.

3.6 Fotografía

Por último presentamos la producción fotográfica que consta de 12 obras de tamaño DIN A4.

El trabajo fotográfico, en los distintos espacios escogidos, de las piezas escultóricas, nos facilitó el análisis de las posibilidades expresivas de las mismas según el espacio donde se instalasen, y también nos hace conscientes de las sugerencias visuales y psicológicas implícitas en los distintos contrastes.

Las esculturas presentadas sobre peanas tradicionales enfatizan el aspecto singular de objeto único atendiendo a los intereses ya explicados, pero, al integrarlas en contextos naturales, la narración se vuelve más compleja aludiendo a conceptos implícitos en el Land Art que tienen que ver con el proceso cultural por el que nos relacionamos y vivimos la naturaleza, y con cierta ironía al mezclar en el paisaje sus componentes naturales con otros producidos artificialmente.

El contraste de colores y texturas y la integración del objeto en el medio líquido nos ofrece unas imágenes a partir de las cuales, podríamos optar por otras posibilidades expositivas que incluyesen ambos factores. En el proyecto que aquí se presenta las esculturas van sobre peanas pero, en un futuro, otras obras realizadas en mármol o alabastro podrían integrarse en estas superficies continuando el mismo proceso.

Las fotografías escogidas muestran también de forma autónoma las relaciones aludidas, conservando al mismo tiempo, la naturaleza de "tesela" que compone el mosaico configurado en el proyecto Fragilidad y Silencio.

Fotografías

1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



A. Samo, Instalaciones escultóricas en espacios, fotografías, A.4 2012.

4. Conclusiones

La contemplación de la naturaleza nos hizo reflexionar sobre el paso del tiempo y nos llevó a la necesidad de expresarlo con una serie de obras escultóricas que son las que constituyen el corpus tridimensional de este proyecto. Por otro lado hemos creado el campo conceptual adecuado y lo hemos relacionado con las obras de otros creadores plásticos.

Como fuimos ampliando el campo de experimentación a otras disciplinas y técnicas, añadimos más posibilidades de las que en principio contemplábamos y por tanto aunque nos sentimos satisfechos con el resultado obtenido, lo consideramos un punto de partida desde el que seguir experimentando.

Cada una de nuestras obras usa la fragilidad como medio expresivo visual; esta, se ve expresada con la línea y la forma en la que el espacio es usado como un todo que intenta crear un vínculo con el espectador.

En la escultura en piedra, hemos observado que el objeto, funciona tanto individual como en grupo y esto, nos abre distintas posibilidades narrativas y expositivas. En un futuro próximo ampliaremos el número de hojas en piedra así como el nivel de experimentación con luz natural/artificial, color, escala e incluso sonido.

En la obra en terracota, ampliaremos la escala aumentando el número de objetos para explorar otras medidas en el ámbito de la instalación y en la obra gráfica observamos una coherencia formal y conceptual con la obra tridimensional que complementa la propuesta realizada

Con la fotografía nos ubicamos en el campo del análisis y del aprendizaje y a través de ella descubrimos nuevas posibilidades de ubicación y de relación con el espacio, de nuestros objetos.

Bibliografía

- ALBELDA, José/ SABORIT, José La Construcción de la Naturaleza, Valencia, Generalitat, 1997.
- ALBERS Josef, Interacción del color Madrid ed. Alianza 2007.
- AGUILERA Cerni, Vicente, Diccionario del arte moderno, Valencia ed. Fernando Torres, 1979.
- BERGSON, Henri, Memoria y Vida, Madrid, ed. Alianza, 2012.
- CAMI y SANTAMERA, J Escultura en piedra, Barcelona, Parramón ediciones, 2000.
- CHILLIDA, Eduardo, Chillida en sus manos, Valencia, ed. Fundación Bancaja D.L, 2002.
- Costello, Sara, Manca Joseph y Bade Patrick, 1000 Sculptures of Genius, London, ed. Sirrocco 2007.
- COLLINS, Judith, Sculpture Today, London, ed. Phaidon, 2007.
- DANTE Alighieri, Divina Comedia, Ed. Austral, Madrid 2009.
- DUCHAMP, Marcel, dans le collections du Centre Georges Pompidou, Paris ed. Centre Pompidou, 2001.
- DUROZOI, Gérard, Diccionario del arte del siglo XX, Madrid ed. Akal D.L. 1997.
- MORANDI, Giorgio, Exposicion 1890-1964, Madrid, ed. Caja de Pensiones Madrid, 1985.
- GOMBRICH, Ernest, La Historia del Arte, Madrid ed. Alianza 1997.
- GRABOSKI, B, Fick, B, El grabado y la impresión: guía completa de técnicas, materiales y procesos, Barcelona ed. Blume 2009.
- HERRMANN Fiore C., Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese, Milano, ed. Silvana Editorial, 1998.
- HISTORIA del Arte Universal (Ars Magna), Madrid, ed. Planeta, 2006.
- HUTCHINSON, John, Antony Gormley, London, ed. Phaidon, 2000.
- KOSME de Barañano, Chillida, Heidegger, Husserl : el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX, Bilbao ed. Universidad del País Vasco, 1992.
- ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Espasa-Calpe, Madrid- Barcelona, S.A. 1958.
- ENCICLOPEDIA Larousse, Barcelona, ed. Planeta, 1988.
- FERNÁNDEZ del Campo, Eva, Anish Kapoor, Donostia-San Sebastian, ed. Nerea, 2006.
- FERNÁNDEZ Arroyo, María Dolores, Diccionario de términos artísticos, Madrid ed. Alderaban, 1997.
- FRANTISEK Dvorak, Henri Matisse: Dibujos, Barcelona, ed. Polígrafa 1973.
- KRAUSS, Rosalind E. Pasajes de la Escultura Moderna, Madrid, ed. Akal, 2002.
- MADERUELO, Javier, Arte y Naturaleza, Huesca, Diputación de Huesca, 1996.

MADERUELO, Javier, Cristina Iglesias, Cinco Proyectos, Madrid, ed. Fundación Argentaria, 1996.

MAFRE, Fundación, ¿que es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura, ed. Mafre, Madrid, 2003.

MARISCAL Javier: Mariscal: narrador de imágenes, Valencia, ed. IVAM D.L 2006.

MARCO Livingstone, David Hockney, Londres, ed. Thames & Hudson, 1987.

SIEBER, Michael, Arte Griego, Colonia, ed. Taschen, 2007.

MIDGLEY, Barry, Guía completa de escultura, modelado y cerámica: técnicas y materiales, Madrid, ed. Tursen/Hermann Blume, 1993.

SÁNCHEZ, Mónica Sánchez, Instalación en España: 1979-2000, Madrid ed. Alianza 2009.

MOORE, Henry, Ser escultor, Barcelona, ed. Elba, 2011.

MORANDI, Giorgio, Exposición 1890-1964, Madrid, ed. Caja de Pensiones Madrid, 1985.

MORANDI Giorgio, Exposición antológica Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid ed. Fundación Colección Thyssen Bornemisza 1999.

NOËL Alexandre, Modigliani desconocido : Testimonios, documentos y dibujos inéditos de la antigua colección de Paul Alexandre, Madrid, ed. MNCARS, D.L. 1995.

PASTOUREAU, Michel, Diccionario de los colores, Barcelona, Paidós Ibérica D.L. 2009.

OSBORNE, Peter, Arte Conceptual, London, ed. Phaidon 2006.

RAMIREZ, Juan Antonio, Duchamp el amor y la muerte incluso, Madrid, ed. Siruela S.A. 1993.

SAMO Lumbreras, Antonio, BERNÉ Valero, José, OLIVARES Belinchón, Jesús, Guía del arbolado de la ciudad de Valencia, Valencia, ed. Generalitat Valenciana, 2001.

SÁNCHEZ de Lorenzo Cáceres, J. M, Guía de plantas Ornamentales, Madrid, ed. Mundi-Prensa, 2001.

SÁNCHEZ, Mónica Sánchez, Instalación en España: 1979-2000, Madrid ed. Alianza 2009.

SHNEIDER, Eckhard, Marc Quinn, Hannover, ed. Kunstverein Hannover, 1999.

SIEBER, Michael, Arte Griego, Colonia, ed. Taschen, 2007.

STEINER, G. En el Castillo de Barba Azul, Barcelona, ed. Gedisa, 1991.

STEINER, G, Presencias reales, Barcelona, ed. Destino S.A. 1998.

TELLO Antonio y COMA Cros, Daniel, Historia del Arte, Madrid, ed. Salvat S.L., 2005.

TASCHEN, Sculpture, from de Renaissance to the present day, Austria, Taschen America LLC, 1997.

VARICHON, Anne, Colores: Historia de significado y fabricación, Barcelona ed. Gustavo Gili 2009.

VV.AA, El instante Eterno, Arte y espiritualidad en el cambio del milenio, Castellón, ed. Generalitat Valenciana, 2001.

WILDT Adolfo, L'arte del marmo, Milano, edi Miniature Abscondita, 2002.

WITTKOWER Rudolf, La Escultura: procesos y principios, Madrid ed. Alianza 1997.

ZEVI, Adachiara, Giuseppe Penone, London ed. Haunch of Venison, 2011.

ZUFFI, Stefano, La Naturaleza Muerta, Madrid ed. Electa, 1999.

Páginas Web:

www.wikipedia.org

www.marcquinn.com

www.robertorocchiscultore.com

Yohiro Suda en <http://disturbis.esteticauab.org/Disturbis/GC.YoshiSuda.html>.

Matteo Peducci en <http://www.massimobinelli.it/blog/index.php?/archives/886-Matteo-Peducci,-uno-scultore-regale.html>.