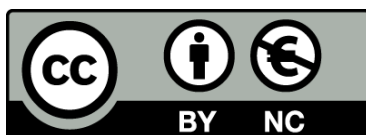




UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Reflexions sobre l'escultura en pedra
Anàlisi, concepte i tècnica
La pròpia obra

Jaume Ros i Vallverdú



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0. Spain License.**

REFLEXIONS SOBRE L'ESCULTURA EN PEDRA.
ANALISI, CONCEPTE I TECNICA. LA PROPIA OBRA.

Tesi Doctoral de Jaume Ros i Vallverdú,
dirigida per la Dra. Luisa Granero Sie-
rra, i presentada a la Facultat de Be-
lles Arts de la Universitat de Barcelo-
na.

Barcelona, 15 d'octubre de 1987.



2.3.9.- ACTITUD DAVANT DELS MATERIALS.

Sempre movent-nos en el camp de l'escultura, hem de dir que els materials tenen una cabdal importància, doncs són els elements en els quals l'escultura es concreta. Cal però no confondre els termes doncs el material és solament un mitjà i mai no ha de representar una finalitat artística. Tanmateix hem de dir que el material constitueix un factor importantíssim, inseparable i insubstituïble en l'escultura. Podem afirmar que sense material no existeix escultura.

La matèria escollida amb totes les seves característiques com ho són la corporeïtat, estructura, tacte, color, densitat, calidesa o fredor, etc., determina que la mateixa forma, allò que realitzem com a producte artístic adquireixi tota la seva eficàcia i es conformi tal com ha d'ésser.

Es bàsic conèixer les matèries, doncs la pedra és diferent del marbre, així com el ciment no és pas igual que la terra cuita, ni el ferro funciona com el bronze, ni l'acer s'assembla al plàstic, ni el guix a la fusta, i així podríem confeccionar una llarga llista. Hem de comptar amb l'estructura, qualitats i reaccions de cada material. El travertí és més porós que la pedra compacta, les diverses classes de marbre per la seva cristal·lització tenen diferents colors i vetes així com diversos reflexes i transparències. No és el mateix deixar una matèria en el seu estat natural, toscament o bé allisada, polida, enlluentida, vernissada o àdhuc pintada.

Pel que fa a la pròpia evolució artística hem de dir que sempre ens han preocupat els materials i que pràcticament hem passat per tot tipus de matèries tant les que es consideren com a més tradicionals, fang cuit, bronze, fusta, marbre i pedra, com per altres no tan històriques però amb força vigència actual, com són la pedra artificial, el polièster, els plàstics o el ferro. En unes hem aprofundit més, en altres hem experimentat i no ens hem endinsat tant en elles, per circumstàncies del moment, o perquè no ens han interessat massa.

Avui es dóna una utilització força freqüent de materials no tradicionals. El ferro, el formigó, tot tipus de plàstics, resines endurides, alumini, materials de rebuig, etc., són treballats molt sovint mitjançant mètodes o troballes pròpies de cada escultor i moltes vegades amb sistemes mixtes. Això ha provocat que s'eixampli el camp material de l'escultura que, cada cop més és considerada concretament només com una realització plàstica en tres dimensions, al marge de si ha estat realitzada o no amb materials i procediments més o menys heterodoxs.

La utilització dels materials no històrics, o pel cap baix, d'alguns d'ells, té com avantatges que hom pot realitzar un tipus d'obra de gran tamany amb força celeritat, molt menys pes i amb uns pressupostos molt més assequibles que no pas si es realitzés la mateixa obra en marbre o bronze, per exemple.

Personalment veiem la seva utilitat en les obres de gran tamany o en peces que, per les seves característiques

són poc recomanables de fer amb matèries nobles. Si no és així ens inclinem clarament per l'ús dels materials tradicionals, i de tots ells preferim el marbre per les realitzacions escultòriques.

Considerem que és força important saber fer-ho tot, haver tocat una gran quantitat de materials i conèixer totes les tècniques possibles.

És lògic que cada escultor vagi a la recerca del seu llenguatge plàstic i de materials. Personalment havíem treballat insistentment amb ciments, realitzant escultures amb procediments de motlle, igualment ho havíem fet amb polièster, però ja fa anys que vàrem abandonar aquest tipus de realitzacions perquè ni els resultats ni els procediments tècnics no eren massa del nostre agrat. Posteriorment vàrem recórrer les matèries abans esmentades, les quals aniríem deixant progressivament.

El fang és possiblement la matèria més bàsica de l'escultor i personalment, l'utilitzem de vegades com a material de prova, estudi i materialització d'idees. És, sense cap mena de dubtes l'element que més hem usat i en el que s'ha basat una gran part del nostre aprenentatge escultòric. L'hem utilitzat força com a matèria definitiva, cuit i patinat. Ara però, rarament l'usem amb aquesta finalitat. De tota manera és per a nosaltres un element molt familiar i estimat, del qual no creiem convenient separar-nos massa.

De mica en mica, progressivament i de manera natural, và-

rem anar lliurant-nos a l'apassionant món de l'escultura en pedra i marbre, i és aquest darrer material que ens ha captivat, el que usem gairebé sempre desde ja fa alguns anys.

Voldríem cloure aquest apartat amb una frase de Luis Figuerola-Ferretti que ens dóna pistes clares i resumeix allò que personalment opinem pel que fa a la relació entre material i obra. L'esmentat autor ens diu el següent:

"Tengo para mí la convicción de que la elección del material en un escultor indica ya una toma de posición respecto a la obra que vaya a realizar."

(34)

2.3.10.- EXPERIENCIA VISUAL EN L'ESCULTURA.

El sentit de la vista és bàsic no solament en l'escultura sinó també en totes les facetes de la vida quotidiana de l'home. Gràcies al bon funcionament d'aquest sentit podem treballar i desenvolupar-nos amb una total normalitat. Hem volgut transcriure uns paràgrafs de H.J. Albrecht en els que ens dóna una explicació de caire científic, perquè corrobora en part allò que pensem sobre la prioritat del sentit de la vista tot admetent que aquest es complementa amb el concurs dels demás sentits. Albrecht ens diu el següent:

"El centro visual saca espontáneamente y con segu-

ridad las conclusiones correctas, que coinciden con la disposición real de los objetos proyectados. Esto es posible porque disponemos de una variedad suficiente de factores de profundidad muy fiables que se pueden dividir, de manera relativamente sencilla, en dos clases: factores de lejanía y factores de corporalidad. Debido a los primeros, las cosas visibles se sitúan a diferentes distancias visuales respecto del observador. Los factores de corporalidad hacen que las cosas visibles no aparezcan como bastidores planos, sino que adquieren un espesor determinado, así como, posiblemente una superficie que avance y retroceda, plásticamente conformada." (35)

Com podem veure, amb el sentit de la vista en tenim prou per a poder copsar els resultats de tridimensionalitat d'una escultura o de qualsevol objecte o ser situat en l'espai. És per això que la vista també permet que ens entenguem doncs és el principal vehicle sobre el que està basat una gran part de la nostra cultura. Hem de tenir present que les imatges ens entren per la vista. Després vindrà el procés intel·lectual i d'anàlisi, però d'entrada tot allò que ens envolta impacta per la vista. L'art, i més concretament l'escultura, entrarà igualment per la vista, si més no, a primera instància. Per això aquest sentit, constitueix el més important de tots, i sens dubte, l'únic indispensable pel que fa referència al camp de l'escultura.

2.3.11.- EL SENTIT DEL TACTE EN L'ESCULTURA.

En parlar del sentit del tacte en l'escultura volem començar fent esment d'un text d'Albrecht sobre el tema, el qual ens introduirà en el seu desenvolupament.

"Se puede imaginar el carácter de realidad más marcado a las experiencias del sentido del tacto. El objeto palpado se impone como indudablemente real. Nada nos convence más de la existencia del mundo exterior que el choque de nuestro cuerpo con los objetos del entorno." (36)

Aquest text, malgrat que no es refereix al cas concret de l'escultura, ens indica la gran importància que té el sentit del tacte. No penso però, que en el cas de l'obra escultòrica sigui necessari ni imprescindible el fet de contactar tàctialment amb ella. L'home, en aquest cas, l'espectador, degut a l'educació dels seus sentits i la pròpia adaptació al món que l'envolta, comprèn que un objecte (escultura) és tridimensional sense haver de palpar-lo. El sentit de la vista ja ens dóna la sensació tridimensional suficient com per entendre el volum.

Enllaçant amb això hem de constatar que hi ha una espècie de tradició entre els espectadors d'art per la qual sovint es lliga la contemplació de l'escultura amb el tacte. És segur que tots hem sentit en més d'una ocasió: "l'escultura s'ha de tocar". Personalment pensem que tot i que palpar determinades formes escultòriques pot pro-

duir goig o plaer, el tacte no és indispensable en l'escultura.

Si palpem la peça que estem contemplant, refermarem allò que ja sabíem per l'ull i ens atorgarà una determinada sensació que, per altra banda probablement coneixíem gràcies a sensacions tàctils anteriors. Ens servirà solament per recordar o constatar.

Una forma arrodonida i ben polida segurament ens resultarà agradable al tacte, mentre que una altra forma o àdhuc la mateixa acabada amb la seva superfície espino-sa o sumament aspre no ens plaurà de tocar-la. Certament mitjançant el tacte hom pot conèixer força bé com és una forma (sempre que aquesta no sigui de gran tamany), però personalment pensem que el tacte no és físicament necessari, si més no, no és imprescindible per a comprendre una forma escultòrica. No tractarem ací el cas dels invidents doncs això fóra una altra qüestió.

Si haguéssim d'anar palpant cada volum que veiem per a poder entendre'l fóra quelcom del tot impossible.

Només cal pensar en un monument per adonar-nos que som capaços d'entendre amb claredat qualsevol forma sense que ens calgui tocar res.

Que l'escultura es pugui tocar, estem d'acord. Que de vegades el tacte ens produeix un altre tipus de captació que altrament no coneixeríem; també és cert. Que sovint tenim la tendència natural de palpar una escul-

tura per la seva mateixa tridimensionalitat o per la fi-
nor del seu acabat. Això no ho neguem, però donar al tac-
te el qualificatiu de necessari o imprescindible, creiem
que és exagerar les coses.

Per l'ull sabem distinguir els objectes amb tota clare-
dat. Mitjançant la vista sabem allò que és agradable i
també el que mai no tocaríem. Pel fet que no palpem un
coixí no vol dir que no compreguem la seva forma i con-
sistència, igualment perquè no toquem una raspa no sig-
nifica que la desconeguem.

Si pretenem tenir una sensació el més completa possible,
llavors sí que hem de tocar l'escultura, però no ens hem
de quedar solament amb el tacte sinó que també hem d'olor-
rar-la, àdhuc degustar-la. No podem negar que els marbres
per exemple, tenen el seu gust i la seva olor propis, i
encara que no es tracti d'anar assaborint i olorant el
marbre, el coneixement integral de l'escultura passaria
per tot això entre altres coses.

Aquestes consideracions ens porten a que difícilment nin-
gú que no sigui l'artista, en aquest cas l'escultor, no
pot tenir el coneixement integral de l'obra doncs no hau-
rà passat per tot el procés. L'escultor ha anat a cercar
el bloc a la pedrera o al magatzem, l'ha vist encara amb
les seves arestes quadrangulars, únicament ell ha viscut
el procés de transformació de l'obra per aconseguir con-
vertir el bloc en una forma definitiva. Ha passat per
totes les sensacions imaginables i ha fet actuar no el
tacte solament sinó tots els altres sentits. En el pro-

cés de desbastat del marbre aquest sovint fa olor de pedra foguera, el soroll dels impactes contra el bloc fa que treballi el sentit de l'oïde. El gust del marbre és particularment conegut i desagradable doncs és corrent que en picar, et salti alguna diminuta espurna de marbre als llavis. Per altra banda el tacte actúa durant tot el procés, transcendint al fet de palpar una forma, doncs es dóna una manipulació continuada i paulatina amb sensacions de pes, etc. Del sentit de la vista, per la seva cabdal importància no cal ni parlar-ne en aquest cas, doncs és el regidor de tots els procediments escultòrics.

Així doncs, pensem que mitjançant les presents reflexions es veu amb claredat la relativitat de la tan usada argumentació en favor de la necessitat del tacte per part de l'espectador, en contemplar una obra escultòrica. Sempre que l'espectador no estigui mancat del sentit de la vista, i que s'acompleixin els requisits indispensables per una bona visualització de l'obra (llum, col.locació, etc.), el sentit del tacte serà aleatori, si més no complementari, però mai indispensable.

2.4.- CONTEXTS.

Hem cregut convenient diferenciar l'anterior capítol que duia per títol "conceptes" d'una sèrie breu de punts que, malgrat són relacionables amb els anteriors, tenen una autonomia pròpia donada la seva preponderància dins d'un context que podríem qualificar com a cultural.

Com passa sovint, aquests apartats podrien ésser englobats dins d'algun altre, però pensem que és millor i més intel·ligible filar més prim, delimitant i ordenant cada un dels aspectes tractats en el present treball, aconseguint una millor estructura i una lectura més eficaç.

Hem situat doncs en l'apartat del context cultural allò que es refereix a la situació de l'espectador, la formació de l'escultor i un punt més heterogeni i ric que hem nomenat: "texts d'escultors".

2.4.1.- SITUACIÓ DE L'ESPECTADOR.

Referent a la situació de l'espectador respecte de l'obra escultòrica Hans Joachim Albrecht ens fa les següents consideracions:

"Ahora vamos a examinar y compendiar las relaciones recíprocas entre el espectador y la obra de arte tridimensional desde la perspectiva del sujeto

que experimenta. Podemos pues distinguir cuatro posibilidades que incluyen una conexión efectiva entre el hombre y la escultura, específica de cada caso:

- 1.- La escultura se halla frente al espectador como una imagen reflejada que le ayuda a conocer su propia existencia. Las imágenes plásticas de personas cumplen sobre todo esta función.
- 2.- La escultura se presenta al espectador como un objeto. Contemplando la independencia de la misma el hombre puede orientar y precisar su relación con el mundo. Esta relación objetiva puede establecerse sobre todo en las obras de carácter material.
- 3.- La escultura aparece ante el espectador como la proyección de un pensamiento que rebasa imaginativamente la realidad dada. A este grupo pertenecen en especial, por su carácter de modelo, obras de escultores que crean según el estilo constructivista.
- 4.- La escultura y el espectador constituyen un grupo de acción que dura cierto período de tiempo. Las obras cinéticas producen de modo especial tal estado de unión vital.

El trasfondo de esta subdivisión cuatripartita de la ya mencionada amplitud de las formas de expre-

sión artística de nuestro siglo esclarece al mismo tiempo la posición compleja y por tanto ambigua del hombre espectador." (37)

És ben cert que aquesta divisió és discutible però considerem que, pel cap baix, constitueix un esforç força meritori de classificació, per la qual cosa ens ha semblat oportú fer-ne referència. Pensem però, que aquestes classificacions no són departaments estancs i que, característiques que el seu autor atorga a l'apartat dos, es troben incloses també en l'un i possiblement en el tres, i així successivament. Així doncs, personalment veiem en la present classificació una interrelació entre qualitats o caràcters dels diferents apartats en més o menys grau; aquesta interrelació hi és però.

Per altra banda d'aquesta tetradivisió en podríem extreure una altra, que seria la següent:

1.- L'espectador participa de l'obra tot contemplant-la, etc., però l'obra es presenta davant seu. En aquest cas l'escultura i l'espectador són dos elements clarament diferenciats i la relació que s'estableix entre ambdós no és d'integració com a grup d'acció. A aquest cas pertanyen totes les escultures situades en els tres primers grups de la classificació realitzada per Albrecht.

2.- L'espectador s'integra en l'obra, forma part del total de l'escultura, hi participa i moltes

vegades la modifica. Es dóna una espècie de comunió entre espectador i obra. És allò que l'esmentat autor explica com a constitució d'un grup d'acció entre l'escultura i l'espectador i que dura un període determinat de temps. A aquest segon grup hi pertanyen entre d'altres les obres cinètiques, musicals amb l'ajut del pas de l'espectador per elles, etc.

Aquest podria ser doncs, un altre sistema de classificació que arrel de la d'Albrecht ens ha semblat oportú de fer. No cal dir, perquè resulta força evident, que l'obra pròpia pertanyeria completament al primer d'aquests dos grans grups.

De tota manera és ben cert que l'espectador juga sempre en l'obra d'art un paper molt important. Tant és així que sense ell l'obra d'art no tindria cap sentit. Sempre hi ha una relació entre l'espectador i l'escultura i per tant, es dóna també una participació d'aquell en l'obra. Aquesta participació pot arribar a graus importants d'acció física, com en el cas d'obres artístiques de tipus lúdic, en les quals l'espectador hi penetra, les manipula i les varia o canvia. En el cas contrari (escultura convencional), el grau de participació de l'espectador pot variar segons l'interès que en ell despertí l'obra, etc., però aquesta participació no deixarà de ser un tant passiva, doncs esdevindrà un acte contemplatiu o, a molt estirar, tàctil i per tant no afectarà en res el resultat plàstic i visual de l'escultura.

Això connecta clarament amb la segona divisió que anteriorment hem presentat i l'acaba així de clarificar i d'arrodonir.

2.4.2.- FORMACIÓ DE L'ESCUPTOR.

La formació de l'artista, en aquest cas de l'escultor, hauria d'ésser igual d'integral per a tothom. És ben clar que tota formació ha d'ésser quan més sòlida i completa, millor. En el cas de l'escultura és exactament igual. La ideologia plàstica, la qüestió cultural i intel·lectual és en el camp artístic quelcom a tenir molt en compte i per tant importantíssim, doncs serà un dels punts que més marcarà i definirà l'obra de l'escultor.

Si hi ha un aprenentatge seriós de l'ofici s'ha de fomentar a l'ensem la recerca teòrica i l'autoafirmació personal, però no per això, hauria d'admetre's el poc rigor que massa sovint es dona en l'aprenentatge de les tècniques i tot allò que constitueix l'ofici de l'escultor.

Sabut és de tots, que avui no hi ha pràcticament tallers on el futur escultor pugui formar-se tècnicament com a tal. És per aquest motiu que pensem que les escoles i facultats d'art han de tenir present aquest fet palpable i esforçar-se al màxim per a paliar, si més no en part, aquesta greu deficiència.

Els centres han d'oferir amb capacitat i competència, un ampli ventall de coneixements tècnics a nivell pràc-

tic que ultrapassin tota ideologia o filosofia artística.

Pensem que aquest punt ha d'ésser contemplat molt seriosament doncs és bàsic que l'escultor a més de tenir una bona preparació intel·lectual, sigui un home coneixedor i amant del seu ofici amb tot el que això comporta. Una cosa no és incompatible amb l'altra i creiem que tanmateix aquest punt és tant oblidat com essencial.

2.4.3.- TEXTS D'ESCULTORS.

Voldríem encetar aquest apartat referint-nos a diverses opinions i pensaments d'artistes escultors, en allò que afecta a la creació escultòrica i a altres aspectes relacionats amb ella. En aquest sentit, un primer personatge que creiem oportú citar és el gran escultor Maillol del qual hem triat alguns texts que vénen a expressar en certa manera, allò que les nostres paraules no aconseguen plenament. Ens diu Maillol:

"No s'ha de modelar. Si us poseu a modelar ja esteu fotuts. A la natura res no ha estat modelat. Cal fer el conjunt, cal mirar el gruix. L'escultura són gruixos. Aquí és més gruixut, allà ho és menys. Cal treballar fins aconseguir que totes les gruixàries siguin exactes. Quan tot és al seu lloc l'estàtua és acabada. De la resta, del sentiment no cal ocupar-se'n. El tenim dins. L'hi posem sense voler..." (38)

"No s'ha de tenir por de treballar una cosa durant un any. Llavors esdevé profunda, val la pena. És com quan estimeu una dona, sabeu? L'heu d'estimar durant deu anys, durant vint anys. Si l'estimeu durant vint anys l'estimeu de debò, és magnífic. Però si és un amor lleuger, si us fiqueu al llit una vegada, no és res. Un art és el mateix. S'han d'estimar les coses. Sinó no val la pena. I cal estimar-les amb tota la força." (39)

Prossegueix Maillol parlant de temes relacionats amb l'escultura i ho fa amb les següents paraules:

"Omplir exactament un rectangle és la llei de l'harmonia. I de totes maneres cal treballar sempre per a resoldre la dificultat... Per a mí l'escultura és el bloc." (40)

Quan Maillol ens diu que l'escultura és el bloc, no està afirmant altra cosa que allò que Miquel Àngel sostenia tot assegurant que una escultura havia de poder-se llençar d'altabaix d'un penyassegat sense que es trenqués cap de les parts que la formaven. Aquesta concepció de l'escultura-bloc lliga perfectament amb l'escultura eixida del bloc de pedra o marbre a la qual ens estem referint tot sovint al llarg d'aquest treball.

Per a nosaltres, l'escultura pren tota la seva força en agafar plenament l'estructura bàsica del bloc. Quan parlem de l'escultura que actualment es produeix amb els mateixos materials que anys enrera i sistemes deri-

vats dels que s'usaven antigament, encara que les formes hagin variat considerablement, la idea del bloc constitueix la clau i l'essència d'aquest apartat artístic abans, i també actualment perquè, considerem que és de pura llei física. Podríem afirmar que té una raó física a més d'estètica i artística.

Paral·lelament ens ha semblat oportú il·lustrar aquests paràgrafs amb una obra de Maillol i una de pròpia. D'aquesta manera hom pot comprovar clarament que tot i que els resultats són diferents, l'estructura més interna, la base del concepte d'ambdues obres és la mateixa.



109



110

Més endavant el mateix Maillol ens diu:

"Per al meu gust, en escultura cal que hi hagi el mínim moviment possible... El dolor pot expressar-se per mitjà de trets immòbils però no pas amb una cara crispada i una boca rígida. Quan el moviment ve donat amb excés resulta encarcarat: ja no és la vida." (41)

En aquest fragment l'escultor de Banyuls ve a reflectir un dels nostres pensaments. Sempre hem vist l'escultura com l'ocupació real de l'espai. Això no ens demana cap moviment ni tampoc la seva representació. Possiblement sigui una conseqüència d'aquesta idea la que ens fa coincidir novament amb el mestre quan s'expressa en els següents termes:

"Parteixo sempre d'una figura geomètrica, quadrat, rombe, triangle, perquè són aquestes figures les que s'aguanten millor en l'espai." (42)

Si tenim en compte que les figures geomètriques són formes de cristallització i que existeixen a la natura com a fonament dels cossos sòlids, és lògica l'afirmació de Maillol quan es refereix a que són les formes que s'aguanten millor en l'espai, doncs aquestes són les més bàsiques de la vida.

Hi ha una qüestió que és la del moviment en l'escultura. Personalment pensem com Maillol que, en l'escultura cal que hi hagi el mínim de moviment possible. Per

altra banda sabem certament que una de les constants en la vida és la del moviment i el canvi. Encara que això sigui veritat, no implica que l'escultura hagi de ser un reflexe de canvis i de moviment, no necessàriament, si més no. De fet, avui hi ha escultors que es dediquen a realitzar obres i muntatges que fan clares referències a aquest tipus de reflexions i que estan orientats a cercar una relació i coherència amb els diferents fenòmens i estadis de la vida.

Tot respectant això, pensem que l'escultura que aquí ens ocupa no pretén en cap moment mostrar aquests aspectes de la vida, ni connectar amb ella d'una forma comparativa ni didàctica. Crec que l'escultura de la qual estem parlant al llarg d'aquesta tesi és prou vàlida per ella mateixa i no li hem de cercar cap tipus d'intencionalitat ni justificació extraplàstica. És una mena d'obra de plantejaments i problemàtiques no massa filosòfics sinó purament artístics i plàstics en el sentit més usual dels mots. No cal ressaltar que tota concepció i obra artística conté sempre la seva filosofia, però això és inevitable i en aquest cas no constitueix la part més important de l'obra escultòrica. Es tracta doncs d'un tipus d'escultura que no pretén res més que l'expressió plàstica de l'escultor i pot presentar-se sense cap mena d'explicació teòrica o filosòfica.

Passant al tema de la volumetria de la forma voldriem -
fer esment d'unes frases de Rodin que donen una idea for-
ça clara d'allò que li és propi a l'escultura, les tres-
dimensions. L'escultor francès ens parla en els següents
termes:

"Trabajar en términos de perfiles, en profundidad i
no por superficies pensando siempre en esas pocas-
formas geométricas a partir de las que se desarro-
lla todo el universo natural, y hacer perceptibles
esas formas eternas en el caso individual del obje-
to estudiado, ése es mi criterio...Y me atrevo a -
decir que la verdadera dueña de las cosas es, no -
la apariencia sino la verdad cúbica"... Segueix -
Rodin esmentant un dels seus records que molt bé -
pot connectar-se amb el text anterior... "En mi ju-
ventud, cuando se iniciaba mi carrera, el escultor
Constant me dio el siguiente consejo: cuando en el
futuro realices obras escultóricas no percibas nun-
ca las formas en el plano, sino siempre en profun-
didad... Considera siempre una superficie como la
extremidad de un volumen, como si se tratara de un
punto, mayor o menor vuelto hacia donde tú estás...
En vez de visualizar las diferentes partes del cuer-
po como superficies más o menos planas, las imagi-
naba como proyecciones de unos volúmenes internos..."

(43)

Amb aquestes frases Rodin no afirma altra cosa que allò que realment té importància en l'escultura és el volum, - la tridimensionalitat, la profunditat de la forma. Ens diu que el volum ha d'anar de dintre cap a fora, ha d'ésser un volum vertader i no pas l'aparença visual d'un volum, que és molt diferent.

No obstant, dintre de tot aquest univers infinit que és la creació artística ens trobem amb un altre aspecte força interessant que es centra en el que podriem denominar geni de l'artista. En relació amb aquest tema l'esculltor Clarà considera que:

"Per inspirar-te, consulta en el fons de tú mateix. En el teu ésser subjectiu trobaràs el teu geni - creador, una guspira divina." (44)

D'aquesta frase es pot extreure que al marge de qualsevol moda, isme o tendència, hi ha una veritat creadora - dintre de cada artista. No vol dir això que per a ésser autèntic, l'escultor no pugui restar inmers en cap tendència determinada, ni tampoc que s'hagi d'aïllar de tot el que l'envolta. En més o menys grau som fruit del - temps que a cada un ens toca viure i el que importa és - que l'obra sigui profundament sincera i per això és necessari cercar la pròpia inspiració en la veritat d'un mateix, ésser més autèntic.

Aquest punt ens interessa perquè sempre l'hem considerat clau en la producció de l'artista. No és vàlid jugar a l'oportunisme en l'art. Sempre serem partidaris de l'obra vertadera, malgrat les seves limitacions. Un dels valors més importants de l'home és la seva autenticitat i com ens diu Clarà:

"Hem de tenir en compte, com criteri tancat, que - hom pot vendre una obra d'art però no s'ha de vendre l'artista" (45)

Per altra banda l'escultor Manolo Hugué apunta que:

"En una obra de arte hay que poner más, mucho más de lo que la realidad en bruto presenta. Hay que poner nuestro espíritu, nuestros recuerdos, nuestros deseos, todo lo que se pueda... La naturaleza es importante. La sinceridad, también. Hay que ser sincero y basta." (46)

Aquesta afirmació confirma un dels punts que més defensem com a virtut bàsica de l'artista. Ens referim a la sinceritat, qualitat que va regir la vida del nostre gran escultor.

De la mateixa forma també Gargallo considera que:

"Totes les raons per a justificar un art o una tendència s'esborren i cauen davant l'expressió sincera i simple d'un home sensible i franc... Es nece

ssita avui molt valor per expressar-se francament i sincerament." (47)

I en aquest mateix sentit s'expressa l'escultor Chillida quan ens diu:

"Uno tiene que ser absolutamente sincero con sigo mismo, no traicionarse..." (48)

Totes aquestes frases, molt especialment la de Gargallo són avui força vigents. Molt especialment quan ens diu que es necessita molt valor per expressar-se francament, no vol dir res més que l'artista ha de prescindir de fer allò que es porta en cada moment. Si la concepció i expressió de la seva obra és una altra, tot i que aquesta altra no sigui ben vista per determinats sectors de la societat, i encara que aquests siguin els dominants en el camp artístic, l'escultor ha d'actuar amb sinceritat i produir el seu producte de la forma més vertadera possible. Fugir d'oportunismes temptadors costi el que costi, en una paraula, ésser autèntic. Creiem que la fidelitat a un mateix s'ha de mantenir sempre doncs no afecta solament l'artista, sinó que també afecta l'home. Pel sol fet de mostrar-se sincer, un escultor o l'artista en general, ja ens mereix un gran respecte, independentment dels resultats plàstics que aquest sigui capaç d'assolir. Això per a nosaltres és bàsic en tot artista.

Prosseguint amb aquesta llista de cites relacionades amb els diferents conceptes que ens interessin hem volgut recollir també unes paraules de l'escultor Mateo Hernández relacionades amb el fet vocacional i intuïtiu de la creació artística. Aquest fet primer marca l'inici de l'home com escultor si bé posteriorment s'ha de desenvolupar per acabar de ser-ho plenament. Particularment hem considerat sempre important el fet vocacional de l'home, que sovint es manifesta en l'infantesa i, ésser fidel a aquest sentiment és un camí que, per a ser conseqüent amb un mateix, s'ha d'intentar recórrer. Aquest és el cas de Mateo Hernández i de molts altres. Pensem que també és el nostre cas.

Això és el que ens diu l'escultor de Béjar:

"Como otros niños escriben en el papel blanco sin saber escribir, a mí me gustaba grabar en la piedra sin saber hacerlo." (49)

Així ver l'escultor de Béjar el que podriem dir la vocació, aspecte que Josep de Creeft analitza tot dient: "No hi ha cap artista que neixi mestre. Nomès es neix amb l'ànima d'artista. El seu desenvolupament ha d'ésser com el d'una piràmide: sòlid i ampli de base.

Animo els meus deixebles a esculpir directament perquè això vol una disciplina que dóna força i és al mateix temps una resposta vàlida al repte de la pedra. Un desafiament que proveeix un començament sòlid.

Amb la pedra un pot trobar-se a ell mateix. Quan s'esculpeix s'estableix una comunicació mútua, un fluid i rítmic intercanvi entre la matèria i l'artista." (50)

Per altra banda, voldriem establir ara una clara relació entre el pensament de Casanovas i el de Maillol. La qüestió tan valorada del moviment per escultors com Rodin queda pràcticament rebutjada per Casanovas i aquest pensament és molt similar al de l'escultor de Banyuls.

Sobre aquest aspecte escriu Rafael Benet:

"Casanovas havia après ben jove encara, que l'escultura en ella mateixa està renyida amb les fàcils genialitats basades en la pensada i està renyida amb el dinamisme excessiu de la matèria." (51)

I el mateix Casanovas tot referint-se a la conveniència d'un continuïsmen en l'obra, nega també el concepte de la còpia amb les següents paraules:

"Fet i fet, l'important és continuar. Però continuar és difícil, perquè continuar no és copiar." (52)

No es refereix aquí Casanovas al fet de copiar del model sinó més aviat hi veiem en les seves paraules un sentit d'autocòpia o repetició de l'obra que es dona en molts autors. Es pot dir que l'escultor català trenca una llança en favor de la creació.

Sobre el concepte de còpia, en el sentit més usual del mot i sempre movent-nos en el camp artístic, Maillol ens comenta el següent:

"Cal desconfiar de la còpia de la natura. Cal tenir una voluntat. D'una estàtua s'en ha de tenir la idea. I cal retenir formes del cos humà de memòria, de manera que es pugui fer la seva estàtua sense haver de copiar un model. Així, sou lliure. Creieu que Miquel Angel o Rafael haurien fet coses tan elevades, si s'haguessin vist forçats d'anar mirant cada vegada com està fet un braç? No haurien fet res. Han fet coses admirables perquè no copiaven. Miquel Angel havia après les formes de memòria. No se servia mai d'un model. És evident. Així feia un art vertader un art de pensament..." (53)

El que no ens explica Maillol és que per a treballar sense copiar, cosa molt sana per altra banda, s'ha d'haver estudiat força bé el cos humà. De ben poc ens servirà treballar de memòria si no hem passat per aquest aprenentatge. Entengui's que estem parlant sempre d'un tipus d'escultura figurativa, com en aquest cas ho feia l'escultor Maillol.

Sobre la predisposició de l'escultor a lluitar contra molts factors adversos hi ha un fragment signat per Xabier Sáenz de Gorbea el qual ens situa perfectament en aquest context del que convé no oblidar-se'n si es preten treballar en el camp escultòric. L'esmentat autor ens diu el següent:

"La escultura es un lenguaje artístico poco agradecido para el que se dedica profesionalmente. A las dificultades inherentes de toda creación, se añaden, en este caso, las derivadas de una especificidad muy condicionante. No debemos olvidar las dificultades técnicas y de procedimiento que entrañan el oficio de escultor. Necesita mucho tiempo de preparación. Las materias primas y las herramientas son de un costo muy elevado. El escultor, necesita un gran espacio para poder trabajar. Los gastos de transporte, embalaje y almacenamiento añaden nuevas dificultades. Los escultores, muchas veces, se ven impelidos a utilizar materiales no duraderos como barro, yeso o escayolas de más bajo costo, previo paso a establecerlas definitivamente en bronce, aleaciones metálicas y piedras."

(54)

Seguidament enllaçarem amb la qüestió del treball personalitzat en l'escultura, si ho ha de realitzar un mateix o si pel contrari hi pot haver importants participacions d'altres escultors o especialistes.

Així doncs, volem transcriure una frase d'un altre escultor nostre com Clarà, en la qual pot veure el seu pensament, en aquest punt molt proper al nostre, pel que fa a la intervenció o no d'altres en la producció de la pròpia obra. Això és el que ens diu l'escultor D'Olot:

"Fora del primer desbastament no hi ha intervingut d'altres mans que les meves; per bé que ho facin - els altres, mai no queda l'obra com quan la fa un mateix." (55)

De la mateixa manera connecta també amb el pensament de Maillol quan el propi Clarà afirma:

"El arte hecho a base de rápida impresión debe ser contemplado también rápidamente, proqué carece de profundidad i de análisis. Por el contrario el arte construido, elaborado y maduro, soporta el análisis y puede ser contemplado siempre." (56)

Pensem que l'artista, en aquest cas l'escultor, no és generalment cap teòric, per tant és lògic i perfectament lícit que la seva obra sigui de realització pràctica i de continguts plàstics. Evidentment que tota obra d'art pot teoritzar-se i així succeix molt sovint, però l'artista ha d'ésser avans que res i per damunt de tot el seu autor i creador. No és ell doncs necessàriament qui s'ha de preocupar de l'anàlisi ni la racionalització de l'obra d'art. Relacionat amb aquest pensament hem trobat unes paraules de Clarà que ens diuen el següent:

"El artista que teoriza mucho sobre su arte corre el peligro de enfriar su impulso y de trabajar poco." (57)

De fet aquest breu paràgraf resumeix força bé el que moltes vegades passa amb aquest tipus d'artista i pensem que actualment s'acompleix en molts casos l'observació de Clarà.

Amb la present consideració volem cloure l'apartat dedicat a les reflexions fetes per altres escultors que ens han ajudat de manera considerable en les nostres pròpies.

2.5.- ESCULTURA PERSONAL

Moore, els grecs, l'escultura egípcia i primitiva, Modigliani, Brancusi, l'art mediterrani, de Creeft i tants - d'altres autors, obres i aspectes de l'art escultòric en general que han surgit en capítols anteriors, conflueixen en aquest moment per parlar de l'obra personal. Ha arribat el moment on cal -malgrat resulti difícil per manca d'objectivitat- parlar de l'obra pròpia, de la creació - que neix d'un mateix per anar cap al món. Això és el - que pretenem realitzar mitjançant el desenvolupament d'aquest capítol, en el qual diferenciem amb claretat tot allò que conforma l'apartat d'expressió, de les qüestions que pertiquen més aviat a la conducta creativa personal.

2.5.1.- FORMALITZACIÓ I EXPRESSIÓ

Per iniciar el present punt voldriem constatar el nostre interès per la figura humana en totes les seves facetes. No la prenem però, com una reproducció del natural. No és així com més ens captiva. La figura constitueix el - nostre gran i potser únic tema. Aquest ens incita a la creació però no utilitzem pas la figura com s'ha fet tra

dicionalment. No relitzem allò que s'entèn per còpia - del model viu. Aquest pot servir per interpretar-lo, com a consulta, etc. És sempre un ajud per aconseguir uns - determinats resultats plàstics, però l'usem per a poca - cosa més que no sigui per l'estudi.

Com es pot veure en les il.lustracions de l'obra pròpia, les figures humanes presentades no són altra cosa que fi gures però en aquestes hi ha hagut un procés força impor- - tat de síntesi, simplificació, deformació i accentuament d'unes parts més que d'algunes altres i moltes vegades, - això es presenta en tot el cos.

Tant en el cas de l'home com en el de la dóna (més fre- - quent en la nostra obra), podem observar-hi una lògica - formal amb una interpretació però, totalment diferent - del que ens donaria la realitat visual objectiva.

De tota manera pensem que la figura és bàsica per l'apre- - nentatge del futur escultor i que avans de sintetitzar - s'ha d'haver passat per tot el procés d'aprenentatge de còpia i d'enteniment de les formes i dels volums.

Pel que fa a l'obra pròpia podriem dir que ens concedim- - llibertat en l'apartat de les deformacions plàstiques, - però això sempre ho fem seguint una harmonia general, la qual procurem no perdre mai de vista. Una deformació si és feta amb sentit, si té una raó d'equilibri, compensa- - ció o és harmònica, mai no pot esdevenir desencaixada en el resultat global de la figura. Aquesta pot ésser tan deformada com es vulgui que, si a compleix les lleis bàsi-

ques d'equilibri de masses, tindrà altes possibilitats - d'ésser una obra ben realitzada. Pel cap baix, és això - el que pretenem.

La deformació que hem copsat de la realitat visual, passant-la per la pròpia interpretació no pensem que tingui cap més finalitat que la de ressaltar i fer més expressiva la representació de la figura humana.

I, com que de deformació estem parlant, volem fer esment d'una frase de Herbert Read, tot tractant el Miquel Angel dels darrers anys, i en la qual incideix en l'aspecte de les deformacions. L'abans dit autor comenta el següent:

"En cuanto a los últimos trabajos de Miguel Angel, - tan admirados por Henry Moore, la belleza física - ha sido totalmente abandonada como ideal. En la - Pietà Palestrina, la deformación es tan grande, - que algunos críticos han dudado de su autenticidad. El brazo y el torso gigantescos hacen inclinarse - bajo el peso el cuerpo de Nuestro Señor, de tal modo que las piernas parecen aplastadas y casi desaparecen, e incluso el torso mismo ha perdido su - firme estructura física..." (58)

Com podem veure ja el gran Miquel Angel deformava la figura humana possiblement per a donar més sentit i expressivitat a la seva obra. De la mateixa manera i, sense cometre l'aberració d'establir comparances, pot explicar-se la marcada tendència a la deformació que es dona en la pròpia obra.

Normalment perseguim de manera conscient la simplificació en la figura. Volem fugir de tota càrrega anecdòtica. - No vol dir que, perquè una obra sigui molt realista, hagi d'ésser anecdòtica o narrativa, literària, etc. Tampoc volem dir això. Ens referim més aviat a que per nosaltres té molta importància eliminar del fet escultòric tot allò que representi anècdota, encara que l'obra vagi acompanyada d'alguna cosa o referència concreta.

Si seguim el camí de la síntesi no ens basarem en la sistemàtica eliminació d'elements, sinó en un treball d'enteniment i de reflexió, canalitzat naturalment pel sentiment. No podem eliminar cap element sense contemplar totes aquestes qüestions.

En treballar la forma sintètica no permet reflexar tot allò que és aparent en un objecte o en un cos, rebutjant així la pura còpia o reproducció escultòrica. Cal intentar així traspassar-la pell i aprofundir tant com hom sigui capaç. Aquesta és la nostra intenció.

Per a seguir parlant de la pròpia obra, voldriem fer referència a la clara distinció que pot extreure's de l'obra de Henry Moore, respecte la dels escultors mediterranis. Així com Moore es troba a l'antítesi dels nostres escultors, car en lloc de personificar la naturalesa com ho faria Maillol i com es feia en la mitologia grega, ell converteix d'alguna manera els homes i les dones en paisatges.

Personalment pensem que en la nostra obra no es dóna cap conversió d'aquest tipus però en canvi, sí que hi veiem un desinterés per si allò que representem és un home o una dona. Moltes vegades convertim l'escultura en la representació d'un o d'altre sexe per motius purament plàstics. Si es tracta d'una figura replegada en la qual no necessàriament s'aprecia el sexe, és fàcil que no fem cap esforç per a diferenciar-lo. En alguns casos ens interessa poc o gens aquestes diferenciacions, àdhuc podria afirmar que preferim no definir-ho. Allò que pretenem és que l'escultura funcioni plàsticament, i res més.

És ben cert, per altra banda que hi ha un clar predomini de la representació de la dona en la nostra escultura. Això és donat perquè estèticament la preferim gairebé sempre a l'home. Quan treballem el cos d'aquest ho fem sovint com a mesura de desintoxicació i, naturalment perquè ens ve de gust.

Hem de dir que finalment allò que ens mou a realitzar una determinada forma és sempre un interès plàstic. No pretenem esculpir homes i dones, solament volem tallar escultures. Si aquestes representen un o altre sexe, és resultat d'unes necessitats de concepció, creació i realització artística, i res més.

Amb això ens sentim més propers a Henry Moore -sempre - salvant les distàncies- que no pas als escultors mediterranis que per altra banda, els considerem els nostres "pares" artístics, en una bona part.

Realment considerem important que una escultura tingui -
interés sobre tot per les formes que la constitueixen, -
però per les formes en elles mateixes, més que no pas per
la seva significació, ni per si és figurativa, simbòlica
etc., encara que sens dubte, aquests tipus de considera-
cions sempre tenen la seva importància.

En el complex intent de l'autoanàlisi pensem que anem -
cap a una síntesi escultòrica i ens ajudem sovint de les
textures o en l'inscripció de trets simplificats més que
de volums estrictament parlant. Aquest fet de la textu-
ra sobre la pedra pot resultar contradictori en escultors
que, com nosaltres, volem ésser sobre tot això, escul- -
tors, i que defensem el fet del volum massís. No obstant
aquesta és una anàlisi feta a posteriori i reconeixem -
que la contradicció pot donar-se en algunes de les nos--
tres peces.

Actualment, seguint en aquesta mateixa línia, caminem de
forma conscient cap a una escultura de característiques-
semblants però amb una preocupació més gran per la conse-
cució del volum en l'espai. Estem deixant endarrera el-
concepte textural en la nostra obra i procurem fugir de
tot virtuosisme tècnic perquè entenem que això no és el-
més essencial en l'escultura. Volem evitar les sensa- -
cions i efectismes visuals més pictòrics que escultòrics
i quedar-nos amb l'escultura nua, el volum sense enganys
anar cap a una escultura pura. Aquest és el punt a on -
ens trobem actualment: fugir de tot allò que representi
la concessió del nostre concepte pròpiament escultòric,-
en favor de la més fàcil explicació de l'obra. Volem acon-

seguir l'enteniment de les formes mitjançant el volum, - cercant una coherència entre el pensament i la realització o, dit d'altra manera, entre la teoria i la pràctica. Considerem que és en aquest aspecte que hom ha d'exigir-se més a un mateix.

El volum total, si es pot dir així, no vol cap tipus de gratuïtat, ni grans depuracions tècniques, ni solucions traduídes d'altres camps plàstics. El nostre plantejament com escultor és molt simple i potser per això mateix sigui un punt que costa d'assolir. Cal ser crítics amb nosaltres mateixos. L'escultura no ha d'ésser res més que escultura.

En aquest sentit volem realitzar una obra en la que el més important sigui l'escultura encara que possiblement tingui elements poètics, o sigui estilitzada, serena o porti qualsevol altra connotació de tipus emocional.

Sense menysprear l'aspecte intel·lectual en l'escultor que donem per fet que existeix, hem de reconèixer que l'obra escultòrica és fruit d'un lent i meditat treball sostingut per la tècnica. Aquesta no constitueix però cap fi sinó un mitjà solament. De tota manera és segur que sense la tècnica que ens proporciona les solucions adients a dificultats que surgeixen en el treball escultòric, - aquest sovint no podria ésser realitzat.

També és cert que no existeix una sola tècnica per a tot hom que sigui aplicable a tot tipus d'obra. Cada escul-

tor es val de la tècnica segons llurs propis coneixements, la seva personal visió de la forma i les seves específiques intencions. Cada un de nosaltres elaborem la nostra pròpia tècnica, però el que és indispensable i més - en el camp escultòric, és tenir aquesta tècnica.

Per altra banda pensem que la qüestió de l'ofici, sempre important i necessària, no és pas el que entrebanca l'intent de realitzar una obra amb compromís i fidelitat al propi pensament de l'escultor. El problema radica en el concepte i és aquest sens dubte el motiu que ens durà a fer una escultura de tal manera o de tal altra. Aleshores és quan l'ofici es posa al servei del concepte i no a l'inrevés.

Portant la qüestió a dades més concretes podriem dir que en el nostre cas ens interessa força l'acabat de les peces sobre tot treballant amb marbre, per dos motius diferents. L'un és que el poliment en segons quines obres és essencial ja que l'escultura així ho vol. No podem deixar - una obra amb les marques de la gradina, els senyals del punxó o de l'escarpa si l'escultura no ho demana a no ser que la nostra pretensió sigui que la peça adquireixi una expressivitat o significació específica. De vegades, sobre tot en treballar amb pedres arenisques o sauloses - hem deixat voluntàriament els senyals de les eines utilitzades ja que hem cercat una expressió més forta i tècnicament el poliment d'aquest tipus de pedra sempre esdevé més sord que en el cas de les pedres calcàries i marbres.

Personalment anem a la recerca del poliment que actualment és força usat. La valoració de les qualitats intrínseques de la matèria és molt pròpia de l'art contemporani, malgrat que és igualment cert que no constitueix una característica exclusiva del nostre temps. No hem d'oblidar que el Barroc i el Rococó es van distingir entre al tres moments històrics per aquesta característica.

Un altre motiu que ens du al poliment en l'escultura pel que fa a la seva darrera fase és, perquè l'experiència - ens demostra que l'exigència en aquest aspecte dóna resultats sorprenents; es descobreix tota la bellesa i la infinita riquesa que la pedra amaga dins el seu bloc.

Sempre hem dit que nosaltres realitzem la meitat de l'escultura, l'altra meitat ens la dóna la pedra. Pensem - que aquest pensament no va desencaminat ja que, la matèria ajuda molt l'obra. Una prova elemental podria ésser realitzar una mateixa obra en marbre i en fang. Aquest últim sempre ens donarà un resultat inferior al del primer. És la característica intrínseca de cada material. - Per això és fonamental trobar per cada peça la matèria - que li sigui més adient.

Pel que fa a l'essencial que és treballar amb un material concret, pensem que no som els únics que ho sostenim - doncs Aguilera Cerni diu que el gran escultor Julio González opinava quelcom semblant. L'autor abans esmentat escriu el següent:

"Evocando al artista primitivo, Julio González decía que en un torso tallado en madera lo que realmente admiramos no es lo que se aisló del bloque, sino el mismo tronco del árbol, la materia misma de la realidad". (59)

És aquesta una altra manera de dir essencialment el mateix. En el nostre cas, per les característiques de les pròpies realitzacions hem considerat que les millors matèries són els marbres i les pedres calcàries.

Per altra banda estem redescobrint les pedres calcàries que ens són pròpies: marbres del país com el Sant Vicenç, la Cènia, l'Ulldecona, el Roig d'Alacant o el de Girona. A part de la qüestió econòmica tan sovint determinant, doncs els nostres marbres són més assequibles que els de Carrara, Bèlgica o d'altres indrets, manifestem el nostre interès per aconseguir una revalorització plàstica de la nostra matèria prima.

Referent el nostre pensament sobre aquest punt hem trobat unes paraules de Henry Moore en aquesta mateixa direcció. L'escultor anglès ens diu el següent:

"Ara utilizo moltes varietats de marbre però en la primera etapa de la meua carrera insistia a utilitzar materials del país perquè pensava que, essent anglès, havia d'entendre les nostres pedres. Eren més barates i podia anar a un picapedrer i comprar-li'n a l'atzar. Vaig intentar de fer servir pedres angleses que avans meu no havien estat emprades en -

escultura. Vaig descobrir moltes pedres angleses, entre les quals la pedra de Hornton, anant al Geological Museum de South Kensington, que era al costat de la meva escola." (60)

Sens dubte aquesta reflexió del reconegut escultor britànic ve a significar allò que, en el nostre cas és igualment una realitat si bé considerem que aquesta postura - pot ésser una qüestió d'identificació de l'home amb la seva terra i amb el seu entorn. Treballar un marbre, - fruit de la mateixa terra, és com collir la poma del pomer de casa. Aquest fet té per nosaltres força importància doncs l'escultura adquireix un doble sentit. Per - una banda la identificació física amb un país, per tant - pren un valor col·lectiu i, per l'altra, la qüestió creativa i de realització que es dona sempre en qualsevol tipus d'afer artístic. L'experiència ens ha demostrat que, si bé alguns dels nostres marbres són de qualitat inferior a la dels marbres italians, i si també és cert que són de més difícil elaboració en treballar-los, ens ofereixen a canvi un avantatge, la seva bellesa interior i riquesa cromàtica.

En una obra com la nostra no és indispensable que un marbre sigui pur, que no presenti diferències de tonalitat o que no tingui una uniformitat global. Tot això són inconvenients en un altre tipus d'escultura però en el nostre cas, sovint ens interessa que al valor plàstic de la forma i al volum, se li sumi la riquesa cromàtica o estructural que, sens dubte, tots aquests materials tenen.

2.5.2.- CONDUCTA CREATIVA

En tractar aquest punt ens ha semblat adient fer una transcripció d'un fragment pertanyent al conegut "Testament de Rodin" doncs considerem que ajuda a definir en part el nostre pensament tot i que, l'obra de l'escultor francès es troba molt lluny de la nostra concepció plàstica. Rodin ens diu el següent:

"El arte es una magnífica lección de sinceridad. Amad apasionadamente vuestra misión, no existe otra más bella... El mundo sólo será feliz cuando todos los hombres tengan alma de artista; es decir cuando todos sientan el placer de su labor. Amaddebotamente a los maestros que os precedieron, inclinados ante Fidias y Miguel Angel, admirad la divina serenidad y la salvaje angustia del otro. Guardaos sin embargo de imitar a vuestros mayores; Respetuosos de la tradición, sabed discernir lo que ella contiene de eternamente fecundo, el amor a la naturaleza y a la sinceridad... El arte no es más que un sentimiento. Pero sin la ciencia de los volúmenes, de las proporciones, de los colores, sin la habilidad de la mano, el más vivo de los sentimientos se queda paralizado. ¿Qué sería del más grande de los poetas en un país extranjero cuya lengua ignorara? Paciencia, no contéis con la inspiración, ella no existe... Cumplid como honrados obreros." (61)

Tot i reconeixent que aquest text és molt idealitzat i antic de llenguatge, l'essència de les paraules de Rodin, és encara avui vigent i valuosa, segons la nostra forma de veure i de viure l'art.

Degut a l'acceleració en la que es viu i a la fugacitat en que succeeixen els aconteixements, l'artista en general, no pot dedicar-se a aconseguir una preparació integral i sobre tot tècnicament, com ho feia en altres èpoques.

Com ja hem dit anteriorment, en el cas de l'escultor, degut en gran part a la manca de tallers, es dona aquest tipus de deficiència, la qual cosa cal suplir-la treballant personalment o assistint a les escoles d'art o fent ambdues coses ensems.

És evident que aquest sistema no pot donar com a resultat una coneixença tan variada i rica de l'escultura en tots o molts dels seus camps. Per tant, molts dels escultors formats avui tendiran a una especialització concreta i sovint tindran llacunes d'ofici, en el sentit d'entendre l'escultura d'una manera global.

Succeix moltes vegades que l'escultor vol aconseguir grans creacions sense haver aprofundit en el seu camp, sense haver estudiat seriosament les diferents tècniques sense haver assolit doncs una certa professionalitat.

Per aconseguir tot això i per tant poder realitzar allò que tan necessari és en l'art; cercar amb constància, exigir-se per a poder superar-se, etc., és necessari - àdhuc imprescindible el coneixement de l'ofici quan més ampli i sòlid millor.

No fer tot el que es pugui en aquest sentit, és afegir un nou condicionament a la llista de dificultats que pel sol fet de viure tots adquirim.

Quan ens plantejem quines són les nostres obligacions com escultors que som, principalment en reconeixem una que és la de la realització de la pròpia obra. Podriem sintetitzar aquest pensament dient que, la única obligació que acceptem és la de la nostra pròpia exigència o sigui, fer allò que sentim i allò que pensem que hem de fer en cada moment, procurant donar tot el que un sigui capaç de dar.

En crear però, no partim de massa anàlisis ni plantejaments teòrics doncs si procedíssim així, perdriem la gran oportunitat d'ésser lliures, lliures en part, s'entén, doncs per si no hi hagués prou pautes establertes d'avant, prou limitacions i normes, només caldria que personalment ens imposéssim plantejaments teòrics i anàlisis avans de crear per a trobar-nos més subjectats i aconseguiríem així resultats massa previstos i poc estimulants.

És ben lògic que tots sabem la filosofia artística que -
tenim, per tant donem per sentat que sempre hi ha una es-
pècie d'estat teòric a priori, però això és humà i natu-
ral. Pensem que el que sempre ha perseguit l'artista és
la seva expressió personal, la particular necessitat d'-
entendre mitjançant la seva acció, pretén la consecució-
voluntària de la expressió pròpia, tan lliure com sigui-
possible. I es digui el que es digui, pensem que això -
és el que l'escultor dóna als demés autènticament.

Per a situar una mica el nostre treball com escultor en-
el camp de la pedra considerem oportú definir algunes de-
les idees que fins avui han guiat els nostres passos en-
aquest bell camp.

En primer lloc pensem que l'escultor dedicat al treball-
de la matèria dura, ha d'ésser molt conscient de les limi-
tacions que la seva condició li presuposa. Quan dic "li-
mitacions" m'estic referint tant a l'apartat físic -un -
bloc de pedra té unes mides determinades a les quals ens
hem d'ajustar- com a la limitació conceptual que represen-
ta treballar amb una idea determinada. No es tracta de-
modelar ni de construir un objecte concret sinó que cal-
restar material al bloc perquè la forma neixi del seu in-
terior.

Igualment existeix una ineludible limitació que és la -
que constitueix el factor temps, ja que la duresa del ma-
terial que treballeu fa que l'obra esdevingui lenta. -
Això mateix ens planteja Cesáreo Rodríguez Aguilera quan
ens diu:

"La escultura por razón de la materia que la constituye está obligada a cierta lentitud." (62)

Pel que fa a la limitació física del bloc així com a la del temps que hom ha de dedicar al treball de la talla del marbre, hem de manifestar que les assumim plenament i conscient. Tot escultor dedicat a la pedra ha de saber entendre-ho. Si no és així mai no comprendrà ni es comunicarà amb el llenguatge al qual s'ha lliurat. De fet aquest aspecte és un dels que més sentit i coherència li atorga a l'escultura i tot escultor que es dedica al camp del marbre o de la pedra ha d'assumir-ho lliurement i, si és així, aleshores podrà transformar aquestes limitacions en una part tan inseparable com positiva de la seva obra.

Hi ha a més a més un altre aspecte referent a la llibertat de l'artista en general i més particularment a la de l'escultor.

Si acceptem que l'escultor és un artista creador, tal cosa comporta la idea que ha d'existir, pel cap baix, una absoluta llibertat creadora. Això, tampoc no és del tot cert, doncs malgrat que no ens agradi, hem d'admetre que tenim força condicionaments. Primerament ja hem de reconèixer que alguns d'aquests són coexistents a nosaltres, acompanyen la nostra personalitat i evidentment com persones i artistes que som, acompanyaran els nostres treballs. Segons com siguem i com pensem donarem un tipus d'obra més innovadora o tradicional, experimental, conformista, etc. Per si això fos poc determinant, hem de considerar també els factors externs a nosaltres com po-

den ser els socials, les tendències imperants, etc., i - sobre tot, els econòmics tan sovint insuperables.

Tot prosseguint amb el tipus d'escultura que ens ocupa, - voldriem dir que no té cap sentit pretendre construir, - modelar, ensamblar o forjar la pedra doncs aquesta s'ha - de picar, esculpir o tallar, característiques aquestes - pròpies del bloc i que diferencien aquest de tots els al - tres tipus d'escultura.

Evidentment el procediment tècnic ha anat canviant i evo - lucionant amb els anys i a pas dels segles però l'essèn - cia dels primitius segueix essent la mateixa i això és - sobre tot el que ens fa valorar la talla directa en mar - bre en l'any i el segle que vivim com una de les expres - sions més valuoses i nobles de l'escultor.

Per altra banda direm que hi ha molts arguments soste - nent que l'escultura d'avui no ha de fer-se amb els mate - rials convencionals i eterns com la pedra, el marbre o - el bronze sinó que han d'utilitzar-se els materials que - ens són propis a la nostra època com els plàstics o els - poliesters. Teories que, particularment respectem si bé - considerem que vivim una època de coexistència. Només - cal passejar per Barcelona, o per qualsevol altra ciutat - per adonar-nos que al costat d'un antic edifici s'alça - un modern gratacels, o, que a la vora de l'asfalt hi viuen - arbres i flors.

Quí s'atreveix a afirmar que un Maillol és menys important en el decurs del segle XX que un Naum Gabo o que un Bran-cusi és menys representatiu del nostre segle que un Tat-lin?

Tanta aportació pot tenir un artista picant la pedra, com un altre ocupant espais amb nous materials, tot dependrà de la seva honestedat, capacitat creadora, personalitat i plantejaments de fons.

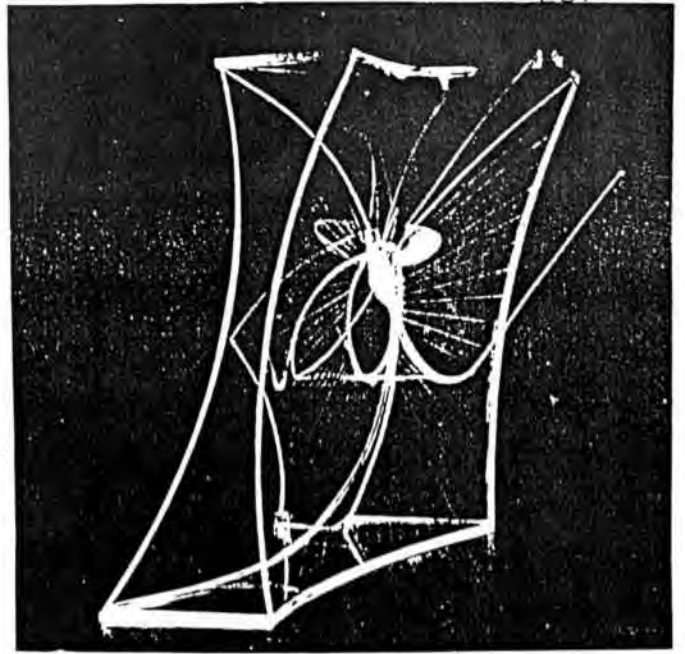
Hem trobat reflectida una part de l'anterior pensament - en un text d'Apel.les Fenosa amb aquestes paraules:

"La nostra és una època cruïlla, en la que és difícil sinó impossible, trobar un fil únic. Coincideixen les opcions més diverses, aquelles que semblen més irreconciliables. La modernitat no passa necessàriament, per aquest camí únic, pretesament provi-dencial, conegut com l'avantguarda. Es lícit i en cara freqüent, acudir a les fonts del passat i és-curiós que això s'esdevingui quan la tradició que-establia la continuïtat amb aquest passat s'ha tren-cat definitivament." (63)

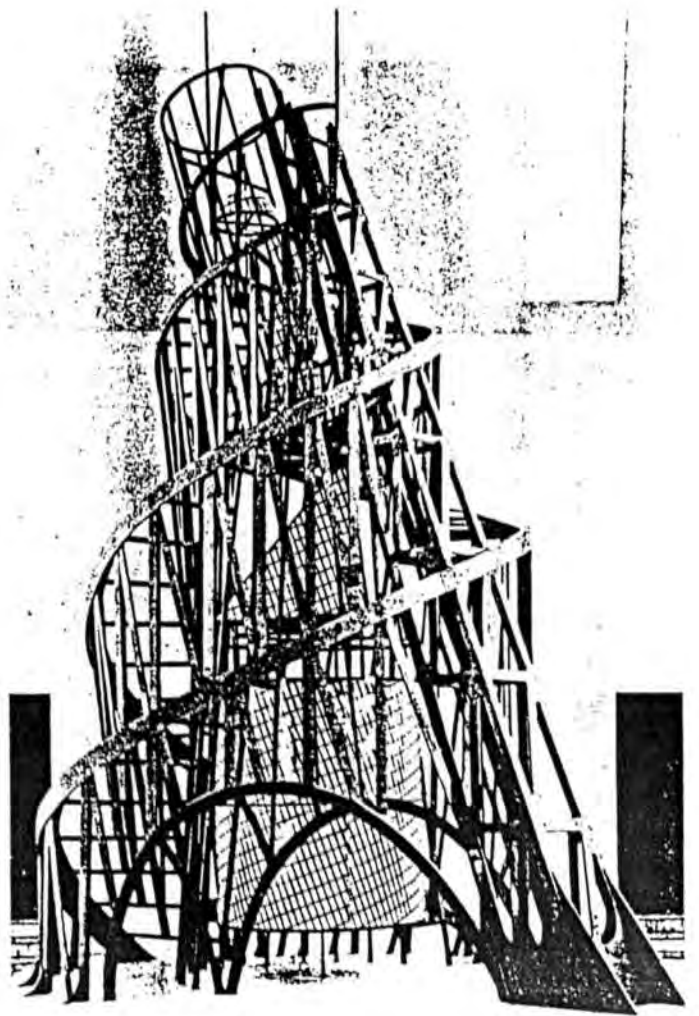
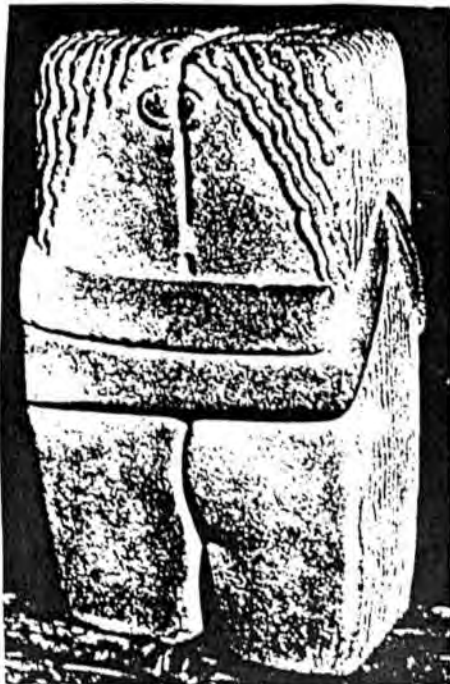
Personalment ens considerem un artista que s'expressa - mitjançant el llenguatge de l'escultura i més concreta-ment amb el de la talla directa. Tenim sempre molt pre-sent la nostra condició d'escultor i ser-ho és per a no--saltres un gran orgull.



111



112



114

En la concepció de la pròpia obra hi entra un punt molt important que és el valor que li atorguem a l'activitat física del treball. Per a nosaltres està completament lligat l'aspecte intel·lectual de la concepció de l'obra amb el fet físic de realitzar-la. Aquí la lluita de l'eina contra la matèria dura té un sentit molt important en nosaltres; pensem que l'escultura s'ha de patir i no només intel·lectualment sinó també físicament. El cansament, la durícia a la mà, la violència de l'acte de picar, tenen unes connotacions tant importants com la mateixa concepció de l'obra.

Leonardo, tot referint-se a l'aspecte de treball físic - que implica l'escultura afirma el següent:

"La escultura no es una ciencia sino un arte sumamente mecánica, pues el escultor ha de trabajar duro bajo el sudor de su frente..." (64)

També són paraules de Leonardo les que diuen:

"El trabajo del escultor implica un mayor esfuerzo físico, mientras que el pintor supone un mayor esfuerzo mental... El escultor, al tallar una estatua de mármol o de otra piedra en la que aquélla - se halla potencialmente escondida, ha de quitar las partes superfluas y sobrantes con la fuerza de sus brazos y los golpes del martillo, lo cual es un - ejercicio evidentemente mecánico..." (65)

Aquestes paraules venen a corroborar la nostra idea de treball físic en l'escultura. Pensem que no podem deslligar de cap manera l'aspecte d'esforç laboral important en l'escultor de la producció artística com a resultat definitiu en marbre. Tant és així que considerem vital aquest fet. L'escultor que treballa la pedra ha d'estar disposat a realitzar un considerable esforç físic. Amés de l'esforç intel·lectual de concepció etc., l'altre tipus d'afany el connecta més amb l'obrer. Podriem dir que l'escultor és pel seu treball un obrer manual a més a més d'un intel·lectual perquè és també un artista.

Avui veiem molt sovint que l'escultor, sobre tot l'escultor afamat, es dedica més a dissenyar les seves peces i perd sens dubte l'aspecte d'obrer artístic del qual parlava avans, doncs té un equip d'escultors amb ofici que li realitzen les obres que ell ha concebut. Assistim així a l'artista a nivell de concepció. Aquest tipus d'escultors són més dissenyadors d'escultures que no pas altra cosa, doncs l'escultor és el que realitza la seva obra, i això vol dir no solament pensar-la, dibuixant-la sobre un paper o fent un petit esbós, De vegades succeeix això en casos de forta demanda o quan es treballa en una obra d'encàrrec de grans dimensions. Aquests són casos en que, degut a les circumstàncies concretes de la tasca a realitzar, es presta més un repartiment de feines sota la direcció d'un escultor que serà l'autor del treball artístic.

Es dona però també, el cas de l'artista que treballa sistemàticament d'aquesta manera, donant a fer l'obra a altres escultors que treballen per ell. L'escultor que practica això perd tot l'altre aspecte de comunicació amb la matèria, perd la vitalitat del repte amb el marbre. Pot haver realitzat molt bé la qüestió mental de l'obra d'art però aquesta lluita, aquest devessall d'energia física no ha viscut en ell. Mai l'escultura no pot tenir el mateix sentit sense haver passat per totes aquestes vivències.

Per altra banda, comprenem que el terme d'escultura englobi la pràctica totalitat de les tècniques artístiques juguen amb les tres dimensions, arquitectura a part, com poden ser el modelat, el tipus d'escultura constructivista, els mòvils i tantes d'altres manifestacions artístiques. No obstant, creiem oportú esmentar unes paraules que recull el professor Wittkower perquè en elles hi trobem reflectides algunes de les nostres idees en relació a aquest punt concret.

"Que el término escultura es el nombre que se da al oficio y al arte por los que se hacen cosas a partir de un material sólido, sea en relieve o en bulto redondo. No voy a usarlo como referido al oficio i al arte del modelado... El modelado es un proceso de adición, mientras que el tallado lo es de sustracción." (66)

Normalment les nostres peces són formes apretades i tancades. La figuració es mou dintre de la densitat del bloc. Gairebé sempre són formes estàtiques de superfícies netes i polides.

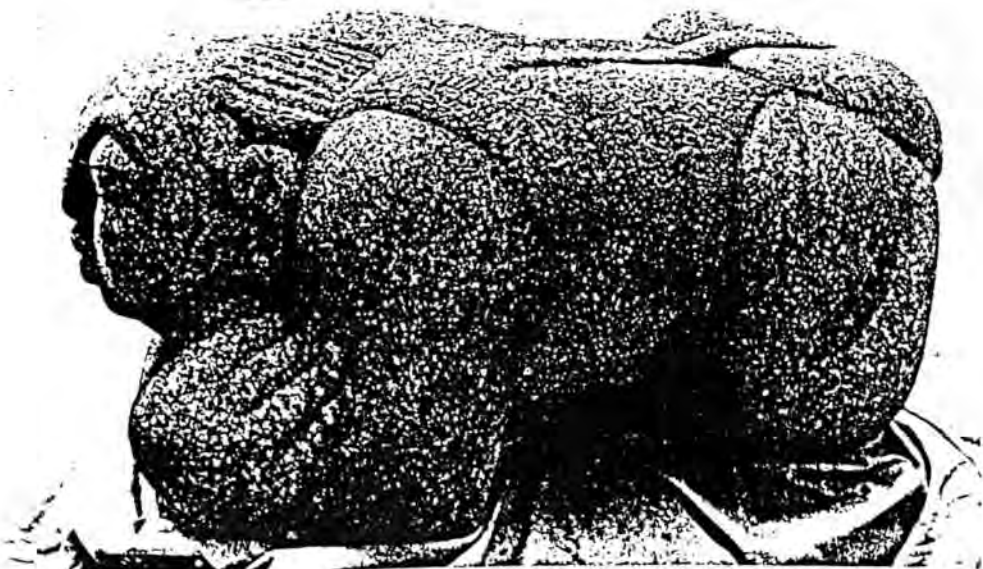
En realitat cerquem un tipus d'escultura molt de massa, sovint força pesant, compacta i molt sòlida. Intentem d'aconseguir el màxim d'expressivitat treient el mínim de material del bloc, o dit d'altra manera, la nostra és una escultura que vol respectar els límits del bloc original.

En relació a tota aquesta temàtica hem realitzat un breu però significatiu recull d'obres de diferents autors en les que hi predomina la concepció massissa de l'escultura - units tots per una clara preponderància del sentit de bloc. Seguidament exposarem també algunes de les nostres obres per establir una concordança.

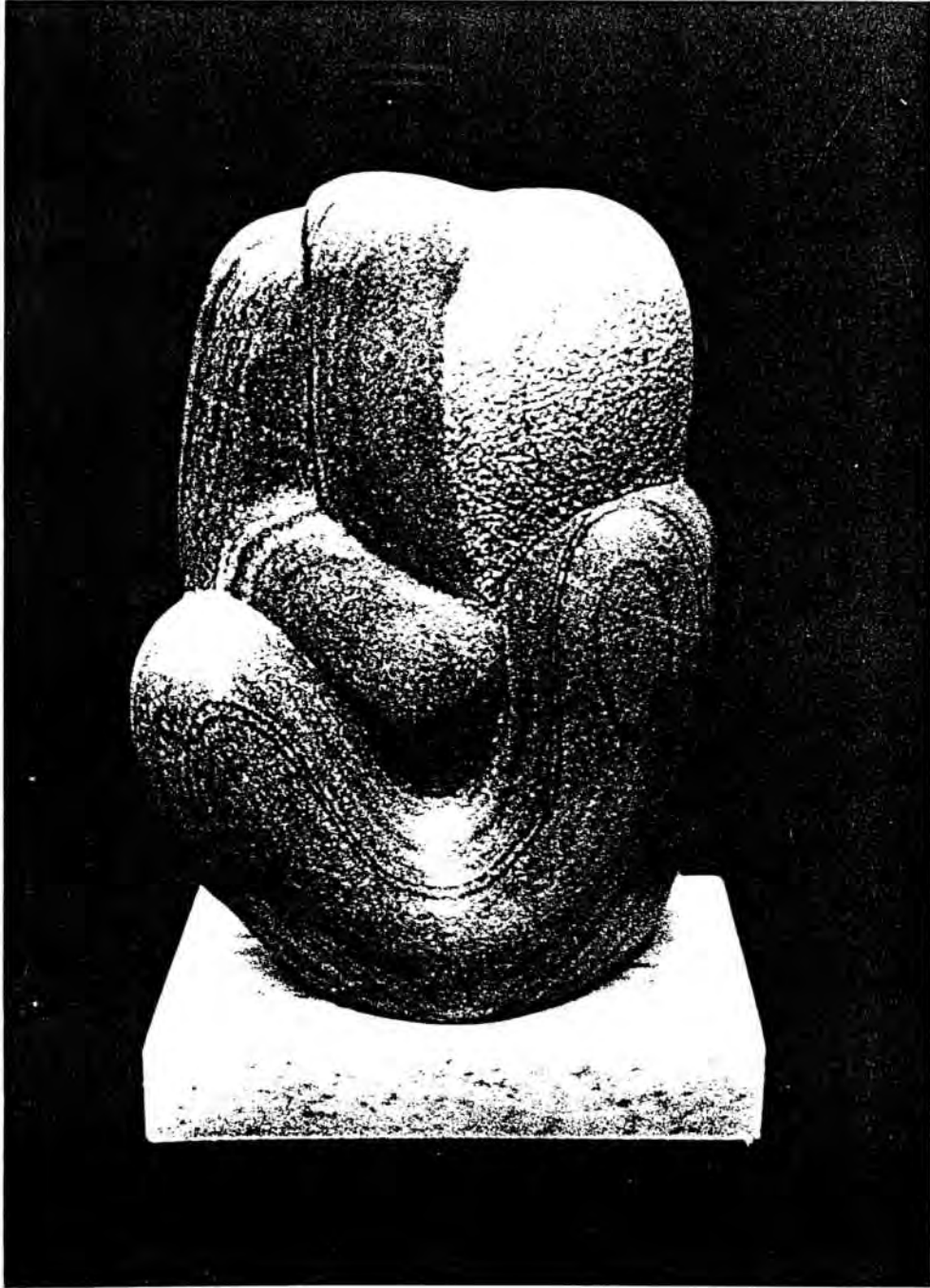


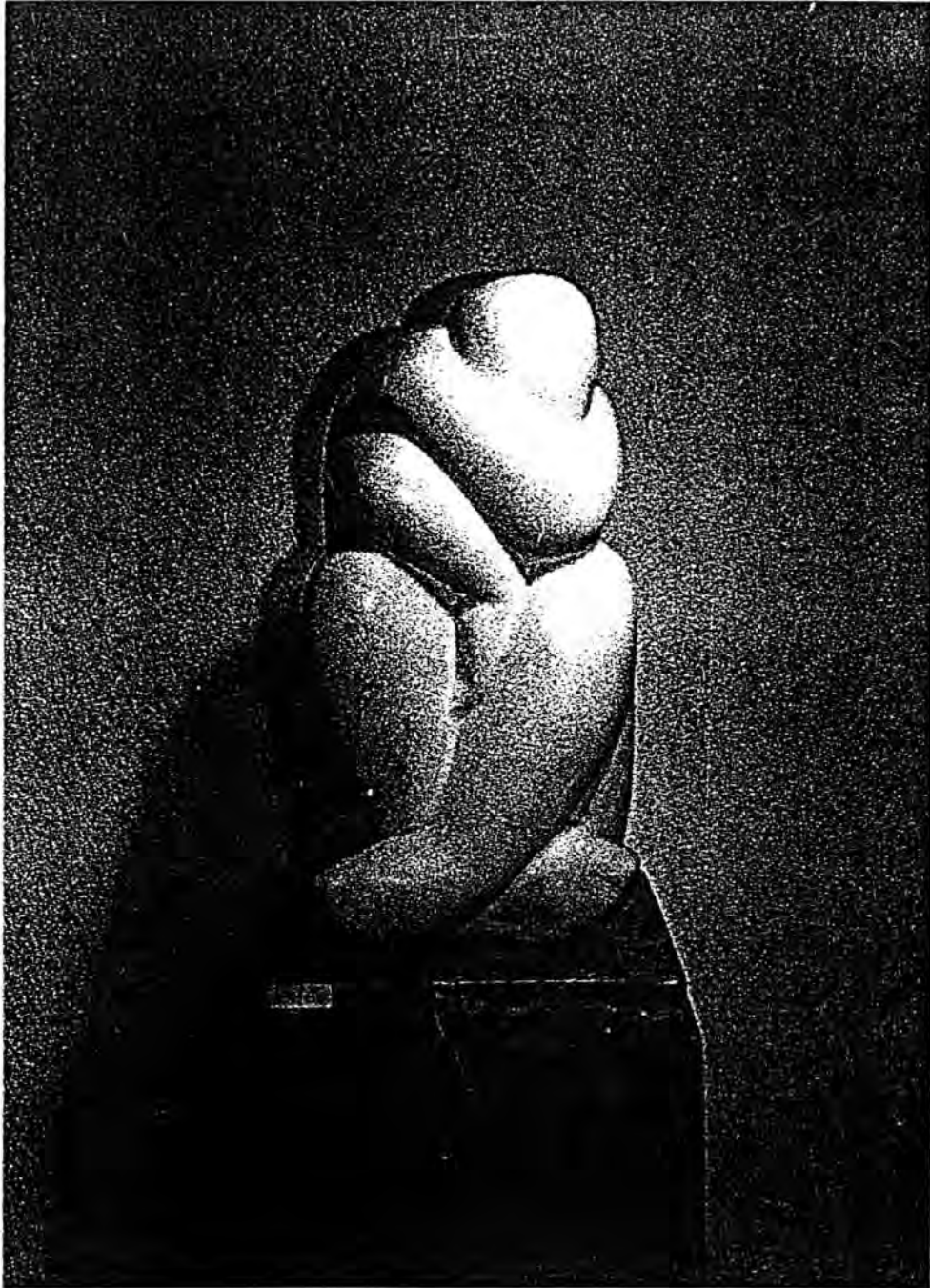


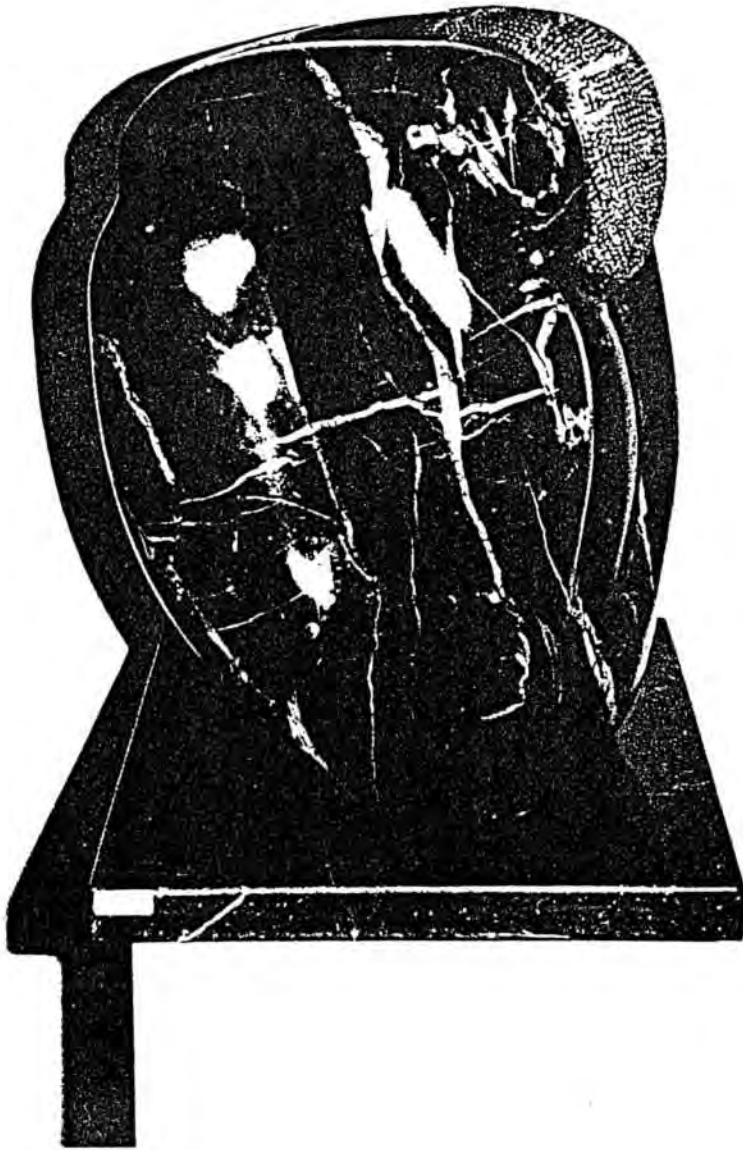
116

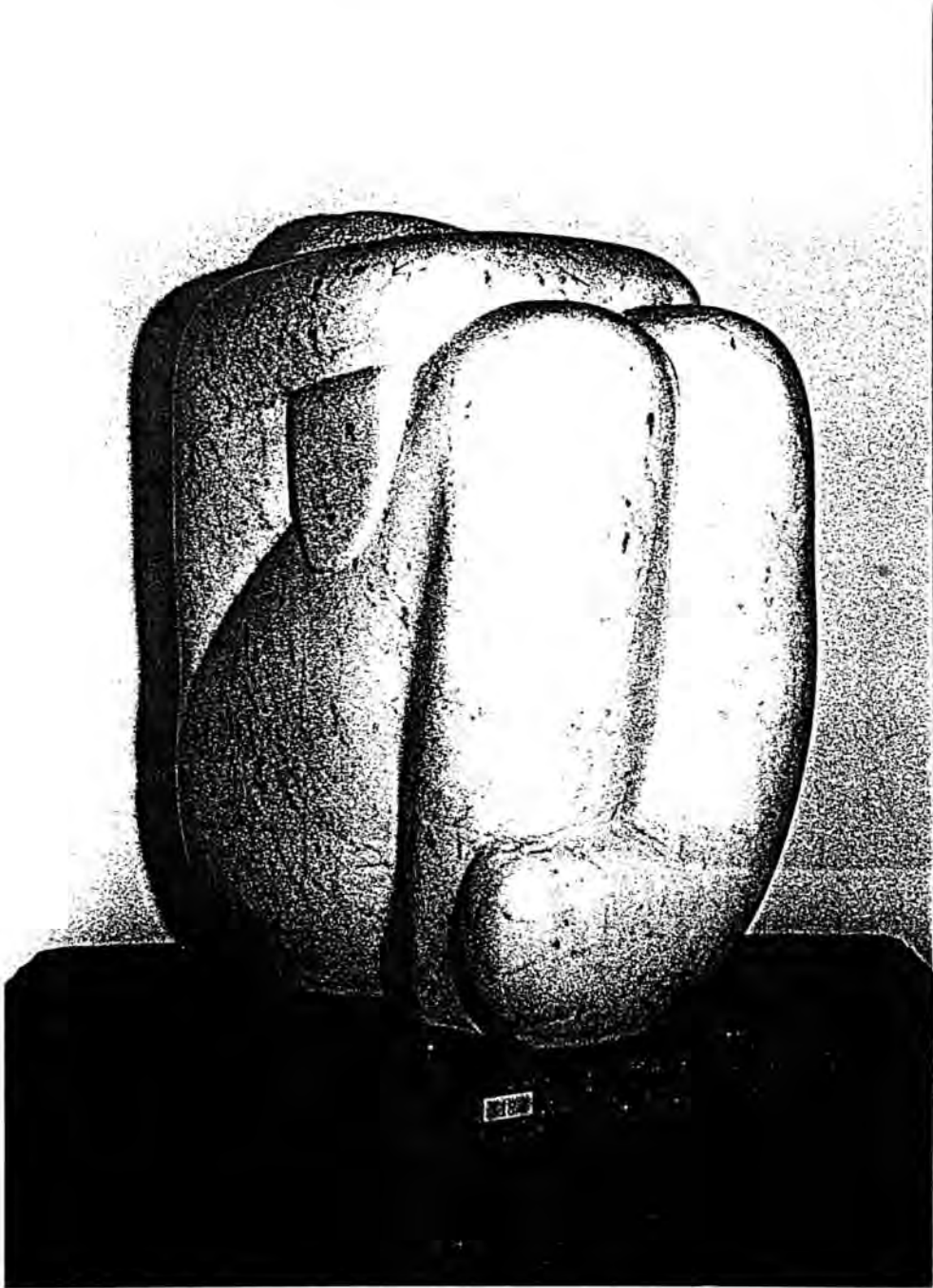


117









121

Pensem que el concepte del manteniment visual del bloc - és una constant que es relaciona amb la mateixa utilització del marbre o de la pedra com a matèria primera. L'ús d'aquesta concepció fa que tècnicament, l'obra esdevingui més planera i es realitzi millor. De tota manera, - hem vist al llarg del temps que l'escultor ha realitzat tot tipus d'obra amb pedra de gran filigrana i virtuosisme tècnic.

Personalment cerquem un llenguatge propi en la nostra obra escultòrica i pensem que tot i que l'escultura en pedra sigui molt antiga, encara es poden fer noves aportacions a aquesta parcel·la de l'escultura.

En un sentit ens considerem hereus de l'escultura mediterrània pels nostres orígens i per cultura, però no reconeixem únicament la paternitat dels escultors dits mediterranis, doncs també ens atreuen nombroses aportacions que no provenen de les riberes del nostre bell mar.

Tornant a l'obra direm que l'harmonia és un dels aspectes regents en la nostra obra. Pretenem aconseguir en cada peça un equilibri global entre totes les seves parts tot i que existeixin diferents graus de desproporció entre uns i altres fragments d'una mateixa peça. Normalment hi ha sempre un cànon que les presideix. Una escultura pot tenir profundes diferències entre, posem per cas, el tronc i el cap, o les extremitats inferiors i les superiors; - pot ésser molt més pesant de la part baixa, anant degradant-se els seus volums a mida que es va ascendint. Pot presentar aquestes i més diferències i mantenir tanmateix una essencial harmonia que l'espectador sens dubte apreciarà en contemplar-la. Aquest és un dels aspectes dominants en moltes de les nostres realitzacions.

Per altra banda, també el coneixement tècnic i de l'ofici té en l'escultura una importància cabdal doncs una bona concepció plàstica mal realitzada pot resultar un desastre.

Personalment no ens considerem fanàtics de la tècnica però reconeixem que és del tot indispensable el seu coneixement. L'experiència ens ha demostrat que en el camp de l'escultura l'ofici esdevé vital i ineludible ja que no podem pretendre crear una obra determinada sense tenir present amb quin material la realitzarem, com la farem, ni amb quines dificultats ens trobarem. Això no vol pas dir que siguem partidaris de treballs artístics molt depurats. Personalment preferim l'expressivitat o la personalitat de l'obra que no pas un perfeccionament tècnic dut a les seves màximes conseqüències. El que succeeix és que tot això acostuma a anar lligat. Una obra d'art pot permetre's en força casos defugir la depuració tècnica perquè l'obra li ho demana. Sovint hem vist obres realitzades amb molta perfecció tècnica, aspecte que per altra banda els hi atorgava una fredor considerable. La coneixença de l'ofici ha de ser sempre al servei de l'escultor, mai a l'inrevés. Quan més dominem la tècnica millor, però també hem de saber oblidar-la quan ens interressi. Si no és així sempre quedarem supeditats a ella i correrem el risc d'acabar essent esclaus d'aquests mateixos coneixements.

Un escultor ha de ser un artista creador, però també un bon professional, fet que s'apren amb els anys, treballant els materials i no menyspreant cap dels aspectes del seu ofici, i aquest punt és tan important com qualsevol altre.

2.6.- CONCLUSIÓ

Hem arribat al punt a on la intenció d'aquest treball d'investigació ha quedat coberta. Una intenció a la que bàsicament ens hem referit a la pròpia creació personal - la qual, inevitablement, ens ha dut a una reflexió més profunda del que és i pot estar la nostra obra. En aquest sentit, i fent una parada prèvia al punt final, ens venen al cap tot de reflexions que són fruit d'aquest intent. Ens arriba al pensament la idea força generalitzada que ens diu que practicar l'escultura de talla directa en pedra, avui, és quelcom passat de moda, que no va amb el temps i, conseqüentment ve a significar una pràctica caduca.

Pot ésser que actualment no calgui la pedra per les realitzacions escultòriques -com ho demostren moltes de les grans escultures que s'alcen a les ciutats a base de ciment, formigó, polièster i d'altres materials industrials- però és cert que particularment ens interessa i considerem important allò que dóna sentit al treball de l'artista i, per tant, de l'home. És cert que vivim el temps de la industrialització, de la producció massiva, l'època del màrketing, de la imatge, de la publicitat, però -malgrat tot, el treball en el sentit més artesanal del terme, té un valor no solament material sinó també espiritual.

El retrobament amb la matèria, en aquest cas el marbre i la pedra al cap dels segles, ens despulla de tota la sofisticació i de la pretesa assimilació de la nostra prò-

pia evolució i els seus avanços, per a comprendre allò - que ens és més essencial. Aquest fet del treball íntim - no industrialitzat li és necessari no solament a l'artista sinó també a l'home i, per tant, és quelcom etern.

L'art neix del pensament de cada artista, però l'escultura la realitzem amb les nostres mans. Aquest és el nostre criteri i una possible explicació dels treballs artístics que ens són propis.

Fulls de paraules i imatges per explicar i fins i tot intentar comprendre allò que neix al cap, passa pel cor, arriba a les mans i es materialitza en la pedra.

Hem investigat, hem reflexionat i hem volgut analitzar - una tasca escultòrica que per a nosaltres és fonamental: el treball de la matèria dura amb les pròpies mans. Tots aquests han estat aspectes d'una creació que s'ha vist racionalitzada, potser per primera vegada, mitjançant el present estudi.

Amb l'exposició d'aquests pensaments, la següent presentació d'il·lustracions i, l'obligada visita a l'exposició de l'obra pròpia, hem intentat donar una visió personal i el més objectiva possible donades les circumstàncies, de tot allò que constitueix aquest món bell, íntim i fantàstic que per a nosaltres és l'escultura.

N O T E S

2.- EN TORN A LA PRÒPIA OBRA

NOTES

Apartat 2.

- 14.- "La escultura. Procesos y principios".
Wittkower, Rudolf.
(P. 18)

- 15.- "Crónica de arte contemporáneo".
Rodríguez Aguilera, Cesáreo.
(P. 28)

- 16.- "El arte griego".
Richter, Gisela M.A.
(P. 98)

- 17.- "Crónica de arte contemporáneo".
Rodríguez Aguilera, Cesáreo.
(P. 103)

- 18.- "Henry Moore, Escultura".
Mitchinson, David.
(P. 45)

- 19.- "Técnica de la escultura".
Navarro, Vicente.
(Pp. 73, 74)

- 20.- "Escultura en el siglo XX".
Albrech, Joachim.
(Pp. 156, 157)

- 21.- "La escultura. Procesos y principios".
Wittkower, Rudolf.
(P. 287)
- 22.- "Escultura en el siglo XX".
Albrech, Joachim.
(P. 94)
- 23.- "Escultura en el siglo XX".
Albrech, Joachim.
(P. 122)
- 24.- "Henry Moore. Madre e hijo".
Read, Herbert.
(P. 6)
- 25.- "Eduardo Chillida".
Figuerola-Ferretti, Luis.
(P. 19)
- 26.- "Crónica de arte contemporáneo".
Rodríguez Aguilera, Cesáreo.
(P. 84)
- 27.- "Introducción a la estética".
Hegel, G.W.
(Pp. 67, 68)
- 28.- "La escultura. Procesos y principios".
Wittkower, Rudolf.
(Pp. 38, 39)

- 29.- "Escultura en el siglo XX".
Albrecht, Joachim.
(Pp. 140, 141)
- 30.- "Escultura en el siglo XX".
Albrecht, Joachim.
(P. 88).
- 31.- "Henry Moore. Madre e hijo".
Read, Herbert.
(P. 15)
- 32.- "Manolo".
Blanch, Montserrat.
(P. 92)
- 33.- "Arte abstracto y arte figurativo".
Vicens, Francesc.
(P. 30)
- 34.- "Eduardo Chillida".
Figuerola-Ferretti, Luis.
(P. 19)
- 35.- "La escultura en el siglo XX".
Albrecht, Joachim.
(P. 37)
- 36.- "Escultura en el siglo XX".
Albrecht, Joachim.
(P. 32)

- 37.- "Escultura en el siglo XX".
Albrecht, Joachim.
(Pp. 149, 150)
- 38.- "Maillol 1861-1944." Ed. Obra Social de la Caixa
de Pensions per a la Velleja i d'Estalvis "La
Caixa".
(P. 40)
- 39.- "Maillol 1861-1944".
Ed.Obra Social Caixa Pensions "La Caixa"
(P. 40)
- 40.- "Maillol 1861-1944".
Ed.Obra Social Caixa Pensions "La Caixa"
(P. 40)
- 41.- "Maillol 1861-1944".
Ed.Obra Social Caixa Pensions "La Caixa"
(P. 54)
- 42.- "Maillol 1861-1944".
Ed.Obra Social Caixa Pensions "La Caixa"
(P. 55)
- 43.- "La escultura. Procesos y principios".
Wittkower, Rudolf.
(P. 272, 273)
- 44.- "Gent Nostra".
Infiesta, Josep M.
(P. 3)

- 45.- "Gent Nostra".
Infiesta, Josep M.
(P. 3)
- 46.- "Un siglo de escultura catalana".
Infiesta, Josep M.
(P. 201)
- 47.- "Gargullo 1881-1981. Exposició del centenari".
Borrás, M^a Lluïsa.
(P. 62-63)
- 48.- El Arte según Chillida. "La Vanguardia. Domingo".
(P. 21)
- 49.- "Mateo Hernández 1884-1949."
Majada Neila, José Luis.
(P. 13)
- 50.- "L'Aventura humana de Josep de Creeft".
Fontseré, Carles.
(P. 70)
- 51.- "Un siglo de escultura catalana".
Infiesta, José M.
(P. 155)
- 52.- "Un siglo de escultura catalana".
Infiesta, José M.
(P. 165)

- 53.- "Maillol 1861-1944".
Ed. Obra Social de la Caixa de Pensions per a la
Vellesa i d'Estalvis "La Caixa".
(P. 40)
- 54.- "Escultura vasca 1889-1939".
Sáenz de Gorbea, Xabier.
- 55.- "Un siglo de escultura catalana".
Infiesta, José M.
(P. 175)
- 56.- "Un siglo de escultura catalana".
Infiesta, José M.
(P. 182)
- 57.- "Un siglo de escultura catalana".
Infiesta, José M.
(P. 183)
- 58.- "Henry Moore. Madre e hijo".
Read, Herbert.
(P. 18)
- 59.- "Julio González".
Aguilera Cerni, Vicente.
(P. 178)
- 60.- "Henry Moore".
Fundació Joan Miró. Barcelona.
(P. 47)

- 61.- "El Arte".
Gill, Eric.
(Pp. 29, 31 i 34)
- 62.- "Crónica de arte contemporáneo".
Rodríguez Aguilera, Cesáreo.
(P. 98)
- 63.- "Apel.les Fenosa".
Ed. Ajuntament de Barcelona. Serveis de Cultura.
(P. 16)
- 64.- "La escultura. Procesos y principios".
Wittkower, Rudolf.
(P. 103)
- 65.- "La escultura. Procesos y principios".
Wittkower, Rudolf.
(Pp. 103-104)
- 66.- "La escultura. Procesos y principios".
Wittkower, Rudolf.
(Pp. 282-283)

INDEX D'IL.LUSTRACIONS

INDEX D'IL·LUSTRACIONS

1. Henry Moore
"Escultura amb forat i llum" 1967. Marbre traver
tino roig, long. 1,27 m.
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Holanda.
2. Josep de Creeft
"Eart" 1966. Pedra calcària
3. Arístides Maillol
"Mediterrània" 1902-1923. Marbre
4. Mapa litogràfic de la península ibèrica.
5. Mapa dels jaciments de marbre i de granet al terri
tori espanyol de la península ibèrica.
6. Mapa de jaciments de marbre i de granet a Itàlia.
7. Explotació a cel obert. Pedrera de marbre serpentí
a Chiesa Valmalenco (Itàlia).
8. Explotació subterrània mitjançant pous. Pedrera
de marbre a Vermont (USA).
9. Requadrament d'un bloc. Pedrera de marbre "Rosa
Castell" a Vilafranca del Penedés (Barcelona).
10. Esquema del funcionament del fil helicoidal.

- 11.12. Suposat treball de desprendiment mitjançant el fil helicoidal.
- 13.14. Eines per a desbastar i tallar la pedra i el marbre
15. Diferents resultats de superfícies bujardades.
16. Diferents resultats de superfícies després de l'ús d'algunes eines de talla.
- 17.18.19.20.21.22 i 23. Explicació gràfica per passos, de l'escairament d'un bloc de marbre.
- 24.25.26.27.28.29 i 30. Mètode de treure punts. Exemple de la còpia de l'àngel somrient de Reims.
- 31.32.33.34.35 i 36. Figura reclinada, Henry Moore (1945-46) Fusta Exemple d'un treball de talla directa.
37. Escultura grega.
"Músic que toca la lira". Relleu en marbre. 148 cm. d'alt. Museum of Fine Arts de Boston.
38. Escultura grega.
"Cap de dona", vers l'any 429 a C. Marbre. Atenes, Museu Nacional d'Arqueologia.
39. Escultura egípcia.
"Triada de Mykerinos". Dinastia IV. Pedra dura. Museu de El Cairo.

40. Escultura egípcia.
Relleu que representa dos personatges de sèquit del visir Romose. Dinastia XVIII. Pedra.
Tumba del mateix nom a Gurnah.

41. Escultura egípcia.
Retrat inacabat de la reina Nefertitis. Dinastia XVIII.
Museu de El Cairo.

42. Escultura primitiva.
Cap de pedra de la societat secreta Inyet, al nord de Nova Bretanya.

43. Escultura primitiva.
Estàtua de pedra de la regió de Tiahuanaco, a Bolívia. Data del 300 al 700 d. C. aproximadament.

44. Escultura romànica.
Un dels reis-vells de la timpa de Moissac, amb la cítara i la copa de les ofrenes.

45. Escultura romànica.
Isaies de la façana de la catedral de Cremona.
Obra de Guillermo de Módena. (1107 - 1117)

46. Escultura romànica.
Cap d'un bisbe del segle XII, procedent de S. Pantalón. Museu Diocesà. Colònia.

47. Escultura romànica.
Detall d'un grup de la Verge entre signes del Te-tramorfo.
Schnütgen Museum. Colònia.

48. Arístides Maillol
"Mediterrània" 1902 - 1923. Marbre.
49. Enric Casanovas
"Treballs al camp". Relleu. Marbre.
50. Josep Clarà
"La Deesa". 1909. Marbre. Plaça de Catalunya
51. Pau Gargallo
"Nu d'home jove". Pedra. 1918. 60x30x21 cms.
52. Manolo Hugué
"Dona asseguda". 1913. Pedra, relleu de 35 x 42 cms.
Galeria Louise Leiris, Paris.
53. Manolo Hugué
"Bust de dona". 1922. Pedra. baix relleu de
55 x 62 cms.
Galeria Louise Leiris, Paris.
54. Constantain Brancusi
"Princesa X" 1916. Marbre de 73 cms. d'alt.
Col.lecció Roché, Sevres, França.
55. Constantain Brancusi
"El principio del mundo". 1924 Marbre, 18 cms.
Col.lecció Roché, Sevres, França.

56. Constantain Brancusi
"Mille Pognay". 1913-1931. Marbre de 44 cms. d'alt
Museum of Art, Filadelfia.
57. Constantain Brancusi.
"El bes". 1908 Pedra Calcària. 58 cms. d'alt.
Museum of Art, Filadelfia. Col.lecció Louise i
Walter Arensberg.
58. Constantain Brancusi
"L'Ocell". 1912. Marbre de 62 cms. d'alt i 15'25
cms. de base.
Museum of Art, Filadelfia.
59. Amadeo Modigliani.
"Escultura"
Propietat Gustave Schindler, Nova York
60. Amadeo Modigliani.
"Cap"
Propietat M. Kloedler and Co. In. Nova York.
61. Amadeo Modigliani
Cap
Propietat Peris Galleries. Nova York
62. Amadeo Modigliani
Cap
Musée National d'Art Moderne. Paris

63. Amadeo Modigliani
Cap
Propietat privada.
64. Amadeo Modigliani
Cap
Propietat Henry Pearlman, Nova York
65. Amadeo Modigliani
Cap
Propietat Jean Masurel. Mouvaus.
66. Amadeo Modigliani
Cap
Propietat privada. E.E.U.U.
67. Amadeo Modigliani
Cap
Propietat Mrs. Orswell. Pomfred Center, Connecticut
68. Amadeo Modigliani
Cap
Propietat Herbert Singer. Nova York
69. Josep de Creeft
"Emerveillement" 1941. Marbre verd Serpentí.
Metropolitan Museum of Art, Nova York.
70. Josep de Creeft
"L'abraçada" 1944. Marbre de siena.

71. Giuseppe Mazzullo
"Cap". 1964
Pedra, 58 x 60 cms.
72. Mateo Hernández.
"Cabriola recolzada" 1947. Granet negre.
Propietat de l'Estat francès.
73. Mateo Hernández.
"Marabú dret" 1923 Diorita.
Museu de Luxemburg. Jeu de Paume, Paris.
74. Mateo Hernández
"Cóndor". Granet negre.
Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid
75. Henry Moore
"Figura commemorativa" 1945-1946. Pedra de Hornton
Llarg. 1'42 m.
Dartington Hall, Devon
76. Henry Moore
"Verge amb nen" 1943-1944 Pedra de Hornton.
Alt. 1'50 m.
Església de St. Matthew. Northampton.
77. Amadeo Modigliani
Cap
Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.

78. Amadeo Modigliani
Cap
Propietat R. de Boël. Bruseles.
79. Amadeo Modigliani
Cap
Museum Modern Art. Nova York
80. Amadeo Modigliani.
Cap
Tate Gallery, Londres
81. Amadeo Modigliani
Cap
Propietat Joseph Pulitzer Jr. St. Louis.
82. Amadeo Modigliani
Cap
Propietat Joseph Cowles. Minnesapolis.
83. Amadeo Modigliani
Cap
Propietat Chester Dale. Nova York
84. Amadeo Modigliani
Cap
Propietat Privada. Paris.
85. Obra Pròpia.
86. Obra Pròpia.

87. Obra pròpia.
88. Obra pròpia.
89. Constantain Brancusi.
Musa adormida. 1906. Marbre. Galeria Nacional
de Bucarest.
90. Constantain Brancusi.
Musa adormida. 1909. Marbre. Alt. 28 cms. Col.lec
ció Joseph H. Hirshhorn
91. Constantain Brancusi
El recent nascut. 1915. Marbre. Alt. 18 cms.
Col.lecció Louise i Walter Arensberg. Museum of
Art Filadelfia.
92. Obra pròpia
93. Obra pròpia
94. Obra pròpia.
95. Obra pròpia.
96. Obra pròpia.
97. Henry Moore
Dona reclinada. 1927. Formigó. Long 63 cms.
Col.lecció Irina Moore.

98. Henry Moore.
Figura recolzada. 1929. Pedra. Alt 57 cms.
Leeds City Art Galleries, Anglaterra.

99. Dona reclinada. 1930 Pedra verda de Hornton.
Llarg, 94 cms. National Gallery of Canada,
Otawa.

100. Obra pròpia.

101. Obra pròpia.

102. Obra pròpia.

103. Obra pròpia.

104. Obra pròpia.

105. Obra pròpia.

106. Constantain Brancusi.
El bes. 1908 Pedra calcària. Alt. 58 cms.
Museum of Art Filadelfia.

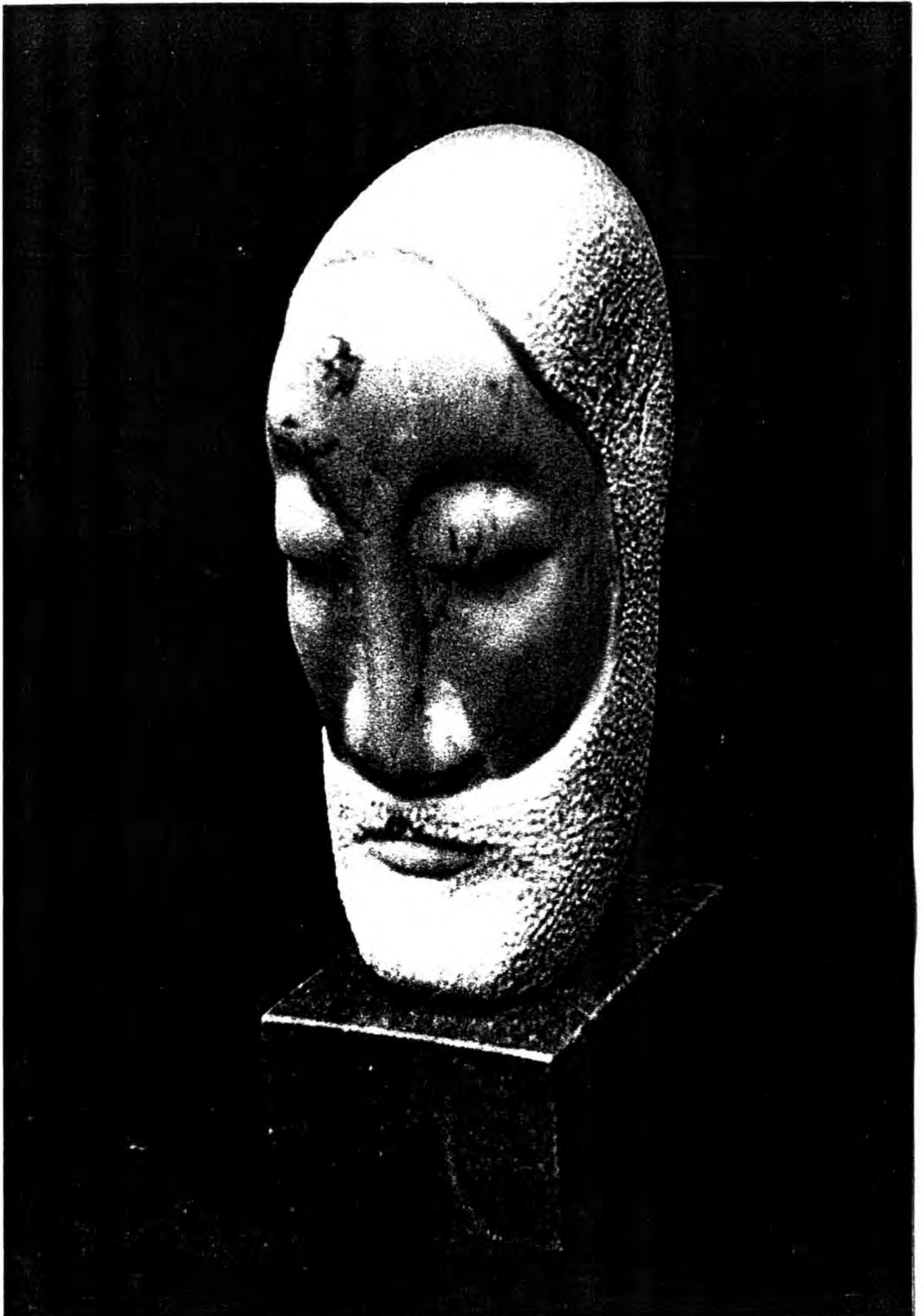
107. Arístides Maillol.
L'illa de França. 1925.

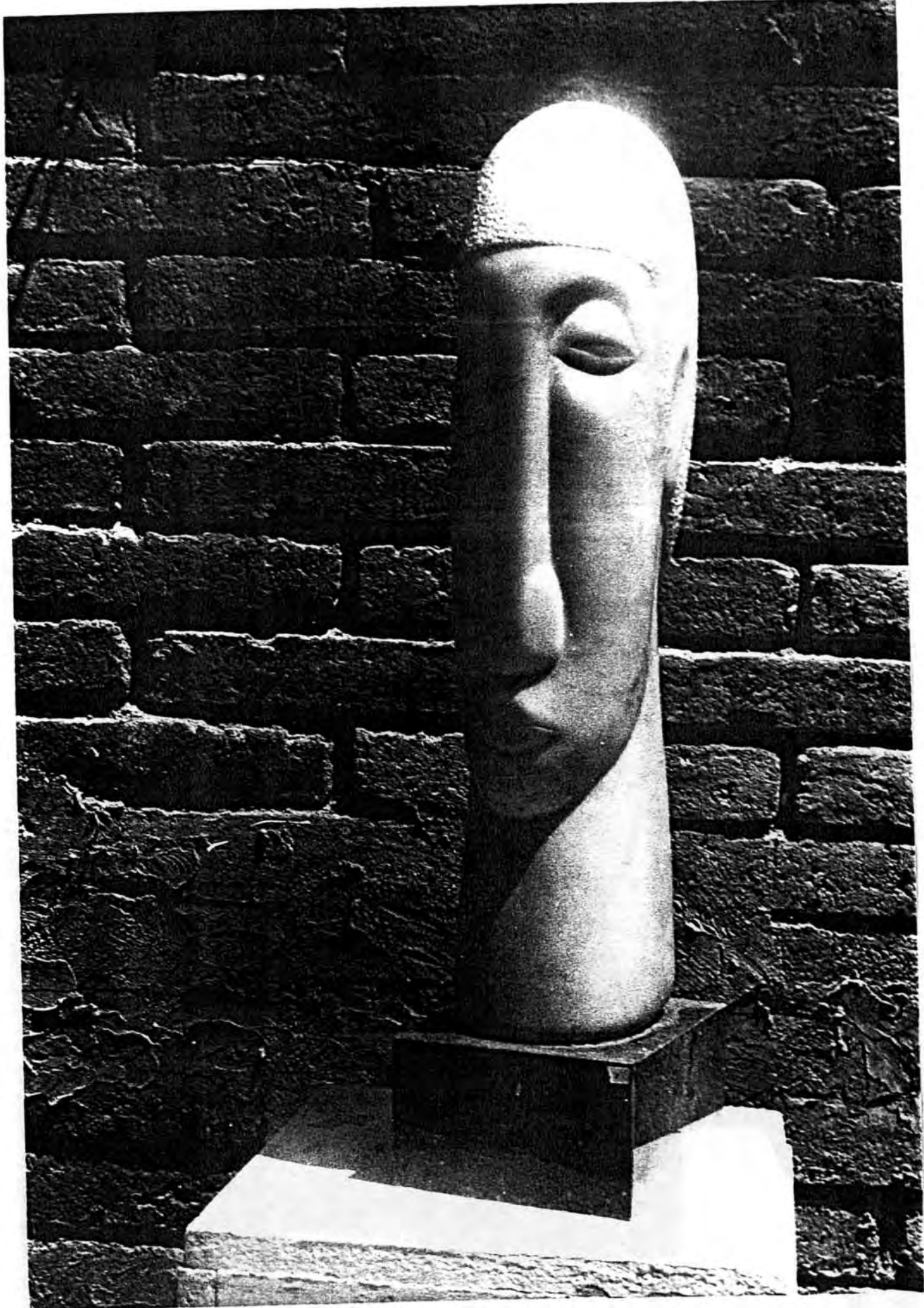
108. Alexander Rodochenko.
Construcció suspesa. 1929-21

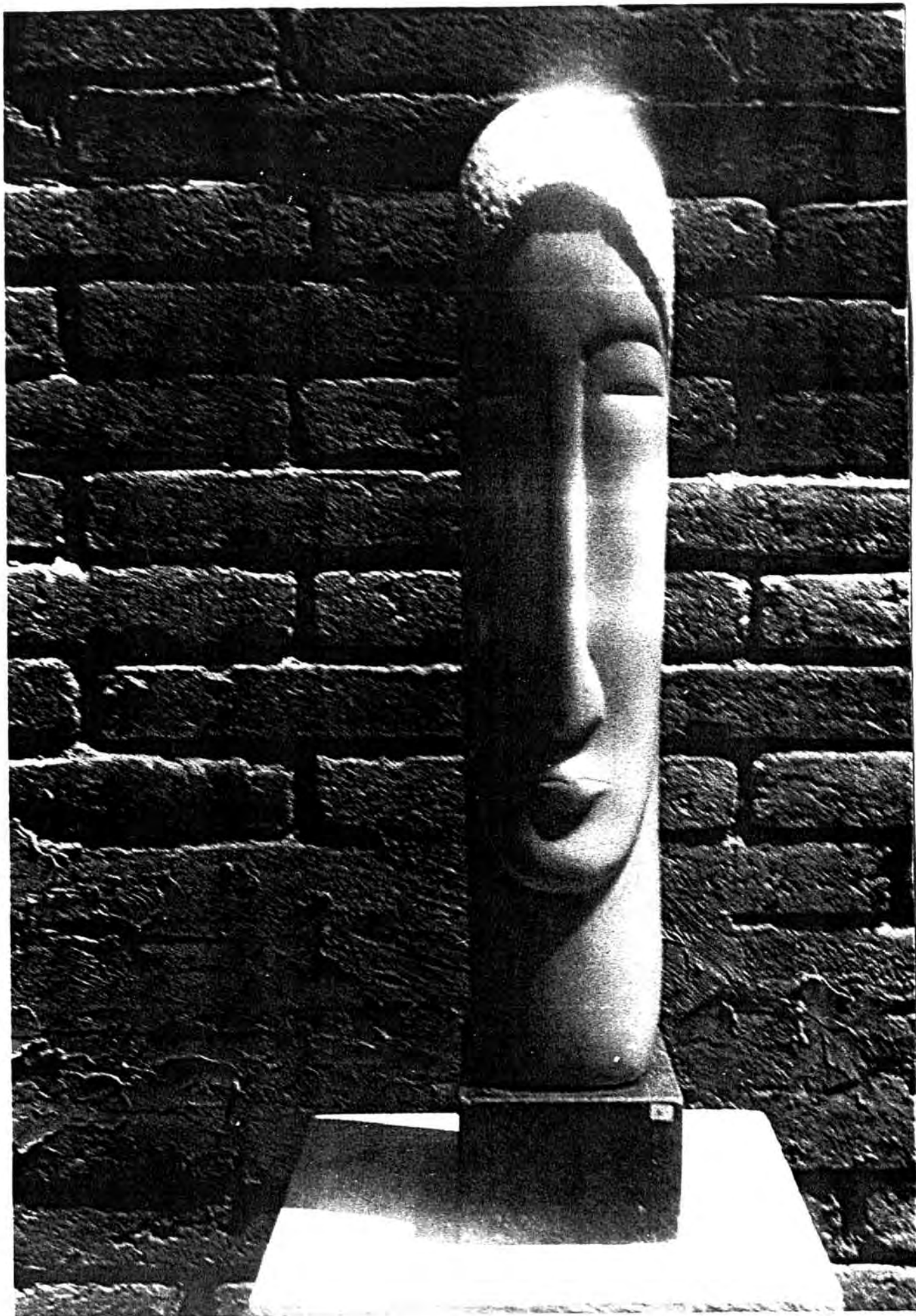
109. Arístides Maillol.
Banyista asseguda. Marbre.
110. Obra pròpia.
111. Arístides Maillol.
La joventud. 1910. Marbre.
112. Naum Gabo.
Construcció en l'espai. 1937. Vidre.
113. Constantain Brancusi.
El bes. 1908. Pedra calcària. Alt. 58 cms.
Col.lecció Louise i Walter Arensberg. Museum of
Art Filadelfia.
114. Vladimir Tatlin.
Model per la Tercera Internacional. 1919-1920
Reconstrucció: metall i fusta pintada. Alt
3 m. Diàmetre. 1'56 m.
Moderná Museet, Estocolmo.
115. Manolo Hugué.
Dona arrupida. 1927. Pedra. Alt, 43 cms.
Museu de Belles Arts, Grenoble.
116. Pau Gargallo
"Retrat de Picasso" 1913, Pedra. 22'5 x 21 x 23
cms.
Museu d'Art Modern, Barcelona.

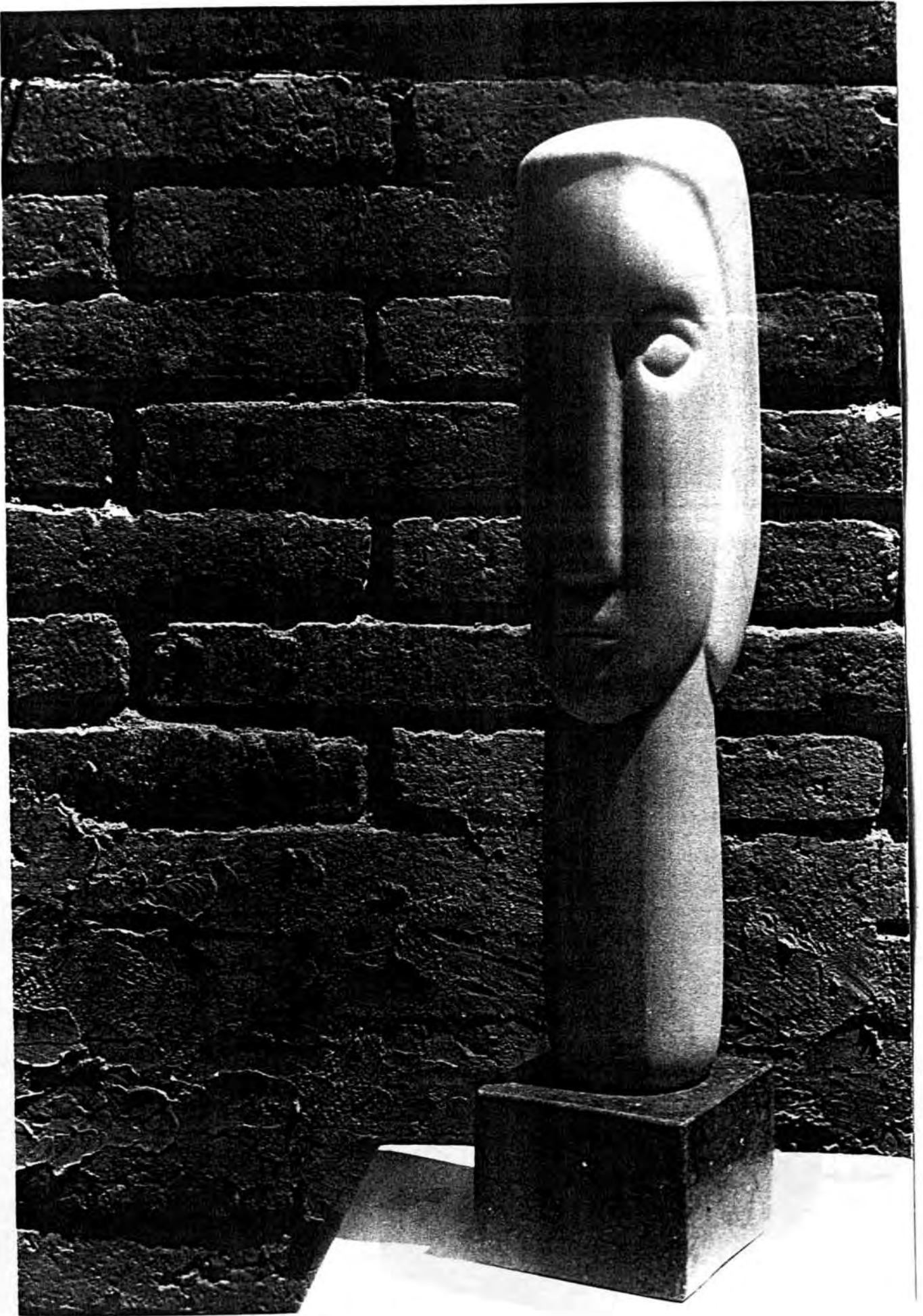
117. Josep de Creeft
"El Guardià" 1916. Granet Portugués.
Josep de Creeft Square Wood Memorial Park,
Hoosick Falls. NovaYork.
118. Obra Pròpia.
119. Obra pròpia.
120. Obra pròpia.
121. Obra pròpia.

OBRA PRÓPIA

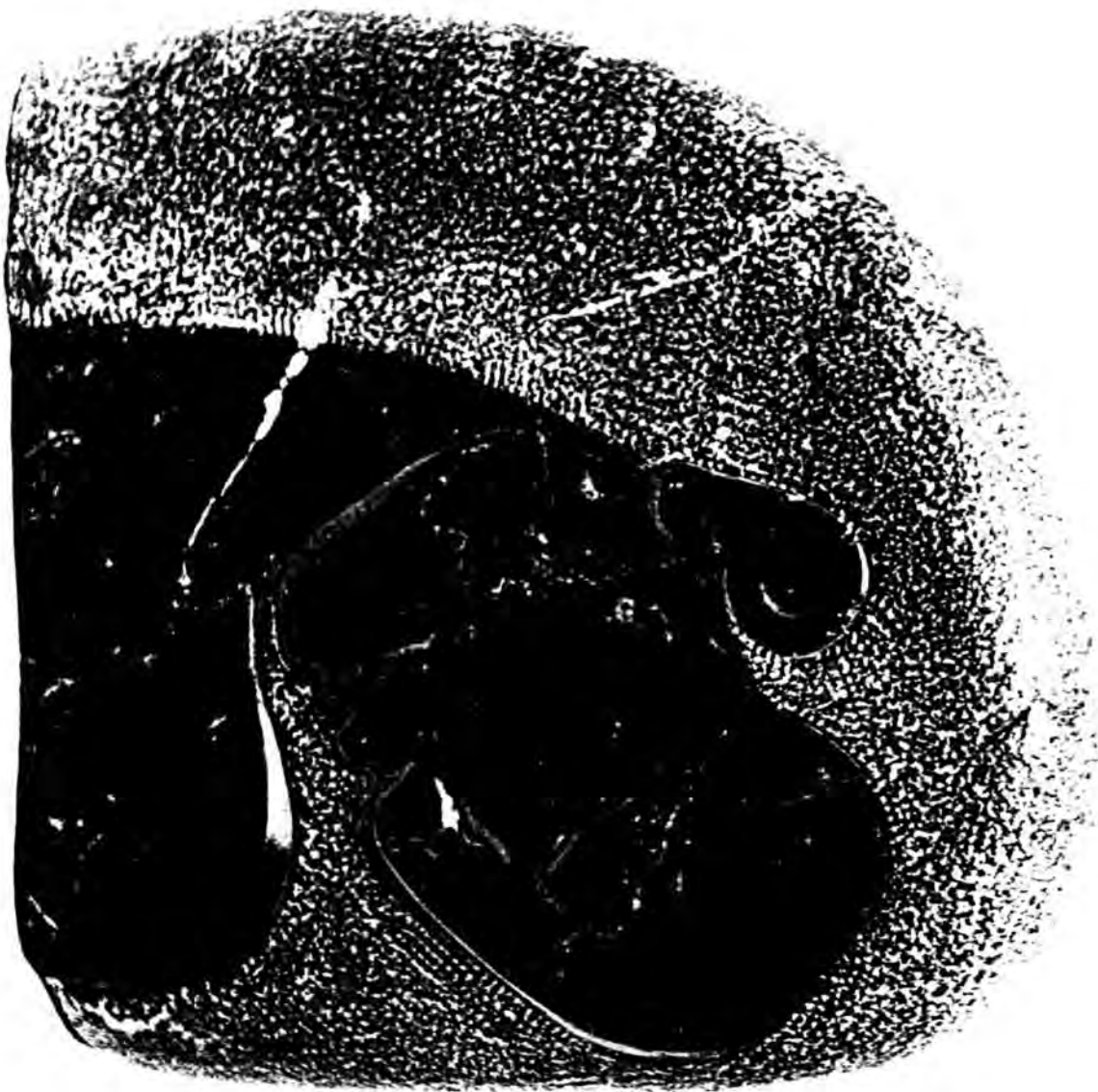


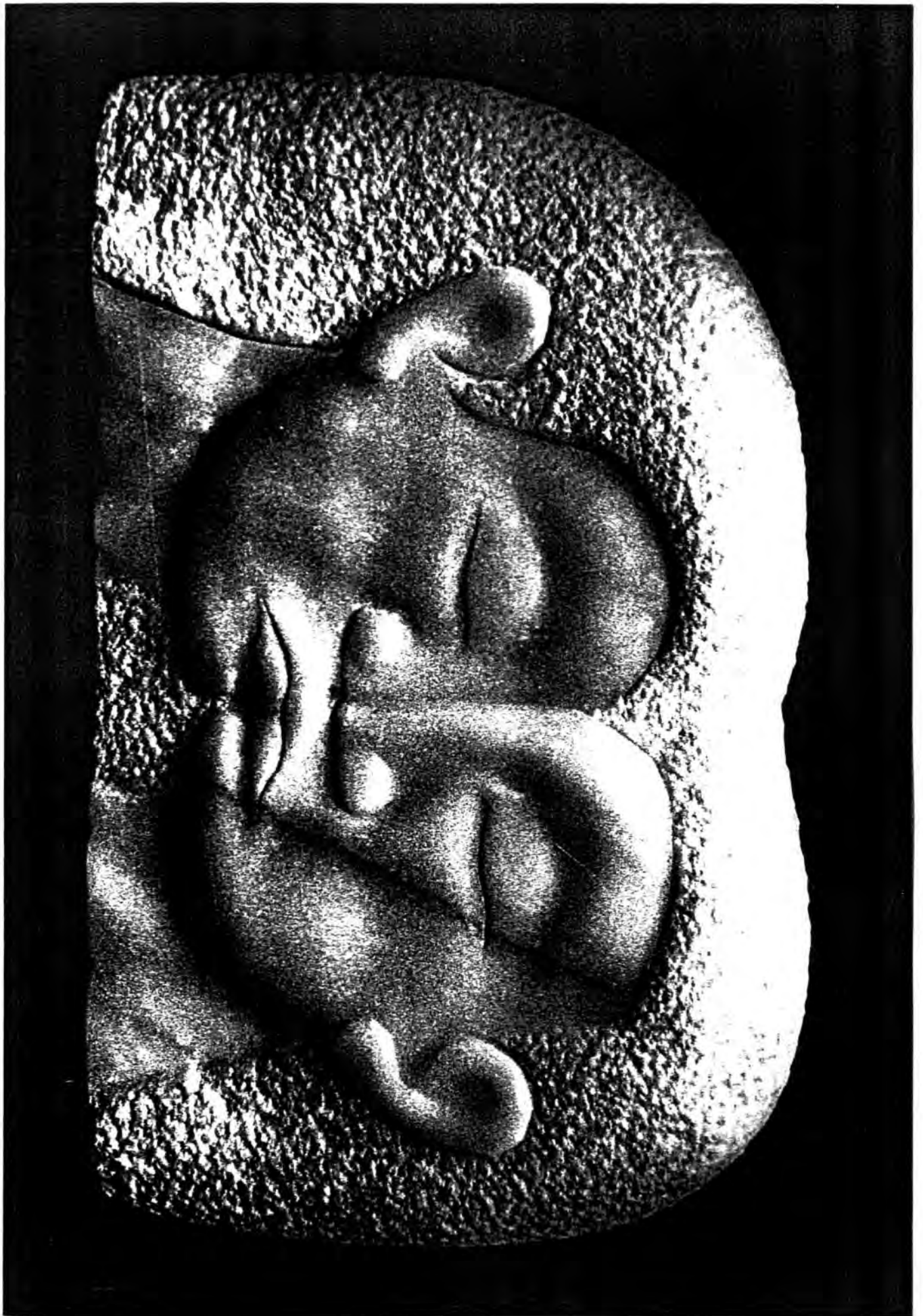


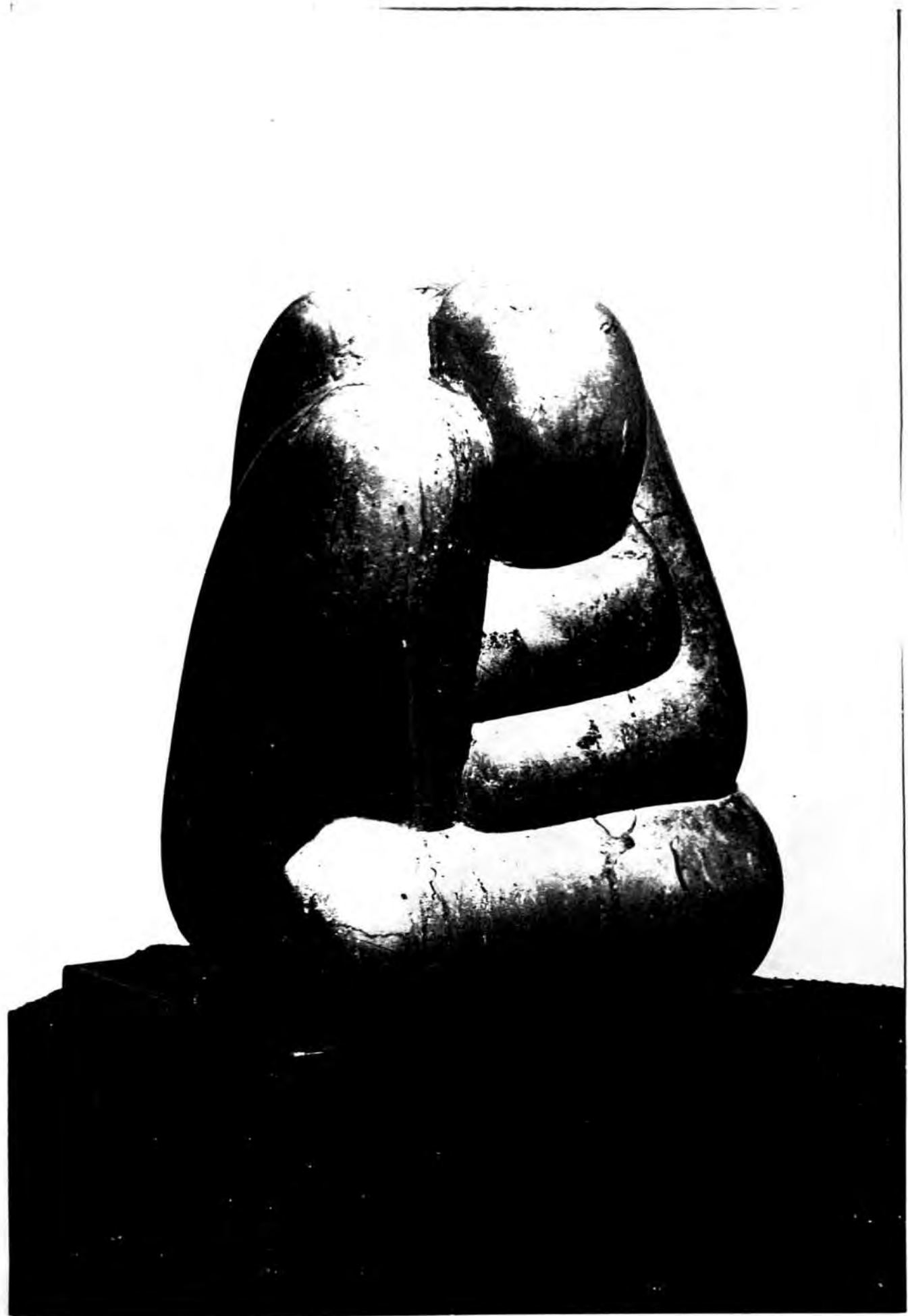




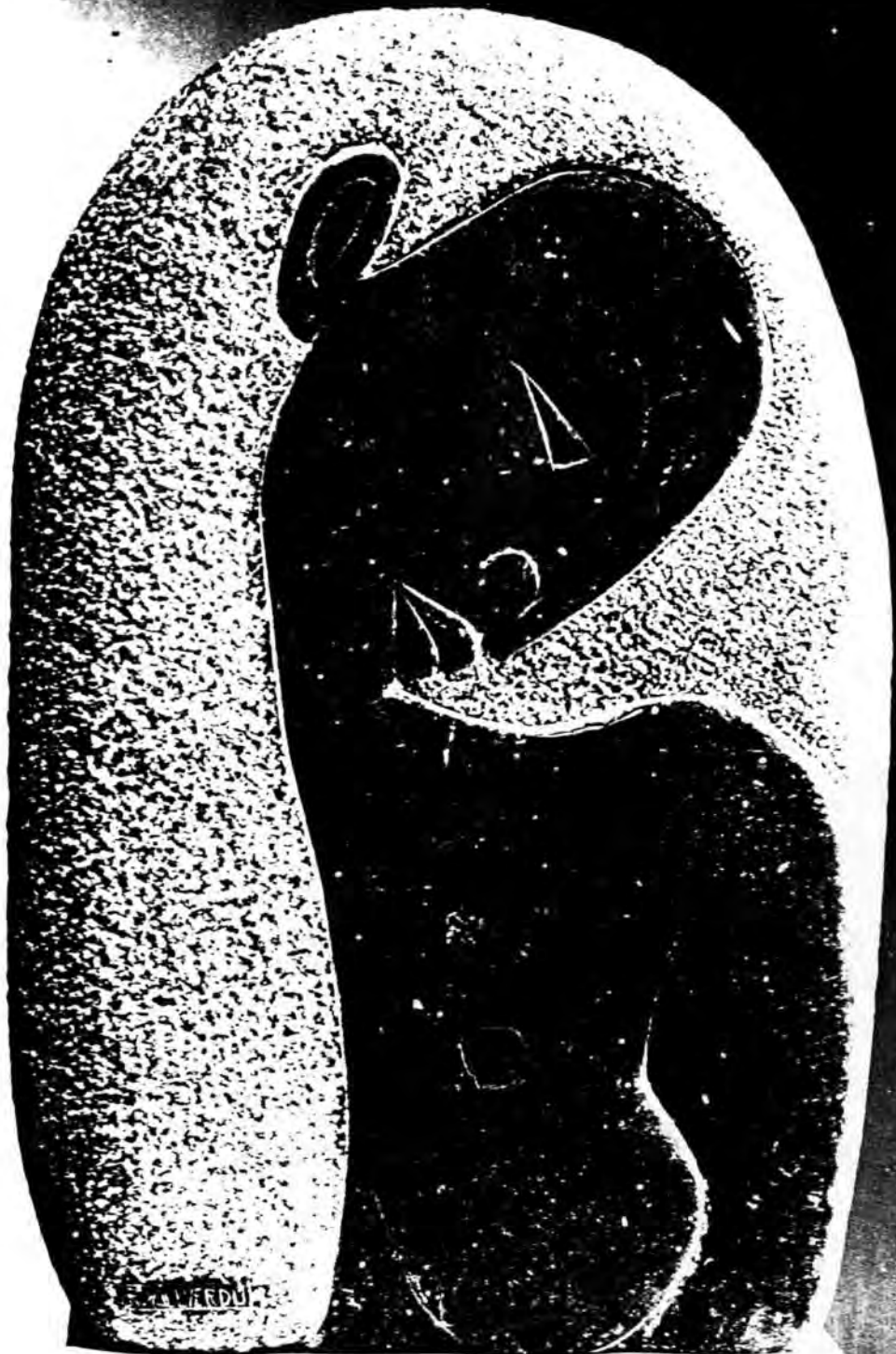


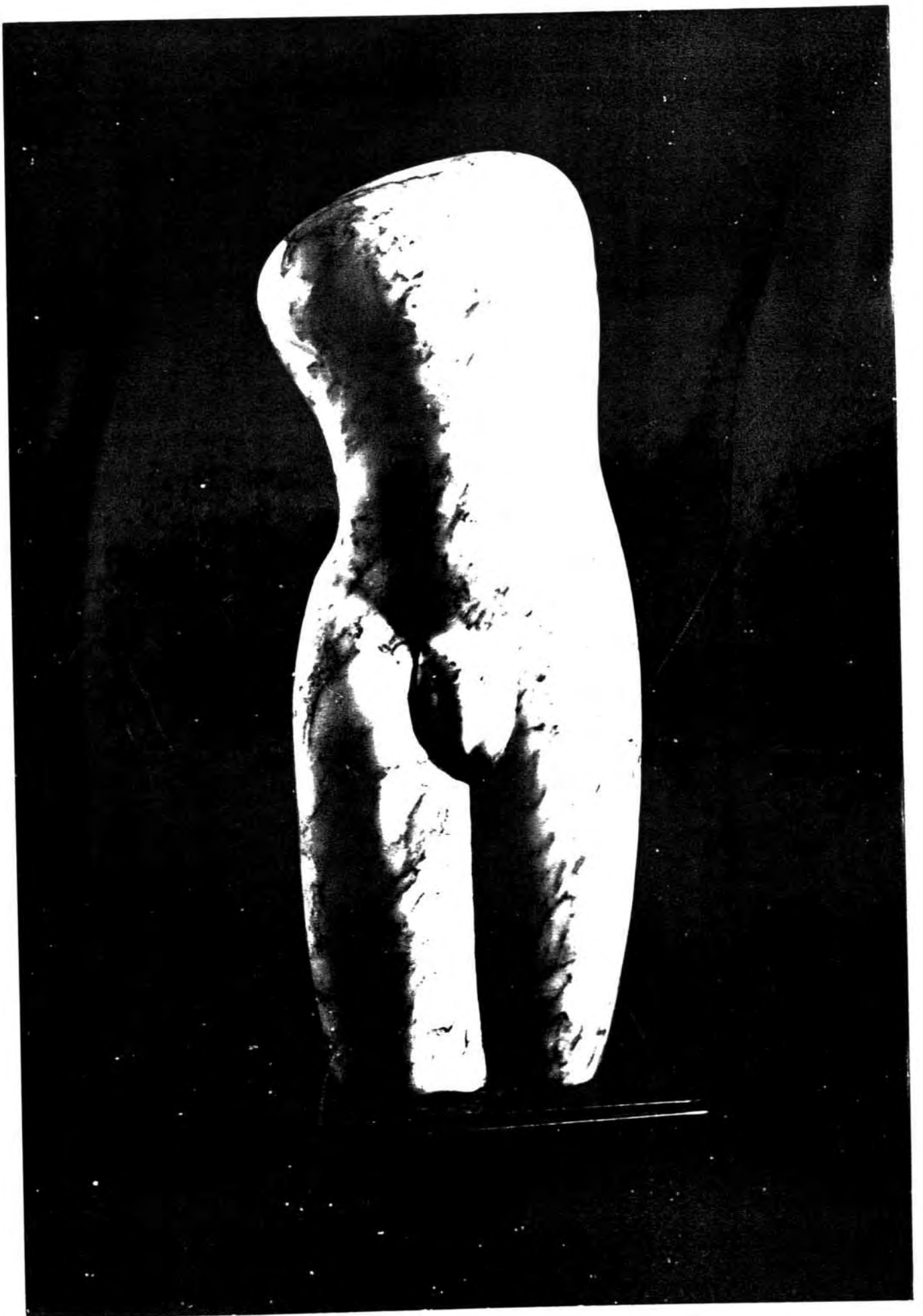








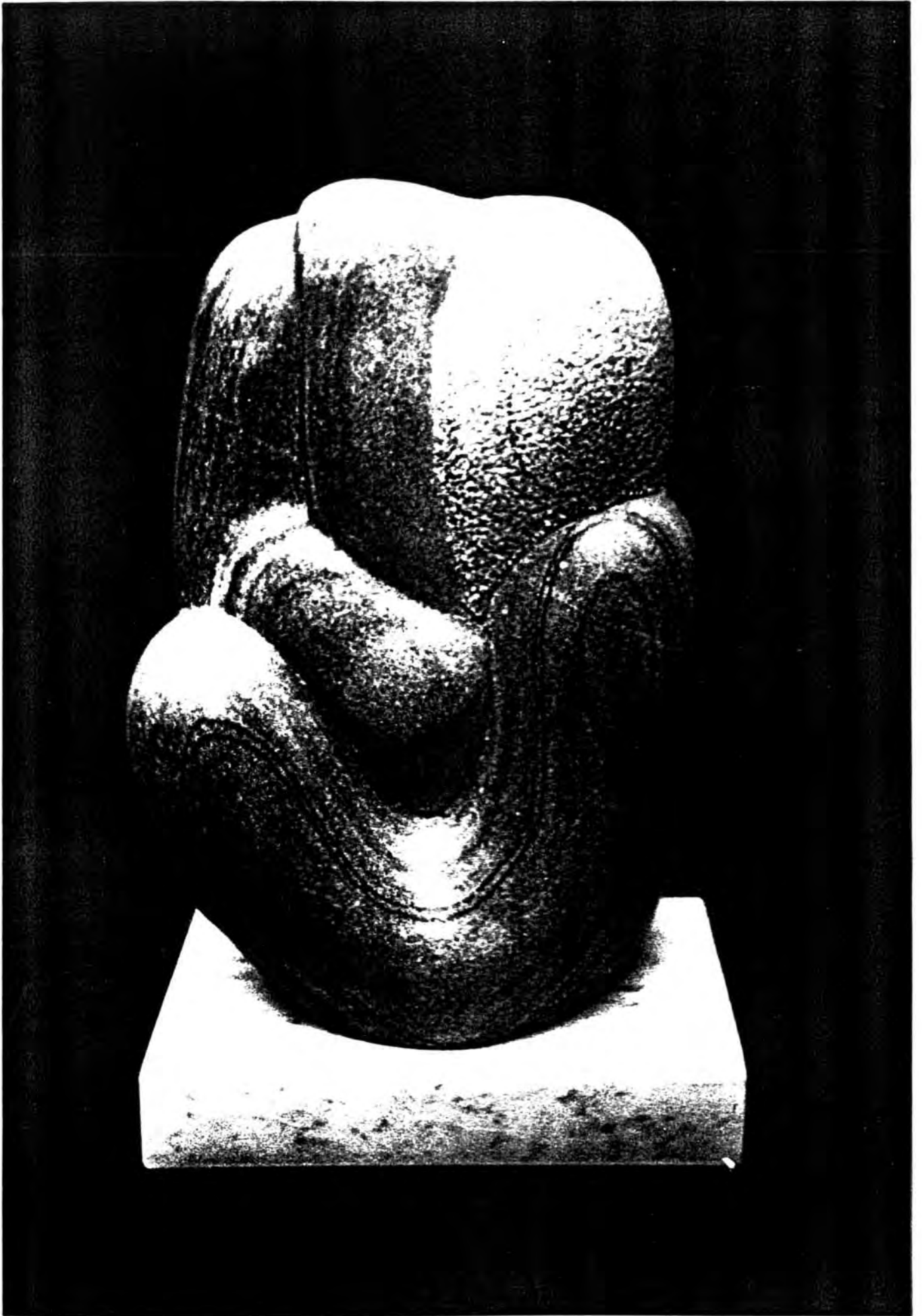




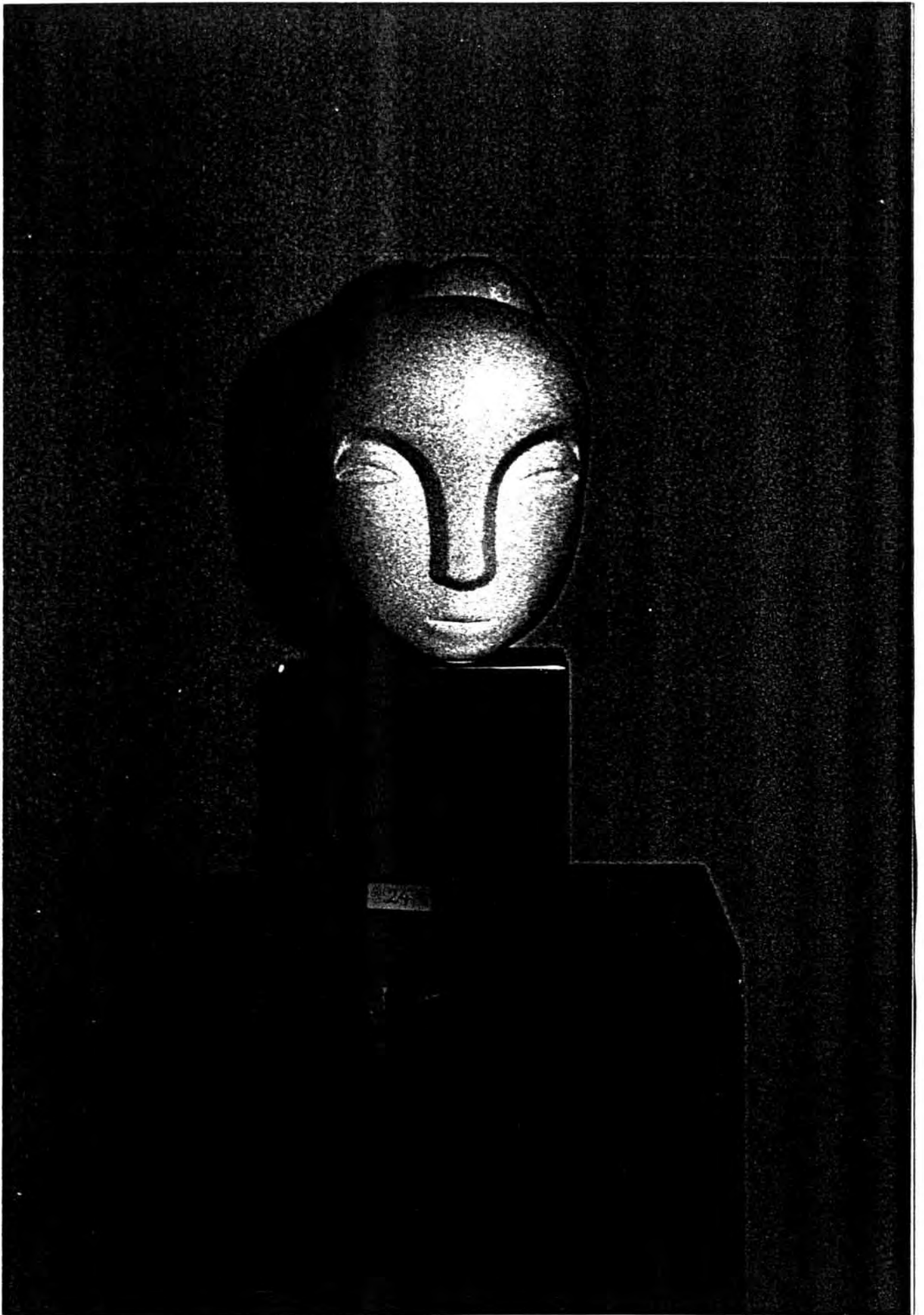


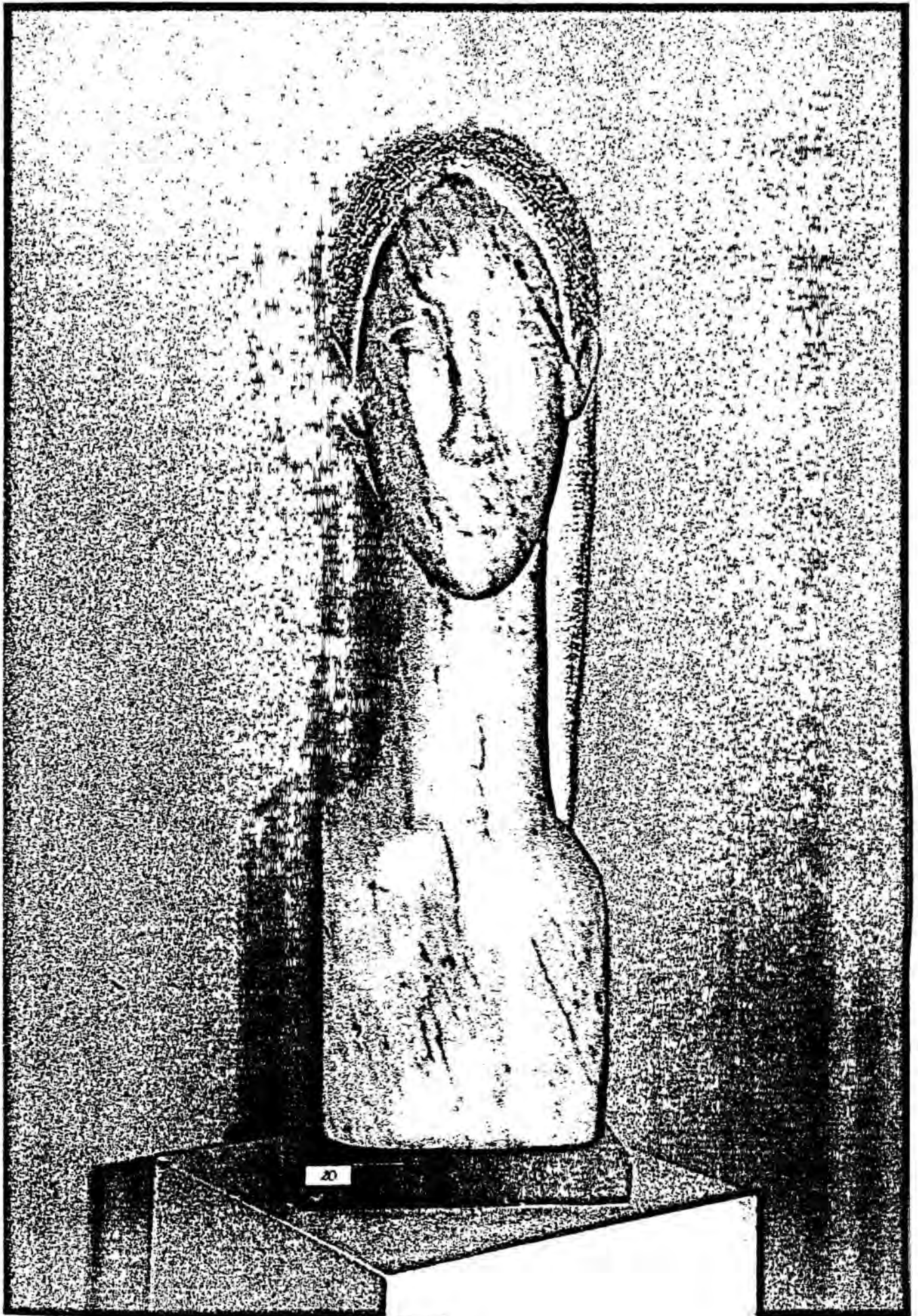


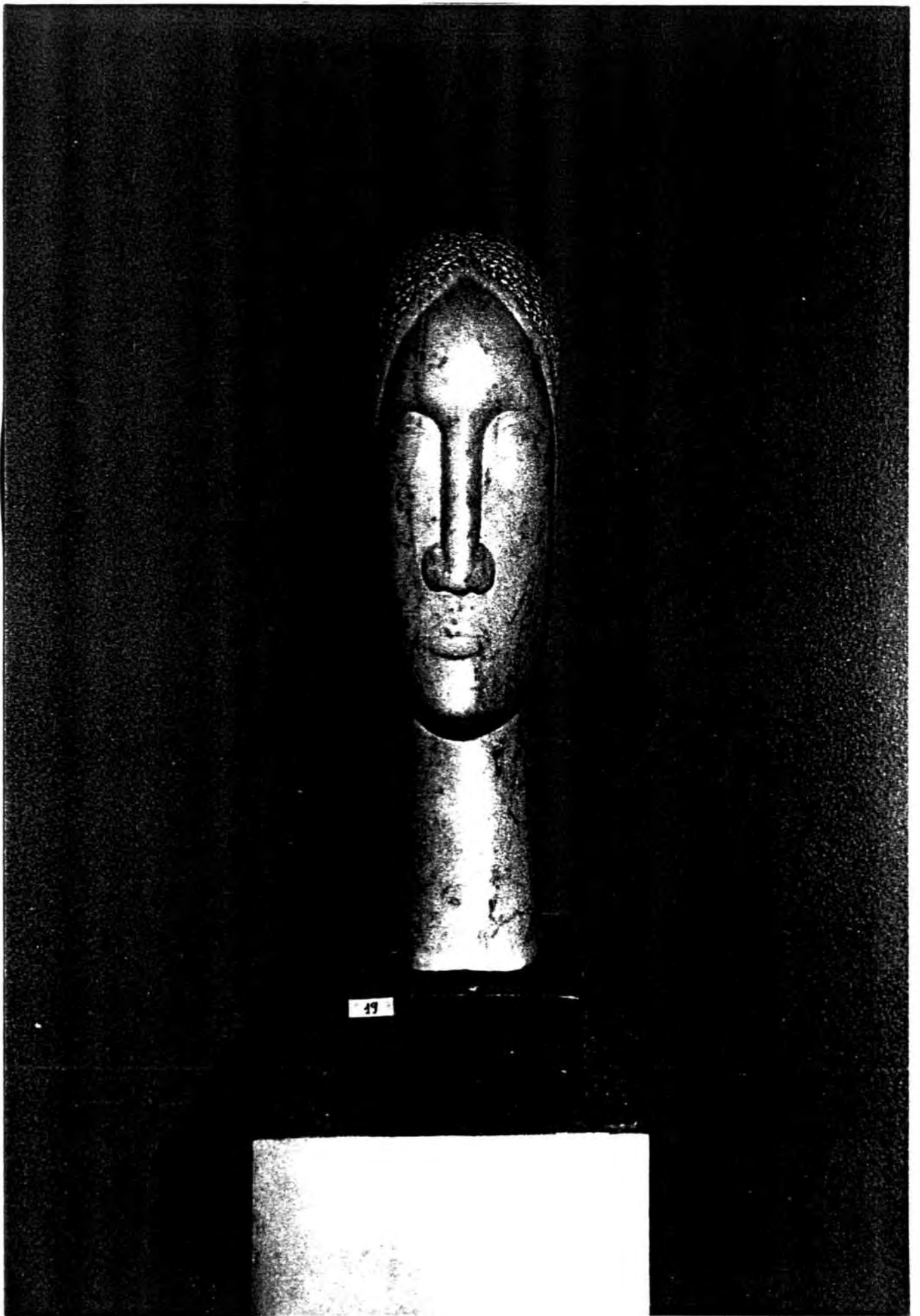


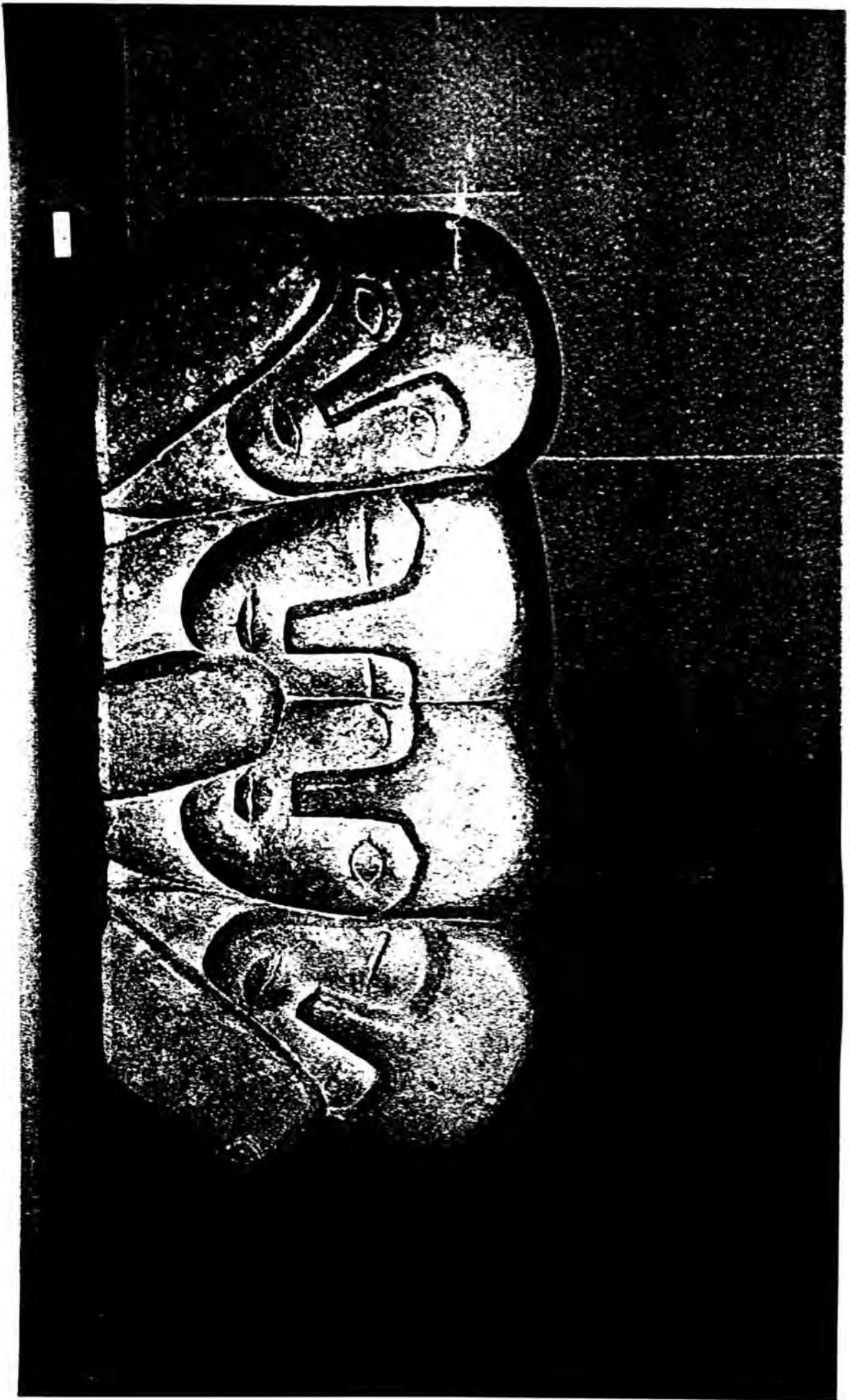








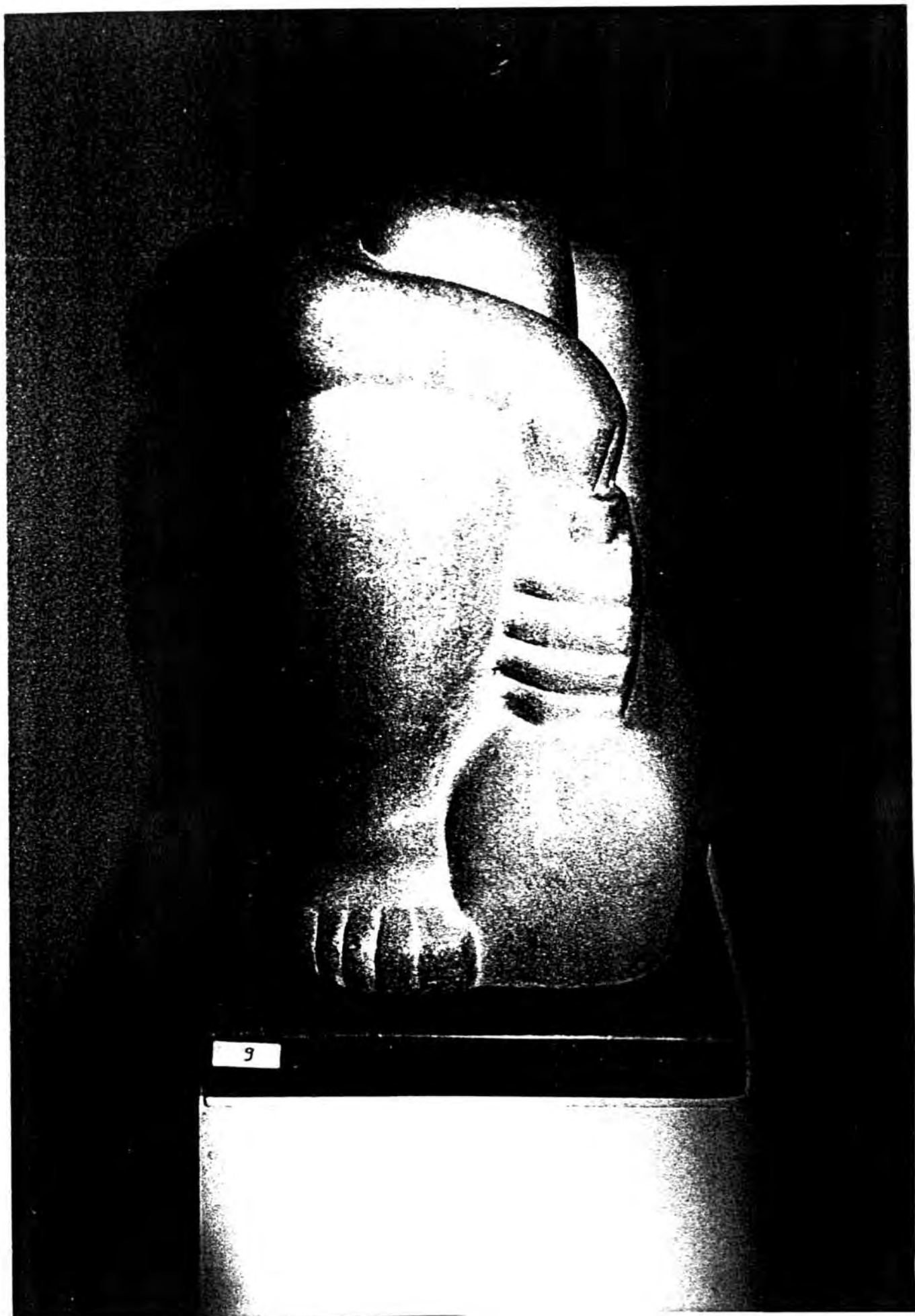








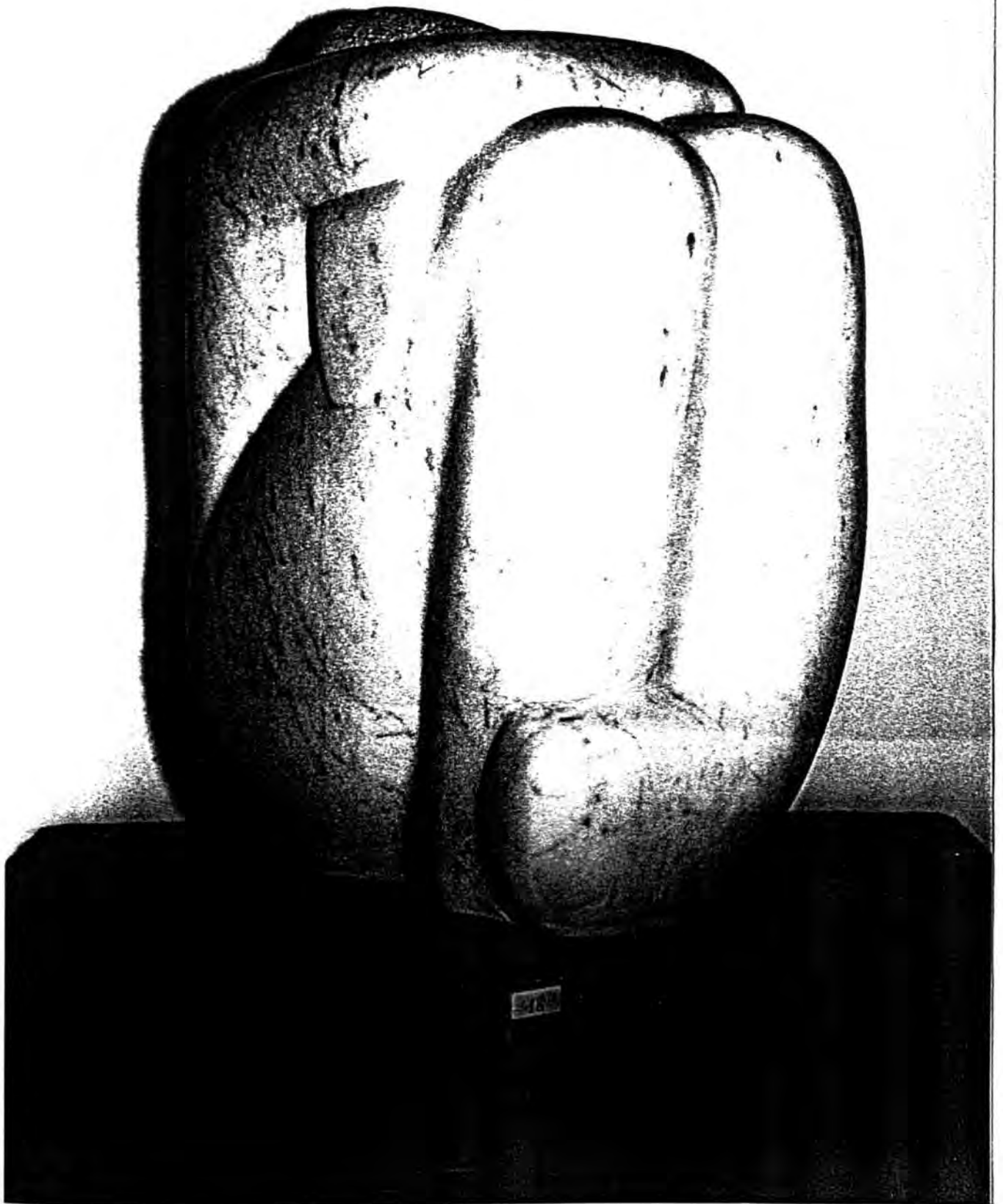


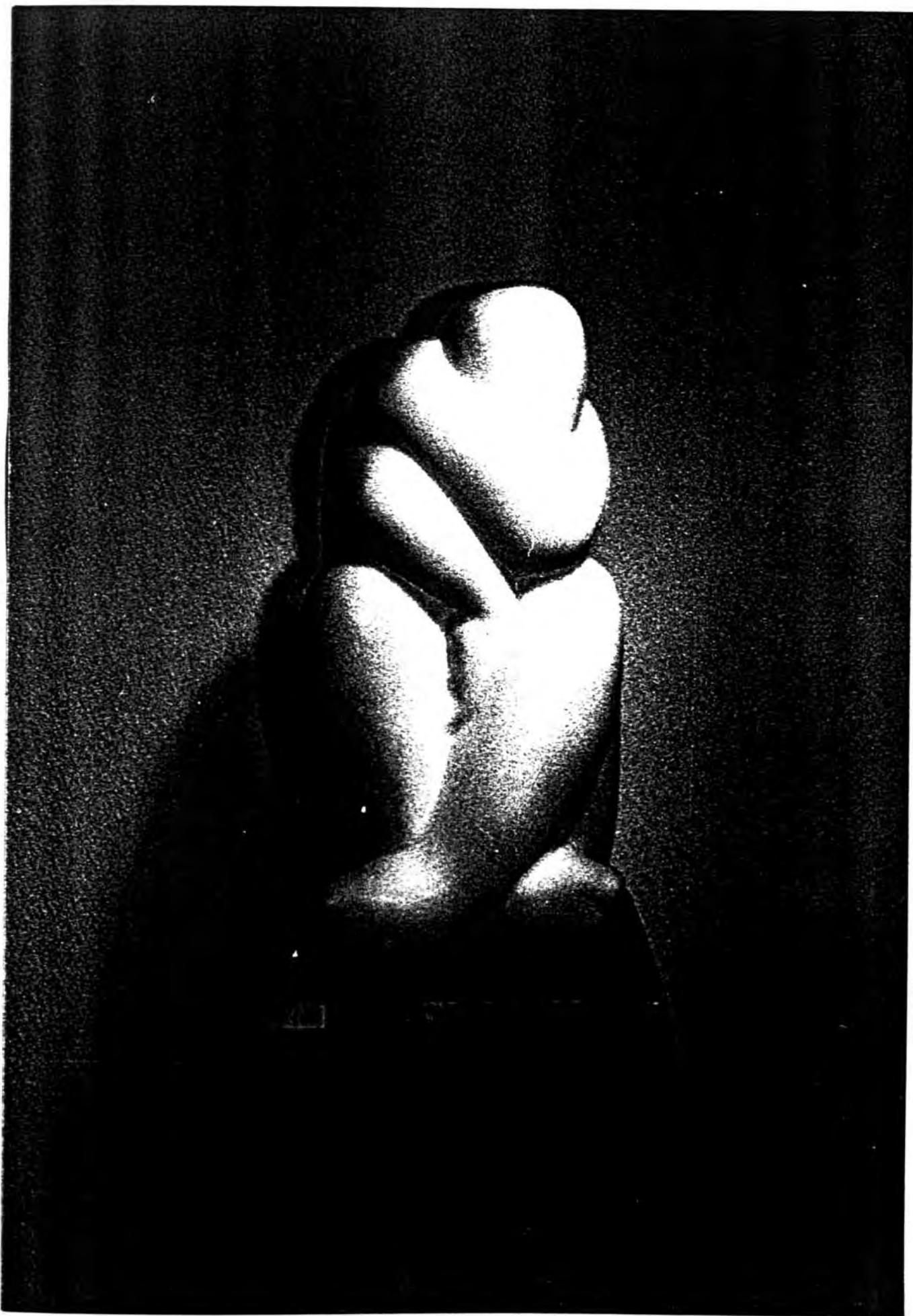


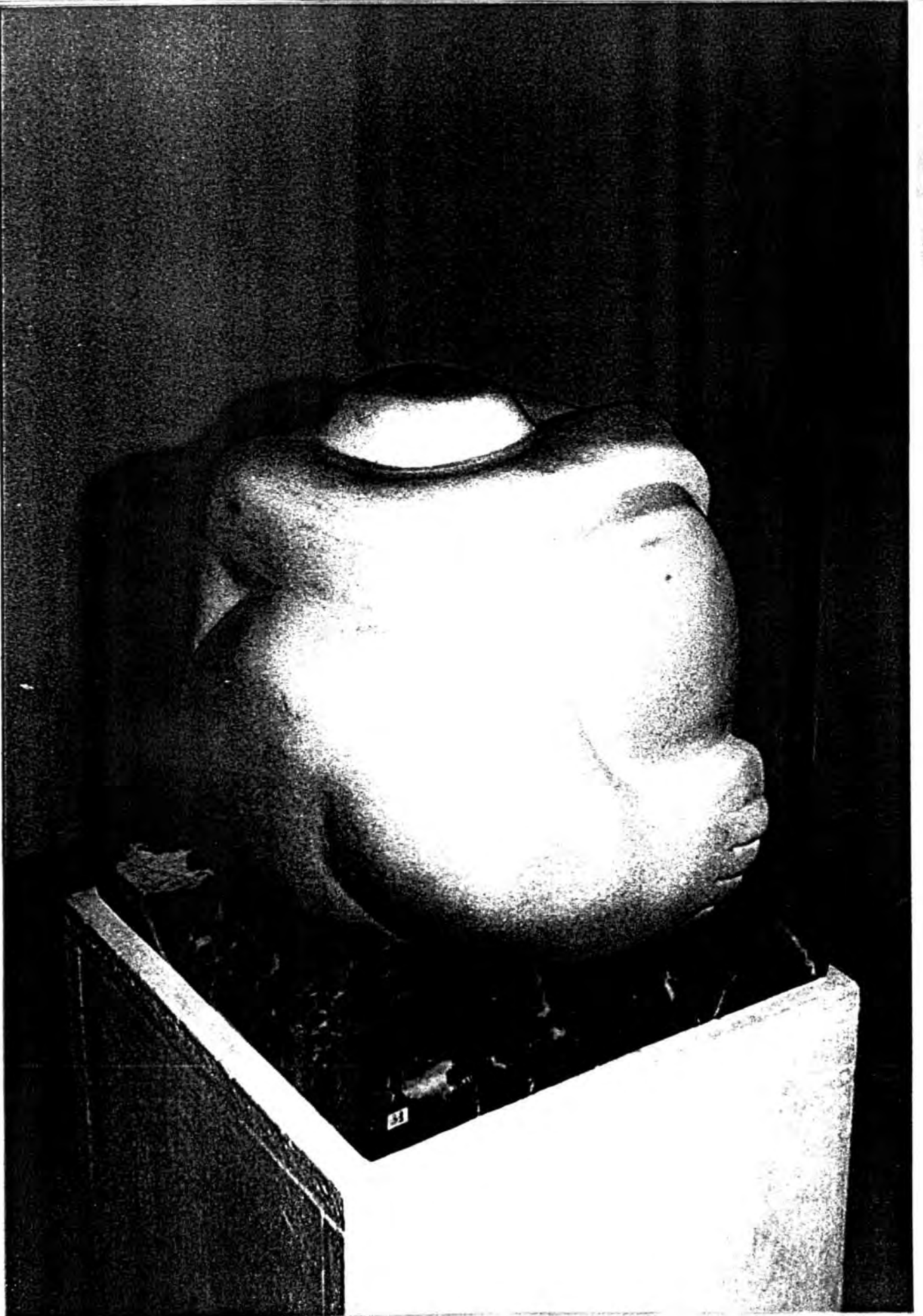
9

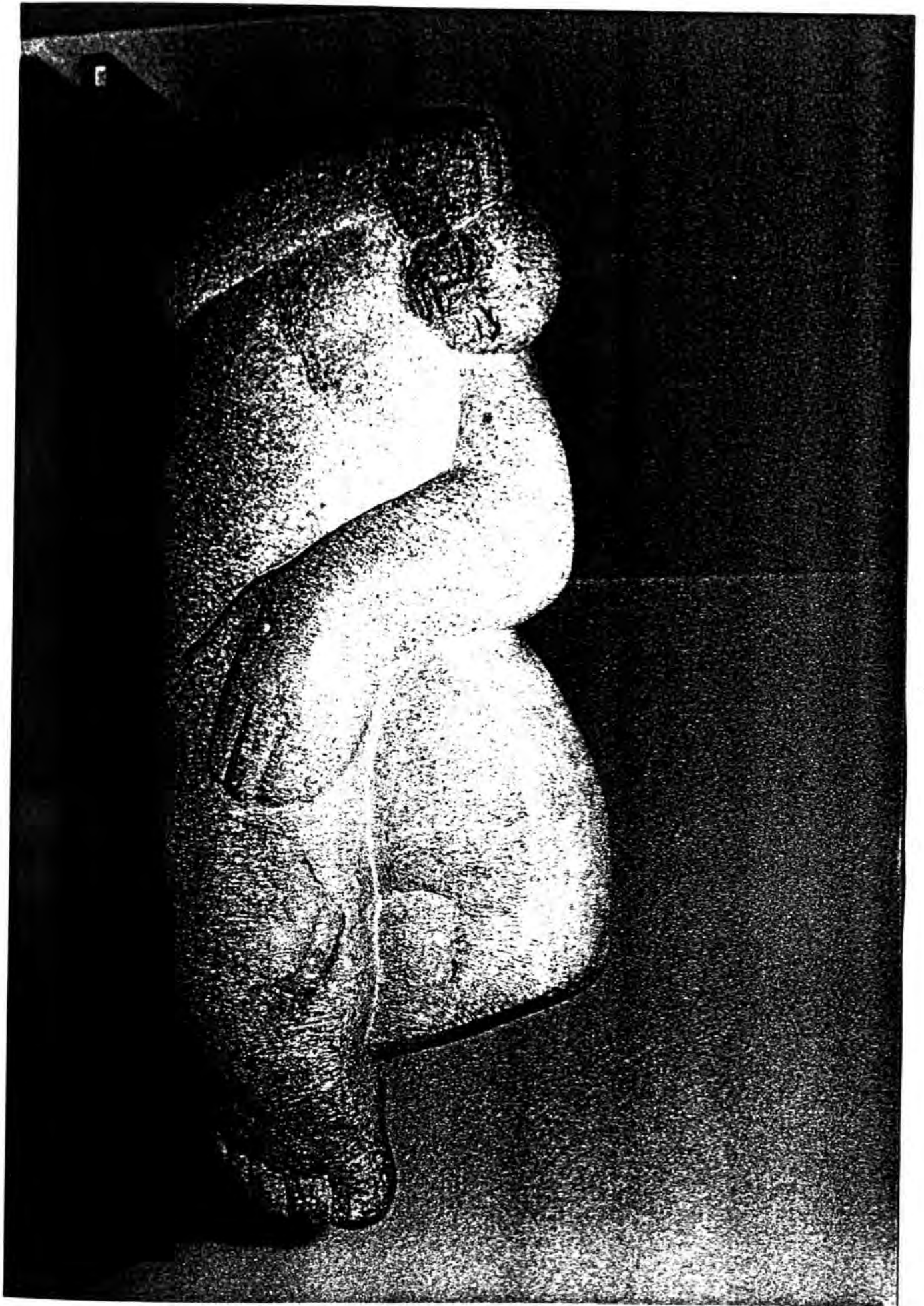


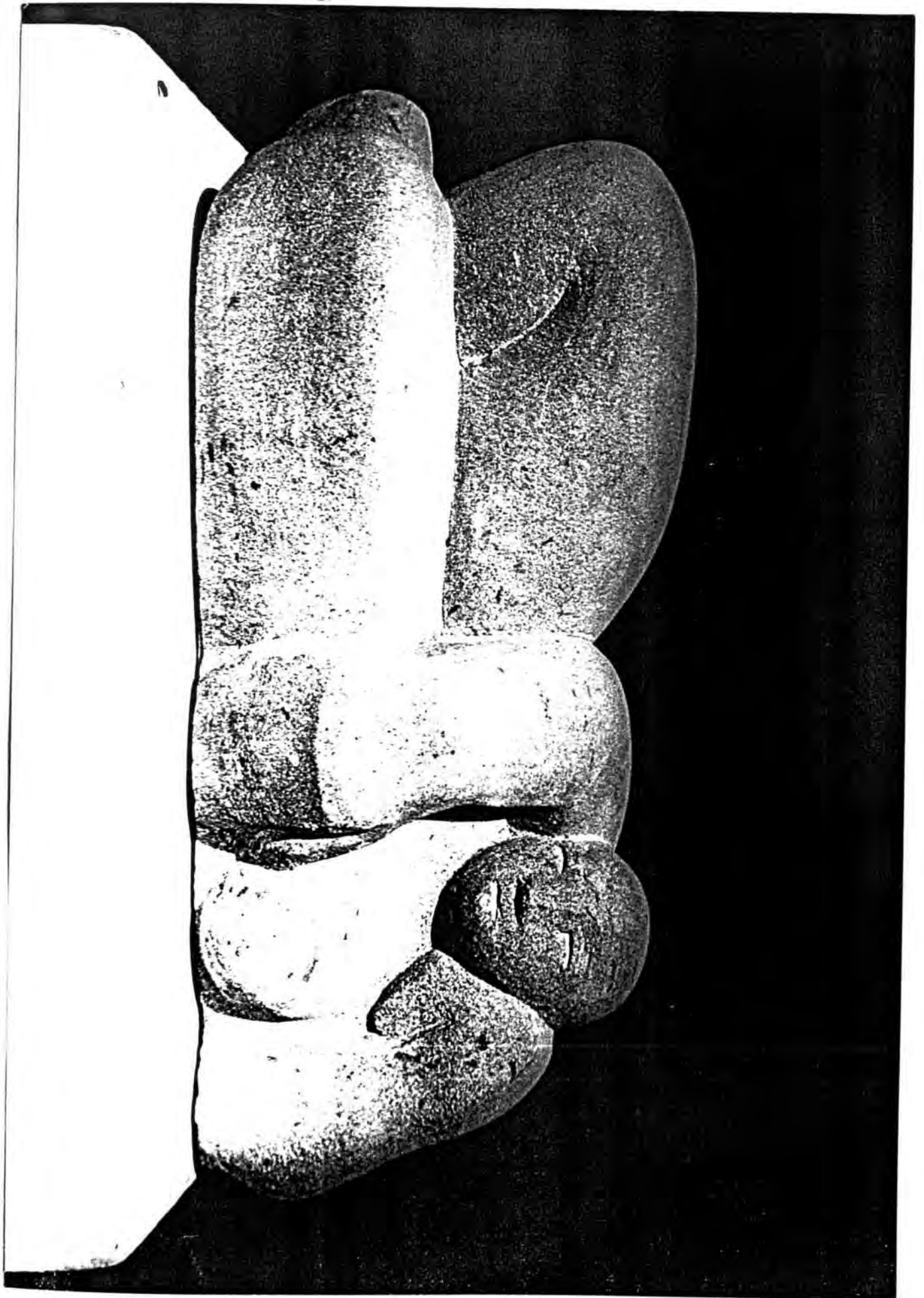




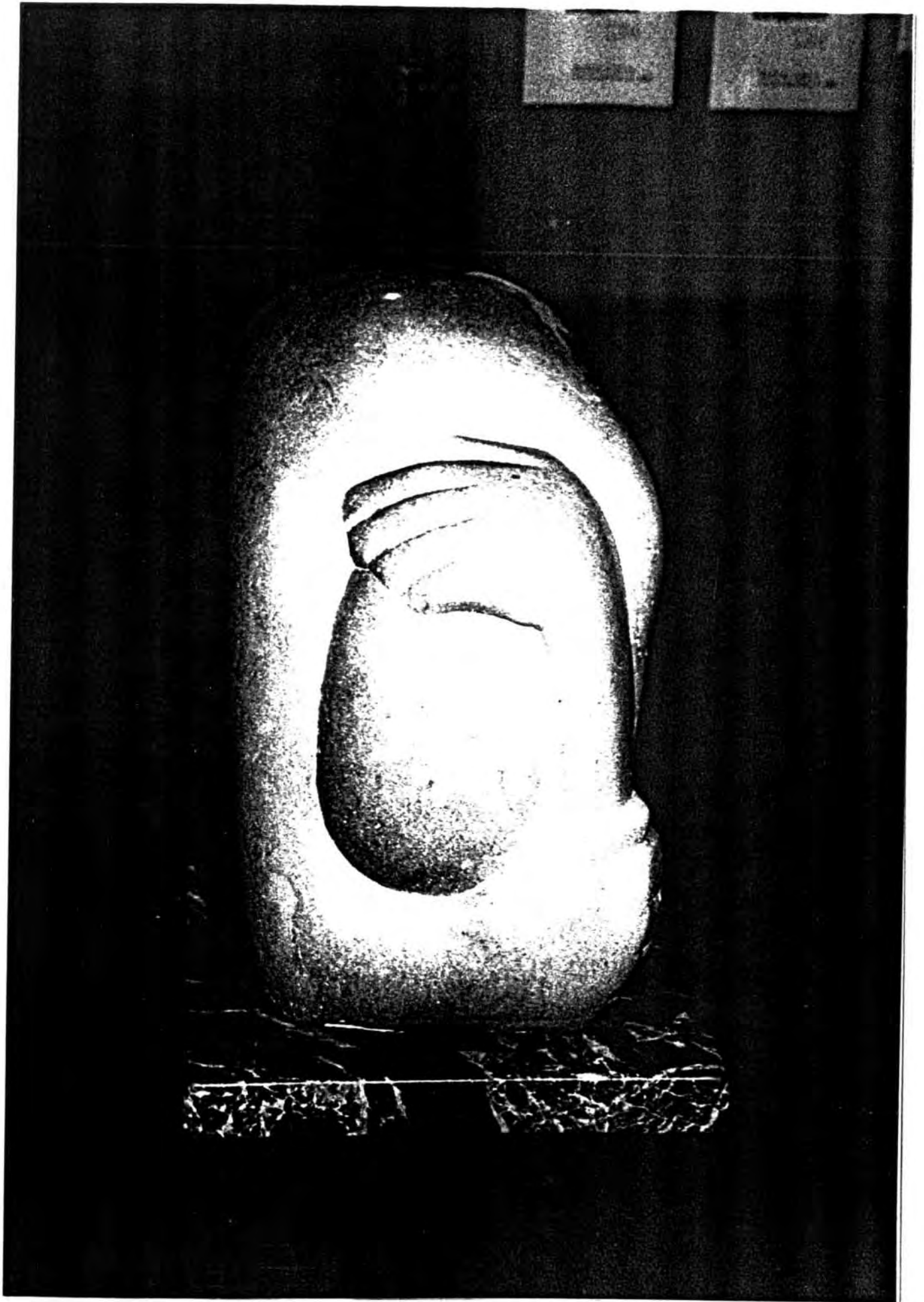




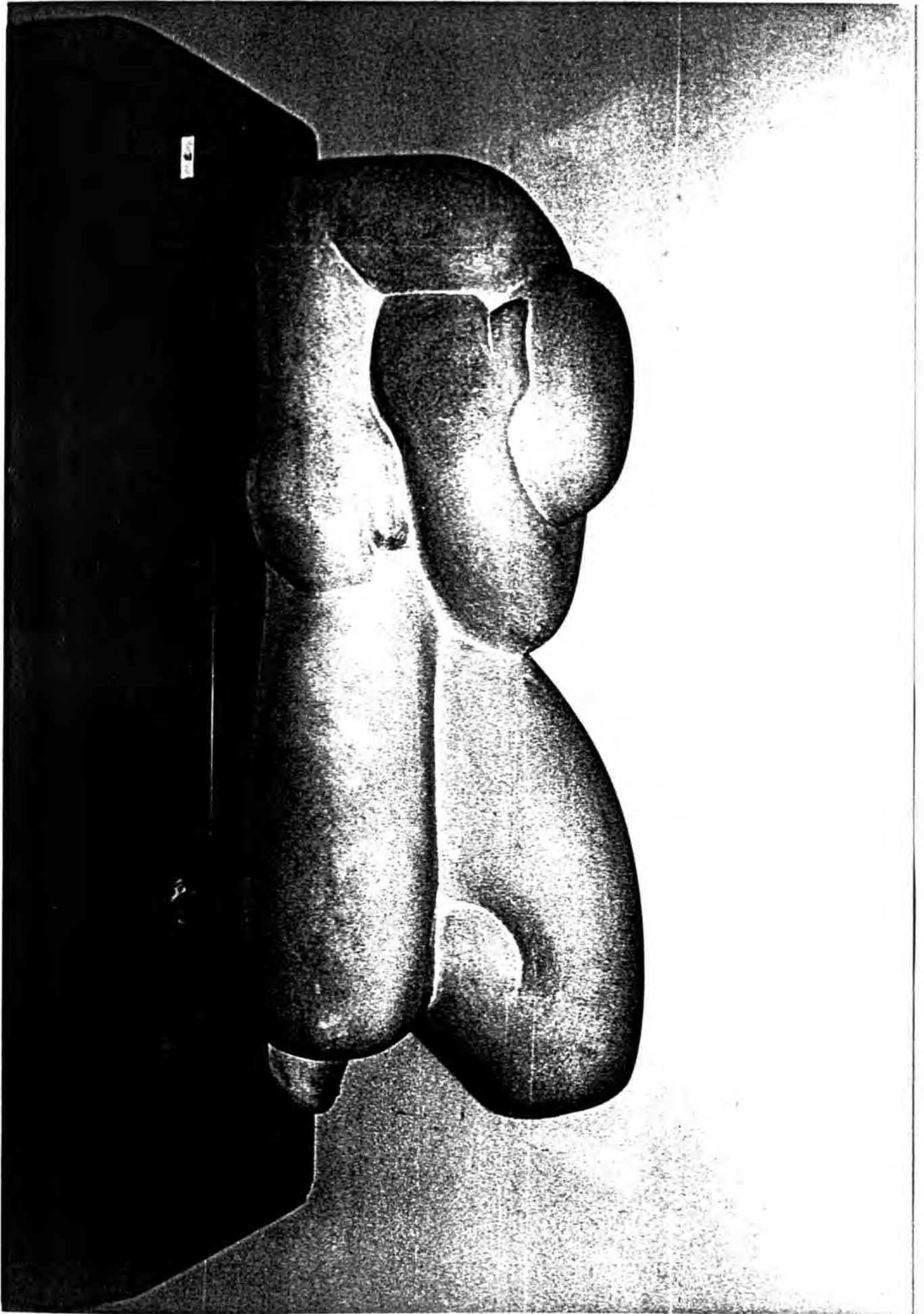


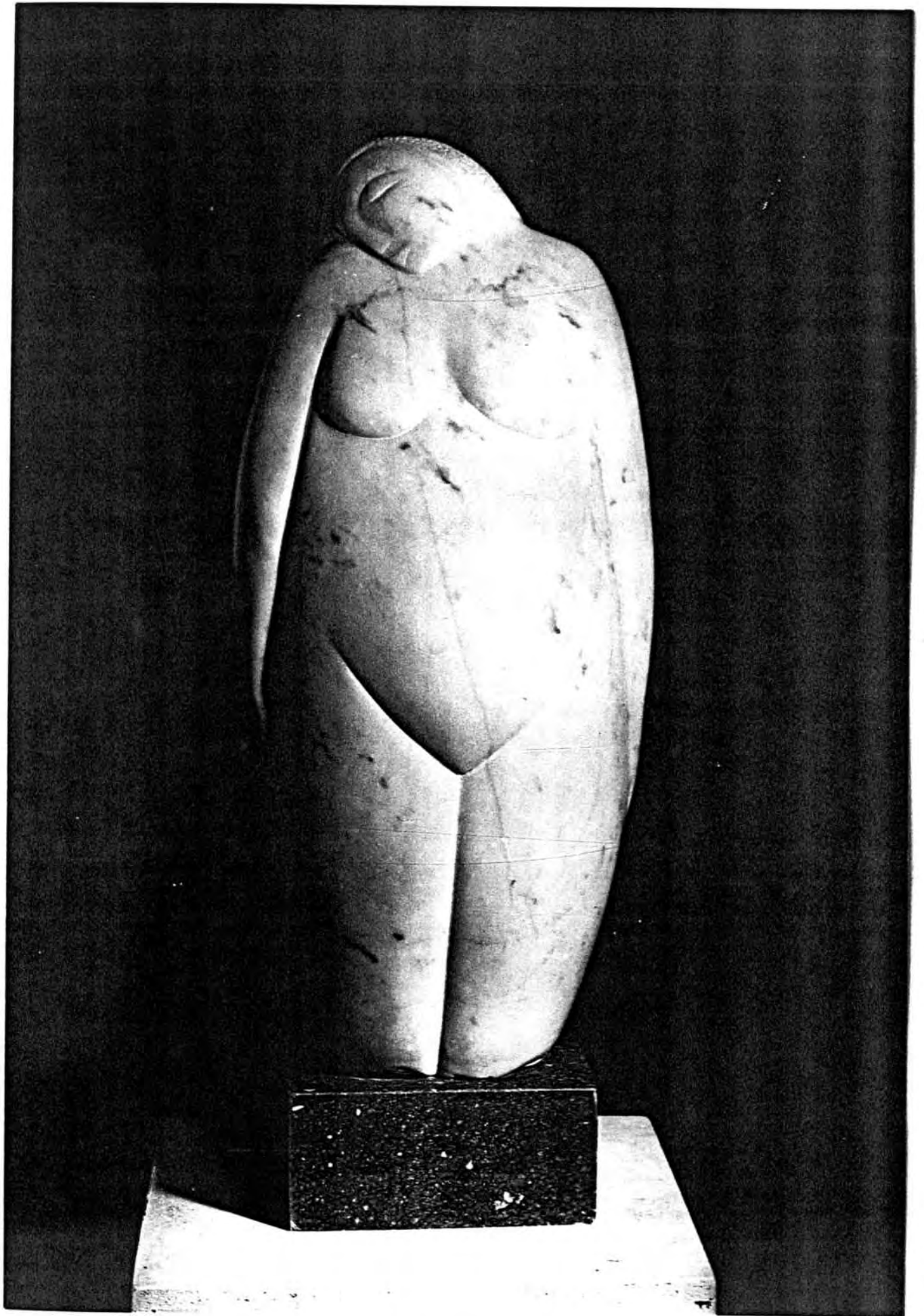


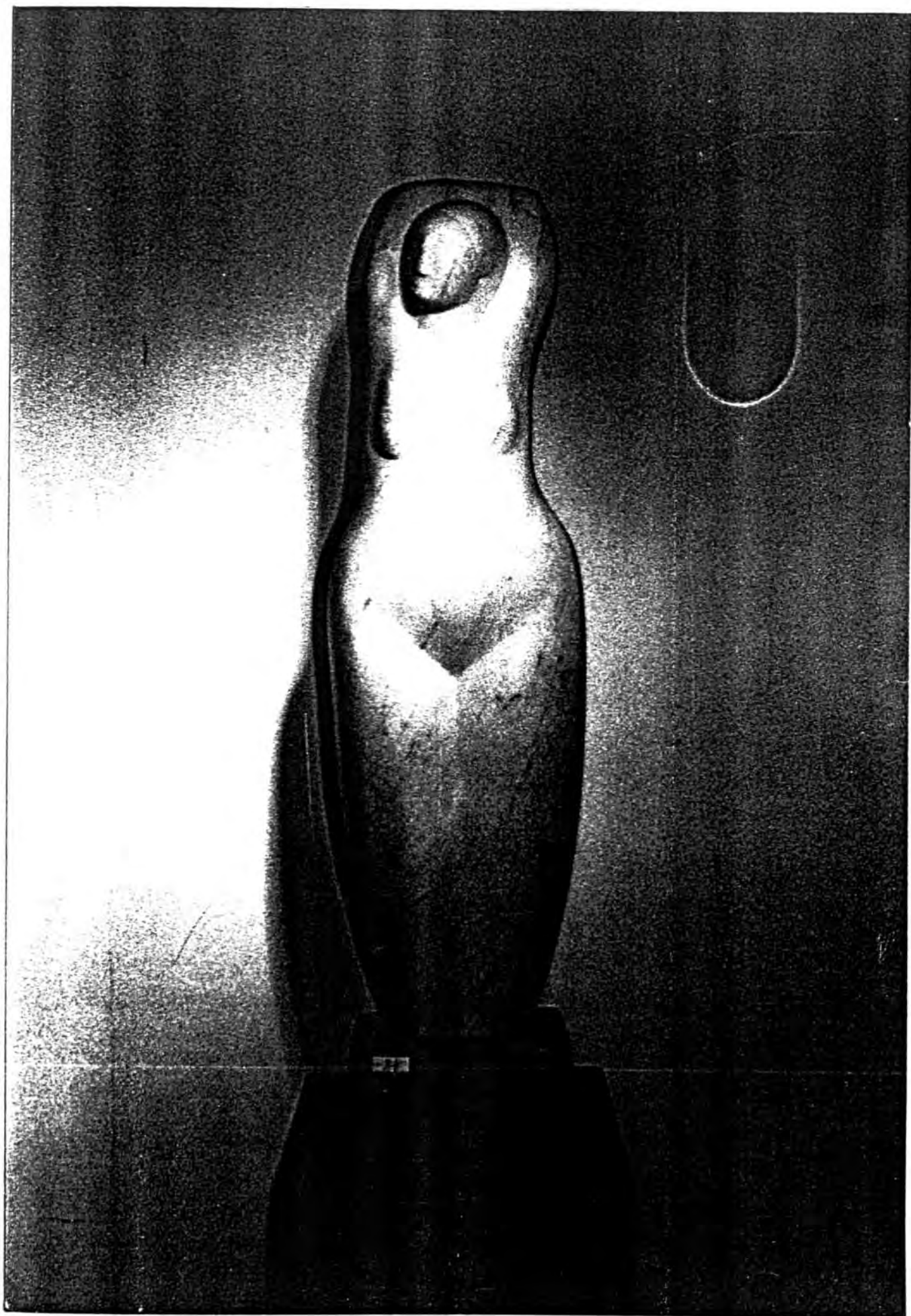


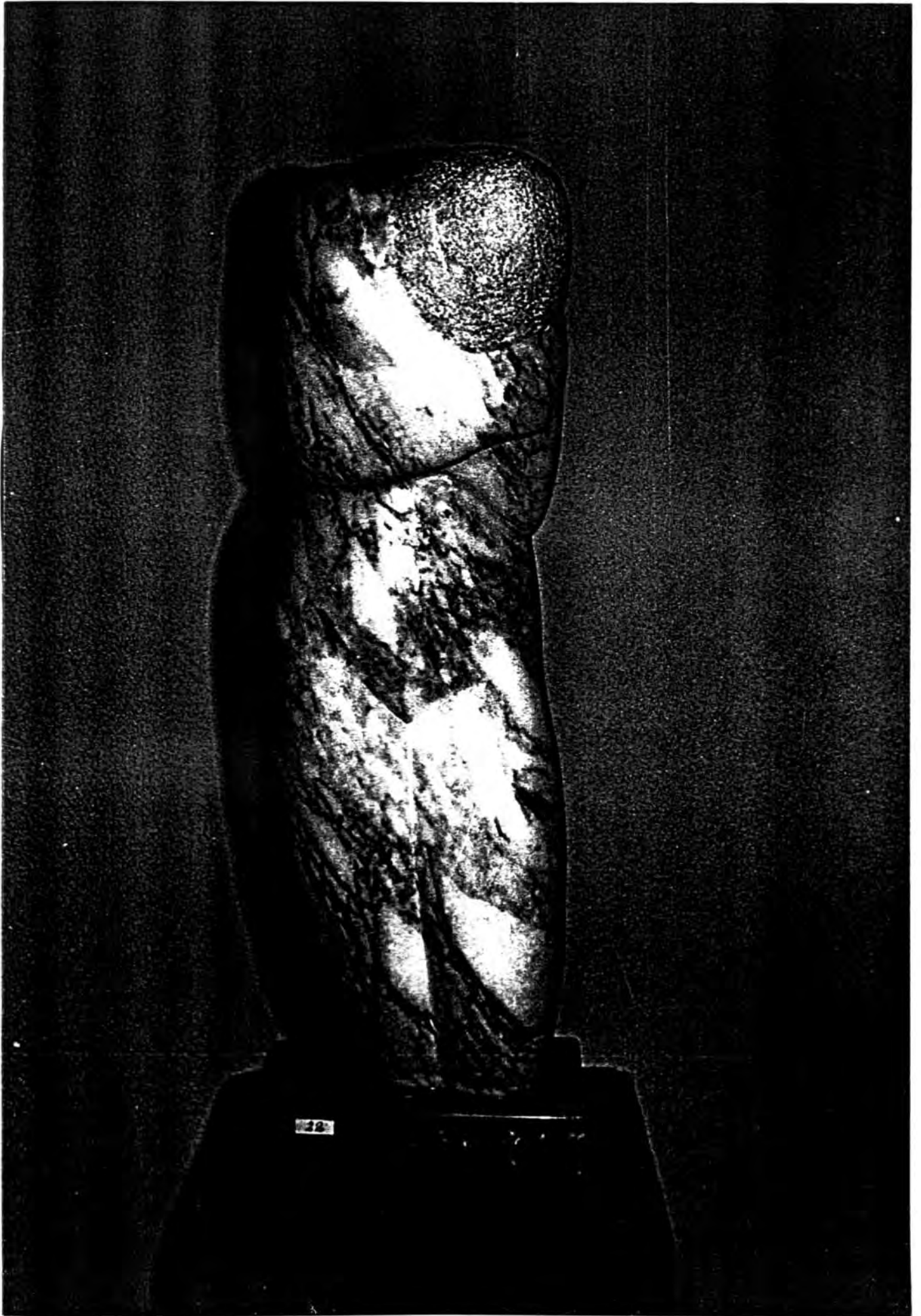






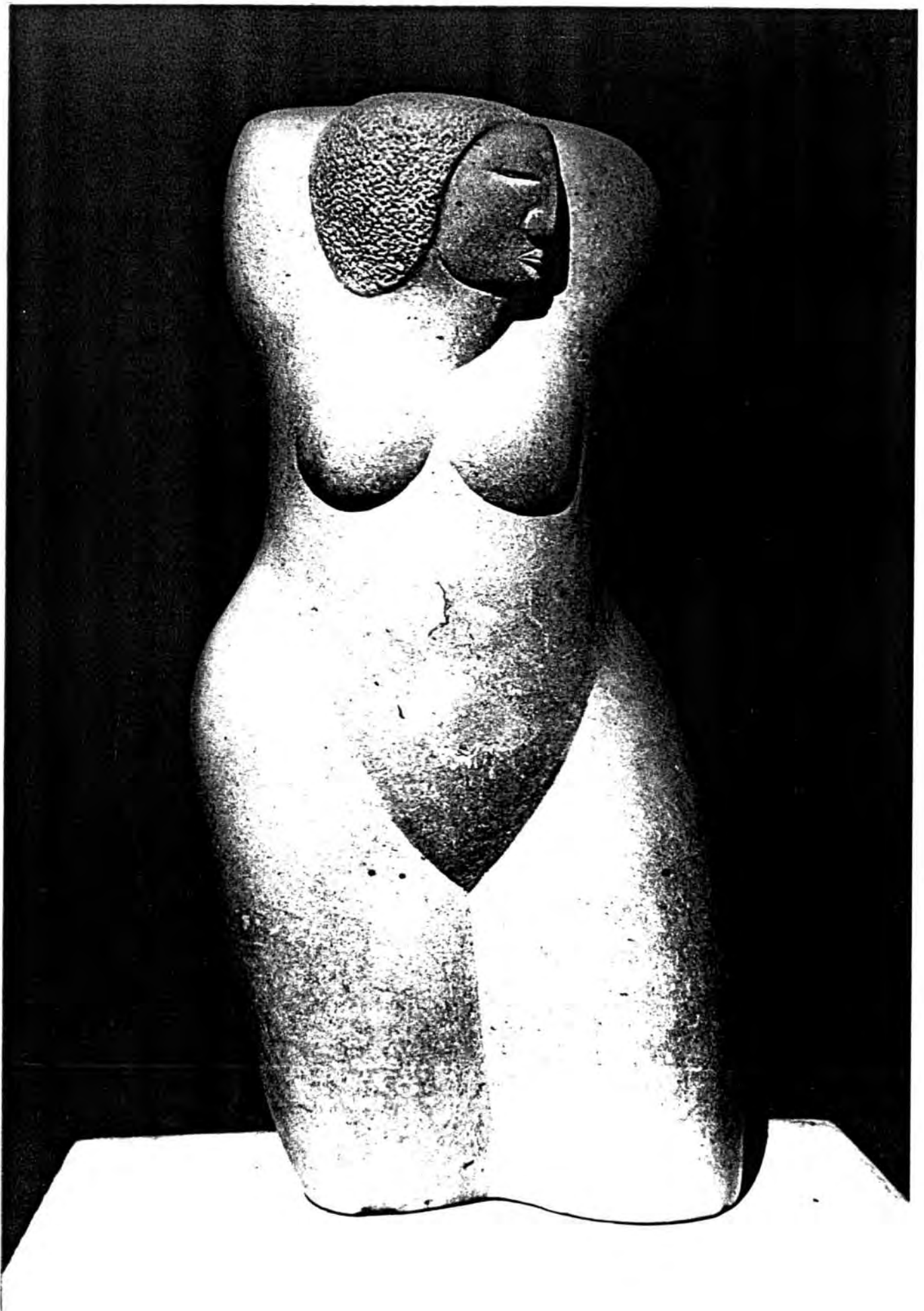


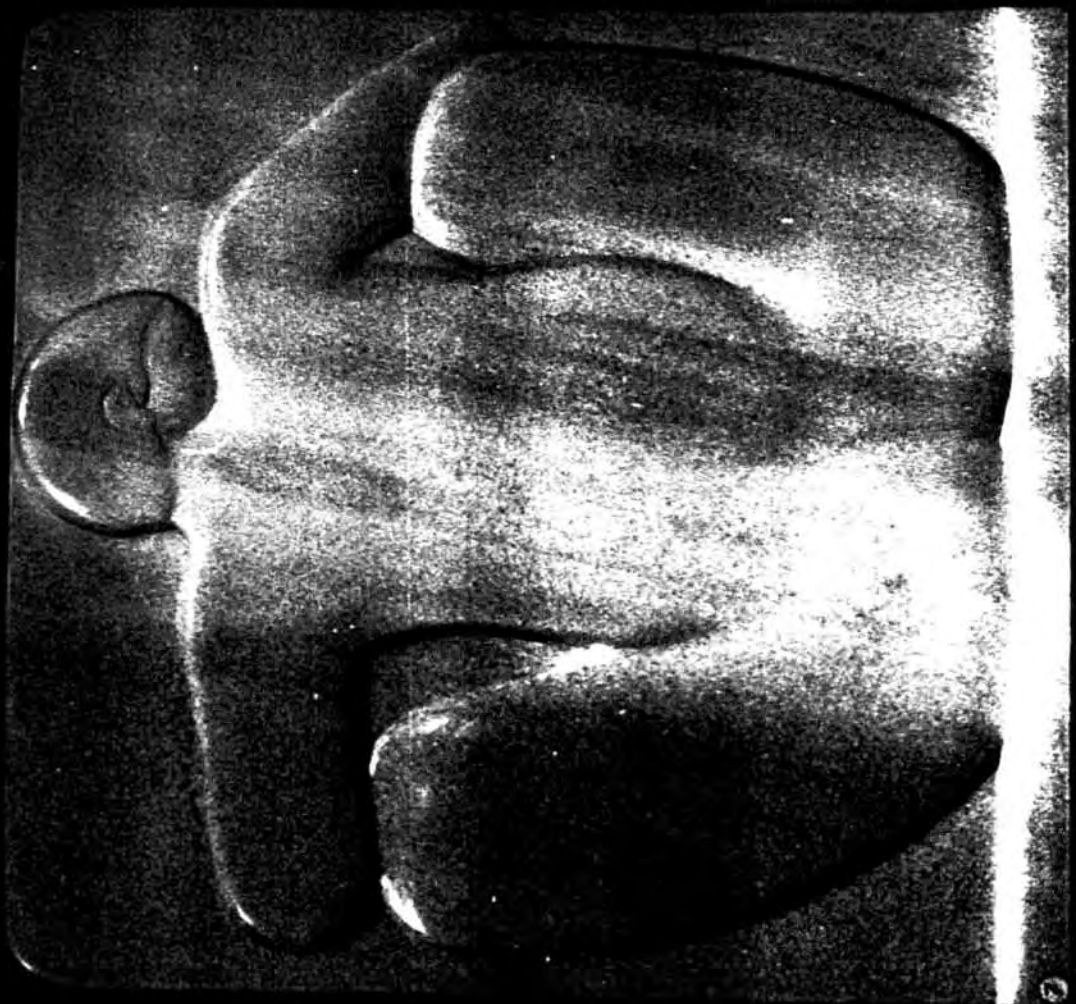


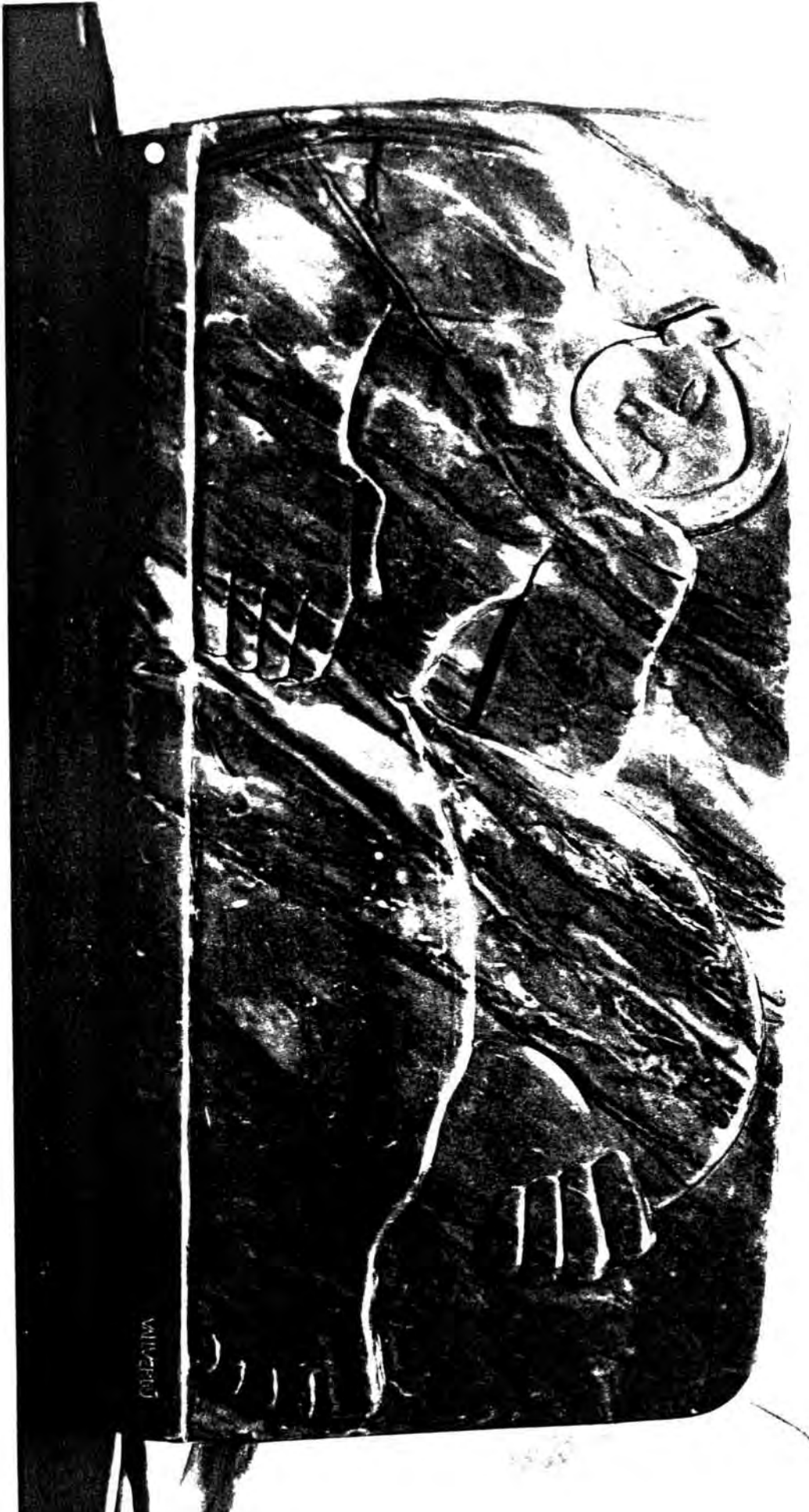












WALTER

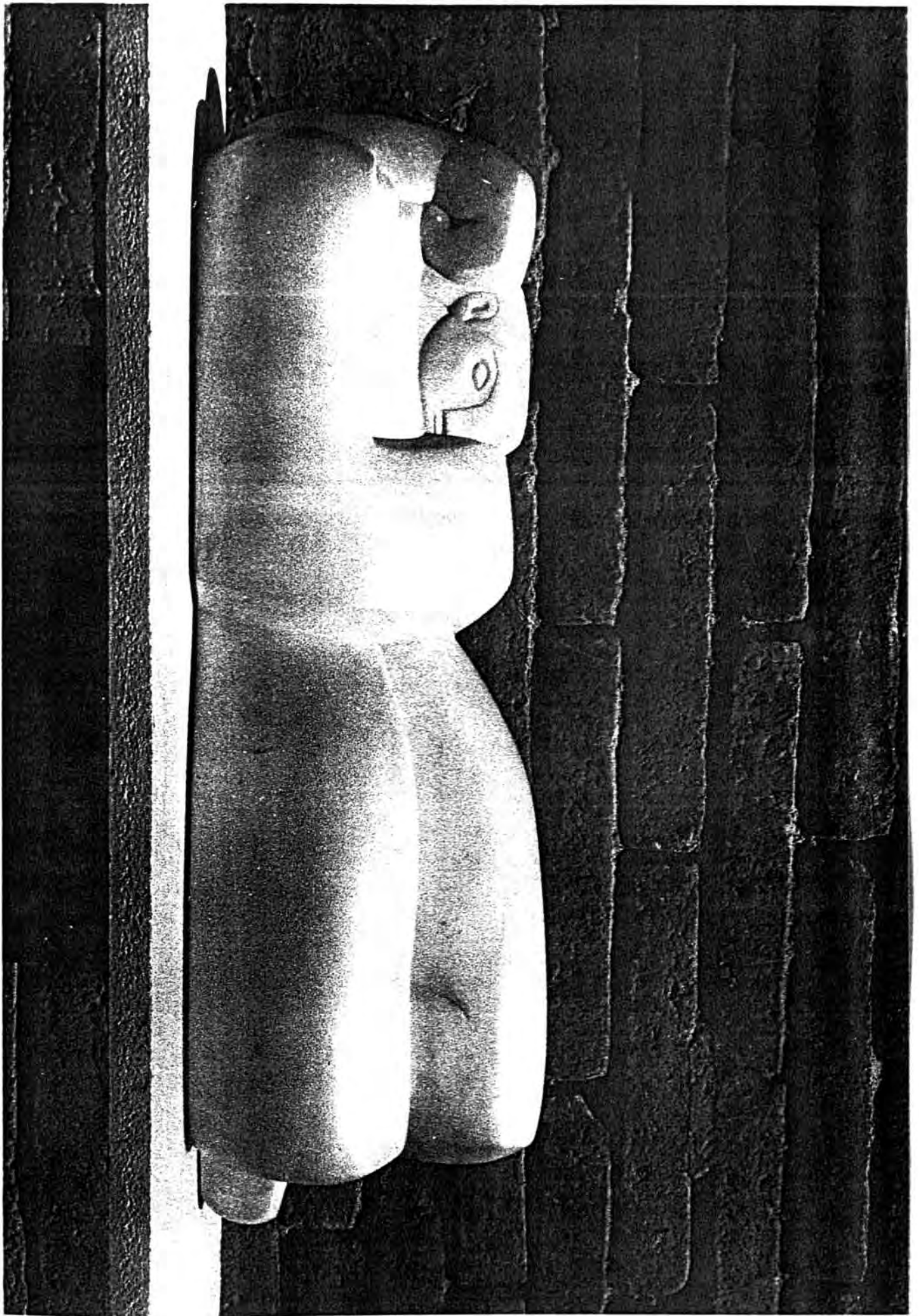
VALVERDE

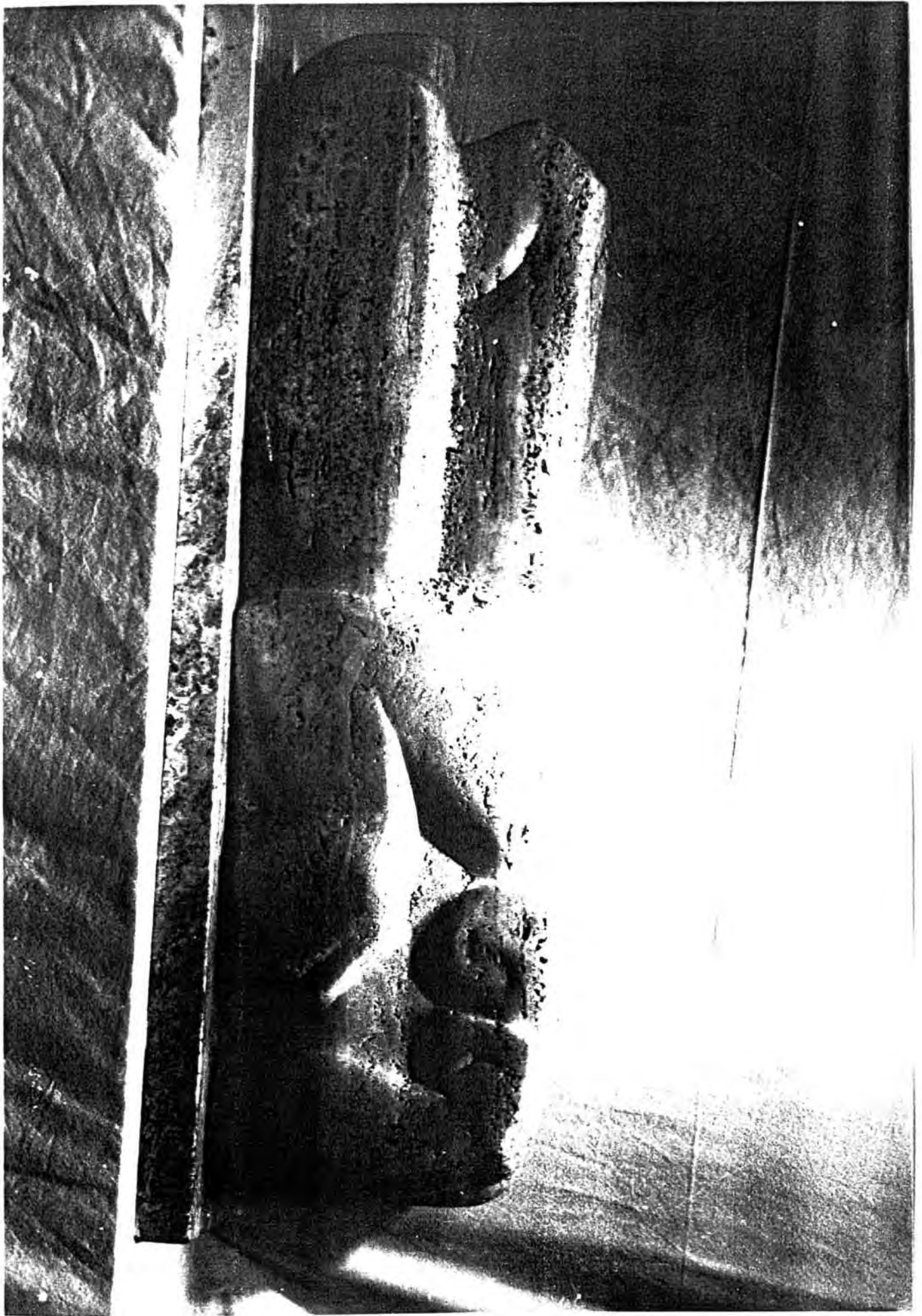


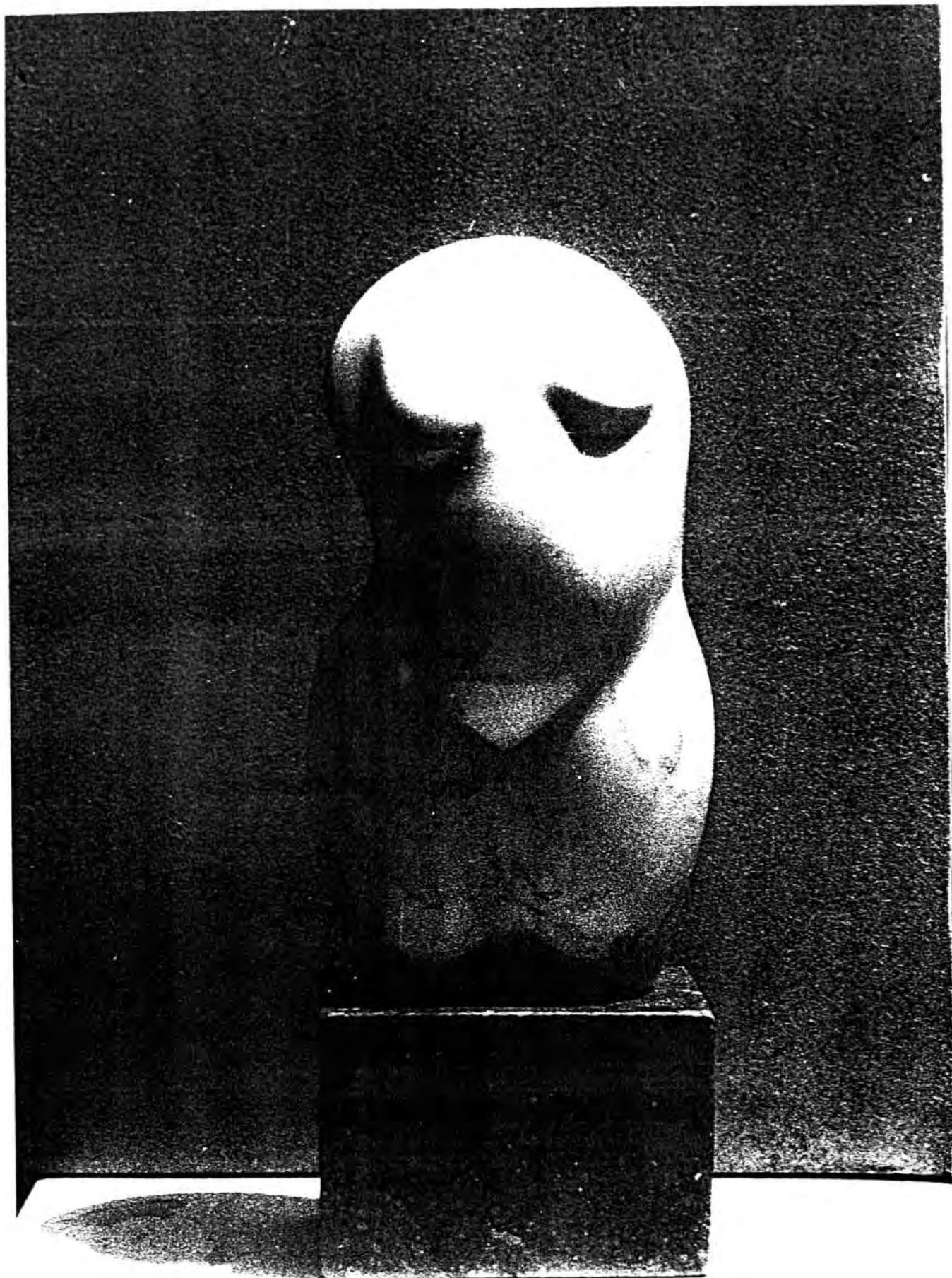


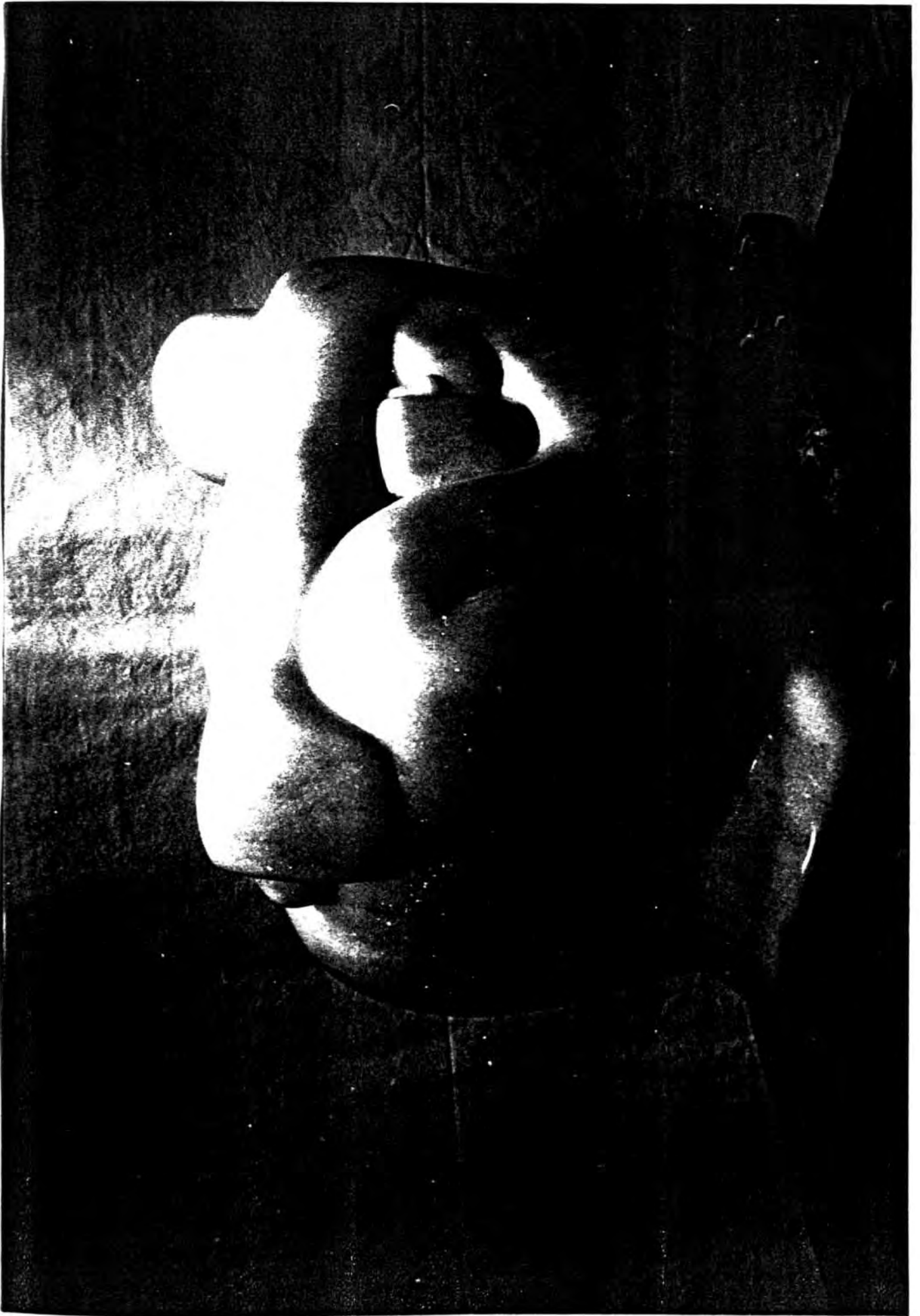


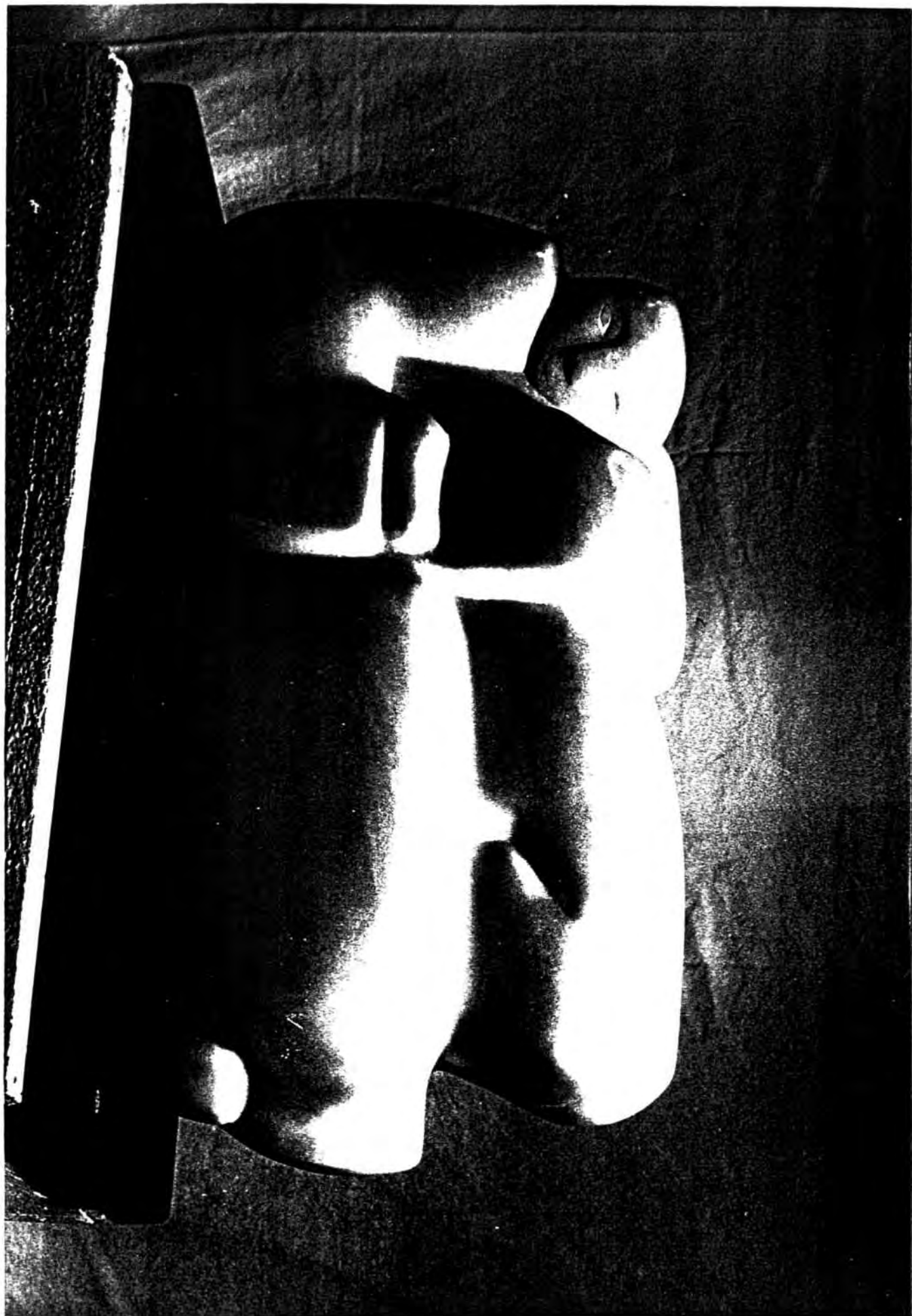


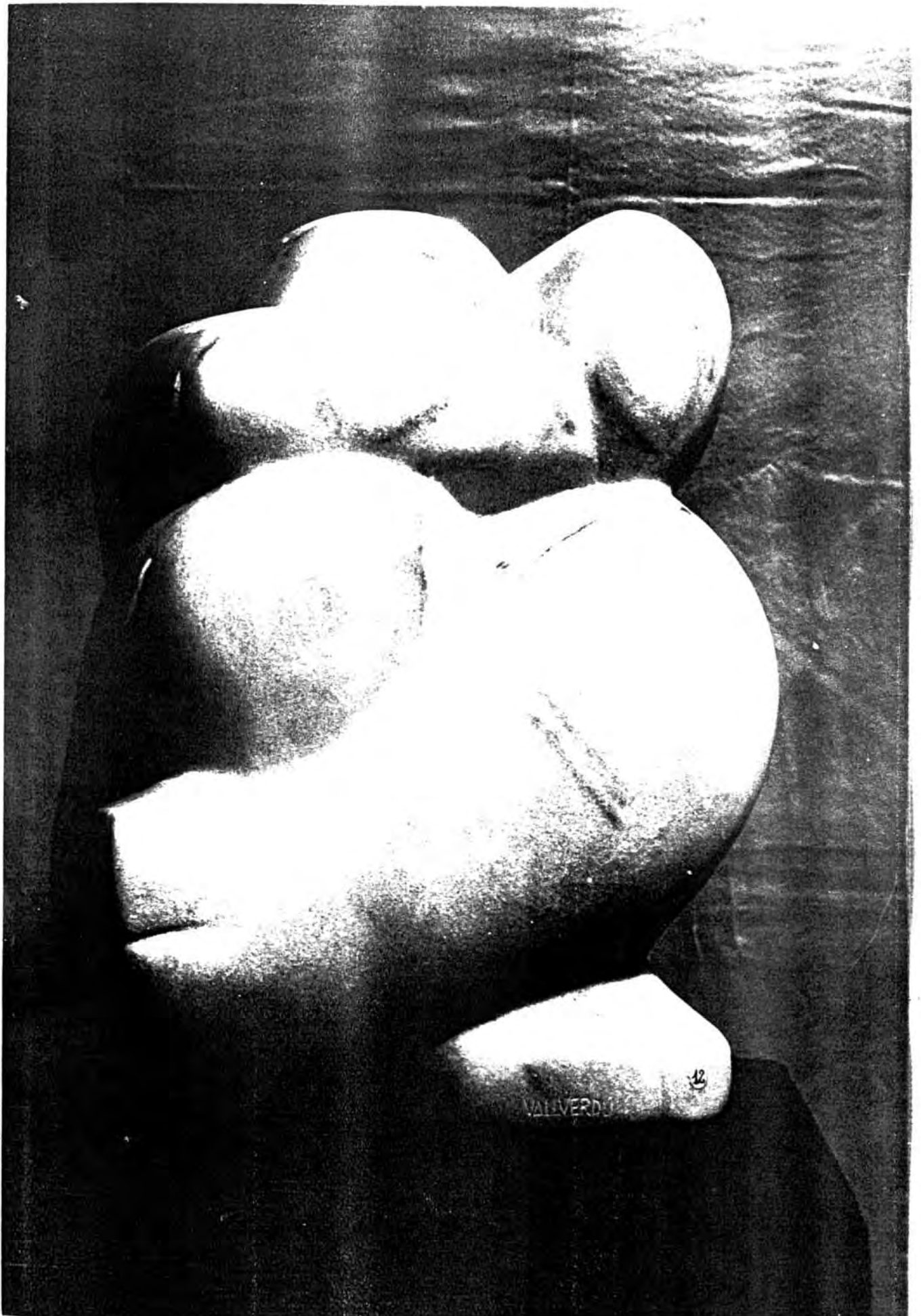








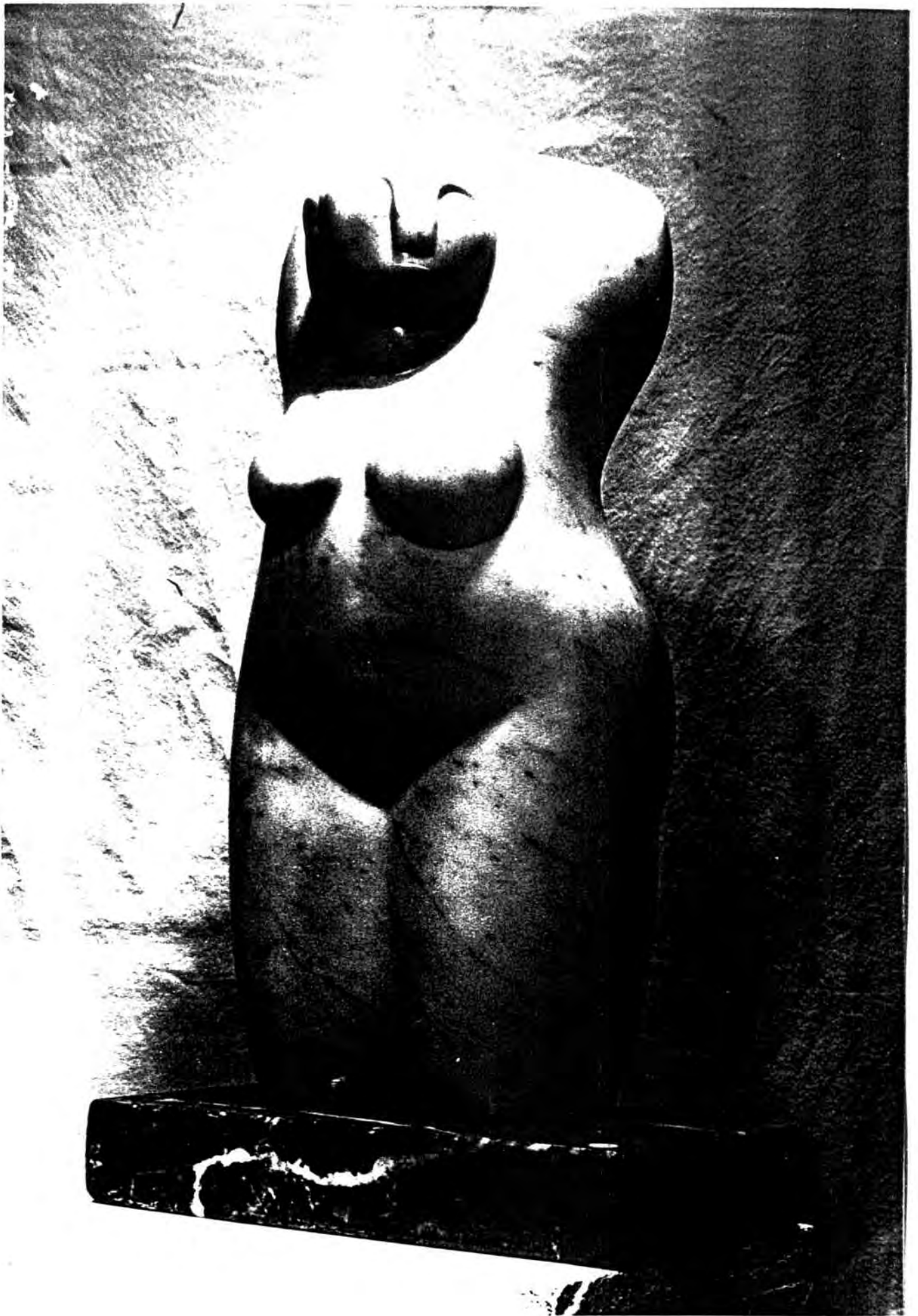




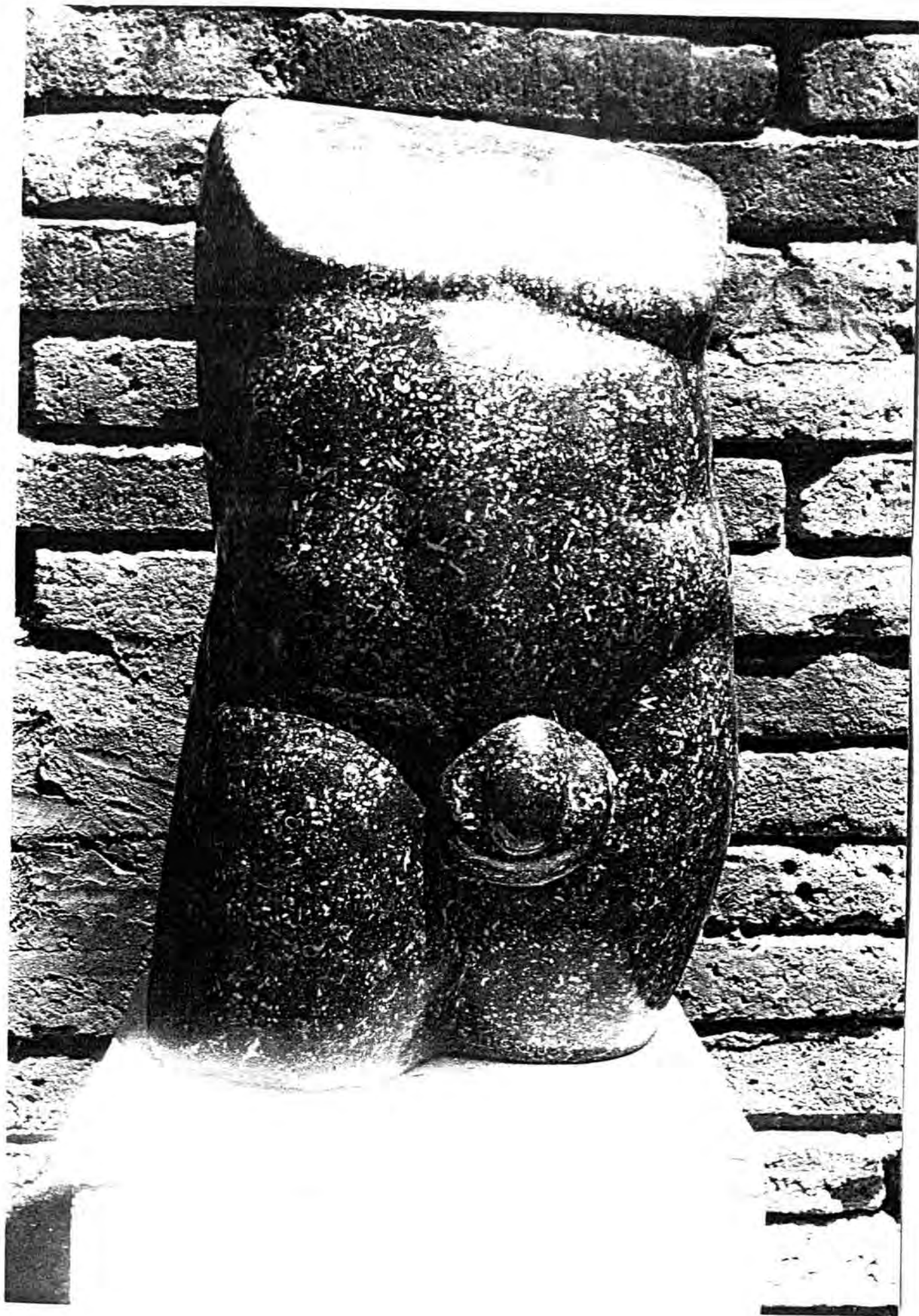






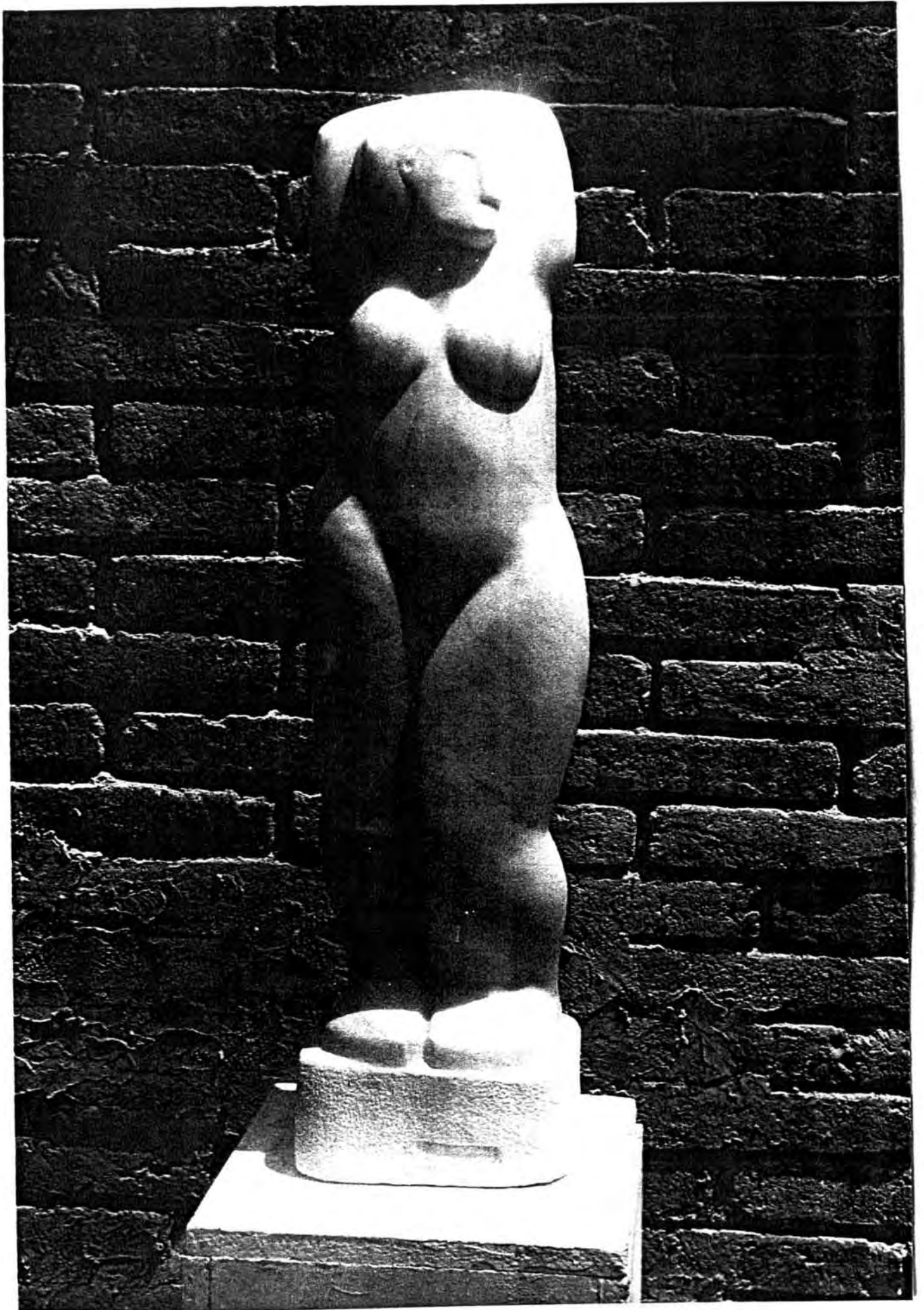


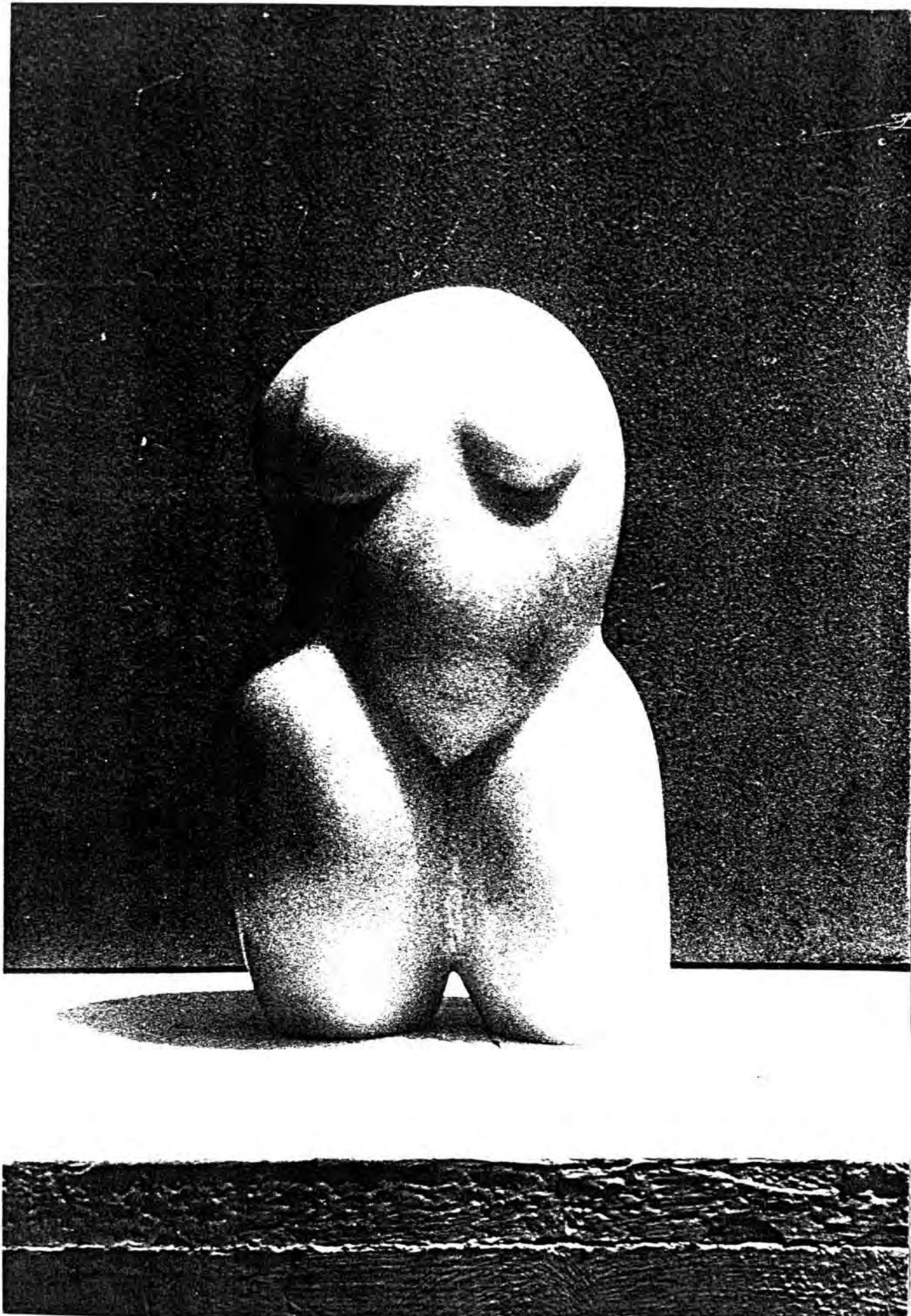




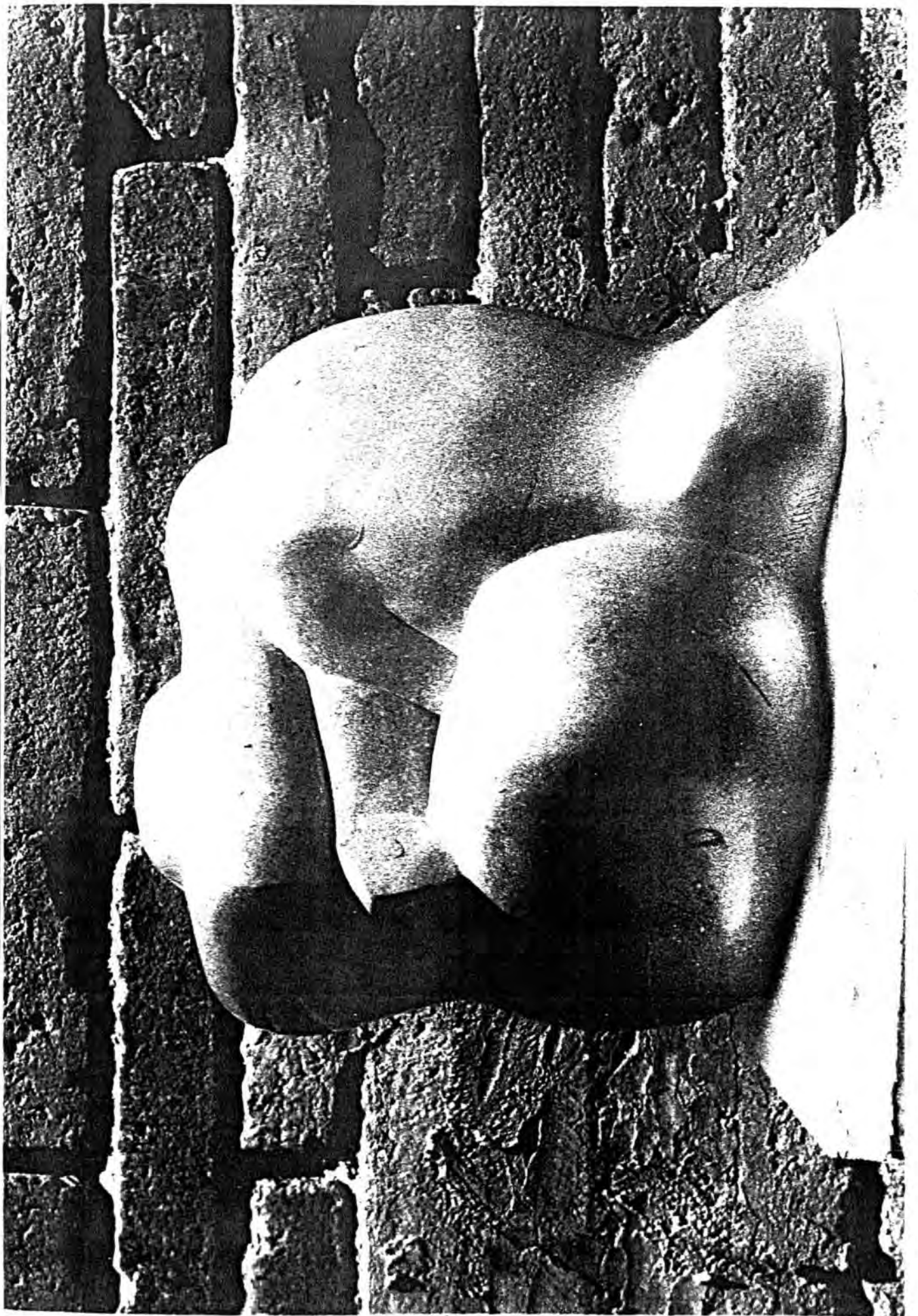


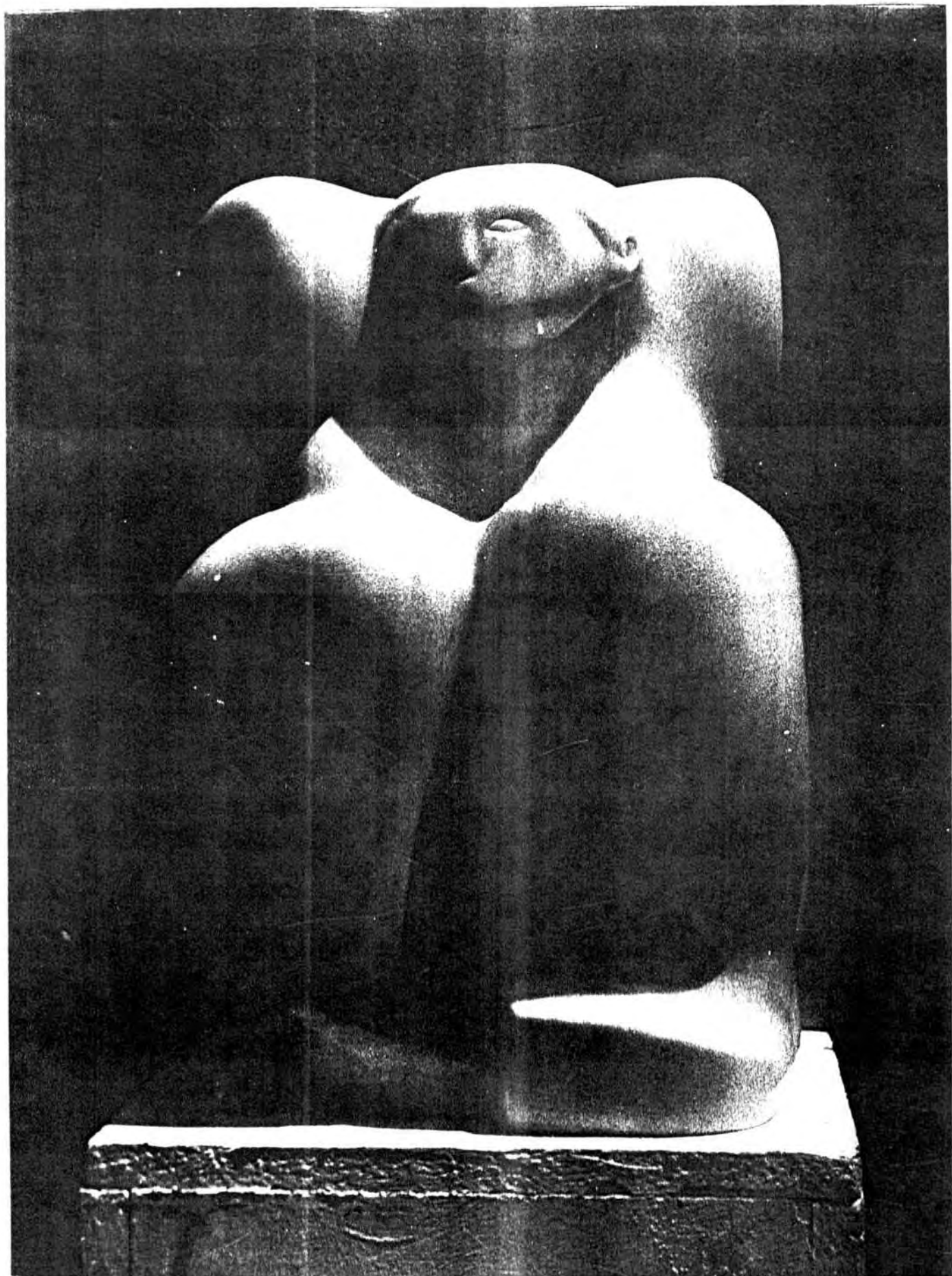












ÍNDEX D'IL·LUSTRACIONS DE L'OBRA PRÒPIA.

INDEX D'IL·LUSTRACIONS DE LA PRÒPIA OBRA.

- 1 - "Cap d'home". 1980. Marbre de Carrara. 32x19x17 cms.
- 2 - "Cap allargat (1)". 1980. Marbre de Carrara.
50x12x11 cms.
- 3 - "Cap allargat (2)". 1980. Marbre de Macael.
54x16x11 cms.
- 4 - "Cap allargat (3)". 1981. Marbre de Macael.
45x10x11 cms.
- 5 - "Petit cap". 1982. Marbre de Carrara. 25x15x9 cms.
- 6 - "Cap negre". 1981. Marbre negre Marquina.
38x32x10 cms.
- 7 - "El bes". 1981. Marbre de Macael. 50x35x11 cms.
- 8 - "Amèrica". 1981. Marbre de Cènia. 56x44x39 cms.
- 9 - "Dos caps". 1981. Marbre de Sant Vicenç. 45x31x12 cms.
- 10 - "Cap plà de dona". 1981. Marbre de Sant Vicenç.
63x38x10 cms.
- 11 - "Tors d'home". 1980. Marbre Arabescato. 60x24x19 cms.
- 12 - "Parella d'esquenes". 1981. Alabastre. 55x40x35 cms.

- 13 - "El profeta". 1981. Marbre de Carrara. 63x30x26 cms.
- 14 - "Interior". 1981. Marbre de Carrara. 37x30x29 cms.
- 15 - "Sentiment". 1981. Marbre gris de Macael.
49x35x29 cms.
- 16 - "Relleu-Parella". 1981. Alabastre. 53x50x18 cms.
- 17 - "Cap de dona". 1983. Marbre de Carrara. 21x20x13 cms.
- 18 - "Cap plà". 1982. Marbre de Carrara. 61x19x11 cms.
- 19 - "Cap". 1982. Marbre de Carrara. 52x17x13 cms.
- 20 - "Quatre cares". 1982-83. Marbre de Sant Vicenç.
72x35x10 cms.
- 21 - "Relleu/3". 1983. Marbre d'Ulldecona. 49x48x12 cms.
- 22 - "Relleu/1". 1982. Pedra de Múrcia. 76x50x12 cms.
- 23 - "Relleu/2". 1983. Marbre de Sant Vicenç.
77x52x12 cms.
- 24 - "Puig-gros". 1983. Pedra arenisca. 34x34x24 cms.
- 25 - "Ovalat". 1982. Marbre de Macael. 41x37x36 cms.
- 26 - "Acolliment". 1982. Marbre negre Marquina.
43x31x30 cms.

- 27 - "Plegament". 1982. Marbre de Carrara.
49x36x30 cms.
- 28 - "Construcció". 1983. Marbre de Carrara.
35x19x19 cms.
- 29 - "Home quadrat". 1983. Marbre de Macael.
30x28x29 cms.
- 30 - "Estirat/2". 1983. Pedra arenisca. 61x27x18 cms.
- 31 - "Dona estirada". 1983. Pedra arenisca. 57x28x21 cms.
- 32 - "Recolliment". 1983. Marbre del país. 53x30x28 cms.
- 33 - "Amagat". 1982. Marbre del país. 41x29x20 cms.
- 34 - "Home ajegut". 1982. Marbre de Sant Vicenç.
61x30x18 cms.
- 35 - "Estirat/1". 1983. Pedra d'Almorquí. 67x29x22 cms.
- 35 bis -
- 36 - "Creixement". 1983. Pedra d'Almorquí. 67x29x22 cms.
- 37 - "Replegat". 1981. Marbre de Carrara. 70x27x17 cms.
- 38 - "Tors de dona". 1983. Marbre de Sant Vicenç.
34x20x13 cms.

- 39 - "Home". 1982. Marbre de Sant Vicenç. 57x26x16 cms.
- 40 - "Portada". 1982. Marbre del país. 62x30x17 cms.
- 41 - "Petit relleu". 1984. Marbre blanc de Macael.
32x33,5x5 cms.
- 42 - "Relleu 4". 1984. Marbre gris vinsat. 76x37x6 cms.
- 43 - "Relleu 5". 1985. Marbre de Sant Vicenç.
72x44x7 cms.
- 44 - "Relleu roig". 1985. Marbre roig vinsat.
50x54x13 cms.
- 45 - "Relleu 6". 1985. Marbre de Cènia. 55x46x9 cms.
- 46 - "Compacte". 1984. Marbre gris d'Elba". 32x22x16 cms.
- 47 - "Home estirat". 1984. Marbre blanc de Macael.
70x27x26 cms.
- 48 - "Travertí". 1985. Marbre travertí. 92x26x18 cms.
- 49 - "Petit tors/1". 1985. Marbre de Carrara.
22x12x10 cms.
- 50 - "Replegament horitzontal". 1984. Marbre blanc de
Macael. 43x20x31 cms.
- 51 - "Ajegut". 1985. Marbre blanc de Macael. 52x24x15 cms.

- 52 - "Bloc 1". 1986. Marbre de Macael. 50x32x30 cms.
- 53 - "Cap perforat". 1984. Marbre de Sant Vicenç.
31x25x9 cms.
- 54 - "Arrodonida". 1985. Marbre de Carrara. 31x16x12 cms.
- 55 - "Negre". 1984. Marbre negre francès. 23x11x9 cms.
- 56 - "Primitiva". 1984. Marbre de Carrara. 32x16x12 cms.
- 57 - "Vertical". 1985. Marbre blanc de Macael.
75x22x18 cms.
- 58 - "Presència". 1986. Marbre de Sant Vicenç.
47x30x18 cms.
- 59 - "Potència femenina". 1987. Marbre del país.
76x36x20 cms.
- 60 - "Petit tors d'home". 1986. Marbre de Sant Vicenç.
34x18x9 cms.
- 61 - "Columna". 1987. Marbre de Macael. 76x23x13 cms.
- 62 - "Petit tors/2". 1986. Marbre de Carrara.
21x12x8 cms.
- 63 - "Home reposant". 1987. Marbre de Sant Vicenç.
55x34x23 cms.

64 - "Comprimít". 1986. Marbre del país. 27x33x23 cms.

65 - "Presència femenina". 1987. Marbre de Macael.
42x28x24 cms.

B I B L I O G R A F I A

B I B L I O G R A F I A

ALBRECHT, Hans Joachim. Escultura en el siglo XX. Ed. Blume. Barcelona, 1981.

ARBOUR, Renée. Miguel Angel. Ed. Daimon. Barcelona, 1966.

ARGAN, Giulio Carlo. El arte moderno. Ed. Fernando Torres Editor. València, 1976.

ARNASON, H.H. Historia del Arte Moderno. Pintura-Escultura-Arquitectura. Ed. Daimon, Barcelona, 1972.

BARNAT, Jaume. Alberto Giacometti. Col. Grandes Maestros del Siglo XX. Ed. Nauta, S.A. Barcelona, 1974.

BLANCH, Montserrat. Manolo. Escultura-Pintura-Dibujo. Ed. Polígrafa, S.A. Barcelona, 1972.

BORRAS, M^a. Lluïsa. "Gargallo 1881-1981. Exposició del centenari". Ed. Ajuntament de Barcelona. Serveis de Cultura. Barcelona, 1981.

CERONI, Ambrogio. La obra pictórica de Amadeo Modigliani. Ed. Noguer S.A. Barcelona, 1977.

DESCHARNES, Robert - CHABRUN, Jean François. Auguste Rodin. Ed. Lausanne. Vilo. París, 1967.

DEVAMBEZ, Pierre. Grèce. Ed. Mondadori-Shogakukan.
Vérone, 1978.

ECO, Humberto. Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura. Ed. Gedisa S.A. Barcelona, 1983.

EDITORIAL AJUNTAMENT DE BARCELONA. Serveis de Cultura.
"Apel.les Fenosa". Barcelona, 1983.

EDITORIAL OBRA SOCIAL DE LA CAIXA DE PENSIONS PER A LA VELLESA I D'ESTALVIS "LA CAIXA". "Maillol 1861-1944". Barcelona, 1979.

FIGUEROLA-FERRETTI, Luis. "Eduardo Chillida". Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1971.

FONTBONA, Francesc. "Escultura de petit format". Galeria Arturo Ramon. Barcelona, 1976.

FCNTSERE, Carles. "L'Aventura humana de Josep de Creeft". Ed. Obra Cultural de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis "La Caixa". Barcelona, 1979.

FUENTES i PUJOL, M. Eulàlia. La información documentada. Editorial A.T.E. Barcelona, 1981. (Col. Textos periodísticos)

FUNDACIÓ JOAN MIRÓ. Barcelona. "Henry Moore". Centre d'Estudis d'Art Contemporani. Barcelona, 1981.

FUNDACIÓ JOAN MIRÓ. Centre d'Estudis d'Art Contemporani. "Chillida. 16 de gener-2 de març 1986".
Ed. Polígrafa, S.A. Barcelona, 1985.

GAUTIER, Maximilien. Enrique Monjo. Vida y obra. Ed.
Prop. excl. Gliptoteca Monjo. Vilassar de Mar
(Barcelona) 1968.

GRAND, Paule-Marie. Le pietre di Mazzullo. Editori
Riuniti. Roma, 1976.

HEGEL, G.W. Introducción a la estética. Ed. Península
Ed. 62. Barcelona, 1979.

HUYGHE, René. El arte y el hombre (3 vols.). Ed. Pla-
neta. Barcelona, 1974.

INFIESTA, José M. Un Siglo de Escultura Catalana.
Ed. Aura. Barcelona, 1974.

INFIESTA, José M. "Clarà" Gent Nostra. Ed. Nou Thor.
Barcelona

"LA VANGUARDIA. Domingo". "El arte según Chillida".
Barcelona, 1983

MAJADA, José Luis. "Mateo Hernández. 1884-1949." Minis-
terio de Cultura. Dirección General del Patrimo-
nio Artístico, Archivos y Museos. Madrid, 1979.

MALTESE, Corrado. Las técnicas artísticas. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1980.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. Inventaire general des monuments et des richesses artistiques de la France. La sculpture, méthode et vocabulaire. París, 1978.

MITCHINSON, David. Henry Moore. Escultura. Ed. Polígrafa, S.A. Barcelona, 1981.

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO. "Sergi Aguilar. Esculturas y dibujos". Abril-Mayo 1984. Madrid. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Subdirección General de Artes Plásticas. Madrid, 1984.

NAVARRO, Vicente. La técnica de la escultura. Ed. Sucesor de E. Meseguer, Editor. Barcelona, 1976.

NEWTON, Douglas. Chefs-d'Oeuvre de l'Art Primitif. Ed. du Seuil, pour la traduction française. New York, 1978.

PERICOT, Jordi. "Imatge i persuasió". Ed. Facultat de Belles Arts de Barcelona. Barcelona, 1985.

PIJOAN, José. Summa Artis-Historia General del Arte. Ed. Espasa Calpe S.A. Madrid, 1974.

PISCHEL, Gina. El gran libro de la escultura (Dos vols.)
Ed. Desclée de Brouwer, S.A. Bilbao, 1982.

READ, Herbert. Henry Moore. Madre e hijo. Unesco. Her-
mes Bolsilibros de Arte. Editorial Hermes, S.A.
México. Buenos Aires, 1966.

RICHTER, M.A., Gisela. El arte griego. Ed. Destino, S.A.
Barcelona, 1984.

RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo. Crónica de arte contempo-
ráneo. Ed. Ariel. Barcelona, 1971.

SAENZ DE GORBEA, Xabier. "Escultura Vasca 1889-1939".
Banco de Bilbao. Bilbao, 1984.

SAMSÓ LÓPEZ, Eduardo. Piedras, granitos y mármoles.
Ediciones CEAC S.A. Barcelona, 1965.

VICENS, Francesc. Arte abstracto y arte figurativo.
Salvat Editores S.A. Barcelona, 1973.

WITTKOWER, Rudolf. La escultura. Procesos y princi-
pios . Alianza Editorial S.A. Madrid, 1980

R E S U M

R E S U MPLANTEJAMENT GENERAL A MODUS D'INTRODUCCIO

Aquest és el treball d'un escultor que entre altres coses, explica quins són els seus mitjans i matèries. Es decanta clarament per la pedra i, específicament ho fa pel marbre, el qual és utilitzat com a matèria prima en la realització de la seva obra.

Podriem diferenciar en la present tesi diversos aspectes:

1.- Allò que ens motiva (precedents, material cultural, etc.)

2.- Allò que representa el com dels propis fets, o el que podriem qualificar com anàlisi de les nostres conductes i accions escultòriques.

Aquest esquema és el que tracta les qüestions més específiques de l'aportació personal; no obstant però, hi ha també tota una part important d'assumptes que es refereixen a l'apartat més tècnic i específic de la pròpia matèria. En ell tractem tot un seguit de punts que desenvolupen allò que és propi del material, com la composició i estructura, les propietats físiques, classificació varietats i color, així com tota una sèrie de qüestions puntuals referents a l'extracció del material, les eines i els procediments i mètodes propis de la talla.

L'autor d'aquest treball vol fer constar que, tot i que pensa que no és l'artista el més indicat per a realitzar una explicació dels seus fets escultòrics, ha triat aquesta tasca perquè tot i que veu els nombrosos inconvenients existents, aquest constitueix un tema que realment mou el seu interès d'una manera decidida i sincera. S'ha de considerar així mateix que la temàtica tractada ha esdevingut la seva tasca quotidiana i omple gran part dels seus pensaments i meditacions diaris, factors aquests de terminants per decidir-se a elaborar la tasca aquí presentada.

Per altra banda aquest treball va iniciar-se amb la confecció de la tesina del mateix autor en la qual es donava una visió menys profunda i àmplia del que constitueix la segona part de la present tesi. L'autor va considerar més interessant i coherent donar continuïtat a la tasca iniciada anteriorment, que no pas plantejar-se el fet d'abordar un nou tema.

Tanmateix considerem que es dóna una vertent positiva que es refereix a l'autoanàlisi, juntament amb els esforços a nivell d'investigació i de reflexió que això comporta. La connexió que es dóna amb el nostre passat més remot - així com també amb el més recent i quotidià; els contrastos entre les obres d'altres escultors i les que aquí es presenten, són factors que han hagut d'utilitzar-se per donar una visió més àmplia i exacta del pensament que ha mogut el treball present.

Totes aquestes consideracions ens han dut a la conclusió que els límits de la present tesi són els que venen donats pel títol de la mateixa: "Reflexions sobre l'escultura en pedra. Anàlisi, concepte i tècnica. La pròpia obra."

Si fem un desglossament del títol esmentat, veurem que la seva primera part: "Reflexions sobre l'escultura en pedra", estem parlant aquí del procés intel·lectual que s'ha donat en el treball que presentem, al qual s'hi ha arribat mitjançant les dos següents parts del títol: "Anàlisi, concepte i tècnica", per una banda, que suposa un estudi de les concepcions diferents que es donen en el camp escultòric, com de les tècniques que es fan servir en els procediments de talla de la matèria noble que aquí tractem, que suposa així mateix un repàs de les qüestions classificatòries i de propietats de l'esmentat material.

En el darrer bloc del títol: "La pròpia obra", representa la proposta de situar els treballs artístics personals dins l'enmarcament avans dit, no pas però separant una cosa de l'altra, sinó tot al contrari, enllaçant-los com a resultats visuals, concrets i palpables del treball en el qual es centra la temàtica tractada. Són treballs classificats i organitzats en forma d'exposició o mostra que poden ajudar al just enteniment de la concepció del treball aquí presentat.

Fem constar que s'ha volgut presentar una coherència cronològica i conceptual a l'hora d'escollir les peces que conformen la mostra present, doncs sense anar-ho a cercar, es dona en general una coincidència en ambdós sen-

tits, ja que les temàtiques i les concepcions de les obres van desenvolupant-se d'una manera força natural en el procés seguit al llarg dels anys darrers.

És de justícia constatar el valuosíssim ajut que ens ha suposat tota una sèrie de texts d'escultors en els quals hem anat trobant part dels nostres pensaments reflectits, potenciats o contradits. Han constituït sens dubte, un apartat bàsic en la confecció de la present tasca, i una font de reflexió i comparació sense la qual hauria estat més costós el desenvolupament del tema escollit.

Voldriem manifestar també que tot allò que expressem al llarg de la present tesi, no és altra cosa que una conseqüència directa de la forma pròpia de pensar i d'entendre la vida. Així doncs podem afirmar que l'obra és un dels vehicles dels quals disposem per expressar el que pensem i allò que sòm.

És just situar la decisió de realitzar la present tesi i no cap altra. L'explicació d'aquest fet podria donar-se per la via que ara explicitem. Pensem que la tesi d'un artista plàstic com la que ens ocupa, llegida a la Facultat de Belles Arts, no necessàriament ha d'ésser una tasca teòrica, si més no, estrictament teòrica. Volem insistir en aquest fet perquè creiem que ell ens caracteritza i diferencia de la resta dels llicenciats sortits d'altres facultats. La nostra investigació es caracteritza i es materialitza per les recerques pròpies de l'obra artística, en el cas que tractem, de l'obra escultòrica.

Per les raons avans esmentades ens sembla perfectament -
lògic i conseqüent, emprendre una tesi teòric-pràctica,-
doncs no podem oblidar la nostra condició d'artistes -
plàstics, constructors d'obres. Aquest és doncs el sen-
tit real de les nostres investigacions.

Amb l'existència de la suposada serietat i constància -
professional i amb un grapat d'anys de dedicació a l'es-
cultura que avalen la creació artística pròpia, hem de -
considerar com un fet totalment lògic la presentació d'-
una tesi en aquesta línia. A més a més al considerar -
que, a la presentació de resultats plàstics concrets, -
hem de sumar-li la cohesió donada per tot un seguit d' -
anàlisis i de reflexions a nivell tècnic i conceptual, -
la qual cosa dóna molta més vàlua a aquest tipus de tre-
ball.

Si bé no neguem la importància que té la cultura i el co
neixement per tot artista, creiem també que aquest no ha
d'ésser un intel·lectual en el sentit més típic de la pa--
raula. Volem dir amb això que malgrat que l'art és con-
siderat com a manifestació cultural i intel·lectual, no -
pensem que l'escultor ni l'artista plàstic hagi d'ésser-
una persona absorta en qüestions purament intel·lectuals.-
Si aquest fos el cas no tindria temps de realitzar la se
va obra plàstica ni de materialitzar-la físicament, ca--
racterística aquesta diferenciadora i pròpia de l'artis-
ta plàstic.

Tot entrant ja en tema, direm que el present treball es-
composa d'un bloc amb dues àrees diferenciades i ensems-
conjunes. La primera que hem esmentat anteriorment és-
la composada per tot allò que són aspectes tècnics i fí-
sics referents al marbre. Fent un cop d'ull a l'índex -
hom pot veure amb tota claredat els apartats que confor-
men aquesta primera àrea.

Totes les qüestions tractades en ella, serveixen per a -
situar el lector tot preparant-lo per abordar amb una -
més gran coneixença, la resta de capítols que afecten a
les problemàtiques concretes del propi treball escultòric,
l'anàlisi de l'afer conceptual de l'obra i de l'artista,
i tot un seguit de reflexions al voltant del mateix tema,
amb una conclusió molt breu per acabar.

LA PEDRA

Encetant el primer bloc direm que el present treball s'inicia amb l'apartat tècnic, doncs considerem lògic fer un estudi d'aquest tipus, tot analitzant la composició de la pedra, així com les seves propietats físiques i característiques que la fan diferent de la resta dels materials.

Per a poder ésser treballada la pedra ha de reunir tota una sèrie de característiques i propietats físiques, químiques i mecàniques.

Entenem per propietats físiques les que es refereixen a la seva estructura, densitat, compacitat, porositat i duresa. Les propietats químiques són les que incideixen en la composició, durabilitat, atacabilitat pels agents de l'atmosfera, etc. Per poder treballar amb èxit aquests materials caldrà que les propietats físiques i químiques siguin les adients.

COMPOSICIÓ

Les roques són formades per un complex de substàncies minerals que s'agrupen en un nombre variable durant tota la seva formació geològica, la qual cosa constitueix els diversos grups de naturalesa clarament determinada.

Les roques seran simples o compostes segons siguin formades per un o més minerals essencials. Aquests poden pertànyer a diferents grups químics com ho són els silicats, carbonats, òxids i sulfats. La sílice que pertany al grup del òxids té diverses formes, particularment el quars que esdevé un element força bàsic en els granits, el pòrfir, el sauló i el gneis.

Dins del grup dels carbonats hi ha el carbonat càlcic o calcita que representa el mineral bàsic de totes les pedres calcàries, i per tant, de tots els marbres.

ESTRUCTURA

L'estructura depèn del procés de formació i varia segons com siguin disposats els elements que conformen la roca. L'estructura i la durabilitat van íntimament lligades ja que aquesta serà més accentuada sempre que la pedra posseeixi una estructura cristal·lina i compacta. A més fi-
nor de gra, major serà la durabilitat del material.

L'estructura es divideix en dos grans grups: La cristal·lina, l'amorfa i el que formen les roques poroses.

En les roques d'estructura cristal·lina es diferencien els següents tipus:

GRANULAR: La presenten les roques formades per minerals adherits en grans ben diferenciats.

- COMPACTA: Quan presenten una massa cristal·lina i compacta.
- PORFIDICA: Sobre la massa cristal·lina i compacta de la roca hi destaquen grànuls de ta--many més gran.
- SACAROIDEA: La formen parts petites i cristal·lines que s'entrellacen en tots els sentits.
- VÍTRIA: Degut a la seva acumulació d'elements de -forma irregular, presenta uns contorns força indefinits.

DURESA

És la resistència oposada per les roques a ser ratllades per altres cosos. Aquesta duresa és mesurada mitjançant l'escala de Mohs, formada per deu minerals disposats de forma que cada un d'ells ratlla al que precedeix i pot ésser ratllat ensems pel que el segueix.

L'escala ve disposada de la següent manera: 1-TALC, 2 - GUIX, 3-CALCITA, 4-FLUORITA, 5-APATITA, 6-FELDESPAT, 7 - QUARS, 8-TOPACI, 9-CORINDÓ, 10-DIAMANT.

Les roques es classifiquen en:

- Toves o blanques (calcàries lleugeres)
- Mitjanes (Calcàries compactes i marbres)
- Dures (granets)
- Molt dures (Pòrfirs).

POLIMENT

Perquè les pedres donguin superfícies brillants i polides cal que tinguin una estructura ben compacta i una composició homogènia.

Les pedres calcàries compactes, els marbres i els granets són els materials que responen millor a aquest tractament. Amb la suficient dedicació i insistència es pot obtenir una qualitat de mirall.

El granet conserva la seva lluïssor tot i que estigui exposat als agents atmosfèrics, però el marbre la perd amb el temps.

ESCULPIT

Per poder esculpir una pedra és important la finor del seu gra així com la seva uniformitat. Cal, en una paraula, que la pedra tingui homogeneïtat perquè es pugui anar arrencant el material destijant sense provocar fractures imprevistes. Convé també que tingui la granulació petita, uniformitat de color, etc. Aquesta última característica no és tant important per molts escultors, ja que pel tipus d'obra que realitzen no els molesta que un marbre presenti varietat cromàtica.

La pedra que més apta és per l'escultura és sens dubte, la clàssica de totes; el marbre, especialment el blanc -

estatuari. Com hem comentat abans, avui es treballa també amb força varietat de marbres que no són precisament el blanc estatuari.

CLASSIFICACIÓ

Deixant de banda altres classificacions i movent-nos solament en l'apartat pràctic, podem acceptar com a bona la divisió que respon a l'ús comú, doncs és amb la que l'escultor es trobarà. Aquesta és la que separa les roques en marbres, granets i pedres. Com podem suposar aquest repartiment obeeix sobre tot a raons tècniques i d'elaboració.

Es dóna el nom de pedra a la roca o roques que no admeten l'asserrat en planxes ni el polit (pedres sauloses i calcàries poc compactes).

El marbre així com les pedres calcàries compactes són els materials més utilitzats per l'escultura. S'admeten com a marbres les calcàries com l'oficalci, l'ònix, el travertí i algunes serpentines de duresa similar a la dels materials marmoris.

Passa quelcom semblant amb els granets que també es consideren com si ho fossin les roques eruptives, així com també algunes metamòrfiques d'origen eruptiu, per les característiques de duresa i resistència que poseeixen.

EL MARBRE

D'origen sedimentari, el marbre prové de les pedres calcàries i dolomítiques que han sofert una transformació - que ha representat un augment de la seva resistència i duresa. Són molt poc poroses i força compactes, característiques aquestes que li permeten una gran resistència a les graçades. Adquireixen molta lluïssor mitjançant el poliment i s'aprecien força en l'escultura, en la decoració i àdhuc en la construcció. És considerat un material noble.

COMPOSICIÓ

Fonamentalment formen el marbre el bicarbonat càlcic que segons la puresa del material té una proporció d'entre - el 90 al 100 %. Els marbres dolomítics contenen un 54 % de bicarbonat càlcic, per un 46 % de carbonat magnèsic - aproximadament.

Hi ha també altres materials secundaris com la sílice, - l'òxid de ferro, l'òxid de manganés, sulfur de ferro, - etc. De vegades hi ha també mica, hornblenda, clorit, - turmalita, calcopirita, etc.

Tot això fa que el marbre tingui color i tonalitats diverses, però àdhuc els marbres blancs poseeixen algunes d'aquestes impureses.

LA PEDRERA

Pren el nom de pedrera la formació geològica d'on extreuen les pedres per la seva posterior utilització.

Segons la seva explotació poden ser a cel obert o subterrànies. La primera és la més corrent i és la que menys complicació comporta doncs, la segona és molt més costosa i només pot justificar-se en casos molt determinats.

D'aquí s'extreu el material a grans blocs per al seu serrat i transport posterior.

EINES

De les moltes eines que existeixen n'esmentem solament - les més usades doncs no es tracta aquí de fer un recull d'eines, sinó de citar les que utilitzem més normalment en el treball de l'escultura en marbre. Aquestes són: - el martell de desbastar, buxardes, punter o punxò, cisell gradina, mitja canya, rascador, escofina, pedres i papers abrassius de gra diferent. Es dóna actualment una gran quantitat d'eines d'aire comprimit que s'adapten al martell compressor.

EL MÈTODE DE TREURE PUNTS I LA TALLA DIRECTA

Començant per la primera d'aquestes dos grans tècniques o formes de plantejar-se l'escultura, podem afirmar que el traslladament de les mides del model al bloc, a partir dels punts més sobresortints mitjançant la plomada, es documenta a partir de la primera meitat del segle V a C. a Grècia.

La plomada s'usa novament a partir del segle XV Leon Battista Alberti ens dóna la descripció d'un mètode que feia possible la reproducció exacta del model a diferent escala, mitjançant un instrument sencill que el nomena "definidor".

Ens diu el professor Wittkower que no és fins a partir del segle XIX que el mètode de la plomada és substituït pel de la creueta. Aquest és un instrument de metall o de fusta amb tres puntes de ferro les quals es fixen al damunt de tres punts escollits entre els sortints del model. Per l'obtenció de més punts s'usa un braç articulat fixat a la creueta i rematat per una quarta mòbil en tots els sentits.

De la talla directa direm que l'escultor que la practica apren a veure de forma volumètrica amb més facilitat que treballant sempre amb la tècnica de treure punts. Té també la virtut de viure la tasca escultòrica directa amb tota la seva creativitat i amb el goig de practicar-la sense que sigui solament un sistema mecànic de reproducció. En la talla directa hi entren factors que motiven el màxim la tasca de l'artista. Hi entra l'emoció, el risc, hi entra la vida.

EN TORN A LA PRÒPIA OBRA

Iniciem aquí la part del treball que compren i correspon més concretament a l'obra pròpia, abordada directament, - i també de forma indirecta, mitjançant els pensaments d'altres artistes i escultors, així com també a base de reflexions personals al voltant de temes i aspectes que es reflecteixen en el pensament i en l'obra propis.

Encetem doncs el present apartat tractant inicialment la temàtica dels precedents artístics que s'han donat en la formació de l'obra personal.

Per altra banda és absurd considerar que una personalitat artística es pugui constituir al marge d'influències o precedents ja que, sens dubte tots en som fruit d'ells - amb major o menor grau o amb més o menys consciència, i això és força evident en tots els autors de les diferents branques artístiques.

En aquest sentit al llarg de la pròpia formació escultòrica, considerem que hem rebut influències de nombrosos precedents que de manera progressiva global, han anat conformant l'obra que avui presentem.

Diferenciarem aquests precedents en els següents apartats:

L'Escultura grega. - En ella hi trobem les bases de tota l'escultura. L'harmonia i perfecció en el tractament del

cos humà i la seva serenor, són les característiques que més ens han interessat d'aquest art magnífic.

L'art egipci.- Ens atrau d'ell la seva simplicitat, forta estilització i la seva grandiosa eternitat, així com també l'originalitat en el plantejament del relleu.

El seu refinament estètic, l'atractiu i alhora increïble resultat sobre la matèria dura, la màgia d'aquesta cultura mil·lenària són aspectes que han impactat en nosaltres.

L'escultura primitiva.- En aquest tipus d'escultura hi veiem una gran sensualitat, una expressivitat de vegades brutal, però que va sempre a l'essència de les coses. - L'autenticitat que subjeu al darrera de les realitzacions primitives, la llibertat interpretativa en els rostres i cosos humans, tot aquest seguit de caràcters que li són propis fan d'aquesta escultura un dels punts més impressionants de l'art en tres dimensions.

L'escultura Romànica. D'aquest tipus d'escultura ens atrau la seva expressió serena, així com la seva concepció frontal. Els trets que constitueixen les cares idealitzades del romànic ha estat per nosaltres, una font important de fixació.

El mediterranisme: Maillol.- Com a trets atractius del mediterranisme, essencialment de Maillol cal fer referència a l'amplitud del volums, la serenor de les postures, la simplicitat, l'estatisme i la idealització de les seves figures. De Maillol podem extreure la sensualitat i la plenitud de les seves representacions femenines.

No podem oblidar tampoc els escultors més representatius de casa nostra com Casanovas, Clarà i Gargallo, entre altres que tot conservant les seves pròpies característiques, destaquem qüestions semblants a les avans dites.

Manolo Hugué.- Considerem que és de ressaltar d'aquest escultor nostre, la seva forma d'estructurar el cos humà la grandiositat de les seves petites peces i la força i humanitat dels seus personatges. També destacariem el potent acabat de les seves escultures, que mantenen sempre un sentit fresc i viu.

Constantain Brancusi.- D'aquest autor recollim la lliçó de la síntesi total. El seu amor per la puresa escultòrica, el treball de les superfícies sempre polides, la forma gairebé artesanal d'entendre l'escultura i el seu respecte i comunicació amb els materials emprats.

Veiem en Brancusi un dels autors que més ha marcat l'escultura dels nostres dies, i és sens dubte un dels exponents més rellevants en la història de l'escultura recent.

Amadeo Modigliani.- De Modigliani hem extret un gran interès per les seves realitzacions en pedra, principalment pels seus caps. Aquests segueixen la forma allargada del bloc. L'estilització, el sentit de profunditat en l'expressió i l'aire d'espiritualitat i d'elegància que envolta la totalitat de la seva producció tridimensional, són factors bàsics en la valoració del present autor.

Aprenem d'ell el respecte gairebé total per la forma originària del bloc, la qual cosa entronca amb bona part de l'escultura primitiva.

Josep de Creeft.- D'aquest autor prenem aspectes similars als de Brancusi, ja que és un escultor de talla directa, contraposat al modelador nat com pot ésser el cas de Rodin. Brancusi o Moore per exemple, representen l'escultor no modelador, mentre que de Creeft porta la talla directa a les seves conseqüències més altes. Llurs peces són compactes i sovint amb resultats menys sintètics que els obtinguts per Brancusi però amb un sentit simplificador força evident.

Volem esmentar en aquest mateix apartat l'obra de l'escultor Mazullo, amb resultats de major tosquedat però amb una valoració similar, així com també la de l'escultor Mateo Hernández amb una producció d'extremada dificultat tècnica per les formes i els materials emprats, tots ells de molta duresa.

Henry Moore.- D'ell destaquem entre les moltes característiques que li són pròpies, la seva potència i la concepció monumental de llurs realitzacions.

Determinades postures de les seves escultures, principalment les ajegudes, ens han permès experimentar, tot transportant aquesta idea a l'obra pròpia.

Ens interessa també de Moore el fet de concretar determinats aspectes de la figura humana (mans i peus), abstraient e simplificant molt més la resta de la figura.

Hi ha, per altra banda, una contundència en l'escultura de Moore que costa de trobar-la en altres autors. Assis_tim amb ell a una interpretació molt personal del cos hu_mà que, sens dubte, ha tingut una influència força profun_da en l'escultura que l'ha precedit.

PROBLEMATIQUES

Per enmarcar millor la pròpia obra cal diferenciar tota una sèrie de variants concretes referents als motius rea_litzats durant aquests anys de treballs escultòrics, així com els temes puntuals que es relacionen amb les variants esmentades.

Aquests són: els caps, la posició dreta, l'assegada, l'ajeguda o estirada i el relleu.

Després tocarem també altres problemes com el de l'escul_tura exenta, el tors, el pedestal o base i el tractament de l'espai i de l'obertura en l'escultura.

El tractament del Cap.- Hem de dir que la mateixa limitació de l'escultura en aquest tema ens motiva força per estructurar, variar i cercar concepcions diferents del tema. "cap", plantejant-nos així nous problemes plàstics o, sencillament elaborar uns altres resultats a partir de la forma concreta del bloc.

En la present temàtica podriem marcar dos grans línies.— Per una banda, la que prové de la presència dels caps de Modigliani i per altra, de la dels caps de Brancusi. D'aquests dos autors, especialment del primer, hem captat l'estructura allargassada del bloc i els seus plantejaments i resultats tenen una bona semblança amb els nostres.

Paral·lelament als dos escultors avans esmentats hem realitzat altres concepcions de caps que res tenen a veure amb les anteriors, com per exemple les que resulten de prendre el bloc com si es tractés d'un relleu. Amb aquest punt de partida hem aconseguit resultats més personals que els abans esmentats.

LA POSICIO 'DRETA.

Prenent el bloc en posició vertical en la seva alçada màxima, ens dóna la figura dreta, o, si més no, un fragment d'ella, o bé un tors.

En tractar aquesta posició no podem deixar de reconèixer la nostra concepció escultòrica basada en el manteniment de l'essència formal del bloc. En ésser el bloc allargat, el sentit de compacitat tan accentuat en el bloc cúbic, es reparteix ara en la llargada del bloc i per tant, de la figura que d'ell emergeix. La postura d'empeus perd una mica de compacitat que solament es deu a la disposició natural de totes les coses o sers vius que són -

o creixen verticalment. Això els dóna una certa estilització i un desenvolupament de baix a dalt que, sense deixar d'ésser densa, espiritualitza una mica més l'escultura.

En el tractament de la figura dreta, en tota la seva integritat, procurem fer nèixer l'escultura del mateix bloc, o sigui, que els peus de la figura surgeixin de la part inferior del marbre, així s'accentúa la total integració entre el que és base, i allò que conforma la figura pròpiament dita.

En les figures de la mateixa posició que són fragments - del cos o torsos, hi ha en canvi, un plantejament de figura-base en el qual juguem amb el contrast cromàtic de dos marbres diferents o bé cercant un cromatisme en el sentit més integrador.

LA POSTURA ASSEGUDA.

Aquesta postura és la que assoleix uns resultats més propers a la concepció que tenim de compacitat. La mateixa posició de la figura replegada la fa ben propera al bloc cúbic. És possiblement la forma de volum tancat per excel·lència, usada per altra banda, desde temps immemoriales.

La present concepció és amiga de solucions a base de volums amplis, i se li pot donar una continuïtat volumètrica i de plans amb més facilitat que en altres casos. És sens dubte aquesta, una de les posicions més importants - pel que fa a l'escultura, especialment la que es materialitza en marbre.

LA POSTURA AJEGUDA.

La present postura que en el nostre cas hem pres directament de l'obra de Moore, s'ha convertit en un aspecte important dins del total de les nostres realitzacions escultòriques. La disposició horitzontal aporta nous problemes plàstics que demanen solucions d'un altre tipus.- En ella, els braços, les cames, àdhuc el cap i el tronc, no poden situar-se de la mateixa manera que ho fariem en la posició vertical. Tot serà diferent i, els mateixos resultats plàstics també canviaràn. En el tractament de la present postura les cames prenen una capdal importància en el total de la composició de la figura. Tant és - així que les extremitats inferiors compensaràn la resta del cos conformant-se la figura en dos grans blocs, el tronc i les cames.

El fet d'ocupar un espai en posició horitzontal dóna una connexió amb la terra. Hi ha doncs una quantitat considerable de la superfície inferior del volum que es recolza a terra. Aquesta situació ens fa pensar en una tanca - que talla un fragment d'espai horitzontalment.

La composició horitzontal de les figures donen una visió de costat a costat que la diferencia completament de les altres posicions. Lliguem aquesta postura amb el repòs i la terra.

EL RELLEU.

En el treball que personalment hem realitzat prenent el relleu com a motiu escultòric, hem de puntualitzar que no hi ha tanta deformació en la figura com quan tractem el volum exent.

En el relleu hi ha un clar manteniment del dibuix, doncs aquest constitueix la seva base principal. Comparant el relleu amb el volum rodó direm que, a diferència d'aquest en el relleu hi domina l'estructuració acurada i precisa damunt la pedra, pel que es refereix al dibuix, així com la seva continuació en l'aprofundiment de plans baixos, mitjos i alts, combinats segons les necessitats de l'obra. Tot plegat serà el que conformarà el resultat definitiu.

Tractant un altre aspecte direm que, tot i que la fondària del relleu sigui mínima, no podem pas negar que existeix una mida de fondària, per tant ja no podem negar - que hi ha un problema de tridimensionalitat, tot i que - una d'aquestes dimensions sigui molt minsa.

Pensem que el relleu no es valora massa i que es dona un menyspreu general vers aquest tipus de treball escultòric, potser perquè el públic se sent decebut per no veure-hi un volum exent i de seguida associa el relleu al dibuix i amb la pintura, més que no pas amb l'escultura.

Hen de dir també que el tractament que li donem al relleu té gairebé sempre una clara intenció de tridimensionalitat i que la fem palesa treballant la planxa també lateralment, fins i tot de vegades, pel darrera. Així adquireix un tractament més parell al de l'escultura exenta, atorgant-li per tant, la mateixa categoria.

Aquestes consideracions fan que reivindicuem el relleu - com a part integrant i indiscutible de l'escultura, amb tota la importància i consideració que li pertoca.

L'ESCULTURA EXENTA.

La multiplicitat de punts de vista que es dóna en l'escultura exenta li atorga una gran riquesa que l'espectador descobreix en la seva progressiva visualització. Es tracta així d'un volum tridimensional amb tot el que això comporta. Si ens referim a la figura, com és el cas que ens ocupa, aquesta serà representada íntegrament o parcial, com pot ésser el cas d'un tors o d'un cap.

De totes les posicions que pren el cos humà, la que més idea d'escultura exenta ens dóna és la figura asseguda i replegada, ja que s'apropa i s'adapta força a la tridimensionalitat cúbica que, per la seva relació de mesures més equitatives en l'espai, dóna la sensació d'ocupar un fragment d'aquest gairebé perfecte.

L'escultura tallada a partir del bloc cúbic, sempre farà referència al seu origen. Un exemple d'aquest tipus d'escultura cúbica, potser, el més evident de tots, és "el Bes" de Brancusi que parteix de la forma cúbica del bloc tot conservant-lo en l'obra acabada.

EL TORS.

El fet de veure en un tors una obra acabada prové en una bona part de la revolució de la imatge de l'home feta per l'escultor francès August Rodin. Precisament va ser

ell el primer que va realitzar un tors o un "cos parcial" concebut com a obra total, com a unitat figurativa.

El fet de presentar solament una part de la figura humana es deu a diferents motius. Per exemple, l'absència - del cap, més concretament, la de la cara, ens permet defugir l'aparició d'un caràcter individual. Mitjançant - el fragment sovint s'ens fa més fàcil interpretar i accentuar els trets que més ens interessin, atorgant-nos així una major llibertat.

De vegades hem concebut una escultura que funciona bé, - però hi ha quelcom en ella que ens fa nosa, un braç, el cap, etc. És aleshores quan ens plantejem la mateixa figura fragmentada en algú dels seus membres o parts, i - sovint trobem solucions de gran sentit plàstic. De vegades però ja anem directament a cercar la unitat escultòrica d'una peça amb el treball d'un tors.

Així doncs manifestem que, en el cas que estem tractant, hi descobrim una font de llibertat que difícilment reconeixem en el tractament d'altres problemàtiques de caire figuratiu.

EL PEDESTAL.

Existeix una problemàtica en escultura a la que ben poques vegades es fa referència. Aquesta és la que relaciona les bases o peus a on es col.loquen les peces, amb les escultures pròpiament dites. Sovint es pensa que la base és quelcom aleatori, que no té massa importància en

el conjunt global de l'escultura. Tanmateix podem afirmar que això és erroni, doncs la base és el lloc a on descansa i reposa l'escultura. Així doncs, el resultat visual d'una peça amb sense base canvia, tant és així que, de vegades constitueix un complement necessari en el conjunt de l'obra escultòrica. És per aquesta raó que sovint, l'encert de trobar la base adient per cada peça, és quasi tan fonamental com la mateixa escultura.

També és cert que hi ha escultures que com millor es contemplen és precisament sense el complement de la base doncs, per les seves característiques no volen cap suport, és més, de vegades els fa mal.

Heu de dir que s'ha donat una evolució paulatina en la presentació de la pròpia obra escultòrica. En els primeres peces de marbre cercavem un contrast entre el peu i l'escultura. Més endavant ens vam plantejar l'harmonització cromàtica de la figura amb el seu peu o pedestal, aconseguint així resultats sorprenents per la seva qualitat. Darrerament hem posat a la pràctica la presentació de moltes peces sense base o amb peus recambiables.

Per acabar direm que hi ha un factor a tenir ben present, i aquest és que hem de preveure a on anirà col·locada l'escultura, doncs aquest fet pot condicionar i variar força la visualització de la peça i un resultat plàstic positiu en un determinat espai, pot ésser contraproductiu en un altre.

TRACTAMENT DE L'ESPAI

Voldriem encetar el tema tot dient que en la pròpia obra, la perforació de la massa ha estat fins ara molt poc abundosa. Darrerament ha començat a aparèixer alguna perforació aïllada que comunica banda i banda de l'escultura. La voluntat del manteniment del bloc, de fer un tipus d'escultura tancada, no ens suggeria d'entrada, perforar - massa la matèria dura. Sempre hem concebut l'escultura com un fet plàstic compacte; així doncs, en introduir l'obertura en el bloc podia restar-li solidesa a la peça.

Actualment estem investigant el problema de la profunditat en el volum amb la iniciació, potser massa tímida, - de la perforació a fi i efecte d'aconseguir una tridimensionalitat més palesa. La concepció regent de les darres experiències és que l'espai circuli no solament al voltant de la peça, sinó també a través d'ella; aquesta idea però, no ha d'afeblir el caràcter i la solidesa de l'escultura.

Per aquests motius, constatem la poca freqüència de l'aparició del forat en la pròpia obra tot i que reconeixem - la seva vàlua i que va creixent en saltres l'interès per la problemàtica de l'espai en l'obra que ens és pròpia.

CONCEPTESSOBRE L'ACTE CREATIU

Podriem dir que el fet creatiu és un acte similar a d'altres, amb la diferència de posseir la capacitat de comprendre les coses en tota la seva dimensió, l'espai que ocupen, el seu valor relacionat amb d'altres, el seu caràcter, la seva matèria, en una paraula: com són.

L'home generalment veu les coses per fer-ne ús d'elles.- L'artista les veu tot estudiant-les, comprenent-les, valorant-les, transformant-les i representant-les.

La creació plàstica es fonamenta bàsicament en l'equilibri entre el raonament i el sentiment. Si bé és cert - que en altres dedicacions cal solament el raonament, en el camp artístic, degut a la seva necessària expressivitat, al seu misteri, la seva creativitat, la raó per si sola no és suficient, sempre ha d'ésser emparada per la sensibilitat, pel sentiment i, així ben conjugades, complementaran l'acte artístic.

LA COMUNICACIÓ EN EL FET CREATIU

Hem d'admetre que en el fet escultòric i en el artístic - en general, com acte humà que és, existeix una connexió entre l'autor (emisor) i el públic (receptor). Malgrat tot, podem afirmar també, que no sempre neixen les manifestacions artístiques amb la pretensió d'una comunicació immediata.

Per altra banda, la comunicació és una de les funcions de l'art i per tant, de l'escultura, tant pel que fa al contingut com per la forma. L'art és un llenguatge mitjançant el qual hom pot aconseguir la connexió entre l'autor i el públic. Però això ve com una conseqüència del fet artístic i no pas com la seva principal motivació. Si l'art no tingués cap més finalitat que la d'ésser entès, - ens trobariem probablement estancats, i no hi hauria pràcticament cap evolució.

Amb el pas del temps canvien els missatges i els continguts, per tant, el llenguatge d'avui no és el mateix que el de fa uns anys. Aquest fet és evident i innegable i es dona també en totes les coses de la vida.

Tot i que no es tingui cap intenció específica de comunicar res als demés, el sol fet d'expressar-se artísticament comporta una comunicació, doncs sempre hi haurà algú que prendrà el paper de receptor. Sigui entès o no - el missatge, la comunicació en l'art és un fet difícilment qüestionable.

LA IDENTITAT

L'escultor, sigui de l'època que sigui, i segueixi la tendència que es vulgui, quan s'enfronta amb la seva obra no ho fa carregat d'anàlisis i de teories, sinó que allò que cerca és la veritat, la pròpia identitat que serà la que li donarà un resultat sentit i cert.

Quan diem que en l'escultura el que cal aconseguir és la veritat no ens referim solament a la veritat que pugui resultar de la representació de la realitat. La identitat que persegueix l'escultor és la que resulta de la seva intenció, el reflex de les pròpies creences, la seva personalitat i el seu caràcter; és la veritat que l'artista ha d'aconseguir i per tant, és aquest la única que té valor personal i universal.

MOTIVACIONS

Hem de dir que cada obra realitzada pot suggerir una infinitat de coses, però mai una escultura no serà fruit del miracle, ni tan sols de la inspiració. La tan utilitzada "inspiració" no és res per sí sola. Aquesta es dilueix si no hi ha al darrera seu un treball seriós.

Hi ha obres que comencen motivades per preocupacions circumstancials, estats anímics o temes que durant determinades èpoques ens mouen a realitzar-les. D'altres ens venen com una evolució lògica o són derivacions d'obres anteriors, moltes altres són fruit de la quotidiana provocació en el treball i de la mateixa necessitat de fer-ho. Vingui d'on vingui la motivació, sempre hi haurà una constant, el treball; sense ell, no hi ha obra.

DINAMISME I ESTATISME COM A MATÈRIA ESCULTÒRICA

Hi ha autors que defensen que la natura rarament es troba en estat de repòs, així doncs segons ells l'art tampoc ha d'ésser estàtic. Ens posen com exemple l'art cinètic, entre altres casos.

No obstant, però, creiem important destacar que, tot i admetent aquestes teories, tan suggerent pot ésser allò que és mòbil en la natura, com el cos humà captat en un moment de repòs, o com la roca que conforme la paret d'una muntanya, posem per cas.

Així veurem que el tipus d'escultura que respon a aquesta ideologia, rebutja l'ús de materials massa sòlids o pesants. És producte de la ideologia que els precedeix Utilitzaran doncs, matèries vibratòries i lleugeres.- A l'altre costat de la moneda ens trobem els escultors- que ens mou més l'interés pel model estàtic o allò que l'ull capta com inmòbil i, conseqüentment preferim utilitzar materials més sòlids i consistents com molt bé - pot ser el cas del marbre.

L'art, i per tant l'escultura, no ha d'ésser solament d'una concepció única. Res més lluny que això. El nostre segle més que cap altre, s'ha caracteritzat per la gran proliferació d'idees i materialitzacions més diverses.- Hi ha lloc per tot i per a tothom. Sempre que sigui sincera, cada postura i concepció plàstica pot ésser acceptada i valuosa. No veiem per tant, que hi hagi d'haver un tipus d'escultura i res més.

EL COS HUMÀ COM MOTIU ESCULTÒRIC

La representació de l'home és la tradició escultòrica - més antiga. Això possiblement sigui degut a la importància que el propi cos té per cada individu. La representació del cos humà exerceix en nosaltres funcions d'imatge reflectida. En ella hi veiem tota una sèrie de qualitats que ens són reconegudes i entenedores. Per això l'art figuratiu és gairebé sempre intel·ligible per a tothom.

En la figura humana no hi veiem tant una imatge a reproduir, sinó més aviat el motiu per construcció d'una imatge interior. Més que un ideal de bellesa per la seva contemplació, usem la figura humana com expressió del significat de la vida, amb totes les deformacions i estilitzacions que volguem donar-li. Simbolitzem també mitjançant el cos humà un bon grapat de qüestions i valors espirituals.

COEXISTÈNCIES ENTRE FIGURACIÓ I ABSTRACCIÓ

Com a punt de partida, i acceptant la força erosionada → divisió de l'art en figuratiu i abstracte, ens hem de definir com a pertanyents a la figuració, doncs la temàtica tractada així ho exigeix. Aquesta divisió però, és - menys real del que hom pretén doncs, no podem definir categòricament quin és el punt on comença l'abstracció ni a on acaba la figuració. De fet, no és la mateixa creació artística figurativa una abstracció i, no és menys - cert que l'abstracció ens dóna nous tipus de figuració.?

En realitat pot ésser tant abstracta una figura com concreta una forma.

Pensem que en escultura allò que és important és la forma i el volum, més que no pas el tema. Per això no és tan important que l'escultura sigui figurativa o abstracta.- El que sí que interessarà és que l'escultura s'aguanti,- que compleixi unes lleis i que tingui consistència i qualitat plàstiques.

Per totes aquestes raons fem constància del nostre disgust pel divorci existent entre aquestes dues formes de veure l'art i l'escultura.

ACTITUD DAVANT ELS MATERIALS

Sempre movent-nos en el camp de l'escultura, hem de dir que els materials tenen una cabdal importància doncs són els elements en els quals es concretarà l'escultura. - Hem de puntualitzar però que el material és un mitjà i - que mai no ha de representar una finalitat artística. - Malgrat tot, podem afirmar que la importància de la matèria és tan gran que, sense ella no existiria l'escultura.

El material escollit amb totes les seves peculiaritats i característiques (corporeïtat, estructura, color tacte, pes, densitat, fredor o calidesa, etc.), determinen que l'escultura adquireixi tota la seva eficàcia i en molts, casos, la condicionen.

És bàsic un bon coneixement dels materials doncs, la pedra és diferent del marbre, així com ciment no és pas igual que la terra cuita, ni el ferro funciona com el bronze, ni l'acer s'assembla al plàstic, ni el guix a la fusta. Per cada material hi ha un concepte i una elaboració diferent. No és el mateix deixar una matèria en el seu estat natural, que deixar-la toscament acabada, enlluentida, polida, allisada, vernissada o pintada.

Considerem que és important saber-ho fer tot, haver tocat una gran quantitat de materials i haver passat per totes les tècniques possibles. Independentment de la possible especialització de l'escultor, quant més i majors coneixements tinguem més rics serem i més recursos i possibilitats de realització posseïrem.

EXPERIÈNCIA VISUAL EN L'ESCULTURA

El sentit de la vista no és solament bàsic per l'escultura sinó també en totes les facetes de la vida de l'home. Gràcies al bon funcionament d'aquest sentit podem treballar i desenvolupar totes les nostres activitats amb absoluta normalitat.

Amb el sentit de la vista en tenim prou per a poder copsar els resultats de tridimensionalitat d'una escultura o de qualsevol altre objecte o ésser situat en l'espai. És en aquest sentit que es basa una bona part de la nostra cultura. Totes les imatges penetren d'entrada pel nostre sentit de la vista i, pel que fa a l'escultura és aquest l'únic sentit que ens és indispensable.

EL SENTIT DEL TACTE EN L'ESCULTURA

Voldriem referir-nos a que hi ha una espècie de tradició entre els espectadors d'art, que consisteix en lligar la contemplació d'una escultura amb el sentit del tacte. - Més d'una vegada hem sentit a dir: "L'escultura s'ha de tocar". Contràriament a això, sostenim que palpar determinades formes escultòriques pot produir un cert goig o plaer, però el tacte no és ni de bon tros, indispensable per l'enteniment de l'escultura.

Si toquem una peça que estem contemplant, refermarem tot allò que ja saviem per la vista, i ens atorgarà determinades sensacions que, probablement coneixem gràcies a experiències tàctils anteriors, ens servirà solament per a recordar o constatar.

Només cal pensar en un monument per adonar-nos que som capaços d'entendre qualsevol forma sense que ens calgui per a res utilitzar el sentit del tacte.

Que l'escultura es pugui tocar estem tots d'acord, que sovint el tacte ens dóna altre tipus de captació que altrament no coneixeriem, és cert, Que de vegades tenim la tendència natural de palpar una escultura, no ho negarem; però donar-li al tacte el qualificatiu de necessari i imprescindible creiem que és exagerar les coses.

CONTEXT

Tot diferenciant aquest capítol de l'anterior, hem cregut convenient nomenar el present amb el títol de "CONTEXT". Aquest consta d'una sèrie breu de punts, que malgrat són relacionats amb els anteriors, gaudeixen d'autonomia pròpia i, podriem qualificar-los com d'interés cultural.

FORMACIÓ DE L'ESCUPTOR

És ben clar que tota formació ha d'ésser quan més sòlida i completa millor. La qüestió cultural, la ideologia, - tot el que pertany a l'intel·lecte, cal tenir-ho molt en compte doncs influirà en l'obra i en la personalitat de l'artista.

Així doncs, cal fomentar l'autoafirmació personal mitjançant la recerca teòrica, sense oblidar però l'aprenentatge seriós de la tècnica i de tot allò que conforma l'ofici de l'escultor.

Cal també oferir un ampli ventall de coneixements a nivell tècnic i purament pràctic que ultrapassi tota filosofia i ideologia artística. No serveix de res que l'artista sigui cult i preparat intel·lectualment si no adopta també una postura pràctica i de treball seriós que li permeti materialitzar les seves idees.

Aquests dos aspectes no es contradiuen, sinó que es complementen i cal aprofundir al màxim en tots dos.

TEXTS D'ESCULTORS

Voldriem encetar el present punt tot referint-nos a diferents opinions i pensaments d'escultors en allò que es refereix a la creació escultòrica i a d'altres aspectes-relacionats amb ella.

Del nostre gran escultor Maillol destaquem les següents frases:

"No s'ha de modelar. Si us poseu a modelar ja esteu fotuts. A la natura res no ha esta modelat. Cal fer el conjunt. Cal mirar el gruix. L'escultura són gruixos. Aquí és més gruixut, allà ho és menys. Cal treballar fins aconseguir que totes les gruixàries siguin exactes. Quan tot és al seu lloc l'estatua és acabada. De la resta, del sentiment no cal ocupars'en. El tenim dins. L'hi posem sense voler". (27)

Més endavant ens diu Maillol el següent:

"Omplir exactament un rectangle és la llei de l'harmonia. I de totes maneres cal treballar sempre - per a resoldre la dificultat... per a mí l'escultura és el bloc." (29)

Quan Maillol ens diu que l'escultura és el bloc, no està dient altra cosa que allò que sostenia Miquel Angel tot assegurant que l'escultura havia de poder llençar-se dal

tabaix d'un penyasegat sense que es trenqués cap de les-seves parts. Aquest concepte lliga totalment amb el de l'escultura en bloc eixida del marbre, a la qual ens hem referit al llarg del present treball.

Per que fa al moviment el mateix escultor afirma:

"Per al meu gust, en escultura cal que hi hagi el - mínim de moviment possible... El dolor pot expres-sar-se per mitjà de trets in mòbils però no pas amb una cara crispada i una boca rígida. Quan el movi-ment ve donat amb excés resulta encarcerat: ja no és la vida..." (30)

El mateix Maillol ens diu també:

"Parteixo sempre d'una figura geomètrica, quadrat, - rombe, triangle, perquè són aquestes figures les - que s'aguanten millor en l'espai." (31)

Canviant de temàtica l'escultor August Rodin fa esment - dels seus records de joventut tot dient:

"En mi juventud, cuando empezaba mi carrera, el escul-tor Constant me dió el siguiente consejo: Cuando-en el futuro realices obras escultóricas no perci-bas nunca las formas en el plano, sino siempre en profundidad... Considera siempre una superficie - como la extremidad de un volumen, como si se trata-ra de un punto, mayor o menor vuelto hacia donde tú estás... En vez de visualizar las superficies más

o menos planas, las imaginaba como proyecciones de unos volúmenes internos..." (32)

Hi ha un punt que considerem força important i que és el que toca el tema de la sinceritat i l'autenticitat de l'artista. Sobre aquest aspecte transcribim unes paraules de l'escultor Clarà. Ens diu el següent:

"Hem de tenir en compte, com a criteri tancat, que hom pot vendre una obra d'art, però no s'ha de vendre l'artista." (35)

Apuntant en un sentit semblant a l'anterior Manolo Hugué manifesta el següent:

"En una obra de arte hay que poner más, mucho más de lo que la realidad en bruto presenta. Hay que poner nuestro espíritu, nuestros recuerdos, nuestros deseos, todo lo que se pueda. Hay que ser sincero y basta." (36)

L'escultor Gargallo considera al respecte que:

"Totes les raons per a justificar un art o una tendència s'esborren i cauen davant l'expressió sincera i simple d'un home sensible i franc... Es necessita avui molt valor per expressar-se francament i sincerament." (37)

Finalment Chillida manifesta el seu punt de vista en aquest cas concret, tot dient:

"Uno tiene que se absolutamente sincero consigo mismo, no traicionarse..." (37 bis)

Tota aquesta sèrie de frases venen a refermar el nostre pensament: que l'artista ha de prescindir de fer allò que es porta en cada moment, Si la concepció i expressió de la seva obra és una altre, l'artista, per moltes crítiques que pugui rebre, ha d'actuar amb sinceritat i produir el seu producte plàstic de la forma més vertadera possible. Fugir d'oportunismes temptadors costi el que costi, en un mot, ha d'ésser autèntic. Pel sol fet de ser sincer, un artista, sigui quin sigui el seu resultat plàstic ja ens mereix un respecte i una consideració i, això mai no hem d'oblidar.

Tot seguit donem pas a les paraules de l'escultor Josep de Creeft qui manifesta el següent:

"No hi ha cap artista que neixi mestre. Només es neix amb l'ànima d'artista. El seu desenvolupament ha d'ésser com el d'una piràmide: sòlid i ampli de base..." (39)

No podem pretendre que l'escultura es realitzi sense un treball seriós al seu darrera, sense regatejar cap tipus d'esforç tant intel·lectual com físic. L'escultor Clara es manifesta de la següent manera:

"El arte hecho a base de rápida impresión debe ser contemplado también rápidamente, porque carece de -
-profundidad y de análisis. Por el contrario el ar
te construido, elaborado y maduro, soporta el análi
sis.y puede ser contemplado siempre." (46).

Desde una altra vertent i tocant també el tema del tre--
ball en la creació escultòrica, ens diu el mateix Clarà:

"El artista que teoriza mucho sobre su arte corre el
peligro de enfriar su impulso y de trabajar poco."
(47)

Amb el present apartat volem cloure les reflexions d'a--
quests escultors que han ajudat considerablement a refer--
mar les nostres pròpies.

ESCULTURA PERSONAL

És en aquest punt on conflueixen tots els aspectes que -
hem anat desenvolupant anteriorment, per abordar la prò--
pia obra, diferenciant però l'apartat d'expressió d'allò
que són qüestions pertanyents a la conducta creativa per
sonal.

FORMALITZACIÓ I EXPRESSIÓ

Voldríem constatar en el present apartat el nostre interès per la figura humana en totes les seves facetes. No la prenem però com a reproducció del natural. Treballem el model humà com a referència per aconseguir resultats plàstics personals. Tant en el cas del model masculí com en el femení, podem observar que hi ha una lògica formal, amb una interpretació totalment diferent de la que ens donaria la realitat visual objectiva.

Pensem de tots modus que l'aprenentatge mitjançant la figura és bàsic per tot escultor, doncs abans de deformar cal estudiar i conformar.

Hem de dir també que sempre que deformem la figura humana ho fem amb un sentit d'harmonia, contraposant les masses i els ritmes que componen la figura.

Persegüim de manera conscient la simplificació en la figura, fugint de tota càrrega anecdòtica. Seguint el camí de la síntesi, no ens basarem en la sistemàtica eliminació d'elements, sinó en un treball d'enteniment i de reflexió canalitzat pel sentiment.

Direm també, referint-nos a la pròpia obra que mostrem un cert desinterès per si la representació creada és masculina o femenina. Moltes vegades convertim l'escultura en la representació d'un o d'altre sexe per motius purament plàstics. El que pretenem és que l'escultura funcioni independentment del sexe que representi.

Manifestem també que hi ha un clar predomini de la representació de la dona en l'escultura personal, possiblement perquè la preferim estèticament a l'home.

L'obra personal camina cap un abandonament de les textures sobre la superfície del marbre, procurant defugir - sensacions i efectismes visuals més pictòrics que escultòrics, anant a cercar l'escultura nua, el volum simple per caminar vers una escultura pura.

Concebim l'escultura com una obra en la qual allò que és més important precisament és l'escultura, encara que - aquesta tingui elements poètics, estilitzats, serens, o de qualsevol altre tipus.

Sense menysprear l'aspecte intel·lectual en l'escultor que donem per fet que existeix, hem de reconèixer que l'obra és fruit de la concepció, però també d'un lent, elaborat i meditat treball, sostingut per la tècnica. Aquesta però, no constitueix cap fi, sinó solament un mitjà. Cada un de nosaltres elaborem la nostra pròpia tècnica, però el que és ben cert és que sigui quina sigui, de tècnica n'hem de tenir. Aquesta i l'ofici ha de posar-se sempre al servei del nostre concepte i mai a l'inrevés.

Hem de dir també que, personalment ens interessa força l'acabat de les peces, sobre tot treballant en marbre principalment per dos motius diferents. L'un és que el poliment en segons quines obres és essencial, ja que l'escultura així ho demana. No podem deixar una obra amb els senyals de l'eina o eines utilitzades durant el procés de treball a no ser que la nostra intenció sigui que la peça adquireixi una expressivitat o significació específica.

La valoració de les qualitats intrínseques de la matèria és molt propi de l'art contemporani, tot i que és cert - que aquesta no constitueix una característica exclusiva del nostre temps.

L'altre motiu és que el poliment precís i acurat dóna resultats sorprenents i descobreix tota la bellesa i riquesa que la matèria amaga sempre dins del bloc.

Estem redescobrint per altra banda, els marbres que ens són propis com el Sant Vicenç, la Cènia, l'Ulldecona, el Roig d'Alacant o el de Girona. Manifestem l'interés per la revalorització de la nostra matèria prima. Treballant el marbre fruit de la nostra terra representa la identificació de l'escultor amb el seu país i amb el seu entorn. És comparable al fet de collir la poma del pomer de casa. Així l'escultura adquireix un doble sentit. Per una banda el valor identificatiu el qual pren un caire més col·lectiu, i per altra banda, la qüestió creativa i de realització que es dóna sempre en qualsevol afer artístic.

Si bé és cert que alguns dels nostres marbres són de més difícil elaboració tècnica que els italians, ofereixen a canvi la seva bellesa interna i una riquesa cromàtica important.

En una obra com la que presentem, no és indispensable que el marbre sigui totalment pur, que no presenti diferències de tonalitat o que no tingui una uniformitat global.

Al contrari, sovint ens interessa que al valor plàstic - de la forma i del volum se li sumi la riquesa cromàtica i estructural que sens dubte, tots aquests marbres tenen.

CONDUCTA CREATIVA

Degut a l'acceleració en la que vivim i a la fugacitat en que succeeixen els aconteixements, l'artista en general no pot dedicar-se a conseguir una preparació tècnica força integral com s'havia fet en altres èpoques, per tant és lògic que molts dels escultors formats actualment tenen deixin a una especialització concreta i tinguin sovint - llacunes d'ofici. Per tant és bo l'aprofundiment en tots els camps de l'art i de les seves tècniques per adquirir així el màxim d'ofici i de professionalitat.

Quan ens plantejem quines són les nostres obligacions - com artistes i escultors que som, principalment en reconeixem una, que és la de la realització honesta de la pròpia obra. Fer en tot moment allò que pensem, creiem i sentim, procurant donar tot allò que siguem capaços de dar, i autoexigint-nos al màxim.

Pensem que el que sempre ha perseguit l'artista és la seva expressió lliure i personal.

Per altre banda sostenim que tot escultor lliurat al camp de la talla del marbre ha d'ésser conscient de les limitacions que la seva condició li presuposa. Ens referim concretament a que el bloc de pedra té unes mides determinades a les quals ens hem d'ajustar, i això condiciona segons com, la pròpia concepció de l'obra.

L'altre limitació la conforma el factor temps, ja que la duresa del material que treballem fa que l'obra esdevingui lenta. Si no assumim aquestes limitacions de manera conscient i plena, no entendrem mai el llenguatge al qual ens hem lliurat.

L'artista se suposa que treballa en llibertat, malgrat - tot hem de reconèixer que això solament és cert en una - part, doncs hi ha tota una sèrie de factors externs, socials, culturals, àdhuc econòmics que condicionen l'artista i, per tant, la seva reacció.

Voldriem dir també en un altre sentit que el procediment tècnic ha anat canviant i evolucionant amb els anys, però l'essència dels primitius segueix essent la mateixa.- La pedra, en aquest cas el marbre, s'ha d'esculpir o tallar, tant avui com fa milers d'anys. Tot això ens fa - valorar la talla directa en marbre actualment com una de les expressions més valuoses i pures de l'escultor.

També caldria puntualitzar que la nostra és una època de coexistència, en la qual tot hi té cabuda en el món artístic. Tanta aportació pot tenir l'escultor que pica - la pedra, com l'altre que ocupa espais amb nous materials. Tot dependrà del seu concepte plàstic, la seva honeste-- dat, capacitat creadora i els seus plantejaments de fons.

Hi ha un altre aspecte important que és el de l'activitat física en el treball i el procés de la talla. En aquest cas veiem íntimament relacionat l'aspecte intel·lectual de la concepció de l'obra, amb el fet físic de realitzar-la.

La lluita de l'eina contra la matèria dura, la durícia a la mà, la mateixa violència de l'acte de picar tenen unes connotacions tan importants com la pròpia concepció de l'obra.

Per altre banda, comprenem que el terme d'escultura englobi la pràctica totalitat de les tècniques artístiques que juguen amb les tres dimensions -arquitectura a part- com poden ser el modelat, el constructivisme, els mòbils i tantes manifestacions que juguen amb l'espai. Malgrat tot hi ha una definició que val la pena de reflexionar i és la que ens ve a dir que l'escultura és la tècnica per la qual es fan coses a partir de material sòlid, extreient matèria i, que el modelatge és un procés d'adició, utilitzant en ell matèries moldejables.

Ara ja voldriem definir l'obra personal tot dient que - aquesta acostuma a ser construïda per formes apretades i tancades. La figuració es mou dintre de la densitat del bloc. Gaire bé sempre són formes estàtiques superfícies netes i polides.

Podriem dir que cerquem un tipus d'escultura molt de massa, sovint força pesant, compacta i molt sòlida. Volem aconseguir el màxim d'expressivitat, treient el mínim de matèria possible, o dit d'altre manera, la nostra és una escultura que vol respectar al màxim els límits del bloc original.

Ens considerem hereus de l'escultura mediterrània pels nostres orígens, així com per la nostra cultura, però no

reconeixem únicament la paternitat dels dits escultors - mediterranis, doncs com ha quedat demostrat anteriorment, ens han atret nombroses aportacions que no s'identifiquen precisament amb les riberes del nostre vell mar.

Fàcilment deduïrem que l'harmonia és un dels aspectes que regeixen l'obra personal. Sempre intentem aconseguir en cada escultura un equilibri global entre totes les seves parts i, tot i que exi teixin diferents graus de desproporció, aquesta harmonia ve a ser com el canon que tot ho presideix.

Pel que fa a l'aspecte tècnic, hem de dir que no ens considerem gens fanàtics de la tècnica, però reconeixem que aquesta esdevé essencial i impossible de defugir. Una bona concepció escultòrica, sense una correcta realització tècnica pot resultar un desastre. De tota manera - hem de dir que una obra d'art, pot permetre's en força - casos defugir de la depuració tècnica perquè l'obra així li ho demana. Sovint hem vist obres realitzades amb molta perfecció tècnica, la qual li atorgava una fredor considerable. Com ja hem dit anteriorment, la coneixença - de l'ofici ha d'ésser al servei de l'escultor i mai a l'inrevés.

CONCLUSIÓ

En un temps en el qual la industrialització, la producció massiva, la imatge i la publicitat imperen per arreu, el treball honest, personal i artesanal en el sentit més actual del terme, té un valor no solament material, sinó - també espiritual en l'individu. El retrobament amb la matèria -en el cas que ens ocupa, el marbre- ens despulla de tota la pretesa assimilació i de la sofisticació que sovint ens comporta la nostra pròpia evolució i els seus avenços, per a comprendre allò que ens és més essencial. Aquest fet del treball íntim, no industrialitzat li és - necessari no solament a l'artista, sinó també a l'home, - i per tant, és quelcom etern.

L'art neix del pensament de cada artista, però l'escultura la realitzem amb les nostres mans.

Al llarg del present treball hem investigat, hem reflexionat i hem volgut analitzar una tasca escultòrica que considerem fonamental: El treball de la matèria dura amb - les pròpies mans. Aquests han estat alguns del aspectes - d'una creació que s'ha vist racionalitzada, potser per - primera vegada, mitjançant el present estudi.

Amb l'exposició d'aquests pensaments, la presentació de - les ilustracions i la visita obligada a l'exposició de l'obra pròpia, hem intentat donar una visió personal i en - sems el més objectiva possible, de tot el que conforma - aquest món bell, íntim i fantàstic, que per a nosaltres - és l'escultura.

Voldriem dir també que en la present realització resten tota una sèrie de portes per obrir. Algunes d'aquestes han estat solament apuntades, d'altres no han estat ni tan sols tocades. Així doncs, resta per a fer, una possible bona catalogació de l'obra, una anàlisi psicològica de la mateixa, una ampliació de les seves qüestions formals, un estudi contextual i històric de l'escultura-realitzada en pedra i molts d'altres aspectes que mai no hem pretès de cobrir totalment, tot i que els haguem utilitzat, al llarg del desenvolupament de la present tesi. Tot al contrari, sempre hem estat ben conscients dels punts que volíem tractar i que, fent-ho així, restarien molts altres de tan o més importants per resoldre. Deixem doncs aquesta tasca als hipotètics estudiosos que vulguin aprofundir en les matèries presentades. Havent deixat constància d'aquest fet, donem per finalitzada la tasca que un dia vam iniciar i que avui presentem.