



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Madera, materia de creación artística

Estudio y comparativa de su aplicación en el ámbito catalán entre 2000 y 2018

Rosa Belén Gallego Lendínez

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

# Madera, materia de creación artística

Estudio y comparativa de su aplicación en  
el ámbito catalán entre 2000 y 2018

Tesis doctoral





Tesis doctoral:

# MADERA, MATERIA DE CREACIÓN ARTÍSTICA

## Estudio y comparativa de su aplicación en el ámbito catalán entre 2000 y 2018

**Programa de doctorado:** La Realidad Asediada:  
Concepto, Proceso y Experimentación Artística

**Directores:**

Miquel Planas Rosselló y Juan Martínez Villegas

**Autora:** Rosa Belén Gallego Lendínez

**Año de publicación:** 2021



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Facultat de Belles Arts



# ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN GENERAL.....	16
DESCRIPCIÓN DE LOS OBJETIVOS .....	18
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA .....	20
METODOLOGÍA .....	22
DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN.....	24
INTRODUCCIÓN, REVISIÓN HISTÓRICA.....	29
La madera como materia de creación.....	29
1. Posicionamiento en el arte tradicional europeo .....	29
2. Diferencias en otras culturas alejadas de Europa.....	30
2. Cambio de paradigma en el arte occidental .....	31
3. La segunda Revolución Industrial, un factor externo que pudo ser determinante.....	32
4. Evolución en la reflexión en torno a la materialidad, nuevas perspectivas .....	33
5. Resumen de la evolución en su posicionamiento como materia de creación artística.....	34
CATEGORÍAS DE IDENTIDAD DE LA MADERA .....	35
Materia de creación artística .....	35
Identidad y categorías .....	36
Descripción de cada categoría .....	36
1. Madera viva: materia fibrosa de árboles y arbustos .....	36
2. Madera verde: inestabilidad y vulnerabilidad .....	38
3. Madera secada, materia más compacta y estable .....	38
4. Madera seccionada en formas regladas artificiales .....	38
5. Madera disgregada, sin forma .....	39
6. Madera reconstruida con procedimientos industriales de alto impacto.....	39
7. Madera de objetos funcionales, portadora de cultura .....	39
Capítulo 1: ACCIONES PARA LA CREACIÓN CON MADERA.	
Compilación de técnicas, procedimientos, actos y actuaciones.....	41
INTRODUCCIÓN .....	42
Desarrollo del capítulo y fuentes de información.....	42
DESARROLLO.....	44
1. Acciones primarias .....	44
A) Injerto .....	45
B) Moldeo de la corteza .....	45
C) Crecimiento modelado .....	45

D) Modelado estructural (en su fase verde y posterior secado) .....	45
E) Secado.....	46
F) Talado.....	47
G) Podado .....	47
H) Descortezado .....	48
I) Cercenar .....	48
J) Desmedular .....	48
K) Vaciar .....	49
L) Despiezar .....	49
M) Aserrar .....	49
N) Abrir troncos o lambrar maderos .....	52
Ñ) Laminar .....	52
O) Escarbar o inquirir, sacar a la luz .....	52
2. Acciones de alzamiento .....	53
A) Atar .....	53
B) Atornillar.....	53
C) Clavar .....	54
D) Tejer.....	56
E) Pegar .....	57
F) Encajar .....	58
G) Ensamblar .....	59
3. Acciones por abrasión y sustracción .....	61
3.1 Acciones de abrasión y sustracción de un volumen principal .....	61
A) Cortar.....	61
B) Recortar .....	62
C) Calar.....	63
D) Partir.....	63
E) Desgarrar .....	64
F) Agujerear, perforar .....	64
G) Tallar.....	65
H) Talla directa.....	65
I) Talla con motosierra .....	65
J) Talla asistida .....	67
K) Tornear .....	68
L) Vaciar.....	68

M) Pulverizar, desmenuzar, picar, hacer virutas o serrín.....	69
3.2 Acciones de abrasión y sustracción en la superficie .....	70
A) Alisar .....	70
B) Pulir .....	70
C) Repelar.....	70
D) Cepillar.....	70
E) Rayar .....	70
F) Rasgar.....	70
G) Aplastar.....	71
4. Acciones de conformación.....	72
A) Curvar .....	72
B) Plegar .....	72
5. Acciones ornamentales y de cubrimiento.....	74
A) Cubrir con elementos maleables .....	74
B) Cubrir con pintura.....	75
C) Pintar.....	75
D) Homogeneizar.....	75
E) Matizar (tonalmente).....	77
F) Motear .....	77
G) Dibujar, garabatear, trazar .....	77
H) Estampar .....	77
I) Incrustar.....	79
J) Revestir.....	79
K) Insertar elementos rígidos por enroscamiento o hincado.....	79
A) Superponer.....	81
B) Anteponer / posponer .....	81
C) Agrupar .....	81
D) Amontonar .....	81
E) Apilamiento compacto.....	82
F) Apilamiento orgánico .....	82
G) Apilamiento cruzado.....	83
H) Alinear .....	83
I) Enfilar .....	84
J) Serpentear.....	84
K) Zig-zaguear .....	84
L) Separar .....	85



M) Prolongar .....	85
N) Reposar .....	85
Ñ) Apoyar .....	85
O) Aplastar .....	85
P) Sostener .....	85
Q) Colocar, posicionar, situar .....	86
R) Descolocar .....	86
S) Contener .....	86
7. Interacciones con la naturaleza .....	87
Reflejar .....	87
Flotar, fluir y navegar .....	87
Arrastramiento, marcar o dejar huella en el suelo.....	88
Hincar en la tierra.....	88
Calcinar .....	89
Quemar .....	89
Marcar con calor .....	89
Devolver .....	89
8 Acciones sonoras.....	91
Fricción.....	91
Percutir.....	91
9. Acciones performáticas o rituales .....	91
CONCLUSIÓN .....	92
Capítulo 2: MATERIA Y FORMA. Monumentos, esculturas y campo expandido.....	93
INTRODUCCIÓN .....	94
DESARROLLO.....	95
1. Ascendencia de monumento.....	95
2. Posicionamientos de creación derivados de la materia y el proceso.....	100
a) Materia ideal, escultura vitalista .....	100
b) Variabilidad, exterioridad y multiplicidad: aproximación a la escultura minimalista.....	108
3. La espacialidad del medio, investigaciones a raíz de la apertura de la materia .....	114
A) Huecos y vacíos .....	115
B) Dibujo en el espacio.....	120
C) Formas y estructuras abiertas y ligeras .....	122
D) Esculturas ingrávidas y móviles.....	123
4. Campo expandido de la escultura .....	125

A) Emplazamientos señalizados.....	126
B) Objetos escultóricos y obras <i>site-specific</i> vinculados a la arquitectura .....	128
C) Instalación de materias en el medio arquitectónico.....	132
5. Artefactos: movimiento y sonido .....	137
A) Escultura cinética .....	137
B) Instalaciones con movimiento y sonido.....	137
6. Confluencia entre escultura, acciones, performance y teatro .....	139
A) Escenografía .....	139
B) Atrezo.....	140
C) Actores inertes .....	140
D) Emplazamiento señalado, escenario para una acción .....	142
CONCLUSIÓN .....	143
Capítulo 3: SUPERFICIE. Desde su descubrimiento hasta su expansión .....	145
INTRODUCCIÓN .....	146
DESARROLLO .....	147
Introducción histórica .....	147
1. Des-cubrir la superficie .....	149
A) Planitud con fondos de madera .....	149
B) Transparencia y traslucidez. ....	152
C) Ilusiones espaciales, fondos que se devienen figuras.....	154
2. Dibujo y pintura sobre volúmenes de madera .....	156
A) Pintura sobre elemento escultórico.....	156
B) Dibujo y pintura sobre secciones de troncos, árboles y maderas del tercer estadio.....	160
3. Orígenes de una expansión: <i>collage</i> y <i>assemblage</i> .....	163
4. Concepto espacial .....	169
A) Perforaciones, desgarros y cortes.....	170
B) Espacialidad por yuxtaposición .....	173
5 Superficies para recorrer .....	174
6. Soportes axiomáticos .....	176
7. Pintura expandida.....	180
CONCLUSIÓN .....	186
Capítulo 4: FIGURACIÓN. Mímesis y representación.....	189
INTRODUCCIÓN .....	190
DESARROLLO.....	193
1. Mímesis conceptual .....	193
2. Formas del pasado .....	195

A) Figuras de la tradición antigua y clásica .....	196
B) Referencias a la cultura pop .....	202
C) Acentos/modulaciones del lenguaje hacia el hiperrealismo .....	204
3. Ejercicios de interpretación y síntesis .....	205
A) Reducción de detalle y/o simplificación y geometrización de las formas .....	205
B) Aplastamiento, planitud o bidimensionalidad.....	207
C) Síntesis.....	209
D) Apertura y exterioridad de los volúmenes .....	213
E) Esquemmatización .....	214
4. Confluencias renovadoras: entre el lenguaje figurativo y la artesanía de la madera.....	216
5. Figuración onírica .....	219
A) Objetos que devienen figuras con función simbólica .....	219
B) Onirismo y transfiguración .....	224
C) Principio de pareidolia .....	225
6. Transformar un icono en símbolo .....	226
7. Lo humano, la búsqueda de la identidad.....	228
A) Formas antropomórficas para temas vitales.....	229
B) La naturaleza y lo humano expresado en el lenguaje de la figuración .....	232
C) Reminiscencias de figuras místicas y religiosas.....	234
8. Representaciones escultóricas figurativas .....	237
A) Escenas ilustrativas neutrales, de temáticas populares .....	237
B) Escenas grotescas .....	240
C) Escenas críticas .....	241
CONCLUSIÓN .....	242
Capítulo 5: OBJETOS CULTURALES. Apropiaciones de lo cotidiano .....	245
INTRODUCCIÓN .....	246
DESARROLLO.....	249
1. Objetos de madera como medio de creación artística .....	249
B) Discernimiento inicial: ¿símbolo o materia? .....	249
2. Objetos con función simbólica .....	251
A) Narraciones subjetivas y abiertas a partir del ensamblaje .....	251
B) Emparejado, pareados y asociaciones de idearios.....	254
C) Visionados nostálgicos y reinterpretaciones.....	257
D) Negaciones de la función del objeto .....	258
E) Instalaciones con objetos cotidianos descontextualizados .....	262

3. Reutilización y reciclaje .....	264
A) La sublimación del desecho en oro.....	264
B) Trash art o junk art.....	266
C) Ecologismo.....	268
D) Reivindicaciones y memorandos.....	268
CONCLUSIÓN .....	270
Capítulo 6: LA MADERA Y LA NATURALEZA. Identidad e idearios comunes.....	273
INTRODUCCIÓN .....	274
DESARROLLO.....	275
1. Vestigios de naturaleza presentes en la madera .....	275
A) En su percepción externa .....	275
B) En su estructuración interna y su comportamiento.....	283
2. Lo natural y la madera: diversidad de enfoques.....	287
A) La naturaleza como fuente de inspiración .....	287
B) Naturaleza y simbología humana de la madera .....	290
C) Confluencias entre naturaleza y ciencia .....	293
CONCLUSIÓN .....	302
CONCLUSIÓN GENERAL.....	305
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	307
Citadas.....	307
Adicionales.....	309
Catálogos citados o fuentes de imágenes.....	310



# AGRADECIMIENTOS

A la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, al grupo de investigación La Realidad Asediada: Concepto, Proceso y Experimentación Artística por haberme brindado la oportunidad de realizar esta pesquisa. A mis directores Miquel Planas Rosselló y Juan Martínez Villegas por su asesoramiento.

Gracias a La Escocesa (Fábrica abierta de creación analógica) y a su director Enric Puig Punyet por haberme acogido como residente de investigación y haberme dado un enclave físico, punto de encuentro con artistas, investigadores y colaboradores.

Mis agradecimientos al archivo y biblioteca del MACBA. Los catálogos y tratados de arte facilitados por esta institución han sido imprescindibles en la investigación.

A mis amigas Paula y Giulia. A Louis Pierre por el apoyo y la energía transmitida en las últimas semanas (que espero sea recíproco próximamente). A Sergio por el asesoramiento y ayuda en diseño y maquetación, así como en la revisión. A María Victoria por algunos sabios consejos expresados en momentos especialmente oportunos.

Al artista Samuel Salcedo, por su amistad y por haberme facilitado nombres y contacto con artistas que supusieron uno de los puntos de partida de la investigación.

A Jaume Muñoz mi agradecimiento más sincero, por su talento, por sus consejos y su ayuda, que han conseguido ordenar mi mente en los últimos momentos de caos y de confusión, por ayudarme a explicar conceptos enrevesados y complejos, por su talento, por su optimismo y por su ánimo bien expresado (siempre), gracias.

Gracias a mis padres y mis hermanas (como siempre), a Camila y a Emilio. La seguridad sobre vuestro apoyo es la mejor fuente de energía.

A los 130 artistas investigados, que con sus obras y su talento han hecho posible este documento. Gracias a todos aquellos que me abrieron las puertas de sus talleres, que me avisaban de sus exposiciones, me mandaban imágenes de nuevas obras o que simplemente contestaban con amabilidad a todas mis preguntas. Gracias por su colaboración altruista y desinteresada.

A todos los artistas que crean (en plena era digital) aún motivados por la materia, inspirados por lo tangible. Quizás ahora es más oportuno que nunca reivindicar que lo material, lo cercano y lo palpable, son realidades insustituibles y necesarias.



Tablas de tilo recortadas  
Ref.: 1331  
Imagen de archivo

# PROLOGO

Esta tesis trata sobre la creación artística contemporánea realizada total o parcialmente con madera en el contexto de Cataluña. Asimismo estudia cómo se crea con madera y en base a qué motivaciones artísticas (conceptuales, plásticas, constructivas).

La madera en el ámbito geográfico de Cataluña representa un elemento más dentro del campo de la creación, tan actual como el resto de los materiales (metal, piedra, cerámica, plásticos), con la particularidad de que la diversidad de formatos disponibles de este material permite que se destine a un amplio espectro de manifestaciones, por encima de la creencia general de que es un elemento únicamente utilizado en la escultura o a la creación de carácter figurativo tradicional.

Esta tesis pretende demostrar la contemporaneidad y el papel de la madera en la práctica artística actual, centrándonos en el ámbito artístico catalán, que ha destacado generalmente por su actitud de vanguardia. Hemos realizado un registro de obras realizadas en madera para conocer las características de este material y su relación con el significado, la forma y el aspecto de las obras. Se ha estudiado cómo perciben la madera los artistas, qué maderas utilizan y qué formatos, proyectos y acciones realizan con ella. También hemos ahondado en las raíces y antecedentes del arte actual de cara a definir qué diferencia a esta materia del resto de materiales más comunes del campo de la escultura.

La acotación geográfica y temporal nos ha permitido realizar un registro exhaustivo, y a la vez conocer un pequeño universo cultural y artístico. Al cruzar el conocimiento sobre el material con el conocimiento aportado por las obras así como la trayectoria, testimonios e intereses de los artistas investigados, hemos podido extraer conclusiones sobre las distintas visiones, metodologías y valoraciones de los artistas en relación con la madera.

Hemos estudiado y analizado el material por sí mismo como materia prima, y hemos descrito en profundidad las características y cualidades que pueden determinar su uso como medio de creación. Se ha investigado la parte técnica de su transformación y manufactura, las herramientas que pueden ser utilizadas individualmente y también las que se emplean industrialmente.

## Palabras clave

Madera, creación artística, arte contemporáneo, escultura, proyectos artísticos, técnicas, procesos, procedimientos.

# ABSTRACT

This dissertation addressed the contemporary art creation, made totally or partially with wood in the Catalanian context. It furthermore studied how artists create with wood and their motivations (conceptual, sculptural, constructive).

Wood within the Catalanian geographical area represents an element in the creation field, as contemporary as the rest of material (metal, stone, ceramic, plastic...) with a special feature: the variety of forms available allow a wide spectrum of art expressions over the general belief of an element used only in sculpture or traditional figurative art.

This dissertation expect to demonstrate the contemporaneity and the role of wood in the recent art practice, focused on the Catalanian art scene, which is particularly significant for its vanguard attitude. Artwork in wood are register to know the characteristics of the material and find a link between meaning, form and aspect in the artwork. It is also studied how artist sense the wood, which type and form of wood they use and the projects and actions done with this material. The origins and history of contemporary are also relevant in order to define the difference between wood and other common materials used in sculptures.

Thanks to the geographic and time limiting, it was possible to make an extensive record and explore a small cultural and artistic universe. After going through the knowledge of the material, the information about the artwork and the wide experience, testimony and interests of the studied artist, it was possible to draw conclusions about their view, methodology and evaluation of the artists in relation to wood.

It is studied and analysed the material itself as raw material and there are deeply explained the characteristics and qualities that might determinate the use of wood as a way of creation. It is researched the technical part of wood transformation and manufacture, as well as the tools for the artistic expression used both individually and industrially; that is, before getting the raw material.

## Key word

Wood, artwork, contemporary art, sculpture, art projects, techniques, process, procedures.



Superficie de madera de haya intervenida por calcinamiento  
Ref.: 1332  
Imagen de archivo



# INTRODUCCIÓN

## Motivación personal

Cuando llegué a Barcelona hace varios años, comencé a interesarme en la madera como elemento de creación. Busqué en referencias teóricas, investigaciones, tesis o libros, información e inspiración para crear con madera y hacerlo con un mayor grado de concienciación y reflexión.

Mis dudas, aparte de las técnicas, eran principalmente conceptuales, quería conocer qué se había reflexionado sobre el hecho de crear con un material como este, en un sentido profundo, subjetivo y poético. Pensaba que sería mucho, porque la madera es una materia sumamente cotidiana, muy variada, tradicional y al mismo tiempo industrializada, y, sobre todo ¿cuántas obras se habrán creado durante siglos con madera?, ¿cuántas de las obras más importantes del siglo XX (el siglo en el que la materialidad cobra una importancia nueva en relación con la creación artística) se habían realizado total o parcialmente con esta materia? Debía de haber material teórico suficiente para posicionarme yo, con mi obra, al respecto o comprender desde qué punto teórico quería empezar a crear.

Mi sorpresa fue que encontré escasas respuestas al respecto. En cambio, sí había publicaciones técnicas sobre creación escultórica con madera, todas ellas muy útiles a efectos prácticos, pero en las que el enfoque técnico debilitaba la reflexión poética y teórica. Salvo alguna excepción, en ellas no se abordaba plenamente la parte conceptual o identitaria de crear con ese elemento y no con otro. Y lo más preocupante, en mi opinión, es que, en conjunto, no se reflejaba la diversidad de formatos y tipologías de proyectos que veía a mi alrededor o que conocía, es decir que sabía que existían con anterioridad, y habían sido realizadas con madera. Viendo los documentos existentes parecía que con madera solo se podían crear esculturas, muchas de ellas de carácter clásico.

Mi reacción inicial fue considerar que esta ausencia de conocimiento se debía a que, o bien el tema no era suficientemente novedoso y contemporáneo, o bien no encajaba en una sociedad cada vez más tecnificada, a pesar de que lo material acota, interfiere o complementa el hecho de la creación plástica y nuestra experiencia como espectadores al ver una obra en directo. Luego entendí que esta ausencia de referencias reflejaba que existía un tema que no se había investigado suficientemente y que las aristas que creamos analógicamente necesitamos de referencias y reflexión sobre lo material y lo tangible, para inspirarnos y documentarnos, con lo cual, aunque este no fuera un tema novedoso, necesitaba de una revisión y actualización urgente.

## Contenidos de la tesis

El presente documento aborda el tema de la creación artística contemporánea con madera, investigada a partir del conocimiento sobre el material y su aplicación en obras de arte, con un planteamiento global, incluyendo obras de diversas disciplinas, con formatos y estilos variados, siempre y cuando se hayan realizado en esta materia (en cualquiera de los tipos, formatos o especies que existen), tratando con ello de reflejar luz sobre qué implica trabajar con ella y qué la identifica y diferencia de otros materiales de creación.

Es importante puntualizar que entendemos la materia como una parte sustancial de la labor creativa que por un lado sirve para materializar las obras, y que por otro significa, y por tanto puede cambiar, interferir o complementar lo que su autor quiere comunicar con ella o la interpretación del proyecto por parte de los espectadores. Con esta materia, observamos que no tiene una única significación, de hecho puede denotar ideas opuestas, porque su forma y aspecto

cambia mucho a lo largo de la cadena de transformación y procesamiento industrial. Puede que lo que denote dependa de si está en el árbol aún con vida, de si ha sido muy transformada o convertida en serrín, o incluso de si procede de una sección desechada y posteriormente reciclada por un artista. En la presente investigación diferenciamos los tipos de madera en función de lo que significan, sin olvidarnos de su aspecto, forma y cualidades técnicas.

En cuanto a los procesos de elaboración, con madera se practican muchas técnicas y procedimientos, desde los puramente plásticos y escultóricos (artesanales y manuales, o mecanizados y tecnológicos) hasta formas de trabajar basadas únicamente en su posición, forma y aspecto originales, sin necesidad de transformarla drásticamente.

Nuestra labor ha sido, por un lado, observar, estudiar y reflexionar la parte más técnica del material, y paralelamente observar, registrar y analizar obras de arte actuales realizadas en este elemento. En cuanto al registro de obras, establecimos una acotación geográfica y temporal que se corresponde con Cataluña y el periodo 2000-2018. Así hemos conocido de primera mano las obras y a los artistas de la investigación, al igual que a dicha materia. Es un planteamiento de investigación cercano, en cierto sentido, es una contraposición a la idea de que para conocer más se ha de abarcar una gran extensión geográfica, viajar mucho, encuestar/ analizar o entrevistar a muchos individuos tratados como datos. Se pueden extraer conocimientos o reflexiones de peso a partir del estudio de circunstancias y hechos que ocurren a nuestro alrededor.

Continuando con las dos partes del tema investigado, la materia y las obras, ambos saberes habían de cruzarse entre ellos para generar un conocimiento nuevo que arrojase algo de luz a este fenómeno poco estudiado hasta la fecha de una forma holística, a pesar de haber estado siempre a nuestro lado.

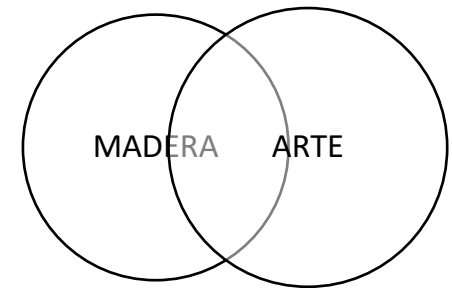
El documento principal de la tesis consiste en un análisis de los datos registrados y una posterior reflexión, profundizando en las individualidades y subjetividades de cada artista, de cada obra, de cada tipo de madera, de cada formato para poder comprender el fenómeno en su totalidad, a partir de sus complejidades particulares.

Al documento principal de la tesis se suman dos anexos. En el primero se incluyen las fichas individuales de los artistas contemporáneos registrados pertenecientes al contexto geográfico y temporal investigado; incluye imágenes y datos de las obras que son el conocimiento de base del que parte nuestro análisis. El segundo contiene la información técnica sobre la materia, su crecimiento, su desarrollo y sus características principales; incluye una catalogación taxonómica y una explicación de los formatos en los que puede encontrarse disponible para uso artístico. También se incluye documentación sobre técnicas de obtención, transformación y acabados para conocer en profundidad los procesos susceptibles de aplicarse a la materia. Todo ello acompañado de imágenes, ilustraciones y esquemas ilustrativos.

## Características y complejidades

Como ya hemos comentado, existe una falta de antecedentes, una escasez de estudio sobre el potencial expresivo de la madera más allá de la escultura, más allá de la creación de obras de arte más tradicionales. No se ha investigado desde otras disciplinas, no por falta de interés por la diferenciación categórica o la clasificación de obras en función de su disciplina, sino por la falta de otras perspectivas más allá de la escultura que nos ofrezcan un panorama de creación diverso y variado. Además, el enfoque que prevalece está anclado a un arte histórico o tradicional, y en el caso de investigaciones más actuales en la mayoría de los casos faltan descripciones de las obras más contemporáneas.

Por otra parte, percibimos una falta de especificidad generalizada a la hora de catalogar, registrar o incluso describir obras realizadas con madera. Cuando se expone una obra de arte, generalmente se incluye una ficha técnica. En obras de madera, la ficha suele limitarse a mencionar la madera, sin tipos o subcategorías. Esto contrasta con lo que ocurre con otras materias; imaginemos que en la ficha técnica de una escultura de mármol se indicara únicamente “piedra” o “roca”, o en el caso de una obra en aluminio simplemente se indicase “metal”. Ocurre algo equivalente en páginas



En esta investigación se intercalan conocimientos sobre artes plásticas y visuales, y sobre la madera

webs o en catálogos, a excepción de algunos artistas que están muy vinculados a la materia. Por iniciativa propia, dejan constancia explícita de estos datos en las cartelas y en las explicaciones de sus obras.

Al investigar esta materia prima nos enfrentamos a la dificultad que supone un elemento con unas posibilidades tan amplias de transformación industrial. A esto se le suma la dificultad que conlleva estudiar el amplísimo espectro de artistas del arte actual, con sus diversos temas, conceptos, discursos, formatos y lenguajes creativos.

## Adecuación y preferencia a un ámbito profesional o disciplinario concreto

En primer lugar, esta investigación se ha realizado para ser de utilidad a los artistas, como fuente de documentación, como referencia para resolver dudas técnicas o como fomento de la inspiración creativa, ya que incluye imágenes de obras diversas y refleja un amplio espectro de temáticas.

Igualmente puede ser un documento apropiado para la docencia artística en bellas artes o para la impartición de talleres con madera, En el anexo técnico se encuentra organizada la información sobre el material, con ilustraciones y fotografías. En el anexo de referentes se incluyen trayectorias de artistas y obras con datos técnicos, que puede servir de motivación al mismo tiempo que refleja el camino y la experiencia vital de los diferentes artistas. El documento principal puede ser de utilidad para clases teóricas y prácticas, para proponer temarios de creación, o ejercicios de reflexión.

No podemos pasar por alto que cualquier amante del arte posiblemente disfrute consultando la tesis, por las relaciones que se establecen entre las obras y las conexiones que se observan con movimientos y épocas anteriores, todo ello ilustrado con abundantes imágenes.

# DESCRIPCIÓN DE LOS OBJETIVOS

### Objetivos principales y secundarios:

- 1) Profundizar en el conocimiento sobre la madera en tanto que materia de creación artística y realizar un documento de consulta que sea funcional, que resuelva dudas técnicas y que ilustre al lector sobre qué caracteriza a este elemento. Para ello, es necesario:
  - a) Conocer la materia desde sus orígenes: cómo se forma y cuál es su estructura interna. Valorar si las diferencias por especies son superfluas o suponen cambios sustanciales en su aspecto y sus cualidades físicas y técnicas que han de describirse.
  - b) Definir qué son las maderas derivadas, si hay diferencias entre ellas. Explicar cuáles son las vías de transformación industrial más comunes y cómo suele comercializarse (en qué formatos y dimensiones).
  - c) Definir cuáles, cómo y dónde podemos adquirir este producto, y especificar su nivel de disponibilidad en el contexto investigado.
  - d) Conocer las limitaciones físicas de este elemento, en cualquiera de sus formatos y tipos. Para ello será necesario definir cuáles son sus cualidades mecánicas, cómo responde ante agentes externos, temperatura, humedad, presión, compresión o resistencia mecánica.
  - e) Explicar sus posibilidades constructivas, para lo que será necesario estudiar procesos, técnicas y procedimientos de creación. Registrarlos, analizarlos, resumirlos y organizarlos convenientemente para agilizar su consulta.

- f) Conocer qué la identifica como materia prima, tanto a nivel visual, como estético. Cuál es su potencial plástico y cuáles son sus cualidades táctiles características.
  - g) Reflexionar sobre qué denota a nivel conceptual, subjetivo, poético y expresivo, como materia prima.
  - h) Definir qué implica crear con una materia tangible, transformarla, actuar sobre ella, cambiar su posición o su relación con el espacio que la rodea.
  - i) Reflejar este contenido en formato de texto, con fotografías, esquemas e ilustraciones, para que tenga un carácter divulgativo y los contenidos se transmitan eficazmente.
- 2) Hacer un registro de arte actual realizado en madera para después cruzar los datos de las obras con el conocimiento sobre la materia y generar un conocimiento nuevo que refleje las posibilidades de crear con madera:
- a) Registrar un gran número de proyectos artísticos realizados con madera. Pueden ser obras materializadas total o parcialmente en ella, de cualquier especie o cualquier formato. Se han de incluir obras de diversos formatos, tamaños, estilos y lenguajes. Han de ser obras en las que se utilice madera ya sea constructivamente o estéticamente. No se incluirán obras en las que se utilicen fotografías o vídeos de madera si no hay alguna parte en la instalación de la propuesta en la que se incluya físicamente, alguna parte de esta materia.
  - b) Analizar las obras, estudiar cómo se utiliza en ellas la materia. Reflexionar sobre cómo emplean este elemento los artistas investigados.
  - c) Revisar qué tipo de formatos de obras son los más recurrentes, qué tipo de inquietudes y temáticas prevalecen sobre las demás.
  - d) Cruzar el análisis de estas obras con el conocimiento que obtengamos del estudio de la materia, con nuestra experiencia investigando las cualidades técnicas y estéticas de la misma.
  - e) Reflexionar sobre si, en el grupo de obras que analizamos, se utiliza todo o gran parte del potencial artístico y expresivo de la materia, o por el contrario observamos que existen vías que podrían ser fructíferas y no están siendo exploradas.
  - f) Analizar las obras y extraer conclusiones sobre ellas, sobre su relación con la historia anterior, sobre artistas antecedentes, y establecer paralelismos (puntos en común) entre obras
  - g) Valorar la adecuación o idoneidad de la madera en las obras que se registren, qué aporta a su estilo, a su lenguaje, al contenido del proyecto, a los temas que se tratan en esas obras. Comparar si funcionaría igual la propuesta en otras materias o si se cambiase de elemento la obra perdería su sentido y su carácter identitario.
- 3) Explicar conjuntamente estas dos partes, de modo que el contenido refleje lo que identifica a la materia sobre la que versa nuestro estudio y lo que identifica a las propuestas de arte registradas que se han realizado en esa materia (interpretadas como conjunto, no individualmente):
- a) Realizar la investigación sobre la materia y la investigación sobre obras de arte contemporáneo paralelamente, una y otra han de enriquecerse mutuamente.
  - b) Cruzar el conocimiento sobre el material con el conocimiento obtenido a partir de las obras. Esta parte será fundamental para que el tema de la investigación se explique como un hecho unitario y no como dos partes de una misma realidad.

# FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Las investigaciones sobre madera son comunes en ámbitos industriales, artes decorativas, arquitectura o arqueología. Desde Bellas Artes también se realizan estudios, pero, aunque en su título se incluyan palabras como arte y madera, esto no implica que se investigue el mismo tema de nuestra tesis. Por poner un ejemplo, hay investigaciones de restauración y conservación que tratan sobre el mantenimiento de obras de arte (esculturas policromadas y retablos, o las tablas que dan soporte a pinturas anteriores al Renacimiento). En estos casos se describen las obras con imágenes, se habla del estilo o del periodo de realización de la obra, de las particularidades de cada pieza y se aporta conocimiento técnico sobre el material de creación, que generalmente es madera natural: tablas, tableros, postes o vigas, a menudo ensamblados y tallados, y generalmente cubiertos por capas de estuco, temple, óleo o pan de oro. Estas investigaciones más que al acto de crear con madera aportan experiencia y conocimiento sobre la conservación de las obras, por lo tanto, nos interesan a nivel técnico, porque se suelen explicar especies de madera, su estructuración interna o cómo se construyó la obra, pero no compartimos la mayor parte del enfoque de la investigación.

También hay tesis sobre arte y madera con un marcado carácter tradicional, estudian expresiones artísticas y artesanales arraigadas a costumbres populares y religiosas. Por supuesto en ellas hay referencias al material, se explican técnicas de creación, información de utilidad para completar y contrastar datos, pero el tema, en los aspectos más importantes (y esto no son los datos técnicos generales) está alejado de nuestra investigación. Un ejemplo de este tipo de tesis es *Los pasos de Cristo y misterio de la Semana Santa de Sevilla elaborados en madera impronta artística, evolución y catalogación*, de 2010, realizada por Jesús Manuel Vega Santos, en la Universidad de Bellas Artes de Sevilla.

Por otro lado, encontramos investigaciones sobre la creación escultórica con madera. Estas se aproximan más a nuestro tema, aunque en estos casos, como tónica dominante, al filtro que supone la limitación por disciplinas se suma que se enfocan más en las cuestiones técnicas del proceso de construcción, en explicar cómo se talla o ensamblan maderas, que en la parte conceptual poética o simbólica que puede conllevar crear con este elemento más allá de lo estrictamente funcional. Una tesis que nos sirve para ilustrar a qué nos referimos con investigar la creación escultórica con madera enfocándose en las cuestiones técnicas en detrimento de las expresivas, conceptuales y subjetivas es: *La madera como materia de expresión plástica estructural y tratamiento en escultura para interior y exterior* de Francisco Javier Viña Rodríguez, del año 1997, Universidad de La Laguna. En ella se definen cualidades y características de la madera, como se origina y cómo se transforma industrialmente. También se explican recomendaciones para la elección de unas especies u otras y fichas técnicas de maderas.

Sobre el acto de crear se explica con detalle la parte técnica de tres tipos de obras: esculturas realizadas principalmente a partir de la talla y el ensamblaje, relieves y esculturas de desarrollos lineales, (ensamblando listones o formatos alargados de perfil estrecho). En cualquiera de estos tres modelos se explican multitud de detalles técnicos, ese aspecto está analizado al detalle, pero solo en el tercer tipo, en cambio, tan solo en el tercer tipo es en el que quizás por ser el menos tradicional, el autor explica que practicando unas uniones u otras se generan unas formas abiertas o cerradas que sugieren sensaciones distintas. Este tipo de lectura va más en la línea de cómo nosotros plantearíamos el análisis sobre el hecho de crear con madera.

No podemos pasar por alto que prevalecen las investigaciones sobre escultura y maderas naturales frente a las de derivados, hay algunas excepciones como *El MDF como material escultórico. Estudio analítico, técnico, estructural y comparativo del conglomerado de madera de fibras de densidad media* (2012), de César David Hernández Manzano, Universidad de Granada. En esta tesis se investiga cómo los avances en la industria maderera pueden ser aplicados y desarrollados en nuestro ámbito. En esta tesis se analiza el tablero de fibras MDF desde un enfoque físico, químico, estructural y comparativo, con el objetivo de descubrir sus posibilidades plásticas y estructurales para, a partir del

mismo, realizar esculturas. El estudio se enfoca en la parte técnica, se realiza un análisis exhaustivo del MDF, de los aglutinantes y de sus partículas, de cómo absorben la humedad o resisten a inclemencias diversas, todo ello con técnicas de laboratorio, pero, sin incluir ejemplos de esculturas ni tratar el tema en relación con la expresión, o comentando conceptualmente qué podría implicar crear con MDF después de una larga tradición de escultura en madera natural, por ejemplo.

Por último, en otros casos se investigan partes más concretas dentro de la escultura. Hay una tesis doctoral titulada *La evolución de la escultura figurativa en madera: (en torno a la figura humana y en sus técnicas)* (2013) de Figueiredo Silva, João Humberto Morgado, Universidad Complutense de Madrid. En este caso se investiga la combinación: madera, escultura y lenguaje figurativo. En ella se investiga la creación escultórica en madera como una herencia del arte anterior a nuestros días (se sugiere) y se estudia su combinación con otra herencia artística como es la figura humana, como objeto de representación y creación en el que se centra la práctica artística. En esta tesis se reflejan contenidos subjetivos como que, a partir de la figuración, más allá de la representación mimética o representativa se ilustran temas de lo humano en los planos físico y espiritual, por lo tanto, se analizan más en aspectos sobre la creación, se trasciende la explicación de datos técnicos, pero con dos filtros importantes, el del formato escultórico y la figuración. Además algunas de las ideas que se plantean no concuerdan con lo que nosotros percibimos, por ejemplo, se sugiere que en la actualidad esta materia no interesa a los artistas jóvenes o al público más afecto y nosotros no compartimos esta opinión.

Otro ejemplo de este último tipo de tesis es *El comportament de la fusta i de l'arbre com a paradigma escultòric: estudi d'una mostra dels escultors que treballen amb tronc o amb biga a l'Estat espanyol (1959-1987)*, realizada por Joan Valle en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona en 1988. En ella se explica la parte técnica al mismo nivel que la conceptual, simbólica y poética) de crear con madera, aunque con el filtro de la escultura, mayoritariamente tallada directamente sobre troncos y vigas. A pesar de que se contemple solo una parte de todas las posibles vertientes de creación con madera, en esta tesis sí se tratan temas como "el lenguaje de la materia" o "el respeto por la naturaleza de los materiales". En este sentido el enfoque se parece al nuestro, esta tesis es el mejor ejemplo de cómo nos gustaría abordar la investigación del material, aunque en nuestro caso serían más tipologías de madera, más disciplinas o formatos de obras y técnicas y procedimientos de creación, a cambio nosotros acotaremos el territorio desde el que se realizan las obras, y el periodo temporal, para poder abarcarlo todo al mismo tiempo.

Explicando estos ejemplos y tipos de investigaciones lo que queremos dejar claro es que, si bien es cierto que la creación con madera se ha investigado desde las Bellas Artes, también lo es que se han estudiado más obras de arte tradicional y menos contemporáneas. Hay más investigaciones sobre maderas que derivados. Estos estudios se destinan mayormente al conocimiento sobre la creación escultórica y, generalmente, la parte técnica y empírica prima sobre la reflexión subjetiva o expresiva al explicar el tema.

Quizás esto tenga relación con que, culturalmente prevalezca la idea de que crear con madera es realizar esculturas o a lo sumo, relieves. Cabe preguntarse, donde se analizarán todas las obras de arte, tantas y tantas piezas, que han sido realizadas con madera y no son esculturas como, por ejemplo, los de tipo *collage* y *assemblage*, o todas las propuestas que, aunque nos sean estrictamente eso son cercanas a esta disciplina, como por ejemplo las esculturas cinéticas, las instalaciones efímeras, el *land art*, las propuestas de *ready-made*; muchas de las más conocidas internacionalmente son realizadas con madera, no hay más que revisar revisiones del siglo XX sobre arte, generales, para darnos cuenta de ello, y el que sean realizadas con esta materia puede que les dé un carácter o unas características que no tendrían lugar en otra materia.

Por esto opinamos que actualmente no existen estudios suficientes o que reflejen un conocimiento completo y actualizado sobre qué es arte en madera, sobre la amplia variedad de formatos y registros que se pueden realizar con ella, ni sobre todos los tipos, procedimientos y técnicas que pueden utilizarse para la creación artística. No hay estudios suficientes que investiguen todo el fenómeno en conjunto, al igual que tampoco los hay sobre distintas partes

suficientemente diversas como para que pudieran complementarse y así obtener entre todos ellos visión global sobre el tema.

## METODOLOGÍA

### **Metodología cualitativa, método de análisis en dos bloques temáticos, técnicas de observación, estudio y registro:**

A comienzos de la investigación se definieron las bases sobre las que se asentaría su desarrollo, primero y más importante, se estableció que queríamos reflejar cómo es la creación artística contemporánea con madera lo más completamente posible. La metodología que mejor se adaptaba a esto era la cualitativa, que como bien es sabido, se caracteriza porque trata de aportar datos no numerados, y es opuesta a la cuantitativa. Los métodos y técnicas que comprende este planteamiento de investigación se adaptaban a nuestro tema, a su naturaleza, así como generan un tipo de conocimiento que encajaba con la idea que teníamos, con el que nosotros queríamos obtener. Por esto, para realizar la presente investigación se tomaron prestados métodos y herramientas de esta metodología.

La metodología cualitativa es subjetiva en las interpretaciones que extrae y no es generalizable en sus conclusiones. Se trata de conocer un hecho específico, no de obtener una verdad universal, lo cual no exige que este conocimiento se puedan realizar interpretaciones extrapolables a otros contextos. En nuestro caso nos interesaba el hecho de observar, registrar, analizar e interpretar qué estaba ocurriendo en relación con nuestro tema, y no el realizar un estudio cuantitativo enfocado a la obtención de datos objetivos y generalizables.

Muchos de los estudios que aplican un planteamiento cualitativo no parten de una hipótesis, no tratan de demostrar nada, sino de registrar un suceso que anteriormente no ha sido estudiado. La investigación consiste en conocer observando y registrando, en dejar constancia de la existencia de algo, e interpretarlo basándonos en unas premisas preestablecidas. Todo ello encajaba a la perfección con el tipo de pesquisa que nosotros queríamos realizar.

La recogida de datos en cada estudio es distinta, por esto, definido el enfoque establecimos el método y las técnicas que mejor se adaptaban al tema. El método es el camino, la técnica son las herramientas para recorrer ese camino. El nuestro consistió en diferenciar dos grandes bloques que investigaríamos por separado pero paralelamente. Los dos pilares de nuestra tesis fueron la madera como materia prima, y el arte contemporáneo realizado con ella, para luego extraer un conocimiento nuevo a partir de en base a estos dos grandes bloques, entrecruzando lo que nos aportó cada uno. El método cualitativo requiere que el objeto de estudio sea acotado, el arte contemporáneo realizado en madera era un tema concreto pero muy extenso, por esto lo delimitamos definiendo un marco geográfico (Cataluña) y temporal (los años 2000 –2018), así se volvería factible la investigación.

La investigación se basa en la observación, ayudada por la cercanía con el objeto de estudio (por la acotación geográfica y temporal) y una implicación directa e individual del investigador. Cuando decidimos los fundamentos conceptuales de la investigación decidimos que se debía de participar activamente en la investigación, interactuar con los objetos de estudio (las obras y la madera) al observarlo y registrar datos. Repetimos que nuestra investigación no se trata de acumular números si no de acumular información que no es cuantificable, que es de una naturaleza más humana, individual y subjetiva: conocer obras de arte, cómo se realizan, qué formatos tienen, por qué sus artífices las realizan con esa materia y no con otras, al mismo tiempo que, como es una materia prima, que la define, que aporta a las obras o como se transforma. Con este conocimiento no pretendíamos realizar gráficas de datos ni plantear tantos por ciento, si no analizarlo e interpretarlo para desarrollar un documento que fuera útil e inspirador, especialmente para otros artistas y que dejase constancia del tema de la investigación.

Al comunicarnos con los artistas, al realizarles preguntas sobre sus obras o visitar sus talleres, tratamos de establecer su línea de creación previamente y empatizar con ellos al hablar de sus obras para entender mejor su punto de vista. Algo equivalente ocurre al observar las obras. Por un lado, hay que informarse y comprender las inquietudes que movieron al artista, la temática, su forma y su volumen, y por otro lado comprender cómo es la madera con la que se ejecuta, el proceso recorrido por ese elemento, su estado actual, cómo se relaciona con la nueva forma, con el espacio expositivo y qué ocurre con ella que no tendría lugar si se hubiera realizado la pieza en otro elemento.

Una etapa igualmente importante y posterior al registro es la de cruzar o complementar datos para generar un nuevo punto de vista, un nuevo conocimiento. Llegados a este punto nos gustaría puntualizar que, a pesar de esta implicación directa del investigador con el tema estudiado, siempre ha sido desde un punto de vista externo, es decir, no se ha intervenido directamente en el fenómeno estudiado, no hemos incluido obras personales ni opinado sobre las piezas registradas para asegurarnos un enfoque objetivo. El fenómeno, la realidad a estudiar ya existía, y lo que más nos interesaba era dejar constancia de ella, de su complejidad y heterogeneidad, motivo por el cual, a pesar de haberse realizado obras y haber colaborado en proyectos artísticos (que no se incluyen en esta investigación) con otros artistas realizados en madera, esos datos no se registran directamente en la tesis aunque indirectamente cuanto mayor ha sido el acercamiento a la materia, más la hemos entendido.

Si el método es el camino, la técnica propone las normas para ordenar las etapas del proceso de investigación, proporciona instrumentos de recolección, clasificación, medición, correlación y análisis de datos. Los procedimientos, técnicas y operaciones que nos permitieron llegar a la meta del estudio fueron los siguientes:

- Observación del fenómeno para obtener información y registrarla en el formato adecuado para su posterior análisis.
- Entrevistas informales, esta es una herramienta típica de la investigación cualitativa. Se han realizado especialmente a más de 100 artistas, a comienzos de la investigación también a especialistas en la transformación de la madera.
- Visita de talleres de artistas y exposiciones. Era necesario, aparte de hablar con los artistas, comprender el fenómeno desde que surge en el taller hasta que finalmente termina siendo expuesto.
- Visita de aserraderos, centros comerciales especializados en la distribución de maderas, carpinterías y talleres de ebanistería.
- Asistencia a congresos y charlas, tanto del ámbito de la creación artística como del de la industria maderera.
- Fichaje de los datos. El formato de ficha nos pareció el idóneo para el registro, las obras de arte serían ordenadas en fichas individuales, por autores. El del material dependiendo de si se explicaban sus características o cómo transformarlo. Debían ser fáciles de consultar, no serían de formato papel ni realizadas a mano, sino digitales: los textos escritos en archivos de formato Word y las fotografías en carpetas. Se estudiaría un método de copia de seguridad apropiado.

#### **Distinguimos las siguientes etapas en la investigación:**

- 1) La primera fase se correspondería con el asentamiento de las bases, del conocimiento necesario para poder investigar el tema.
- 2) La segunda sería el registro, la recopilación de datos.
- 3) La tercera, una fase de estudio, comparación y análisis subjetivo de los datos registrados.



- 4) La obtención de resultados se corresponde con la interpretación y descripción del fenómeno. Ampliación del contenido registrado a partir de nuestras impresiones y por el cruce de la experiencia investigando los dos bloques de contenidos por separado. También en esta etapa se trataría de extraer conclusiones y organizar el contenido de la investigación para hacerla asequible, asimilable y que el lector tuviera acceso a la mayor parte posible del material registrado.

## DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

### **2015-2016 Elaboración del plan de investigación aprobado en 2016 por la comisión académica**

En él se explicaba el enfoque desde el que se investigaría, se definieron las herramientas, técnicas y objetivos primarios y secundarios. Se insistió en la necesidad de la acotación geográfica, con ella nos aseguraríamos la cercanía con el tema investigado, era la única manera de abordar el tema del arte creado en madera holísticamente. También en que contexto artístico de Cataluña nos ofrecía unas condiciones idóneas para la investigación.

Definimos los parámetros básicos para el registro de obras realizadas en madera que después estudiaríamos y el formato en el que realizaríamos esta labor. Los parámetros fueron los siguientes:

- Material: que fueran realizadas total o parcialmente con madera, en cualquiera de sus formatos y de especies.
- Contemporaneidad: obras y proyectos artísticos contemporáneos, es decir, realizados entre el año 2000 y 2018.
- Acotación geográfica: para la cual establecimos que sus artífices debían estar vinculados al contexto investigado.

El tercer punto de estos parámetros iniciales, es decir, la vinculación de los artistas al contexto podía ser:

- 1) Profesional (esto es que su taller está en este lugar, que producen sus obras desde aquí).
- 2) De formación reglada, si esta había tenido lugar en Cataluña, podía ser universitaria, por ejemplo, Bellas Artes, también otras enseñanzas superiores cercanas a la práctica artística. En los casos de artistas que habían cambiado de residencia, había que justificar que su formación en este enclave había marcado significativamente su creación posterior.
- 3) Arraigo personal, residencia continuada en Cataluña, con independencia de su origen, vivir en el contexto durante una estancia prolongada.

Con estos tres requisitos quedaron excluidos del registro las obras cuyos artífices no tuvieran este vínculo; por ejemplo, los artistas internacionales que exponían puntualmente en algún lugar de Cataluña, como puede ser una galería, un museo, una fundación o una feria de arte, pero no producían sus obras desde aquí, ni residían o se habían formado profesionalmente aquí.

Se definió una línea de investigación y estudio previo a la labor de registro, sería una revisión histórica (del arte) y otra técnica (del material) debíamos de realizar para que el desarrollo de la investigación se realizara con el rigor y conocimiento necesario.

Insistimos en la exterioridad del investigador en el fenómeno investigado, no en la implicación directa (con nuestras propias obras). También en el interés de estudiar este tema para la comunidad de Bellas Artes, las aportaciones que supondría para nuestro ámbito científico, la falta de antecedentes o de conocimiento previo.

## **2016-2017 Revisión histórica, investigación técnica sobre el material, realización de un listado de referentes siguiendo los criterios establecidos en el plan de investigación de 2015- 2016**

Se realizó la revisión histórica sobre arte y madera enfocándonos en lo acontecido desde el siglo XX. Las primeras vanguardias del siglo XX fueron clave en el tema que investigamos. En este periodo el planteamiento hacia los materiales de creación y las metodologías artísticas cambió trascendentalmente, y con respecto a la materia que investigamos no hubo excepción. Antes de la Segunda Revolución Industrial y de las primeras vanguardias históricas la madera se consideraba tradicional y humilde, esta percepción generalizada influenciaba el uso que se hacía de ella relegándola a las propuestas de obras más tradicionales, generalmente presentándose cubierta por pátinas. Movimientos como el constructivismo, el cubismo o el dadaísmo y propuestas como el *ready-made*, que surgieron a comienzos de este siglo con una clara iniciativa de ruptura con respecto al arte anterior y la Academia, fueron precursores de que la madera comenzara a apreciarse en el mundo del arte como un material nuevo y de vanguardia. Comenzaron entonces a verse obras en las que esta materia aparecía descubierta y en formatos diversos (desde secciones de madera natural a tableros de contrachapado, por ejemplo). Por tanto, fue concretamente en este periodo, las primeras vanguardias artísticas del siglo XX, cuando podríamos considerar que comenzó el tema de nuestra tesis, de ahí que, al comienzo de la investigación, fuera importante realizar una revisión histórica del arte realizado en madera a partir de entonces.

En cuanto al análisis paralelo sobre la materia, consultamos publicaciones sobre el trabajo y la manufactura de la madera, investigamos sus distintas tipologías, tanto especies naturales como los formatos en los que se comercializaba. Profundizamos en el conocimiento sobre cómo se origina el material, cuál es su estructura natural, definiciones de anomalías o malformaciones de este producto. Comenzamos a realizar fichas técnicas de especies naturales, un resumen de las principales transformaciones industriales que se le aplican en la industria maderera y de los formatos procesados o prefabricados más usuales que se distribuyen. Con la elaboración de una revisión histórica fueron surgiendo dudas de carácter técnico sobre el material, que enriquecieron esta labor que realizábamos en paralelo. También analizamos cuáles son las herramientas e instalaciones más útiles para el desarrollo de obra artística con ella.

Utilizando los criterios definidos en el plan de investigación realizamos un listado de referentes. Fue necesaria la asistencia continuada a exposiciones de arte, visita a ferias de arte, fundaciones y museos. También la consulta de catálogos de exposiciones y monografías en el archivo y biblioteca del MACBA, en algunas bibliotecas de Barcelona públicas y bibliotecas particulares. También asesorándonos a artistas y conocidos. Nos suscribimos a publicaciones periódicas de asociaciones de arte contemporáneo en Cataluña, a crónicas semanales de arte y *newsletters* de galerías de Cataluña.

Revisamos listados de artistas en internet, páginas webs individuales de artistas y sus perfiles profesionales en redes sociales, ya que suelen estar muy actualizados. Revisamos en profundidad la obra de más de doscientos artistas, pero finalmente el número de referentes registrados para la tesis fue de 130.

## **2017-2018 Continuación de la metodología planteada**

Toma de contacto con los artistas por correo electrónico, correo postal, llamadas de teléfono y visitas de taller. Si no los localizábamos contactando con su galería o la fuente por la que habíamos tenido conocimiento de sus obras para que avisaran al referente de nuestro interés en hablar con ellos.

En general, la reacción de los artistas fue muy buena, dispuestos a colaborar, con amabilidad, en la mayoría de los casos nos brindaron la posibilidad de visitar su taller siempre que quisiéramos. Gracias a esto obtuvimos imágenes sobre sus obras en madera realizadas in situ, o realizadas por ellos mismos que no se encontraban en internet; estas añadidas a las que ya teníamos por la investigación realizada el curso anterior, formaban una base de imágenes

extraordinaria que sería de gran ayuda en la fase siguiente de la investigación, la de reflexión e interpretación de conocimiento.

Los artistas nos facilitaron gran cantidad de información sobre sus obras, sobre su experiencia profesional, sus procedimientos de creación y sus temas de interés, que en algunos casos respondían a nuestras preguntas sobre el tema de la investigación y en otros nos planteaban cuestiones nuevas de gran interés.

Algunos referentes, cuando pasaban unos meses, nos escribían para enseñarnos nuevos proyectos realizados con madera o para avisarnos de nuevas exposiciones. En general la comunicación fue fluida y continuada desde 2017-2018, al final de la tesis. Otros nos alertaban sobre exposiciones de otros artistas que creaban en madera y se llevaban a cabo dentro del contexto geográfico estudiado. Todo esto supuso un gran impulso a la investigación, tanto es así que el grueso de información que estábamos acumulando se volvió muy extenso. Tuvimos que poner un límite, decidimos que después de 2018 no seguiríamos ampliando el registro de obras porque, de lo contrario, se volvería inabarcable, sin que ello supusiera nuevos resultados.

Sobre el registro de obras y referentes, recordamos que lo realizamos en carpetas individuales (una para cada artista) se fueron guardando las imágenes de sus obras y proyectos relevantes para la investigación. En formatos de Word, como si de un cuaderno se tratara, escribíamos los datos de esas obras, si habíamos entrevistado a los artistas, si habíamos visitado su taller, si habíamos visitado alguna exposición o muestra con obras suyas o información obtenida consultados catálogos o sus páginas webs, o nuestras impresiones al ver estas obras en directo.

Paralelamente continuamos investigando sobre sistemas de transformación de la madera, sobre herramientas e instalaciones necesarias en nuestro ámbito y fuera de él para su transformación. También sobre maderas naturales, derivados, formatos transformados y seriados y la comercialización de esta materia. Todo ello consultando textos de técnicas artesanales de carpintería y ebanistería, y enciclopedias y catalogaciones específicas. Semanalmente consultábamos publicaciones digitales sobre madera en webs y profesionales, con su producción y comercialización. Se visitaron varias empresas distribuidoras de madera natural, madera tratada, melaninas y material de carpintería en Barcelona. Centros de distribución de madera y material de construcción y talleres de carpintería.

### **2018-2019 Análisis e interpretación de datos, reestructuración y reorganización de contenidos**

En este curso se define el hilo conductor del desarrollo argumental y se acota el eje temático de cada capítulo. Si los anteriores años consistieron en estudiar, observar y registrar datos, este fue en el que más se analizaron, reflexionaron e interpretaron datos. A las obras de arte de los artistas contemporáneos registrados en fichas, se suma el conocimiento de todas las internacionales que conocíamos gracias a la revisión histórica del primer año y por nuestra constante revisión del tema. En ese momento empezamos a plantearnos cómo organizaríamos todos esos contenidos para que se entendieran todas ellas como partes de un todo.

Se analizaron las obras registradas en fichas individuales (recordamos: fichas de obras, durante el periodo 2000-2018, por artistas vinculados al contexto de Cataluña, organizadas por autores), en función de aspectos como el formato de la obra, su significado, el que tema se trataba, la relevancia del material con el que se había hecho tangible la propuesta en ella o si habría significado lo mismo (o parecido) si se hubiera realizado con otros materiales de aspecto similar. Tratamos de definir un conocimiento sobre el tema que fuera más allá de las percepciones superficiales iniciales. Analizamos una a una las obras, estudiamos las inquietudes de sus artífices, los tipos de maderas en los que se habían realizado, los formatos y los tamaños.

Tendiendo presente y reciente todo este conocimiento, con un sistema analógico (es decir, imprimiendo todas las fichas y realizando agrupaciones que se extendían por las paredes de nuestro espacio de trabajo, ya que eran más de 900 imágenes de obras) definimos seis ejes temáticos a través de los cuales podríamos por un lado explicarlas y por

otro ir desgranando el complejo mundo de la creación con madera. Con el planteamiento que ideamos conseguiríamos uno de los principales objetivos de nuestra tesis, explicar el hecho de la creación con madera holísticamente.

En este curso se realiza una reestructuración y reordenamiento de la información registrada, propuesta presentada y aprobada en ese curso por la comisión académica. Se decidió incorporar la información registrada sobre los artistas vinculados al contexto de Cataluña y las obras producidas con madera entre 2000-2018 (la información de las fichas individuales), así como la información técnica sobre la materia (también en fichas), y hacerlo en dos documentos anexos al principal. Aunque por su nombre pudieran considerarse secundarios, realmente tendrían una extensión e importancia similar a la del documento principal.

Habría un Anexo de Referentes, en el que se incluyó una introducción general sobre contexto de Cataluña como enclave cultural e industrial en el que durante décadas se han realizado obras de arte pioneras y transgresoras con madera. Después hay 130 apartados individuales, uno por cada referente contemporáneo registrado. En cada apartado se incluyen datos sobre su trayectoria artística, información de sus obras, se puntualiza si el referente trabaja con otras materias e imágenes y la ficha técnica de cada obra realizada en madera registrada.

Habría un Anexo Técnico. Con la información de carácter técnico sobre la madera realizamos una reestructuración y organización equivalente a la de Anexo de Referentes. En el Anexo Técnico, se compone de información sobre el material e información sobre técnicas y procedimientos. Explicando todo lo que rodea a la materia sobre la que versa la tesis con un planteamiento técnico, se resolverían dudas sobre su origen, crecimiento, formación, estructura interna natural, diferencias entre especies, transformación industrial, reestructuraciones realizadas industrialmente, distribución y comercialización. También explicaciones sobre procedimientos y técnicas que los artistas suelen utilizar, así como otras que no son estrictamente de nuestro ámbito, pero pueden inspirarnos en la creación al mismo tiempo que nos ayudan a entender cómo es y por qué es así la madera cuando la compramos en grandes almacenes.

### **2019-2020 Cierre de la investigación, elaboración del documento de tesis**

En el subapartado anterior hemos explicado que definiríamos como escribiríamos el documento, o mejor dicho, como se irían desgranando los contenidos del documento principal de la tesis, con esta estructuración como punto de partida, se escribió el documento principal de la tesis.

Comenzamos escribiendo un texto sobre lo que hemos definido como categorías de identidad de la madera entendida como materia de creación artística, atendiendo a sensibilidades y a las posibles metáforas que pueden realizarse con ella en sus diferentes formatos. En este texto definimos sus distintas tipologías. Se propone una interpretación más simbólica, más poética, de esta materia a partir de una disección de su evolución como materia prima, desde que se origina en la naturaleza a las últimas fases de transformación industrial.

Escritura de 6 capítulos en los que se explica el conocimiento acumulado durante los años de investigación. Por el tipo de estructuración de contenidos escogido, proponemos una explicación guiada en seis partes, desde los conocimientos más generales a los más específicos.

Fruto de la revisión histórica realizada en 2017 y el conocimiento técnico sobre la madera y sus procesos de transformación, nació el primer capítulo. Este es el más general y global, una puesta en situación sobre el tema. En este, excepcionalmente, se utilizan obras de artistas internacionales para ilustrar los contenidos. En los siguientes, para explicar los temas, se utilizan las obras registradas en fichas, las de los artistas contemporáneos vinculados al contexto catalán. Del capítulo 2 al 6 la escritura se basó en seguir el guion planteado, revisar una y otra vez las obras registradas y estudiar libros y ensayos sobre arte, estos últimos nos sirvieron de apoyo para profundizar en el aspecto más conceptual del tema.

Cerramos el año 2020 con la maquetación y cierre de los documentos anexos y del documento principal de la tesis.



# INTRODUCCIÓN, REVISIÓN HISTÓRICA

## La madera como materia de creación

Hoy en día estamos acostumbrados a ver obras de arte realizadas total o parcialmente con madera. Es muy común que aparezca descubierta, lo cual es un indicio de que es una materia valorada en nuestro ámbito, de que se considera estética y plásticamente óptima para la creación artística, y de que es percibida por los artistas como un elemento versátil con el que crear distintas propuestas, debido a la pluralidad de connotaciones intrínsecas que posee en sus distintos formatos. Actualmente se exprime su potencial a nivel plástico, estético, constructivo, conceptual o simbólico, y está altamente presente en el arte contemporáneo.

Sería conveniente puntualizar que este uso sin complejos de la madera para la creación artística con madera es relativamente reciente (en el contexto de Europa). Antiguamente, crear con madera era algo muy diferente, pero hace poco más de un siglo se produjo un cambio brusco en el mundo del arte, que transformó el paradigma que se había mantenido durante siglos. Este cambio afectó a todas las materias en general, y a la madera en particular. En un momento determinado, la madera encajó con unos nuevos planteamientos altamente rupturistas, y desde entonces se ha mantenido vigente como materia de creación artística. Se empezó a utilizar en el arte europeo como no se había hecho antes, con planteamientos que se acercan al uso actual.

En los siguientes apartados nos gustaría explicar con detenimiento esto que hemos resumido en apenas dos párrafos, puntualizando varios aspectos:

1. Posicionamiento en el arte tradicional europeo.  
Cómo era la actitud al emplearla en la antigüedad, enfocándonos en nuestro contexto más cercano geográficamente.
2. Diferencias en otras culturas alejadas de Europa.  
Cuándo y cómo cambió esta situación y en respuesta a qué motivos.
3. La Segunda Revolución Industrial, un factor externo que pudo ser determinante.  
Factores que pudieron influir en este hecho.
4. Evolución en la reflexión en torno a la materialidad, nuevas perspectivas.  
La continuidad en el uso creativo innovador de la madera en el arte posterior.
5. Resumen de la evolución en su posicionamiento como materia de creación artística.  
Comentario sobre la situación de la creación artística con madera en la actualidad.

## 1. Posicionamiento en el arte tradicional europeo

La madera ha sido un material vinculado a la expresión artística desde tiempos remotos para realizar esculturas, relieves y ornamentos decorativos, además de como material de soporte para la expresión pictórica<sup>1</sup>. En el arte

<sup>1</sup> Desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, dentro del contexto cultural histórico europeo, las pinturas se realizaban predominantemente sobre soportes de madera de distintos tipos. El otro soporte habitual en este periodo histórico era la pared, donde se confeccionaban murales. A partir del Renacimiento, el lienzo sobre bastidores de madera sustituyó a las tablas de madera maciza o a las chapas sobre tabla de madera; el motivo de tal cambio fue que los lienzos sobre bastidor eran más económicos y más ligeros.



**Josef Szombathy (descubridor) en 1890**

*El Ídolo de Shigir*

Madera

2, 8 m alt. Paleolítico (aprox. 9000 a. C.) Ref.: 1314

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

El *Ídolo* fue encontrado en Rusia en 1890 en una antigua turba minera. El que esta pieza se haya mantenido durante miles de años es un hecho absolutamente excepcional y en cierta medida misterioso; los especialistas explican que se debe a que la escultura estaba en el lugar idóneo para su conservación (por las propiedades antimicrobianas del ambiente de las turbas sumado a las bajas temperaturas rusas). (Zhilin, Savchenko, Hansen, Heussner, & Terberger, 2018). Esta escultura es entre 4.000 y 5.000 años más antigua que el *Stonehenge* (3.000 a.C. aprox.) y dos veces más antigua que las grandes pirámides egipcias (2.500 a.C. aprox.). Como vemos en la imagen su cuerpo es plano y rectangular, fue tallado en madera de alerce y probablemente se le diera forma utilizando una herramienta de piedra con forma de cuchara. (Hilliard, 2015). Está cubierta con marcas, algunas de las cuales parecen representar rostros humanos pequeños, pero se desconoce su significado. Originalmente medía 5,3 metros de altura. Es la talla de madera más alta de la prehistoria (Hilliard, 2015)



Autor desconocido

*Yakushi Nyorai, el Buddha de la medicina*

Madera y pigmentos

170 cm alt.

790 d. C

Ref.: 1315

Imagen propiedad de Mark Schumacher, obtenida en

2016 en: [enlace web](#)

occidental europeo anterior al siglo XX estaba camuflada, encubierta o velada, pues a pesar de que las obras realizaban en madera, luego se ocultaba con pátinas de estuco y pintura.

Antiguamente se les atribuía a ciertas materias el calificativo de nobles. Las materias nobles se consideraban las óptimas para realizar una obra de arte. La madera, en cambio, solía reflejar todo lo contrario a la nobleza: era un símil de lo popular, lo humilde, lo perecedero y lo natural.

A pesar de ello, se utilizaba mucho por ser práctica, versátil, abundante y económica. Era una materia muy útil por sus excelentes propiedades técnicas y físicas. Era rígida y dúctil, y los artesanos la podían ensamblar y tallar sin excesivas complicaciones técnicas. Con ella se podía materializar prácticamente cualquier concepto o idea, y por ello se utilizaba en general para construir todo tipo de objetos funcionales y arquitectónicos, desde los más elaborados a los más humildes. Esto era especialmente así en zonas cercanas a bosques, donde era un elemento de construcción accesible, económico, corriente y del ámbito de lo popular.

En el caso de las esculturas, relieves y pinturas, la tendencia generalizada era que cuando tenían la forma y el volumen deseados, se cubría con pintura o con alguna pátina, generalmente con acabado brillante. Solía hacerse con temple, óleo o pan de oro, con capas de barniz y colores vivos. En consecuencia, al final no se veía ni un ápice de la madera. Esto nos parece muy significativo porque, en cierto sentido, la anulaba o la hacía desaparecer.

A esto se sumaba otro factor, que era el carácter orgánico de la madera. Si bien las cualidades de resistencia, inmutabilidad y perdurabilidad eran buscadas y valoradas para la ejecución de una obra de arte, dicho carácter orgánico era percibido como un gran inconveniente. Por ello era inadecuada para la realización de monumentos o de cualquier obra que se pretendiese ubicar en el exterior o que tuviera pretensiones de perdurar durante siglos, ya que no era suficientemente inmutable y no se podía controlar con exactitud su evolución y su mantenimiento ante los imprevisibles agentes atmosféricos a los que se iba a enfrentar. Además, su esperanza de vida era muy corta frente a la de otros materiales como la piedra o el metal.

En resumen, tradicionalmente la madera ha sido una materia recurrente más allá del ámbito del arte, en un contexto cotidiano y popular. En Bellas Artes la madera era concebida como elemento constructivo de gran utilidad, barata, abundante y fácil de trabajar, pero limitado por su carácter perecedero e inestable. En el contexto europeo, todo esto implicó que se valorase poco, especialmente en comparación con las materias nobles. Hasta las primeras vanguardias europeas del siglo XX no empezaría a utilizarse sin cubrir, alejada de connotaciones negativas.

## 2. Diferencias en otras culturas alejadas de Europa

Que tengamos constancia, la madera ha estado ligada a la expresión humana desde el Mesolítico (10.000-6.000 a.C). De hecho, la escultura más antigua que se conoce en esta materia es *El Ídolo de Shigir*, realizada hace unos 11.500 años (Zhilin et al., 2018) (Hilliard, 2015). Posteriormente al *Ídolo de Shigir* hubo muchas creaciones, en las que la madera se utilizó de forma distinta a las prácticas de Occidente, resumidas en el apartado anterior. Existieron otras *historias del arte* paralelas a la europea, en las que se valoró de manera distinta la materia de nuestro interés. Este es un tema amplísimo por el territorio que abarca y el periodo temporal que comprende, por lo que no podemos investigarlo ni siquiera superficialmente. Sin embargo, nos parece pertinente comentar algunos casos concretos de zonas de Asia y África.

Por ejemplo, en algunos periodos del arte tradicional japonés se realizaron esculturas de gran importancia y valor histórico que no se cubrían con ninguna pátina, o como mucho con una cobertura parcial; esto último se hacía porque se valoraba con un sentido metafórico o poético el aspecto cambiante de la madera. Un ejemplo de ello es *El Buda de la medicina*, del periodo Heian Temprano (794-1185), una escultura construida a partir de un solo bloque de madera,

técnica típica para la construcción de las imágenes budistas japonesas en este período. La técnica respondía al interés de mantener la pureza que tenía innato el bloque en el que se tallaba la escultura (en el caso del *Buda de la medicina*, de ciprés japonés). Para no ocultar ni corromper la esencia del material, se dejaban sus superficies sin pulir y no se tapaban ni se camuflaban los agujeros de gusanos o insectos que pudiese tener previamente el bloque, así como otras marcas o imperfecciones propias de la madera (Tullet, 2015).

En cambio, en el contexto europeo, no ocultar una imperfección, no quitar un anillo o no arreglar una grieta hasta hace relativamente poco tiempo era algo impensable en el ámbito de las Bellas Artes y en otros como el diseño, la carpintería o la ebanistería. Por último, añadimos que los acabados de las esculturas de madera japonesas de este periodo se realizaban con veladuras de pintura muy sutiles y poco cubrientes, o directamente se dejaba la superficie como estaba para que se fuese matizando ella misma con la pátina que le otorgaba el paso del tiempo. Una obra realizada de este modo no hubiera tenido cabida en el contexto del arte tradicional europeo (o en obras de equivalente importancia religiosa y social) hasta hace un siglo.

Por otro lado, nos consta que en ciertas tribus y grupos étnicos africanos la madera estaba considerada un material místico o mágico. Se identificaba con el ciclo de la vida, se le atribuían poderes curativos y se construían con ella atuendos para realizar ciertos rituales. En estas comunidades tribales, la materia era apreciada especialmente, con un respeto que no estaba relacionado con lo ostentoso, el lujo, lo perdurable o lo constructivo. Un ejemplo de ello es el arte de los Makonde, un grupo étnico del sureste de Tanzania y de norte de Mozambique, que realizaba esculturas y máscaras para rituales sin cubrir ni patinar. Tradicionalmente, estas piezas se realizaban con maderas suaves y poco resistentes. A partir de la década de 1930, tras la llegada los colonizadores portugueses, se comenzaron a comercializar y a utilizar maderas fuertes, más estéticas o valiosas a ojos de los europeos, como el *pau-preto* (ébano) y el *pau-rosa* (palo rosa).

En cualquier caso, estas esculturas y máscaras no son de grandes dimensiones, pues se realizan en un solo bloque y se caracterizan por ser de tamaños reducidos. Las figuras se tallan con una curiosa metodología, en postura sedente, sujetando la pieza con las piernas y utilizando herramientas cortantes.

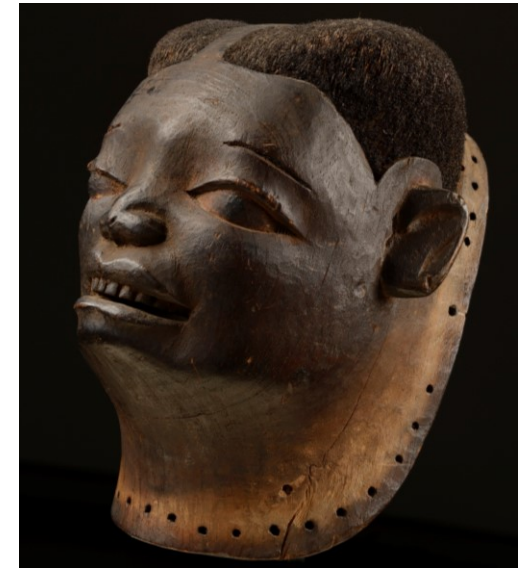
A pesar de que no podemos profundizar en este tema, nos parece muy interesante el contraste: mientras en Europa la valoración de la materia de nuestro interés era ante todo constructiva y con ciertas connotaciones negativas, no fue así en otros continentes. De hecho, puede que las que consideramos ‘nuestras’ reflexiones y profundizaciones conceptuales occidentales sobre los materiales para la creación artística hayan bebido del conocimiento brindado por el arte realizado en madera en otras culturas.

Opinamos esto porque la valoración que se tenía de la madera cambió a partir del siglo XX, cuando surgieron muchos movimientos críticos con a la tradición academicista y naturalista anterior, que recurrieron a los nuevos lenguajes que estaban conociendo gracias a la importación de obras de arte primitivo, étnico o de culturas alejadas (como las obras descritas en los párrafos anteriores). Son muy pocos los movimientos artísticos del siglo XX que hayan escapado a esta influencia de ‘lo primitivo’; lo ponemos entre comillas porque, como hemos explicado, en bastantes aspectos relacionados con la madera, dicho arte era más avanzado que el arte occidental europeo.

## 2. Cambio de paradigma en el arte occidental

A comienzos del siglo XX se vivió una revuelta en el mundo del arte, que cambió la percepción, apreciación y uso dado al material que investigamos en este contexto. A continuación, lo explicamos por partes.

Es conocido que a principios del siglo XX surgieron las primeras vanguardias artísticas, cuya máxima era un fuerte interés en renovar el paradigma del arte, o mejor dicho, de las Bellas Artes (Ruhrberg, 2001). Una vía para el cambio fue el replanteamiento de la visión dada a los métodos de creación, a los materiales y a los formatos de las obras desde



**Autor desconocido**  
*Máscara femenina-Cultura makonde (Tanzania)*  
Madera

21,5 x 14 x 22 cm    Primera mitad del siglo XX    Ref.: 1316  
Obtenido en 2017 en: [enlace web](#)





**Constantin Brancusi**

*Madame L. R.*

Madera de haya

24,8 x 17,8 x 12,1 cm 1918 Ref.: 1317

Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)

la academia. A grandes rasgos, fue en los procedimientos, las materias y los formatos donde se consideró que existía una posibilidad de renovación, con distintos matices en función del movimiento artístico o de los referentes a los que nos refiramos. Algunos buscaron nuevas referencias estéticas y plásticas más allá de las fronteras de occidente, mientras que otros se interesaron por los materiales industriales surgidos en Europa o Estados Unidos tras la segunda Revolución Industrial. Se trataba de materias populares o tradicionales que anteriormente no eran consideradas nobles, tratadas con metodologías y connotaciones distintas a las de antaño.

Esto afectó en sentido positivo a la madera. Como dijo José María Parreño (Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, gestor cultural y crítico de arte) con motivo de la exposición *Un bosque en obras: vanguardias en la escultura en madera*<sup>2</sup> (Madrid, 2000), “en las primeras décadas del siglo XX el panorama artístico cambió radicalmente y con él lo hizo la consideración que existía con anterioridad hacia la madera” (Parreño et al., 2000).

Por ejemplo, en los manifiestos constructivistas se promovía la creación con materiales industriales, porque se consideraban los propios de aquel momento (*El ABC del arte del siglo XX.*, 2010). Desde el realismo tal y como lo entendía Naum Gabo se dio un gran interés por los materiales translúcidos, aquellos novedosos e industriales (como por ejemplo el plástico). Entre los surrealistas y dadaístas se promovió la intervención *con* y *en* objetos y a partir de materiales tradicionales. Estos últimos reutilizaron objetos cotidianos encontrados o de desecho. A consecuencia de todo este revuelo surgieron nuevos formatos de obras de arte, donde la espacialidad y el volumen se planteaban de otra manera y la bidimensionalidad o la tridimensionalidad armonizaban con distinta fisonomía. En las nuevas obras se empezó a diluir la diferenciación dicotómica heredada durante siglos de escultura versus pintura.

En este momento histórico se produjo un cambio en la percepción de la madera. Hasta la fecha había sido un material humilde, cotidiano y tradicional, del que los artistas estaban rodeados pero que pasaba desapercibida. Aparentemente era conocida, pero altamente inexplorada. En este contexto mejoró lo que podríamos definir como su posicionamiento: pasó a ser transgresora, a poseer valores acordes al cambio que se estaba proponiendo. Por primera vez en la Historia del arte occidental, la madera era valorada de forma especialmente positiva y aumentó exponencialmente su visibilidad y presencia en propuestas de obras de distintos estilos. El lenguaje de la vanguardia se plasmó con eficacia en esta materia. Sirvió para la creación de algunas de las obras con mayor repercusión posterior, como los ensamblajes constructivistas de Vladímir Tatlin (Rusia 1885-1953), los *collages* sobre tablas de madera de Pablo Picasso (España, 1881-Francia, 1973), o sus bodegones cubistas con fragmentos de sillas, mesas o con chapas de maderas sin cubrir, recortadas con la forma de siluetas de guitarra o de botellas. Cabe recordar también los objetos de madera ni de las secciones de árboles intervenidos de Joan Miró (España 1893-1983), las *Merzbau* en las que se acumulaban los objetos de madera de Kurt Schwitters (Alemania, 1887-Reino Unido, 1948) y un largo etcétera de obras imprescindibles a nivel histórico, todas ellas realizadas en madera de distintos formatos.

### 3. La segunda Revolución Industrial, un factor externo que pudo ser determinante

En la evolución del arte, no solo resulta determinante el propio ámbito sino también su contexto y los avances tecnológicos de cada periodo. Es sabido que los avances en el conocimiento sobre la realización de la pintura al óleo y la generalización de su uso en la Europa del siglo XV resultó determinante para la pintura occidental. Algo equivalente ocurrió con el material que investigamos, pues a los cambios históricos del ámbito artístico se sumaron los avances en la industria de la madera acontecidos en la segunda Revolución Industrial (1870-1914). Dichos avances también contribuyeron a que se realizasen más obras de arte con madera, y más diversas.

<sup>2</sup> Catálogo realizado en el año 2000 con motivo de la muestra homónima de 65 esculturas de las vanguardias en madera de artistas como Julio González, Pablo Picasso, Pablo Gargallo o Mitsuo Miura, entre otros.

Con avances nos referimos concretamente a las mejoras que tuvieron lugar en la comercialización y distribución a gran escala de madera natural, procesada y lista para ser utilizada. También al aumento de la cantidad, calidad y diversidad de especies que se pusieron al alcance de cualquiera. Gracias a estos factores, dejó de ser una necesidad imperiosa realizar el proceso de secado y preparado de la madera, procedimientos muy laboriosos que requieren de bastante tiempo de espera hasta que la madera esta lista para ser utilizada, y se agilizó el proceso de creación.

No hay que olvidar tampoco la incorporación de las maderas derivadas<sup>3</sup> entre las maderas comercializadas por la industria a gran escala, que eran un reflejo de la imposición de la tecnología humana sobre la naturaleza, ya que se había conseguido transformar, disgregar y reunificar un elemento que hasta entonces había tenido un carácter marcadamente tradicional y natural. Estas ideas nos recuerdan al ideario futurista, constructivista o cubista, pues estas nuevas materias tenían un aspecto y unas cualidades técnicas distintas a las del arte anterior, además de un enorme potencial nuevo de rendimiento y reciclado.

Las mejoras descritas se iniciaron en el campo de la ingeniería justo en las décadas anteriores a las primeras vanguardias históricas del siglo XX. En este periodo hubo una fuerte renovación del sector de la madera, que afectó a nuestro ámbito: esta materia se volvió aún más disponible y en ciertos formatos adquirió unas connotaciones nuevas por su aspecto tecnológico e industrial, muy acorde con la línea de pensamiento y creación promovida por distintos movimientos artísticos de unas décadas más tarde.

#### 4. Evolución en la reflexión en torno a la materialidad, nuevas perspectivas

La incursión en la vanguardia de la madera como materia de creación no fue una tendencia pasajera. Después de las primeras décadas del siglo XX surgieron otros movimientos artísticos y artistas que continuaron creando obras de arte trasgresoras con madera. Los movimientos posteriores mantuvieron el interés por el material y le aportaron nuevas lecturas.

Un ejemplo de ello fue el informalismo europeo (1939-1945). En su planteamiento rupturista con el arte europeo anterior, propusieron nuevos soportes para la pintura realizados con madera sin tapar, ocultar ni camuflar. Debido a la importancia que le brindaron al soporte físico de su nueva idea de pintura (tanto si eran lienzos, tablas o cualquier otro elemento), el material de soporte tenía una gran importancia en el conjunto de la obra. A raíz de esto surgieron nuevos lenguajes pictóricos, indicativos de nuevas formas de interactuar con la materia: sobre la madera, a partir de la madera, con la madera...

Por el tipo de acciones y actuaciones que se empezaron a practicar, podríamos considerar que las propiedades físicas de la madera contribuyeron a que se hicieran tangibles algunas ideas informalistas, como por ejemplo el concepto de agresividad y o el desgarro, cuando se materializaban con acciones en lienzos y en tablas.

En 1960, desde Estados Unidos surgió una corriente de artistas que emplearon la madera en su vertiente más industrial. El arte minimalista huyó de lo emocional y de lo artesanal, evitó el simbolismo y prestó especial atención a la materialidad y a la superficie (Pérez Carreño, 2003). Se decantaron por los formatos seriados tales como aglomerados, tableros de fibras y vigas, los tipos de maderas que se obtienen a la primera fase de transformación de la madera en explotaciones forestales. En estas nuevas obras era frecuente encontrar texturas de fibras artificiales, como las de aglomerados o tableros de fibras, y superficies de vigas agrietadas.

Este movimiento fue precursor de las instalaciones como propuesta formal de las obras. En ellas recurrieron a formatos seriados de madera, organizados o distribuidos con base en patrones repetitivos de acumulación o posicionamiento.



Llanura de Bonabé y Serradora de Matussière  
1905 Ref.:1318

Imagen incluida en la tesis doctoral: *Industria y comercio de la madera en el Pirineo catalán. Perspectiva histórica desde la revolución industrial 1850-1950* (2016) del Doctor Denis Boglio Etcheverry, imagen propiedad de Feliu Izard, [enlace web](#)

<sup>3</sup> Preferimos el término 'maderas derivadas' a 'derivados de la madera' para evitar la connotación negativa que tiene este último, y para incidir en el hecho de que consideramos ese material como madera propiamente dicha, y no como calificativo para añadir a otro material.



**Tony Cragg**

*Stack*

Madera, hormigón, ladrillo, metal, plástico, textil, cartón y papel

200 x 200 x 200 cm 1975

Ref.: 1319

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Otros estilos y corrientes posteriores siguieron desarrollando el nuevo planteamiento material y formal minimalista, y muchos de ellos se mantienen vigentes.

Más adelante, en 1967, surgió en Italia el *arte povera* (en italiano 'arte pobre'). Sus artistas se decantaron por los materiales considerados pobres y fáciles de obtener, como madera, hojas, rocas, tela o arcilla, además de los materiales de desecho sin valor. Es por ello que en el *arte povera* hubo mucha madera. En estas obras se ensalza a la que durante siglos había sido una materia humilde. La madera tenía su particular hueco para la investigación artística debido a su naturaleza inestable o cambiante, porque con su evolución o deterioro transformaban la obra.

Por último, no podemos olvidarnos del *land art*, una corriente iniciada por Robert Smithson a finales de los años sesenta y que persiste hasta nuestros días. Dentro de esta corriente las obras suelen ser efímeras, son creadas en espacios abiertos y/o se dejan a la intemperie. Se prefieren los elementos naturales en los que dejen su huella los agentes atmosféricos, como el viento, la lluvia o los cambios de temperatura. Más que transformar o manufacturar los elementos, se decantan por potenciar las formas que tienen de forma natural, sin manipularlos en exceso. Estos métodos de creación están alejados del concepto tradicional de artesanía y manufactura. En el caso concreto de la madera, observamos que se utilizan árboles y arbustos (ya sea seccionados o enteros). En algunas obras de esta corriente, a veces incluso se utilizan mientras están vivos. En estas obras se valoran especialmente grietas y otras imperfecciones en la materia, así como su carácter orgánico y su inestabilidad. Incluso se valora que se descomponga, se desintegre y desaparezca. En algunas obras se ha profundizado en cómo esta materia puede ser un reflejo del concepto de paso del tiempo por su crecimiento anual, mientras que en otras se reflexiona sobre su vínculo con la tierra (Raquejo, 1998).

## 5. Resumen de la evolución en su posicionamiento como materia de creación artística

Para finalizar este breve texto de puesta en situación sobre la materia investigada como elemento de creación en el contexto actual, resumimos que la madera es un elemento de creación artística que, habiendo sido empleada durante siglos, fue a partir de las primeras vanguardias del siglo XX cuando se comenzó a profundizar en su conocimiento y a abordar todo su potencial expresivo y plástico.

En este periodo empezó a emplearse sin los prejuicios anteriores, con una actitud más atrevida. Se volvió un material de creación de primer nivel, a medida que quedaba desfasada la idea de materiales nobles o no nobles en el ámbito artístico. A esto se sumaron (muy oportunamente) una mayor distribución y el desarrollo de su industrialización gracias a la segunda Revolución Industrial (Boglio Etcheverry, 2016). Surgieron nuevos formatos de madera, con cualidades técnicas y aspecto distintos a los tradicionales. Entre los años cuarenta y sesenta llegaron nuevas propuestas artísticas que ahondaron en sus raíces naturales, en la idea de pobreza que denotaban algunos de sus formatos y en los de industrialización de otros.

Debido al modo en el cual se han ido ampliando las distintas vertientes de creación con madera, y observando que es un tema poco investigado en el ámbito de las Bellas Artes, con un planteamiento abierto (incluyendo todas las distintas propuestas y formatos de madera existentes), nos gustaría profundizar y conocer cuáles son las metodologías de creación artística contemporánea realizadas con madera y cuál es la situación del arte desarrollado en esta materia en la actualidad, más de un siglo después de su inclusión plena en las prácticas artísticas.

# CATEGORÍAS DE IDENTIDAD DE LA MADERA

## Materia de creación artística

Si nos ceñimos a la valoración técnica de los materiales, éstos se diferencian por cualidades como la dureza, la ductilidad, la maleabilidad o la plasticidad. Sin embargo, si lo hacemos con un planteamiento artístico, reflexivo y detenido, con una mirada distinta a la funcional, a menudo surge un espectro más sutil de cualidades. A veces se nos presentan veladas, como esperando a que las abordemos en nuestras obras. En esta sección nos gustaría presentar la madera destacando sus cualidades sutiles.

Para aquellos interesados en conocer también lo que la caracteriza a nivel técnico, al final de esta tesis adjuntamos un documento que hemos desarrollado, titulado Anexo sobre el material. Si bien la madera no es exclusiva del ámbito de la creación artística, resulta útil conocerla a fondo para utilizarla en la creación y para analizar obras de arte realizadas con ella.

Volviendo a una visión o lectura menos objetiva, podríamos decir que la madera es una materia conocida, fácil de identificar pero difícil de definir. En primer lugar, cabe destacar que no es una materia específica del ámbito de las Bellas Artes o de la realización de proyectos artísticos. Al contrario de lo que ocurre con otras materias, su imagen en el imaginario colectivo parece clara, acotada y conocida. Si le preguntamos a alguien qué es la madera, sin duda nuestro interlocutor tendrá una respuesta y probablemente irá bien encaminado. Esto ocurre porque la madera está presente en nuestro día a día (basta con mirar a nuestro alrededor, al mobiliario que nos rodea o a los objetos que utilizamos), está arraigada a nuestra cultura y es un medio explotado por su gran versatilidad en la industria de la construcción.

El hecho de que sea fácil de identificar no implica que sea fácil de definir, y mucho menos de acotar qué es y qué la caracteriza. Contrariamente a lo que podría esperarse, la Real Academia de la Lengua Española no brinda una definición técnica, como sí hace con un poco más de detalle con elementos comunes como hierro, cobre o mármol. No se menciona nada sobre la existencia de distintas especies naturales ni sobre su constitución estructural.

Pasemos a hablar sobre su uso aplicado a la creación. Por un lado, la madera se emplea como medio de construcción, creación y combustible desde una fase muy primaria, desde que tiene suficiente entereza para llamarse madera. Es sencilla y directa. Para manipularla basta con una acción (cortarla), y a lo sumo dos (secarla, si se prefiere que esté seca), pero en todo caso se trata de acciones realmente sencillas. No se requieren complicados procesos de manufactura para convertirla en una materia útil.

Por otro lado, esta materia se somete a una amplia gama de modos de transformación, a partir de los cuales se obtienen subtipos del elemento original con los que también estamos familiarizados y que comúnmente se identifican con el mismo nombre de base (madera contrachapada, madera aglomerada, derivado de madera, etc.). Este es sin duda un rasgo de pluralidad. El problema es que las características originales de la materia se van alterando y difuminando a medida que pasa por las distintas etapas de transformación. Se van restando características naturales originales y se le van añadiendo otras cualidades o rasgos, señas de industrialización o de artificiosidad. A lo largo de su recorrido vital, su esencia se va matizando o difuminando.

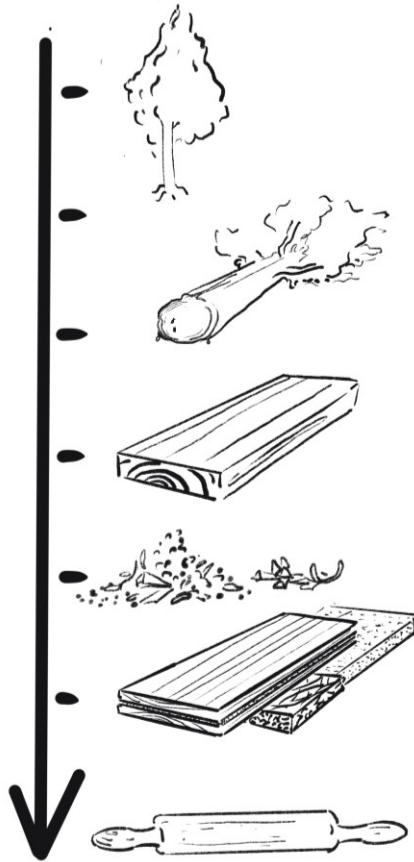
Volviendo a la idea de la mirada que inquiere y busca lo sutil más allá de lo superficial, podríamos definirla como una materia especialmente heterogénea, plural, multi-identitaria, que engloba una amplia gama de subtipos de cualidades distintas, llegando incluso a ser opuestas. Quizás por ello resulte tan complejo definirla, describir cuál es su identidad. Para contemplar toda su vida útil, desde que se constituye como ser vegetal hasta que llega a nuestras manos, es conveniente abordarla íntegramente, reflexionando sobre cómo es cuando se origina, cómo la hallamos en estadios



Secciones de cepa y de olivo al lado de herramientas de talla

Ref.: 1320

Imagen de archivo



Identidad y categorías de la madera  
 Ref.: 1321  
 ilustración digital 2020

posteriores y qué ocurre cuando se manipula y se transforma. Para ello hay que diferenciar las fases de su manufactura y, como consecuencia de ello, las categorías de su identidad.

## Identidad y categorías

La madera es un elemento vegetal fibroso procedente de un árbol o arbusto. Se transforma de forma artesanal o industrial, a consecuencia de lo cual va cambiando su configuración estructural y su aspecto exterior. Por ello decimos que hay distintas categorías de este elemento según el grado de transformación que ha sufrido. Distinguimos las siguientes:

1. Madera viva
2. Madera verde
3. Madera seca
4. Madera seccionada en formas regladas artificiales
5. Madera disgregada y sin forma
6. Madera reconstruida con procedimientos industriales complejos
7. Madera de objetos funcionales

Dependiendo de la tipología de formato tendrá unas propiedades, identidad y connotaciones asociadas distintas, que el artista puede desarrollar, reinterpretar o revertir. Esta pluralidad categórica, lejos de ser un inconveniente, conlleva una alta versatilidad, ya que se puede utilizar en propuestas artísticas con planteamientos muy diversos. Prácticamente en casi cualquier tipo de obra podría emplearse esta materia.

## Descripción de cada categoría

### 1. Madera viva: materia fibrosa de árboles y arbustos

Su surgimiento es natural y tiene fisonomía de origen vegetal.

Según la RAE, la madera es la “Parte sólida de los árboles cubierta por la corteza”. Esta definición nos parece inexacta y poco acertada, puesto que excluye la parte sólida de los arbustos y la sección que se corresponde con la corteza, como si esta fuera extremadamente distinta en su configuración del resto de la materia interna. No hay duda de que la médula de un tronco (el eje central en torno al que crecen sus anillos) es madera, al igual que lo son otras partes como el duramen, la albura, el cámbium o el líber. Todas ellas se corresponden con el nombre dado a una zona concreta dentro de un árbol, como el tronco, por su posición, por el grado de maduración de sus fibras y porque desarrollan funciones distintas para que el conjunto continúe vivo y siga creciendo. La corteza, que es la capa externa que la envuelve con todo su espesor y la protege de los agentes atmosféricos, puede considerarse también madera. El hecho de que sea la parte más externa y que tenga una función distinta a las otras (que a su vez son también distintas entre ellas y tienen funciones distintas) no justifica esta diferenciación. Además, con el resto de las partes del tronco no se actúa de forma equivalente.

Creemos que una posible explicación para esto es que a la hora del trabajo artesanal o el industrial, habitualmente solía eliminarse la corteza porque en ella podían anidar parásitos que posteriormente podían introducirse en la materia interna, afectándola negativamente. Quizá esta definición es una herencia de la antigua diferenciación de las partes en

función de su rentabilidad. Pero esto no ocurre únicamente con la corteza. La médula, por ejemplo, también suele eliminarse a la hora de procesar industrialmente el tronco para evitar su agrietamiento y para que se seque de forma uniforme, y nadie se plantea por ello que no sea madera (es materia fibrosa vegetal, como el resto del tronco). Cuando vemos un objeto utilitario, como por ejemplo un mueble de estilo rústico hecho con una sección de tronco de árbol que conserva la corteza (pulida o incluso barnizada), lo más habitual es considerarlo como un mueble de madera, no como un mueble de madera y corteza.

Por otro lado, tenemos que explicar que la madera de los arbustos también es madera. No encontramos motivos de peso para excluir a los arbustos como fuente de la madera. En la mencionada primera acepción de la definición de la palabra *madera* de la RAE, se hace referencia específicamente al árbol. Un árbol, según la RAE, es una “planta perenne, de tronco leñoso y elevado, que se ramifica a cierta altura del suelo”. Pues un arbusto es una planta también leñosa, “de menos de cinco metros de altura, sin un tronco preponderante, porque se ramifica a partir de la base”. La materia de los arbustos es fibrosa como la de los árboles. La diferencia entre ambos es cómo se estructuran (con o sin tronco) y las dimensiones que alcanzan. Es una diferencia de formato y estructura, no de materia como tal. Es más, no existe un nombre específico para la madera originada en los arbustos. Pensemos por un momento en la pieza *Schneefall*, de Joseph Beuys (1965), en la que unas ramas han sido parcialmente cubiertas por varias capas de fieltro. ¿No podría tratarse de ramas de arbusto? En tal caso, ¿no seguiría siendo madera?

Cuando se estudia este material, se le da una mayor importancia al tronco que al resto de partes del árbol o arbusto. Es posible que esto se debe a que la industria maderera obtiene del tronco la madera comercializable. Sin embargo, el tejido fibroso vegetal es el mismo, y se forma y crece por igual en otras partes (por capas que se superponen concéntricamente respecto a un eje).

Dado que pueden generarse confusiones en cuanto a lo que es o no es estrictamente madera cuando está en su fase inicial, para distinguirlo utilizaremos dos criterios principales: el grado de maduración del árbol o arbusto y si presenta o no sus cualidades técnicas características, entre las que destacan:

- es un material ortótropo y anisótropo
- presenta movimientos de tracción-turgencia
- es higroscópica
- es más estable después de haberse secado
- es dura, tenaz, flexible y de densidad baja

Según estos dos criterios, aparte del tronco (sobre el cual, como hemos visto, hay consenso en que se considera madera), las ramas y las raíces también lo son (exceptuando si aún no están maduras o si son muy tiernas o endebles). Siguiendo este principio, y para evitar posibles dudas, aclararemos que no lo son las hojas, las flores, la hierba, los tallos de vegetales blandos, la savia o la resina. Evidentemente, esto no implica que no haya obras en las que se empleen este tipo de materias vegetales junto con la madera.

En resumen, se trata de un ser vivo cuya forma de originarse y crecer determina sus propiedades técnicas, tales como ser un material ortótropo y anisótropo, con movimientos de tracción-turgencia y esencia higroscópica. Todo esto, al igual que el resto de cuestiones técnicas, se explica con detenimiento en el *Anexo sobre el material*). Su origen determina que sea orgánica, biodegradable e inestable si se pretende utilizar en construcción. Cuanto más se avance en la cadena de transformación, estos factores se irán matizando, conteniendo, difuminando y finalmente desapareciendo.

Cabe la posibilidad de emplearla para la creación en su primer estadio, cuando todavía está viva, modelando su crecimiento, actuando por injertos o interviniendo su superficie (su corteza) sin tener que talarla o cortarla. A modo



Tronco abierto en el que se ven sus fibras interiores  
Ref.: 1322

Imagen obtenida en 2020 en [enlace web](#)



Madera recién talada, fase verde

Ref.: 1323

Imagen obtenida en 2020 en: [enlace web](#)



Vista de una sección transversal de tronco agrietada tras haberse secado

Ref.: 1324

Imagen obtenida en 2020 en: [enlace web](#)



Ramas secas

Ref.: 1325

Imagen obtenida en 2020 en: [enlace web](#)

de ejemplo, Giuseppe Penone realizó en su etapa inicial proyectos de este tipo, que describiremos más adelante. También puede morir debido a enfermedades, pudrición, hongos, ataque de plagas, sequías, etc. En este caso la madera habrá perecido sin dejar este primer estadio, es decir, sin pasar por un proceso de transformación o manipulación.

## 2. Madera verde: inestabilidad y vulnerabilidad

Al talar el árbol o arbusto o seccionar alguna de sus partes, la materia prima obtenida se denomina madera verde. Permanecerá en este estadio durante un tiempo corto o prolongado, dependiendo de lo que hagamos con ella. En cualquier caso, no será un estadio definitivo.

Este término se emplea comúnmente para definir la madera que aún no se ha secado, pero en realidad tiene un significado más profundo. Cuando está verde es especialmente vulnerable a las plagas y es altamente inestable. En los meses posteriores a su talado se producen cambios fuertes en su aspecto y estructura, sobre todo contracción; puede ocurrir de forma natural (enfrentándose a una posible descomposición de sus fibras) o puede inducirse practicando tratamientos de secado y conservación.

En este estadio es bastante salvaje, y su contenido de agua y humedad es muy elevado. Este es un dato clave para clasificarla. La relación entre la cantidad de agua y el peso en seco o anhídrido de la madera se expresa en tanto por ciento. El árbol o arbusto vivo puede tener una humedad de más del 70%<sup>4</sup> según la especie. Se denomina madera verde cuando su porcentaje de humedad es superior o igual al 30 por ciento (Bermejo, 2009).

## 3. Madera secada, materia más compacta y estable

Una vez secada, la madera cortada o talada es estable. El secado es un procedimiento por el cual se consigue que pierda casi toda su humedad. El contenido de agua o humedad de las fibras debe ser inferior al 18 por ciento. En consecuencia de ello se reduce su tamaño y se vuelve más compacta y estable (Woodproducts, 2018).

En esta fase, la madera mantiene la forma original. Su configuración externa coincide con la de la sección original correspondiente, pero su aspecto es distinto: más oscuro, más maduro.

Ejemplos de madera en esta fase como material de creación artística son partes como las ramas, los troncos o las raíces. También la corteza, el líber, el cámbium, la albura, el duramen y el núcleo o médula si se presentan por separado, como han practicado artistas como David Nash o Giuseppe Penone.

También pertenecen a esta categoría las irregularidades o malformaciones naturales que contienen las secciones: los nudos, las grietas, las zonas intermedias entre las raíces y el eje del árbol o arbusto, entre otras. En resumen, es cualquier madera que fue cortada y secada pero mantiene su forma original, independientemente de si ha sido matizada, suavizada, pulida, lijada o cercenada (entre otras posibles acciones, que describiremos en los próximos capítulos) o si se presenta sin haberle aplicado ninguna otra acción aparte del corte o tala y el secado.

## 4. Madera seccionada en formas regladas artificiales

La materia ha sido talada, secada, seccionada y se ha reglado. Se ha convertido en un elemento seminatural, ya que el seccionamiento que le da forma es artificial. El cuarto estadio se da cuando se convierte en un elemento reglado artificialmente con forma regula: de prisma, de viga, de poste de sección circular, de cono, de tubo, de tablilla o de tabla (tanto si esta mantiene los perfiles del tronco con la corteza o estos fueron eliminados con un ángulo recto). En

<sup>4</sup> Más información sobre los porcentajes de humedad de la madera en el Anexo sobre el material.

esta categoría están incluidas las chapas de madera que se obtienen por aserrado o corte, aunque sean muy finas, porque en ellas las vetas, los nudos y el dibujo de la materia se aprecian a simple vista.

El reglado de sus formas lo realizan artistas, carpinteros, especialistas artesanos o bien maquinaria industrial. Se puede adquirir en aserraderos o grandes almacenes, o se puede realizar artesanalmente. Esta es la categoría más empleada a lo largo de la historia del arte.

Aunque su forma es muy distinta de la del árbol o arbusto original, en esta fase sigue siendo determinante y diferenciador la especie original de la que proviene. Esto marca las diferencias entre fibras, el aspecto, el color, si es más o menos veteada y si su textura es esponjosa o compacta. En este estadio es una materia diseccionada, pero que no deja de recordarnos de dónde procede.

Dos formatos reglados con idéntica forma y de la misma especie con toda probabilidad no serán iguales. Las vetas serán distintas. Si aparecen imperfecciones, como comúnmente se denominan las grietas, los nudos y las fendas, aparecerán en distintos lugares y con distinto tamaño. Esto refuerza la idea de que es una materia natural porque nos recuerda su origen, y a la vez convive con la artificiosidad de la forma que le ha sido impuesta.

### 5. Madera disgregada, sin forma

Pertenece a esta categoría cuando se secciona en formas irregulares y de escaso tamaño, que denominamos fibras, virutas y serrín. A simple vista no se aprecia ni la forma original, ni los nudos, ni las vetas ni el dibujo de la superficie. Ya no tiene la configuración del ser vivo, pero tampoco la de una forma reglada compacta. Sin embargo, estos elementos pequeños y disgregados son madera, y somos capaces de identificarlo a simple vista como madera.

Aunque a nivel químico siga siendo el mismo elemento, al separar lo que estaba unido pierde su identidad previa. Cuanto más se reduce la dimensión de las fibras y más pierde la forma, más se acentúa este proceso.

### 6. Madera reconstruida con procedimientos industriales de alto impacto

A esta categoría pertenecen formatos reglados producidos en serie reunificando secciones disgregadas. Se requieren complejos métodos industriales que cambian totalmente su fisonomía natural. En consecuencia, la materia pierde su identidad de elemento natural y entra en la categoría de lo industrial. Ejemplos de ello son los tableros contrachapados, los de aglomerado y los de fibras. La diferencia entre estos tres reside en el tipo de secciones utilizadas (chapas, tablas finas o fibras) y en cómo se efectúa la reestructuración: con aglutinantes, con calor o con presión (Torres, 2015).

En el caso de usarse aglutinantes, si la proporción de fibras de madera es inferior al 85 por ciento no consideramos que el elemento sea madera reconstruida. Este criterio deriva del usado comúnmente en la industria de la madera. Actualmente hay compuestos de polímeros y fibras de madera que pueden aparentar ser madera. Sin embargo, no son realmente biodegradables, de modo que son totalmente opuestos a la madera. Su configuración está en torno al 40 o 50 por ciento de polímero y al 60 o 50 por ciento de madera; en este caso nos parece excesivamente baja la presencia de la materia que investigamos, y los excluimos de nuestra clasificación. En esta categoría se incluyen las sustancias viscosas o pastas sin forma definida, que puedan obtenerse con fibras de madera y aglutinantes, dependiendo de si el porcentaje de fibras es superior al 85 por ciento.

### 7. Madera de objetos funcionales, portadora de cultura

A la hora de crear, debemos tener en cuenta que la lectura otorgada a cualquier elemento es distinta si se conoce o se utiliza en el día a día, si se siente como algo propio o si se asocia con la experiencia vital. Esto puede darse de forma individual o puede ser un fenómeno colectivo. Cuando creamos un proyecto artístico reutilizando objetos funcionales de madera, ya no se trata de una mera materia prima, sino de un objeto que acarrea una herencia cultural asociada.



Postes de madera, secciones regladas y artificiales  
Ref.: 1326

Imagen obtenida en 2020 en: [enlace web](#)



Astillas, madera disgregada  
Ref.: 1327

Imagen obtenida en 2020 en: [enlace web](#)



Serrín de palo santo, madera disgregada y sin forma  
Ref.: 1328

Imagen obtenida en 2020 en: [enlace web](#)





Contrachapado, formato realizado industrialmente con chapas (secciones de madera) y aglutinante  
Ref.: 1329  
Imagen obtenida en 2020 en: [enlace web](#)



Juego de construcción infantil de madera  
Ref.: 1330  
Imagen obtenida en 2020 en: [enlace web](#)

Esta consiste en signos culturales, señales o recordatorios de modos de vida, costumbres, conocimiento y desarrollo científico e industrial compartidos en una época y un grupo social. En esta categoría de la materia, hablamos de proceso de *aculturamiento*. Su nueva identidad dependerá de la función previa del objeto útil, y puede ser diversísima según sus connotaciones: la cotidianeidad, hogar, infancia...

Como aclaración, entendemos por reutilizar un objeto útil el empleo de una sección o de la totalidad de un objeto diseñado para cumplir una función concreta distinta a la creación artística. Es decir, un objeto creado con un fin determinado, que por razones cualesquiera o por los intereses de un artista ha sido reinterpretado, recodificado, y parte del objeto o su totalidad se ha incluido en un proyecto artístico o constituye uno en sí mismo.

Dicho de otro modo, quienes diseñaron y fabricaron el objeto de madera jamás hubieran pensado que este terminaría formando parte de una obra de arte. El objeto puede haber sido comercializado a gran escala o ser artesanal y minoritario. Puede estar nuevo y sin usar, o puede haber sido encontrado en la basura. Lo importante es que se reconoce y por eso la materia porta significaciones culturales, como si fuera una reliquia.

Este proceso se produce con los materiales más diversos, pero teniendo en cuenta que la madera se utiliza para confeccionar muchísimos objetos cotidianos, muebles o artículos del hogar, es especialmente óptima para el reciclaje y la reutilización. Además, es fácil que los signos que denota sean entendidos colectivamente. A esto se suma que las cualidades materiales de la madera permiten reciclarla con herramientas cotidianas, sin grandes complejidades técnicas y sin que se requiera un alto conocimiento de manufactura. No hay que ser un técnico especialista para reutilizar o reciclar un objeto de madera ni para seccionarlo, cortarlo, atornillarlo o encolarlo.

Al mismo tiempo, son muchos los objetos cotidianos creados con este material. Los objetos útiles más comunes se construyen mayormente con madera de las categorías 4 (la seccionada en formas regladas) y 6 (la reconstruida con procedimientos industriales de alto impacto), pero pueden existir realizados en otras de las categorías descritas.

Capítulo 1:

## ACCIONES PARA LA CREACIÓN CON MADERA

Compilación de técnicas, procedimientos, actos y actuaciones

# INTRODUCCIÓN

Este capítulo surgió para solventar ciertos vacíos de conocimiento que existen en el campo de la investigación académica sobre creación artística con madera. En su mayoría, las investigaciones profundizan en el conocimiento de una de las técnicas más tradicionales, la talla directa, que explicaremos más adelante. Sin embargo, es sabido que desde hace más de un siglo el arte en madera es muy diverso en cuanto a ejecución. Desde hace años los métodos, las técnicas, los procedimientos y las actuaciones con las que crear con madera son muchos más que los tradicionales (aunque estos se sigan practicando), y esto es lo que intentamos reflejar con en este capítulo.

Para englobar el conjunto de métodos, técnicas, procedimientos y actuaciones ejecutadas en o con la madera, utilizaremos el término acciones. En el subtítulo aparece la palabra compilación, porque es un capítulo en el que se reúnen datos que se encontraban antes por separado, pero que hemos desarrollado y organizado para describir al completo este tema.

## Desarrollo del capítulo y fuentes de información

En primer lugar, nos gustaría explicar las fuentes de las que proviene el conocimiento que hemos acumulado y desarrollado. En primer lugar, hemos buscado referencias sobre la manufactura y trabajo de esta materia en investigaciones académicas en el campo de las Bellas Artes. Estas suelen estar orientadas a la creación escultórica. En nuestra opinión, la distinción clásica del arte en categorías está algo desfasada; en el contexto actual se puede observar la frecuencia con la que se traspasan estos límites, la normalización de la creación de obras interdisciplinarias y lo habitual que es que los artistas intercalen distintas formalizaciones dependiendo de su periodo creativo o para adaptarse mejor a la idea de cada proyecto. No tiene sentido seguir perpetuando esta antigua categorización. Si pretendíamos abordar completamente el conocimiento sobre las metodologías de creación con madera, limitarnos a la escultura era sacrificar mucho conocimiento. A pesar de ello, hubo documentos que nos aportaron conocimientos sobre los procedimientos tradicionales o sobre otros menos convencionales. En este sentido, cabe destacar *El comportament de la fusta i de l'arbre com a paradigma escultòric: estudi d'una mostra dels escultors que treballen amb tronc o amb biga a l'Estat espanyol*, de Joan Valle.

Por otro lado, consultamos libros sobre la manufactura de la madera y la creación artística que no eran de este ámbito. Percibimos que casi todos se enfocan a la creación escultórica y al ejercicio de talla directa en madera natural. Entre los textos consultados cabe destacar *La talla. Escultura en madera* de Jacinto Chicharro Santamera y Josep Maria Teixidó i Camí (escultor investigado y registrado como referente de nuestra tesis), porque en el marco de la creación con madera que había sido profusamente investigado con anterioridad, el conocimiento que ofrecía era muy riguroso y el texto era de los más completos y sintéticos en sus descripciones.

Debido tanto a nuestra experiencia investigadora como a nuestra práctica artística, sabíamos que actualmente con la madera se practican muchas otras acciones. Por ese motivo estuvimos recabando información en profundidad en publicaciones de disciplinas como la ebanistería, la carpintería y el diseño. Esto nos aportó conocimientos técnicos relacionados con la práctica artística contemporánea, conocimientos que no encontrábamos en nuestro ámbito. Había explicaciones detalladas sobre técnicas y procedimientos complejos de ensamblajes, de técnicas en las que se empleaban moldes para crear con madera, de extrusión de materiales maleables realizados con fibras, serrín y resinas como aglutinantes. Profundizamos en el campo de la maquinaria monitorizada por ordenadores, capaz de realizar distintas funciones a la vez para crear complejas piezas de madera.

Paralelamente, examinando las descripciones de técnicas y procedimientos de estos textos sobre ebanistería, carpintería y diseño, nos venían a la memoria obras de arte que con toda probabilidad habían sido desarrolladas mediante estas acciones. Es decir, lo que ya intuíamos y nos hizo buscar esta información fue corroborando paulatinamente: en el contexto actual de la creación artística con madera intervienen conocimientos procedentes de otras áreas. Entre estas publicaciones, cabe destacar *La Madera. El mundo del trabajo de la madera y la talla en madera* de Bryan Sentance y *Tratado de Ebanistería* de Fritz Spannagel. Fue muy gratificante leer las descripciones sobre técnicas y procedimientos de estos libros. Cuanto más aprendíamos de estas fuentes, más obras venían a nuestra memoria. A medida que se iban encadenando los conocimientos, incorporábamos a nuestra tesis información de estas fuentes.

Por otro lado, hemos comprobado que las técnicas practicadas en formatos industriales de madera, producidos a gran escala modificando la estructura natural de la madera, generalmente están menos estudiadas, tanto en el ámbito de las bellas artes como, quizás menos marcadamente, en documentos como los mencionados anteriormente. En nuestro ámbito, a veces se menciona la posibilidad de creación con estas tipologías de maderas, por ejemplo en textos sobre arte minimalista o en descripciones de soportes (como por ejemplo tableros de fibra para pintura), pero esto no refleja cuánto se usan en nuestro ámbito.

Es por ello que hemos consultado publicaciones de empresas privadas y de productoras madereras, revistas especializadas del sector de la madera, de diseño o de arquitectura, y puntualmente algunas tesis del campo de la ingeniería. Una de las publicaciones más inspiradoras en lo relativo a técnicas inusuales y acabados no convencionales en madera fue *Materiales para el diseño* de Chris Lefteri (2003).

Aparte de las metodologías de creación en taller usuales entre escultores de nuestro ámbito y de las técnicas industriales, también pueden realizarse proyectos en la naturaleza. A veces, incluso cuando la materia está viva. No obstante, en ninguna de las fuentes consultadas se contemplaba esta posibilidad. Para conocer más al respecto revisamos la tesis *L'Arbre com a objecte, subjecte i territori d'experimentació en l'art contemporani* (2006) de Àngels Viladomiu. Aunque directamente no nos ofrecía el tipo de información técnica que buscábamos sobre metodologías, nos fue útil al sugerirnos a través de las imágenes de las obras posibles métodos de actuación que no se nos habían ocurrido hasta entonces. Después revisamos la obra de grandes artistas como Giuseppe Penone (1947, Italia), David Nash (1945, Reino Unido), Anselm Kiefer (1945, Alemania), Mark di Suvero (1933 China), Andy Goldsworthy (1956, Reino Unido), Ana Mendieta (1948, Cuba-1985, Estados Unidos), Tony Cragg (1949, Reino Unido) o referentes nacionales como Jorge Barbi Alonso (1950), entre muchos otros.

Una vez aclaradas las fuentes, procedemos a explicar cómo hemos organizado estos contenidos. Entre 1967 y 1968, Richard Serra publicó *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself*, un listado de verbos a la espera de encontrar el elemento idóneo en el que suceder. No era una lista cualquiera, sino el resultado de un examen profundo, un ejercicio de disección de la labor de creación con la materia universal; es decir, incluyendo todos los materiales. Richard Serra proponía una enumeración de 107 acciones simples y sencillas, capaces por sí mismas y en combinación entre ellas de generar procesos artísticos complejos. La propuesta de organización de contenidos que realizamos en este capítulo se inspira en la *Verb List Compilation* de Richard Serra, en el sentido de que parte de una lista y de la idea de utilizar la acción para explicar un contenido. Al término o título con el que se definen las acciones le añadimos un texto descriptivo e imágenes de obras en las que se ha practicado para ilustrarlo.

*Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself* se presentó como una enumeración sin ordenamiento impuesto, pues se trataba de que fuera universal. En cambio, nuestro capítulo sí está organizado debido a su especificidad. Nuestras acciones pueden realizarse con madera o junto con otras materias.

Por último, aclaramos que existen de varios términos que aparecerán con frecuencia a lo largo del capítulo. Se trata de técnicas, procedimientos, y actos y actuaciones.



**Richard Serra**  
*Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself*  
 lápiz sobre papel  
 25,4 x 20,3 cm (cada hoja)      1967-1968      Ref.: 1100  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Giuseppe Penone**

*L'albero ricorderà il contatto*

Reproducción en bronce de la mano del autor, fue unida a un árbol cuando era joven, en la imagen se observa el estado del injerto 30 años después

Dimen. no esp. 1968

Ref.:1101

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

### **Técnicas:**

Son los recursos convencionales que se usan en un arte para concretarlo. Requieren habilidad, se necesita práctica para ejecutarlas correctamente. Suelen estar vinculadas a la artesanía.

### **Procedimientos:**

Son los modos ordenados y sistemáticos de actuar para alcanzar un resultado o fin determinado. Es decir, el camino con el que ejecutar algo, que engloba varios procesos. Los hay de varios tipos. Están los manuales o artesanales, que requieren destreza o una práctica prolongada en el tiempo. Luego están los mecanizados, que son más rápidos y agilizan y simplifican el proceso de manufactura. Finalmente están los computerizados, que requieren conocimientos sobre recursos previos a la acción, por ejemplo de diseño o de informática.

### **Actos y actuaciones:**

Son acciones como movimientos, colocaciones o interacciones entre la materia, el espacio y/o el artista. Se caracterizan por ser puntuales y sencillos a nivel técnico. No dependen de la pericia artesanal tradicional, y a menudo ni siquiera son necesarias herramientas o mecanismos sofisticados. Su razón de ser suele estar vinculada a una reflexión conceptual sobre la acción, la creación o la materia.

Reflexionando sobre los matices que diferencian los términos anteriores y en consonancia con el tema del capítulo, fuimos diferenciando varias vertientes de acciones, que más adelante se configuraron en los distintos apartados del capítulo. A pesar del orden establecido para disponer la información, al igual que en el documento de Richard Serra, nuestras acciones pueden desarrollarse por separado o combinarse entre ellas, generando así otras nuevas.

## **DESARROLLO**

### **1. Acciones primarias**

Las siguientes acciones tienen la particularidad de poder practicarse únicamente con la madera de los cuatro primeros estadios:

- 1) Madera viva, materia fibrosa de árboles y arbustos.
- 2) Madera verde, que ha sido cortada pero conserva un índice de humedad superior al treinta por ciento.
- 3) Madera seca, con independencia de que sean secciones de troncos, ramas o arbustos.
- 4) Madera seccionada en formas regladas artificiales, en las que internamente la estructuración de las fibras aún es natural (y tiene anillos, fendas, vetas, etc).

Definimos las acciones de este apartado como primarias no por ser intuitivas o menos laboriosas (de hecho, en ellas tiene bastante peso el carácter de manufactura, de conocimiento técnico y procesual previo), sino porque ahondan en el conocimiento de una materia en sus fases primarias, se crea a partir de sus cualidades técnicas, plásticas y expresivas y se investiga su identidad. Tienen lugar cuando tiene una fuerte presencia el carácter natural y orgánico de la madera. Es más, dependen de ello. No podrían realizarse en fases posteriores en las que la materia no mantiene este carácter.

Curiosamente, algunas acciones proceden de la industria forestal. Hay artistas que las han reinterpretado y las han aplicado en sus obras, desarrollando su potencial metafórico o poético en relación con la materia. Otras recuerdan a prácticas propias de botánica o agricultura, ya que manipulan el árbol o arbusto durante su crecimiento. En cierto sentido, todas ellas comparten cierto aspecto de intentar controlar la naturaleza.

### A) Injerto

En botánica y en agricultura se entiende el injerto como un método de regeneración o de alteración y producción artificial de plantas. Se basa en la unión de una parte de una planta con una sección igual o mayor de otra que ya está asentada (es decir, con raíces), para que después ambas crezcan juntas y se conviertan en un mismo organismo. Observamos que en nuestro ámbito se practica una variante de dicha acción que consiste en injertar en una sección de madera viva una materia inerte ajena a ella, con el objetivo de conformar un proyecto nuevo gracias a la unión de ambas partes a lo largo del crecimiento del árbol. Un especialista al respecto es Giuseppe Penone, que en *L'albero ricorderà il contatto* (1968) reprodujo su mano en bronce y la encajó en un árbol cuando este era joven. Actualmente, 30 años después, ambos son un nuevo ente: el injerto de la mano ha modelado la forma del árbol mientras este crecía y ahora son inseparables.

### B) Moldeo de la corteza

Moldear es dar forma a algo o alterar la forma que ya tiene. En este caso, se practica en la superficie de una sección de la madera viva. Se hace presionando, ajustando o ciñendo algún elemento a lo largo de un periodo de tiempo prolongado, como mínimo varios años. El elemento que ciñe es un medio, no un fin, y esto diferencia al moldeo del injerto. Este tipo de acciones tiene una larga historia fuera del ámbito artístico. En la cultura antigua egipcia se colocaban tensores en árboles para que fuesen creciendo y adquiriendo la forma que posteriormente sería óptima para construir barcos. En Europa se ha empleado durante siglos para realizar objetos cotidianos, como por ejemplo bastones.

En sus primeras obras, Giuseppe Penone moldeó la corteza de algunos árboles de los bosques de su localidad natal (Gareasio, al sur de Turín), "*buscando una clara confrontación entre naturaleza, ambiente y cuerpo. Partiendo del trabajo de su abuelo, que abría sendas en los bosques*" (Ruhrberg, 2001 pp. 142 y 143). Para ilustrarlo adjuntamos imágenes de *Crecerà hasta este punto* (1969), obra realizada moldeando la corteza de un árbol colocando un hilo de cobre alrededor de su tronco con 22 clavos de plomo; esta cifra se corresponde con la edad que tenía el artista por aquel entonces.

### C) Crecimiento modelado

Esta acción consiste en cambiar la forma o estructura desde su interior, entrelazarla o curvarla cuando la planta aún es joven y flexible para que crezca con una forma específica. Pueden utilizarse varios tallos jóvenes que se unan entre ellos o uno solo con otros elementos que sirven de guía, sin ejercer presión excesiva, puesto que su grosor debe aumentar. Para ello se puede utilizar una regla de hierro, un arco, etc. Como todas las acciones que dependen del crecimiento natural de la materia, para poder llevarla a cabo deben transcurrir varios años. La obra puede constituirse con la materia viva con su crecimiento alterado, o bien talarla una vez ha crecido con una forma óptima y trabajar con ella practicando otras acciones. A finales de los años 60, Giuseppe Penone realizó *Ho intrecciato tre alberi*, entrelazando tres árboles para que crecieran unidos. En 1977, el escultor David Nash despejó un área de tierra cerca de su casa en Gales, donde plantó y guio el crecimiento de 22 fresnos para que crecieran en forma de torbellino o vórtice. La obra se titula *Ash Dome*.

### D) Modelado estructural (en su fase verde y posterior secado)

Para alterar o dar forma a la materia, se puede aprovechar la flexibilidad de sus fibras cuando está verde. En ese estadio, es posible curvarla o plegarla y mantenerla en esa postura hasta que se seque, ya sea atada o ejerciendo presión con objetos pesados. Así realizó Ana Mendieta la obra *Tallus Mater o Madre Tallo* (1982), creada con raíces de ficus verdes que ató cuando estaban con forma de corazón o alas.



Giuseppe Penone

*Crecerà hasta este punto*

Instalación de alambres en la corteza, transcurridos los años, conforme crece el árbol, la forma de la corteza se moldea adaptándose al alambre

Dimen. no esp. 1969 Ref.: 1102

Obtenido en 2018 en:

[enlace web](#) y en [enlace web](#)



Giuseppe Penone

*Ho intrecciato tre alberi*

Giuseppe Penone entrelazando tres árboles

Dimen. no esp. 1968 Ref.: 1103

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**David Nash**  
*Ash Dome*  
 Fresnos intervenidos por crecimiento modelado  
 22 fresnos 1977 Ref.: 1104  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

## E) Secado

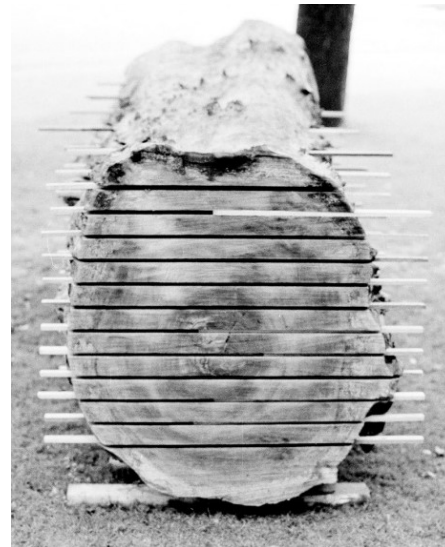
Este método, que comprende varias técnicas, tiene como finalidad que la materia pierda la humedad y se evapore el agua excesiva de sus fibras. Esta acción es necesaria para que la madera se convierta en una materia prima de calidad a efectos de su comercialización, ya que se evita su putrefacción y la hace más compacta, homogénea y estable. Se puede hacer de forma natural, o bien de forma industrial. Para el procedimiento natural, que es el más tradicional, hay que aserrar la madera verde y colocar unos listones entre cada segmento para que circule el aire y el calor entre ellos, y a la vez en todas las caras de cada sección. Este procedimiento puede durar entre varios meses o varios años, dependiendo de la especie y del grosor de las secciones y del entorno en el que se realiza. El procedimiento industrial puede durar varios días si se utilizan hornos; otro aspecto condicionante es la especie y el tipo y grosor del aserrado. Tiene la ventaja de que paralelamente se le aplican tratamientos antiparásitos y estabilizantes para una mejor conservación de la madera.

En ambos casos, la forma en la que se dispone la madera para el secado es muy característica. Se coloca horizontalmente para que no se combe, y con espacios entre secciones. Hay obras que son literalmente esto: un tronco seccionado con espacio entre sus partes y con listones para que corra el aire entre ellas y el agua se evapore. Un ejemplo de ello es *Sliced Tree Trunk* (1977) de Tony Cragg. Un ejemplo de obra en la que se utiliza este sistema como parte de una instalación que comprende más elementos es *Waldfrau, getarnt* (2002) de Paloma Varga Weisz (1966, Alemania), donde hay unas figuras sentadas sobre un tronco seccionado con listones separando cada corte.

Como hemos visto en la acción de modelado estructural de la madera en su fase verde, es posible utilizar el proceso de secado de la materia para alterar su forma. Esto sería inducir su comportamiento aprovechando las cualidades de la fase verde y las que adopta tras el secado.



**Ana Mendieta**  
*Tallus Mater o Madre Tallo*  
 Raíces de Ficus modeladas en su fase verde  
 153,7 × 61,6 × 10,2 cm 1982 Ref.: 1105  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Tony Cragg**  
*Sliced Tree Trunk*  
 Tronco de árbol seccionado y listones instalados, similar a  
 instalación de los troncos seccionados previa al secado  
 120x300x110 cm 1977 Ref.: 1106  
 Obtenida en 2019 en: [enlace web](#)



**Giuseppe Cabellone**  
*S. T.*  
 Instalación con pino talado  
 Dimen. no esp. 2017 Ref.:1107  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

**F) Talado**

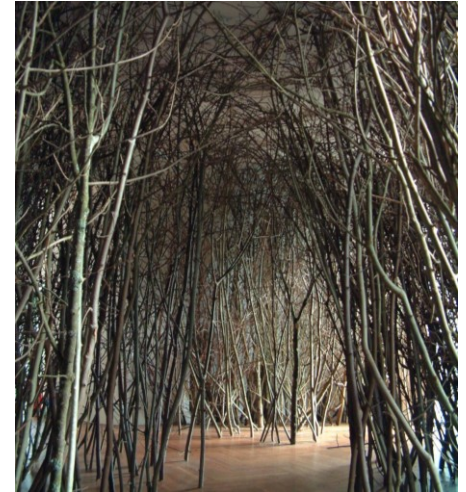
Esta sección consiste en cortar el tronco de un árbol o arbusto vivo. La técnica comprende dos fases: primero cortar y luego abatir. Esta acción suelen realizarla especialistas. Hay instalaciones con madera talada que se instalan en galerías, fundaciones o museos, como por ejemplo el pino talado que se instaló en la exposición de 2017 de Giuseppe Gabellone (1973, Italia) en la Fondazione Memmo de Roma. Como vemos en la imagen, un pino talado se sostenía en un entramado de cuerdas. En esta obra se conjugan otras acciones, de las que hablaremos más adelante; por ahora solo es relevante el hecho de que la madera ha sido talada.

También lo es la mundialmente conocida *Palmsonntag* de Anselm Kiefer (2006), que vimos en la Tate Modern en 2009. Consistía en una palmera seca dispuesta en el suelo de una sala; en dos de las paredes había una serie de piezas realizadas con hojas y ramas secas, barro y materias de tonos terrosos. La palmera había sido cortada y abatida, y tenía el aspecto de haberse secado en esa posición.

Artistas como Tony Cragg utilizan secciones de grandes dimensiones de árboles talados en proyectos como *Administrated Cellulose* (1992) o *Cellulose Memory* (1991). Hablaremos de ellas más adelante, para abordar la técnica del torneado.

**G) Podado**

Esta acción consiste en cortar partes superfluas de árboles y arbustos, para que estos continúen desarrollándose con más vigor. Tradicionalmente, en el campo de la agricultura, las secciones que se podaban eran consideradas perjudiciales para el conjunto y por eso se quitaban; luego servían para la leña o el fuego. De este tipo de acciones se pueden obtener secciones de árboles y arbustos, principalmente ramas enteras.



**Olafur Eliasson**  
*The forked forest path*  
 Instalación con ramas podadas  
 Dimen. no esp. 1998 Ref.: 1108  
 Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



**Anselm Kiefer**  
*Palmsonntag*  
 Instalación con palmera talada y seca tumbada en el suelo  
 Dimen. no esp. 2006 Ref.: 1111  
 Obtenida en 2018 en: [enlace web](#)



**Joseph Beuys**  
*Schneefall*  
 Ramas podadas cubiertas con fieltro  
 23,1 x 120 x 363 cm 1965 Ref.: 1112  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Naoko Ito**  
*Was in Wind*  
 Frascos de vidrio y árbol podado  
 101,6 x 203,2 x 152,4 cm 2011 Ref.: 1109  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)





**Andy Goldsworthy**  
*Partly stripped sycamore twigs*  
 Ramas descortezadas parcialmente  
 Dimen. no esp. 1978 Ref.: 1110  
 Imagen realizada por Andy Goldsworthy,  
 Obtenida en 2020 en: [enlace web](#)



**David Nash**  
*Towering spire of cork bark*  
 Instalación realizada con corcho en el National  
 Museum of Cardiff  
 Dimen. no esp. 2010 Ref.: 1113  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Esto nos recuerda a la rama que utilizó Joseph Beuys (1921-1986, Alemania) en *Schneefall* (1965). Tony Cragg ha utilizado restos de poda en instalaciones y esculturas como *Branchiopods* (1987) o *Stomach* (1986), de las que hablaremos en otros apartados. Un artista conocido por realizar esta acción, que puede llegar a ser engorrosa e incluso peligrosa, es David Nash, que después emplea las secciones en esculturas e instalaciones. Andy Goldsworthy suele aprovechar la madera sobrante de los ciclos de corte o clareo (ejercicios de poda a gran escala realizados para el mantenimiento y limpieza de los bosques) en instalaciones como *Wood Line* (2010–11), en cuyo caso utilizó restos de poda de troncos de eucalipto, o *En las entrañas de árbol* (2007), una pieza adaptada a la planta del Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid. La obra constaba de tres grandes cúpulas formadas por troncos procedentes del clareo de la sierra de Madrid. De esta pieza volveremos a hablar más adelante; por ahora solo comentamos que su artista suele recurrir a restos de poda. Otros ejemplos de instalaciones realizadas con ramas podadas son *The forked forest path* (1998) de Olafur Eliasson, o *Was in wind* (2011) de Naoko Ito.

## H) Descortezado

Esta acción consiste en quitar la superficie externa del tronco, la corteza. En la industria maderera esto se realiza para facilitar el aserrado, evitar que proliferen los insectos que anidan en ella y acelerar el proceso de secado. La corteza que se extrae suele aprovecharse para obtener partículas de madera, hacer virutas, serrín o corcho. En 1978, Andy Goldsworthy descortezó parcialmente unas ramas de sicomoro de reducidas proporciones en *Partly stripped sycamore twigs*. El descortezado puede utilizarse para descubrir total o parcialmente el elemento que hay debajo de esta piel de la madera (como vemos en la imagen de la obra *Partly stripped sycamore twigs*), o bien puede realizarse para extraer y utilizar la corteza en lugar de la materia interior. Esto último se observa en muchos proyectos de David Nash, tanto en esculturas como instalaciones. Un ejemplo de ello es *Towering spire of cork bark* (una torre elevada de cortezas de corcho). En este tipo de proyectos David Nash realiza su versión personalizada de la técnica común de descortezado para obtener corcho, practicada en alcornoques, el único árbol cuya corteza es capaz de volver a regenerarse después de desprenderse. En el descortezado común la corteza se retira cuidadosamente en tiras, que tardan aproximadamente seis meses en secarse. Luego estas tiras se hierven y se dejan secar otra vez durante tres semanas antes de poder darle una forma concreta cortándolas o tallándolas. En el caso de David Nash, no estamos ante la técnica común, puesto que la corteza está entera y no en tiras. Por lo tanto, o bien ha extraído la corteza en dos piezas que se correspondan con la mitad del tronco y luego las ha unido, o bien las ha quitado sin seccionar la corteza, de una vez, lo cual resulta bastante sorprendente.

## I) Cercenar

Esta acción consiste en cortar los extremos, ramas o formas salientes del tronco, de ramas o de raíces. Es un ejercicio de ordenamiento, de limpieza y de simplificación de la forma de la madera en su estado natural. En la obra *Cosecha del 95, cosecha del 96*, Jorge Barbi Alonso (1950, España) amontonó verticalmente dos grupos de varas de acacia, previamente cercenadas y plastificadas. Otros ejemplos los observamos en las ramas de sauce que utilizó Martin Puryear (1941, Estados Unidos) en la pieza *Night Watch* (2011) o en *Nova Albion* (1964) de Mark di Suvero, en la que vemos varios troncos talados y cercenados junto con vigas, tensores y reglas de hierro.

## J) Desmedular

Esta práctica exclusiva del tronco consiste en eliminar la médula, haciéndola polvo, desmaterializándola. Se realiza atravesando el tronco con una herramienta percutora o con un taladro y una broca larga, justo en la zona en la que se encuentra la médula. Tradicionalmente, se empleaba este procedimiento como medio para otro fin: para que la madera se secase mejor y para evitar que se agrietase y/o deformase. Como el exterior del tronco se seca más

rápidamente que el interior, se produce una contracción superficial que causa grietas longitudinales (denominadas rayos medulares o grietas de desecación). Esto se evitaba desmedulando el tronco cortado.

Algunos artistas, como David Nash, se han apropiado de esta técnica y le han dado una finalidad compositiva y conceptual. En 1978, desmeduló un tronco de roble y realizó una apertura de forma rectangular para prenderle fuego desde el interior. La obra se titula *Oak Hearth* (hogar de roble) y parece una simulación o maqueta de una casa con una chimenea que desprende calor.

### K) Vaciar

Este procedimiento engloba tallar, cortar y sustraer materia del interior, manteniendo el exterior. Se elimina gran parte del volumen de un árbol o arbusto para que quede hueco, como si de un caparazón se tratase. Esta acción se lleva a cabo de manera tradicional, con herramientas de corte parecidas a las de desmedular. Se realiza con gubias grandes, barrenas, radial y discos de talla, entre otras herramientas de desbastado. Antiguamente, para asegurar un secado uniforme, era indispensable practicar esta acción o la de desmedulado.

Este es un ejercicio útil para reducir el peso de los troncos. Actualmente, puede realizarse en cualquier otra sección de menor tamaño, como ramas o raíces, y con finalidades que no tienen nada que ver con las tradicionales (por ejemplo, por interés estético o conceptual).

Un ejemplo de vaciado reglamentario se observa en *Large Ring Final* 2005-2006, de Ursula Von Rydingsvard (1942, Alemania). El caparazón o el anillo exterior que se mantiene será más o menos grueso dependiendo de la finalidad de la acción. En *Entre corteza y corteza* (2003) de Giuseppe Penone, la corteza se mantiene entera, sin presentar cortes de ningún tipo. Es posible que el artista practicase el vaciado del tronco desde dentro hasta llegar a la fina piel de la corteza. Otro ejemplo de este mismo artista es una pieza espectacular realizada en madera de abeto y bronce, *Matrice* (2015). En este caso el vaciado es más contenido, puesto que el grosor del anillo es mayor. Esta pieza es muy peculiar porque también mantiene las ramas del árbol, que han sido cercenadas y descortezadas.

### L) Despiezar

Esta acción conlleva diferenciar y dividir el tronco cortándolo en varias secciones, dependiendo de criterios como la distinta maduración de las fibras en las distintas zonas o intereses formales. Es muy parecido a aserrar. Fuera de nuestro ámbito suele estar más orientado al aprovechamiento por separación de las zonas más maduras de la madera de las menos estables. Hay distintas formas de realizar esta separación. Una obra en la que se reinterpreta la acción de despiezar en su acepción más usual es *Oculus Block* (2001) de David Nash

### M) Aserrar

Esta acción consiste en cortar el tronco en secciones, que suelen ser paralelas. Un ejemplo de ellos es la obra *Waldfrau, getarnt* (2002) de Paloma Varga Weisz. En los aserraderos emplean sierras de cinta y sierras circulares para el aserrado. Antiguamente, solo era posible hacer cortes en paralelo, pero actualmente se pueden hacer cortes de otro tipo, como por ejemplo el radial, que produce tablas con menos tendencia a alabearse. Los sistemas de aserrado usuales son de tipo radial (también llamado de espejo), y pasan por la médula. Otra opción habitual son los de tipo tangencial o costero, es decir, que no pasan por la médula. En 1985, Ana Mendieta utilizó secciones de madera aserrada, como por ejemplo en *Siluetas sangrientas*. Como vemos en la obra de Ana Mendieta, es muy común que se mantenga el perfilamiento natural del tronco.



**Jorge Barbi Alonso**

*Cosecha del 95, cosecha del 96*

Varas de acacia cercenadas y plastificadas

210 x 60 cm

1996

Ref.: 1114

Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)



**Martin Puryear**

*Night Watch*

Arce, sauce, tablero de fibras orientadas

290 x 10 x 4 cm

2011

Ref.: 1115

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Mark di Suvero**  
*Nova Albion*  
 Acero y madera  
 732 x 607 x 823 cm 1964-65 Ref.: 1118  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



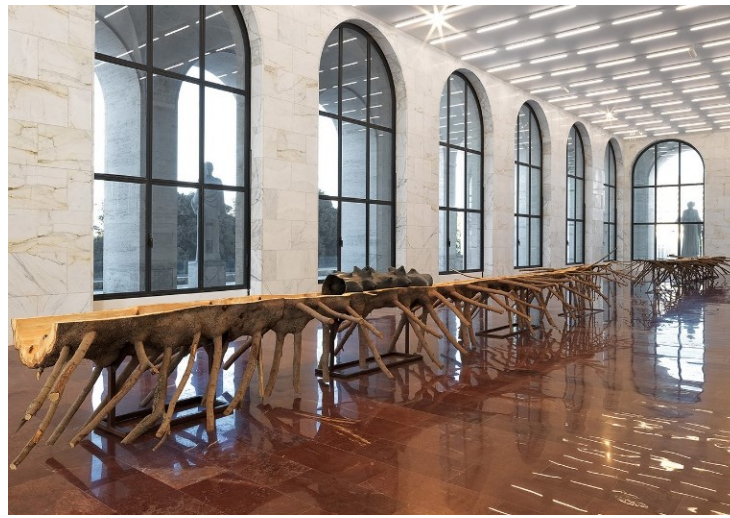
**David Nash**  
*Oak Hearth*  
 Tronco de roble con apertura en su interior  
 73 x 31 x 31 1978 Ref.: 1116  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ursula Von Rydingsvard**  
*Large Ring Final*  
 Sección de cedro vaciada  
 180,34 x 165,1 x 12,7 cm 2005-2006 Ref.: 1117  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Giuseppe Penone**  
*Entre corteza y corteza*  
 Monumento realizado a partir de un gran tronco vaciado, situado en las afueras del Palacio de Versalles  
 2003 Ref.: 1120  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Giuseppe Penone**  
*Matrice*  
 Madera de abeto, resina vegetal, terracota, cuero, metal  
 131 x 4500 x 212 cm 2008 Ref.: 1119  
 Obtenido en 2020 en: [enlace web](#), y [enlace web](#)





**David Nash**  
*Oculus Block*  
Olmo

241 x 90 x 100 cm

2001 Ref.:1121  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Paloma Varga Weisz**  
*Waldfrau, getarnt*

Tilo, alerce aserrado y tela  
2002 Ref.: 1122

Figura grande: 180 cm  
Figura pequeña: 50 cm  
Tronco: 400 cm

Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)



**Ana Mendieta**

*Siluetas sangrientas*  
Madera y pólvora

Dimen. no esp. 1985 Ref.: 1125

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ursula Von Rydingsvard**  
*Book with no words II*

Chapa laminada de cedro, lino y cuero  
2017-18 Ref.: 1126

266,7 x 160,02 x 119,38 cm

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)  
Y: [enlace web](#)



Abrir troncos o lambrar maderos con maquinaria industrial  
Ref.: 1123

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

## N) Abrir troncos o lambrar maderos

La técnica conocida popularmente como lambrar consiste en separar las fibras del tronco para dividirlo en varias partes. Esta técnica se utiliza para obtener unas piezas largas, denominadas *maderos*, sin bordes agudos o rollizas. La particularidad es que no se secciona estas piezas cortando o partiendo las fibras, sino que se las abre a la fuerza. Es decir, se separan respetando la estructura longitudinal y vertical de las fibras de la madera. El procedimiento consiste en hacer primero una pequeña apertura luego introducir por ahí unas cuñas, que se golpean con un mazo pesado. También se pueden utilizar hendedores o hachas como cuñas; no para cortar, sino para abrir. La primera apertura, que determinará cómo se separen después las fibras, se puede hacer por cortes axiales, de sección triangular o tangencial. En *El libro de la madera. Una vida en los bosques* (2016), Lars Mytting dice: “a la gente le encanta partir leña. Es una actividad en la que los resultados se ven de inmediato” (Mytting, 2017, pág. 95). Nosotros comprendemos a qué se podía referir con esa afirmación, ya que hemos practicado el ejercicio de lambrar.

## Ñ) Laminar

Esta acción consiste en dividir el tronco en chapas o secciones de perfil fino. Aunque es una técnica conocida desde hace siglos, la madera chapada es relativamente nueva; despuntó comercialmente a mediados del siglo XIX. Gracias a ella se realizan contrachapados y rechapados, y se practican más ágilmente técnicas como la taracea y la marquetería, de las que hablaremos más adelante.

Se trata de una acción bastante delicada, y suele realizarse a nivel industrial. Un ejemplo de utilización para la creación artística de las secciones generadas mediante el laminado es *Book with no words II* (2017-18) de Ursula Von Rydingsvard. Otros artistas, como David Nash, reinterpretan la técnica del laminado industrial para dividir el tronco en chapas, manteniéndolo unido en una de sus caras a las secciones cortadas. Un ejemplo de ello es *Skirted Beech* (1986).

## O) Escarbar o inquirir, sacar a la luz

Esta práctica consiste en quitar material desde la corteza para encontrar una sección de materia interior. Sacándola a la luz, se realza el pasado que estaba oculto. A veces es la médula, y otras un anillo específico correspondiente a un año concreto. Durante décadas, Giuseppe Penone ha utilizado esta técnica, como por ejemplo en *The Hidden Life Within* o *Albero* (1969), donde escarba entre las fibras de árboles maduros buscando su forma a una edad temprana y elimina la materia que se formó después del año que a él le interesa, siguiendo el rastro de los anillos medulares. El artista no la escarba en todas las partes por igual, lo cual permite al espectador comprender mejor cómo se ha realizado esta acción, cómo crecen los árboles o cuántas capas de madera se formaron después del año concreto que el artista destaca. Debido a que esta práctica siempre fue exclusiva de la industria, acciones como esta fueron muy sonadas en los primeros años, y han dado pie a mucha reflexión. El historiador, comisario y editor Karl Ruhrberg explicaba en *Arte del siglo XX* (2001) que las practicaba para ahondar en el concepto del tiempo, como una metáfora:

[...] lo hace por el concepto de tiempo, un tiempo perdido que quiere recuperar, como quiere recuperar sus obras de los troncos de los árboles en donde ya existen, de la misma manera que en Miguel Ángel quería arrebatar sus figuras de los bloques de mármol ((Ruhrberg, 2001, pág. 142).

Generalmente se acepta la idea de que la técnica de Giuseppe Penone sirve como metáfora del estado de las cosas pasadas en entidades presentes. Una variante de esta acción es la que realiza en *Il suo essere nel ventiduesimo anno di età in un'ora fantástica* (1969) y en *Repetir el bosque* (1973). En ambas actúa sobre vigas y no sobre troncos. De nuevo, vuelve a escarbar en su estructura hasta que *saca a relucir* los árboles que fueron en el pasado, a pesar de que los troncos ya habían sido aserrados y reglados industrialmente. El tronco y las ramas del pasado están parcialmente descubiertos, puesto que en algunas partes se mantiene la estructura geométrica de la viga. En *Repetir el bosque*, actúa



Giuseppe Penone

*The Hidden Life Within*

Cedro

317.5 x 101.6 x 101.6 cm 1969

Ref.: 1124

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

con la misma acción en una viga de un árbol que vivió en el siglo XIX, gracias a lo cual vemos el árbol como fue en su juventud.

Esta acción permite muchas lecturas, siempre alrededor de la idea del retorno al origen de la materia. Después de que la industria haya incluso eliminado el aspecto natural del elemento de origen, el artista le devuelve su naturaleza intrínseca a lo que parecía haber comenzado un viaje sin retorno de manufactura y de industrialización.

## 2. Acciones de alzamiento

En este apartado describimos técnicas y procedimientos que sirven para materializar una idea con madera, especialmente a partir de la suma de volúmenes. Son acciones que se realizan por unión estable o fijación de piezas menores, mediante procedimientos y técnicas de carácter artesanal. Esto implica que se requiere una cierta práctica con las herramientas, así como conocimientos de la manufactura de la madera.

Para estas acciones no hay límite de escala. Como veremos en los ejemplos seleccionados de obras, se consiguen muchos formatos distintos, así como en conjunción con materias de otro tipo.

### A) Atar

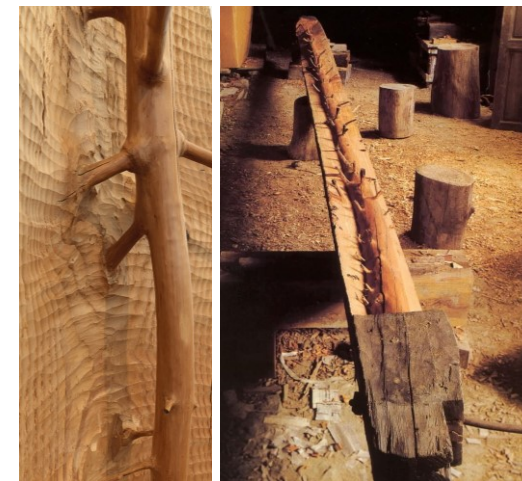
Esta acción sirve para generar una forma o un volumen mediante la unión de varios segmentos mediante bridas, alambres, cuerda o cualquier otro elemento del estilo. Un ejemplo de esto es la pieza *Village I, Sculpture I* (2004) de Richard Tuttle (EE. UU., 1941). La obra se compone de unas secciones unidas con alambres formando un volumen que hace escuadra, subiendo desde el suelo hasta una altura media de la pared. Richard Tuttle es un artista post-minimalista que se ha forjado un estilo muy particular creando con madera; lo mencionaremos en varias ocasiones en este capítulo. En el caso de *Village I, Sculpture I*, actúa como si uniese trazos, que realmente son segmentos de materiales, y construye una pieza que más bien parece un dibujo tridimensional.

Otra versión de la acción de atar es la que realiza Hee Chan Kim (Corea, 1982) para construir sus piezas. Sus obras son enormes, vacías y ligeras como *Village I, Sculpture I*, pero en este caso genera volúmenes cerrados. Lo hace atando secciones de chapa de madera con alambres de cobre. Incluimos dos imágenes de una de sus piezas, una vista general y otra de detalle para que se aprecie nítidamente la estética y el orden con las que realiza la acción, manteniendo visibles los alambres que ha empleado, en contraste con cómo ata Richard Tuttle en *Village I, Sculpture I*.

Con la acción de atar se pueden crear piezas móviles colgantes, o bien piezas articuladas como *La Malinche* (1940) de Jimmie Durham (1940, Estados Unidos). La unión no tiene que ser rígida e inmóvil, sino que puede ser laxa mediante el uso de cuerdas, cables o cualquier elemento que sujete las piezas. Puede ser al estilo de Isamu Noguchi (1904, Estados Unidos) en la escultura titulada *Monumento a los héroes* (1943). En esta pieza se cuelgan de cuerdas finas unas formas realizadas en madera, unidas a una columna de papel; es una construcción abierta muy ligera en la que interaccionan varios materiales.

### B) Atornillar

Esta acción consiste en sujetar varios elementos con tornillos. Sus finalidades son variadas, desde la construcción de esculturas a la unión de piezas de madera a cualquier superficie rígida. Puede utilizarse para unir secciones, como hizo Joel Shapiro (1941, Estados Unidos) en obras como *S. T.* (2014, ref.: 1131), una pieza ligera colgada en la que el extremo de una sección se atornilla y/o clava a otra. En muchas obras de Richard Deacon (1949, Reino Unido), como por ejemplo *Lock* de 1990, observamos preciosos ejemplos de atornillado para unir secciones largas de madera y metal, que conforman unas piezas espectaculares. Más adelante hablaremos de esta y otras piezas, a propósito de sus acciones



**Giuseppe Penone**

*Repetir el bosque y Il suo essere nel ventiduesimo anno di età in un'ora fantástica*

En ambas se inquiera o escarba, detalle y proceso de realización  
Dimen. no esp. 1973 y 1969 Ref.: 1127

Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)  
y [enlace web](#)



**Richard Tuttle**

*Village I, Sculpture I*

Acero, hierro, alambre, piñón y madera de enebro  
152,4 x 40,64 x 78,74 cm 2004 Ref.: 1128

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Hee Chan Kim**

S. T.

Escultura construida atando con alambre de cobre chapas de madera. A la izquierda visión completa de la obra, a la derecha un detalle ampliado su interior, donde se ven ataduras, por fuera solo hay líneas, como si fueran grapas, de cobre.

120 x 100 x 113 cm 2015

Ref.: 1129

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

de incrustación y marquetería. En otros casos el atornillado es más sencillo, como por ejemplo en *Restless* (2005); incluimos imágenes más adelante, en el apartado sobre curvar madera. Este artista es conocido por llevar al límite técnicas que originalmente eran propias del diseño con madera, en conjunción con un estilo muy elegante tanto en la forma de las obras como en la ejecución de las acciones. Estas son dos señas identitarias de su obra.

Atornillar también sirve para construir otros formatos de obras. Si atornillamos secciones planas o poco profundas a la pared, podemos realizar proyectos de carácter gráfico, dibujístico o pictórico. Para ilustrar esto hemos escogido la pieza *Leaf* (1980) de Tony Cragg. En este caso, el artista delineó o dibujó una superficie atornillando secciones de madera a la pared.

### C) Clavar

Esta acción consiste en introducir a golpes en una sección de madera un clavo o un elemento metálico de punta aguda. Con esta acción se pueden provocar aperturas en la madera, pero sobre todo sirve para unir varias secciones de madera mediante clavos. Un ejemplo de clavar para unir y construir formas se encuentra en obras de Tony Cragg como *House* (1984) o instalaciones como *Echo* (1983). Como se observa en ambos casos, se pueden construir clavando tablas o tableros en sus perfiles, y generar formas geométricas simples y huecas. En la imagen de la obra *House* podemos apreciar con detalle el sistema de construcción.

También Alyce Aycock construyó *meta-aparatos* arquitectónicos “como metáforas de la desorientación de la vida moderna” (Ruhrberg, 2001, pág. 560), con técnicas constructivas artesanales, recurriendo a la madera y utilizando la acción de clavar en combinación, juntamente con otras técnicas constructivas. Un ejemplo de esto es su *Chabola* (1978). Los formatos de madera empleados son diversos (chapas, listones y maderos gruesos). Construyó su gigantesco *Laberinto* (1972) utilizando tablas y clavos, además de otras acciones.



**Isamu Noguchi**

*Monumento a los héroes*

Papel, madera, huesos, cuerda

76 cm alt. 1943

Ref.:1130

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Joel Shapiro**

S. T.

Maderas y caseína

121,9 x 106,7 x 55,9 cm 2014

Ref.:1131

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Tony Cragg**

*Leaf*

Maderas recicladas atornilladas a la pared

250 x 250 cm 1980

Ref.:1132

Propiedad de Giorgio Colombo, obtenida en 2020 en: [enlace web](#)



**Tony Cragg**  
*House*

Tableros variados clavados para construir formas  
Dimen. variables 1984 Ref.: 1134  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



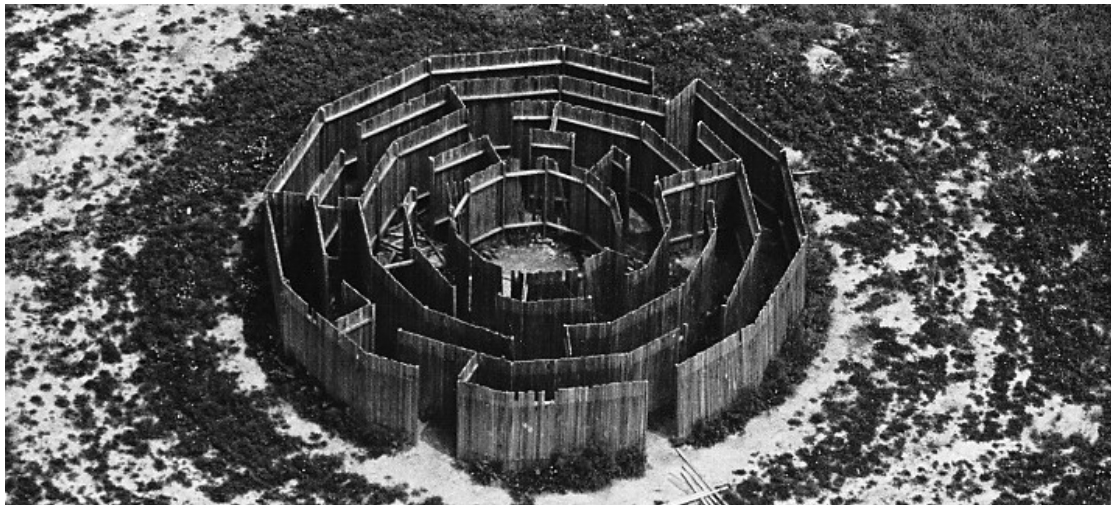
**Tony Cragg**  
*Echo*

Instalación, aglomerado y objetos de materiales diversos  
190 x 350 x 850 cm 1983 Ref.: 1135  
Imagen propiedad de Tony Cragg obtenida en 2020 en: [enlace web](#)



**Alyce Aycock**  
*Chavola*

Construcción de madera  
200 x 200 x 100 cm 1978 Ref.: 1133  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Alyce Aycock**  
*Laberinto*

Estructura de madera de 12 lados con 5 anillos dodecagonales concéntricos, tiene 19 entradas y bloqueos del recorrido. Ubicado originalmente en Gibney Farm, cerca de New Kingston, Pennsylvania.  
1,82 x 9,75 m de diámetro 1972 Ref.: 1138  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)





**Paloma Varga Weisz**  
*Basquet Woman*  
 Mimbre, madera de tilo tallada, varillas de acero  
 240 x 100 x 100 cm 2016 Ref.: 1136  
 Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



**Martin Puryear**  
*Old Mole*  
 Chapa de cedro  
 154.9 x 154.9 x 86.4 cm 1985 Ref.:1137  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

## D) Tejer

Esta acción consiste en cruzar y entrelazar secciones largas y delgadas previamente preparadas. Para ello deben segmentarse tiras o fibras de madera (generalmente tallos finos), rasgándolos, desgajándolos o rompiéndolos.

El antecedente por excelencia de esta acción se halla en la cestería, una técnica de carácter artesanal que consiste en tejer con algún material plegable. Tradicionalmente se hacía con ramas finas, raíces o secciones de árboles y arbustos, ya que idealmente tenían que ser piezas estrechas y alargadas. Esta es una vertiente de creación con una gran carga cultural.

Es muy común el uso del mimbre, que se obtiene a partir de las ramas de un arbusto parecido al sauce. Por su forma larga, delgada y flexible, son ideales para esta técnica. También es tradicional el uso de ramas de sauce y varas de avellano. Quedan incluidas en esta técnica siempre y cuando sean secciones de árboles o arbustos.

En el *Anexo sobre técnicas y procedimientos* se incluyen más detalles sobre la ejecución de la técnica, descripciones de algunas variantes y enlaces a vídeos explicativos de métodos de trenzado y arrollado, entre otros.

Paloma Varga Weisz, escultora conocida por su trabajo de talla figurativa, ha realizado esculturas en las que combina el tejido de mimbre y la talla directa en madera de tilo (de la que hablaremos más adelante). Un ejemplo de ello es *Basquet Woman* (2016). La alusión a la cestería es evidente, tanto por la obra como por su título. Por otro lado, la obra de Martin Puryear está vinculada al trabajo artesanal de la madera, ya que es un gran conocedor de sus métodos de manufactura y transformación. En muchas de sus piezas teje con ramas y raíces con una concepción abierta, efímera y alejada de la tradición. Cabe destacar su obra *Old Mole* (1985), donde crea una escultura de gran volumen superponiendo, cruzando y entrecruzando (es decir, tejiendo) secciones planas de chapa de madera de unos tres centímetros. Por último, otra versión de la acción de tejer es la que practica Andy Goldsworthy al entrecruzar ramas de bosque con gran habilidad, ya sea para realizar formas de círculos abiertos como en *Woven branch circular arch* (1986), un arco circular tejido con ramas, o bien para crear formas cerradas que parecen ovillos de hilo o lana, también tejiendo con ramas, como en *Woven, windfallen ash sticks* (1982).



**Andy Goldsworthy**  
*Woven branch circular arch*  
 Ramas entrecruzadas  
 Dimen. no esp. 1998-2000 Ref.: 1139  
 Imagen propiedad de Andy Goldsworthy obtenida en 2020 en: [enlace web](#)



**Andy Goldsworthy**  
*Woven, windfallen ash sticks*  
 Ramas entrecruzadas  
 Dimen. no esp. 1982 Ref.: 1140  
 Propiedad de Andy Goldsworthy obtenida en 2020 en: [enlace web](#)

### E) Pegar

Esta acción consiste en unir mediante aglutinantes vigas, bloques, listones, chapas, varillas o cualquier otra sección de madera. Si se hace con cola, puede denominarse encolar. Es especialmente útil para construir formas complejas y volúmenes muy grandes. Pueden prepararse las piezas con la forma deseada y después unir las para formar un bloque (que puede denominarse embón), para luego tallarlo. En Europa, esta técnica comenzó a adquirir relevancia en el Renacimiento y se popularizó especialmente durante el Barroco, época en la que las obras alcanzaron una gran complejidad.

Como decimos, esta acción es especialmente útil para construir, sobre todo teniendo en cuenta que las medidas usuales de los tabloncillos que se comercializan son de 29-30 cm de ancho por 5-7 de grosor y 2-3,5 m de largo, dimensiones bastante limitadas por separado. Si se desea conocer paso por paso la técnica del encolado, la describimos detalladamente en el Anexo sobre técnicas y procedimientos.

Por ahora, lo que nos interesa destacar es que se utiliza la acción de pegado con la madera para conseguir construir formas mayores. Estas formas pueden ser cóncavas, convexas, acaracoladas, piramidales, orgánicas... Hay obras que se basan en el pegado de piezas pequeñas de objetos comunes, como las obras con forma de estrella realizadas con palillos de dientes del escultor conceptual Tom Friedman (Estados Unidos, 1965).

Esto sería una escultura de volumen cerrado, pero aclaramos que una gran ventaja de la madera es que se pueden pegar o encolar secciones diversas con espacio entre ellas y con una unión firme, generando volúmenes abiertos que parecen dibujos espaciales. Dependiendo de las secciones unidas, obtendremos piezas de distintas escalas. En *El palacio a las 4 de la madrugada* (1932-1933) de Alberto Giacometti (Suiza, 1901-1966), se han unido varillas generando esta especie de dibujo en tres dimensiones.



**Tom Friedman**

S. T.

Palillos de dientes

66 x 76.2 x 58.4 cm

2010

Ref.: 1141

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Naum Gabo**

*Cabeza o Busto de Mujer*

Contrachapado

53.5 x 45.0 x 34.5 cm

1915

Ref.: 1144

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) , y [enlace web](#)



**Ursula Von Rydingsvard**

*Manilla*

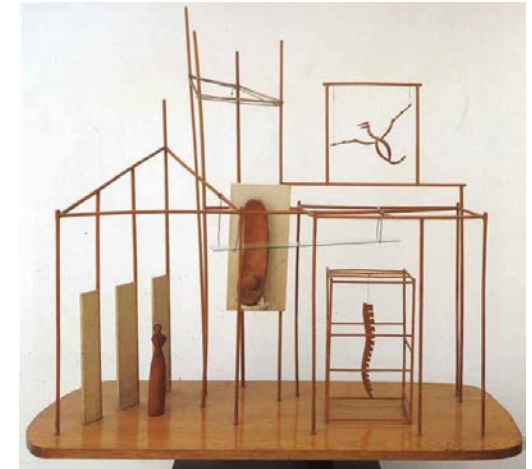
Cedro y grafito

178 x 96 x 78 cm

2016

Ref.: 1145

Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)



**Alberto Giacometti**

*El palacio a las 4 de la madrugada*

Palillos de madera, chapa, objetos de madera, cordel y tabla

x cm

1932-1933

Ref.: 1142

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Alberto Giacometti creó piezas de madera en su primera etapa entre las que están sus conocidos tableros de juego, por ejemplo *Figure boiteuse en marche*, (1931-1932).



**Tony Cragg**  
*Two Moods*  
 Contrachapado  
 65 x 42 x 34 2002 Ref.:1143  
 Imagen realizada por Michael Richter obtenida en:  
[enlace web](#)

Otro ejemplo de construcción de formas abiertas encolando casi exclusivamente las juntas de secciones finas de contrachapado o chapa fina lo observamos en las primeras experimentaciones de Naum Gabo (1890 Rusia, 1977 Estados Unidos), para explicar su principio de estereometría. Su escultura Cabeza o Busto de Mujer (1915) es un contrachapado fino y los planos se podían curvar o combar, lo cual fue de gran utilidad para el cuello y para el rostro.

Ursula Von Rydingsvard ha desarrollado un estilo característico de creación con madera en el cual pegar es imprescindible. Nos referimos a obras que se configuran por uniones de piezas de sección cuadrada, muy similares entre ellas, mediante la aplicación de adhesivo de contacto en sus distintas caras. Con este sistema genera bloques macizos y de gran envergadura. Lo vemos en piezas como *Manilla* de 2016 o *Exploding Bowl* de 2005-2006. En este caso, trabaja tallando la madera antes y después de unir pegando.

Por su parte Tony Cragg profundizó en el conocimiento de la unión de tableros de contrachapado en los años 90 y de modelado de la forma con maquinaria CNC, lo describiremos más adelante. Por ahora, adjuntamos la imagen de *Two Moods*, de 2002, tallada en un bloque generado pegando tableros de contrachapado.

### F) Encajar

Unir varias formas que se ajustan entre ellas, entendiéndose estas como piezas que forman parte de un todo, sirve para construir un volumen a partir de formas menores que la totalidad. Al ajustarse las piezas quedan unidas de forma estable. Las estrategias e incluso estilos para encajar piezas pueden ser diversos. Un buen ejemplo de ello es David Nash en *Tongue and groove stove* (1983). Realiza varias piezas prácticamente idénticas, pero reduce su escala de tal forma que encajan porque cada parte tiene un saliente que coincide con un entrante en la siguiente.

Otro ejemplo son algunas de las esculturas de madera de Louise Bourgeois (Francia 1911, Estados Unidos 2010). La artista encajaba muchas piezas menores con una mucho más grande, y las atravesaba todas por el centro como si de un eje vertebral se tratara. O bien la mayor las sostenía como si de una abrazadera se tratase, dando sensación de presión y fuerza, que esas piezas encajaban al milímetro en esa forma contenedora. Incluimos imágenes de ambas propuestas de construcción a través de la acción de encajar.



**David Nash**  
*Tongue and groove stove*  
 Roble  
 100 x 60 x 40 cm 1983 Ref.:1146  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Louise Bourgeois**  
*Mortise*  
 Madera pintada  
 152.4 x 45.7 x 38.1 cm 1950 Ref.: 1147  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Louise Bourgeois**  
*Figures*  
 Construcciones encajando piezas de madera en varilla metálica  
 170 cm alt. (media) 1947 - 1950 Ref.: 1148  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Hay artistas que combinan con maestría varias de las acciones que hemos descrito. Mark di Suvero, por ejemplo, realiza esculturas como *Che farò senza Eurydice* (1959) donde observamos que ha practicado ensamblajes, ha clavado y atado con cuerdas. Junto con otros procedimientos como partir vigas, tablonos y postes de gran envergadura, se generan unas formas que se expanden desde el centro hacia afuera. A veces las cuerdas atadas a la madera tienen una función decorativa, y en otras ocasiones de sujeción.

### G) Ensamblar

Procedimiento específico de la madera que consiste en preparar unas piezas o secciones y pegarlas, es sencillo de practicar y muy versátil. Para realizarlo primero ha de saberse que forma queremos realizar y preparar las partes que, como ladrillos en una pared, por ejemplo, se pondrán juntas y conformarán un volumen mayor. La forma a construir puede ser prácticamente cualquiera que se nos ocurra, sabiendo que madera escoger en cada caso, cómo preparar las partes, cómo y por donde será mejor que estén las juntas de unión. Existe la posibilidad de hacer formas complejas uniendo secciones preparadas exprofeso, se pueden construir formas curvas, bloques con calados o huecos entre sus partes. Entre las diversas variantes técnicas, destacamos el trabajo con tubillones, sin tubillones, con sistemas de unión visibles y decorativos que encajan entre ellos, la superposición o el ensamblaje en una forma específica.

El ensamblaje por tubillones implica que varias piezas se unen cruzando una pequeña que generalmente queda oculta. Un ejemplo en el que se mantienen visibles unas formas parecidas pero mayores que los tubillones comercializados industrialmente en la escultura de Martin Puryear titulada *Thicket* (1990). Como hemos comentado, si se ensambla con tubillones, las piezas que unen puede quedar ocultas, como ocurre en *Vessel* de 1997-2000, también de Martin Puryear. En esta obra, el sistema de ensamblaje no sirve de ornamento.

En *The Blind Leading* (1947), Louise Bourgeois realizó un ensamblaje sin tubillones. Si nos fijamos, se observa el rastro del aglutinante en las juntas. Ursula Von Rydingsvard ha indagado bastante sobre los ensamblajes desarrollando lenguajes diversos empleando distintos métodos de pegado y encaje de formas preparadas exprofeso. Ursula Von Rydingsvard a veces combina su sistema de pegado con el encaje de formas diversas preparadas exprofeso para generar formas complejas, algunas presentan espacios huecos, en forma de torbellino, son retorcidas, etc. Un ejemplo de ello es *Exploding Bowl* (2005-2006). Aunque esta pieza pueda parecer laboriosa, en cuanto al ensamblaje es sencilla. Insistimos en esto porque nos gustaría que quedase claro que esta acción puede ser útil para conformar volúmenes abiertos o cerrados, de distintos tamaños, complejos en cuanto a entrantes y salientes, tan solo hace falta buena organización y planificación previa y conocer cómo se realiza el procedimiento.

El colectivo Los Carpinteros han realizado numerosos ejemplos de ensamblaje sencillos en sus propuestas desde los años noventa, en maquetas y obras como *Sala de lectura, prototipo*, 2010. Este colectivo, que se disolvió en el verano de 2018, estaba integrado por Marco Antonio Castillo Valdés (Camagüey, Cuba, 1971) y Dagoberto Rodríguez Sánchez (Caibarién, Cuba, 1969). Son conocidos por sus proyectos realizados en madera y materiales reciclados, limítrofes entre la arquitectura y la instalación escultórica, como en la maqueta mencionada, construidos estereométricamente. Eran esqueletos de arquitecturas, simplificaciones, piezas abiertas, construidas por ensamblaje.

Antony Caro (Reino Unido, 1924-2013) es uno de los más conocidos escultores minimalistas y constructivistas. Era un gran conocedor y creador a partir de madera. A ciertas de sus obras las denominaba *esculto-arquitecturas*. Eran piezas sólidas diseñadas para la contemplación y el uso, con escaleras, paredes altas y pasillos, pensadas para ser recorridas por el público. En ellas combinó el clavado, atornillado y el ensamblaje, además de acciones de corte, que describimos en el siguiente apartado. Caro es un gran referente en lo relativo a las técnicas de construcción o alzamiento de proyectos complejos con la madera. Durante 50 años, trabajó como ayudante de otro gran especialista en la madera, Henry Moore (Reino Unido, 1898-1986); este último más vinculado a la talla directa, y el primero más a la construcción y alzamiento de volúmenes. En cierto sentido es como si el aprendiz hubiera sumado a las técnicas tradicionales de su



**Mark di Suvero**  
*Che farò senza Eurydice*  
 Madera, cuerda y clavos  
 205,74 x 279,4 x 233,68 cm 2010 Ref.: 1149  
 Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



**Martin Puryear**  
*Thicket*  
 Tilo y ciprés  
 170 x 157 x 43 cm 1990 Ref.: 1150  
 Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)

maestro otros sistemas de construcción que tradicionalmente no eran los propios del arte o la escultura realizada en madera.



**Martin Puryear**

*Vessel*

Pino, malla y alquitrán

213 x 461 x 173 cm 1997–2002

Ref.:1151

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Louise Bourgeois**

*The blind leading the blind*

Madera pintada

170 x 162 x 40,6 cm 1947

Ref.:1153

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ursula Von Rydingsvard**

*Exploding Bowl*

Cedro y grafito

117 x 93 x 96 cm 2005–2006

Ref.: 1154

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Los Carpinteros**

*Sala de lectura, prototipo*

Dm

80 x 80 x 53,5 cm 2010

Ref.:1152

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Anthony Caro**

*Child's Tower Room*

Roble japonés barnizado

381 x 274,5 x 274,5 cm 1983

Ref.: 1155

Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



**Anthony Caro**

*Duccio Variations*

Hierro y madera

164 x 143 x 68 cm 1999 - 2000

Ref.:1156

Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)

### 3. Acciones por abrasión y sustracción

Las siguientes acciones se caracterizan por fundamentarse en la eliminación de material, es decir en sustraer o restar de un bloque o forma mayor. Distinguimos dos tipos, el primero son las que sirven para modelar un volumen o dar una forma distinta a una sección de madera, con ellas se elimina, divide o separa.

#### 3.1 Acciones de abrasión y sustracción de un volumen principal

##### A) Cortar

Técnica para hacer incisiones, para dividir la materia en dos o más partes, se emplean herramientas cortantes que inciden y realizan la división. Esta es una acción sencilla pero muy versátil. Generalmente es intermedia, ya que se emplea en multitud de proyectos para luego practicar otras. Puede realizarse sobre cualquier formato. Un ejemplo de proyecto configurado simplemente mediante el corte y disposición organizada de distintos formatos, principalmente de formas planas y seriadas, son las obras de Tony Cragg *Cut materials* (1974) y *Element Plane* (1983). Otro ejemplo de cortes es David Nash en *Skirted Beech* (1986). En este caso se trata de cortes sobre un tronco y con la intención de que tras los cortes la forma cilíndrica se despliegue al separarse la distancia entre las secciones que quedan tras la acción de corte en el tronco; se extienden como un abanico, conformando esta forma de falda que le da título.



**Tony Cragg**

*Cut Materials*

Tablero de fibras y aglomerado, tabla, viga, poste, tela, chapa metálica, cartones, madera carbonizada y gomaespuma (cortados)

Dimen. variables 1974 Ref.:1157  
Propiedad de Tony Cragg, obtenida en 2020 [enlace web](#)



**David Nash**

*Skirted Beech*

Tronco de haya cortado en paralelo

210 x 109 x 46 cm 1986 Ref.: 1159  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Tony Cragg**

*Element Plane*

Mesa de madera cortada y rocas

71.5 x 100 x 100 cm 1983 Ref.:1160  
Propiedad de Salvatore Licitra obtenida en 2020 en: [enlace web](#)



**Thomas Schütte**  
*Laufbahn I, Stein und Glas*  
 Madera de haya, cartón, tela, alambre  
 37 x 12 x 3 cm 1987 Ref.: 1158  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

## B) Recortar

Una variante de la acción de cortar. Actuar cortando en una sección plana el perfil la silueta o la forma de una figura y separar la parte que deseamos mantener de la sobrante. Un buen ejemplo de figuras realizadas con esta acción son todas las que integran las conocidas instalaciones de finales de los ochenta de Thomas Schütte (1954, Alemania) englobadas en una serie titulada *Laufbahn I, Stein und Glas*, incluimos imagen. Thomas Schütte, según Karl Ruhrberg en *Arte del siglo XX*, en los años ochenta fue el primero en presentar maquetas, refiriéndose a instalaciones de tamaño reducido simulando escenas multitudinarias con contenido crítico (Ruhrberg, 2001). Marisol Escobar también recortó siluetas para realizar instalaciones como *The Funeral* (1996) y otras de escala mayor como *The Kennedy family*, donde simplifica las formas que recorta más aún si cabe dentro del lenguaje figurativo tendiendo a geometrizar los volúmenes anatómicos.

La acción de recortar sirve para todo tipo de obras, de carácter bidimensional, es decir propuestas que nacen vinculadas a la pintura, como ocurre en *Landscape Rushing By* (c. 1914-15) de Ivan Kliun (1873-1943, Rusia) (imagen en capítulo 3), que recortó secciones de contrachapado para pintarlas y disponerlas sobre un lienzo; o para realizar las formas que después se ensamblan, atornillan, clavan o, en definitiva, se unen, como vemos en *Bailarin* (1915) de Jacques Lipchitz (1891 Lituania, 1973 Italia). También en grandes instalaciones como las famosas *Nubes* de Alexander Calder (1898-1976 Estados Unidos) de 1953, 31 paneles de madera recortada y unida a unos paneles de acero que se encuentran en el techo y paredes laterales del Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela.



**Marisol Escobar**  
*The Funeral*  
 Imagen de un detalle de las figuras de la instalación, madera, pintada con óleo y ceras  
 142 x 378 x 96 cm 1996 Ref.: 1161  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Jacques Lipchitz**  
*Bailarin*  
 Figura desmontable a partir de formas recortadas de madera  
 87,6 x 22,8 x 14 cm 2010 Ref.:1162  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Alexander Calder**  
*Nubes*  
 Instalación con 31 paneles de madera sobre aluminio, 22 en el techo, 5 en la pared lateral derecha y 4 en la pared lateral izquierda  
 El panel más grande es de 80m<sup>2</sup> 2010 Ref.:1163  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) y en [enlace web](#)

### C) Calar

Realizar siluetas o dibujos a partir del vacío o del hueco, del negativo, restando materia. Acción que combina la acción de vaciar, de la que hablamos más adelante, y la de recortar. David Nash hace calados en obras como *Harp*, 2008 o *Roche Beech Tumble Stack* (2003), para los cuales ha empleado herramientas mecánicas que pueden producir un abrasamiento en la madera que la deja parcialmente oscurecida. Los calados lineales son característicos de su lenguaje escultórico, incluimos también *Carré noir sur bois IV* (2001), de Jhemp Bastin (1963 Luxemburgo) escultura en la que por un lado se observan cortes y desde el frente calados.

### D) Partir

Dividir rompiendo o quebrando las fibras, se realiza doblando o golpeando reiteradamente una sección previamente sujeta con herramientas como mazas o martillos hasta llegar a su rotura o resquebrajamiento. El borde de la parte fragmentada queda con un aspecto irregular, áspero o tosco, las secciones reflejan que sobre ellas se ha actuado bruscamente, con golpes enérgicos o violentos, no son agradables al sentido del tacto pues si se tocan pueden arañar o molestar. Un especialista en la acción de partir es Minoru Ohira (1950 Niigata, Japón). A destacar la instalación que tuvo lugar en 2008 en el Centro Nacional de Arte de Tokio, con sus obras *Santa Ana Wind* (2007), *Tree in desert* (2008) y *Casa 2* (2015). En la escultura *Beginning bw 2* de 2003 vemos una obra llena de secciones quebradas que contrastan con obras pulidas.



David Nash  
*Harp*

48 x 38 x 24 cm

2008

Black Walnut

Ref.: 1164

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



Minoru Ohira

*Casa 2*

Madera de cerezo, madera de arce, granito y madera encontrada  
139 x 152 x 152 cm

2015

Ref.: 1168

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



Minoru Ohira

*Beginning bw 2*

Roble blanco quemado, cortado y partido  
66 x 81 x 71 cm

2003

Ref.: 1169

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



Jhemp Bastin

*Carré noir sur bois IV*

55 x 38 x 10 cm

2001

Ref.: 1165

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)





**Hirosuke-Yabe**  
S. T.  
Madera  
145 x 90 x 56 cm      2017      Ref.:1166  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Hirosuke-Yabe**  
S. T.  
Madera  
42 cm alt.      2017      Ref.:1167  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

### E) Desgarrar

Sustraer materia separando sus fibras en sentido longitudinal. Ppuede practicarse de forma incontrolada hasta que se partan o controlada realizando previamente un corte en la madera separando hasta donde se quiere realizar de donde no se quiere practicar. Es parecido a la acción de lambrar maderos descrita en el primer apartado sobre acciones primarias, pero en secciones menores y sin necesidad de que se llegue a dividir toda la forma. Puede ser que solo afecte a una parte superficial o a una zona concreta. No son necesarias herramientas de corte, pero sí alguna que permita hacer la apertura inicial a partir de la cual separar las fibras. Los bordes que resultan, si no se marca un corte previamente, quedan como en la acción de partir, con textura quebrada. Minoru Ohira desgarra para realizar esculturas, como se observa en ciertas partes de los casos descritos en el párrafo anterior. En la obra de Hirosuke Yabe (1973 Japón) sin título (2017, ref.: 1166) las formas de las paredes de la figura se han ido modelando y adquiriendo forma al ir cortando y desgarrando las fibras de un bloque.

### F) Agujerear, perforar

Técnica sencilla, consiste en hacer uno o más agujeros, aberturas con formas redondeadas con herramientas de perforación mecánicas o manuales. Podría ser entendida como una variante de la acción de calado; pero a diferencia de esta, la materia no tiene que ser completamente traspasada. El resultado de esta acción puede recordarnos al aspecto de la madera cuando ha sido atacada por insectos. Cuando se practica de forma desordenada, puede sugerir un efecto de corrosión. El artista Hirosuke-Yabe realiza figuras dando forma a los volúmenes con un particular método que parte de la acción de agujerear junto con otras como desgarrar, partir, arrugar y rasgar. Otro artista que realiza esta acción sobre una tabla fina es Minoru Ohira, en *Tao 06* (1995).



**Minoru Ohira**  
*Tao 06*  
Materiales encontrados  
38 x 30 x 10 cm      1995      Ref.:1170  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Aron Demetz**  
S. T.  
Detalle de los desgarros en la madera, surgidos al trabajarla con maquinaria industrial, utilizados compositivamente por el escultor  
180 x 45 x 52 cm      2010      Ref.:1256  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

### G) Tallar

Procedimiento complejo que sirve para sustraer materia por corte y abrasión con herramientas manuales, mecanizadas o computarizadas. Se practica para modelar y dar forma a un volumen. Distinguimos los tradicionales y más artesanales, que suelen ser de tipo directo, de los realizados con maquinaria de copia y de los realizados por maquinaria CNC (control numérico) que también llamamos computerizados.

### H) Talla directa

Es el menos automatizado o mecanizado, y goza de cierto prestigio histórico en nuestro ámbito. La acción se define como directa porque no se utilizan sistemas de apoyo o de referencia ni maquinaria que nos indique cuánto material hemos de quitar en cada zona. Al hacerse sin medidas, se trabaja intuitivamente, con lo cual es necesaria experiencia previa.

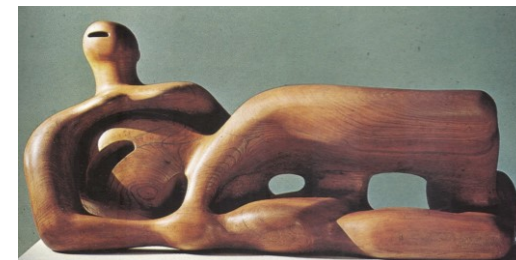
Se distinguen tres fases en su realización: desbastar, definir y acabar. Desbastar es eliminar sustrayendo la mayor cantidad de materia sobrante del volumen; en esta fase se determina la proporción, equilibrio y distribución de la pieza. Definir consiste en marcar la posición de contornos y perfiles, para después realizar los detalles correctamente. Por último, el acabado es el pulimiento y la matización, acontece principalmente en la superficie. En el *Anexo sobre técnicas y procedimientos*, hay una descripción detallada de estas fases que describimos. Las herramientas que más se utilizan son las gubias y los formones. Existen variantes ancestrales de la talla directa como el Método Yosegi, el sistema de talla y ensamblaje egipcio o el de las imágenes religiosas tradicionales de la cultura mediterránea. No nos extendemos explicándolo esto ahora; si se desea más información al respecto, consúltese el *Anexo sobre técnicas y procedimientos*.

En nuestro ámbito se manifiesta aprecio por la capacidad de realización de esta técnica con calidad y rigor, y frecuentemente se relaciona con el *concepto de material apropiado* iniciado por Henry Moore, esto es la idea que defiende que para una obra es necesaria la concepción de la materia en relación con la forma y que comúnmente, cuando se trataba de madera, se obtenía mediante la acción de talla directa. Karl Ruhrberg en *Arte del siglo XX*, apunta esto que decimos, que las formas que se tallan potencian las cualidades del material convirtiéndose este en el idóneo para esa obra, y esto se obtiene practicando esta acción. En el caso de la madera, esta comunión entre acción, materia y formas se refleja en cómo se interrelacionan los volúmenes vacíos y los ritmos internos, en cómo se aprecian las vetas y el dibujo natural de la madera y en cómo este deviene un *todo* armonioso (Ruhrberg, 2001). Rosalind Krauss explica en *Pasajes de la escultura moderna* que Henry Moore realizaba su escultura “respetando las directrices marcadas por el material [...] la forma orgánica del objeto esculpido y el desarrollo orgánico del material en que se ha tallado han de mostrarse como interdependientes” (Krauss, 2002, pág. 151). Para Henry Moore era necesario que el material se integrase activamente en la configuración de la idea, y esto solo podía conseguirse estableciendo una relación activa con él, trabajándolo a partir de la talla directa: “De un solo golpe, la figura y el material pueden captarse en una misma aprehensión conceptual” (Read, 1965, pág. 151).

Un ejemplo de escultura de Henry Moore realizada con esta acción, en la que se pone de manifiesto el concepto de material apropiado, es la conocidísima *Figura reclinada* (1945-1946), donde el escultor aprovechó la deformación natural de un gran bloque de olmo. Otros ejemplos equivalentes, en cuanto a la noción de creación, a la percepción de la materia y a la acción de talla efectuada son *Single Form* (1937) o *Pelagos* (1946) de Barbara Hepworth (1903-1975 Reino Unido), contemporánea a Henry Moore, y que al igual que él, cultivó la idea de material apropiado (en su caso combinándolo con otros elementos como cuerdas y pintando algunas zonas de las superficies de sus esculturas).

### I) Talla con motosierra

Dentro del ejercicio de talla directa diferenciamos una vertiente menos tradicional, más rápida y en este sentido aún más directa: la realizada con motosierra. Esta se practica mucho en los conocidos simposios que tienen lugar por todo



**Henry Moore**

*Figura reclinada*  
Madera de olmo

1,90 x 222 cm

1945-1946

Ref.: 1171

Imagen perteneciente al catálogo *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* (1992)



**Barbara Hepworth**

*Single Form*  
Madera de acebo

54,6 x 15 x 12 cm

1937

Ref.: 1172

Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Barbara Hepworth**

*Pelagos*

Olmo y cuerda sobre base de roble

43 x 46 x 38,5 cm 1946

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Ref.: 1173



**George Baselitz**

*G-Kopf*

Haya roja y óleo

99 x 65,6 x 58,5 cm 1987

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Ref.:1174

el mundo de creación escultórica con madera. Grandes artistas internacionales han incorporado esta acción a su metodología de creación.

El surgimiento de las motosierras se remonta a finales de los años veinte del siglo pasado. Alrededor de los años cincuenta se mejoró sustancialmente el mecanismo de la herramienta, que se hizo más ligera y compacta, y se comercializó a gran escala. Aunque el diseño respondía a necesidades de la industria forestal, en los años 70 se extendió masivamente su uso y desde entonces han sido utilizadas para la creación artística. Por lo tanto, es el tipo de talla directa en madera más reciente. La talla directa con motosierra se da en madera y en hielo.

El trabajo con motosierra aporta más expresividad en el proceso de talla y en cierta medida combina en un solo paso los tres estadios citados del trabajo de talla de la madera: desbastar, definir y acabar, como si estos se dieran de una forma más fluida. El desbastado suele realizarse realizando cortes horizontales y verticales para que la madera vaya saliendo sola en forma de lasca, como si saltase hacia afuera. En esta fase las obras tienen un aspecto de impactante rudeza. Hay artistas que valiéndose de esta estética han configurado gran parte de su estilo, por ejemplo George Baselitz (1938 Alemania) en sus esculturas de retratos o figuras antropomórficas como *Blauer Kopf 1.III* y *G-Kopf* de 1984. También Ursula Von Rydingsvard en piezas abstractas como *Manilla* de 2016 o *Exploding Bowl* de 2005-2006, (de estas dos últimas incluimos imágenes en el segundo bloque de acciones, para describir *pegar y ensamblar*). Hay artistas como David Nash que manifiestan sentir predilección por la motosierra para la talla directa. Esto se refleja en su lenguaje escultórico, como podemos ver en *Mosaic Egg* (2004) y en el conjunto escultórico realizado con talla de motosierra en tres grandes troncos de roble: *Three Sun Vessels for Huesca* (2005), localizado, en los alrededores de la ermita de la Magdalena o Santa Lucía, en Canal de Berdún.

Por último, recordamos que este es un procedimiento de modelado por sustracción de grandes bloques de madera característico, que se repite, en simposios de escultura que tienen lugar por todo el mundo, porque facilita la ejecución de piezas de gran envergadura en poco tiempo, podríamos decir que si hay una acción característica para la creación en estos encuentros de artistas es la de talla con motosierra.



**George Baselitz**

*Mutter Der Girlande*

Álamo y óleo

309,9 x 94 x 81 cm 1996

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Ref.: 1176



**George Baselitz**

*Pace Piece*

Tilo y pintura al óleo

162,5 x 84 x 57 cm 2003

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Ref.:1177

## J) Talla asistida

Se denomina así a la que utiliza maquinaria para orientar, guiar y agilizar el ejercicio de talla, esta tecnología surgió orientada a la realización de copias, ampliaciones o creaciones en serie de esculturas.

A lo largo de la Historia del Arte se han ideado muchos sistemas para copiar y ampliar formas tridimensionales, desde la plomada griega, el método de los tres compases que se popularizó en el Barroco, la “máquina de puntos” de Gatteaux y el “pantógrafo” de Dillinger. Estos agilizaron el trabajo de reproducción y brindándole rigor científico. La idea de la que parten todas es la de copia a partir de la reticulación del espacio, es decir que miden el vacío que envuelve a la escultura. Como si inscribiéramos una pieza en una urna de cristal y la llenásemos el vacío de arena, estos sistemas nos indican con precisión y medidas concretas hasta donde habría arena y donde empezaría la figura, con lo cual sabemos hasta donde tenemos que tallar.

El surgimiento de la maquinaria para la talla asistida se basa en estos métodos de saca de puntos. Se necesita un modelo o escultura a copiar y un bloque en el que se desee obtener la copia. Funciona con un sistema de cadena; es decir, que el modelo a copiar y la copia se sujetan en paralelo a una estructura y giran simultáneamente mediante un volante situado en el frontal de la máquina. La pieza a copiar tiene un eje conectado a una fresa que da en la otra figura y va tallándola cuando se introduce o sale dicho eje al mover la escultura original. Si se desea conocer en profundidad este método de creación, hay más información al respecto en el *Anexo sobre técnicas y procedimientos*.

Aunque esta maquinaria surgió para copiar, en la actualidad es muy común que los artistas realicen esculturas modeladas, las vacíen en yeso y las copien a madera con esta maquinaria. Al contrario que ocurre con la talla directa, con la talla asistida existe una tendencia tradicional al menosprecio, como si por haberse ayudado de máquinas los artistas la obra fuera menos valiosa, por lo en obras de corrientes más conservadoras dentro del arte contemporáneo, si se usa, se tiende a ocultarlo o no mostrarlo y explicarlo abiertamente. Distinto es el caso de Tony Cragg, que utiliza maquinaria CNC (de la que hablamos más adelante) y trabaja mediante creación indirecta con total normalidad, porque para él la dependencia de la escultura con la artesanía ya no debería ser un factor relevante o que influyese en cuanto se valorase la obra.



Aron Demetz  
S. T.

Talla directa, desbaste con motosierra  
78 x 45 x 45 cm      2019      Ref.: 1255  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



David Nash  
*Mosaic Egg*

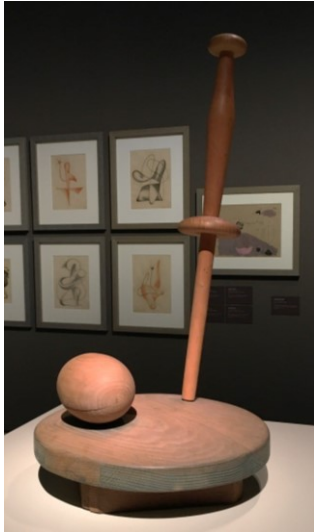
Roble tallado directamente con motosierra, cortes quemados  
46 x 90 x 47 cm      2004      Ref.: 1175  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



David Nash

*Three Sun Vessels for Huesca*

Roble tallado directamente, parcialmente quemado  
430 x 90 x 120 cm      2005      Ref.: 1178  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Leandre Cristòfol**  
*Nit de lluna*  
 Madera parcialmente teñida  
 70 cm alt. 1935 - 1970 Ref.:1179  
 Imagen realizada en 2019 en el MNAC  
 (Museu Nacional d'Art de Catalunya)

### K) Tornear

Procedimiento para sustraer materia en un volumen que gira sobre sí mismo impulsado por un torno, tallando gradualmente o haciendo ranuras, el resultado son piezas con formas geométricas simétricas, obtenidas por revolución (esto es una rotación completa de una pieza sobre su eje), lo que puede convertirse en un lenguaje artístico o en un límite si se desea una ejecución libre de volúmenes. Por esto especialmente usual en el ámbito de la ebanistería y carpintería y no lo es tanto en el nuestro ámbito. El escultor Leandre Cristòfol (España, 1908-1998) incorporó muchas formas torneadas a sus piezas ya en los años treinta, por ejemplo *Nit de lluna* (1935 - 1970). Tony Cragg la realizó en *Cellulose Memory* (1991) o en *Administrated Cellulose* (1992) para dar forma a los volúmenes que se unieron a secciones de grandes troncos, como si brotaran de su corteza con ese alto grado de artificiosidad y geometrización.

### L) Vaciar

Una vertiente de la acción de talla específico para extraer la materia interior de un volumen para que quede vacío, realizado tradicionalmente en embones, vigas o esculturas después de haberlas dado por terminadas.

Se realiza con gubias grandes, barrenas, con radial y con discos de talla entre otras herramientas de desbastado. Tradicionalmente se recomendaba hacerlo cuando la pieza se estaba terminando, al igual que en el vaciado cerámico, porque el material macizo es más resistente que hueco y ante los fuertes los impactos que se puedan producir al trabajar la obra puede ocurrir que se craquele alguna zona en el proceso si se ahueca al principio y no al final.

Para vaciar, se tiene que acceder de alguna manera al interior del bloque de madera, abrir una pequeña ventana que puede estar en la parte inferior u oculta de la obra o bien usarla compositivamente, y que la apertura complemente a la obra como hace Ursula von Rydingsvard cuando vacía postes o maderos en esculturas como *Thicket* (1978).



**Tony Cragg**  
*Cellulose Memory*  
 Madera de cedro  
 135 x 367 x 350 cm 1991 Ref.: 1180  
 Imagen realizada por Michael Goodman obtenida en 2020  
[enlace web](#)



**Buda tradicional,**  
*Buda Metropolitan*  
 Madera (tallada y vaciada desde atrás)  
 Dimen. no esp. siglos VI - VIII Ref.: 1181  
 Obtenido en 2020 en p. web del National Museum of Asian  
 Art: [enlace web](#)



**Ursula von Rydingsvard**  
*Thicket*  
 Cedro rojo  
 76 x 53 x 60,96 1978 Ref.: 1182  
 Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)

Antes de continuar este apartado, nos gustaría aclarar que existe maquinaria capaz de hacer múltiples acciones de corte, recorte, talla, torneado, y las demás que incluimos en este apartado, con tecnología de control computerizado. Se utiliza un ordenador para monitorear los movimientos de una máquina que contiene múltiples herramientas. Con esta tecnología se puede fresar, tornearse, rectificar, cortar con láser, con chorro de agua o por electroerosión, estampar, prensar, etc. El ordenador con el programa apropiado ajusta las funciones, la posición y la presión de las herramientas. En el *Anexo sobre técnicas y procedimientos* incluimos enlaces a vídeos de realización de esculturas con esta maquinaria y una descripción más detallada. Tony Cragg ha utilizado esta tecnología especialmente a partir del año 2000, para realizar obras como *Lost in Thought* (2015) o *Group* (2012).

También puntualizamos que acciones como calar, agujerear, cortar y recortar pueden ser realizadas manualmente, o bien con herramientas de corte láser. Esta última obra Tony Cragg utiliza un rayo láser que la calienta con fuerza, quema y penetra el material hasta donde se haya diseñado digitalmente. El sistema sigue un diseño previo que se realiza con sistemas con software de diseño gráfico y vectoriales como CorelDraw o AutoCad, entre otros. Es una tecnología óptima para trabajos en los que se requiera que sean múltiples e iguales las piezas realizadas, también es muy buena para realizar curvas y ángulos obtusos, permite hacer cortes complejos relativamente rápidos de manera muy precisa, algo que no es posible artesanal o manualmente. No se generan desechos. El láser quema la madera y la ennegrece superficialmente, pero esto se puede eliminar lijando, cepillando o rasgando (acciones que describimos más adelante).

**M) Pulverizar, desmenuzar, picar, hacer virutas o serrín**

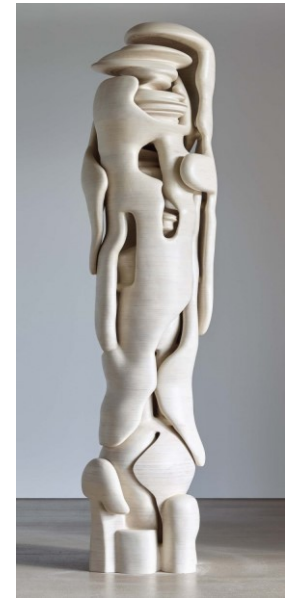
Estas son acciones extremas en lo que refiere a cambiar la forma de un bloque de materia, las vinculamos a todas ellas por tener en común la desintegración de la unidad cuando son ejecutadas. Incluimos una imagen de *Pile of coal*, un proyecto del artista Bernar Venet (Francia, 1941) de 1963. Como vemos amontonó madera carbonizada, esta aparece disgregada en lascas, el volumen como tal es informe, de hecho, ni siquiera en la ficha técnica se especifican sus medidas. Lo que es invariable son las lascas, las partes menores en las que se ha desintegrado la materia, estas en concreto son unos volúmenes de tamaño bastante grande en comparación con otras formas de materia desintegrada, como por ejemplo el serrín, las virutas o el polvo. Este amontonamiento es una materia informe, es un conjunto de partes más que un todo unitario, y esto se debe a la aplicación de una acción desintegradora como puede ser la de picar. En *Pile of coal* también se ha carbonizado la madera, una acción por la que se cambia químicamente la materia, por tanto, a la supresión de su integridad material se suma la de actuación sobre su composición, ese amontonamiento es una materia altamente transmutada.



**Bernat Venet**  
*Pile of Coal*  
 Carbón sobre el suelo  
 Dimensiones variables                      1963                      Ref.:1185  
 Imagen realizada por Michael Richter obtenida en 2020 en: [enlace web](#)



Imagen de virutas de madera de varios tamaños  
 Ref: 1186  
 Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)



**Tony Cragg**  
*Lost in Thought*  
 Bloque artificial de chapa  
 342 x 80 x 80 cm                      2015                      Ref.:1183  
 Imagen realizada por Michael Richter obtenida en 2020 en: [enlace web](#)



**Tony Cragg**  
*Group*  
 Bloque artificial de chapa  
 325 x 208 x 384 cm                      2012                      Ref.: 1184  
 Imagen realizada por Michael Richter obtenida en 2020 en: [enlace web](#)



**Constantin Brancusi**  
*Torso de joven*  
Madera de arce y mármol  
48.3 x 31.5 x 18.5 cm 1917 Ref.:1187  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ursula Von Rydingsvard**  
*Szesc*  
Cedro y yeso  
68 x 58 x 114 cm 2008 Ref.:1188  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

### 3.2 Acciones de abrasión y sustracción en la superficie

El segundo tipo de acciones de abrasión y sustracción son aquellas en las que se matiza la textura de una superficie, se eliminan capas finas de material o fibras superficiales sin que esto conlleve grandes transformaciones a nivel volumétrico en la madera. Su finalidad no es practicar grandes cambios en el volumen o en la forma, sino cambiar el aspecto de la superficie. A veces estas acciones se engloban como acciones de acabado.

#### A) Alisar

Eliminar las huellas, marcas o aristas. Se puede hacer manualmente utilizando herramientas de corte como escofinas, a veces también raspines, sobre todo para zonas cóncavas, convexas o rincones. También hay maquinaria como la de tecnología CNC y otras industriales que realizan estas acciones en segundos, alcanzando tanta o más perfección técnica de la que se puede ejercer manualmente

#### B) Pulir

Al igual que en el caso anterior, esta acción sirve para conseguir una superficie lo más tersa posible, cuando se realiza manualmente se utilizan lijas, cuando es con maquinaria las lijadoras orbitales o las de banda.

#### C) Repelar

Es una acción típica del trabajo artesanal de la madera. Sirve para eliminar los repelos o tramos de fibras que se producen al lijar o al trabajar previamente y gracias a ella que consigue que la superficie quede lisa. Sinónimos de ella podrían ser rasurar o raspar.

#### D) Cepillar

Acción común en el trabajo artesanal, que sirve para nivelar y alisar la materia que al mismo tiempo rebaja unos milímetros su volumen. Se realiza pasando una herramienta llamada cepillo que extrae finas láminas en cada pasada; así la nivela y la alisa parcialmente. Cualquiera de las cuatro últimas acciones citadas habrá tenido lugar en multitud de obras de madera, desde las más clásicas a las más contemporáneas, pero un escultor especialmente destacado por su trabajo de la superficie y por la calidad de sus acabados fue Constantin Brancusi (Rumanía, 1876 -Francia, 1957). A destacar muchos de los fragmentos de madera que hacían las veces de pedestal para obras de mármol o bronce, o en la conocidísima obra *Torso de joven* (1917), cuya superficie es notablemente tersa.

#### E) Rayar

Producir incisiones poco profundas, puede con otros materiales frotando o con golpes poco intensos, puede ser puntual o repetitivo dependiendo del tipo de rayado que se pretenda efectuar, a modo de trama o de trazo. Esta acción puede utilizarse con finalidad ornamental, para que la superficie tenga un tacto áspero, entre otras. Tiene lugar en la obra de Ursula Von Rydingsvard en *Szesc* (2008).

#### F) Rasgar

Es muy parecido a rayar, pero con la diferencia de que la marca resultante tiene algo más de profundidad. Consiste en dejar un rastro, tal y como ocurre en *Grzebyk XII* (2014) de Ursula Von Rydingsvard. En las obras de Stephan Balkenhol, vemos cómo con esta simple acción de sustracción superficial ha conseguido configurar una seña característica en su

estilo como escultor. Su rasgado es de trazos diversos, como se puede observar en las colas de los peces de *Man with fishes* (2017).

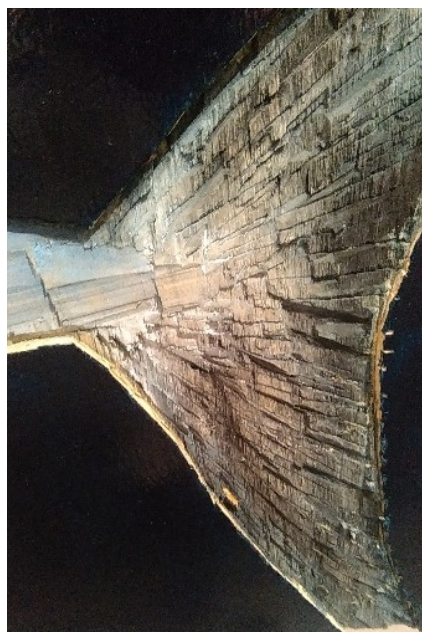
### G) Aplastar

Presionar aplastando alguna de las fibras en la superficie, para trazar o hacer pequeñas marcas como si de un gofrado se tratase. Un ejemplo de esto es *Frau* (1997), de Stephan Balkenhol, en el que utilizó esta acción para *dibujar* el cuerpo de una mujer y después continuó dándole color con acciones de dibujo más convencionales.

Para aplastar fibras se pueden combinar acciones como estas tres últimas (rasgar, rayar y presionar) con las anteriores, practicando estas cuando la superficie está tersa o practicando aquellas si nos hemos excedido en las segundas. La combinación de estas acciones puede hacer aflorar un estilo reconocible, como vemos en las obras que ilustran las acciones a pesar de que estas se dan en un espacio físico de poca profundidad.



200 x 200 cm



**Stephan Balkenhol**  
*Man with fishes*  
 Madera teñida (dos detalles)  
 Ref.:1190  
 Imagen realizada personalmente en 2017 y en [enlace web](#)



**Ursula Von Rydingsvard**  
*Grzebyk XII*  
 Cedro  
 9 x 73 x 9 cm  
 2014  
 Ref.: 1189  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Stephan Balkenhol**  
*Frau*  
 Madera, dibujo  
 200 x 60 x 3.5 cm  
 1997  
 Ref.: 1191  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)





**Richard Deacon**  
*Restless*  
 Fresno y acero inoxidable  
 158 x 374 x 257 cm      2005      Ref.: 1192  
 Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)



**Richard Deacon**  
*...Or lose it*  
 Madera de Fresno curvada con vapor  
 95 x 110 x 92 cm      2006      Ref.:1193  
 Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)

## 4. Acciones de conformación

Sirven para cambiar la forma que tienen la materia sin añadir ni sustraer material. Son pocas y complejas a nivel técnico y de procedimientos.

### A) Curvar

Arquear o combar se realizará con distintos procedimientos dependiendo del tipo de madera del que dispongamos, no puede practicarse sobre todas. Las secciones finas de madera, chapas o planchas de apenas milímetros son flexibles. Si se pretende curvarla y que queden en una posición específica (dentro de lo que la materia nos permita y sin llegar a romperla), se puede hacer de dos maneras: fijándola a materiales rígidos o utilizando algún peso y colgándola. En este último caso no quedaría fija en esa posición; otra opción es aplicarle cola en todas sus facetas y ponerla en la postura deseada, fijándola durante unas 24 horas con ayuda de otros materiales, de moldes y plantillas o de herramientas de sujeción.

Cuando son secciones gruesas, es necesario emplear maquinaria específica que por calor o vapor vuelve más flexibles las fibras de la madera por un espacio de tiempo breve. Esto ocurre por acción de la humedad, cuando se reblandece es posible modificar su forma con ayuda de prensas o con moldes y ejerciendo presión. El uso del calor para curvar y plegar es una práctica bastante antigua; tradicionalmente se ha empleado para realizar objetos con formas curvas como ruedas de carros o toneles, mobiliario, entre otros. Con el vapor las fibras se vuelven especialmente flexibles, más que con el calor. Esta técnica permite realizar curvas cerradas sin riesgo de rotura.

### B) Plegar

Hacer curvas muy cerradas, doblar, torcer. Los procedimientos, herramientas y maquinaria que se utilizan para hacer pliegues son los mismos que los que se utilizan para curvar, pero existe una diferencia considerable entre ambas por el tipo de forma que resulta. Son acciones de conformación, pero el ángulo de la curva o del doblar del pliegue es distinto, así como la forma que resulta. En el caso de las chapas finas, los procedimientos son equivalentes. Las técnicas que se emplean en ambos casos fueron investigadas y desarrolladas en Europa en el siglo XIX por diseñadores de muebles como Michael Thonet (Alemania 1796, Austria 1871), quien innovó en los procesos de curvado de la madera, especialmente con haya. En torno a 1840 ya era reconocida su técnica, consistía en someter esta especie a baños de vapor con cola para aumentar su flexibilidad, luego introducirla en prensas de bronce donde le daba forma y las dejaba enfriar. Después la unía para realizar curvas complejas atornillando, lo cual daba robustez a las curvas.

La madera óptima para estas acciones es la madera del cuarto estadio: la seca y seccionada en formas regladas como vigas, postes, tablas, listones, varillas y chapas, no ha de tener nudos y la veta debe ser recta. Se recomiendan el Fresno, la haya, el álamo, el olmo, el nogal americano, el roble, el castaño y el tejo. Richard Deacon utiliza Fresno para crear curvas que parecen volutas en *Restless* (2005), en la que fija la posición de estas con acero inoxidable atornillado, una práctica parecida a la de Michael Thonet a finales del siglo XIX. En la pieza *...Or lose it* curva con vapor esta misma especie, configura una maraña de curvas intrincadas. En piezas como *Blind, Deaf And Dumb* (1985), utiliza madera laminada y contrachapado.

Martin Puryear realiza piezas de curvas con chapa generalmente de cedro, un ejemplo de ello es S. T. (2010–11, ref.: 1196 y 1198), esta es de cedro amarillo. Para realizar piezas como esta hay que escoger la chapa adecuada. Hay que prestar atención al sentido en el que vayan sus fibras con respecto al eje de corte. Dependiendo de ello, la chapa puede ser más o menos flexible. Posteriormente hay que recurrir a humedad para curvarla y encolarla; si la materia es suficientemente flexible y nos lo permite desde un primer momento, basta con elegir la posición deseada y encolarla. Si no se pretende que la pieza sea rígida, no hace falta encolarla. Otro tipo de curvas y pliegues son los de la escultora

Barbara Cooper (Estados Unidos 1949) en *Fuse* (2018), donde multitud de chapas y libros se curvan y pliegan formando una pieza compacta y maciza.



**Richard Deacon**  
*Blind, Deaf And Dumb*  
 Madera laminada, cola y hierro  
 Ref.: 1194  
 312 x 873 x 99 cm      1985  
 Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)



**Martin Puryear**  
 S. T.  
 Ramas de arce, peral y cedro amarillo  
 Dimen. no esp.      1982      Ref.: 1195  
 Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)



**Martin Puryear**  
 S. T.  
 Cedro amarillo  
 Ref.: 1196  
 62 x 147 x 33 cm      2010 - 2011  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Barbara Cooper**  
*Fuse*  
 Madera, hojas de papel y libros  
 Ref.: 1197  
 66 x 96 x 22 cm      2018  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) y [enlace web](#)



**Autor**  
 S. T.  
 Chapa de cedro amarillo, tela, cordel y esfera de metal  
 Dimen. no esp.      2010      Ref.: 1198  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ursula Von Rydingsvard**  
*Grzebyk XVI*  
 Cedro, grafito y piel  
 96 x 68 x 22 cm      2016      Ref.: 1199  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

## 5. Acciones ornamentales y de cubrimiento

Se trata de estrategias para cambiar el aspecto externo de la madera. No son acciones de tipo constructivo, aunque algunas de ellas, debido a su metodología de desarrollo, requieren técnicas artesanales que podrían recordarnos a las empleadas para construir o alzar, comentadas en apartados anteriores.

En relación con las técnicas y procedimientos de protección, nos gustaría puntualizar que tradicionalmente se ha cubierto la madera para una mejor conservación e hidratación. Algunas de las acciones que comentamos a continuación son el vestigio de esas prácticas del pasado. Antiguamente, algunos de los acabados más frecuentes para proteger la materia y evitar su agrietamiento eran con cera de abeja, goma laca, resinas, barnices, humo o grasa. Si se desea conocer más sobre cómo aplicar estas técnicas de protección, consúltese el Anexo sobre técnicas y procedimientos.

A continuación, procedemos a explicar primero las acciones en las que se cubre parcialmente la superficie con diversos materiales maleables o líquidos, y después aquellas en las que la se interviene con materias rígidas o semirrígidas.

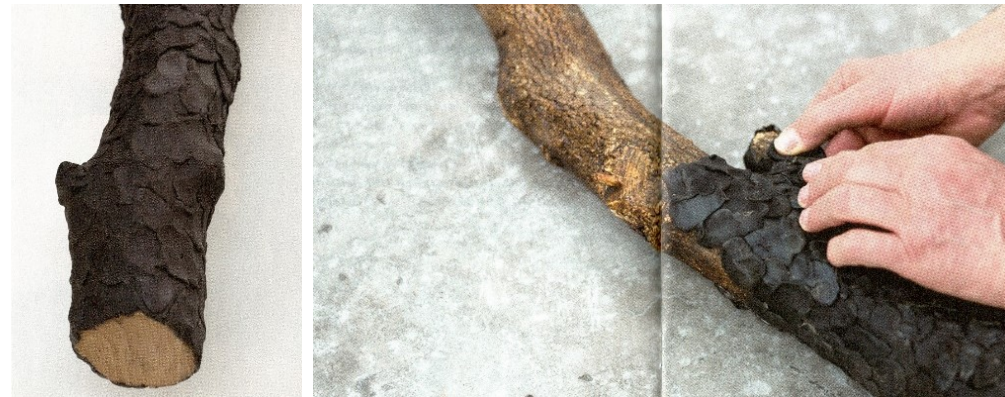
### A) Cubrir con elementos maleables

Se puede tapar parcial o totalmente la superficie con elementos laminados. Pueden utilizarse tejidos, pieles, cartulinas, papeles y demás materiales en formato de láminas poco rígidas y maleables, que pueden atarse o pegarse. Esto lo observamos en la pieza *Grzebyk XVI* (2016) de Ursula Von Rydingsvard, en la que la artista cubre con piel casi la totalidad de una forma tallada en cedro.

Al realizar esta acción se puede realzar la forma, tal y como ocurre en *Gli anni dell'albero più uno* (2002), donde Giuseppe Penone cubrió con cera unas ramas (reproducidas en bronce, pero podría practicarse igualmente sobre ramas de madera), presionando con los dedos. Puede ser una forma de intercalar o yuxtaponer dos materiales, como ocurre en *Snow ball in trees* (1979) de Andy Goldsworthy, obra efímera en la que cubrió con nieve una intersección de ramas en un árbol. La peculiaridad del cubrimiento es que la nieve formaba una esfera.



**Andy Goldsworthy**  
*Snow ball in trees*  
 Bola de nieve y árboles en Clapham, Yorkshire  
 Dimen. no esp.      2010      Ref.: 1200  
 Imagen propiedad de Andy Goldsworthy obtenida en 2020 en [enlace web](#)



**Giuseppe Penone**  
*Gli anni dell'albero più uno*  
 Acción con cera y rama de bronce  
 Dimen. no esp.      2002      Ref.: 1201  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) y: [enlace web](#)

## B) Cubrir con pintura

En el ámbito de las artes plásticas, es tradicional pintar la superficie, cubriéndola con elementos líquidos o viscosos, con aglutinantes y pigmentos. Debido a la recurrencia de esta acción, el abanico de posibilidades o variantes es muy amplio. Todas tienen en común haber sido realizadas aplicando la pintura directamente en la superficie, de forma total o parcial. Las intenciones son variables, desde la protección de la materia a la ornamentación o la expresión artística. A continuación describimos algunas posibilidades.

## C) Pintar

Durante siglos ha sido habitual ocultar la superficie de la madera con pintura al óleo o goma laca, en policromías en las que se aplicaban capas muy concentradas de estuco, bol y óleo, o bien pan de oro, barnices y otros materiales, generando una capa gruesa, opaca y cubriente. Otra opción tradicional son las pinturas de esmaltes, o lacados. De estos últimos se ha dicho que son “el acabado más atractivo jamás producido en la madera” (Sentance, 2008, pág. 90), opinión que nos sorprende porque realmente estos acabados la ocultan por completo. Hay dos tipos muy extendidos: el lacado con laca negra y el barniz de Pasto. Si se desea conocer cómo realizar estas técnicas, hay más información al respecto en el Anexo sobre técnicas y procedimientos incluido al final de este documento. El anexo también incluye información sobre la preparación tradicional de la madera para ser pintada con óleo o acrílico.

Volviendo a la actualidad, Stephan Balkenhol (Alemania, 1957), un referente reputado en la escultura figurativa de Europa, pinta la superficie de la materia de sus piezas con capas gruesas de óleo. En una entrevista de 2018 en *ABC Cultural*, explicaba que hacía treinta años tomó intuitivamente la decisión de darles color a sus esculturas, que esto le resultaba más natural y al mismo tiempo disminuía “la importancia del propio material” (Díaz Guardiola, 2018), se refiere a que eliminando la presencia visual de la materia esta no competía con la representación figurativa de un personaje en la escultura. Esto no implica que sienta desapego hacia el material o que lo valore negativamente; de hecho, en esta misma entrevista continuaba explicando que para él “La madera es sincera. Refleja mi carácter como artista y mi ritmo de trabajo [...] No se considera importante. Tiene suficiente resistencia y libertad para mi actividad” (Díaz Guardiola, 2018).

Sus esculturas de madera pintadas son muy conocidas. En *Man with brown jacket* (2017), realiza la forma de las piezas con acciones de talla directa de troncos de gran envergadura, luego pinta las obras y también el tronco, que se mantiene sin tallar y con corteza, y hace la función de peana. Procede de forma equivalente con independencia del formato de las piezas, como observamos en *Man with green shirt* (2017), que es un contra-relieve.

## D) Homogeneizar

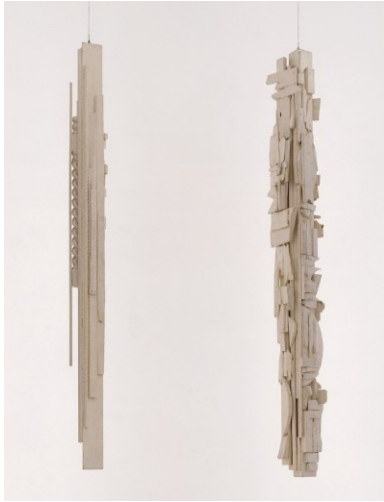
Cubrir con pintura empleando un mismo tono. Con esta acción, la materia adquiere aún mayor presencia como unidad, especialmente cuando son colores potentes; a veces incluso cambia la manera en la que se perciben sus volúmenes. Lo vemos en las obras de Louise Nevelson (Estados Unidos, 1899-1988), donde se practica una interesante metodología de creación en la que se intercalan el reciclaje y la acumulación de objetos y materiales, posteriormente el corte y construcción atornillando o con puntillas; finalmente, se homogeneizan todas las partes de la obra con pinturas opacas en tonos intensos de blanco, dorado, negro, entre otros. En este tipo de cubrimientos, a diferencia de los de Stephan Balkenhol, no se trata de cubrir el material con colores que ayuden a la simulación del referente representado, sino de generar un aura, un halo casi místico con el que objetos y materiales de desecho reciclados se vuelven un todo unitario. En *Arte del siglo XX*, el historiador Karl *Ruhrberg* califica a lo que nosotros denominamos homogeneizar como “sumergir en una atmósfera de oscuridad y misterio”. Al final de un apartado en el que se describen las estrategias del arte objetual, se cita lo siguiente:



**Stephan Balkenhol**  
*Man with brown jacket*  
Madera de wawa pintada  
150 x 83 x 37 2017 Ref.: 1202  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Stephan Balkenhol**  
*Man with green shirt*  
Madera pintada  
120 x 100 x 10cm 2017 Ref.:1203  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Louise Nevelson**  
*Dos columnas colgantes (Las Bodas del crepúsculo)*  
 Madera pintada de Blanco  
 183 x 17 y 183 x 26 cm 1959 Ref.:1204  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

“La artista de origen ruso Louise Nevelson peinaba las calles de Nueva York, recogiendo maderas de casas demolidas o remodeladas, de los muelles y de las carpinterías, acumulando enormes reservas en su casa de Spring Street. A partir de fines de los años cincuenta, Nevelson apiló cajas rellenas de patas de mesa, fragmentos de balastradas, escalera, puertas y barcos, creando iconostacios de la memoria, santuarios, paredes, pilares a partir de los restos de madera de nuestra civilización, es una mezcla de construcción, composición y decoración aleatorias. Posteriormente, la estructura adquirió un tono más riguroso, con las formas abstractas prefabricadas colocadas geométricamente, la pintura negra la sumerge en una atmósfera de oscuridad y misterio. Louise Nevelson se instituye como una *arquitecta de la sombra*, pero también de la palidez extrema cuando utiliza el blanco, y del brillo sangrado cuando utiliza oro” (Ruhrberg, 2001, pág. 523).

Todo esto se da en gran medida por el uso del color sobre la material. Incluimos dos ejemplos de las homogeneizaciones de Louise Nevelson para ilustrarlo; el primero es una escultura y el segundo una pieza con carácter de relieve.

Otros ejemplos de homogeneización de las superficies de una figura con pinturas saturadas son las esculturas de carácter totémico realizadas en madera de balsa por Louise Bourgeois, como por ejemplo *Figura durmiente* (1950) o *Primavera* (1949).



**Louise Nevelson**  
*título*  
 Madera pintada en negro  
 70,86 x 64,52 cm 2010 Ref.: 1205  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Autor**  
*Figura durmiente*  
 Madera de balsa pintada  
 189 cm 1950 Ref.:1206  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Autor**  
*Primavera*  
 Madera de balsa pintada  
 153,7 cm 1949 Ref.: 1207  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

### E) Matizar (tonalmente)

Se trata de intentar desarrollar cambios sutiles o variaciones en la su superficie, generalmente de color y sin ocultarla del todo con la capa aplicada. Los productos cuyo resultado es traslúcido son más matizadores que encubridores. Suelen estar fabricados con anilinas de agua o de alcohol. También lo es la nogalina, los pigmentos y pinturas acrílicas diluidas, los pigmentos y pinturas al óleo diluidas, aceites que tienen colores intensos, los barnices con pigmentos, los esmaltes, las ceras teñidas el betún o incluso el alquitrán.

Esta es una práctica usual en el ámbito de la ebanistería, la carpintería y la construcción, donde se utilizan especialmente tintes, lacas, barnices, betún, anilinas o nogalinas. En estos casos el material cambia sutilmente el aspecto de la materia y no la oculta. Se puede matizar tiñendo por secciones, o veladuras, no ha de ser la totalidad de la obra, se puede hacer por inmersión, con pincel, rodillos, espray o compresor. Cuanto más concentrado esté el elemento que matiza, más se oculta la materia, más satinado queda y más tersa está la superficie. Según algunos manuales de ebanistería, esto da lustre a su aspecto.

Katsura Funakoshi (Japón, 1951) es un escultor conocido internacionalmente por sus esculturas figurativas. Matiza la piel de sus personajes sin cubrir totalmente la materia, imita los tonos de la piel o de las vestimentas de los individuos, pero con capas de pintura muy diluida por lo que se ven las vetas y otros cambios en la superficie de la madera. Este escultor también incrusta (acción que describimos más adelante) cristal o mármol para simular partes anatómicas como por ejemplo los ojos. Incluimos una imagen de la obra *Quiet Attack* (1986) a modo de ejemplo.

Es posible matizar la superficie por zonas de distintos tonos como Katsura Funakoshi o de forma homogénea como hace Tony Cragg en *In an Instant* (2014), una pieza abstracta geométrica en cuya superficie, matizada en un tono azul turquesa oscuro, se pueden ver las distintas secciones de chapa ensambladas formando un gran volumen compacto.



**Katsura Funakoshi**  
*Quiet Attack*

Talla en madera de alcanfor pintada y mármol  
83 x 59 x 29 cm      1986      Ref.: 1208  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

### F) Motear

Salpicar de pintura, barnices, pigmentos y aglutinantes, betunes, o cualquiera de los elementos citados anteriormente (viscosos o líquidos, opacos o traslúcidos) y realizar motas, veladuras, marcas o señales en la superficie. En *Silhouette Opportunity* (2019), Richard Tuttle practica el moteado, matiza y pinta sobre un soporte complejo, a modo de ensamblaje o relieve de pared, en el que varias tablas y secciones de listones se yuxtaponen, y sobre todas ellas realiza una sugerente pintura de tonos traslúcidos por veladuras. Este es un gran referente en la práctica de acciones de cubrimiento la materia que investigamos; nos recuerda al arte informal por la relevancia de los soportes de madera de sus piezas, donde se integran pintura y volumen. Ambas facetas son igual de relevantes.

### G) Dibujar, garabatear, trazar

Realizar grafismos, con lápices, ceras, grafito, barras de colores, rotuladores, bolígrafos, entre otros. Puede practicarse directamente sobre la superficie de la materia, en piezas escultóricas o tridimensionales, o en soportes bidimensionales, como vimos en *Echo* de Tony Cragg. Un buen ejemplo es *Aube* (1987), donde se ha dibujado un sinfín de trazos en tono negro, de forma homogénea y desordenada, sobre una mesa y tres casas hechas de tablero de fibra de alta densidad. Su superficie queda con un entramado de líneas negras.

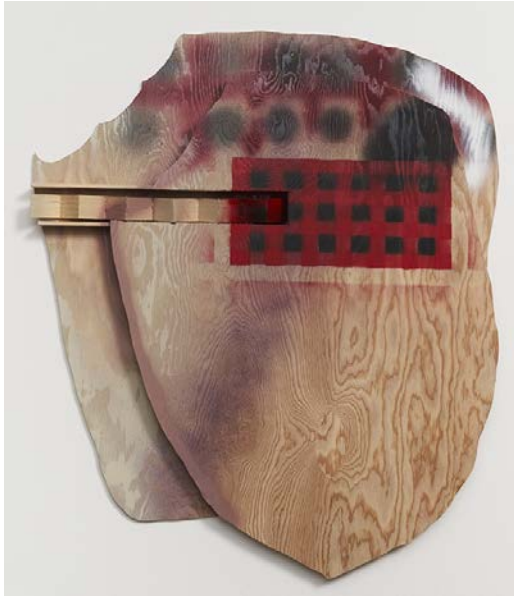
### H) Estampar

Esta acción consiste en realizar marcas, generalmente con pinturas y pigmentos, con la posibilidad de hacerlo de forma seriada, ya que se realiza con herramientas manuales o automatizadas. Esta acción se dio, por ejemplo, en las conocidas postales serigrafadas en tacos del tamaño de una postal de Joseph Beuys (Alemania, 1921-1986), estampadas con una plantilla como si fuera un grabado sobre la superficie del material el diseño típico de una postal. Fue una edición



**Tony Cragg**  
*In an Instant*

Madera, bloque artificial, teñida  
2014      Ref.: 1209  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Richard Tuttle**  
*Silhouette Opportunity*  
 Contrachapado, celosía, pegamento, pinturas en aerosol  
 83 x 76 x 5 cm 2019 Ref.: 1210  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

ilimitada publicada en 1974, junto con la versión en fieltro. También se observa la práctica de esta acción en las serigrafías sobre madera de Stephan Balkenhol como *Kuss* (2000). La serigrafía es un procedimiento de estampación que se basa en el estarcido, en traspasar dibujos, letras o números, de unas formas recortadas o matriz a las que se les aplica tinta al papel, presionándolas contra este con maquinaria. Stephan Balkenhol ha combinado acciones de estampación y después de talla directa de forma inusual, por el orden en el que las ejecuta; véase *Ecco Homo*, de 2015.



**Tony Cragg**  
*Aube*  
 Mesa, tableros de fibras, cera negra  
 127,5 x 119 x 78 cm 1987 Ref.:1211  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Joseph Beuys**  
*Holzpostkarte*  
 Estampación sobre madera  
 15,2 x 3,4 x 10,2 cm 1921-1986 Ref.:1212  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Stephan Balkenhol**  
*Ecco Homo*  
 Madera de wawa, serigrafía y contra - relieve  
 157 x 156 cm 2015 Ref.:1213  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Stephan Balkenhol**  
*Kuss*  
 Edición limitada, serigrafía sobre madera  
 41 x 29 cm 2000 Ref.:1214  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Llegados a este punto del apartado continuamos con las acciones ornamentales o de cubrimiento en las que intervienen elementos rígidos, semirrígidos y duros.

### I) Incrustar

Acción consiste en introducir y encajar unos elementos en otros, generalmente el que se introduce es más duro. Tienen una larga historia, sus orígenes son la marquetería y la taracea.

La taracea es una técnica tradicional artesanal de origen árabe, su nombre deriva de la palabra árabe *tar'sia*, que significa incrustación. Sirve para el revestimiento de pavimentos, paredes, muebles, esculturas y otros objetos artísticos para la cual se utilizan piezas cortadas de distintos materiales (madera, concha, nácar, marfil, metales y otros) que se van encajando en un soporte hasta realizar un diseño decorativo. Entre unas piezas y otras hay un juego visual de contrastes, colores y superficies muy rico por la diversidad de materiales que intervienen.

La marquetería consiste igualmente en incrustar piezas de madera en una estructura del mismo elemento formando patrones decorativos. A veces se denomina, en este ámbito, con los términos chapar o embutir. La técnica se emplea en muebles, pavimentos, pequeños objetos de mano o paneles. Según documentos consultados la marquetería está más enfocada al trabajo que la que la taracea porque suele realizarse solo con especies distintas de madera. Suele estar relacionada con otras técnicas artesanales y de la construcción como son el entarimado o el parqué y a veces se confunden los términos empleados para definir unas y otras técnicas.

Michael Ferris (Estados Unidos, 1969) realiza esculturas como *Sam* (2005), una representación de una figura masculina en formato de busto, en cuya superficie encontramos un sinfín de patrones de dibujos pequeños y minuciosos, incrustando secciones pequeñísimas de madera.

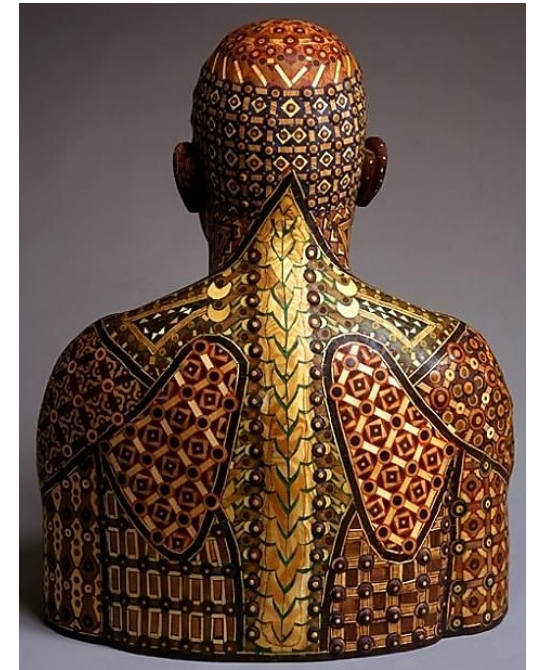
### J) Revestir

Cubrir con secciones muy finas de madera una superficie. La técnica original se denomina revestimiento laminado, y se emplea para reforzar tablas lujosas con otras más económicas o para embellecer y/o camuflar ciertos materiales. La técnica original consiste en encolar láminas o chapas de madera a una o varias tablas intermedias, uniéndolas a modo de sándwich. Un ejemplo de revestir e igualmente de la práctica de incrustaciones es la pieza de Richard Deacon *Lock* (1990). Esta pieza ilustra más acciones de las descritas en este capítulo; en ella ha curvado la madera y la ha atornillado a acero inoxidable. Ha trabajado con distinta metodología en la última capa de materia, donde se incrustan distintas secciones de madera o de acero.

### K) Insertar elementos rígidos por enroscamiento o hincado

Añadir elementos en la superficie de una materia, introduciéndolos por alguno de sus extremos, de modo que queden sobresaliendo. A diferencia de la incrustación, las piezas se introducen parcialmente y quedan con la mitad de su volumen, como mínimo por fuera de la superficie en la que han sido introducidos. Esto es lo que ocurre con los tiradores de madera que Tony Cragg pone en toda la superficie de objetos diversos de madera en obras como *Unschärferelation* (1991). Puede realizarse esta misma acción con elementos que sean de otra materia, como ocurre en *Frecuence* (1993), también de Tony Cragg, donde ha insertado un sinfín de cáncamos abiertos de acero en maderas de distintos formatos: troncos, maderos, secciones naturales irregulares y objetos funcionales. En *Unschärferelation* y en *Frecuence* se inserta por enroscado.

También se puede insertar por hincado, ejerciendo una fuerte presión, de forma brusca, como es típico en los ídolos Nkondi del Congo, un tipo de estatuas tradicionales a las que se les hinca todo tipo de objetos punzantes con finalidades rituales o espirituales. En estos casos la acción es trascendental. La inserción ha de ser firme porque de ello depende



**Michael Ferris**  
*Sam*  
Madera reciclada pigmentada  
2005 Ref.: 1215  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Richard Deacon**  
*Lock*  
Tablero laminado, aluminio y vinilo  
1990 Ref.: 1216  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)





**Tony Cragg**  
*Unschärferelation*  
 Objetos de madera  
 160 x 115 x 85 cm 1991 Ref.: 1217  
 Imagen realizada por Mario Gastinger obtenida en 2020 en [enlace web](#)

que el ritual sea efectivo o no. También en obras más cercanas a nuestro contexto, como por ejemplo en la obra *Trill* de Antoni Tàpies (España, 1923-2012) en la cual el artista utilizó un trillo de madera, donde hay insertadas secciones pequeñas de roca por hincamiento.



**Autor desconocido**  
*Nkondi*  
 Escultura tradicional del Congo, madera de caoba vidrio y chapa de hierro  
 67 x 26 x 19 cm 1964-2009 Ref.: 1218  
 Obtenido en 2017 en: [enlace web](#)



**Tony Cragg**  
*Frecuence*  
 Maderas de diversos formatos y cáncamos  
 400x500x250 cm 1993 Ref.:1220  
 Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)



**Antoni Tàpies**  
*Trill*  
 Pintura y collage sobre trillo de madera  
 111 x 41 x 10 cm 2010 Ref.: 1219  
 Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



## 6. Acciones de posición y de relación

A partir de este apartado entramos de lleno en acciones que no requieren del desarrollo de prácticas artesanales ni de transformaciones complejas a nivel técnico. Todas ellas se basan en el lugar que ocupan los elementos o las relaciones entre ellos. La ubicación o posición decidida suele ser fruto de un reflexión previa sobre espacialidad y materia. Son vitales el orden (o, en su defecto el caos), el ritmo, la repetición, el inter-ordenamiento entre varios elementos, la direcciones que se marcan o se insinúan, etc.

A continuación, describiremos las distintas acciones. A veces tales acciones alzan, constituyen o configuran objetos o espacios, pero son de carácter efímero y/o inestable. Estas formas no han de ser rígidas ni duraderas.

### A) Superponer

Posicionar una materia por encima de otra, como en las mantas que cubren unas ramas en *Schneefall* (1965) de Joseph Beuys. Lo que ocurre en esta obra podríamos definirlo también como cubrir, pero no hemos de confundirnos con las acciones de cubrimiento de la superficie descritas en el apartado anterior; este es un cubrir entre materiales, casi una protección del fieltro a la madera y en ella interviene el suelo frío sobre el que están ambas.

Puede también orientarse a apoyar una materia sobre otra como en *Stomach* (1986) de Tony Cragg, obra en la cual a dos secciones de madera que se encuentran una al lado de la otra se le superponen dos elementos de distintos materiales, uno a cada una. Puede denotar superioridad o mayor importancia en lo que se pone arriba frente a lo que queda debajo. Podríamos considerar que cuando la madera se emplea como basamento o peana está participando en ejercicios de superposición, igualmente puede ser la parte material que se superpone o ambas partes pueden ser de madera.

### B) Anteponer / posponer

Colocar una materia por delante de otra, estando todas ellas de pie, en vertical. Puede hacerse en varias capas, como en *Partial Recall* (1979) de Louise Bourgeois. En esta obra distintas capas de madera pintada de blanco se superponen una tras otra, disminuyendo además su altura y anchura conforme más adelantadas están, por lo que queda una forma que parece una multitud aplastada de la que quedan unas cabezas o partes superiores asomando y las partes más anchas, viéndose también al fondo.

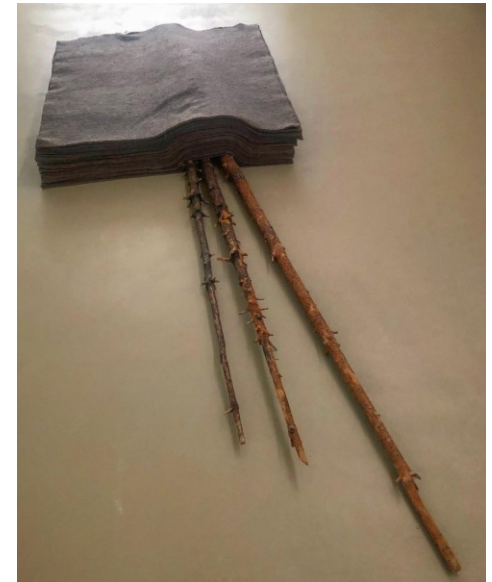
Posponer sería la acción contraria, o una lectura inversa de una acción similar. Se trataría de situar una materia detrás de otra.

### C) Agrupar

Acercar elementos para ponerlos en relación entre ellos. Puede hacerse sin orden o siguiendo un plan de colocación. A veces, en esta colocación, el orden que se sigue es riguroso y muy evidente. En otros casos no es así. En ambos casos, esto define su carácter. Agrupar es lo que se practica en las instalaciones de cortezas o de secciones de troncos de David Nash, todas con el subtítulo *dome* (cúpula o bóveda) o las famosas *spire* (agujas o capiteles) de Andy Goldsworthy (incluimos imagen de *Sticks spire*, de 1983). Es necesario matizar posibles acciones de agrupación en función de la forma que se genere, del ritmo y la dirección que se proponga.

### D) Amontonar

Amontonar es agrupar juntando y reuniendo materias y objetos con la peculiaridad de que estos se elevan y a veces tienen una forma que visualmente recuerda a una montaña. Es una acción poco ordenada o semi-ordenada porque



Joseph Beuys  
*Schneefall*

Ramas y fieltro  
Ref.:1221

23 x 120 x 363 cm

1965

Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



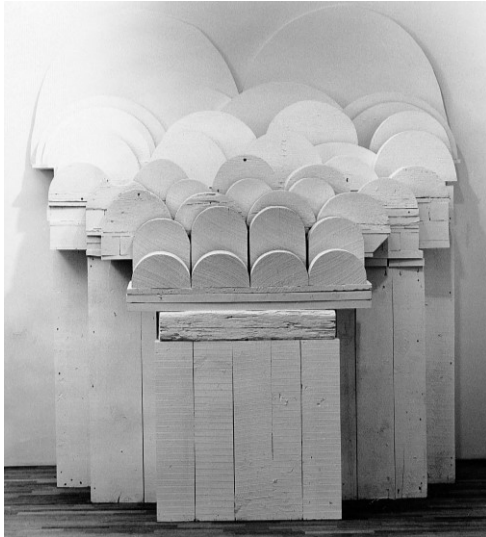
Tony Cragg  
*Stomach*

Madera, yeso y metal

170 x 68 x 2145 cm

1986

Realizada por Gerald Jacobson, obtenida en 2020: [enlace web](#)



**Louise Bourgeois**

*Partial Recall*

Madera pintada

274 x 228 x 167 cm 1979

Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)

Ref.: 1223

comprende cierto caos, pero es un caos contenido dentro de la elevación con esta forma. Un ejemplo ideal o paradigmático de amontonar lo observamos en *Welsh Landscape* de Tony Cragg, que muy acertadamente se configura como una montaña-paisaje de láminas, tablas y tablones de madera ajados, de fieltro, tela, entre otros escombros posicionados con esa forma específica.

### E) Apilamiento compacto

Apoyando unas materias con otras, en sentido de crecimiento vertical, se da la acción de apilar. Puede que las famosas peanas de madera de Brancusi fueran uno de los primeros ejercicios reflexionados de apilamiento para conformar una obra. Una obra paradigmática en cuanto a apilamiento puede ser *Stack* (1975), de Tony Cragg, una obra en forma de bloque de aspecto compacto, realizada apilando madera, ladrillos, plástico cartón o papel. Apilar puede generar obras de aspecto rítmico como esta, en el sentido de que la forma se percibe como un todo compacto, en ella hay una repetición rítmica y artificiosa en su forma interna, generada por grupos de materias con formas parecidas que se superponen una sobre otra encajando en un cubo perfecto.

### F) Apilamiento orgánico

Pero también puede dar lugar a obras más orgánicas, cuando las partes se apilan para cerrar su forma desde fuera, dejando que alguna parte se caiga o se disperse, o cuando las partes integrantes son irregulares y muy distintas entre sí. Esto se observa en *Wooden Muscle* (1985), obra en la que secciones de ramas y troncos se apilan unas a otras, pero por la naturaleza irregular de las partes a veces caen hacia los lados y tienen separaciones mayores entre un estrato y otro.



**Andy Goldsworthy**

*Sticks spire*

Ramas agrupadas

Dimen. no esp. 1983

Imagen propiedad de Andy Goldsworthy

obtenida en: [enlace web](#)

Ref.: 1224



**Tony Cragg**

*Welsh Landscape*

Láminas, tablas y tablones de madera ajados y desgastados, cartones, fieltro, tela, otros (amontonados)

150 x 300 x 300 cm 1985

Imágenes realizadas por Chris Davies obtenidas en: [enlace web](#)

Ref.: 1225



**Tony Cragg**

*Stack*

Madera, hormigón, ladrillo, metal, plástico, textil, cartón y papel

200 x 200 x 200 cm 1975

Imagen propiedad de Tony Cragg obtenida en [enlace web](#)

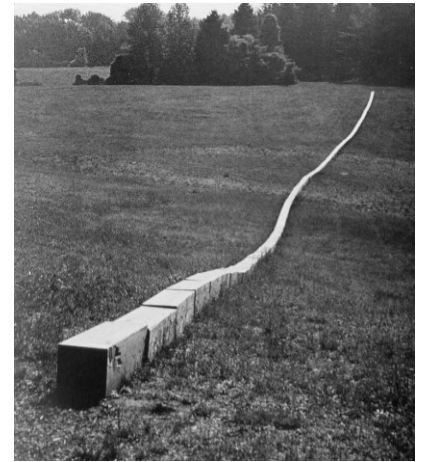
Ref.: 1226

**G) Apilamiento cruzado**

Una variante más de la acción de apilar podría ser si esta se da desde el principio intentando que las partes integrantes se vayan cruzando para que al mismo tiempo que el volumen crece hacia arriba se sujeta y se vuelve más firme al entrecruzarse. Esto puede ocurrir compactadamente u orgánicamente. Un ejemplo de apilamiento cruzado a medio camino entre lo compacto y lo orgánico es la conocida instalación *En las entrañas de árbol* de Andy Goldsworthy (2007), que consistía en tres cúpulas de madera de gran tamaño y una escultura en forma de huevo gigantesco. Lo peculiar del último ejemplo propuesto, debido a la escala que alcanza con esta acción, es que el artista consigue un sistema constructivo con la simple la superposición y el entrecruzamiento. Las piezas van reduciendo o aumentando su radio proporcional y pausadamente, el artista se ha inspirado para idear este sistema constructivo en las formas de crecimiento y decrecimiento, y sus ritmos pausados, presentes en la naturaleza. Son uniones o estructuras efímeras. Las bóvedas y la figura ovoide se fijaron al techo con tensores cuando se instalaron en el Palacio de Cristal de Madrid.

**H) Alinear**

Posicionar varias partes marcando una línea horizontal. Un ejemplo es *Secante* (1977) de Carl Andre (Estados Unidos, 1935), instalación en la que 28 secciones de vigas exactamente iguales en su forma fueron colocadas en horizontal, una tras otra, generando una línea de casi 30 metros. La posición de las maderas potencia la indicación de la dirección de la línea y le da un claro sentido longitudinal.



**Carl Andre**  
*Secante*

Madera de pino, 28 piezas alineadas  
300 cm long. 30 x 30 x 90 cm (secciones) 1977 Ref.: 1227  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



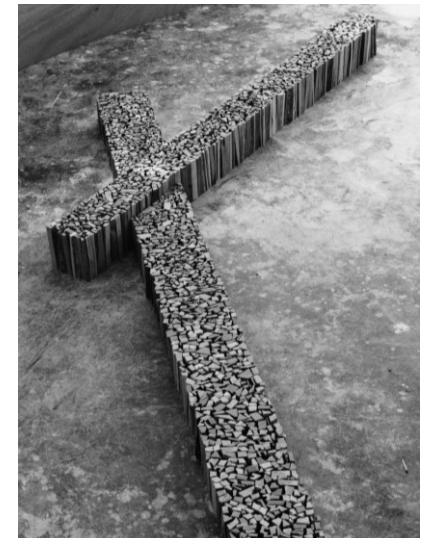
**Tony Cragg**  
*Wooden Muscle*  
Madera, yeso

350 x 220 x 100 cm  
1985 Ref.: 1228  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Andy Goldsworthy**  
*En las entrañas de árbol*

Instalación en el Palacio de Cristal de Madrid  
2007 Ref.:1229  
Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)



**Tony Cragg**  
S. T.

Leña (enfiamiento)  
Dimen. no esp. 2010 Ref.: 1230  
Imagen propiedad de Tony Cragg obtenida en: [enlace web](#)



**Andy Goldsworthy**

*Sycamore sticks line*

Palos de sicoromo

Dimen. no esp.

1983

Ref.:1231

Imagen realizada por Andy Goldsworthy obtenida en: [enlace web](#)

### I) Enfilar

Es distinto alinear de enfilar, porque en la segunda da mayor sensación de aglomeración y verticalidad. Enfilar supone la agrupación y organización de varios elementos en fila, uno tras otro, pero puestos en vertical. Un ejemplo fue la instalación en el suelo de Tony Cragg de 1974, formada por muchos tipos o formatos de leña agrupados ordenadamente en dos grandes líneas que se cruzan. Este es un ejercicio de puesta en orden por agrupación de la madera.

### J) Serpentear

Posicionar varias partes marcando una línea que se extiende en sentido longitudinal formando curvas o incluso vueltas como una serpiente, tal y como lo practica Andy Goldsworthy en *Sycamore sticks line* (1983), instalación en la que una serie de secciones de ramas de tamaños parecidos se agrupaban generando una línea en esta posición que desaparecía alejándose hacia el fondo. Mayoritariamente han de ser posicionamientos longitudinales y alineados, pero también se puede realizar esta acción con cierto sentido de alzamiento cuando, sin extenderse o prolongarse espacialmente tanto se colocan una tras otra distintas partes en orden serpenteante, como ocurre en la instalación *Wooden S* (1984) de Tony Cragg. En esa obra, la forma crece verticalmente cuanto más se aleja del espectador. Está realizada con todo tipo de maderas, objetos diversos, cajas, varas, listones, recortes de contrachapado y madera de fibras.

### K) Zig-zaguear

Una variante de la acción de alinear es zigzaguear, cuando la línea forma ángulos entrantes y salientes. Esto ocurre, por ejemplo, en *Wood Lin*, instalación de Andy Goldsworthy realizada con troncos de eucalipto en el suelo de un bosque de Presidio, San Francisco (2010- 2011).



**Tony Cragg**

*Wooden S*

Madera

161 x 455 x 300 cm

1984

Ref.:1232

Imagen propiedad de Tony Cragg obtenida en: [enlace web](#)



**Andy Goldsworthy**

*Wood Line*

Troncos de eucalipto

Dimen. no esp.

2010-11

Ref.: 1233

Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)

### L) Separar

Ordenar secciones dando instaurando cierto espacio entre unas y otras. Ppuede hacerse distanciando las partes de una madera recortada o cortada previamente, como en *Cut materials* (1974) de Tony Cragg, cuya imagen ya incluimos en el apartado sobre la acción de cortar.

### M) Prolongar

Dilatar una materia a lo largo, capacidad ser extensible gracias al ordenamiento de la materia longitudinal y decreciente en su grosor o anchura. Puede practicarse como hizo David Nash en *Extended Cube* (1986), una escultura para la cual talló una viga de madera generando unas formas en ángulo de noventa grados, gracias a las cuales la viga, su materia cortada, se prolonga del volumen original hacia el exterior como si saliera escalonadamente hacia afuera.

### N) Reposar

Es muy parecido a apoyar, pero con un matiz diferenciador: la denotación de descanso, de dar asiento o de asentarse. Puede consistir en dejar apoyado en algo en el suelo o en otro elemento, como hizo Giuseppe Gabellone en 2017 con el pino que reposaba sobre un entramado de cuerdas en la instalación que tuvo lugar en la Fondazione Memmo de Roma; hemos incluido la imagen en el apartado sobre la acción de talar. Algo similar se observa en *Palmsonntag* (2006) de Anselm Kiefer, solo que en este caso la impresionante palmera reposa sobre el suelo. Puede darse con cualquier tipo de formato de madera.

### Ñ) Apoyar

Hacer que la materia en cualquiera de sus formatos posibles esté sobre otro elemento. Lo observamos en *Sedimenti Cretacei* (1987) de Tony Cragg, en la que unas ramas, troncos y tablas de aspecto desgastado y ajado se apoyan sobre unas piezas de yeso. A diferencia de la superposición, a la que se parece bastante, no se indica superioridad de lo que apoya frente a la parte que da sustento. No hay crecimiento vertical tan demarcado en esta como cuando se apila.

### O) Aplastar

Acción de cubrir o tapar, parecida a apoyar o a reposar, pero con una mayor sensación de peso, de gravedad, de presión. Como si una fuerza superior quisiera ser sustentada por una menor, de forma que se genera sensación de estar a punto de colapsar el posicionamiento. Esto se da en *Bodicea* (1989) de Tony Cragg, donde una pieza de bronce aplasta a un tronco seco y agrietado, o eso es la sensación que transmite, aunque la materia resiste sin deformarse.

### P) Sostener

Sustentar, poner pilares que mantengan firme algo. Andy Goldsworthy utilizó en 1982 varios palos de avellano para sostener un círculo realizado con piedras de río. En su cuaderno de campo explica que el círculo se derrumbó en varias ocasiones, y que las últimas cuatro o cinco piedras le dieron problemas.



**David Nash**  
*Extended Cube*  
Madera de olmo  
66 x 64.8 x 66.6 cm      1986      Ref.: 1234  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Tony Cragg**  
*Sedimenti Cretacei*  
Ramas y secciones de tronco  
140x 1 x 210 cm      1987      Ref.: 1235  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Tony Cragg**  
*Bodicea*  
Bronce y madera  
87 x 195 x 190 cm      1989      Ref.: 1236  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Andy Goldsworthy**  
*River stone supported by hazel sticks*  
 Palos de avellano sosteniendo un círculo de piedras en Cumbria  
 Dimen. no esp. 1982 Ref.: 1237  
 Imagen propiedad de Andy Goldsworthy obtenida en: [enlace web](#)



**Tony Cragg**  
*Die Predigt*  
 Tuberías de pvc, estanterías de aluminio y cajón con compartimentos madera  
 Dimen. no esp. 1985 Ref.: 1238  
 Imagen realizada por John Riddy obtenida en 2020 en: [enlace web](#)



**Doris Salcedo**  
*Plegaria muda*  
 Mesas y plantas  
 Dimen. variables 2014 Ref.: 1239  
 Imagen obtenida en 2020 en: [enlace web](#)

## Q) Colocar, posicionar, situar

Poner una algo en su lugar correcto, instalarlo en un espacio predeterminado. Es una acción que abarca muchas posibilidades. Un ejemplo de ello es, *Die Predigt* (El sermón) de Tony Cragg. Aquí se utiliza la colocación de los elementos, como si estos transmitieran un mensaje transcendental que parte de una materia (la estantería metálica) y llega a otra: la cajonera de madera. No es casual que el elemento de metal escogido y el de madera, que hacen las funciones de principio y fin, son contenedores; es decir, que fueron diseñados con una función útil como recipientes. Tampoco lo es que lo que conecta a ambos son tuberías, cuya función original es llevar sustancias de un punto a otro. En esta obra el ente de madera y los demás están exactamente en el lugar que le corresponde y ello construye la obra, a nivel físico y conceptual.

## R) Descolocar

Posicionar un elemento en situación distinta a la que se espera, ubicarla fuera de su debido lugar. Se reconocen fácilmente los descoloramientos cuando se emplean objetos cotidianos, como hizo Doris Salcedo (Colombia, 1958) en la instalación *Plegaria muda* (2014). Descolocar puede hacer que apreciemos parámetros o partes de un objeto, de un material e incluso de la realidad que antes no habíamos percibido antes por su situación funcional. Nos permite apreciar las formas de lo oculto, lo que suele estar abajo, detrás o fuera de nuestro campo de visión. Esta es una instalación que comprende otras acciones como la repetición y el posicionamiento de cada parte dentro del conjunto. En algunas obras como esta observamos que los límites entre acciones de situación, con relación al espacio y a la materia, a veces son difusos lo que permite varias interpretaciones.

## S) Contener

Acción consistente en crear un espacio que albergue un elemento. Puede ocurrir que el elemento contenido disponga de espacio a su alrededor si el continente es mucho mayor en su tamaño, que las partes encajen casi exactamente o que se introduzcan muchos elementos menores que el continente. Un ejemplo de esto último es la instalación de Doris Salcedo, en la Bienal de Estambul (2003), realizada con 1550 sillas de madera contenidas dentro de un solar entre varios edificios. Puede que la contención sea más abierta, si el espacio contenedor no es cerrado, como se da en la *Silla con grasa* de 1964 de Joseph Beuys.



**Doris Salcedo**  
 S. T.  
 Instalación en la octava bienal de Estambul  
 Dimen. no esp. 2003 Ref.: 1240  
 Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)



**Autor**  
*Silla con grasa*  
 Cera, grasa, alambre, silla de madera  
 94.5 x 41.6 cm 1964 Ref.:1241  
 Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)

## 7. Interacciones con la naturaleza

La naturaleza es un tipo de espacio y un concepto muy amplio, investigado especialmente desde las primeras propuestas de land art. Los elementos naturales son empleados en sus propios emplazamientos y con acciones distintas a las artesanales. La madera ha tenido gran acogida en esta categoría de creación, por su origen vinculado a la naturaleza, lo cual ha permitido que participe en instalaciones y obras de carácter efímero junto con otros elementos como pueden ser el agua, la tierra o el fuego. En estos casos por el carácter de las obras más que construir yuxtaponiendo distintas materias o transformando los elementos imponiendo la voluntad del artista, se han realizado lo que podríamos definir como interacciones, porque son acciones que se dan recíprocamente entre agentes naturales, artista y medios naturales. Por esto mismo, al contrario de lo tradicional, no se trata de contener o controlar cómo actúa la materia, sino dejar que fluya, que cambie. Hay propuestas de obras en las que las actuaciones se realizan por y para elogiar el desgaste y los cambios producidos en esta materia por el paso del tiempo o agentes naturales. También hay referentes a los que les interesa por su origen en forma de árbol. Todo ello es lo que se refleja en los apartados siguientes, en las cuales se dan muchas de las acciones del apartado anterior, pero haciendo un mayor énfasis en lo natural, desde el emplazamiento a los materiales que intervienen.

Las siguientes son interacciones con el agua:

### Reflejar

El hecho de que la madera flota en el agua puede ser relevante a la hora de crear con ella, para sumergirla parcialmente, como hizo Andy Goldsworthy en *Forked sticks in water* (1979), donde empleó unas ramas que parecen bifurcadas por su reflejo en el agua.

### Flotar, fluir y navegar

Sostenerse en la superficie del agua o desplazarse por ella impulsada por la corriente. David Nash dejó fluir desde un punto del río Dwyryd (Gales) su *Wooden Boulder* (1978-aún en proceso), una escultura tallada a partir de un tronco de roble de 200 años dándole forma de esfera irregular o de roca. Durante años, la pieza ha navegado a sus anchas y actualmente se encuentra en paradero desconocido. Hay muchas teorías sobre el viaje de esta escultura por el río: que llegó al mar y luego diez años después se encontró en aguas de Gales, o que quedó atrapada en tramos del río donde la corriente era menor o en puentes, y tuvieron que moverla con grúas. Lo que a nosotros nos interesa de este caso particular es la relación agua-madera, pues generalmente se ha considerado que eran contrarias o que debía evitarse para que la madera se conservase bien, pero esto no resulta relevante en piezas como esta, que interactúan con el medio sin control humano.



**Andy Goldsworthy**

*Forked sticks in water*

Instalación en High Bentham, Yorkshire

Dimen. no esp. 1979 Ref.: 1242

Propiedad de Andy Goldsworthy obtenida en 2020 en [enlace web](#)



**David Nash**

*Wooden Boulder*

Escultura en proceso de talla y tronco de roble, abajo

navegando, arrastrada por la corriente de agua

2010 Ref.: 1243

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) y en [enlace web](#)





**Ursula Von Rydingsvard**

*Tunnels Across Levee*

Cedro

106 x 609 x 1524 cm 1983

Ref.: 1244

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Las siguientes son de interacción con la tierra. Con este elemento se pueden practicar interacciones para dejar marcas o huellas en la tierra o en el suelo. Igualmente puede tratar de fijarse una en otra, esto serían acciones de fijación: las de introducción de la materia en este basto material de la naturaleza para que quede en una posición específica, pero que al no ayudarnos de elementos fijadores, por ejemplo, puede tener un carácter efímero:

### Arrastramiento, marcar o dejar huella en el suelo

Son muchas las instalaciones realizadas en parajes naturales en las que la tierra y la madera son prácticamente los únicos elementos que interactúan. Algunas acciones usuales en estos casos son los trazados de marcas o los arrastramientos en la tierra como practicó Ursula von Rydingsvard en *Tunnels Across Levee* 1983, donde además cava una especie de zanja que continúa la forma de los postes de madera generando la sensación de arrastre o de continuación de la forma por la que la madera y la tierra se integran eficazmente.

### Hincar en la tierra

Igualmente, entre las interacciones de ambas materias en la naturaleza, como recurso de instalación se suele recurrir a hincarla en la tierra, a fijarla en el suelo introduciéndola a presión, como vemos en *Saint Martins Dream* (1980) y en *Song of a Saint St. Eulalia* (1979), ambas de Ursula von Rydingsvard. También Andy Goldsworthy hinca secciones de madera en la tierra (que él denomina 'palos'); véase *Forked branch and stick* (1978).



**Andy Goldsworthy**

*Forked branch and stick*

Palo y rama bifurcada en Ilkley Yorkshire

Dimen. no esp. 1978

Ref.: 1245

Imagen propiedad de Andy Goldsworthy obtenida en: [enlace web](#)



**Ursula Von Rydingsvard**

*Song of a Saint St. Eulalia*

Cedro

548 x 10058 x 4876 cm 1979

Ref.: 1247

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ursula Von Rydingsvard**

*Saint Martin's Dream*

Cedro

1066 x 7924 x 609 cm 1980

Ref.:1246

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Tradicionalmente, en el ámbito de Bellas Artes la relación entre madera y fuego era de antítesis. Actualmente se relacionan con planteamientos distintos:

### Calcinar

Por un lado, es posible quemar la madera por completo hasta convertirla en cenizas. David Nash calcina madera en grandes hogueras, obteniendo como resultado la madera oscurecida de obras como *Big Black* (2008-2015); incluimos una imagen del método con el que David Nash calcinó una pieza en el Yorkshire Sculpture Park en 2019.

### Quemar

Existe la posibilidad de que solo se queme una parte superficial con un soplete o una llama de fuego intensa, aplicada en un periodo de tiempo corto. Esto sería quemar sin llegar a calcinarla del todo como realizaba el espacialista Alberto Burri (Italia, 1915-Francia, 1995) en las pinturas de los años cincuenta, para las cuales quemaba partes de tablas que luego disponía sobre lienzos pintados en colores intensos. Un ejemplo de ello es *Legno e rosso* (1956). Dependiendo del tipo de calor que sufra la materia tendremos resultados distintos. El calor no abrasador sobre la superficie sirve para que se oscurezca, se tueste y se agudice su caligrafía natural o la que resultó de haberla tallado, rayado, rajado, hendido, cepillado, marcado, etc. Se potencian las vetas y si es una sección de aglomerado de fibras orientadas, estas también se acentúan, se tuestan. En maderas del cuarto estadio, ramas y troncos seccionados y secos, se vuelve aterciopelada y si después se cepilla es muy agradable al tacto.

El uso del de fuego para matizar la superficie de la madera no es nuevo; de hecho, en el ámbito de la construcción tradicional japonesa se emplea desde hace siglos una técnica denominada *Shou Sugi Ban*, que consiste en quemar la madera para protegerla (aunque parezca contradictorio), y así poder ubicarla a la intemperie sin temer por su integridad.

### Marcar con calor

A través de elementos candentes, se hacen marcas en la superficie que parecen dibujos, de tono más oscuro que la materia. David Nash realiza marcas con hierro candente sobre madera en muchas esculturas.

Si lo que pretendemos es una interacción más descontrolada entre calor y madera, ha de aumentarse el tiempo de exposición. Cuanto mayor sea este y a más calor se exponga, mayor será su acción, surgirán surcos, grietas, se arrugará o combará dependiendo del formato. Se pueden utilizar sellos como David Nash, cuchillos puestos sobre un fuego intenso previamente, pirograbadores, etc.

### Devolver

Se trata de acciones de devolver elementos naturales al ciclo de la naturaleza. David Nash decía en una entrevista que cuando se utiliza la madera para hacer una mesa, por ejemplo, la sacamos prestada del ciclo de la naturaleza, pero si la colocamos a la intemperie o expuesta a agentes externos la naturaleza, el ciclo vuelve a manifestarse (Gayford, 2019). La serie de obras de madera *Cracking Box* trata precisamente ese tema: la naturaleza de la madera y la forma en que la usamos y transformamos y cómo esta puede rebelarse a nuestra manufactura. El artista unió varias secciones de madera de roble cuarto estadio con tubillones. Al no hidratar la madera, esta fue secándose, moviéndose según las distintas direcciones de sus fibras. Dado que los tubillones no permitían que se moviera libremente, se potenció el craquelado y la aparición de grietas. Las imágenes de la obra justo cuando acababa de realizarse reflejaban la destreza y habilidad en el trabajo de esta materia de David Nash. Adjuntamos imágenes posteriores para mostrar la evolución de la obra. Al realizarla, David Nash pronosticó: esta pieza “se romperá, doblará y deformará”, a lo que añadió: “pensé



David Nash

*Big Black*

Secuoya de California calcinada

157 x 380 x 90 cm

2008-2015

Ref.: 1247

Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



David Nash marcando con hierro candente

Ref.: 1248

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**David Nash**  
*Cracking Box*  
 Roble  
 150 x 50 x 50 cm      2010      Ref.: 1249  
 Obtenido en 2020 en: [enlace web](#) , [enlace web](#) y [enlace web](#)

que era fantástico”, pues estaba “buscando una forma de trabajar en la que el material le guiara, en lugar de dominarlo” (Gayford, 2019). Posteriormente, Nash ha realizado más Cracking Boxes.

Ruhrberg afirma en *Arte del siglo XX* que en los años cincuenta surgió un tipo de escultura que no daba forma al material, sino que lo dejaba crecer y expandirse como si fuera una división celular, un arrecife de coral, una escultura en la que eran los materiales los que trabajaban (Ruhrberg, 2001). Esto encaja con la visión de David Nash en obras como *Cracking Box*. Dentro de esta corriente a la que se refiere el historiador hay obras como *Tête barbue* (1959) de Jean Dubuffet, realizadas con maderas desgastadas y erosionadas sin la intervención del artista, pero cuya acción consiste en destacarlo como objeto artístico. Sobre esta obra se adjunta en *Arte del siglo XX* la siguiente cita de Jean Dubuffet “El arte es un dúo entre el artista y su medio [...] Debe permitirse al material manifestar todos sus aspectos, intentar impedir los caprichos de la fortuna sería privar a la obra de toda vitalidad” (citado por Ruhrberg, 2001, (Borrás & Teixidó Camí, 2006)pág. 492). En esto que consiste la última acción descrita dentro de las posibles interacciones madera-naturaleza: devolverla a lo que fue y dejarla que se manifieste por sí misma plenamente y basándonos en lo investigado consideramos que hay mucho campo por investigar en este sentido. Por ejemplo, hay especies de madera especialmente sensibles a la luz, con lo cual estas podrían ser empleadas dentro de esta vertiente de acciones, puede dejarse a la intemperie y registrar los efectos de tal interacción en sus fibras y su color. Se podrían dejar corroer, desgastar o incluso permitir que anidasen en ella insectos y parásitos en tanto que elemento orgánico y biodegradable.



**Jean Dubuffet**  
*Tête barbue*  
 Madera con percebes  
 27,9 x 20 x 21,5 cm      1959      Ref.:1250  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

## 8 Acciones sonoras

La relación entre madera y sonido es ancestral. Muestra de ello es la cantidad de instrumentos musicales de cuerda o de percusión realizados en madera. No pretendemos profundizar en eso por la amplitud de este campo, pero nos gustaría comentar que actualmente hay propuestas de obras, sobre todo instalaciones sonoras y obras cinéticas, en las cuales se emplea para producir sonidos a partir de acciones de fricción o percutir.

### Fricción

Roce de dos cuerpos en contacto que produce sonidos.

### Percutir

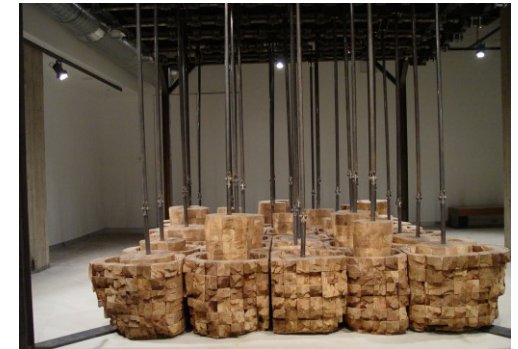
Golpear algo, generalmente de manera repetida, también produce sonidos

Un ejemplo de pieza donde ambas acciones se dan al mismo tiempo es *Mama, Your Legs* (2000) de Ursula Von Rydingsvard. La artista construyó una gran pieza que se mueve y produce todo un espectáculo visual y sonoro, por cómo las piezas friccionan entre sí y el estruendo que producen al golpearse sus partes con el suelo, es un gran artefacto sonoro con un sistema mecánico de poleas, en el cual cada parte de la obra de madera ha sido trabajada artesanalmente. En el siguiente vídeo se puede ver la instalación en movimiento [enlace web](#); también adjuntamos algunas imágenes al respecto.

Ursula Von Rydingsvard es una conocida escultora especialista en el trabajo de la madera, pero su relación con el sonido y el desarrollo de este tipo de proyectos ha sido puntual. En cambio, hay otros artistas que realizan habitualmente instalaciones sonoras con madera. Zimoun (Suecia, 1977) desarrolla una línea de investigación artística en la que se conjuga sonido, materia y espacios arquitectónicos. Zimoun realiza instalaciones complejas, con numerosos elementos de madera o de otros materiales dependiendo de la obra, pero siempre en movimiento. La utiliza en su vertiente más industrial, por ser seriada y procesada previamente. El artista explica que sus obras son una combinación de elementos visuales y acústicos. El material se puede ver, oler y escuchar. Suele instalar las obras en emplazamientos singulares. Adjuntamos un enlace a una de sus esculturas sonoras en funcionamiento, en una iglesia de Austria. El sonido no es más importante que el aspecto plástico (ni al contrario). Al artista le interesa cómo la obra interactúa con espacios arquitectónicos.

## 9. Acciones performáticas o rituales

Es posible crear con madera en acciones puntuales de carácter efímero. Esto puede hacerse moviéndola y posicionándola de una forma u otra. Puede que esto ocurra cuando se emplea como atrezzo en performances o en actos rituales. Ana Mendieta realizó siluetas y huellas con pólvora y fuego en piezas sin título (1978, ref.: 1253), en las que recrea la silueta de una mano, en una sección de madera. Conociendo la relevancia de lo poético y lo ritual en la artista, estas acciones tendrían gran peso en la concepción del conjunto; no solo serían un método de creación. Más adelante, cuando residía en Italia a principios de los años ochenta, realizó otras como *Totem Grove* (1985), con troncos o secciones de gran envergadura, sobre las que actuó con fuego y pólvora para grabar unas siluetas abstractas que aluden a las primeras culturas, en particular la etrusca. La artista se mostraba interesada por el carácter ritual de esta acción. Que tengamos constancia, no hay vídeos ni registros fotográficos de estas acciones. Otro artista asiduo a las actuaciones con el fuego y la madera es David Nash, aunque en su caso (a diferencia de Ana Mendieta) no hay interés ritualista.



**Ursula Von Rydingsvard**

*Mama, Your Legs*

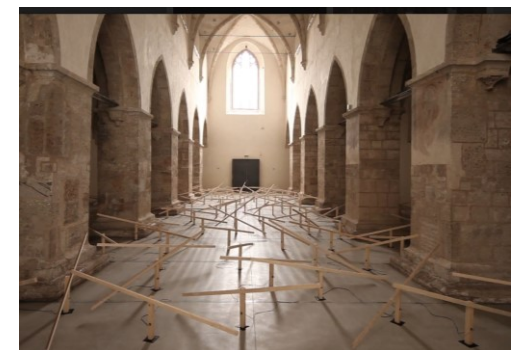
Cedro, grafito, hierro y motores

287 x 355 x 472 cm

2010

Ref.: 1251

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) y en: [enlace web](#)



**Zimoun**

Instalación sonora en Iglesia de Klangraum Krems, Austria

120 motores, 200 kg. madera y cable - hilo

2015

Ref.: 1252

Obtenido en 2018 en: <https://vimeo.com/128669142> (enlace al vídeo de la Instalación en la iglesia de Klangraum Krems, Austria):



**Ana Mendieta**

S. T.

Silueta de mano marcada en sección de madera

2 x 35 x 35 cm

1978

Ref.: 1253

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Autor**

*Totem Grove*

Madera con silueta marcada

220 cm alt. aprox.

1985

Ref.: 1254

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

## CONCLUSIÓN

Hemos identificado varios grupos de acciones en función de su naturaleza, dependiendo de cómo afectan a la materia y a qué resultados se enfocan. Se trata de acciones que solo pueden practicarse en sus cuatro primeras fases, tales como injerto, moldeo de la corteza, crecimiento modelado, modelado estructural, secado, talar, podar, descortezar, cercenar, desmedular, vaciar, despiezar, aserrar, abrir troncos, lambrar maderos, laminar, escarbar o inquirir.

Luego hemos explicado las acciones para el alzamiento o la construcción, tales como atar, atornillar, clavar, tejer, pegar, encajar, ensamblar. Seguidamente las acciones de abrasión y sustracción, diferenciando las que tratan de modelar una forma o alterar un volumen, como pueden ser cortar, recortar, calar, partir, desgarrar, agujerear, perforar, tallar en sus distintas modalidades, torneare, pulverizar, desmenuzar, picar, hacer virutas o serrín; de las que se enfocan a la actuación en la superficie, para matizarla y no para alterar su volumen, estas son alisar, pulir, repelar, cepillar, rayar, rasgar y aplastar.

Hemos continuado con otro tipo de acciones que también ocurren en la superficie, cuya finalidad principal es la ornamentación o cubrir la materia, esto puede darse con elementos maleables y con pintura, dentro de esta segunda diferenciamos pintar, homogeneizar, matizar, motear, dibujar, garabatear, trazar y estampar. Continuando con otras que se realizan con otros elementos distintos a la pintura, hemos explicado acciones como incrustar, revestir e insertar por enroscamiento o hincado.

Después hemos tratado el tema de las acciones de posición y relación, estas no tratan de configurar, dar forma o alterar directamente a la materia, más bien es de su relación con otros materiales o con el espacio en el que se encuentran, incluimos superponer, anteponer, posponer, agrupar, amontonar, apilar diferenciando apilamiento compacto de orgánico y cruzado, alinear, enfilear, serpentear, zigzaguear, separar, prolongar, reposar, apoyar, aplastar, sostener, colocar, posicionar, situar, descolocar y contener.

Hemos descrito las interacciones con elementos naturales o con la naturaleza intrínseca en la madera. Estas son con el agua, con la tierra, con el fuego o con la madera misma: reflejar, flotar, fluir, navegar, arrastramientos marcas y huellas en el suelo, hincar en la tierra, calcinar, quemar, marcar con calor y, por último, devolver.

Se ha tratado el tema de las acciones sonoras con madera, principalmente a partir de la fricción y de percutir. Por último hemos tratado el tema de ciertas acciones en performances o rituales que serían una conjunción de las acciones con el espacio y las interacciones con la naturaleza, y muy especialmente con el concepto de tiempo.

Como vemos las acciones y las posibilidades de creación con la madera van mucho más allá de los procedimientos usualmente investigados, tales como la talla sobre bloques de madera, porque el arte realizado con esta materia no es tan solo arte objetual. Hay proyectos efímeros, proyectos en la naturaleza, obras sonoras, piezas en las que no se construye sino que se emplaza, en definitiva, el arte en madera es más diverso de lo que se venía reflejando hasta ahora en investigaciones de nuestro ámbito específicas de esta materia. Esto es lo que, con más detenimiento iremos tratando y explicando en los siguientes capítulos.

Capítulo 2:

## MATERIA Y FORMA

### Monumentos, esculturas y campo expandido



Ascendencia de monumento (crómlech)  
Ilustración digital  
2020

## INTRODUCCIÓN

Este capítulo parte de la escultura como disciplina con la que abordar el conocimiento de la materia, su forma y su relación con el espacio.

La escultura es el medio por el cual se puede poner en relación lo material, la forma y el espacio. A lo largo del siglo XX, la escultura evolucionó considerablemente, hasta llegar a la gran diversidad de propuestas existentes actualmente. Se extendió hacia otros géneros, tanto en su base conceptual como en el tipo de formalización.

Como veremos, el campo de la escultura lleva décadas ampliándose, extendiéndose y mezclándose con otros lenguajes.

A partir de la escultura, profundizaremos en el conocimiento de la madera como herramienta de creación artística. Conoceremos diversas tendencias y posibilidades de creación escultórica con madera y veremos qué tipo de resultados puede dar la hibridación y la expansión de este campo.

Entre las obras registradas, encontraremos ejemplos de obras vinculables a los usos más tradicionales como esculturas o monumentos, en una concepción más clásica de ambos términos. Asimismo, estudiaremos también una serie de proyectos de campo expandido, instalaciones, proyectos *site-specific* y obras en las que la escultura se intercala con los medios y formas de otros lenguajes artísticos.

Cabe mencionar también dos usos particulares de la materia que nos ocupa. Se trata de escultura cinética y la escultura sonora. Estos géneros estudian la materia inerte en relación con el movimiento o el sonido. Veremos ejemplos de obras donde el material se interrelaciona con ideas de tiempo, movilidad en el espacio y posibilidades sonoras.

Por último, también hablaremos del uso de la madera en performances y artes escénicas, ámbitos en los que los objetos escultóricos se pueden convertir en elementos relevantes en la trama, incluso en personajes protagonistas.

A pesar de las diferencias existentes entre todas las obras estudiadas, hay un nexo que las vincula, a modo de hilo conductor. Es el interés por lo material. Nuestra investigación profundiza en este tema, en el conocimiento de cómo se utiliza, cómo se trabaja e incluso cómo se siente la madera.

La información que se incluye en este capítulo ha sido fruto de la reflexión sobre los proyectos artísticos registrados, pertenecientes a un contexto artístico concreto: artistas que han trabajado en Cataluña en las dos primeras décadas del siglo XXI.

A modo de referencia, mencionaremos también a artistas internacionales y a algunos de los movimientos artísticos más importantes del siglo XX para introducir ciertos conceptos o temas importantes.

# DESARROLLO

## 1. Ascendencia de monumento

En este capítulo explicamos obras registradas en nuestra investigación que se definen como esculturas. Como explica Rosalind Krauss en *Pasajes de la escultura moderna*, la escultura es una categoría histórica, “limitada y no universal” (Krauss, 2002, p.63). Es una convención que se rige por una lógica interna basada en cuestiones relativas a la forma, el volumen, el espacio y el emplazamiento. Como toda categorización, ha ido evolucionando o matizándose a lo largo de la historia, pero si hay un rasgo en ella que permanece es ser idónea para la investigación sobre y a partir de lo material y en relación con el potencial de la materia inerte en el espacio.

En primer lugar, nos gustaría explicar las propuestas registradas de tipo monumental. Nos parece un buen comienzo, ya que como explica Rosalind Krauss en *Pasajes de la escultura moderna*: “la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento” (Krauss, 2002, p.63) refiriéndose a que una le debe su origen a la otra.

Los monumentos que actualmente entendemos como tradicionales, en la acepción más genérica de este término, son un tipo de manifestación artística que estuvo vigente sin grandes cambios en Europa, aproximadamente desde el Renacimiento hasta el Modernismo. Tenían una dimensión política, eran grandes símbolos de ideales, y por eso tiene una gran carga histórica. Si bien es cierto que estas obras tienen valor artístico o plástico en tanto que objetos escultóricos, su naturaleza responde a su función, como también la lectura que hacemos de ellas. Como ejemplo extremo de la particular relación entre espectador y monumento, tenemos los casos en los que reciben agresiones con motivos reivindicativos, en gestos de ataque a lo que representan, no al objeto artístico en sí.

La creación de esta tipología de obras, sin entrar en distintos movimientos o momentos históricos, se caracteriza por su carácter narrativo y por el valor dado al emplazamiento y a su visibilidad. Su carácter narrativo se debía a que son obras con un marcado carácter político y simbólico, obras ideadas para influir o afectar en la sociedad desde lo público. Para que los monumentos fueran efectivos como narración o propaganda, debían ser ubicados en enclaves estratégicos, de ahí que el emplazamiento tenía una gran importancia. También se utilizaban recursos como la elevación, las composiciones verticales y el uso de pedestales. La elevación facilitaba la consciencia de su presencia en el contexto cultural, reforzaba el elemento político, el ideal, el momento histórico o el acontecimiento que se recordaba con el monumento. Cuanto más importante o poderoso era aquello a lo que aludía, más impactante y magnos era el monumento, mayor era su elevación y más destacado era su emplazamiento.

En la actualidad se crean obras que responden a una lógica de creación con reminiscencias de los monumentos tradicionales. A veces, incluso se combinan características de la tradición europea con otro tipo de propuestas externas a este territorio y de épocas pasadas. Enric Pladevall se inspiró en un formato escultórico original del megalítico para realizar *Tità Cromlech* (2001), un grupo de siete esculturas dispuestas en un círculo de 37 metros de diámetro, que tiene rasgos o señas identitarias de monumento.

Los crómlechs eran formaciones prehistóricas de varios menhires dispuestos en círculo; los menhires eran monumentos megalíticos que consistían en grandes piedras colocadas verticalmente en el suelo. Hace miles de años ambos, constituían espacios sagrados paganos donde se realizaban rituales y se accedía al conocimiento del calendario solar. A pesar de las diferencias en su función, hay dos motivos por los que menhires y los crómlechs son relacionables con la lógica de monumento que describimos en este apartado. Por un lado, la relevancia asignada social e históricamente a estas esculturas, tanto en su tiempo como posteriormente, así como la importancia de su ubicación. Por otro lado, su carácter emblemático y la intención de perdurabilidad con la que se erigían. Levantar una obra de estas proporciones suponía una increíble manifestación de poder y de fuerza. Sin duda, esto responde a un deseo de



Enric Pladevall  
*Tità cromlech*

Conjunto escultórico bolondo y hierro  
37 m diámetro 2001 Ref.: 276  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)





**Enric Pladevall**  
*Cingles de la Pau II*  
 Escultura de bolondo y hierro  
 2 x 3 x 2 m      2001      Ref.: 277  
 Obtenido en 2018 en: <http://www.pladevall.com/>



**Enric Pladevall**  
*Natural Eros*  
 Escultura de bolondo y piedra  
 280 x 127 x 150 cm      2008      Ref.: 273  
 Obtenido en 2018 en:  
<http://www.pladevall.com/Oo19.jpg>



**Enric Pladevall**  
*Domus Ucellis*  
 Escultura de bolondo y hierro  
 110 cm alt.      2005-06      Ref.: 275  
 Obtenido en 2018 en:  
<http://www.pladevall.com/Oo23.jpg>

perdurabilidad, tanto de la obra como de aquello que representa, como manifestación de poder o para potenciar la instauración de un ideal político o religioso en el contexto.

A diferencia de los crómlechs prehistóricos, los menhires que constituyen la obra de Enric Pladevall no son de piedra sino de madera de bolondo y hierro. Él los denomina “titanes” y son de dimensiones gigantescas. Tan solo los troncos que emplea para erigirlos miden 7 metros de altura y en torno a 1,30 de diámetro. Los titanes del conjunto *Tità Cromlech* son distintos de los menhires comunes en sus volúmenes y composición, especialmente por las formas de las secciones de hierro, que divergen mucho entre las diversas piezas del crómlech e interactúan con la madera de distintas formas; unas veces la atraviesan, otras la rodean y otras se injertan en ella. *Tità Cromlech* fue ideada para ser un templo, un lugar para la reflexión sobre la condición humana y sus comportamientos. Por eso en los titanes el escultor desarrolla un diálogo simbólico, de tensiones y equilibrios, entre el mundo natural y el tecnológico, ya que para él la madera es una materia vinculada a la naturaleza (le sirve para representarla o hacer con ella alegorías de lo natural), mientras que el metal y el hormigón son materias vinculadas a la industria y la tecnología.

*Tità Cromlech* es destacado por el artista por el gran esfuerzo y complejidad técnica que supuso su realización. Los troncos fueron torneados en el País Vasco, y para la cimentación tuvo que trabajar con un equipo de ingenieros. El conjunto se encuentra en la Fundació L’Olivar, en Ventalló (Alt Empordà), en un espacio natural abierto en medio de un campo de olivos de cinco hectáreas. Es un espacio vital para el escultor, dado que es allí donde ubica gran parte de sus creaciones desde hace años. Allí sus obras se unen simbióticamente con el paisaje y tienen el espacio que él considera que necesitan.

En la Fundació L’Olivar, aparte de *Tità Cromlech*, hay más esculturas que encajan en el perfil de monumento que abordamos en este apartado. Coinciden en el hecho de que están realizadas por y para ese enclave, lo representan y se integran con él. La importancia del emplazamiento y del acto de creación de un símbolo en relación con un tema, una personalidad o un lugar concreto es un rasgo característico de la lógica de monumento, que está presente en estas obras. En ellas el tema general es la condición humana y su relación con la naturaleza, que en este caso es el medio natural de la Fundació. *Cingles de la Pau II* de 2001 es una escultura monumental realizada en madera y hierro. El tronco de bolondo perfilado termina en punta y es rodeado por una sección plana circular con un hueco en el centro,



**Enric Pladevall**  
*Tità Arcs*  
 Escultura de bolondo y hierro  
 3 x 7 x 11 m      2002-2004      Ref.: 279  
 Obtenido en 2018 en: <http://www.pladevall.com/Oo3.jpg>



**Miquel Gelabert**  
*Esperança*  
 Escultura pública, tronco de cedro seccionado, tallado y pintado  
 4 m alt.      2016      Ref.: 751  
 Obtenido en 2018 en: <enlace web>

por el que se encaja en la madera. Dicha sección presenta unos calados en forma de grafismos, mientras que la superficie de la madera solo ha sido torneada. Se ubica en un pequeño cerro para que se aprecie desde abajo las diferencias entre la superficie del hierro y la de la madera. Otra obra de la Fundació L’Olivar es *Natural Eros*, escultura de madera y piedra de 2008, la parte de madera tiene una forma alargada que termina en punta y descansa sobre una forma orgánica dividida en dos volúmenes. *Domus Ucellis* fue realizada entre 2005 y 2006; en esta escultura vuelve a recurrir al binomio de madera/hierro tan recurrente en su producción. En este caso, un gran tronco encaja transversalmente en lo que es la silueta simplificada de una casa realizada en hierro. El conjunto se eleva a 11 metros de altura sobre cuatro largas patas de hierro. *Nou Tità* (2012) y *Tità Arcs* (2002–2004) son monumentos de composición tendente a la horizontalidad a diferencia de las anteriores. En estas últimas obras combina grandes secciones de hierro con grandes troncos de bolondo, que reposan o se injertan en el metal.

Entre las obras investigadas hay proyectos escultóricos de madera que también se acercan e incluso encajan en el marco de la creación de monumentos en su acepción más general. Un buen ejemplo de ello es el monumento público de Miquel Gelabert *Esperança* (2016), en alusión a la espera del fin de la guerra en Medio Oriente. La obra, de 4 metros de altura, se encuentra en la Plaza de Europa de L’Hospitalet de Llobregat. Está realizada con madera de un gran cedro originario de Siria, que el artista eligió porque consideró que esta especie era representativa el ciclo de la vida y la muerte. En la obra observamos que se ha mantenido la verticalidad original del árbol. La escultura tiene una forma de tubo alargado vertical. El tronco original fue cortado en seis partes, luego se alzó el monumento encajando las piezas con un gran eje de sección circular metálico que se insertó en ellas como si fuera su nueva médula. Por último, en los laterales de cada sección de madera actuó a nivel superficial, tallando unas incisiones poco profundas que recorren longitudinalmente el tronco. Para acentuarlas, las pintó en tonos vivos. El resto de la superficie aparece descubierta. La obra presenta una peana o basamento de perfil circular cuyo diámetro es mayor que el del tronco tallado.

Por el tipo de configuración de la obra, con un alzamiento en partes que se superponen como módulos, nos recuerda a un tótem, un formato escultórico emblemático que tiene aspectos en común con el monumento como género, tales como la importancia de la ubicación, el deseo de posteridad y la representación de un ideal. También su distribución en módulos nos hace pensar en la *Columna sin fin* (1938) de Constantin Brancusi (Rumanía, 1876-Francia, 1957), uno de los monumentos más destacados de la escultura del siglo XX.

En 2017, Miquel Gelabert hizo algunas instalaciones en el Jardín Botánico Marimurtra de Blanes, que coinciden en varios aspectos con las características típicas de monumento. El origen de estas instalaciones fue la propuesta que le hicieron de crear varias esculturas utilizando la madera de varios árboles que habían muerto en el Jardín Botánico de Blanes, para celebrar la vida de los árboles caídos y rendir homenaje a la naturaleza que estos albergan. La idea de tributo es otra característica que encaja con la categoría de monumento.

Miquel Gelabert, en respuesta a dicha propuesta, decidió dejar el tronco de los árboles en su emplazamiento original y actuar puntualmente sobre la madera tallando unas incisiones (parecidas a las que hizo en *Esperança*) y también las resaltó pintándolas con varios tonos. El monumento se completó con una forma equivalente a una peana: una intervención en el suelo contiguo a la obra en forma de círculo realizado con lascas de madera, cuya función era distinguir o presentar la escultura. Aunque no se eleve del suelo, ejerce de basamento, ya que marca una distinción del espacio en el que se encuentra con respecto al resto de la tierra de esa zona del jardín. El primer monumento que hemos descrito de Miquel Gelabert es totalmente representativo de la idea convencional de monumento, en el sentido de que es una escultura situada en un enclave estratégico realizada para representar y ensalzar una idea. La obra del Jardín Botánico de Blanes es menos ortodoxa. Para homenajear al árbol simplemente ha decidido ha dejado sin vida en su emplazamiento e intervenirlo ligeramente. Esto se refleja en la composición y alzamiento de la obra. *Esperança* tiene un basamento típico, que eleva el monumento; en cambio, la obra del Jardín Botánico no tiene una peana convencional, solo un círculo marcado en el suelo (aunque su función sea parecida).



**Miquel Gelabert**  
 Colaboración con el Jardín Botánico Marimurtra  
 Intervención en el tronco de árbol, instalación de fragmentos de su corteza en el suelo  
 Dimen. no esp. 2017 Ref.: 751  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miquel Samitier**  
*Bipomea, Cuatripomea y Toransol*  
 Esculturas realizadas a partir de troncos de especies diversas, con bases de metal o de madera  
 60 x 210 x 60 60 x 245 x 60 cm 2010 - 2014 Ref.: 785  
 60 x 250 x 60 cm Ref.: 791  
 62 x 260 x 62 cm Ref.: 792  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Josep M. Teixidó Camí**

*L'Oracle d'Eleonor Roosevelt*

Escultura: nogal y plomo

210 x 190 x 30 cm 2006 Ref.: 537

Obtenida en 2018 en: [enlace web](#)



**Josep M. Teixidó Camí**

*L'Oracle de Teresa de Calcuta*

Escultura: hierro oxidado, maderas de varias especies, carbón vegetal y lámpara

70 x 150 x 120 cm 2006 Ref.: 538

Obtenida en 2018 en: [enlace web](#)

Algunas obras de Miquel Samitier tienen elementos en común con las descritas de Miquel Gelabert, como su verticalidad predominante y el hecho de haber sido realizadas respetando la estructura y forma del tronco. Ejemplo de ello son *Bipomea*, *Cuatripomea* y *Tornasol*, correspondientes al periodo entre 2010 y 2014. En las tres se ha actuado mediante la talla directa de la madera de eucalipto. Por su composición vertical y estilizada recuerdan a obeliscos, pero a diferencia de estos, que solían ser de materiales como piedra o bronce, están hechos de madera y sus lados no son planos sino orgánicos. En *Tornasol* se combina la madera con otras materias: una esfera metálica que contiene en su interior una de tamaño menor de mármol. La creación de esculturas combinando materias como hierro o mármol con madera es un rasgo característico del estilo escultórico de Miquel Samitier, y reflejan su alto conocimiento técnico en lo relativo al trabajo con los tres materiales. Su noción del trabajo de la materia y de los procesos de transformación va más allá de lo funcional, pues para él estos son el camino para dotar de vida al material. Con ello intenta reflejar un sentido de multiplicación, continuidad, proporción y simetría, y además alcanzar un ideal de belleza que él relaciona o cree que ya se encuentra intrínsecamente en las formas de crecimiento de la naturaleza, tanto animal como vegetal. Estas ideas nos recuerdan a la postura de artistas como Henry Moore (1986-1986, Reino Unido) o Hans Arp (1886 Francia, 1966 Suiza) ante el material y el proceso de trabajo del escultor. Para Samitier, la escultura es el medio de expresión donde es posible investigar con mayor profusión todo lo relativo a la forma a través de la materia, buscando la proporción y la simetría, evocando formas de crecimiento, expansión, transformación y evolución.

*Bipomea*, *Cuatripomea* y *Tornasol* son piezas instaladas en espacios abiertos, lo cual permite que la materia vaya mutando con el paso del tiempo, que vayan apareciendo grietas y nuevos matices tonales en su superficie, que pierda o adquiera hidratación y que sus fibras se curtan. Este escultor acepta los procesos de cambio propios de la materia que, al estar en espacios abiertos y por ello quedar expuesta a la intemperie, tienen lugar más fácilmente. Lejos de preocuparse por estos cambios o intentar contenerlos, los valora positivamente.

En estas obras, la multiplicación, la simetría o el crecimiento vegetal se abordan con madera directamente obtenida de la naturaleza, e instala los troncos en espacios abiertos seminaturales, como por ejemplo jardines. Entre las esculturas de Miquel Samitier hay algunas realizadas a partir de troncos enteros o secciones que estaban previamente agrietadas y deformadas de manera natural; posteriormente, el artista potencia esa deformación o esas grietas mediante la talla directa o introduciendo otros materiales para aumentar las grietas o llamar más la atención sobre ellas. Este es un tema en el que profundizaremos en el capítulo 6. Por ahora, nos centramos en la verticalidad y el carácter de monumento de *Bipomea*, *Cuatripomea* y *Tornasol*, obras con las que Miquel Samitier rinde su particular homenaje a la belleza de la naturaleza.

En 2006, Josep María Teixidó Camí expuso en *Temps de Sibil·les* varias esculturas que tienen un fuerte carácter de monumento, a pesar de que su emplazamiento no sea público o de exterior. Quizá sea porque su fuerza y presencia como escultura radica en otros de los rasgos típicos de los monumentos: poseer función narrativa o representativa y abordar la temática trascendental con un tono serio, grave, insinuando con esta actitud el deseo de que el mensaje perdure y sea ligado a la obra. Estas esculturas a las que nos referimos son concretamente las que expuso en 2006 en la muestra *Temps de Sibil·les*: 21 obras realizadas en materiales como madera, hierro, bronce, mármol, plomo o carbón. Estas obras no encajan en su totalidad con la lógica del monumento, pero tienen importantes puntos en común con una de las características más importantes del monumento: la forma en la que se narra y se trata el tema: de forma seria y con tono grave. Todo el proyecto de *Temps de Sibil·les* surgió para rendir homenaje a mujeres de diferentes culturas, religiones y épocas que lucharon por la paz. Dentro de la serie hay varias esculturas que han llamado nuestra atención por cómo ha creado con madera: *L'Oracle d'Eleonor Roosevelt*, *L'Oracle de Teresa de Calcuta*, *L'Oracle de Wangari Maathai*, *L'Oracle d'Aung San Suu Kyi* y *L'Oracle de Las Madres de Mayo*. Todas ellas son de gran tamaño y fueron realizadas parcialmente con madera. El hecho de definir las como oráculos es un detalle que no puede pasar desapercibido, ya que los oráculos son lugares sagrados. Estas esculturas rinden tributo a una persona concreta, y al mismo tiempo son espacios para la meditación sobre su labor. Son tanto monumentos como una especie de altar. Estas

obras responden a una motivación erigirse como símbolo reconocible de las mujeres a las que rinden tributo. La historiadora del arte Laura Borrás, autora del texto del catálogo de la muestra, define como “fuerza” esto que para nosotros es la actitud o el tono imponente, serio y grave:

"La fuerza de la palabra y la fuerza de la materia, del gesto y de la denuncia alienan la última aventura creativa de Josep M. Teixidó Camí con la potencia del tributo, el homenaje y la forja de un espacio a la vez utópico que incriminatorio. *Tiempo desibil-les* es el resultado de una mirada profunda sobre el arte como receptáculo del imaginario cultural, de una interrogación severa sobre el papel que la creación artística puede jugar en nuestros tiempos y, en último término, de una búsqueda casi iniciática (Borrás, 2006).

En cuanto a la ejecución de estas obras, hay varios aspectos que nos gustaría puntualizar. En todas ellas las maderas escogidas son del tercer y cuarto estadio: troncos u otras secciones cortadas y secas (es decir, con una humedad controlada), o bien madera seca seccionada en forma de vigas, postes o tablas, entre otros formatos. Esto refuerza nuestra opinión de que son obras ideadas para perdurar, como cualquier monumento, y por eso las maderas escogidas son lo más duraderas y estables posibles. A nivel técnico y compositivo, Josep María Teixidó Camí se decanta por la seriedad y austeridad, aspectos acordes con el tema de las obras, y combina materiales como el metal junto a la madera.

*L'Oracle d'Eleonor Roosevelt* tiene dos secciones de nogal de dos metros de alto que conservan el perfil natural del gran tronco del que provienen. Están dispuestas simétricamente, apoyadas entre el suelo y la pared, y entre ambas hay un tubo de hierro. En la madera se han injertado unos números romanos de plomo. *L'Oracle de Teresa de Calcuta* es una estructura hecha con varias piezas de metal y de madera. Unos puntales sostienen una forma que recuerda a un féretro o un trono procesional; tiene una forma hueca con el perfil de África, y dentro hay un pequeño fuego. *L'Oracle de Wangari Maathai* tiene forma de mesa inclinada, con una base de madera de iroko horizontal sobre dos patas transversales. En ella vuelve a parecer el perfil de África, que sobresale ligeramente por uno de sus lados. *L'Oracle d'Aung San Suu Kyi* se alza verticalmente. Está compuesta por dos mitades de un tronco de cedro del Líbano, a las que se ha atornillado un gran círculo de metal con un péndulo en el interior. *L'Oracle de las Madres de Mayo* es una estructura compleja de ejes de madera con una forma blanca y blanda en su interior; recuerda a una prensa por el sistema de construcción y los ejes giratorios que atraviesan las vigas horizontales de la parte superior. En estas obras, los acabados de las superficies de cada material son muy pulidos (ya sean de metal, piedra o madera). Se combinan los materiales de tonos oscuros, y sus superficies aparecen descubiertas. Las formas geométricas y las composiciones sencillas son recurrentes, aunque a veces encontremos siluetas que recuerdan a individuos o símbolos como el del continente africano, presente en *L'Oracle de Teresa de Calcuta* y en *L'Oracle de Wangari Maathai*, o los números romanos de *L'Oracle d'Eleonor Roosevelt*.

Una escultura cercana física y conceptualmente es *Esclat* (2012) de Ramon Maria Teixidó Camí, escultor residente en el BDN Taller junto con Josep María Teixidó Camí. *Esclat* es una escultura creada de forma parecida a las anteriores en el sentido de laboriosidad y rigor en el trabajo artesanal de la madera, y en el tipo de propuesta que combina distintos materiales. La pieza fue realizada con madera de diversas especies talladas y modeladas con un acabado muy minucioso. Se instaló sobre una superficie circular que presentaba lascas de madera y que hacía las veces de basamento, de separación del espacio en el que se instalaba la escultura del resto de la obra. Es por esto por lo que la pieza nos parece que tiene algo de monumento, y también cierto aire futurista. El título de la obra alude a un estallido, y por sus volúmenes evoca a este fenómeno. Nos recuerda a la escultura futurista de principios del siglo XX, surgida a raíz de unos manifiestos en los que la velocidad, la detonación y los gestos enérgicos eran expresiones recurrentes sobre las cuales se sustentaba el movimiento. En esta obra, a través de la forma que se eleva verticalmente del suelo y del círculo del suelo de lascas se alude a una detonación o la expansión de las partículas.



**Josep M. Teixidó Camí**

*L'Oracle de Wangari Maathai*

Escultura de madera de iroko, hierro oxidado y semillas  
115 x 160 x 80 cm                      2006                      Ref.: 539

Obtenida en 2018 en: [enlace web](#)



**Josep M. Teixidó Camí**

*L'Oracle d'Aung San Suu Kyi*

Escultura de hierro y cedro del Líbano  
170 x 170 x 60 cm                      2006                      Ref.: 540

Obtenida en 2018 en: [enlace web](#)



**Josep M. Teixidó Camí**

*L'Oracle de Las Madres de Mayo*  
Escultura de madera, hierro y tela  
140 x 160 x 140 cm      2006  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Ref.: 541



**Ramon M. Teixidó Camí**

*Esclat*  
Madera tallada, lascas de madera y metal  
150 x 130 x 130 cm      2012      Ref.: 948  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

En este apartado hemos descrito algunos de los rasgos característicos de la lógica de monumento, que según las fuentes consultadas se vincula al origen de la categoría histórica de la escultura. A continuación, abordaremos el conocimiento de otras cuestiones vinculadas a lo material, a cómo se manipula y transforma la materia y a cómo la interpretan los escultores investigados.

## 2. Posicionamientos de creación derivados de la materia y el proceso

“La escultura es un arte de la palpación, un arte que satisface por contacto de los objetos y su manipulación” (Read 1934, p.29). No es de extrañar que desde el arte de la materia se reflexione habitualmente sobre los elementos con los que se crea. Esto incide directamente en la madera, en cómo y por qué se trabaja con ella, y en cómo la perciben los propios artistas. A continuación, profundizaremos en el conocimiento de dos actitudes encontradas que tienen lugar en el contexto investigado, ambas son relativas a la materia y a los procesos de creación observados desde el campo de la escultura. Así mismo, ambas nos recuerdan a las ideas promovidas por grandes artistas del siglo XX y de algunos de los movimientos más relevantes del mismo siglo.

En cierto sentido es como si algunas ideas y reflexiones que fueron surgiendo a lo largo del siglo XX continuaran vigentes según la noción de escultura, de material de creación y de proceso creativo que nos proponen algunos de los escultores contemporáneos investigados

### a) Materia ideal, escultura vitalista

En torno a 1920-1930 surgieron dos conceptos de gran importancia para el mundo de la escultura: material ideal y escultura vitalista. Sorprendentemente, a pesar del tiempo transcurrido, al estudiar algunas de las obras contemporáneas registradas nos parece que ambos siguen siendo de actualidad. Antes de explicar estas obras, describiremos ambos conceptos.

La idea de material ideal es la percepción de que a cada materia hay que tratarla con acciones o metodologías que le sean idóneas para potenciar su armonía natural y conseguir obtener “vida” de ella, entendiendo por vida una obra de arte, un objeto de categoría superior. Rosalind Krauss opina que “El credo de la fidelidad al material” es una actitud de respeto máximo por parte de los escultores hacia la materia, según la cual: “la forma orgánica del objeto esculpido y el desarrollo orgánico del material en que se ha tallado han de mostrarse como interdependientes” (Krauss, 2002, p. 151); la historiadora también lo define como fidelidad al material. En *Pasajes de la escultura moderna* profundiza en la descripción de este planteamiento hacia la materia describiendo las obras de Barbara Hepworth (Reino Unido, 1903-1975) y Henry Moore, como referentes y precursores de esta ideología en Reino Unido.

Cuando Henry Moore se enfrentaba a la materia, lo hacía dejándose guiar por ella. En el caso de la madera era por sus nudos y sus vetas. Defendió el conocimiento técnico y el trabajo manual como los medios necesarios para conocer la materia y poder dotarla de vida correspondientemente a ella. Según esto, para conseguir ser un gran escultor era necesario ser también un gran artesano.

“Las venas del mármol, las estrías de la piedra caliza o los nudos de la madera, tal como se forman en la naturaleza, se convirtieron en los mapas que seguían los instrumentos con que Moore tallaba cuando trabajaba directamente en el bloque sólido buscando su centro. Esta sensibilidad alerta aseguraba la fidelidad a la base material (Krauss, 2002)

“Todo material [declaró Moore] posee sus propias cualidades individuales. Solo cuando el escultor trabaja directamente, cuando establece una relación activa con su material, puede el material tomar parte en la formación

de una idea” (Krauss, 2002). Esto refuerza el ideal del escultor artesano. En el caso de Henry Moore, trabajaba con instinto de tallista; en sus esculturas, las extremidades de las figuras reclinadas terminaban explícitamente dentro de los límites de la masa original del material en que se labraban las figuras, los bordes exteriores de brazos, piernas, etc., conformados según la geometría del bloque inicial (Krauss, 2002).

Según Barbara Hepworth:

“La idea consiste en realidad en conferir vida y vitalidad al material. Cuando decimos que una gran escultura posee visión, poder, vitalidad, escalada, equilibrio, forma o belleza, no estamos hablando de atributos físicos. La vitalidad no es un atributo físico u orgánico de la escultura: es una vida espiritual interior” (como se cita en Krauss, 2002, p. 149).

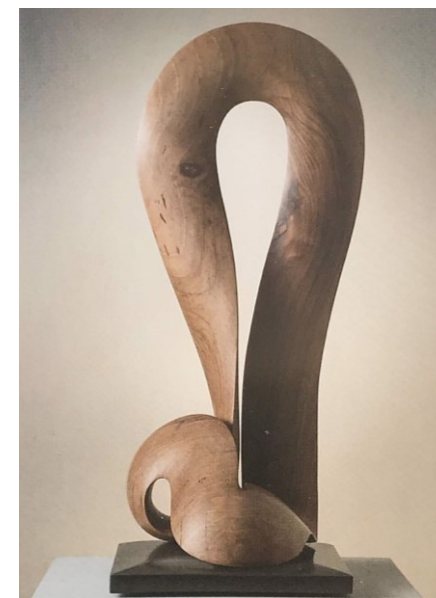
La idea de fidelidad al material o de materia idónea está relacionada, a su vez, con el concepto de la creación escultórica como forma de dotación de vida a una materia inerte. Esto se define como escultura vitalista (Krauss 2002 p. 150). Se trata de la concepción de que con un trabajo escultórico excelente el material se elevará a una nueva categoría, pasando de ser una materia en bruto o una materia cotidiana a ser un objeto artístico sublime, que tiene vida fruto del carácter que consigue darle el artista, del movimiento, del ritmo o de la composición que extrae y genera el escultor a través de la reflexión y el conocimiento sobre la materia.

A finales de los años treinta y durante los cuarenta, Barbara Hepworth y Henry Moore formaron el ala inglesa de la escultura vitalista, que estaba en consonancia con la posición de ciertos biólogos del siglo XIX, para los cuales la vida era materia inerte impregnada de una esencia vital que la convertía en orgánica. Su auge máximo se dio en el siglo XIX. Posteriormente, la idea en cierto sentido perdió relevancia en otros contextos, pero en el ámbito artístico se conservó la creencia de los vitalistas hasta ya entrado el siglo XX, como una potente metáfora para describir el acto de la creación como el momento en que la materia inerte se impregna de repente de las propiedades animadas de la forma viva (Krauss, 2002). Entre los precursores de esta concepción vitalista de la creación escultórica se encuentra Hans Arp<sup>5</sup> (Francia, 1886 - Suiza 1966), aunque en su caso el credo de fidelidad al material fue practicado laxamente.

Actualmente, entre algunos artistas pervive la idea de que es necesario conocer la materia, entenderla y a veces tener presente especialmente el valor de la artesanía en la obra de arte (en el sentido de poseer experiencia y grandes conocimientos de técnicas y procesos de manufactura) para dotarla de vida y que la obra alcance el estatus de objeto superior. En un artículo publicado en 2015 sobre la materialidad y la escultura, bajo el título *Reflexiones acerca de las posibilidades plásticoexpresivas de la materia en la escultura del siglo XX*, en la revista académica de investigaciones artísticas *Tsantsa*, María José Zanón Cuenca exponía que, como escultores, al manejar o manipular los materiales, “les conferimos nuevos caracteres simbólicos y expresivos. Todo material, así como toda manipulación de éste, afecta al significado de los objetos, aportando a éste connotaciones de diversa índole” (Zanón Cuenca, 2015, p.4). La autora defiende que la elección del material conlleva una toma de postura respecto a sus posibles implicaciones conceptuales. En su artículo, esta escultora habla de “la capacidad artística de materializar aquello que pensamos, imaginamos o soñamos” como “proceder con una manera determinada, una materia concreta y con la técnica adecuada al fin expresivo que se persigue” (Zanón Cuenca, 2015, p.4). Entonces, la capacidad de materializar aquello que pensamos:

[...] deviene la unión entre proceso, técnica y la intención creativa del artista. La elección de un material por parte del artista, se convierte en una decisión de vital importancia, ya que, los valores semánticos de éste unidos a sus

<sup>5</sup> Los inicios de Hans Arp como escultor se ubicaron dentro del contexto del movimiento surrealista. Sin embargo, cuando en 1929 comenzó a relacionarse con movimientos como Cercle et Carré o Abstraction-Création, su obra y su percepción de la creación se impregnaron de la actitud de estos grupos, que eran inflexibles en la concepción de la abstracción como medio para elaborar nuevas formas. Para ellos, el escultor era comparado con un creador, con el Creador original. No reproducía objetos dados, sino que añadía nuevos al repertorio de la naturaleza. (Krauss, 2002). Semejantes premisas fueron precursoras del concepto de escultura vitalista que describimos en este apartado.



**Josep Canals**  
*Moebius CXXX*  
Escultura tallada en nogal  
52 x 25 x 25 cm 2016 Ref.: 530  
Obtenido en el catálogo *Josep Canals Las Pedres*  
Parlen de 2017



**Josep Canals**  
*MOEBIUS LXXVIII*  
Escultura tallada en nogal  
179 x 36 x 28 cm 2016 Ref.:531  
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Josep Canals**  
*Moebius CXLIV*  
 Escultura de poliéster, almez y hierro  
 320 x 120 x 84 cm 2016 Ref.: 536  
 Fotografía de Jordi Mas, catálogo *Josep Canals Les Pedres Parlen* (2017)



**Josep Canals**  
*Moebius CXLIII*  
 Escultura, madera de almez y hierro, la parte superior gira  
 240x 138x 37 cm 2016 Ref.: 533  
 Obtenido en el catálogo *Josep Canals Les Pedres Parlen* (2017)

características propias, su dureza, maleabilidad, color, textura, peso, son los que van a conformar la gramática de las formas y su fabuloso poder de evocación. (Zanón Cuenca, 2015, p.4)

Algunos escultores investigados encajan total o parcialmente en este perfil de creador y de actitud hacia la creación. Son artistas que dominan el trabajo manual y técnico y es ahí donde reside en cierta medida la singularidad de sus obras. Josep Canals, por ejemplo, posee una dilatada trayectoria como escultor; es especialista en la transformación y manufactura de la madera, tal y como se refleja en sus esculturas, en los proyectos en los que ha colaborado como asistente para otros escultores y en los proyectos en los que ha participado de creación de esculturas para simposios (donde la rapidez y la eficacia se convierten en factores imprescindibles para desarrollar un proyecto escultórico con éxito).

Además de ser un gran especialista en el trabajo de la madera, lo es también del mármol. Probablemente esta sea su materia predilecta. También conoce la manufactura del hierro, del aluminio, del poliéster y la cerámica. Si se desea conocer más al respecto, en su ficha individual aportamos más información. En este capítulo nos gustaría reflejar que observamos la pervivencia o una cultura de la fidelidad al material en sus obras. Por ejemplo, cuando en lugar de abordar el tratamiento de todas las materias por igual, expresa el potencial expresivo y plástico que reside en cada una y lo hace con una actitud metódica y respetuosa hacia el elemento de creación. Independientemente de la materia que emplee, el nivel de perfeccionamiento técnico que se observa en su ejecución es siempre elevado.

Para ejemplificar esto, entre las obras de este artista registradas cabe destacar las esculturas de 2016 *Moebius LXXVIII*, de nogal, y *Moebius CXLIV*, realizada en almez. En ambas observamos el virtuosismo técnico de este escultor. Estas obras hacen referencia a la banda o cinta de Moebius, entendida por el artista como "uno de esos objetos geométricos que rozan la magia". Esta forma "simboliza la naturaleza cíclica de muchos procesos, la eternidad o el infinito" (Pizarro, 2018). Ambas esculturas son de tamaño medio y en ellas se refleja su preferencia por las composiciones verticales. Son obras realizadas con acciones de corte, recorte y talla directa. Las formas han sido repasadas y perfiladas generando unos pliegues de vértices finos, y presentan ranuras milimétricas. En las superficies se han practicado, entre otras, acciones de pulido, repelado y lijado. Nunca cubre la materia con patinas sintéticas y mucho menos que oculten el elemento de creación. Prefiere la cera bruñida, aplicada en tres o seis capas, principalmente pretende proteger la madera de la deshidratación. *Moebius LXXVIII* fue realizada tallando escultura y base directamente de un bloque. La forma de la banda es plana y vertical. En *Moebius CXLIV* la escultura y la peana son de dos materias distintas; la madera de la escultura se expande en vertical desde el basamento, pero a diferencia de *Moebius LXXVIII*, sus formas son más curvas y más expansivas. Apuntamos que Josep Canals, como algunos otros artistas registrados (abordaremos este tema en el capítulo 6), siente un gran interés por las matemáticas. De hecho, son el punto de partida de sus obras. Estas piezas tan voluminosas le sirven para reflejar ideas abstractas complejas con un lenguaje tangible.

Josep Canals ha realizado algunas esculturas de madera que se han instalado en entornos abiertos como por ejemplo las obras mencionadas anteriormente, *Moebius CXLIII* y *Moebius CXLIV* (ambas de 2016). La primera es de hierro y madera, la segunda es de poliéster, hierro y madera. En ellas, la madera del eje central sustenta unas formas orgánicas de resina. Destacamos ambas obras porque ha practicado acabados finos y laboriosos a estas obras, y luego las ha instalado sin ningún problema en exteriores, donde están expuestas a la intemperie. Esto es un indicio de que al crear con madera se puede compaginar el concepto de fidelidad al material con la aceptación de que la madera puede ser una materia que cambie o mute por agentes externos que no podemos controlar, después de la creación de la obra.

Entre los artistas contemporáneos si se da el tema de la fidelidad al material en sus obras o en su planteamiento artístico, es de forma sesgada o más laxa que en los orígenes de este concepto. Suele ocurrir que por una parte se aborde el conocimiento de la materia con sumo respeto, pero al mismo tiempo se atornille o se inserten otros materiales como el poliéster (que, a diferencia de las cuerdas de Barbara Hepworth, contrasta visiblemente en su

aspecto y por su origen como material). Esto es algo que en el pasado, cuando acababan de surgir la escultura vitalista y la fidelidad al material, no hubiera sucedido o no se hubiera contemplado como dentro de estos conceptos.

Otro gran conocedor del trabajo manual, del procesamiento y la artesanía de la madera es Enric Pladevall. El artista no escoge sus materiales por motivos estéticos o compositivos, sino porque a partir de ellos busca desarrollar metáforas de conceptos complejos y abstractos. El metal, por ejemplo, se convierte en metáfora de la industrialización. Todo lo contrario a la madera, que concibe como representativa de la naturaleza, de lo orgánico, de lo inestable, de lo cambiante, e incluso de lo humano. Este establecimiento de paralelismos y metáforas entre la realidad y los materiales conlleva que se emplee la madera intentando respetar su naturaleza intrínseca. En nuestra opinión, Enric Pladevall profesa lo que consideramos una concepción de escultura vitalista actualizada, en la cual se valora especialmente el conocimiento técnico de los procesos de creación escultórica, el trabajo directo y manual con la materia.

En su opinión, el conocimiento técnico y la práctica empírica artesanal son necesarios tanto para desarrollar obras de gran formato como para afinar y concluir correctamente sutilezas en las obras más pequeñas. En el apartado anterior hemos explicado que en proyectos como *Tità Cromlech*, la complejidad técnica que hubo de enfrentar es motivo de orgullo para el escultor. Es en los procesos donde se encuentra la riqueza de su lenguaje, “entre detalles sutiles de policromías y pátinas y la violencia de los cortes con sierra” (*Welcome to the Void*, 2009). Se enorgullece de producir pocas obras, de no producir en serie o de forma masificada, lo cual lo considera un aspecto diferenciador del arte con el resto de las cosas. Estas ideas que rigen su creación están en concordancia con la idea de maestro-escultor-artesano vinculada a la escultura vitalista y al concepto de fidelidad al material, e incluso con el concepto clásico de creación artística teniendo en cuenta que en su opinión, cuando el artista trabaja con la materia le confiere parte de sus ideas, de su pensamiento, de su sensibilidad. Esto puede extraerse de las entrevistas que contienen algunos de los catálogos consultados de sus obras, como por ejemplo *Welcome to the Void* (2009). Con el trabajo manual, todo esto se transfiere a la obra, que ha de ser única e irrepetible, y realizada en un proceso individual, lento y excepcional, en oposición a las superproducciones en masa e incluso a “la época de superabundancia de cosas en la que nos encontramos” (*Welcome to the Void*, 2009)

A menudo crea combinando dos o más materias de origen opuesto. Tiene obras con árboles enteros, troncos, ramas y otros elementos vegetales fibrosos, así como tablas o vigas de gran envergadura, solos o junto con metal o piedra, intentando mantener un equilibrio plástico y metafórico entre sustratos. También puede darse el caso de que le interese mantener este equilibrio entre distintos materiales y el espacio, como ocurre en *Tità Lorca*, de hierro y madera, relacionado por su ubicación con un ciprés y una palmera, porque son entendidos por el artista como la cordura y el arrebatado.

En algunas obras practica acciones inusuales en el contexto artístico investigado, como son el curvado y el plegado con calor y vapor, como por ejemplo *Welcome to the void* (Bienvenido al vacío) de 2008, que se encuentra en el centro corporativo del Banco Sabadell en Sant Cugat del Vallès (Barcelona). La obra está hecha con tablas de tilo a partir de un armazón de secciones curvadas con vapor, de ahí que tenga esa forma helicoidal. La estructura fue fijada con cientos de tablas más finas, también curvadas con vapor. El artista concibe este método de creación como un sistema en el que se crea un macrocosmos a partir de un microcosmos: “Cada pequeña pieza tiene su propia posición en el diseño de la escultura. Su morfología coexiste con otras que son diferentes, pero todas se unen para crear esta cámara de vacío” (Pladevall, 2018). Puntualizamos que originalmente la escultura se iba a colocar en posición vertical, con la intención de poder ver el interior a través de los huecos entre los listones de madera. Sin embargo, al moverla Enric Pladevall decidió cambiar su posición a horizontal, como observamos en la imagen.

Pensando en cómo los artistas intervienen en la materia (si lo hacen siguiendo sus nudos, sus vetas y sus marcas naturales), un referente destacable es Joana Demestre Viladevall, que ha realizado obras como *La Llançadora* (2013), en las que la forma de la escultura se talla siguiendo el dibujo de las vetas de la madera y presenta un hueco en su interior. *La Llançadora* es una talla en madera de bubinga y hierro. La madera está lijada, pulida y se le ha aplicado una



**Enric Pladevall**

*Welcome to the void*

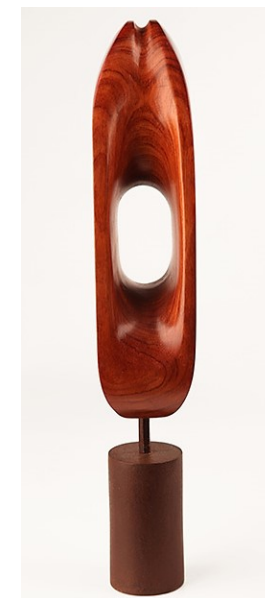
Escultura madera laminada

255 x 117 x 92 cm

2008

Ref.: 282

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Joana Demestre Viladevall**

*La Llançadora*

Talla de bubinga, hierro, acabado con anilina y cera de abeja

8 x 8 x 10 cm

2013

Ref.: 483

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)





**Joana Demestre Viladevall**

*L'espiga*

Talla de pino melis, acabado con anilina,  
pintura acrílica y cera de abeja

45 x 20 x 20 cm 2013 Ref.: 482

Imagen facilitada por la artista

capa de cera de abeja. Algo similar ocurre en *L'Espiga* (2013) una obra de tamaño reducido realizada en madera de pino melis. Tiene una forma que puede recordar a una flor o una espiga, y en una parte de su superficie se le ha aplicado pintura de color rojo. Para su acabado se ha pulido, con una pátina final de anilina y cera de abeja. En ambas obras, la forma y el dibujo de la superficie han sido encajadas la una con la otra; pareciera que la madera es realmente la idónea para aquellos volúmenes. *Planeta de Guijarros* (2013) es un conjunto de siete guijarros de madera del mismo tamaño y forma. Cada uno de ellos fue realizado con una especie de madera natural distinta. En este proyecto, ha buscado el color intrínseco en el propio sustrato; de ahí que cambie de especie en cada pieza y no les aplique ninguna pátina que cubra la superficie.

Montserrat Sastre es una escultora con una dilatada experiencia en el trabajo de la madera. Conoce multitud de métodos de creación, tanto de adición como de sustracción, siendo la talla uno de sus predilectos. En obras como S.T. (2016, ref.: 812), una escultura de tamaño medio de cedro americano, empieza partiendo de acciones sustractivas como el corte, recorte y especialmente la talla directa, empleando herramientas manuales como las gubias y herramientas mecánicas como la radial con discos de corte de madera. Los acabados de las piezas son pulidos para realzar el potencial expresivo propio de la materia: practica el alisado y pulido de superficies, en las que también rasga, raya y marca con acciones de sustracción de escasa profundidad.

En 2015, realizó varias piezas con acciones de talla directa sobre sipo, una especie de madera africana. Todas ellas son propuestas de formato de relieve exento, que se pone en vertical, pero es una superficie aplanada. En ellas, la forma vertical reglada de tablón le sirve de base sobre la cual actuar con acciones de talla directa, practicando incisiones y realizando grafismos superficiales que aportan dinamismo y sensación de movimiento. La obra se sustenta con una base de madera. El proceso de realización empieza por acciones de corte, recorte y talla directa, y sigue con lijado, pulido, alisado y acabado de las superficies aplicando una pátina transparente de cera diluida en aguarrás, que la artista posteriormente bruñe. La superficie de sus esculturas y sus relieves presenta un estilo lleno de matices (diríase una caligrafía), con incisiones lineales que van variando en profundidad y en grosor. Tanto en estas como en el resto de sus esculturas, matiza el brillo de la materia con bruñido con cera de abeja. Este es un tipo de acabado habitual, porque es económico y discreto, y protege e hidrata la madera.



**Montserrat Sastre**

S. T.

Talla en madera de cedro

233 x 64 x 52 cm 2010 Ref.: 816

Imagen facilitada por la artista



**Montserrat Sastre**

S. T.

Talla en madera de cedro

46 x 28 x 17 cm 2016 Ref.: 812

Imagen facilitada por la artista



**Montserrat Sastre**

S. T. (vista completa y detalle ampliado)

Tallas en madera de sipo

238 x 60 x 52 cm 2014

Facilitada por la artista

Ref.: 815





**Vanesa Muñoz Molinero**  
*Love war veterans*  
 Madera, sierra y pelo rojo sintético  
 60 x 80 x 70 cm 2011 Ref.: 1045  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Vanesa Muñoz Molinero**  
*Broken Monolith*  
 Sapelli y pino, ensamblados y tallados, escamas de acero inoxidable en el interior de la pieza. Se abre.  
 56 x 130 x 26 cm 2014 Ref.: 1040  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Vanesa Muñoz Molinero**  
*Longitud, latitud*  
 Pino y acero inoxidable  
 10 x 10 x 80 cm 2010 Ref.: 1043  
 Obtenido en 2018 en: 2011 [enlace web](#)



**Vanesa Muñoz Molinero**  
*Entrelazamiento de un objeto II*  
 Madera de cedro, muelles y pintura fluorescente  
 45 x 79 x 38 cm 2012 Ref.: 1037  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

En sus esculturas abstractas aborda temáticas complejas como conceptos sobre física, teorías de mecánica cuántica, la Teoría de la incompletitud de Gödel, la Hipótesis del continuo de Cantor o los descubrimientos sobre los agujeros negros, entre otros.

Al mismo tiempo que es respetuosa por el conocimiento artesanal, es arriesgada al ensamblar o intercalar materiales como el cabello sintético de *Love war veterans* (2011) o los muelles de plástico de colores fluorescentes de *Entrelazamiento de un objeto II* (2012). *Love war veterans* se realizó con unas vigas de pino, con cuchillas de sierra metálicas y pelo rojo sintético; la superficie de la madera fue oscurecida al darle una pátina semi cubriente. *Entrelazamiento de un objeto II* está policromada con pintura fluorescente y tiene unos muelles de plástico que se introducen en la madera de cedro. Ha realizado otras esculturas de madera y acero inoxidable, como *Método entrópico* (2012) o *Longitud, latitud* (2011). Destacamos *Broken Monolith* (2014), realizada en sapelli, que consta de un volumen cóncavo de la madera en cuyo interior injerta multitud de escamas de acero inoxidable. El trabajo ejecutado en la madera, junto con el minucioso injerto de las escamas, nos parece bastante inusual.

Al igual que es atrevida en la combinación de materiales, lo es también en las pinturas y las pátinas que realiza sobre la madera. *Cubic Drawings* (2018) y *Dissipative Structure* (2015) son piezas pequeñas de madera de pino, sapelli y cedro, ensambladas, talladas y pintadas en distintos planos de color que no cubren totalmente la madera, sino que están realizados para generar anamorfosis en conjunción con las formas y volúmenes de la materia. Con sus intervenciones en la superficie, está practicando técnicas propias del *optical art*, como la mencionada anamorfosis, un tipo de dibujo mediante el cual se genera una ilusión óptica. Aclaramos que también realiza obras con materia totalmente descubierta, como *Espacio de fases* (2013) y *Método entrópico* (2012).

Alfredo Sánchez concibe el diálogo entre materias como metáfora de emociones o sensaciones personales que desea transmitir e incluso provocar en el espectador. Establece un paralelismo simbólico entre ideas de diálogo, apertura, intercambio o compartición, mediante la yuxtaposición de distintos materiales. Ejemplos de este planteamiento son sus numerosas piezas sin título (2001, ref.: 27) en las que crea con distintas materias como si fueran estratos, combinando dos o tres materiales en una misma obra. Sus especies predilectas son cedro o pino melis, que combina con mármol u hormigón. En estas esculturas predominan las formas sencillas y verticales; la mayoría se expanden, ampliando su volumen o bifurcándose en los extremos superiores. Practica acciones de talla directa con radial y moto

sierra. Los acabados de sus piezas suelen ser mates, elude las pátinas brillantes y las que ocultan el material de creación; prefiere matizarlo sutilmente, por ejemplo variando ligeramente el tono de la superficie con algún tinte o con cera.

Por último, Antoni Borandi posee una dilatada experiencia como artista, tallista y ayudante de otros escultores, y conoce el trabajo y la manufactura de metales, piedras y maderas, entre otros materiales. Ha realizado algunas obras en las que se refleja su sabiduría y su capacidad para exprimir el potencial expresivo de distintas materias primas puestas en relación, trabajadas con dedicación, tanto por separado como juntas.

*Multiflors* es una escultura tallada en madera, de composición vertical y abierta. Si la observamos desde un punto de vista cenital, es una forma con planta en L que en la base es de paredes planas y delgadas, pero a medida que asciende se generan curvas y ondulaciones, como si las propias paredes se abrieran o expandieran a partir de formas ondulantes. En esta pieza se refleja un trabajo artesanal, minucioso, con atención a vértices, juntas y terminaciones de las formas. Todas las formas tienen una manufactura alejada de lo industrial, pero de ejecución rigurosa. El acabado es pulido, y las formas son tersas en su superficie y suaves al tacto.

*Hylé&Morphé (2)*, de 2007, es una escultura en la que se realzan las propiedades de distintas materias fruto de la interrelación entre ellas y del tipo de construcción practicado. Se erige en tres estratos, como si fuera una pequeña edificación de varias plantas a escala. La primera y más baja es de madera; es una sección horizontal, delgada y ondulante, de sección parecida a una esfera pero más orgánica. Se alza ligeramente del suelo generando sombra sobre el pedestal, y tiene unas incrustaciones en su superficie de madera de un tono más claro. Tiene un acabado pulido, su textura es suave y tersa. De esta primera 'planta' salen cinco delgados puntales realizados con varillas de hierro. Gracias a ello, en la mitad de su altura y en la parte superior se insertan dos recortes de una goma de látex, que generan unas ondulaciones similares en forma a las de la planta inferior de madera, pero totalmente distintas por el tipo de material. El látex es grávido y cae hacia abajo. La madera, ha sido modelada para dar la sensación de caer también, pero es totalmente distinta: tiene más corporeidad (en contraste con el látex, que es laxo), y se adapta a las varillas que lo sostienen.



**Alfredo Sánchez**  
S. T.

Escultura de pino, hormigón y piedra, ensamblaje de distintos materiales previamente modelados y/o tallados  
58 x 34 x 183 cm 2008 Ref.: 27  
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Antoni Borandi**  
*Hylé&Morphé (2)*

Escultura, talla en madera, varillas de hierro y látex  
50 x 40 x 40 x cm 2007 Ref.: 71  
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



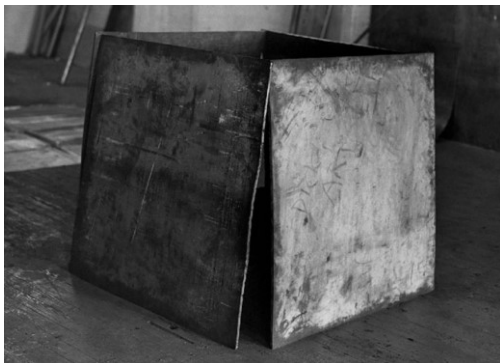
**Antoni Borandi**  
*Multiflors*

Escultura, talla en madera  
40 x 28 x 12 cm 2011 Ref.: 69  
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Alfredo Sánchez**  
S. T.

Talla en cedro, pino melis y piedra de Calatorao  
83 x 90 x 135 cm 2001 Ref.: 29  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Richard Serra**

*Dispositivo de una tonelada (Castillo de naipes)*  
Cuatro planchas de hierro puestas en equilibrio  
1969 Ref.: 1269

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

De esta obra se ha dicho que es una “protesta contra la escultura como metáfora de un cuerpo dividido en un dentro y un fuera [...] Serra pretende acabar con la idea de idealismo o intemporalidad, y hacer la escultura visiblemente dependiente de cada uno de e los momentos por los que pasa su existencia misma” (Krauss, 2002, p.261)



**Robert Morris**

S. T. (vigas en forma de L)  
Construcción de contrachapado pintado. de la tercera  
1965 Ref.: 1258

Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)

Tres formas idénticas en diferentes posiciones con respecto al suelo. Esta colocación altera visualmente cada una de las formas, agrandando el elemento inferior de la primera unidad o arqueando los lados

Otras obras destacadas del artista, en las que sigue explorando las cualidades de los materiales de orígenes diversos poniéndolos en relación entre ellos, son *Pluja* (2011), de madera y hierro, o *Elm* (2009), de metal y piedra. Incluimos imágenes en su ficha.

### **b) Variabilidad, exterioridad y multiplicidad: aproximación a la escultura minimalista.**

Curiosamente, en un mismo espacio y tiempo tienen lugar planteamientos escultóricos radicalmente opuestos, ya que también hemos registrado obras que proclaman como planteamiento de creación un menor grado de manipulación de la materia (incluso el mínimo posible), prefiriendo los formatos industriales y seriados. Se desvanece el deseo o la necesidad de expresar o transmitir la identidad del escultor a través de la materia. Estas son obras con reminiscencias minimalistas. Sin embargo, para comprender mejor la oposición a la que nos referimos quizá sea oportuno explicar algunas de las señas identitarias del minimalismo. Este movimiento, iniciado en los años sesenta, partió de la negación de la interioridad de las formas esculpidas y la noción del yo individual. Por este motivo se considera que dieron exterioridad a la categoría de escultura.

La negación de la interioridad de las formas esculpidas era una oposición directa al concepto vitalista sobre la creación escultórica, que hemos explicado en el subapartado anterior, y al significado que se le brindaba desde el expresionismo abstracto (movimiento contemporáneo al minimalismo) a los procedimientos de creación entendidos como transición de las emociones internas del artista a la obra. Los minimalistas no consideraban que esto fuera creíble; en su opinión, el escultor no trataba de transmitir sus ideas transformando la materia.

Como explica Rosalind Krauss en *Pasajes de la escultura moderna*, “Los escultores minimalistas comenzaron por afirmar la exterioridad del significado. Como vimos, estos artistas reaccionaban contra un ilusionismo escultórico que convierte un material en el significante de otro, un ilusionismo que saca al objeto escultórico del espacio literal para instalarlo en uno metafórico” (Krauss, 2002, p.260). Se negaron a modelar o tallar objetos para que, como se daba hasta entonces, su imagen externa sugiriera un principio subyacente de cohesión, orden o tensión. En términos estructurales y abstractos, los procedimientos compositivos de los minimalistas negaron la importancia lógica del espacio interior de las formas, por la que se había interesado gran parte de la escultura previa del siglo XX, en lugar de componer con ritmos internos, compensando los pesos de un lado en la esquina opuesta, en la escultura minimalista las formas dependen unas de otras para sustentar la obra, no hay un núcleo o una estructura interna que de integridad a la obra. Una obra que lo ejemplifica es *Dispositivo de una tonelada (Castillo de naipes)* realizada en 1969 por Richard Serra (Estados Unidos, 1938)

Por otro lado, su segunda gran oposición fue el rechazo de la noción del yo individual, ligado a la idea de que los significados que producimos dependen de los otros seres a quienes nos dirigimos y de cuya visión de esos signos dependemos para que tengan sentido. Desmontan así la noción o imagen del yo como un todo cerrado. Los minimalistas consideraron que el arte depende de datos externos para determinarse, cambiando de contexto o simplemente cambiando de postura. En 1965, Robert Morris (Estados Unidos, 1931 - 2018) construyó unas vigas en forma de L de madera contrachapada, y las expuso cada una en distinta posición para mostrar al espectador cuánto cambiaba nuestra percepción de ellas según la postura y la influencia de nuestra experiencia previa al percibir las, sabiendo que eran iguales.

Como vemos, algunas de las primeras esculturas minimalistas de los años sesenta proponían una fuerte ruptura con el desarrollo de la historia del arte anterior, tanto por su oposición a los estilos dominantes precedentes como por el carácter profundamente abstracto de la idea de arte que promovían. Esto se vio reflejado en los procedimientos de creación que emplearon, también enfrentados a la noción anterior de trabajo de la materia. No se trataba de transformarla para que aparentase ser algo de otra categoría, como una metáfora o una imagen, sino de dejarla actuar con su peso, con su masa, con sus propiedades intrínsecas. Utilizaban elementos industriales seriados para que no

hubiese confusión o sospecha sobre su manipulación, para evidenciar que no los fabricaba el artista. Así era más difícil leerlos de manera idealizada o ver en ellos ninguna alusión a una vida interna de la forma. La producción industrial de los materiales garantizaba que muchas de las partes de la escultura (o de las distintas esculturas, si se creaban en serie) pudieran tener un tamaño y una forma idénticos. Los procedimientos o las acciones empleados eran directos, poco o nada artesanales.

En resumen, desde el minimalismo hubo una fuerte reflexión en torno a la materialidad: lo que significan, denotan o son de forma innata los materiales. Por primera vez, se les permitió actuar o manifestarse en la obra de otra manera. Las esculturas de Richard Serra o Carl Andre (1935, Estados Unidos), así como algunos de sus escritos, son reflejo de estas ideas.

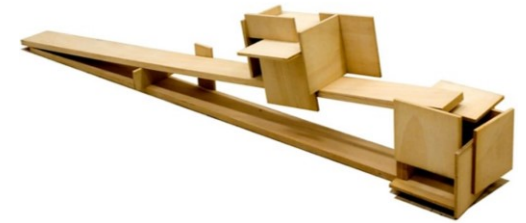
Como vemos, estos planteamientos son radicalmente opuestos a lo expuesto en las páginas anteriores sobre la escultura vitalista y el concepto de material ideal. Sin embargo, en el contexto investigado, al igual que hay esculturas que recuerdan a esta primera vertiente de creación, hay otras que recuerdan al concepto de creación a partir de la superficie, de la exterioridad y de la multiplicidad minimalistas, al igual que emplean las materias predilectas de estos con procedimientos semejantes a los que propusieron en los años sesenta.

Para comenzar, Eduard Arbós realizó en 2009 una serie de obras con maderas derivadas, específicamente con tableros de conglomerado y contrachapado. En estas obras, exploraba la lógica de la geometría. En un primer momento, por la estética de ensamblaje de creación por planos, recuerda al neoplasticismo o las creaciones constructivistas de esquina de Vladímir Tatlin (Ucrania, 1885-Rusia, 1953). No obstante, por la concepción o idea de la que parte el proyecto, estas piezas tienen bastante de minimalismo y de la creación a partir de la superficie de materiales industriales, deshaciéndose de la idea de yo interior y de núcleo interno de la obra como elemento que le da cohesión y sentido. También por el título con el que las denomina, alejado de un interés de dotar de emoción o expresión a la obra más allá de lo material y lo tangible sumado a la geometría.

Las esculturas que integran la serie tienen en común el método de creación a partir de acciones de ensamblaje y haber sido concretadas con las mismas materias industriales: tablas de contrachapado de un centímetro. Al observar obras como *E-0509*, uno puede imaginar cómo las maderas se han ido ensamblando transversalmente o en paralelo, de una forma directa y sencilla (opuesta a los laboriosos procedimientos artesanales). La mayor parte de obras de la serie son relieves que se instalan en la pared, de tamaño medio o pequeño, como por ejemplo *E-010*, *E-0509* o *E-0307*. Otras, como *E-0409*, son mayores en envergadura. Como hemos dicho, la mayor parte de obras de la serie están pensadas para instalarse colgadas de la pared, excepto *E-0309*, que tiene una forma de cuña o rampa que desemboca en un cubo; sus paredes son varias secciones de contrachapado ensambladas que, debido a la forma de estar ensambladas, dan la sensación de estar abriéndose. Sobre uno de los lados de esta cuña aparece otra forma de cubo, que parece expandirse. En esta obra la materia está totalmente descubierta.

Por su composición, pareciera que se abren al espacio en el que se instalan, lo cual recuerda al constructivismo de Vladímir Tatlin<sup>6</sup>. Sin embargo, en nuestra opinión tiene más presencia a nivel escultórico el recurso a las formas huecas, y cómo se revaloriza la superficie frente a estos interiores vacíos. En estas obras se articula una serie de materiales industriales, que se ensamblan para construir lo que parecen mini habitáculos, huecos y concavidades, que a su vez generan interesantes juegos de sombras y espacios ocultos. Para ver estas obras y entenderlas en su volumetría y espacialidad totales, hay que moverse y recorrerlas, pues el espacio se introduce y las atraviesa a través de estas paredes ensambladas. La pieza no es la misma dependiendo de cómo nos situemos al observarla: depende del espacio y de la posición. Estas ideas son más minimalistas que constructivistas.

<sup>6</sup> En referencia al constructivismo promovido por Vladímir Tatlin, no ha de confundirse con el de Gabo ni con su legado en la escultura de la Bauhaus, aunque estos términos a veces dan pie a confusiones. Aclaramos esto porque en algunos medios digitales consultados en los que se describen estas obras, se vinculan con la escultura de la Bauhaus y con el minimalismo, y esto nos parece incorrecto. Puede que haya algo de relación en el tipo de materias escogidas o las acciones con las que se actúa sobre la materia, pero observando las obras con detalle falta especialmente una simetría estricta en su estructura interna o un núcleo a partir del cual se generan las formas, que eran algunos de los rasgos típicos de la escultura de Gabo y de la de sus herederos de la Bauhaus.



**Eduard Arbós**  
*E-0309*

Escultura de contrachapado ensamblado  
45 x 215 x 35 cm      2009      Ref.: 241  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Eduard Arbós**

*E-0409, serie: Pieces and parts*  
Pieza realizada con contrachapado y metacrilato  
ensamblados  
56,5 x 66 x 23 cm      2009      Ref.: 237  
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Eduard Arbós**

*E-010*

Pieza realizada con contrachapado y metacrilato ensamblados

25 x 48 x 10 cm

2009

Ref.: 239

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Narcís Costa**

*3 dimensions*

Escultura tallada en bloque construido ensamblando tableros de contrachapado

23 x 18 x 18 cm

2014

Ref.: 829

Obtenido en el catálogo: *Narcís costa, escales que no menen en lloc* (2014)

Puede que se perciba en ellas el reflejo de la pintura neoplasticista de Piet Mondrian (Países Bajos, 1872-Estados Unidos, 1944), en las formas de cuadrados que se repiten una y otra vez en la composición de las piezas, en el uso del color para potenciar estos cuadrados, y en la selección de rojo, blanco o negro como tonos que complementan al color base de la madera contrachapada, el metacrilato y/o el caucho. En las obras de esta serie pinta con acrílico o esmalte algunas zonas de las esculturas, como vemos en *E-0409*. Otras veces, en otras como *E-0307* cubre toda la superficie de blanco y yuxtapone metacrilato y caucho a la madera. En *E-010* se crea un volumen rectangular en el que se intercala el ensamblaje de tableros de madera con el de metacrilato.

Eduard Arbós intentó abordar y hacer tangible la lógica de la geometría, al mismo tiempo que reflexionaba sobre el espacio, la fragmentación y la arquitectura en el desarrollo de sus esculturas. Posteriormente, aunque ha realizado pinturas bajo la misma propuesta conceptual que las esculturas descritas, no ha vuelto a crear con madera.

Otro escultor que utiliza formatos seriados e industriales es Narcís Costa. En 2014 realizó *3 dimensions*, otra obra que se concreta a partir de un sistema de ensamblaje de tableros de contrachapado. A diferencia de las obras con contrachapado de Eduard Arbós de la serie que acabamos de describir, la obra de Costa no es una obra hueca, sino que es un bloque macizo. Al igual que en la obra de Eduard Arbós, la forma del cubo determina la composición, pero en este caso el ensamblaje es distinto, más homogéneo y en paralelo, con formas escalonadas que recorren diagonalmente cada una de sus caras. Cuando fue realizada la pieza, se le aplicó una pátina de color blanco con pintura diluida. Si comentamos esta obra justo después de las de Arbós, es para reflejar que aunque algunos artistas creen con los formatos de madera más industriales y sus propuestas no encajen con el concepto de escultura vitalista, tampoco esto las coloca automáticamente en el bloque opuesto de creación minimalista; es posible un punto intermedio o ajeno a ambas, como es este caso. En cierto sentido, nos parece que trabaja el contrachapado con altas dosis de material ideal, en el sentido de que las líneas de la materia concuerdan con la forma geométrica concretada, con los planos escalonados y con las sencillas y directas acciones de pegado y corte practicadas, que confieren a la obra un aspecto estratificado, geométrico e industrial, totalmente consonante con el tipo de madera escogida.

Antes de continuar, hay un aspecto que nos gustaría comentar. Se trata de la importancia de la colocación de la materia en propuestas que tienen lugar a partir de acciones concretas, rápidas, poco laboriosas en un nivel artesanal, que configuran un lenguaje habitualmente relacionado con el minimalismo. El origen de esta relación se remonta a los años sesenta, cuando artistas como Frank Stella (Estados Unidos, 1936) o Donald Judd (Estados Unidos, 1928-1994) empezaron a promover formas de componer distintas a la tradición clásica europea. Su propuesta, que afectaba especialmente al ordenamiento, no era racionalista en el sentido tradicional europeo; no proponían un orden subyacente entendido como composición organizada a través de la compensación, “sino simplemente un orden, el de la continuidad de una cosa detrás de otra” (Krauss, 2002, p. 239 240).

El orden de “una cosa detrás de otra”, convertido en metodología de creación, pudo verse en obras como las filas de bloques de polietileno o de ladrillos refractarios de Carl Andre y los apilamientos de hojas de vidrio de Robert Smithson (1938-1973 Estados Unidos), y en un sentido vertical en la obra *Dispositivo de una tonelada (Castillo de naipes)* realizada en 1969 por Richard Serra. Mucho de esto se refleja en algunas de las obras registradas. El apilamiento o la amalgama son dos acciones usuales a la hora de configurar objetos escultóricos así como el orden de una cosa detrás de otra. El uso de distintos formatos es muy relevante en estas obras.

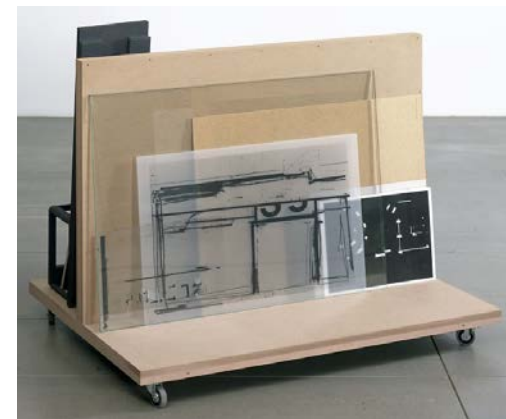
Sergi Aguilar ha realizado un tipo de acumulación en vertical sobre carros con ruedas en *Carro, anverso y reverso* (2003). Está compuesta por un carro realizado con una gruesa base de tablero de fibras con ruedas; la obra está dividida en dos partes por una pared de la misma madera de la base. En una de las dos partes encontramos piezas recortadas de tableros de fibras, de distintos grosores y tamaños, y sobre ellos hay cristales dibujados. En el espacio del reverso hay unas construcciones de madera pintadas en tonos granates y negro, realizados con tableros de fibras, chapas y contrachapados.

También Bruno Peinado, artista del que hablaremos con mayor profusión en el capítulo siguiente, ha hecho de la acumulación y el apilamiento su método de alzamiento de volúmenes, a partir del cual se generan algunas de sus instalaciones como *Realidad expandida*, de 2016. En esta obra se llena una sala de columnas de objetos y materiales diversos. Por los colores de las materias y las formas, hay algo de lúdico que recuerda al juego infantil. La madera aparece de distintos tipos y formatos, pero siempre en su versión comercializada e industrial, como por ejemplo secciones de aglomerados y tableros de fibras.

Gloria Regal trabaja con el orden de una cosa detrás de otra y a partir de la superficie. Utiliza formatos industrializados y seriados, practicando procesos sencillos y directos. Le interesan las materias industriales, los elementos procesados y en general todo aquello que se produce en serie, porque no los ve como materiales que se pueden transformar artesanalmente para obtener determinados resultados estéticos, sino como elementos que ya son (o no) de su interés en el momento de la adquisición. Se deja llevar por los propios materiales, pero con las calidades y el aspecto que tienen tal y como los encuentra en las tiendas de bricolaje.

Sus formatos de madera predilectos son contrachapados o aglomerados, listones, varillas y tableros, preferentemente producidos en serie. Para construir emplea métodos directos como el ensamblaje, el atornillado, el corte, el recorte y la acumulación. No siente interés hacia lo manual más allá de este planteamiento directo. No hay en la artista ningún tipo de actitud de ensalzamiento del conocimiento artesanal a la hora de realizar sus propias esculturas. Ejemplo de su lenguaje es la escultura *En mi habitación rosa*, de 2017, en la cual acumula horizontalmente varias secciones de madera y las pinta sin cubrir homogéneamente la superficie de la madera.

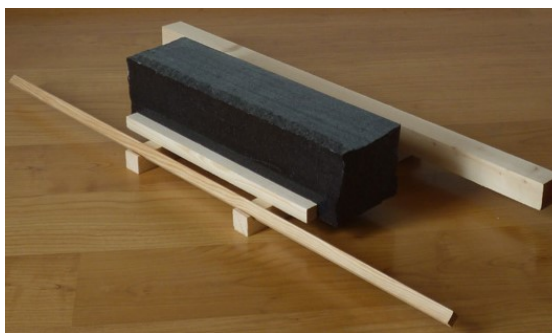
Joan Navarro es el autor de *Ovat* (2010), una escultura que nos recuerda a *En mi habitación rosa*, o viceversa. *Ovat* está compuesta por materias de distinto tipo dispuestas como un conjunto. Al estar en contacto y ocupar un mismo espacio físico, conviven como agrupamiento, interactúan o se contaminan entre ellas. La realizó con unos listones de pino y un poste de granito, dispuestos en paralelo y elevados del suelo mediante travesaños de madera. Joan Navarro aborda con la obra los conceptos de doble negativo y de campo expandido de Rosalind Krauss, ambos ligados a la producción de obras a partir de la superficialidad y exterioridad minimalista con materiales industriales y/o producidos en serie, obras alejadas del concepto de escultura vitalista y del trabajo artesanal y manual de los materiales de creación.



**Sergi Aguilar**  
*Carro, anverso y reverso*  
 Materias diversas sobre carro de DM con ruedas  
 Dimensiones variabls 2003 Ref.:991  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) y en [enlace web](#)



**Gloria Regal**  
*En mi habitación rosa*  
 Escultura de madera (parcialmente pintada) y yeso  
 23,5 x 12 x 10,5 cm 2017 Ref.: 363  
 Imagen facilitada por la artista



**Joan Navarro**  
*Ovat*  
 Pieza de granito negro y listones de madera de pino  
 50 x 120 x 70 cm 2010 Ref.: 454  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Bruno Peinado**  
*Realidad expandida*  
 Instalación escultórica, acumulación de objetos y materiales diversos, entre ellos maderas como aglomerados y conglomerados  
 Dimen. no esp. 2016 Ref.: 130  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)





**Pep Duran**

*Tondo*

Relieve-ensamblaje de maderas y objetos de madera reciclados

9,40 x 6,27 x 3 cm 2016

Ref.: 916

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Rafa Forteza**

*Cuando el pie encontró su cabeza 05*

Escultura de madera, fieltro, hierro, cuerda, alambre y velas de cera

164 x 23 x 20 cm 2000

Ref.: 934

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

*En mi habitación rosa* nos recuerda a *Ovat* de Joan Navarro, o al contrario, porque ambas han sido creadas con acciones parecidas, y las maderas con las que se han realizado son del mismo tipo: industriales. En las dos obras la composición es parecida: hay un volumen principal horizontal, elevado del suelo con unos listones, y en el que se acumulan varias formas de madera producidas industrialmente y comercializadas en serie.

Otras formas de creación en esta misma vertiente son las obras de Pep Duran denominadas *Tondo* (2016), por tener precisamente esa forma. Son esculturas más que relieves por lo exento de las formas. Se trata de una acumulación ordenada de maderas ajadas y de secciones o recortes de objetos de madera, yuxtapuestos sobre un tablero. En este caso la composición es circular en la visión frontal a la obra; como ya hemos apuntado, se dispone en sentido vertical, paralela a la pared.

Hay ciertos artistas que no consideramos ligados al minimalismo pero que tampoco encajan en la propuesta de escultura vitalista ni de material ideal. En el caso de Rafa Forteza, coincide con esta vertiente por los procedimientos y el orden de una cosa tras otra como sistema compositivo. Su obra se caracteriza por ser fruto de la acumulación o el apilamiento como método de alzamiento. Los elementos que acumula pueden ser de distintas naturalezas. La madera aparece frecuentemente, ya sea en forma de cajas, de bloques o secciones de vigas o de ramas finas podadas. Junto a estas podemos encontrar cuerdas, telas o masillas plásticas.

En algunas de estas esculturas, por ejemplo, en *Cuando el pie encontró su cabeza 05* (2000), la superposición de capas de materiales es marcadamente vertical. Es una obra estilizada en sentido ascendente que va reduciendo su volumen hasta terminar en punta. Como base ha puesto una caja de madera, y sobre ella un bloque algo menor en volumen; sobre esto, varias secciones de tablero de menor anchura; después una masilla de color claro modelada con forma cilíndrica; encima unas lascas de madera incrustadas tangencialmente, y finalmente varias secciones de rama que se coronan con una pequeña masa blanca de forma circular.

En relación con el tema de lo múltiple y de la producción en series, Pablo Leonardo realizó en 2004 *Estructura modular VI* y *Escultura modular VII*, una serie de obras propuestas como esculturas lúdicas, para que el público interactúe con ellas y practique el ejercicio de la modificación de formas tridimensionales a partir de la combinación de módulos de madera. En estas obras se trabaja la idea de montable-desmontable. Las crea a partir de madera de haya. Sobre esta especie ha actuado con acciones de recorte en tablas de un centímetro y medio de grosor, que después ha lijado y pulido. Las piezas que se montan y desmontan son de formas geométricas, con entrantes y salientes mediante los cuales se encajan unas con otras. En su caso, la materia y los procedimientos son menos industriales o seriados, y hay algo más de artesanía. Sin embargo, es muy relevante el concepto de multiplicidad y de variabilidad de la obra en función de la interacción con el público. Por esto mencionamos este proyecto en este apartado, como propuesta que depende del público.

En 2006, Iván de la Nuez escribió sobre el proyecto de Pablo Leonardo argumentando que en el caso de estas obras que pueden armarse y desarmarse, componerse y descomponerse, en cierta manera se descubre con honestidad algo de su proceso de creación (De la Nuez, 2006). La pieza se concibe como un fragmento variable; no es tanto una escultura inmutable a la que el escultor trasmite algo de sí mismo, sino un ente que depende de la experiencia previa del espectador y de cómo lo interpreta. Estas obras remiten a anagramas, puzles, rompecabezas, crucigramas. “Son formas de organizar el caos; de encontrar, bajo el flujo de todas sus inestabilidades, las constantes de un sistema que concede estabilidad y sentido a la obra escultórica” (De la Nuez, 2006).

David Bestué ha utilizado madera para realizar esculturas y abordar temáticas relacionadas con el ámbito de la arquitectura o la ingeniería. Practica en ellas métodos de configuración de las formas y los volúmenes basados en las matemáticas o en sistemas más racionales y menos intuitivos o expresivos, alejados de la idea de expresión del interior del artista. Destacamos, por su carácter didáctico, la investigación, exposición y posterior publicación de *Esculturas* (2013), que se presentaron públicamente en 2014 en La Capella (Barcelona), en una muestra titulada *Realismo*, donde

“se creaba una textura y una trama de elementos estructurales que establecían relaciones extrañas entre sí, como incluir entre todas aquellas piezas un verraco de barro o un esqueleto humano” (Puente, 2018). Con *Realismo* y sus trabajos recogidos en la publicación *Esculturas* (2012) realizada junto con Agustín Fernández Mallo, nos habla de la materialidad y de la forma en la escultura y las vincula con procedimientos matemáticos, con la ingeniería y la arquitectura. Todo ello en oposición a la idea de material ideal, de escultura vitalista, o del credo de fidelidad al material de las que hemos explicado anteriormente, más bien en la línea de producción industrial y concepción de la materia como elementos para que se expresen por sí mismos en un sentido minimalista.

A David Bestué le interesan la escultura y la arquitectura, la historia reciente de ambas y la evolución de la ingeniería en relación con los materiales y los procesos de transformación de estos. En algunas de sus obras observamos que bajo el término escultura intercala y yuxtapone ideas de ámbitos como por ejemplo la ingeniería o la arquitectura, estos junto a la escultura son cercanos en el sentido de que comparten su dependencia de la materia y los procesos de transformación para tener lugar. También porque a nivel histórico hay una relación entre ellas, el espacio en el que tienen lugar es colindante y a veces interdependiente.

*Transición de plástico a madera* (2012) está realizada con una sección curvada de madera de perfil cuadrado, adosada a una forma idéntica pero de plástico, para simular que la madera se transmuta en plástico. El trabajo es pulido en cuanto a acabado y las distintas materias aparecen sin cubrir.

En *Articulación con grasa* de 2012, utiliza tres listones de madera natural cuya especie no concreta. Uno es la base y los otros dos se articulan como si de un brazo se tratase, empleando como aglutinante grasa aplicada de forma extremadamente tosca. En *Madera metal* (2012), una barra de hierro está ensamblada a una de madera de especie no especificada con la misma forma. En este caso, en lugar de ser una trasmutación de materias progresiva y delicada, como en *Transición de plástico a madera*, es directa y explícita, por lo visible de las juntas y el sistema de unión de la madera con el hierro.



**Pablo Leonardo Martínez**

*Escultura modular VII*

Madera de haya

Dimensiones variables

2004

Ref.: 874

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**David Bestué**

*Madera metal*

Pieza articulada a partir de la unión de metal y madera

Dimen. no esp. 2012 Ref.: 191

Obtenido en 2018 en 2018 de: [enlace web](#)



**David Bestué**

*Transición de plástico a madera*

Arco realizado a partir de una curvatura de madera que se une a otra de plástico en varias tonalidades

Dimen. no esp. 2012 Ref.: 192

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



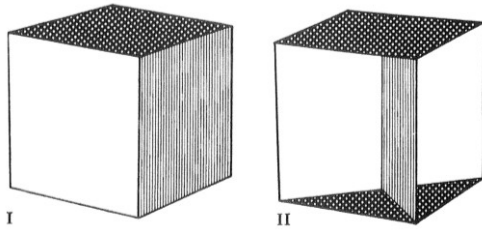
**David Bestué**

*Articulación con grasa*

Listones unidos a partir de grasa como aglutinante

Dimen. no esp. 2012 Ref.: 190

Obtenida del libro *Esculturas* (2013)

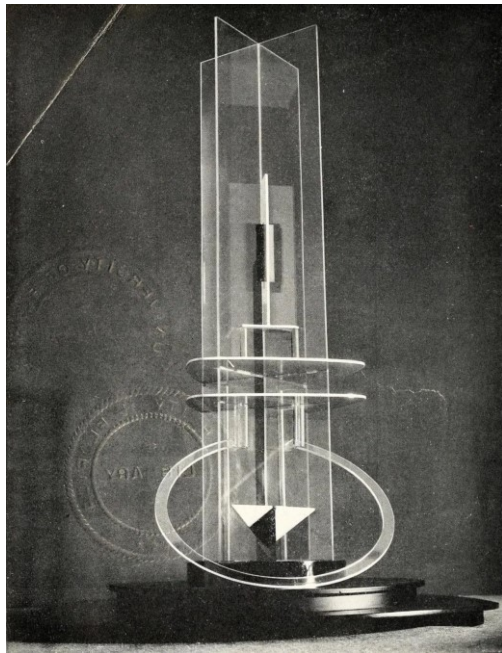


**Naum Gabo**

Diagrama que muestra un cubo volumétrico (I) y un cubo estereométrico (II)

1914 Ref.: 1260

Obtenido en 2020 en publicación: *De circle* (1937)



**Naum Gabo**

*Columna*

Vidrio, plástico, metal, madera

101,6 cm alt. 1923

Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)

Ref.: 1261

### 3. La espacialidad del medio, investigaciones a raíz de la apertura de la materia

En este apartado se detallan diversos fenómenos relacionados con la madera que son especialmente visibles en el campo de la creación escultórica. Se trata de fenómenos relacionados con la apertura de la materia. Toma fuerza la ingravidez o la ligereza, y el volumen se caracteriza por el uso del vacío.

Esta no es una propuesta formal o de generación de volúmenes novedosa. De hecho, hay esculturas con algunas de estas características formales. Es decir, obras en las que se trata de introducir o intercalar materia con el vacío, entendido como el espacio real que las rodea, una idea utilizada ya desde principios del siglo XX. Recordemos el conocido *Relieve de esquina* (1915) de Vladímir Tatlin, obra realizada con hierro, aluminio y madera, fijada a la pared, y que cuenta con cuerdas o alambres que cruzan diagonalmente, habitando el espacio delimitado por la esquina.

Como se cita en *Pasajes de la escultura moderna*, Carola Giedion-Welcker (Alemania, 1893-Suiza, 1979) explicaba en 1937 en *Modern Plastic Art* que en los últimos años se habían instaurado nuevas formas de creación con la materia inerte, entre las cuales se hallaban las propuestas de desintegración de la masa a través de la luz (Krauss, 2002). Algunas de las propuestas de las que hablaba eran parecidas a lo que nosotros describimos en este apartado como esculturas con formas abiertas al espacio que las rodea. Ella comentaba esto en relación con lo que observó aquellos años, que calificaba como “los logros modernos de la escultura”, y que en el primer tercio de siglo se centró en aumentar su pureza, así como en la reflexión y profundización en el conocimiento sobre la espacialidad del medio (Krauss, 2002).

En la primera mitad del siglo XX se repitieron las propuestas que apuntaban a la apertura de la materia inerte en la escultura. Entre ellas había distintos matices conceptuales. Podríamos hablar, por ejemplo, del principio constructivo de estereometría aplicado por Naum Gabo (1890 Rusia - 1977 Estados Unidos), según el cual el espacio que hasta entonces permanecía oculto en volúmenes cerrados se intentaba abrir para mostrar el núcleo del objeto expuesto tan explícitamente como para permitir al espectador comprender la figura de un modo parecido a un teorema geométrico. Naum Gabo, siguiendo el principio de estereometría, abre las formas, las aísla y las hace asequibles. Él empezó a poner en práctica estas ideas con madera contrachapada, realizando retratos o relieves de cabezas, como por ejemplo *Cabeza construida* (1915). En los años veinte, se centró en el lenguaje abstracto y empezó a emplear plásticos transparentes y translúcidos como recurso para que, a través de su transparencia o translucidez, el espectador tuviera acceso visual al núcleo de sus esculturas. Un ejemplo de ello es *Columna* (1923), realizada con plástico, madera y metal. Las obras de este escultor de las que hablamos eran simétricas y estables, proponían un ejercicio de escultura idealizado. El artista buscaba producir objetos que nos permitiesen, de un solo vistazo, entender la totalidad de la identidad de estas esculturas como si estas fueran auténticas revelaciones.

Esta propuesta de creación de un ideal de obra de arte conecta con la idea de escultura vitalista, desde la cual también se desarrollaron propuestas escultóricas de formas abiertas. Muchas de las esculturas de Barbara Hepworth o Henry Moore, máximos exponentes y precursores de esta corriente, abrieron el interior de la materia al espectador dejándose guiar por la naturaleza de los elementos. Pensemos en obras como *Pelagos* (1946) de Barbara Hepworth, de madera y cuerdas, o *Figura Reclinada* (1946) de Henry Moore, tallada en olmo. Muy en consonancia con el tema de este apartado es la escultura de Henry Moore *Formas internas y externas* (1953), de madera de olmo.

Estas propuestas de apertura de la escultura al espacio que las rodea para reflejar su esencia interior son distintas de las realizadas por el escultor Vladímir Tatlin, tanto con sus relieves de esquina como con el conocido *Monumento a la Tercera Internacional* (1919). Vladímir Tatlin propuso una apertura al espacio real. En el caso de los relieves, a través de la relación de los cables, alambres y elementos que ensamblaba y que se relacionaban literalmente con las paredes de la sala. En el caso del monumento, a la realidad de una escultura en movimiento, que se producía en tiempo real. Se sumaba el hecho que sus formas estaban llenas de aperturas, ranuras, huecos y vacíos. De hecho, esta era la maqueta de un proyecto mayor, en el que Vladímir Tatlin pretendía que aquel espacio fuera realmente habitado, en

su línea de trasladar al ámbito de lo real el ejercicio de la escultura. Sus propuestas de apertura no buscaban concretar un objeto idealizado como las de Naum Gabo, Henry Moore o Barbara Hepworth. Tatlin simplemente trataba de que los materiales y la forma se integraran en el mismo espacio del espectador.

En los años treinta, Julio González (1876 España - 1942 Francia) ya hablaba de dibujo en el espacio, y hacía obras acordes a ello mediante la soldadura directa de hojas y barras de metal, lo cual suponía un cortocircuito en el proceso de fundición (el proceso de creación escultórica en metal más usual hasta la fecha) y hacía posible un estilo mucho más lineal y frágil. Creó un estilo de dibujo tridimensional. Buscaba que sus esculturas fueran estables y permanentes: “Proyectar y dibujar en el espacio con la ayuda de nuevos métodos, [...] utilizar este espacio y construir con él” (Krauss, 2002, p. 140). En manos de González, la innovación técnica de la escultura implicó un avance hacia la producción de unas obras transparentes, abiertas o, en palabras del propio escultor “hacia el dibujo en el espacio” (Krauss, 2002, p.140).

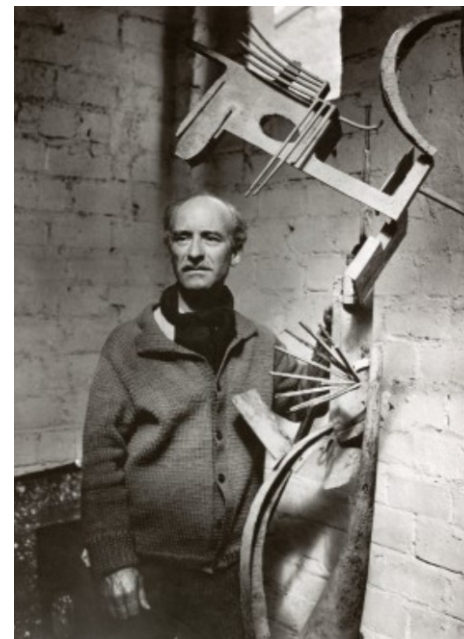
Después de estas obras de dibujo con metal totalmente abiertas y ligeras, son muchos los ejemplos de propuestas de dibujos en el espacio. Lo vemos en esculturas como *Construcción en alambre metálico* (1930) de Pablo Picasso (España, 1881-Francia, 1973), realizada en varillas de hierro (técnica en la que le inició Julio González). También en la propuesta de Alberto Giacometti (Suiza, 1901-1966) *El Palacio a las cuatro de la madrugada* (1932), realizada con palillos y listones finos de madera. Más adelante, en muchas de las esculturas de David Smith, por ejemplo *Tanktotem* (1950) de acero, *Blackburn* (1950) de acero y bronce. También en obras de Seymour Lipton (Estados Unidos, 1903-1986) como *Figura aprisionada* de 1948, en obras de Herbert Ferber (Estados Unidos, 1906-1991) como *Calígrafo enjaulado con racimo número 2* (1962) de hierro, en obras de Mark di Suvero (China, 1933) con *Che farò senza Eurydice* (1959), de madera y hierro, o en las obras de los años sesenta de Anthony Caro (Reino Unido, 1924-2013), como *Trifolio* (1968). Todas ellas podrían ser entendidas como dibujos en el espacio, concretados escultóricamente pero con mucho de un lenguaje gráfico bidimensional.

En resumen, desde principios del siglo XX han aparecido incesantemente propuestas de esculturas que tienen sus formas y sus paredes abiertas, o en las que su estructura interna es visible, y por lo que hemos observado a lo largo de nuestra investigación, siguen teniendo lugar actualmente.

### A) Huecos y vacíos

Empezaremos explicando las obras en las que se abre un hueco, un vacío, un espacio en negativo a la materia de la obra, por el que entra luz o sombra desde el espacio circundante a la pieza. Son agujeros o aberturas cuya forma varía dependiendo de la obra. Destacamos en ellas la fuerza compositiva de abrir el material al espacio que las envuelve. Un ejemplo de ello es la escultura sin título (2015, ref.: 307) de Evelí Adam, realizada en madera de olmo tallada en formas sinuosas, como si fuera una llama ondulante. El volumen general de la escultura es aplanado, y tiene poca profundidad con respecto a su anchura. En la mitad inferior izquierda, en la especie de pared que sugiere movimiento por sus formas ondulantes, se ha abierto un agujero que parece una mirilla de forma perfectamente cilíndrica. La apertura genera un contraste visual que apetece tocar y percibir a nivel táctil, además de visual. La perforación es bastante menor que la totalidad del volumen, es un gran punto vacío. En la obra es mayor la sensación de masa que la de ligereza. En esta obra, las vetas y dibujos de la materia refuerzan la verticalidad y sinuosidad, y hacen resaltar la suavidad y pulidez de la superficie de la obra.

Mª Dolores González-Luumkab realizó una escultura de madera de pino en 2010 en la que hay una apertura en su superficie. Esta pieza también tiene un volumen predominantemente aplanado y es de escasa profundidad. En su caso, las formas son geométricas. Frontalmente se aprecia cómo el volumen se genera a partir de la superposición de la silueta de dos polígonos irregulares en cuyo interior se ha troquelado el plano, abriendo la masa de la escultura y conectando el espacio anterior con el posterior. En ella contrasta que las formas perforadas son un círculo y una silueta



Julio González con la obra *Mujer ante el espejo*

Escultura de hierro forjado  
203,8 x 60 x 46 cm 1936-1937 Ref.: 1262  
Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)



Evelí Adam  
S. T.

Escultura madera de olmo tallada  
105 x 50 x 9 cm 2015 Ref.: 307  
Imagen facilitada por el artista



**M. Dolores Gonzalez Luumkab**  
S. T.  
Talla en madera  
27 x 12 x 4 cm 2016 Ref.: 622  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

ovoide irregular, mientras que las formas externas son claramente geométricas; no hay curvas. La materia aparece pulida, y la obra cuenta con una base también de madera.

En la obra de Evelí Adam y de M<sup>a</sup> Dolores González-Luumkab, la forma hueca parece haber sido realizada posteriormente a la talla de los volúmenes principales.

En una serie de esculturas de Lázaro Ginarte denominada *Espacio abierto* (2010), encontramos numerosos ejemplos de la práctica de las aperturas, de la realización de huecos en formas de madera planas y continuas. Las obras incluidas como representativas de su estilo en este capítulo son concretamente *Espacio Abierto I y II* (para más ejemplos de sus obras, véase su ficha individual). Las formas orgánicas que predominan en estas dos piezas son características de su estilo, al igual que los acabados lisos, las juntas perfectamente pulidas y las superficies curvas lijadas a la perfección que generan esas superficies tensas y continuas. En ambos casos ha empleado madera de bolondo. La forma de las aperturas es muy coherente en relación con la forma externa. En una es irregular y parece una forma que fluye hueca, en la otra es geométrica. Estas obras instalan horizontalmente. En ellas, el juego de luces y sombras es más contrastante por la incidencia de la luz cenital directa, y potencia la percepción del hueco con respecto al plano de materia.

El espacio hueco puede ser empleado compositivamente, a la hora de configurar la obra o de alzarla. Entre las obras investigadas hay distintos métodos para tal fin que nos gustaría explicar.

Uno de estos métodos consiste en generar huecos uniendo piezas. A continuación explicamos algunos casos y qué ocurre cuando el espacio es una parte de la escultura tan importante a nivel visual y compositivo como la materia. El potencial compositivo y expresivo de las formas huecas puede ser tan impactante como el de las formas macizas.

En 2014, Ester Pedescoll realizó *Introspecciones* tallando en sicomoro y practicando unos acabados en madera mate con un nivel de pulido medio. En esta obra, una serie de formas planas con sección de pirámide truncada se ensamblan generando un ritmo curvo. Las piezas son similares entre ellas en cuanto a su forma y sus ángulos, pero de tamaño decreciente, de modo que se genera gradualmente una forma acaracolada. En el centro hay un espacio hueco circular de contorno perfecto, que da unidad a la obra y potencia la sensación de círculo o curva que va del exterior hacia el interior.



**Lázaro Guinarte**  
*Espacio abierto II*  
Escultura de madera de bolondo  
52 x 18 x 3 cm 2010 Ref.: 576  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ester Pedescoll**  
*Introspecciones*  
Escultura de sicomoro tallado  
35 x 40 x 11 cm 2014 Ref.: 296  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Alfredo Sánchez**  
S. T.  
Escultura de pino, realizada a partir de ensamblaje y talla directa  
90 x 46 x 84 cm 2000 Ref.: 24  
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)

En el año 2000 Alfredo Sánchez hizo una obra en madera de pino que nos recuerda a la de Ester Pedescoll por el sistema constructivo empleado y por el uso del potencial de las formas abiertas o huecas. Como vemos en la imagen, Alfredo Sánchez crea un volumen unitario encolando varias secciones. Las formas por separado están a medio camino entre la pirámide truncada y el paralelepípedo de sección rectangular, son irregulares en sus vértices y en sus planos, y son toscas en sus acabados. Sin embargo, juntas generan un ritmo curvo cerrado y un hueco interior ovalado, irregular y unificado.

*Maternitat* de Ester Pedescoll es otro ejercicio de creación de formas a partir del vacío. En obras como esta, la artista refleja cómo ha profundizado en el conocimiento sobre el ensamblaje y el encolado de fragmentos de madera, descubriéndonos varios formatos y estilos que pueden surgir de ambas acciones, practicando ligeras variaciones al realizarlas. Por un lado están las obras como *Introspecciones*, en las que se va reduciendo progresivamente el tamaño de las partes, y la pieza en general tiene una forma acaracolada cerrada. En algunos casos se potencia la forma con un orificio central, como en *Exoesquelet* o en *Refugio*. En otros casos las piezas se van colocando en paralelo, encajadas gracias a un eje vertical que las atraviesa y ligeramente giradas, como ocurre en *Reconstrucción* de 2014. Este último ejemplo, por su sistema de alzamiento y encaje de las partes, recuerda al monumento *Esperança* de Miquel Gelabert.

En *Reconstrucción*, ha utilizado una sección de madera de olivo, cortándola, luego tallándola y por último reconstruyendo una forma similar a la original pero con el interior vacío. Para ello mantiene visible la forma y estructura del árbol original, así como los nudos del tronco gracias a que no ha alisado totalmente la superficie. La intención de la artista era mantener la forma externa del olivo escogido para que fuera más evidente el trabajo de corte y reconstrucción. Para realizar la pieza, seccionó transversalmente el tronco en varias partes, en las que practicó aperturas, que luego dispuso para que hicieran este efecto escalonado a partir del vacío, haciendo girar levemente las secciones alrededor de un eje central metálico.



**Ester Pedescoll**  
*Maternitat*  
 Madera de Zebrano y Pan de Oro  
 46 x 46 x 45 cm      2014      Ref.: 294  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ester Pedescoll**  
*Infinit*  
 Escultura de chapa de haya y papel de seda  
 45 x 50 x 50 cm      2014      Ref.: 290  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Ester Pedescoll**  
*Nautilus*  
 Escultura realizada con chapa de nogal americano y cedro  
 53x56x50 cm      2014      Ref.: 289  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Ester Pedescoll**  
*Reconstrucción*  
 Madera de olivo y hierro  
 73 x 30 x 25 cm      2014      Ref.: 293  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Lázaro Guinarte**  
*Espacio individual VI*  
Escultura de madera de bubinga  
23 x 14,5 x 19 cm 2017 Ref.:574  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Lázaro Guinarte**  
*Espacio individual IV*  
Escultura de madera de coral y cedro  
21 x 24 x 13 cm 2010 Ref.: 577  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

En *Introspecciones y Reconstrucción*, ha trabajado a partir de secciones de madera natural talladas expreso para generar distintos huecos. Sin embargo, en otras obras utiliza chapa de madera con formas regladas y seriadas, que la artista adquiere ya en este formato. Con ellas crea formas acaracoladas, recortándolas en formatos similares, curvándolas y ensamblándolas, encolándolas o atornillándolas para unir las y generar composiciones de ritmos crecientes o decrecientes. En *Infinít*, por ejemplo, la forma recuerda claramente a una caracola. A nivel simbólico, esta forma denota protección. Vemos que dentro del caparazón de madera existe un espacio interior cerrado al que no podemos acceder.

*Maternitat* (2014) es una escultura construida ensamblando formas circulares iguales, como si estas se desplegasen o prolongasen, generando una especie de tubo hueco que sale desde la pared. En esta obra, la artista ha trabajado la distinción del espacio interior y exterior gracias a la apertura de la forma. El espacio hueco o en negativo es tan importante en la obra como lo material tangible de sus formas. La escultura está hecha con chapa de madera de zebirano y acabada con pan de oro, adosando aros circulares de chapa. En *Nautilus* (2016) ensambló formas curvas, que aparecen desplegadas de forma similar a la de un abanico. Fue realizada con chapa de nogal atornillada, generando una sensación de que la forma se expande, de que existe un anverso y reverso de la forma, y de que ambas nos son reveladas.

Como hemos explicado en relación con *Infinít* de Ester Pedescoll, existe la posibilidad de generar espacios interiores cerrados, huecos que sugieren o evocan que la escultura contiene una realidad interior a la que no se puede acceder. Se pueden crear volúmenes que inviten a recorrerlos visualmente en un camino de entrada y salida. Pueden crearse vacíos que abran la masa al espacio circundante o que la cierren e impidan el acceso del espectador a la parte en negativo, haciendo inaccesible una información que sabemos o imaginamos, como por ejemplo que una forma sea hueca y esté vacía, y que incluso nos apetezca tocar pero que nos sea imposible hacerlo.

En *Infinít* de Ester Pedescoll se produce esta apertura hacia el interior que evoca la sensación de protección, como si la obra realmente fuera un caparazón totalmente desplegado que nos separa y hace inaccesible su interior. Hay otros escultores que han investigado en direcciones similares. Un buen ejemplo es Lázaro Guinarte, que ha realizado unas piezas de madera en las que con pequeñas aperturas hace deseable acercarse y mirar el interior como se haría con una mirilla, pero el interior es inalcanzable, está oscuro y no se puede tocar debido a lo reducido del hueco de las esculturas. Este escultor suele trabajar con maderas de diversas especies. A veces crea combinando dos especies distintas, como ocurre en *Espacio Individual IV* (2010), que está hecha en coral y cedro. En otras esculturas utiliza solo una madera, como por ejemplo la bubinga en *Espacio Individual VI*. En estas obras, a diferencia de las de Ester Pedescoll, la superficie de las obras es lisa y tersa; debido a su modelado, las formas de las aperturas tienen cierto aspecto orgánico o biomórfico. En ellas, el título refuerza la idea de que existen dos espacios distintos: el externo y el interno a la materia. El espacio y la escultura adquieren matices de humanidad, al calificarlo como individual. En *Espacio Individual IV* parece que al volumen le falte aire y quiera respirar por esa pequeña apertura.

Como hemos visto en algunas de las obras de Ester Pedescoll y de Lázaro Guinarte, cuando existe un interior y un exterior en la materia, lo interno puede ser inaccesible. En el caso de ambos artistas, la materia tiene aperturas que permiten ver la forma interna.

Otros artistas trabajan con obras en las cuales desde el exterior podemos ver y tocar el interior. Ramon Clapers ha trabajado en esta dirección a partir de formas orgánicas, ovaladas, circulares, de gota o de tubo, todas ellas cóncavas y abiertas. En estas obras la madera está tallada, pero por el tratamiento dado parece que ha sido modelada, amasada y estirada y que lo que vemos es el registro del proceso, como una serie de volúmenes abiertos resultado de un estiramiento extremo. Pero en realidad no ha ocurrido nada de esto. Las obras han sido realizadas con acciones de talla directa. Esto, junto con los acabados practicados en las esculturas que explicamos a continuación, refleja su gran conocimiento técnico y artesanal sobre el trabajo de la madera.







**Ramon Clapers**

S. T.

Escultura realizada en madera de nogal pintada

67 x 70 x 18 cm      2014      Ref.: 942

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Narcís Costa**

*Airejat*

Escultura de maderas de varias especies

ensambladas y talladas

22 x 48 x 42 cm      2018      Ref.: 828

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

## B) Dibujo en el espacio

Hasta ahora hemos descrito piezas en las que se construyen volúmenes vacíos, perceptibles a través de las aperturas en la materia. Generalmente, en estas obras es mayor la cantidad de masa que la de vacío. Son esculturas con una corporeidad evidente, ya sea porque realmente hay más materia que ausencia de ella, o bien por que el aspecto de la misma es muy llamativo y cobra mucho peso a nivel compositivo, como vemos en las obras de Ramon Clapers. También puede ser por la corporeidad de una materia tejida, que aunque sea delgada en su perfil, al expandirse o desplegarse ocupa un gran espacio visual y da la sensación de que lo material tiene mayor envergadura que lo inmaterial.

En cambio, en las obras que explicamos a continuación, observaremos que es posible construir esculturas donde predomina la escasez o falta de material, donde al constituir las piezas el vacío e incluso lo ingrávodo suplen la materia tangible, que tradicionalmente se ha considerado la base elemental de la creación escultórica.

Ya hemos comentado que Ramon Clapers realiza esculturas como *Ens XI*, de volúmenes orgánicos y huecos, en los que gracias a algunas aperturas en sus superficies se puede ver y acceder al interior convexo de sus formas. Este mismo artista también ha realizado obras en las que huecos y vacíos ganan cada vez más terreno a la materia. La pieza sin título (2014, ref.: 942), por ejemplo, se configura como un entramado alrededor de un volumen vacío, similar a una malla vectorial de líneas orgánicas que describe y cierra una forma. El juego de luces y sombras, el brillo exterior y el mate del interior les dan a estas esculturas un aspecto rico en matices ya desde su superficie. El artista ha realizado una extensa serie de esculturas de este estilo, y siempre utiliza su pátina característica de distintos tonos muy brillantes y llamativos en la superficie externa, mientras que en la interna la madera queda sin cubrir, con un acabado mate.

El entramado que envuelve y constituye estas obras nos recuerda a las tramas regulares y descriptivas de las formas empleadas tradicionalmente en el dibujo académico y en grabado, al igual que a las mallas vectoriales. Eso sí, en una versión orgánica y tridimensional.

Ramon Clapers no es el único escultor registrado que ha creado con este sistema. En 2018 Narcís Costa realizó *Airejat*, una escultura de madera con forma de poliedro a partir del ensamblaje de listones de varias especies distintas, dejando espacio entre ellos. Las paredes de la escultura están abiertas, y los listones se convierten en un entramado irregular y descriptivo de un volumen inexistente, dibujado en el aire. Es una pieza más pesada visualmente que las de Ramon Clapers. Su acabado es del color propio de la madera y recuerda al de la marquetería árabe, aunque el dibujo no es estrictamente simétrico ni geométrico como suele darse en esta práctica artesanal tradicional.

Otro estilo de dibujo en el espacio es el que tiene lugar en *Ideas Flotantes* (2016) de Guillermo Basagoiti, que utilizó secciones de ramas como si fueran trazos. Es una escultura que parece un grafismo extraído del papel y trasladado al plano tridimensional. Para ello ha ensamblado distintas secciones de ramas por los extremos con tornillos o espigas, con un planteamiento irregular y orgánico, generando una forma enmarañada. Es una pieza abierta y muy ligera, y al colgarse del techo parece que flota en el espacio. En ella la materia aparece con un tratamiento informal, en el sentido de que no es homogénea y no está pulida. Pero precisamente por esto se refuerza la impresión general de ligereza que suscita la obra, porque incluso en el tratamiento de la madera la escultura es liviana. En los cantos de las secciones, que son totalmente rectos, ha aplicado el tono azul con el que suele intervenir en la madera en muchas de sus obras registradas. En esta obra, potencia la sensación de ritmo repetitivo, algo desordenado.

Guillermo Basagoiti también ha realizado proyectos en los que construye relieves salientes de la pared utilizando el mismo tipo de secciones de ramas que en *Ideas flotantes*. Con ellos genera un dibujo en el espacio, como ocurre en *Cielo Quemado* (2016). Aquí las secciones tienen un tono oscuro porque han sido calcinadas. Los cantos de la madera, como ocurría en *Ideas Flotantes*, se han pintado de color azul. En esta obra, como en cualquier relieve, el medio en el que se enmarca y sustenta la obra es la pared, por donde se distribuyen las secciones de madera. El fondo se diferencia de las figuras en el color y en el material. Las secciones de madera parecen trazos injertados en la pared, lo cual refuerza nuestra visión de estas obras como dibujos escultóricos, grafismos tridimensionales.

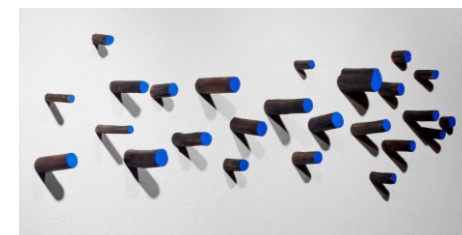
La serie *Grafitis* de Ramon Clapers coincide con *Cielo Quemado* de Guillermo Basagoiti en el medio en el que se disponen las piezas (la pared) y en que la madera se convierte en trazos tridimensionales. Los de Ramon Clapers son retorcidos y ondulantes, a veces organizados en grupos, entrando y saliendo de la pared. Los de Guillermo Basagoiti son perpendiculares, más estáticos y rígidos, y más calmados en conjunto. En ambos casos, la pátina potencia y facilita la percepción desde una visión frontal de los trazos.

Las obras de la serie *Grafiti* tienen en común su carácter gráfico y su ritmo vertiginoso. En ellas las líneas no describen ninguna forma, sino que se presentan sueltas, moviéndose, rizándose y enraizándose en la pared en la que se dispone o en una peana. A nivel plástico y técnico, es una forma muy interesante de realizar grafismos tangibles con la materia. Las maderas son de tipo contrachapado. La acción de curvado se realiza mediante calor. Se potencia el resultado de la curva al dar una pátina de color, con la misma técnica del resto de sus obras descritas. En este caso, al no ser volúmenes cóncavos sino trazos enroscados, rizados y serpenteantes, el contraste de la parte con color en una cara con la materia desnuda en la otra potencia los giros y ritmos y los hace más evidentes. Estas piezas, que generalmente instala a modo de relieve en la pared, pueden encontrarse en distintas versiones, con pátinas de distintos colores, instaladas en distintos contextos y con composiciones variables, pero siempre las denomina a todas *Grafiti*, en alusión a su componente gráfico.

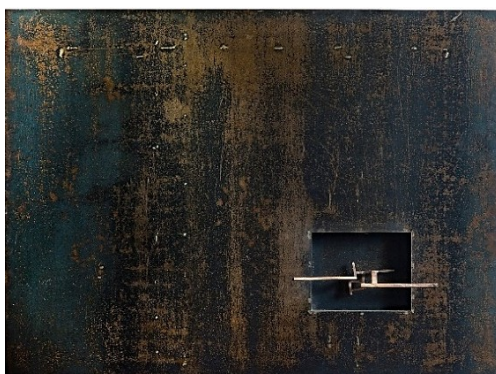
Jordi Gich talla formas caladas que quedan como grafismos, que instala sobre cuadrados o rectángulos de hierro. Al menos en una zona de este marco metálico (por ejemplo, la inferior derecha), hay siempre una apertura en la que el plano vertical que retrocede algunos centímetros hacia atrás. Ahí es donde el artista instala la forma de madera, que se sustenta en dos de los cuatro bordes de la cavidad. La materia está sobre y dentro del hueco. Así se generan tres espacios diferenciados: en primer lugar, el espacio que la rodea, donde se encuentra el espectador; en segundo lugar, el componente de madera y su gran marco de hierro; por último, en un estrato más profundo, el hueco o vacío oscuro interior a la obra, en el que a veces entra la madera. En las piezas de Jordi Gich, los grafismos de madera, al igual que en *Cielo Quemado* y la serie *Grafitis* ya no describen volúmenes cerrados. Son trazos, aunque en el caso de las obras de Jordi Gich son trazos enmarcados y encerrados en un espacio distinto al del espectador.



**Guillermo Basagoiti**  
*Ideas flotantes III*  
 Escultura de madera, parcialmente pintada  
 60 x 90 x 70 cm 2016 Ref.: 376  
 Imagen facilitada por el artista



**Guillermo Basagoiti**  
*Cielo quemado*  
 Instalación, madera quemada y pintada  
 52 x 20 x 120 cm 2016 Ref.:377  
 Imagen facilitada por el artista



**Jordi Gich**  
 S. T.  
 Nogal y hierro  
 70 x 95 cm 2017 Ref.: 520  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ramon Clapers**  
*Graffiti VI*  
 Madera de roble, barnizado acrílico pigmentado y cera  
 Dimensiones variables 2016 Ref.: 946  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Antoni Yranzo**  
*Pieza 1124*  
 Escultura estática, madera de cedro, nogal, cordel de cáñamo y pieza metálica  
 132 x 35 x 14,5 cm      2011      Ref.: 86  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

### C) Formas y estructuras abiertas y ligeras

Algunas obras de Antoni Yranzo son identificables por su forma abierta y por su ligereza. Este artista busca una estética elegante en la pureza de las formas. Un ejemplo de ello es 1124 (2011), realizada con madera de cedro, nogal y cordel de cáñamo. La escultura tiene una forma de doble perfil ojival, que se eleva sobre un soporte de dos varillas de metal. La pieza es visualmente muy ligera y abierta; el componente de madera son unas piezas finas unidas en el centro y en los extremos de la obra. No le aplica pátinas, ya que prefiere mantener visible el aspecto de la madera.

En otras obras, también de formas abiertas y ligeras, talla en secciones de madera unos volúmenes. Su forma, a pesar de que no son figurativas, recuerda por sus ritmos y estilización a animales como hojas de plantas o pájaros, en lo que parece una simplificación y estilización extrema del modelo natural. Este es el caso, por ejemplo, de las pequeñas piezas sin título (ref.: 87, incluidas en su ficha en el Anexo de Referentes) hechas con madera de cedro y soportes de hierro, o de la pieza 702 (2007), de dimensiones algo mayores que las anteriores, realizada también en madera de cedro y elevada del plano horizontal con un soporte de varilla metálica. En el segundo caso, la parte tallada en madera (que ya de por sí tiene una forma ligera y rítmica con las terminaciones en puntas) se vuelve más ligera aún por la apertura de un hueco circular en la parte superior, y gracias al pequeño grupo de secciones ensambladas perpendicularmente justo debajo de esta zona.

Estas esculturas que hemos descrito son estáticas. Un poco más adelante describiremos dos vertientes más de la obra de más de Antoni Yranzo, que son las esculturas móviles (él las denominaba ‘flotantes’).

Pedro Colina ha realizado varias esculturas de formas muy abiertas y ligeras empleando varillas de madera, secciones de un centímetro de chapa de pino y recortes de papel. El artista une estas materias y las pega a la pared mediante masilla de epoxi de distintos colores. El resultado son estas esculturas de texturas y formas híbridas. En ellas la materia se deja desnuda y no se cubre con ninguna pátina. Esto enriquece mucho la superficie total de las obras y las vuelve muy llamativas, gracias a semejante mezcla de materialidades, de colores y de texturas. Pedro Colina nos invita a recorrer visualmente los trazos que marcan las secciones de madera e ir descubriendo todos estos pequeños detalles de ejecución y de unión, realizados al construir y alzar la obra. En sus esculturas, el lenguaje es muy distinto al de las piezas como 1124 de Antoni Yranzo, aunque en ambos casos las varillas y las secciones finas de madera son parecidas, y resultan determinantes para que la pieza tenga lugar. Esto se debe a que los ritmos que se marcan con tales secciones pueden ser simétricos y ordenados, o por el contrario asimétricos o irregulares. Las de Antoni Yranzo serían un ejemplo de lo primero, y las de Pedro Colina de lo segundo. Estas pueden unirse con materiales como el cáñamo, que se mimetizan con la madera, como vemos en las obras de Antoni Yranzo. Una opción opuesta sería con masillas plásticas de colores, que contrastan y crean pequeños focos de atención a lo largo de la figura, como vemos en las obras de Pedro Colina. Son dos tipos de lenguajes totalmente distintos, a pesar de ser ambas ligeras y abiertas, y tener en común la materia de ejecución con las que se han realizado.

A partir de la ligereza de los volúmenes y por cómo se trazan los ritmos, aparte de configurar un estilo identificable y vinculable a uno u otro artista, es posible llegar a sugerir que una pieza estática se mueve o se expande. Esto es lo que se observa en *Acción Reacción* de 2014 y *Ondas de choque* y *Contra Fibra* de 2016, tres obras del artista Ignacio Bahna que pertenecen a la serie *Ondas Expansivas* (2014). En ellas, Bahna se inspira en fenómenos naturales, concretamente en las ondas de expansión que se producen en un terremoto, en el estallido de una bomba o en una erupción volcánica. Las esculturas las realizó con maderas recolectadas de lugares afectados por estos fenómenos; en cada obra puede haber en torno a diez especies distintas de madera. A veces trabaja tallando y puliendo los fragmentos recolectados; otras veces no los modifica y los utiliza tal y como se los había encontrado, con la intención de presentar el valor simbólico y de registro de estas materias erosionadas. Son esculturas de tamaño medio o grande, complejas en su ejecución, realizadas mediante el laborioso ensamblaje de formas y materiales diversos.



**Antoni Yranzo**  
*Pieza 702*  
 Escultura estática, madera de cedro y soporte metálico  
 62 x 67 x 17 cm      2007      Ref.: 89  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Las piezas están unidas con la idea de transmitir la sensación de expansión de ondas, propias de los fenómenos naturales que apunta a describir. Para ello, las piezas que se ensamblan van aumentando de escala cuanto más externa es su colocación y más se alejan del centro o núcleo de la escultura. Esto da unidad a la forma y la hace más compacta, a pesar de que esté abierta. Las esculturas de esta serie son todas ellas muy ligeras de aspecto y de peso, pero transmiten gran potencia y fuerza. A veces instala las obras colgadas del techo, otras ensambladas desde el suelo a la pared, o bien entre las paredes de una esquina. Los acabados son mate, incluso en las piezas en las que la madera está más trabajada y pulida.

#### D) Esculturas ingravídas y móviles

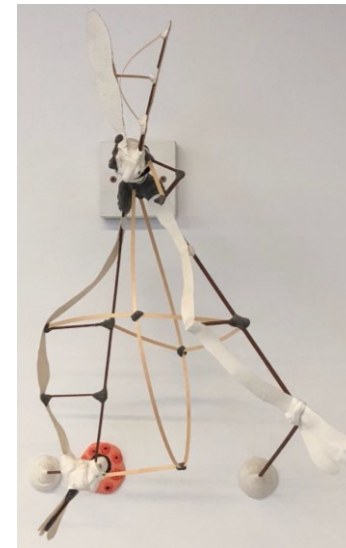
Hay formas de creación escultórica muy sutiles que a veces consiguen elevar a una categoría superior lo que a priori podría haberse considerado insignificante. Hay esculturas en las que lo ligero se vuelve impactante. En este apartado describimos cómo algunos escultores consiguen semejante impresión en el espectador sin grandes pericias técnicas ni un gran despliegue de conocimiento artesanal.

Laurent Martin “Lo” es un artista que crea siempre a partir del bambú, que suele combinar con alguna sección de madera tallada. En sus esculturas explora la ligereza y flexibilidad de la materia. Suele plantear composiciones en equilibrio, a menudo colgadas del techo y otras veces en soportes fijos verticales. En ambos casos las esculturas tienen un aspecto muy ligero, como trazos de bambú que se expanden en el aire o se enroscan alrededor de esferas de madera pintada. Sus composiciones transmiten ingravidez, y suelen ganar en cohesión y unidad con el contraste de la madera. Sus esculturas son de varios tipos. Algunas de ellas son fijas (la minoría); sin embargo, la mayoría son móviles, mientras que otras son cinéticas. Aparte de bambú y madera, el artista utiliza tensores metálicos y cuerdas. Ejemplos de su creación son *Bamboo Cosmos* (2015), una forma etérea configurada con varias secciones de bambú unidas con tensores, de la que cuelga desde el centro una esfera de madera. *Bamboo Soul* (2016) es más vertical; se trata de un trazo alargado que se riza en la parte superior y se estira hasta tocar el suelo; en el centro vemos varias esferas (una mayor y otra menor), así como tensores que mantienen fija esta forma.

Antoni Yranzo, del que ya hemos comentado algunas obras de estilo ligero (unas talladas y otras realizadas mediante la unión con cordel de secciones finas de madera), también ha realizado obras móviles en las que trabaja con el equilibrio de la materia. Un ejemplo de ello es *1217* (2005). De una base cuadrada de madera se alza un eje de metal; a este se unen varios arcos de madera, que se van yuxtaponiendo en equilibrio. *1602* (2016) es otra pieza en la que el artista juega con el equilibrio. Sobre un eje de metal coloca varios cordones de acero, en cuyos extremos hay una sección de madera. *Pieza móvil 617* (2006) se alza sobre un eje vertical articulado en dos puntos, con lo cual se mueve; en la parte superior hay una forma orgánica de madera. Como vemos, en estas obras emplea mayoritariamente soportes metálicos delgados y combina madera tallada de cedro y haya, metal y puntualmente cáñamo.

Tom Carr ha realizado esculturas muy ligeras, que parecen capturas de rayos de luz. Ejemplo de esto son *Balance*, *White Horizontal*, *Vértigo*, *Vértigo azul*, *Tensión*, *Helix*, todas ellas realizadas en 2010. En todas estas obras, Tom Carr empleó las mismas secciones de chapa de madera. Esto marca en gran medida el carácter de producción en serie que se percibe entre estas obras, y hace que a simple vista se entienda que todas parten de un mismo concepto o idea. La consistencia de esta materia, su flexibilidad y el que hecho de que no sea totalmente rígida permite que cuando se instalan las esculturas, sus superficies sufran ligeros cambios (por ejemplo, que se comben). Esto potencia el carácter ligero que tienen de por sí las formas recortadas en chapa de madera. Algunas de las formas acaban en una punta fina, de ahí que recuerden a rayos. Otras son elipses móviles colgadas del techo.

En estas obras, el artista matiza el tono de la madera con veladuras de pintura diluida de color blanco o azul, aplicadas sin cubrir totalmente la superficie. La capa de pintura es muy fina y traslúcida, y el artista la aplica dejando claros o zonas descubiertas con un aire descuidado.



**Pedro Collina**

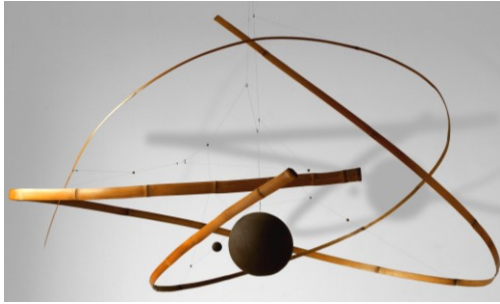
S. T.

Ensamblaje, madera, lienzo y masillas epoxi  
52 x 39 x 41 cm      2014      Ref.: 897  
Imagen facilitada por el artista



**Ignacio Bahna**

*Ondas de choque*, de la serie *Ondas expansivas*  
Especies de madera natural, talladas lijadas y pulidas,  
unidas con tarugos  
120 x 120 x 120 cm      2014      Ref.: 402  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Laurent Martin "Lo"**  
*Bamboo-cosmos*  
 Móvil de bambú, madera natural y tensores metálicos  
 180 cm diámetro 2015 Ref.: 564  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



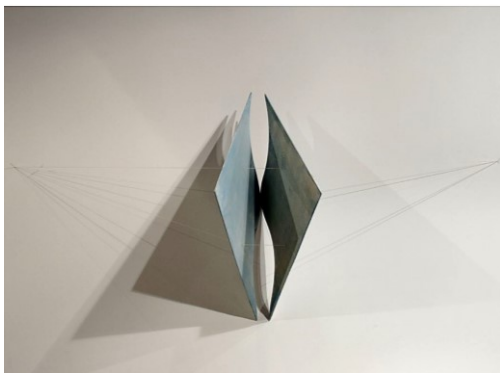
**Antoni Yranzo**  
*Pieza 1217*  
 Escultura móvil y en equilibrio, madera cedro, haya y cordel de cáñamo  
 227 x 43 cm 2012 Ref.: 93  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Antoni Yranzo**  
*Pieza 1602*  
 Escultura móvil de madera de cedro y base de haya  
 42 x 30 x 30 cm 2016 Ref.: 94  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Antoni Yranzo**  
*Pieza móvil 617*  
 Escultura de cedro y soporte metálico  
 157 x 85 cm 2006 Ref.: 91  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Tom Carr**  
*Tensión*  
 Madera recortada, ensamblada y pintada, hilo de nylon  
 58 x 25 x 30 cm 2010 Ref.: 1005  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Tom Carr**  
*Helix* (escultura en el centro)  
 Madera recortada, ensamblada y pintada, instalada con hilo de nylon  
 270 x 73 x 116 cm 2010 Ref.: 1007  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Tom Carr**  
*Vértigo azul*  
 Madera recortada, ensamblada y pintada  
 247 x 245 x 94 cm 2010 Ref.: 1004  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Dentro de este estilo de piezas realizadas con chapa fina recortada, hay algunas que nos parecen más estáticas, como *Sky August* o *Crossroads*. En estos casos vuelve a recortar esta materia y patinarla con veladuras irregulares poco cubrientes, pero a diferencia de las anteriores, la composición y el sistema de fijado son más rígidos, más firmes, a pesar de que como podemos ver en la imagen, la superficie de la madera está sujeta a la pared mediante un hilo.

## 4. Campo expandido de la escultura

A finales de los años setenta Rosalind Krauss escribió: “En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas”. (Krauss, 1979, p.59). En este apartado explicamos algunos de los aspectos a los que se refiere, dado que se siguen dando en el arte contemporáneo, tal y como observamos en algunas obras registradas. Veremos proyectos que coinciden total o parcialmente con el concepto de campo expandido, forjado por esta historiadora después de observar situaciones paradójicas en relación con las obras que estaban realizando los escultores más destacados de los años sesenta y setenta, la complejidad de dichas obras y su diferencia con todo lo anterior, y cómo la crítica las seguía definiendo con la misma categoría tradicional de escultura, a pesar de que visiblemente se estaban rebasando los límites del término. Entre los escultores contemporáneos, sigue estando presente la idea de campo expandido.

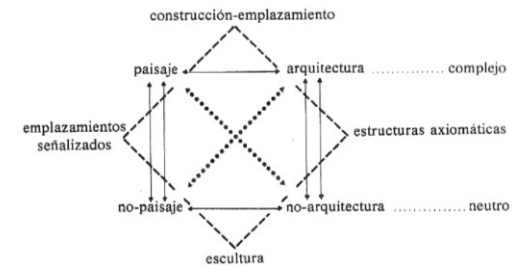
Antes de continuar, deseamos centrarnos en el surgimiento del término ‘campo expandido’ de la escultura y en qué consiste. En primer lugar, algunas de las obras sorprendentes a las que se refiere la historiadora fueron esculturas como las cajas de hierro galvanizado y aluminio lacado de Donald Judd. También los 65 tabloncillos de poliestireno alineados que constituyen *Arrecife* de Carl Andre (1969); el *Estrato de vidrio* de 1967 de Robert Smithson; las ya comentadas vigas en forma de L (sin título, ref.: 1258) de Robert Morris de 1965, o el también citado *Dispositivo de una tonelada (Castillo de Naipes)* de Richard Serra, de 1969. Tal y como la historiadora explicaba en su ensayo *La escultura en el campo expandido* (1979), también se refería a obras que estaban teniendo lugar en el paisaje o desde él, algo totalmente insólito por aquel entonces. Buen ejemplo de ello son *Doble negativo* (1970) de Michael Heizer (Estados Unidos, 1944), *Malecón en espiral* de 1970 (también conocida como *Spiral Jetty*), *Amarillo Ramp* de 1963 y *Primer desplazamiento de espejos* (1969), las tres de Robert Smithson, así como *Laberinto* (1974) de Robert Morris y *Laberinto* (1972) de Alice Aycock (1946, Estados Unidos).

A todas ellas, la crítica las definía como esculturas, a pesar de ser obras que se distinguían de lo que durante siglos había englobado generalmente esta categoría. Según la historiadora, aunque la extensión de un término como el de escultura se realizaba abiertamente en nombre de la estética de vanguardia o de la ideología de lo nuevo, su mensaje encubierto era el del historicismo, entendiendo esto último como la acción de los especialistas sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia. Las propuestas que surgieron estos años eran excesivamente llamativas y diferentes a lo anterior como para seguir utilizando el término escultura para definir las. (Krauss, 1979).

Rosalind Krauss se percató de que estas nuevas obras tenían puntos en común vinculados al paisaje y a la arquitectura, por lo que podían ser entendidas como una nueva categoría, expandida pero finita. Podían ser contempladas como obras que a nivel formal y conceptual nos planteaban distintos posicionamientos en relación con estas otras categorías.

“Así el campo [expandido de la escultura] proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular” (Krauss, 1979, p.72).

Desde 1979, si hablamos de escultura o de proyectos de escultores destacados, debemos tener presente que puede que dicho término sea inexacto, que no defina totalmente lo que comprenden a nivel conceptual y en su formalización, a pesar de que estén vinculadas a lo escultórico. Por ejemplo, porque en su conceptualización pueden partir de esta categoría, porque tratan sobre ella o porque la niegan. Ahora todo artista puede ocupar con éxito cualquiera de las posiciones del campo expandido. El siguiente esquema, extraído del famoso ensayo de Krauss, ilustra el término.



Rosalind Krauss

Esquema que ilustra el concepto de campo expandido

2010 Ref.: 1264

Obtenido en *La escultura en el campo expandido* (1979)

En este apartado emplearemos algunos términos del ensayo de Rosalind Krauss para definir algunas obras contemporáneas registradas. Como vemos, en la ilustración se cita lo “complejo”. Aparece el término “construcción-emplazamiento”, que se refiere a la posible combinación de paisaje y no-paisaje. “Emplazamientos señalizados” es el término que nos propone para identificar obras como *Spiral Jetty* de Robert Smithson, por ejemplo. Además de las manipulaciones físicas efectivas de los emplazamientos, este término también se refiere a otras formas de señalización, a través de la aplicación de marcas no permanentes, utilizando espejos o mediante registro fotográfico.

Las estructuras axiomáticas son intervenciones en el espacio real de la arquitectura, a veces a través de la reconstrucción parcial, otras mediante el dibujo o igualmente utilizando espejos, como ocurría con los emplazamientos señalizados. Asimismo, la fotografía puede utilizarse como registro dentro de esta categoría. En este apartado emplearemos algunos de estos términos, aunque como se observará no hay obras registradas de todos los casos que proponía la historiadora en su ensayo.



**Ayelen Peressini**

*Study for a stair*

Intervención en espacio natural, construcción con madera

200 x 450 x 105 cm 2012 Ref.: 109

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ayelen Peressini**

*Deriva II* (vista desde el exterior del espacio expositivo)

*Site - Specific* realizado con madera

200 x 170 x 80 cm 2013 Ref.: 110

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

## A) Emplazamientos señalizados

Uno de los términos que se incluyen dentro del concepto de campo expandido es el de emplazamiento señalado. Estas obras tienen lugar en entornos naturales abiertos y suelen abordar el conocimiento de lo que es o no es ese medio, ya sea el paisaje o el emplazamiento físico. Se trata de manipulaciones físicas efectivas del medio natural, mediante marcas u otras formas de señalización, que pueden ser no permanentes, tales como depresiones en la tierra, intervenciones en la vegetación, uso de reflejos a través de espejos, entre otros. Dentro de los proyectos investigados hay algunos que encajan con el término de emplazamiento señalado propuesto por Rosalind Krauss, por ser efímeros y haberse instalado en paisajes o emplazamientos naturales. En algunos de estos proyectos el paisaje y la escultura se intercalan, a veces por medio de estructuras axiomáticas; otros proyectos no se dan en un emplazamiento, sino en espacios cerrados.

Ayelen Peressini es una artista inscrita en esta área de la creación. Sus proyectos recientes fluyen entre varias disciplinas, como la arquitectura, la escultura y el diseño. En los últimos años se han enfocado en el estudio y la creación de espacios *in-between*, aquellos en los que se desvanecen todas las limitaciones clásicas entre escultura y arquitectura. La artista defiende la idea de hibridación de las categorías del arte, dentro de la cual no tiene cabida la separación u ordenamiento categóricos por disciplinas. Al mismo tiempo, manifiesta un fuerte interés por lo matérico, el medio físico que le permite ejecutar sus ideas. Más allá de la logística, se implica con ello a nivel plástico, expresivo y conceptual.

La artista defiende la importancia de incluir en la metodología de creación de cualquier obra una investigación de la materia previa a su ejecución, de cara a escoger el elemento más apropiado con base en sus características intrínsecas, sus posibilidades plásticas, constructivas y connotativas. De ahí que conozca tantos elementos tan distintos entre ellos como cerámica, metal, madera, plásticos o textiles. Específicamente sobre la madera manifiesta un interés cambiante, en función de cada obra. La presencia de la madera entre sus creaciones depende de la naturaleza de cada proyecto. En algunos casos, la obra se construye totalmente con esta materia, mientras que en otros es un elemento más (y no necesariamente es el más destacado). En *Deriva II* (2013) y *Study for a stair* (2012) solo ha utilizado madera. En cambio, en *Poética del espacio/reflejo del Penedès* (2015) ha utilizado varios materiales; la madera fue escogida por su ligereza, y sirve de soporte portátil para una lámina con acabado de espejo que, por su papel de producción de reflejos en la obra, constituye un elemento imprescindible.

La artista habla del espacio como su “otra materia” de creación. Lo transforma y experimenta con él, provocando interacciones con sus objetos naturales escultóricos (y en la mayoría de los casos, portátiles). *Study for a stair* fue un proyecto *site-specific* realizado en Roma, en el cual se instaló en un enclave natural una estructura de madera que, por su forma, parece unas escaleras que no llevan a ninguna parte. Este objeto podría ser entendido como la estructura axiomática de una escalera. Esta construcción se relaciona con el paisaje del emplazamiento. Tiene una forma abierta, hueca, que permite que en la imagen del conjunto el fondo y la vegetación estén absolutamente integrados. Para crear la estructura reutilizó distintos tipos de maderas, desde aglomerados a tableros de contrachapado, tablas encontradas y listones de pino. La parte inferior delantera está algo más completa en el cerramiento de su volumen que el resto, que es totalmente abierto. Es una estructura pensada para que el espacio contiguo (el horizonte, las montañas, la vegetación y, en definitiva, el paisaje) se yuxtaponga o intercale con el objeto construido y sea parte de una misma imagen. La artista registra fotográficamente esta imagen, un dato importante dado que fue una instalación efímera.

La artista prosiguió en su investigación sobre el paisaje, que había empezado realizando una construcción con madera e incorporándola en el entorno (*Study for a stair*), añadiendo otros materiales en *Poética del espacio/reflejo del Penedès*. Al igual que *Study for a stair*, se trata de un proyecto de emplazamiento de un objeto construido en el medio natural, una señalización. A lo largo de una jornada del invierno de 2015, fue cambiando la obra de lugar en una zona de viñedos de Vilafranca del Penedès. En este caso, la estructura estaba hecha de madera, con una chapa fina de

material plástico con acabado de espejo; atornillando varios listones de pino, construyó un paralelepípedo. Desde el extremo más alto de la estructura, colgó una lámina que caía y se curvaba para finalmente reposar en el suelo. Registró fotográficamente los cambios de emplazamiento de este objeto, su interacción con los viñedos y los reflejos que hacían que el objeto diese la impresión de disolverse en el paisaje. La artista realizó un registro fotográfico, gracias al cual vemos que la construcción estaba rodeada de viñedos y/o de nieve. Se intuye que pasaron largas y frías horas mientras realizaban la acción de emplazamiento señalado.

Ayelen Peressini también ha realizado *Deriva II* (2013), obra instalada en el Espai Santa Teresa de Barcelona. Se trata de un proyecto *site-specific* en el cual un objeto escultórico de madera se instala en el centro del espacio expositivo. La pieza presentaba distintas secciones recortadas de tableros de pino en forma de triángulos irregulares truncados. Estas secciones se unían en los laterales para sustentarse juntas en vertical, como un objeto abierto en zigzag o como un biombo, cuya forma recordaba a un paisaje. Esta percepción se potenciaba por las características de la madera escogida, seccionada en tablas, con vetas en su superficie. Parecía un mapa topográfico semi desplegado. Trata el tema de las cartografías y los mapas y su vinculación al paisaje, aunque la obra termine siendo externa al paisaje en su emplazamiento y su construcción.

Obras como esta no son simplemente instalaciones de un objeto en una galería o una sala expositiva, son emplazamientos de un objeto. La idea y la forma se generan a raíz de la reflexión sobre el paisaje. Es por ello que lo comentamos en este punto del desarrollo del capítulo, aunque técnicamente no sea un emplazamiento señalado.

Las creaciones de Joan Navarro abordan el estudio de los materiales, medios y formas de expresión alrededor de la idea de doble negativo y campo expandido. Le interesa lo que no es paisaje y tampoco es arquitectura. *Incontables* (2010) fue una instalación de muchas piezas de madera de pino en un entorno natural con suelo rocoso. Los objetos de madera son pequeños cubos ensamblados en los que se ve la materia totalmente descubierta, sin ninguna pátina. Las piezas se dispersan por el suelo como si fueran parte de ese entorno, con una distribución irregular en el medio natural, lo cual confiere organicidad a la instalación. Se produce una cierta mimetización de las formas artificiales con las naturales.

Hemos registrado otras propuestas de este escultor, a medio camino entre la categoría de emplazamiento señalado y la obra *site-specific*. Nos parece que los matices diferenciadores entre ambas categorías son muy sutiles. En *Rice & Fall* (2009), proyecto de instalación realizada en la Galería Simon (Japón), ocupa todo el espacio expositivo, que es una sala cerrada, pero lo hace como si se tratase de un paisaje, pero un paisaje de hormigón, industrial. Con este proyecto investiga cuestiones relativas a la materia y al espacio. Se distribuyen varias piezas de madera en el espacio disponible, y se cubren parcialmente con arroz. Las piezas son de distintos formatos; lo que tienen en común es que son de madera de pino y aparece descubiertas. Son listones y tableros que han sido cortados, recortados, atornillados y ensamblados para formar seis piezas geométricas: una escalonada, otra que parece una pequeña mesa, un poste alzado, unos postes tumbados (dos de ellos formando un aspa) y una pieza con travesaños de listones que parece una escalera portátil simplificada en sus formas. El arroz amontonado cubre parcialmente la madera, o bien se acumula sobre el suelo y la madera reposa sobre el arroz. En este proyecto interactúan arroz, madera y hormigón, cohesionándose y concretando una escena armoniosa. La madera queda cubierta por los granos, sin una forma compacta que haga de intermediario entre el hormigón y la madera.

En *Incontables* y en *Rice & Fall*, Joan Navarro hace uso del potencial de las materias no compactas, como son las acumulaciones rocosas o el arroz, disgregadas y sin forma definida. Tienen un peso y un volumen y ocupan un espacio, pero a pesar de ello contrastan con las materias de forma definida que se erigen con otro tipo de presencia visual. La interacción entre estas dos materias distintas en sus obras resulta muy sugerente y expresiva.



**Joan Navarro**  
*Incontables*

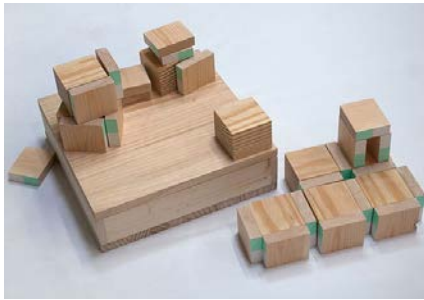
Instalación, piezas de madera de pino dispersas en el paisaje  
(encuentro: *Miradas sobre el paisaje* en Can Perramon, Girona)  
10 x 10 cm (aprox.) cada pieza 2010 Ref.: 459  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Joan Navarro**  
*Rice & Fall*,

Galería Simon (Yokohama, Japón) *site-specific*  
con figuras de madera de pino y arroz  
Dimen. no esp. 2009 Ref.: 455  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)





#### Mònica Planes

*Piscina (apropiación en forma de juego de construcción)*  
Juego realizado en madera parcialmente pintado de color verde

8 x 8 x 6,5 cm y 8 x 2 x 6,5 cm      2016      Ref.: 800:  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



#### Autor

Una de las plantas superiores de la Fabra i Coats conocida por el apodo de “la piscina” a la que alude Mònica Planes en su proyecto *Piscina (apropiación en forma de juego de construcción)*

Ref.:1257  
Fotografía propiedad de Cultureate, obtenida en 2020 en: [enlace web](#)

## B) Objetos escultóricos y obras *site-specific* vinculados a la arquitectura

Algunos de los puntos en común de los proyectos que describimos a continuación se centran en el hecho de abordar el conocimiento del espacio arquitectónico e interactuar con él a través de intervenciones efímeras o proyectos temporales. En estas obras, el espacio y lo arquitectónico son esenciales. Empezaremos explicando una propuesta de juego de construcción.

*Piscina (apropiación en forma de juego de construcción)* (2016) es una obra en la que la cartografía de una conocida arquitectura se transforma en un tipo de objeto de naturaleza lúdica. Este proyecto fue realizado por Mònica Planes, artista multidisciplinar que investiga el espacio cotidiano en busca de nuevas formas de habitarlo, intentando cambiar o suprimir aquellas estructuras predeterminadas que nos condicionan al relacionarnos con él. La obra a la que nos referimos fue realizada durante el periodo en el que la artista fue residente de Fabra i Coats (Fábrica de Creación de Barcelona). El título de la obra hace referencia a una sala de este centro conocida por el apodo de “la piscina”, ya que las columnas, la pared y el techo están pintados de color blanco en su mitad superior y de verde turquesa en su mitad inferior, de modo que recuerda al color nítido y limpio del agua de piscinas.

La relación con el espacio se establece por semejanza entre sus piezas y la arquitectura. La piscina es una simulación evidente de la arquitectura sobre la que versa. Hay dos tipos de piezas: unas miden 8 x 8 x 6,5 cm, las otras 8 x 2 x 6,5 cm. Tienen dos lados pintados (de blanco y verde turquesa, como la sala). Todo el juego es de madera de pino. Cada pieza es reflejo de una porción de espacio de la sala, como si fueran espacio comprimido y objetualizado. A su vez, la caja donde se guardan forma parte del juego, es otra pieza más con la que jugar, a la vez que hace referencia a la estructura física de la sala (a las columnas, el techo, el suelo y las paredes). La caja es el negativo del espacio que se puede construir con el resto de las piezas de madera.

Martí Anson realiza construcciones que simulan arquitecturas u objetos de gran envergadura (por ejemplo, vehículos) y los ubica dentro de edificios emblemáticos. Es decir, dentro de una arquitectura dada. En estas obras se reflexiona sobre el espacio; las obras aluden a él y dependen de él desde su concepción. Son obras *site-specific* generadas a partir de construcciones que o bien simulan arquitecturas de menor escala (y que por tanto caben en el espacio arquitectónico inicialmente asignado al artista) o bien son objetos complejos de gran envergadura (que igualmente caben en el lugar). En ambos casos, hay algo que llama nuestra atención en cuanto a lenguaje: se crean lugares inventados efímeros, que permanecerán instalados durante un tiempo limitado para estar dentro de espacios reales. De este modo, se hace alusión tanto a la arquitectura real anterior a la obra como a la artificial.

Martí Anson realiza instalaciones arquitectónicas, construye espacios similares a los que habitamos cotidianamente y los instala dentro de salas, museos, o espacios abiertos. Por esto opinamos que son espacios dentro de espacios. Una excepción a esto es *Pavelló Català* (2013), que se instaló en las playas de De Panne, Bélgica; se trata de una construcción de emplazamiento, explicada más adelante.

En muchos casos son obras transportables, con un tiempo de existencia limitado, ya que solo se pueden ver en los periodos en los que se instalan en museos o fundaciones. Esto les confiere una connotación de provisionalidad que no tendrían si fueran arquitecturas o construcciones perdurables.

Estos proyectos abordan el tema de nuestra experiencia en relación con el tiempo. En estos proyectos, “es el objeto final lo más importante sino la historia resultante” (Galería Estrani de la Mota, s. f.). Uno de sus intereses principales es la percepción, en el sentido de que “su obra plantea expectativas que después nunca se realizan” (Oliveras, 2006). “El público se sitúa ante una paradoja, espera que se produzca algo y no pasa nada. Espera descubrir un ‘no sé qué’ y al final todo resulta abstruso y autista” (Oliveras, 2006). Citas pertenecientes al artículo de *El Cultural* publicado en 2005 bajo el título *Martí Anson o la estética de la frustración*; el periodista Jaume Vidal Oliveras introducía al artista con estas palabras).

Desde el año 2000, Martí Anson ha utilizado la madera en tres proyectos de esta naturaleza. Se trata de *Fitzcarraldo*, *55 dies treballant en la construcció d'un veler Stela 34 al Centre d'Art Santa Mònica* (2005), *Pavelló Català*. *Arquitecte Anònim* (2013) y *La botiga de l'Anson*, (2015-2016). En los tres emplea piezas de madera comercializadas para la construcción, sobre todo tablas y listones de maderas naturales y tableros de fibras de madera y de aglomerado. Que se decante por estos formatos está relacionado con el hecho de que las emplea con finalidades explícitamente constructivas. La materia es un medio, no un fin. Le sirve para hacer tangible su idea, no para desarrollar su potencial plástico o expresivo a nivel artístico. Las técnicas y procedimientos con los que actúa sobre la madera son también propios del mundo de la construcción y del diseño industrial (por ejemplo, el corte con láser).

*Fitzcarraldo* consistió en la construcción de un barco de madera dentro del Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona. Para ello compró los planos y el material (principalmente listones y tablas de madera de pino), y trabajó durante 55 días, 8 horas al día, de lunes a viernes. Después de este periodo, al intentar sacarlo del centro, el velero era 5 centímetros más ancho que la puerta de salida, así que lo tuvo que destruir.

El *Pavelló Català* fue presentado con motivo de la exposición *Nouvelles vagues* en el Palais de Tokyo de París. La construcción de Martí Anson rinde homenaje a los constructores anónimos que trabajaban en edificios sencillos, funcionales y asequibles, reivindica la arquitectura anónima. También es un proyecto vinculado a una historia de carácter personal, pues con él, el artista reconstruyó una casa que muchos años atrás erigió su padre, sin ser arquitecto ni constructor. Es un homenaje a la casa familiar de verano de la infancia del artista (si se desea conocer detalles al respecto, consúltese la ficha individual de Martí Anson). A diferencia de la casa original, el proyecto es desmontable. La casa ha viajado y sido empleada con diversos fines desde que se inauguró en 2013. Después de la exposición del proyecto en París en abril de 2014, la Fundación Suñol de Barcelona instaló el proyecto en el patio exterior del edificio. A lo largo de los meses, en el *Pavelló Català* de Martí Anson se realizaron distintas actividades, comisariadas por Frederic Montornés. Fue un espacio para actividades múltiples dentro del espacio de la Fundación.

La separación, la creación de un espacio arquitectónico dentro de otro, es la versión arquitectónica de la distinción de los espacios en la escultura, aquella sobre la cual trabajó por ejemplo Giacometti con sus jaulas. La casa de Martí Anson también se ha instalado en espacios exteriores. En 2015, con motivo de la trienal de arte *Beaufort 2015*, el *Pavelló Català* se instaló en las playas de De Panne (Bélgica).

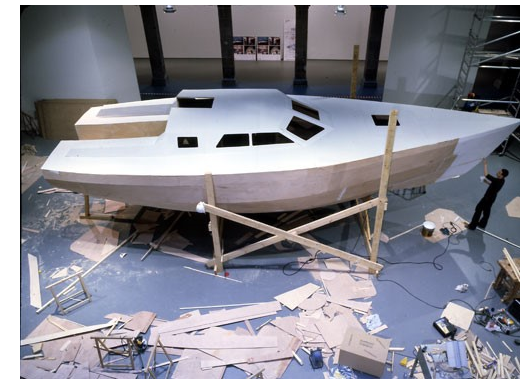
Este proyecto ha ido evolucionando con el paso de los años. Cada vez que se ha instalado el *Pavelló* en un lugar distinto, se le ha incorporado alguna parte nueva a la casa y se ha continuado la construcción. En la Fundación Suñol, por ejemplo, se le incorporó el tejado. Las maderas empleadas son aglomerados de fibras orientadas tipo OSB, listones y tablas.

El tercer proyecto es *La botiga de l'Anson* (2015-2016). Esta vez la construcción trataba de recrear una tienda de muebles, y a la vez colaborar con profesionales del diseño, fotógrafos, artistas y arquitectos. La arquitectura de la tienda hace las funciones de esqueleto, que alberga los aparatos, muebles y demás objetos incluidos en la tienda, como si fuera una caja que lo envuelve todo.

Este también es un proyecto arquitectónico portátil. *La botiga de l'Anson* se ha expuesto en Barcelona (formó parte de la exposición *Especies de espacios* del MACBA, comisariada por Frederic Montornés, en 2015-2016) y en el centro BE-PART de Waregem, Bélgica. En Barcelona, se interpretó en correspondencia con el espacio del apartamento de uno de los capítulos del libro *Especies de espacios* de Georges Perec, que daba título a la muestra. La obra estaba ubicada fuera del museo, concretamente en Calle Pallars 175 del barrio de Poblenou, en un local que había sido la antigua ferretería *Balius*. En la hoja de sala de la muestra se describía esta instalación como “un gesto provocador e irónico en relación a los límites que separan el arte de la realidad social”, pero en nuestra opinión podría haber sido simplemente otro ejemplo más de proyecto en el que se incorpora un espacio dentro de otro espacio, realizado para reflejar el paso del tiempo y contarnos una historia, para descolocarnos o inquietarnos, pero sin que esto tenga que vincularse a una actitud crítica hacia el uso común que damos a nuestros espacios arquitectónicos o al distanciamiento existente entre



**Martí Anson**  
*Pavelló Català*. *Arquitecte Anònim* (vista frontal y lateral)  
 Construcción realizada con vigas y listones de madera natural y con tableros OSB (de fibras orientadas)  
 50 m2                      2013                      Ref.: 687  
 Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



**Martí Anson**  
*Fitzcarraldo*  
 Construcción de un Barco  
 2005                      Ref.: 693  
 Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



**Martí Anson**

*La botiga de l'anson (Balius)*

Instalación (madera, muebles, contrachapado con  
fórmica, lámparas, cuadros, telas, cerámica)

Dimen. no esp. 2016 Ref.: 694 y 695

Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)

el arte del museo y la sociedad entendida como masa (que es lo que se da a entender en la hoja de sala). Podría simplemente haber querido contarnos una historia sobre la experiencia del paso del tiempo y nuestra percepción, y quizás por esto el artista y su equipo fueron tan respetuosos con el espacio de la ferretería original. Primero se instaló una estructura desmontable de madera, y luego muebles también de madera inspirados en diseños de los años 60 y 70 e ideados por Joaquim Anson (padre del artista). El esqueleto de la construcción se cortó con láser, y los formatos escogidos fueron tableros de fibras cruzadas, listones y postes de pino.

El tema de los espacios artificiales efímeros dentro de otros espacios es recurrente en el contexto investigado. Hay artistas que profundizan o se especializan en el conocimiento y la creación específica en museos, mientras que otros artistas se centran en los espacios públicos. Antonio R. Montesinos aborda lo cotidiano y lo anónimo en la esfera de lo público. Trabaja con proyectos híbridos donde se combina realidad y ficción, ámbito físico y digital. En sus proyectos, trata cómo nos relacionamos o interactuamos con estos espacios. Para su materialización utiliza distintos medios formales del ámbito de Bellas Artes, como el dibujo, la fotografía, los objetos encontrados, la instalación o los medios digitales, combinados con formatos del ámbito de la sociología, la antropología y el diseño web: archivos, diagramas, maquetas, infografías, cartografías, trabajo de campo, encuestas o workshops.

En cuanto a lo material y lo tangible en la presentación o exposición de sus proyectos, su obra refleja una preferencia por la utilización de materiales pobres, el uso de tecnología *low-fi* y procedimientos cercanos al *do it yourself*, como él los define. Sus proyectos se desarrollan en espacios cotidianos con materias generalmente cotidianas, y entre ellas está la madera.

*Esperar a que todo tiemble* (2016) es un proyecto expuesto en la sala El Palmeral de Málaga, donde recreó una particular sala de espera. Al entrar, el público encontraba primero la pieza *EUR-EPAL* (2016), una serie de tacos de madera dispuestos en el suelo, en cuyas superficies había unas marcas de sellos (que se corresponden con los sellos utilizados comúnmente a nivel europeo para marcar datos en los palés). En la sala también había una serie de piezas de planchas de madera contrachapada, que habían sido agujereadas e instaladas en la pared (hablaremos de ellas detenidamente en el próximo capítulo), y veinte asientos realizados a partir de modificaciones de palés, siguiendo el modelo propuesto en algunos tutoriales de YouTube. Los asientos permitían al visitante sentarse, hojear algunos libros y escuchar *Oasis of the Seas*, observar un tutorial en video sobre cómo hacer esos asientos o contemplar otras obras que se habían instalado en las paredes del espacio.



**Antonio R. Montesinos**

*Esperar a que todo tiemble*

Palés de madera policromados, ruedas, vibradores, cables, circuito electrónico

Dimensiones variables 2016 Ref.: 98

Obtenido en 2016 en: <http://www.armontesinos.net/pdf/Dossier.pdf>

La instalación *Bocado* (2018) de Antonio R. Montesinos forma parte del proyecto *Loop Hole*. Se realizó con fragmentos de losa y hormigón con las que se construyen las aceras de las calles, pintadas por encima e instaladas sobre unas patas a modo de basamento abierto, realizadas con listones de madera de pino. En *Loop Hole* se pretendía trabajar sobre lo ordenado y lo entrópico, la reinterpretación de reglas, lo lúdico y sobre cómo podemos ejercer cierto rango de libertad cuando usamos las estructuras que organizan nuestra experiencia cotidiana de forma distorsionada.

Gloria Regal realizó un ejercicio de emplazamiento señalado dentro de un espacio arquitectónico, interviniendo con distintos elementos materiales para enfatizar el carácter arquitectónico del entorno. La instalación se titulaba *Estructura en equilibrio* (2017). En ella utilizaba unas pelotas de goma, una plancha de metacrilato de tamaño A4 y una estructura de madera articulada que llegaba al techo, construida con secciones de listones de madera de pino atornilladas haciendo un leve zigzag.

En esta propuesta se sitúan estratégicamente varias materias como exclamaciones, como llamadas de atención, con el objetivo de trascender nuestra visión de este espacio como lugar común y cotidiano y apreciar matices que podrían habernos pasado desapercibidos. Combinando la creación de objetos escultóricos con un aspecto lúdico, en 2018 Fuentesal&Arenillas realizaron una exposición en la Fundación Blueproject de Barcelona titulada *GameShow/PlayShow*. En esta muestra se abordaba el tema de la práctica artística entendiéndola como un juego sin normas prefijadas, partiendo de la idea de que todo proceso artístico nace de un mecanismo de erosión de la realidad. En ella encontrábamos, justo a la entrada, varias piezas producidas en serie con tecnología CNC, denominadas *Objeto+Acontecimiento*. Estaban hechas con tableros de fibras de densidad media sobre los que, una vez recortados y después de realizar unos calados, se aplicó en cada tablero un esmalte satinado azul en el anverso y blanco en el reverso. Detrás de esta primera parte en la distribución de las obras en la exposición, había una gran instalación de piezas de madera que a simple vista recordaban a un juego, y con las que se animaba a la interacción.

Fuentesal&Arenillas suelen practicar una metodología de creación artística en la que el espacio es entendido como elemento con el que crear. Asimismo, es uno de sus principales focos de investigación. Con sus obras intentan establecer vínculos con el espacio, tratando de propiciar una reflexión crítica en torno a la relación entre lo público y lo privado, lo íntimo y lo social, lo valioso y lo funcional.



**Antonio R. Montesinos**

*Bocado*

Instalación a partir de secciones de losa, pintura y secciones de listones de madera de pino  
 9 x 9,5 cm, 12 x 12 x 20 cm, 12 x 12 35 cm 2018 Ref.: 104  
 Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)

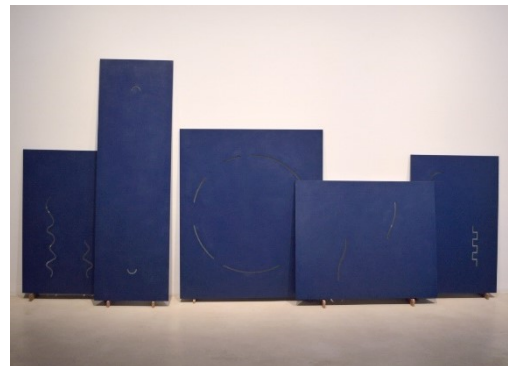


**Fuentesal y Arenillas**

*Play/Game* (días después)

Instalación realizada con 700 piezas de madera de haya sobre moqueta gris

Dimen. variables 2018 Ref.: 329  
 Realizada personalmente en la exposición

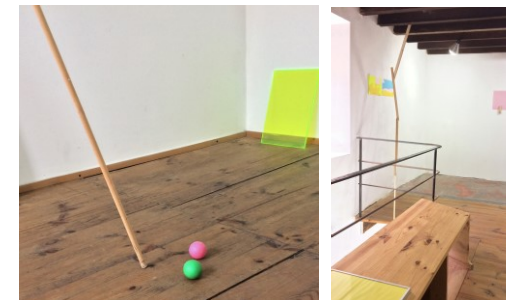


**Fuentesal y Arenillas**

*Objeto + Acontecimiento*

Varias secciones de tableros de madera densidad media, esmalte satinado, CNC

Dimen. variables 2018 Ref.: 327  
 Realizada personalmente en la exposición



**Gloria Regal**

*Estructura en equilibrio*

Madera, pelotas de goma y metacrilato  
 Dimen. variables 2017 Ref.: 366 y 367

Imagen facilitada por la artista.



**David Bestué**

*Sala 83*

Vista de una zona de la exposición con portón de

madera antigua y algunos objetos decorativos

Dimensiones variables 2016 Ref.: 193

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**David Mutiloa**

*Action office*

Vista general de la instalación

Dimen. variables 2017 Ref.: 197

Imagen realizada personalmente en la exposición

Paralelamente, les interesan los procesos de creación, la investigación a través de la materia, las acciones con las que se actúa sobre esta y el dibujo. Prefieren lo que denominan ‘acciones mínimas’, entendiéndolas como actuaciones para concretar con acciones directas las obras (como por ejemplo el ensamblaje), siempre economizando en los medios materiales, prevaleciendo la naturaleza efímera de sus proyectos.

Para finalizar el tema que estamos abordando en este subapartado, nos gustaría explicar las propuestas de instalación dentro de espacios y con relación a ellos. Hay un tipo de proyectos frecuentes en el arte contemporáneo que tienen lugar dentro de museos. A veces esto se intercala con nuevas obras realizadas para ese emplazamiento. David Bestué ha realizado algunos proyectos expositivos a partir de la reflexión sobre el espacio del museo. Un ejemplo de ello es *Solo 83* (2016). Se trata de una propuesta que ofrece una revisión crítica de acontecimientos históricos y de aspectos estético-formales que caracterizaron las vanguardias del siglo pasado en los campos artístico, arquitectónico y literario. Esta fue una propuesta de creación de una nueva sala en el Espacio EducArt del Museo Nacional de Arte Catalán. Se proyectó como una relectura de la colección del museo, donde se hacía un resumen heterodoxo de formas, materiales o elementos inspirados en los de la exposición permanente, pero mostrados de una manera simultánea, rehuyendo el relato cronológico. Uno de los referentes más claros del proyecto son los collages que Francis Picabia hizo en los años 20, donde se contraponían obras del artista con escenas de su época. El objetivo era sugerir que esta intervención constituía una sala más de la colección del museo, la última. De ahí su título: *Sala 83* (cuando la última sala numerada del museo es la 82).

A David Bestué le interesan las relaciones entre el arte y la arquitectura, así como el estudio de la escultura entendida como lenguaje. Esto resulta evidente al ver la temática sobre la que versan en algunas de sus exposiciones, como por ejemplo *Piedras y poetas* en la galería Estrany-de la Mota (Barcelona, 2013), *Realismo* en La Capella (Barcelona, 2014), *La España Moderna* en García Galería (Madrid, 2015) y *ROSI AMOR*, en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2017)

### C) Instalación de materias en el medio arquitectónico

A continuación, describiremos obras instaladas en espacios arquitectónicos donde se hace énfasis especial en la ubicación, ya sea por un motivo logístico (porque se efectúan mediante acciones de superposición, acumulación, agrupamiento, apilamiento, amontonamiento, alineamiento, enfilado, separación, entre otras de las descritas en el apartado 6 del capítulo 1), o de conceptualización, porque la temática del proyecto versa sobre la colocación, sobre la postura, sobre la actitud o el modo en el que algo está puesto. Como se podrá intuir, generalmente cuando se emplean tales acciones suele haber una labor de conceptualización. Es decir, que si bien la logística o la metodología de desarrollo del proyecto depende de tales acciones, estas surgieron tras un ejercicio de reflexión sobre la instalación.

David Mutiloa es conocido por abordar la temática del paralaje, es decir, la variación aparente de la posición de un objeto al cambiar la posición del observador. El paralaje se define como un aparente desplazamiento en la posición de un objeto sobre su contexto, causado únicamente por un cambio del punto desde el cual se realiza la observación. Para David Mutiloa, el paralaje no es simplemente lo que acota la definición, sino una metodología que le permite obtener un punto de vista privilegiado para el estudio de aquello que sucede ante su campo de visión. Ejerciendo este tipo de mirada sobre el propio acto expositivo, su trabajo parte de un estudio del factor diseño en tanto que dispositivo que posibilita y sobrepasa la propia potencia de lo artístico. Pretende analizar críticamente aquellos factores que han marcado el papel político y económico de la cultura en épocas pasadas, y simultáneamente dirigir sus mismas sospechas hacia el presente. Este planteamiento de investigación artística y metodológico lo observamos reflejado en *Action office* (2017) expuesto en La Capella, donde se emplearon tableros de DM y aglomerado intercalados con piezas de metal y objetos cotidianos.

En el centro de la instalación, que ocupaba toda la sala central del espacio expositivo, había una gran plataforma realizada con hierro y chapa de metal, sobre la cual encontrábamos objetos cotidianos junto con fragmentos de

materias industriales como secciones de chapa de metal o tableros de aglomerado. A la plataforma principal la acompañaban unos objetos escultóricos de madera con sección en forma de cruceta, que al ser puestos verticalmente sobre el suelo contrastaban con la horizontalidad del gran volumen central.

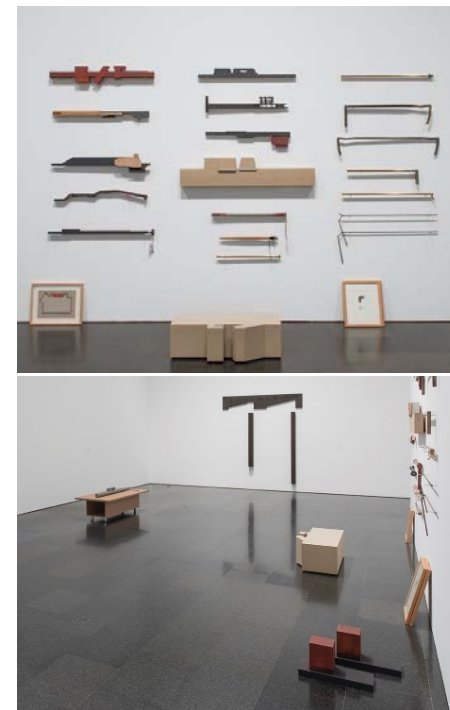
Como se podrá observar, en las siguientes obras denotan o un orden extremo o bien un caos absoluto. Esto se da gracias a la acumulación, apilamiento y amalgamamiento (entre otras acciones de instalación de elementos) más que a la construcción de objetos escultóricos, estructuras axiomáticas o construcciones de emplazamiento.

En 2015–2016 tuvo lugar *Reverso / Anverso (1972-2015)*, muestra sobre la práctica artística de Sergi Aguilar durante más de cuarenta años. En ella se mostraban dibujos, esculturas, objetos, materias, siempre siguiendo un planteamiento de distribución y ordenamiento de los elementos heredero, en cuanto a su formalización y a nivel conceptual, del *minimal art* estadounidense. Esta muestra contenía proyectos anteriores al año 2000, que nos recordaban a obras que conocíamos de Sergi Aguilar posteriores a esa fecha, además de proyectos que sí habían sido realizados después de ese año. Había partes de la muestra en las que observamos aquello que Rosalind Kraus definía a finales de los años sesenta como el riguroso orden de “una cosa detrás de otra” (Krauss, 2002, p.239- 240). Esta era una de las señas de identidad del minimalismo inicial, visible en las propuestas de Donald Judd y sus cajas metálicas, en obras de Dan Flavin (Estados Unidos, 1933 - 1996), en las ceraciones de Carl André con ladrillos y secciones de madera o las obras de Richard Serra con hormigón, por citar tan solo algunos autores. Todas ellas construcciones muy sencillas a nivel técnico y compositivo.

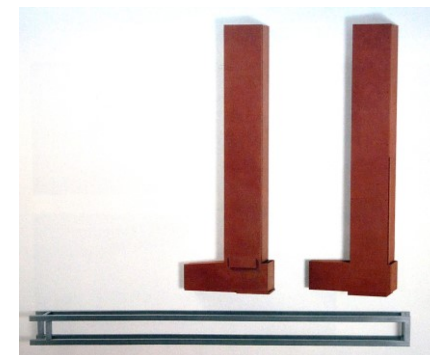
Por otro lado, vimos objetos escultóricos posicionados por la sala sin un orden riguroso. Las piezas eran de materiales distintos y estaban ordenadas en tres filas en la pared. En el suelo había dibujos enmarcados, una pieza de tablero de fibras sin pátina algo adelantada, y al lado unas piezas de formas geométricas, en tonos rojo y negro. Las piezas eran de madera, de metal y madera o solo de metal. Recordaban por su forma a motores y maquinaria industrial. En cuanto a su estilo, en estas piezas denota industrialización, tiene algo de *arte povera* y mucho de minimalismo. Esto se corresponde con el tipo de maderas que ha empleado en sus proyectos y con las acciones con las que las transforma. Son maderas industriales y cotidianas transformadas sin artesanía, materiales industriales carentes de lujo que corta, recorta y atornilla (entre otras acciones, todas ellas directas, propias del ámbito de la construcción). Suele recurrir reiteradamente al DM y a maderas del cuarto estadio, de las que se distribuyen formatos seriados. En ningún caso utiliza troncos, ramas o cualquier otro tipo de madera no industrializada. Las técnicas de unión y ensamblado que emplea Sergi Aguilar son sencillas y directas. Las superficies de estas piezas aparecen con frecuencia descubiertas, aunque en ocasiones están pintadas. Muestran el rastro del trabajo de construcción. Por ejemplo, hay marcas de lápiz, agujeros en los que pudo haber algún tornillo o punta en el pasado (y luego el artista cambió de opinión y lo quitó, pero se sigue viendo la marca), rastros de cortes que no han terminado de ser ejecutados o rasguños de herramientas manuales.

La instalación en el MACBA, como ya hemos comentado, nos recordó a obras registradas en nuestra investigación, creadas con posterioridad al año 2000. Por ejemplo *Res no es detura* (2010), una obra formada por dos piezas de tablero de fibras de densidad media casi idénticas en forma de L, colocadas paralelamente, las dos con una pieza horizontal de tamaño menor en el extremo inferior. Ambas están pintadas con acrílico de color granate. Debajo de la pareja de figuras de madera, en horizontal, se ha dispuesto una figura de hierro hueca con forma de paralelepípedo, los vértices de la cual terminan distinto, sobresaliendo, en la parte izquierda con respecto a la derecha.

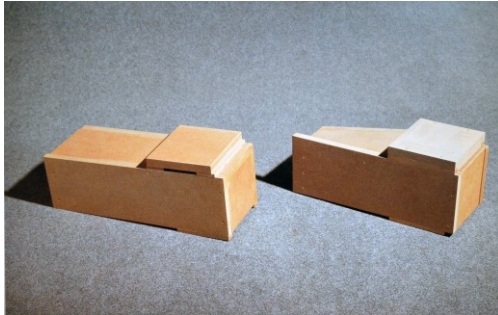
Esto que se da en la pared puede darse también en el suelo. En *Doble 2* (2001), un par de figuras construidas con tablero de fibras recortado (alzado uniendo las paredes de las formas con puntas) se colocan en relación la una a la otra: una delante y la otra ligeramente detrás. Las piezas se parecen, iguales pero no son iguales. En una, la pared superior de la construcción se inclina, y en la otra no. En la de la izquierda hay un hueco en el techo que cubre la parte superior de la pieza, en la otra no. Al estar instaladas una al lado de la otra, se aprecian estas pequeñas diferencias con claridad.



**Sergi Aguilar**  
*Reverso / Anverso (1972-2015)* (exposición en el MACBA)  
 Dimen. variables 1972-2015 Ref.: 992  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Sergi Aguilar**  
*Res no es detura*  
 Construcción con DM, pátina de pintura acrílica y secciones de hierro en la parte inferior (pertenece a la serie realizada parcialmente con DM denominada *Perimetrías*)  
 120 x 70 x 15 cm 2001 Ref.: 995  
 Obtenido en el catálogo *Sergi Aguilar. Zona* (2002)



**Sergi Aguilar**  
*Doble 2*  
 Construcción con DM, tornillos y pintura diluida blanca  
 19 x 43,5 x 17,3 cm 2001 Ref.: 994  
 Obtenido en el catálogo *Sergi Aguilar. Zona* (2002)



**Sergi Aguilar**  
*21 Piezas*  
 Madera, acrílico y elementos metálicos  
 17'5 x 240 x 160 cm 2004 Ref.: 993  
 Obtenido en el catálogo de la exposición *Sergi Aguilar 1994-2004* (2004)

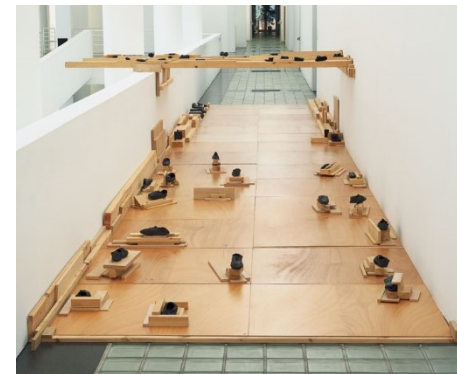
Más de dos piezas y menos semejantes entre ellas es lo que encontramos en *21 Piezas* (2004), instalación en la que 21 objetos de madera contruidos con acciones sencillas se ordenan para configurar una forma general rectangular. Los objetos son de distintas formas. Seis de ellos aparecen con la superficie cubierta; el resto no oculta sus vetas o poros, dependiendo del tipo de madera que ha empleado (que varía entre las tablas o secciones de tablillas o chapa de madera natural a las secciones de tableros de fibras). Una obra parecida en el método de formalización es *25 Piezas* (2004).

Pep Duran es otro artista de larga trayectoria en el contexto investigado, reconocido por su capacidad de “transfigurar la escultura transformándola en instalación y arquitectura hasta llegar a un punto de simbiosis entre ambas”. (Puntí y Ferrer Lerín, 2011). Esto está relacionado con la idea de campo expandido. Pep Duran toma prestado parte del lenguaje de lo teatral y escenográfico, intercalándolo con lo matérico y el lenguaje de la escultura de campo expandido. Es un artista transdisciplinar, cuyos proyectos se encuentran en un punto intermedio y oscilante entre varias disciplinas. Son recurrentes las acumulaciones, apilamientos y amalgamas de materias industriales y objetos cotidianos en desuso. Muchas de sus obras son artefactos emocionales, contruidos con materiales indultados que se han petrificado. Más que trabajar con el objeto encontrado, trata de manipular restos y fragmentos de memorias, y con ellos construye su lenguaje personal (Bosco, 2016).

Entre sus proyectos de acumulación los hay aparentemente ordenados y los hay caóticos. Ejemplos de acumulaciones armoniosas son las producidas en serie bajo el título *Amorfa* (2016), que se expusieron en la galería RocioSantaCruz de Barcelona ese mismo año. Se encontraban en una superficie horizontal elevada del suelo a unos sesenta centímetros. Se disponían piezas valiéndose del recurso de la repetición. Aunque era una serie bastante homogénea, las piezas diferían en las formas de sus perfiles, que podían ser circulares, rectangulares o cuadradas. A pesar de las diferencias al disponerlas juntas, transmitían sensación de conjunto. Todas ellas tenían en común la metodología de creación y las tonalidades. En las siete piezas se observa la acumulación de secciones de tablas y tableros, la mayoría con su color natural intacto; tan solo las superiores han sido pintadas de negro. El sistema de alzamiento nos recuerda a las piezas de maderas acumuladas que se incluían en el proyecto *Updated* (1997-2003), donde en lugar de tablas pintadas de negro había zapatos teñidos de negro. La simulación de presión, de peso y de gravedad sobre la madera era tan eficiente con los zapatos de 1997 como con las tablas pintadas de negro de 2016.



**Pep Duran**  
*Amorfa*  
 Varias acumulaciones de tableros, listones, tableros y objetos torneados de madera parcialmente pintadas de color negro  
 Dimensiones variables 2016 Ref.: 914  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Pep Duran**  
*Updated*  
 Instalación en el pasillo del MACBA  
 300 x 412 cm 1997 - 2003 Ref.: 911  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)







**Antonio Ruiz Montesinos**

*L. U. P (Laboratorio urbano personal)*

Instalación con materiales y objetos diversos

Dimen. no esp. 2012 Ref.: 107

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Salvador Juanpere**

*Peanyes (Objectes específics)*

Instalación, secciones de madera

inscritas con láser sobre mesa

90 x 75 x 125 cm 2010 Ref.: 967

Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)

En *Endurance* (2016) se instalaron obras como *Endurance 4*, que pueden ser interpretadas como la expansión de la pintura o el relieve hacia lo escultórico (o al contrario). En *Endurance 4* hay un volumen de formatos industriales de madera que se acumula sobre el suelo. Por su cercanía, se comunica con el ensamblaje de maderas dispuestas en vertical, enfiladas y ensambladas a cierta distancia de la pared. Entre estas hay varios marcos que contienen unas imágenes en blanco y negro. En el suelo, de nuevo hay serrín y fibras de madera, aunque en menor cantidad que en la sala de *Temporal*. En esta ocasión, potencian la sensación de cierto desorden intrínseco al acumulamiento de listones y tabloncillos sobre el suelo.

*Endurance 4* refleja cierto conocimiento sobre la variedad de formatos industrializados de madera que se comercializan, el uso de materiales seriados industriales. Esto podría ser entendido como un rasgo de herencia minimalista, pero al no ser iguales y haber tanta variedad, se escapa a los límites de esta corriente y entran en un universo más personal. El proyecto incluye unas imágenes enmarcadas. *Endurance 4* es una pieza híbrida, un ejemplo de escultura o pintura que se expanden sin un orden claro o unos límites evidentes. La imagen bidimensional, al constituir una representación espacial abstracta, contrasta con lo tangible y analógico del resto de elementos de la obra.

El artista también ha realizado obras con un claro ordenamiento, caracterizadas por el método de la repetición. Sin necesidad de recurrir al sistema de composición y equilibrio de la materia y el espacio más clásicos por equilibrios visuales, los proyectos se aprecian como piezas estables, unitarias, sosegadas y rigurosas en la distribución espacial. *Bizarre Corpori* (1992) es anterior al año 2000 y por lo tanto no profundizamos en ella. Sin embargo, incluimos una imagen en la ficha del artista; se observa el orden repetitivo y en serie de formatos de madera y objetos de esa materia. A pesar de la antigüedad, la propuesta de proyectos con connotaciones escenográficas se repite en proyectos recientes como los de Antonio Ruiz Montesinos, David Mutiloa o David Bestué.

Es interesante destacar la obra de Antonio Ruiz Montesinos *L.U.P. (Laboratorio urbano personal)*, de 2012. Sobre tres mesas de madera, a modo de mapa geográfico o urbano, encontramos multitud de fragmentos de madera en estricto orden y en distintos agrupamientos. Otros objetos cotidianos (como jarrones, figuras de madera torneada, un bol de cocina de acero o un busto de cerámica) sirven de transición entre unos y otros grupos. El conjunto está iluminado estratégicamente; el juego de luces provocado por el flexo en la mesa del fondo confiere gravedad al conjunto. Las maderas de este proyecto son del tipo seriado e industrial: aglomerados y tableros de fibras y alguna sección de tablón de madera natural.

Salvador Juanpere nos planteó un ordenamiento en una mesa con la obra *Peanyes (Objectes específics)* de 2010, una instalación realizada con secciones de madera en las que se realizaron unas inscripciones con dibujo láser. En este proyecto hay un ejercicio de reflexión histórica transformado en objeto escultórico. La obra está constituida por varias reproducciones de las peanas esculturas de grandes escultores del siglo XX; son de madera de sicomoro, pulida e intervenida inscribiendo con láser el título de la obra original.

La propuesta horizontal de Sergi Aguilar en *21 Piezas* (2004) está dentro de la línea de formalización de las obras que estamos describiendo en este momento, al igual que el ordenamiento en horizontal de la obra *Floor* (2011-2018) de Patricia Dauder, compuesta por 90 tabloncillos de tilo carbonizado y papel que conforman un área rectangular de apenas unos milímetros de altura sobre el suelo, que inevitablemente nos recuerda a las particulares alfombras de Carl Andre de los años setenta. La idea de este proyecto surgió mientras la artista residía en Nueva York, en 2011, a raíz de la arquitectura vernácula de madera característica de las áreas suburbanas deprimidas y las construcciones de viviendas para personas sin hogar en espacios públicos de Nueva York. Por ello recolectó maderas de tilo, que mantuvo intactas durante años. En 2017, mientras estudiaba la combustión y la erosión de la materia, decidió reducir al mínimo el grosor de aquellos tabloncillos para convertir la consistencia de la madera en la de un material frágil como el papel. La madera se convierte en una personificación del desgaste y la fragilidad de un hipotético habitante. Al contrario que las

alfombras de Carl André, en estas piezas el material transmite desgaste y erosión más que peso y gravedad, pero el espectador es igualmente consciente de su presencia y sus dimensiones por el tipo de propuesta formal escogida.

## 5. Artefactos: movimiento y sonido

A continuación describimos varias obras que parten de lo escultórico, por el origen o formación de sus autores o por el origen de las propuestas a través de construcciones axiomáticas o esculturas. Como veremos, en estas obras se intercalan los recursos propios de esta categoría con los de otros lenguajes a través del movimiento de alguna de sus partes. En estas propuestas se produce otro tipo de expansión más de la categoría, que conduce este capítulo hacia otras áreas. Esto tiene lugar total o parcialmente con madera.

En este apartado utilizamos la palabra artefacto para referirnos a los mecanismos o maquinarias que convergen en las obras y que las constituyen, de modo que las obras dejan de ser propuestas estáticas y reciben la ayuda de impulsos manuales o motorizados.

### A) Escultura cinética

A lo largo de nuestra investigación hemos conocido la obra de ciertos artistas de tipo cinético, responsables de obras que se mueven por acción eólica o mediante la interacción del espectador (cuando se le dan pequeños impulsos a alguna de sus partes).

A principios de su carrera, Ignacio Bahna realizó esculturas cinéticas. La serie de esculturas denominada *Cinética* es un intento de reflejar escultóricamente los constantes estallidos volcánicos y desintegraciones del magma a través del movimiento, la forma y el volumen de la materia. Cada una de las obras posee un sistema de rodamiento que permite girar el volumen desde su propio eje, evidenciando un cambio permanente en su aspecto formal. El viento y el impulso del espectador son el motor natural que genera el movimiento para que la obra se concrete. Un buen ejemplo es *Aeromovil* (2012), obra hecha con listones de madera de raulí. Es una pieza que funciona como un molino de viento. Tiene forma de espiral, y los listones funcionan como unas aspas oblicuas. Se sustenta por dos patas realizadas por encolado de la misma madera.

La escultura *Pulsión* (2013) de Guillermo Basagoiti nos recuerda, por su forma y funcionamiento, a un péndulo gigante que se pone en acción, moviéndose lateralmente por acción de la fuerza de la gravedad (tras un ligero impulso del público). La escultura está realizada mediante talla directa con motosierra en un tronco de cedro de dos metros y medio de altura. La forma de sección circular fue aplanada y después se recortó y se sustrajo la parte central, para convertirla en el eje del péndulo. Este está pintado (a diferencia del resto de la escultura) de un rojo intenso. Por el título de la obra (entendido como impulso o tendencia instintiva) y por el color rojo intenso del péndulo, entendemos que el pendular de la madera es interpretado con un sentido poético o metafórico. Este es el único ejemplo de péndulo realizado por este artista, la única obra en la que el movimiento es parte implícita de la obra, desde su configuración a su interpretación poética.

### B) Instalaciones con movimiento y sonido

En algunos proyectos se busca generar sonido. En estos casos registrados se requiere algo más de tecnología. Algunas obras parten de mecanismos elementales, mientras que otras tienen que completarse con altavoces o herramientas digitales que aumentan o modulan el sonido. En cualquier caso la madera es el elemento que vira, que fricciona, que golpea o es golpeado.



Patricia Dauder

*Floor* (vista cenital y detalle)

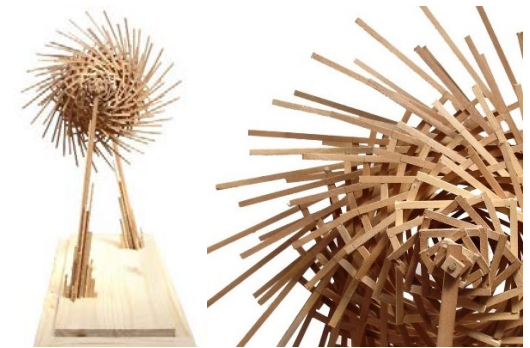
90 tablonces de tilo carbonizado y papel

190 x 250 cm

2018

Ref.: 885

Obtenido en 2018 en: vista cenital en [enlace web](#)



Ignacio Bahna

*Aeromovil*

Estudio para obra pública, madera de raulí

80 x 48 x 43 cm

2012

Ref.: 412

Imágenes obtenidas en 2018 de: [enlace web](#) y [enlace web](#)



**Guillermo Basagoiti**

*Pulsión*

Madera de cedro, policromía con pigmento rojo

250 x 115 x 90 2013 Ref.: 379

Imagen facilitada por el artista



**Joan Navarro**

*Summer Cicadas Singing* (cigarras de verano cantando)

Madera chapada, ventiladores y sonido de las chapas al vibrar

Dimen. no esp. 2009 Ref.: 457

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) y en [enlace web](#)

La vibración generada por el aire que mueven dos ventiladores que contacta con unas chapas finas de madera, produce un sonido muy hermoso, que recuerda al verano, al calor y a las cigarras, y fue empleado por Joan Navarro en 2009 en la instalación sonora *Summer cicadas singing*. El título de la obra hace alusión al canto de un insecto ('cicadas' significa 'cigarras' en inglés). La obra se erige como una cúpula abierta, realizada atornillando chapas rectangulares de madera de pino. Por los huecos entra el aire que circula dentro de la forma cupular y, gracias al método de unión de las chapas ideado para que estas en sus esquinas se separen unos milímetros de la superficie contigua, estas vibran. El sonido es amplificado con unos altavoces. Este es el único ejemplo de creación sonora por vibración registrado de Joan Navarro y es una vertiente de creación que no continuó investigando.

Todo movimiento, golpe, vibración o fricción produce un sonido. A veces son muy sutiles, casi imperceptibles, pero siempre están ahí. Desde el ámbito de la música y especialmente en el campo de la percusión esto se ha investigado ampliamente. En el de las Bellas Artes o las artes plásticas también, en combinación con algunos de los planteamientos o visiones propias de nuestro campo, como son la estética o la expresión visual. En el contexto investigado hay un colectivo que desarrolla desde hace años la producción de unas obras que profundizan en este aspecto, con una visión a medio camino entre la música y las artes plásticas. Se trata de Lolo & Sosaku, dos expertos creadores de mecanismos que producen sonidos al golpear, chocar, oscilar o arrastrarse.

Desde 2005, Lolo & Sosaku investigan las posibilidades del arte entendiéndolo como un campo expandido. El nexo que vincula todas sus obras es su intención de que los objetos interactúen con el entorno y con el espectador. Sus obras buscan la fricción y la tensión, combinando el lenguaje de la escultura y la pintura, realizando instalaciones y obras *site-specific*, y aprendiendo del arte cinético.

En 2013 se instaló en la Galería Senda de Barcelona *Providencia*, una pieza sonora mecanizada distribuida por todo el espacio expositivo. Al fondo de la sala encontrábamos una pintura en vertical, estática, que representa a un humano; parecía que la figura estuviera observando el movimiento y el sonido producidos por las agujas del reloj de madera de la primera fila de este escenario simulado, o que mirase cómo un coche de juguete rojo estaba en posición inclinada delante de él, moviendo sus ruedas delanteras sin cesar, en un intento infructífero por avanzar, o aparenta estar mirando a una silla situada a su derecha que se tambaleaba pausadamente, con un ritmo constante, produciendo un estridente crujido de madera una y otra vez.



**Lolo & Sosaku**

*Providencia*

Instalación realizada en la Galería Senda (Barcelona)

Dimen. variables 2013 Ref.: 608

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Lolo & Sosaku**

*Montaña*

Imagen de una de las piezas instaladas en Montaña Galería, Portugal

15 x 20 x 18 cm 2016 Ref.: 610

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

La obra invita a observar el movimiento y el sonido de cada objeto construido o intervenido y de cada una de las partes que los integran, cómo actúan pausadamente, constantes, averiguando de dónde viene el impulso, cuál es el recorrido de cada pieza, cómo son esos péndulos, cables, cuerdas o listones de madera. Resulta totalmente hipnótico.

Otros ejemplos más de instalaciones realizadas por Lolo & Sosaku, que podríamos definir como proyectos híbridos que vinculan pintura, escultura, arte cinético y arte sonoro, son *Gold* y *Montaña*, ambas de 2016. Estas dos obras se instalaron en espacios cerrados, mientras que otras como se han instalado en espacios abiertos; en el caso de *Bien Urban* (2016), en un jardín de París.

Desde 2010 han realizado innumerables exposiciones, profundizando en este campo de la creación en el que se hallan. En 2019 asistimos en el interior del MACBA a las actuaciones en directo de sus autómatas. Hay que precisar que los objetos se mueven empleando mecanismos sencillos, siendo el del péndulo el más recurrente. Los elementos que los componen actúan como baquetas, y los autómatas suelen ir acompañados de micrófonos y algunos dispositivos más sofisticados para capturar mejor y amplificar los sonidos o vibraciones, que son muy leves. En estos proyectos utilizan otros elementos además de madera, como metales, telas, arena, metacrilato, pinturas sobre lienzos o tablas, cuerdas de nailon, objetos variados cotidianos entre otros muchos. Sus formatos predilectos de madera son el contrachapado y los listones. Los sistemas de construcción de los objetos mecanizados suelen ser simples; a veces parecen toscos, siendo este parte su encanto. El bajo nivel de sofisticación de la mecanización de las piezas recuerda al conocido *Circo* de Calder, y hace pensar en aquello que Rosalind Krauss calificaba como “inocente” en la tecnificación de sus obras. Las de Lolo & Sosaku también nos lo parecen. En estos objetos, la materia, el volumen, la forma, el color y la composición son parte del proyecto sonoro. Podríamos considerar que traspasan lo material, lo sonoro y lo visual.

## 6. Confluencia entre escultura, acciones, performance y teatro

Hemos registrado varias propuestas realizadas por escultores o artistas multidisciplinares que se vinculan entre ellas por conectar dos áreas de la expresión artística. Por un lado tienen reminiscencias de objeto escultórico o de propuesta de campo expandido de la escultura, pero por otro están ligadas o son parte de actuaciones, performances o el mundo del teatro. Con este último apartado tratamos de reflejar la apertura de la categoría que se evidencia en la actualidad, la hibridación y mestizaje de lenguajes artísticos y medios de expresión, donde a pesar de todo sigue existiendo una conexión con lo matérico, con lo tangible, con el objeto y el espacio.

En los siguientes apartados explicaremos cómo se ha utilizado la madera como elemento con el que realizar objetos de atrezzo para realizar escenarios y escenografías, como si fuera un actor inerte.

### A) Escenografía

Joan Navarro construyó en 2010 una instalación titulada *Refugi*, ideada como escenario para una acción de búsqueda de cobijo. La presentó en 2010 en una exposición titulada *16 escultores* en la sala El Refugi de Badalona. Consistía en un mini habitáculo, un espacio hueco con forma de caja fabricado en madera aglomerada que servía de refugio al espectador. Para cobijarse en él había que subirse a una banqueta de madera y mantenerse erguido. La caja cubría la cabeza del espectador y lo sumía en la oscuridad. El emplazamiento de la instalación estaba demarcado por la banqueta, que en cierto modo ya indicaba desde el suelo que en ese espacio habría de ocurrir algo. Además, una gran marca circular de color verde realizada en la pared hacía las veces de fondo delimitador. La acción de refugiarse sobre la inestabilidad de la banqueta, a oscuras y de cara a la pared constituía una contradicción. Al menos si asociamos la obra a la idea de refugio, entendida como acción y lugar de protección, de acogida, amparo, reposo o calma. Al tener que estar erguido y en tensión, esto no era posible. Además, el aislamiento era parcial, el “refugiado” era visible desde el exterior y desde dentro era imposible observar qué ocurría fuera.



Lolo & Sosaku

*Gold*

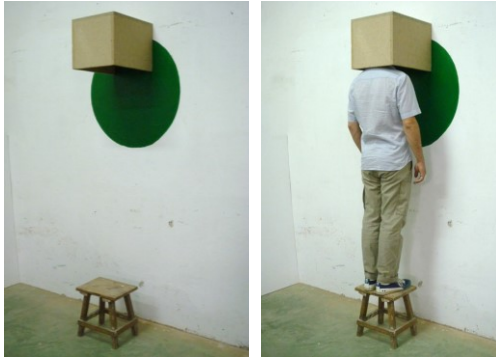
Instalación en Fundació Gaspar, Barcelona  
Dimen. no esp. 2016 Ref.: 609  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



Lolo & Sosaku

*Bien Urban*

Instalación de instrumento-escultura en París, vista general y detalle  
de la construcción de la pieza  
Dimen. no esp. 2016 Ref.: 611  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)  
[enlace a video de la obra en movimiento](#)



**Joan Navarro**

*Refugi*

Instalación con caja de aglomerado, pintura plástica y silla de madera para *performance* (exposición 16 Escultores en Espai El Refugi, Badalona)

230 x 66 x 52 cm 2010 Ref.: 461

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) y en [enlace web](#)



**Antoni Llena**

*Escultura en Yi*

Técnica mixta, recortes de chapa de madera, papel, tiras de plástico y caja de madera y cristal

71,5 x 107 x 52 cm 2005 Ref.: 77

Obtenido en 2019 en el catálogo *Antoni Llena obres 1967 2012* (2012)

Antoni Llena ha realizado unas obras que nos parecen maquetas de lo que podrían ser escenarios, propuestas de escenografías. Para ello utiliza secciones finas de chapa de madera para realizar esculturas y collages, entendidos como un grupo de materias dispuestas para que interactúen entre ellas. Son obras de tamaño reducido, constituidas por cajones de madera en los que se introducen materias diversas. En ellos el artista introduce lascas de madera, trozos desiguales de papel y otros elementos desgastados. En 2003 tuvo lugar la muestra *Viatge d'hivern*, en la que se expusieron 38 ejemplos de este tipo de creaciones, como por ejemplo *Escultura en Yi* (2005). Antoni Llena también ha realizado esculturas con pequeñas cuñas de madera o secciones finas recortadas de chapas. A estas les ensambla o pega papeles o masillas maleables. Es inevitable percibir la relación estética y de lenguaje escultórico que existe entre la metodología de composición de estas obras y algunos de sus monumentos más conocidos en el contexto investigado, como pueden ser *David y Goliat* (1992) o *Homenatge als castellers* (2012), ambos ubicados en Barcelona.

## B) Atrezo

Adrian Schindler utilizó una escultura realizada con tableros de madera de fibras, ensamblada y atornillada, para una *performance* de cuarenta minutos titulada *This Year the Commemorations Won't Take Place*. La realizó por primera vez en 2016. El artista utilizaba el monumento como traje. Por su estructura y forma vertical acabada en punta, recordaba a un obelisco. En el escenario de esta obra no se fijaba nada, ni siquiera las piedras. En este espacio en constante cambio, los dos protagonistas, que llevaban esculturas como atuendo, compartían un deseo común de huir y cambiar su identidad. Sin embargo, ¿cómo escapar del destino cuando está grabado y fijado con la intensidad con la que se graba una idea política o social en un monumento? Esta *performance* fue producida durante la residencia del artista entre 2014-2016 en *Le Centquatre*, París. La interpretación del papel del monumento como símbolo de algo de lo que no se puede escapar es muy interesante, y está a la orden del día. ¿Qué hacer cuando el periodo histórico, la idea o política que representa uno de estos objetos escultóricos queda absolutamente desfasada, llegando incluso a poder herir la sensibilidad del espectador? Con esta obra no se responde a esta problemática, pero sí se trata con humor el tema del cambio de identidad.

## C) Actores inertes

Joaquín Jara colabora frecuentemente en obras de teatro configurando atrezos de madera. En 2019, realizó una obra para una pieza teatral titulada *Soma*. La pieza buscaba el encuentro entre una escultura de madera realizada por Joaquín Jara y un bailarín. Se proponía un cruce de materias, de formas, de movimientos y de energías. Jara es un estudioso de la literatura, la tragedia, los ritos clásicos y la mitología griega y romana. Esto le ha llevado a ahondar en una de las cuestiones que, de forma recurrente, se hace presente en su trabajo: el transcurso del tiempo y su rol como agente transformador que hace aparecer y desaparecer realidades, que oculta y revela.

En griego, 'soma' significa cuerpo, entendido como opuesto a la mente o psique. Como podemos intuir por el título, la *performance* refleja la distinción que queda patente en la *performance* entre dos elementos. Por una parte, el intelecto o la mente que anima un cuerpo vivo, interpretado por un actor humano. Por otra parte, el *soma*, la parte inanimada y sin voluntad, representada por una escultura antropomórfica de madera, articulada como si fuera una marioneta (a escala ligeramente mayor que el natural). La iluminación destaca el objeto escultórico haciendo al *otro* actor casi desaparecer del escenario al sumirlo en la oscuridad. Los espectadores sabemos que está ahí pero apenas lo percibimos. Él se encarga de mover, levantar o dejar caer con delicadeza la figura. El cuerpo se mueve demostrando su peso y la acción de la gravedad en él es muy evidente en cada movimiento de este peculiar baile. En este proyecto, el coreógrafo Javier Martín colaboró con Joaquín Jara; el intérprete que movía la escultura fue Octavio Mas.

Antes de continuar, queremos aclarar que hay más artistas investigados en el contexto de Cataluña que realizan atrezo con madera o con objetos de madera reutilizados. Estos son proyectos para la decoración de escenarios en obras

teatrales, pasacalles o vestuario para fotografía o espectáculos. Por ejemplo Aloma Lafontana con sus propuestas de diseño de vestuario a partir de objetos de madera reutilizada o Narcís Costa con sus maquetas colosales para pasacalles u obras de teatro son dos ejemplos destacados al respecto. Estas son piezas que encajan con la categoría del atrezzo, pero por algunas de sus características de diseño y de construcción los describiremos más adelante.

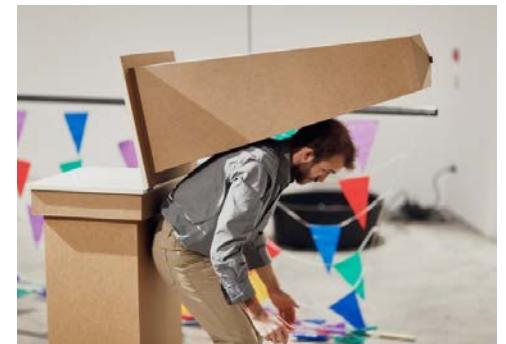
Volviendo a Joaquín Jara, añadimos que ha realizado más esculturas de madera que transmutan a actores, que se mueven y permiten el desarrollo de una performance en escenarios alejados del teatro. Es el caso de *Ruina central/ Retrato de Taalintehdas*. En *Soma*, la escultura de madera es un cuerpo sin identidad. En cambio, en *Ruina central/ Retrato de Taalintehdas*, la identidad de una comunidad se aglutina en la instalación de una escultura semi antropomórfica de madera en el centro de un lago artificial; está varada en centro del lago, pero puede cambiar de posición. En este caso, la escultura forma parte de una performance y a su vez es el retrato de Taalintehdas, Finlandia. Recordamos que el trabajo de Joaquín Jara está enfocado a “entender el proceso de creación y desintegración del retrato como obra”. Para él, este es su medio de expresión y al mismo tiempo su método de investigación artística.

Desde 2004, ha realizado intervenciones escultóricas en festivales o con motivo de residencias de creación en distintos lugares. Estas intervenciones consisten en crear lo que él define como retratos de estos lugares, que son los mismos en los que quedan ubicadas las obras. Estos proyectos tienen un gran valor simbólico, ya que la obra puede ser comprendida como un monumento a esos lugares concretos, y se instala en medio del lugar retratado. Esto nos remite a las características definitorias de la categoría de monumento. Además, se pueden observar propósitos como el intento de ensalzar lo autóctono, la reflexión sobre la identidad de una zona y una cultura concretas, y el deseo de rendirles homenaje y concretarlo todo en forma de una escultura, que se erige como un icono.

*Ruina Central* se instaló en Isla de Kimitoön (Finlandia) en agosto de 2017. La pieza fue realizada en el marco del Festival Norpas, para Dalsbruk/Taalintehdas, un pueblo ubicado en la costa sur de la isla de Kimitoön, la más grande del país. En *Ruina central/Retrato de Taalintehdas* se observa parte del lenguaje constructivo y estilístico que caracteriza al artista, y que ya vimos en *Soma*. Realiza sus piezas tallando y ensamblando partes de madera que parecen haber sido encontradas entre los restos de algún derribo o en medio de la naturaleza. Con estas maderas construye obras que, una vez terminadas, suelen presentar formas figurativas antropomórficas. La escultura fue construida con restos de árboles de la zona y se le dio una apariencia antropomórfica, dejando en algunas extremidades la forma de la madera al encontrarla. La pieza se dejó flotando anclada en el centro del estanque, en el corazón del pueblo. Este estanque artificial fue construido para la fábrica de hierro alrededor de la cual se fundó el pueblo. La fábrica, desmantelada y reubicada en los márgenes del propio pueblo a mediados del siglo XX, dejó en el centro unas ruinas que actualmente son museo al aire libre, con una zona verde en donde la vegetación ha reconquistado su anterior territorio.

Con *Ruina central*, el artista trata con una doble perspectiva el tema principal de las obras (el retrato del lugar): ecológica y patrimonial. Esto se desprende del interés que demuestra en sus escritos y textos publicados consultados en que la obra sea sostenible y se fusione con el lugar. Joaquín Jara intenta conjugar un ideario ecológico sobre la fragilidad del entorno natural y los delicados equilibrios biológicos que lo componen. Es muy importante destacar que estas obras se realizan con materiales biodegradables. Han sido ideadas para que no permanezcan, para que se deterioren, para que los animales, organismos y la erosión hagan acto de presencia e interactúen con la obra. A su vez, las obras presentan un enfoque patrimonial, es decir, la conciencia de la identidad el lugar, que se percibe como sujeto y no como objeto receptor pasivo, donde la historia, lo político y lo cultural han generado un carácter específico del enclave. Sobre la relación de este artista con la naturaleza y la relación de este ideario con la madera profundizaremos en el capítulo 6.

La instalación de la escultura en el lago fue un acto ritual, destacado por el artista dentro de la totalidad del proyecto. Esto se refleja en las imágenes de registro del momento de instalación (donde vemos al artista en una barca). Acerca de estas y otras obras efímeras de carácter performativo que ha realizado en otros lugares, el propio artista explica



**Adrian Schindler**

*This Year the Commemorations Won't Take Place*  
 Performance: atrezzo realizado con tablero de fibras (DM)  
 Dimensiones no especificadas 2016 Ref.: 5  
 Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



**Joaquín Jara (escultor y performer), Javier Martín (coreógrafo) Octavio Mas (iluminación) Artur M. Puga (sonido) Sabela Mendoza (producción)**

*Soma*  
 Actor y pieza de madera  
 2019 Ref.:493  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) [enlace web](#)  
 video [enlace web](#)



**Joaquín Jara**  
*Ruina Central*  
 Acción e intervención con escultura de madera en Norpas Festival, Finlandia  
 Dimensiones no esp. 2017 Ref.: 492  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) y [enlace web](#)



**Enric Pladevall**  
*Navegant*  
 Talla en bolondo flotando en el agua  
 585 x 50 x 30 cm 2010 Ref.: 271  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

que son “acciones con carácter de ritual simbólico donde la proporción humana y la materia sirven como receptáculo y referencia para empatizar con el entorno que habitan” (Jara, 2018).

Otro artista que ha creado una obra de madera que se instala en un medio acuoso a modo de actor-objeto fue Enric Pladevall, con *Navegant*. Se trataba de una escultura que flotaba libremente en el agua de un estanque, en la Fundació L’Olivar, en Ventalló. Fue realizada tallando sutilmente un tronco de bolondo, sin que este perdiese su forma alargada. Después, introdujo el tronco en el agua. La obra no está anclada en ningún punto del estanque, y parece un ser surgido en el propio medio, como si no hubiera sido manipulado e introducido en él. Esta obra inmersa en un medio acuoso (al igual que la anterior de Joaquín Jara) recuerda a la obra *Wooden Boulder* de David Nash (1945, Reino Unido), descrita en el capítulo anterior. Sin embargo, hemos observado que la acción de introducir una obra en agua no es habitual entre las creaciones de madera registradas.

#### D) Emplazamiento señalado, escenario para una acción

Para finalizar este apartado del capítulo, en el que describimos las propuestas a medio camino entre lo escultórico, las acciones performativas y en cierto sentido relacionadas con lo teatral, hay una obra en la que todo esto se combina con la tradición de las hogueras de la noche de San Juan. *Anell del Foc* de Enric Pladevall tuvo lugar en la plaza mayor de Vic el 23 de junio de 2002 (aunque cabe decir que fue ideada en 1988 para ser realizada en el desierto de los Monegros el 21 de junio, con unas dimensiones duplicadas a las que pudo tener posteriormente en Vic). La acción consistió en prender fuego a un círculo de troncos de 3 m de altura y 30 de diámetro. Y, como es tradicional esa noche, acompañar al fuego hasta que al alba solo quedaron cenizas. Simbólicamente, las tradicionales hogueras de la noche de San Juan en su origen tenían finalidades purificadoras y de destrucción de las fuerzas del mal. Con este proyecto, Pladevall hizo un uso del fuego como agente mediador para la transformación, una forma de invitar a la reflexión sobre el paso del tiempo, los cambios de estado de la materia y la mutabilidad de las formas. La intervención supuso un intento de recuperación de la iconografía primitiva con la recreación de un círculo de fuego en la noche de celebración del solsticio de verano. No pasamos por alto mencionar que las formas ovales y circulares son muy características de los trabajos de Pladevall. El fuego es un elemento utilizado desde tiempos ancestrales en los ritos solares, ya que se asociaba a la vida. Por lo que ha quedado registrado en los catálogos consultados sobre dicha acción, esta fue vivida con emoción y emotividad por el artista, que llegó a aparecer enmascarado participando en el ritual, acompañado de música y rodeado de gente en un entorno festivo



**Enric Pladevall**  
*Anell del Foc*  
 Acción en Plaza mayor de Vic  
 Dimen. no esp. 2002 Ref.: 270  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

# CONCLUSIÓN

La escultura ha sido durante siglos la categoría en la que la materia, junto con el espacio, era el elemento para que muchos artistas se expresaran. Cuando la escultura perdió el carácter narrativo y dejó de ser imperiosamente necesaria la figuración para comunicarse, con la materia (además de construir volúmenes y formas) se podían realizar metáforas y establecer simbologías. Se hacían lecturas profundas, o simplemente era el medio para que tuviera lugar la disciplina, lo cual la hacía imprescindible. La materia está indisolublemente vinculada a la escultura. Por esto una forma de acercar al lector a la madera y a todo lo que era posible expresar con ella era explicar los proyectos escultóricos registrados en nuestra investigación.

Seleccionar y separar del resto todas aquellas obras que podían considerarse escultóricas o con un carácter marcadamente escultórico no fue una labor sencilla. El criterio de búsqueda, que en principio era simple, podía tener múltiples interpretaciones. Tradicionalmente los límites estaban claros y las diferenciaciones eran categóricas entre unas disciplinas artísticas y otras, no así en la actualidad. Entre las obras registradas hay algunas que encajan con la idea prototípica y más convencional de escultura, mientras que hay otras que por los medios y las formas con las que se realizan son limítrofes con otras disciplinas. Constituyen una amalgama de códigos de comunicación y expresión originarios de fuentes diversas. Entre estas fuentes que confluyen con los códigos formales de la escultura tenemos, por ejemplo, la arquitectura, el paisaje, la performance o el teatro.

Por esto, en el desarrollo argumental primero hemos explicado los proyectos del primer tipo, aquellos que encajan más con el modelo de escultura estricto, purista o esencial. Hay esculturas de gran formato y otras de pequeñas dimensiones. Hay una gran riqueza y variedad estilística, que refleja que existen distintas formas de enfrentarse a la materia. Hay referentes para los cuales realizar una escultura conlleva una gran carga simbólica; es decir, no se trata simplemente transformar una materia, se trata de convertir un elemento sin significado en un objeto superior a cualquier otro, que expresa por sí mismo parte del pensamiento del artista. En cambio, hay otros que pueden entender que la comunicación depende de muchos otros factores aparte de su forma de transformar la materia; depende del espectador, de la posición o del lugar en el que se instale la obra. Estos artistas transforman la madera con unas acciones prácticamente opuestas a la artesanía. Como vemos, hay referentes que en el conocimiento y el acercamiento a lo material encuentran un medio de expresión muy potente y metafórico y otros que no, pero que a pesar de ello utilizan materia (concretamente, madera).

También hay esculturas que tienden a desmaterializarse. Esto que podría parecer contradictorio, si entendiéramos la escultura estrictamente como el arte de la materia, se da desde principios del siglo XX y actualmente sigue practicándose. Hay obras que tienen aperturas, perforaciones, huecos por los que el espacio se adentra en la materia. Otras obras son dibujos tridimensionales, expresiones materiales que incorporan el vacío como una materia más, como otro tipo de volumen. Otras llegan a ser tan mínimas en el uso de la materia que se vuelven volátiles, casi desaparecen, como si fueran un rayo de luz inmaterial.

Por otro lado, desde los años sesenta, a nivel internacional se han generado obras que conectan escultura con arquitectura, escultura con paisaje, escultura con naturaleza o escultura con performance, por citar algunos casos. Buena parte de esto que se originó hace bastante tiempo lejos del contexto geográfico investigado se refleja en las prácticas actuales investigadas. En estas propuestas de construcción de emplazamiento, proyectos *site-specific*, posicionamiento de construcciones o materias primas en espacios arquitectónicos, construcción de artefactos, escultura en movimiento o incluso con sonido, o *performance* y teatro, la madera sirve como materia con la que hacer tangibles ideas muy diversas.



Entre todos estos proyectos hay algunos en los que se han tenido muy en cuenta sus cualidades táctiles o plásticas. En ellos, la madera es un vehículo de comunicación y expresión en toda regla. En otras, es simplemente el elemento tangible escogido, aquello con lo que se construye, se arma y se alza una idea, y por tanto, aquello que hace posible la obra junto con otros medios materiales e inmateriales.

En resumen, este capítulo refleja muchos de los procesos que se llevan a cabo en el panorama actual del arte contemporáneo. Es interesante ver cómo a partir de la investigación de un hecho muy puntual, de un fenómeno específico (como es una materia de creación concreta que ha sido utilizada por un grupo de artistas vinculados a un lugar determinado), podemos llegar a conocer buena parte de lo que ocurre internacionalmente. Lo recogido en este capítulo es un reflejo de algo que ocurre globalmente. A la vez que se generan obras que encajan con los modelos tradicionales e incluso académicos, surgen proyectos opuestos. Algunos son limítrofes a varias disciplinas, otros son amalgamas de lenguajes diversos, y otros directamente nacen para romper las categorías o cualquier convención impuesta. La realidad contemporánea es diversa, híbrida y compleja (especialmente si se pretende conocer comprender en profundidad) pero sobre todo, y más importante, es libre.

Capítulo 3:

## SUPERFICIE

Desde su descubrimiento hasta su expansión



**Pablo Picasso**  
*Circunferencias*  
Grafito sobre madera  
24 x 30 x 11,5 cm 1896 Ref.: 1264  
Facilitada por el Museo Picasso de Barcelona

A diferencia de la pintura sobre lienzo o tabla, en otras prácticas sobre papel (como el dibujo o la acuarela) ha sido común integrar el soporte manteniéndolo visible como fondo o como el más luminoso de la obra. Quizás por esto algunos de los dibujos de iniciación realizados sobre madera por Pablo Picasso (España, 1881-Francia, 1973), como por ejemplo *Circunferencias* (1896), tenían el fondo visible. El fondo tenía la misma relación con los grafismos que el papel con cualquier expresión gráfica. Esta no es una obra de arte como tal, es un dibujo de iniciación o aprendizaje, realizado cuando tenía 14 años. Curiosamente, también es de Pablo Picasso *Mujer gallega de perfil* (1895), una pintura de estilo realista en la cual se mantiene visible parte del soporte de madera, puede que porque esté inacabada. Comentamos estos dos datos, a simple vista anecdóticos, porque a partir de ellos se puede intuir cierta sensibilidad o interés hacia la madera desde la juventud de este artista, que posteriormente estuvo vinculado o fue referente de los movimientos precursores del uso de soportes de madera con ella visible que comentaremos en los siguientes apartados

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de la investigación, encontramos bastantes pinturas y dibujos realizados sobre tablas o tableros de madera, en los cuales la superficie aparecía sin cubrir, como fondo, o bien se cubría pero se mantenía visible alguna zona, de modo que el color y los dibujos de la superficie de la madera se integraban en la obra como si se tratara de otro pigmento o textura más.

También observamos que esto se daba tanto en soportes planos como en algunas obras volumétricas o exentas, como esculturas o relieves sobre formas recortadas de tablas y tableros que colgaban del techo, de la pared o que se dejaban sobre el suelo, así como sobre secciones de troncos o árboles conservados en su totalidad. Nos dimos cuenta de que la superficie de la madera era un recurso más para la creación entre los artistas que estábamos investigando. Teniendo en cuenta que uno de los intereses de esta investigación es indagar en cuestiones relativas a la madera como materia tangible y sus distintas aplicaciones y lecturas dentro del contexto del arte contemporáneo, era un indicio de que debíamos profundizar en ese camino.

A lo largo de este capítulo, incidiremos en el potencial artístico de una de las facetas más características de la madera: su superficie. Es altamente reconocible e identificable y puede ser evocadora y sugerente, y ha sido especialmente útil para la creación sin necesidad de acciones extractivas o de talla. Y a juzgar por muchos de los referentes investigados, sigue siéndolo.

Si en el anterior capítulo abordábamos el tema de la creación a partir de la materialidad tangible de la madera desde lo escultórico, por ser este el ámbito en el que durante más tiempo se ha reflexionado y creado con esta materia, ahora profundizaremos en el conocimiento de la superficie mediante el análisis y explicación de una serie de propuestas. En la mayoría de los casos, se trata de obras vinculadas a la pintura, y en casos puntuales al dibujo (dado que el número de dibujos sobre madera registrados es bastante inferior al de pinturas, el hilo conductor del capítulo versará sobre la historia de la pintura).

La pintura estuvo ligada durante mucho tiempo a la madera, dado que durante siglos se utilizaron tablas y tableros como soporte físico para la práctica de la pintura. Como veremos en este capítulo, a pesar de que la pintura dependía totalmente del soporte, este se presentaba encubierto; no era visible una vez concluida la obra. Por decirlo de algún modo, la madera estaba presente, pero de forma velada. Esta situación ha cambiado a lo largo de la historia del arte (especialmente en el siglo XX), y la superficie de los soportes ha cobrado una relevancia indiscutible en la práctica contemporánea.

Siendo la madera el soporte físico de multitud de pinturas a lo largo de la historia, su superficie ha ido cobrando peso en dicha práctica y mutando en su función hasta llegar a la heterogeneidad de propuestas en la actualidad. En este capítulo describiremos ciertos aspectos vinculados a la evolución del concepto de soporte-superficie en la pintura, veremos cuánto ha cambiado su función y la relevancia que cobra este aspecto en las pinturas actuales. Como veremos, el concepto de soporte de madera se ha ido transformando, pasando de ser poco o nada visible a convertirse en uno de los protagonistas de ciertas propuestas.

Para terminar, entre las obras registradas que incluimos en el capítulo hay obras que se caracterizan por su “planitud”, término acuñado por el crítico Clement Greenberg en *La pintura moderna: y otros ensayos* (2006). Se trata de obras sobre superficies planas de contorno y forma reglados (en nuestro caso, tablas y tableros recortados). También hay collages de maderas (a veces, combinada con otros materiales), algunos ensamblajes, pinturas sobre volúmenes exentos de madera o pinturas sobre troncos o árboles. Analizando y explicando detenidamente cómo aparece la superficie de la madera en estas obras conoceremos más sobre el potencial plástico y expresivo que alberga.

# DESARROLLO

## Introducción histórica

La relación entre la madera como soporte y la práctica de la pintura no es reciente, pero sí el planteamiento con el que esta tiene lugar en la actualidad. Por este motivo, consideramos oportuno repasar sucintamente los orígenes de la pintura sobre madera.

La pintura sobre tabla puede ser entendida como la primera expresión artística desarrollada en soportes de madera sin intenciones extractivas ni de talla. Se dio durante siglos en el arte occidental, desde la Edad Antigua (3500/3000 a.C.-476 d.C.) al Renacimiento (1300-1600). La superficie de la madera se concebía únicamente como un soporte, como el medio físico sobre el que realizar una representación pictórica, pero no una parte esencial de la obra.

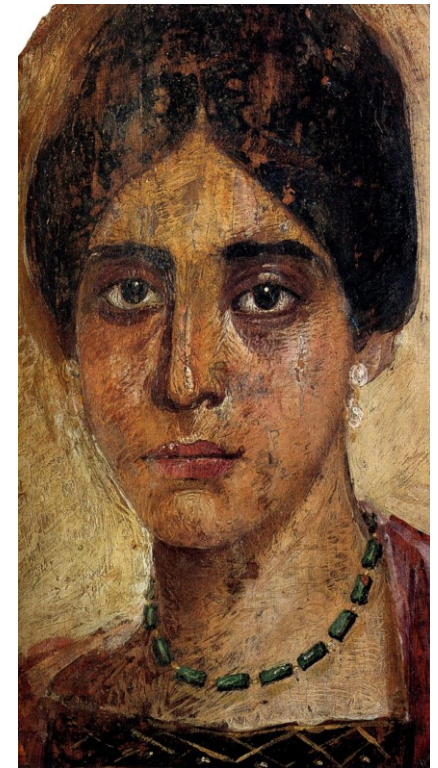
En el Antiguo Egipto (3015 a.C.-30 a.C.) se pintaba con temple o con encáustica sobre tablas gruesas o en formatos contruidos con tablones recubiertos con chapas finas, también de madera. En ambos casos, los soportes eran de especies autóctonas (Newman, et al, 2013). Los conocidos retratos de El Fayum (I-III d.C.) ilustran cómo era la pintura sobre tabla en este contexto. Se corresponden con la última etapa de la historia del Antiguo Egipto. Se trata de unas pinturas sobre tabla que se conservan especialmente bien (tanto la madera como la pintura en la superficie), gracias a lo cual se conoce más sobre la pintura sobre tabla en este contexto que en otros. La finalidad de los retratos de El Fayum era ritual-funeraria; las tablas representaban a difuntos y se disponían en sus correspondientes tumbas. Los soportes se cubrían totalmente con pintura. Aunque actualmente veamos algunas zonas del soporte, en su origen este no era visible.

También en la Antigua Grecia (1200 a.C.-146 a.C.) y la Antigua Roma (753 a.C.-476 d.C.) era práctica habitual pintar sobre madera. No se conservan pinturas sobre tabla de entonces; gracias a los escritos de la época sabemos que se utilizaban paneles de madera, que la técnica pictórica y los soportes de madera eran similares a los de Egipto, que se utilizaban especies autóctonas y que también se ocultaba la madera del soporte con la pintura. No era costumbre reservar o mantener visible ninguna parte de madera.

En la Edad Media (476-1492) fue cuando según los especialistas se utilizó más la madera como soporte para la pintura (Docavo Alberti, 2015). En este extenso periodo histórico se utilizaban tablas por la economía del material. Las preferencias por unas u otras especies dependía de cuáles fueran las autóctonas de cada zona. Por esto, por ejemplo, en España hay tantas pinturas sobre pino y en Italia sobre álamo (Docavo Alberti, 2015). Eran comúnmente destinadas a retablos, frontales, altares y otras zonas interiores de iglesias. Los soportes se estucaban, se pintaban (casi siempre al temple) y en muchos casos se añadía oro o piedras preciosas como ornamentación. En algunas de estas pinturas el soporte presentaba los perfiles labrados con formas arquitectónicas, lo cual es un dato interesante porque se aleja de los formatos reglados convencionales.

Los iconos bizantinos fueron una práctica singular en relación con la pintura sobre tabla. En su caso, estaban pensadas para ser portables y extensibles, para abrirse como un libro. Por esto tienen unos contornos a veces peculiares y elaborados, con terminaciones en forma de arco que al abrirse parecen representar una arquitectura con pinturas en su interior.

Con el arte Gótico, que se desarrolló en Europa Occidental durante los últimos años de la Edad Media, pervivió la práctica de la pintura sobre tabla hasta la llegada del Renacimiento en el siglo XV. Se evolucionó en la técnica de la pintura gracias a la incorporación del óleo. Los avances técnicos facilitaron el desarrollo de nuevos motivos, composiciones, perspectivas y espacialidad. Sin embargo, en lo referente a cómo se actuó sobre los soportes de madera, no se aprecian cambios significativos. Los usos de la superficie de la madera fueron equivalentes a los



Desconocido  
Retrato del Fayum  
Temple sobre madera  
52 x 35 cm  
Siglos I -III d.C. Ref.: 1266  
Obtenida en 2018 en: [enlace web](#)



**Escuela cretense**

*Anunciación de la Virgen María y los primeros apóstoles*  
 Temple sobre madera  
 122 x 69.5 x 4.8 cm      Siglo XV d. C.      Ref.:1267  
 Obtenida en 2018 en: [enlace web](#)

anteriores periodos históricos citados. En el Renacimiento se extendió el uso del lienzo como soporte pictórico, por ser más económico, liviano y resistente, de modo que el número de pinturas sobre tabla fue disminuyendo.

En resumen, era muy común utilizar soportes de madera, pero esto no implica que la madera tomara parte activa en estas obras. En primer lugar, la superficie de madera desaparecía literalmente a los ojos del espectador. Se tapaba con capas de estuco u otras preparaciones y después se pintaba con técnica encáustica, al temple, al óleo, con pan de oro o materiales preciosos, entre otros. En segundo lugar, insistimos en recordar que las especies utilizadas eran las que se encontraban en la zona. Si se utilizaban soportes de madera y no otra materia era por sus cualidades de rigidez, resistencia y sobre todo, rentabilidad. Y por supuesto, los motivos por los que se generaban estas obras estaban muy alejados de cualquier reflexión sobre materialidad o estética de superficie. Cumplían una función representativa o narrativa, servían de motivos religiosos, ideas o conceptos, o eran retratos de personas individuales. Cómo se veía y apreciaba una materia por aquel entonces en relación con el arte era muy distinto a la percepción actual.

Como hemos explicado, posteriormente el lienzo se erigió como el soporte más recurrente en la práctica de la pintura. A juzgar por la evolución de la historia del arte en los siglos posteriores, si se hubiese seguido pintando sobre tabla tanto como en las épocas anteriores, probablemente hubiera sido de forma comparable a como ocurrió sobre lienzo, es decir, cubriendo el soporte y sin apreciarlo más allá del hecho de ser el medio físico de la obra.

La relación entre la pintura y su soporte empezó a desligarse del planteamiento tradicional a finales del siglo XIX, pero sobre este tema profundizaremos en los siguientes apartados.



**Jan van Eyck**

*Matrimonio Arnolfini*  
 Óleo sobre madera  
 82 x 60 cm      1434      Ref.: 1269  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Toulouse Lautrec**

*Lucien Guitry y Granne*  
 Gouache sobre cartón  
 50 x 40 cm      1895      Ref.: 1270  
 Obtenida en 2018 en: [enlace web](#)

## 1. Des-cubrir la superficie

En nuestra opinión, la superficie de la madera tiene algo atrayente por su color y veteado. Es casi hipnótica y esto puede resultar muy útil para la creación artística. Mantenerla visible, como se hace con el papel en una acuarela, es una forma totalmente directa de crear a partir de ella. Pintar, dibujar o matizar parcialmente alguna de sus zonas practicándole moteados, líneas o estampados puede hacer que se realce o se enmarque mucho de este potencial expresivo y plástico al que nos referimos.

No sabemos<sup>7</sup> cuál pudo ser la primera pintura en la que este acto tan directo sirviera como recurso. Quizá entre los pioneros estuviera Pablo Picasso. Tanto Picasso como Georges Braque (Francia, 1882-1963) o Juan Gris (España, 1887-Francia, 1927) mostraron un interés hacia la estética de la superficie de la madera desde el momento en el que comenzaron a reproducirla detalladamente con acuarela en muchos de sus bodegones entre 1912 y 1913, además de incluir papel de decoración que imitaba a la superficie de la madera. En 1913 Pablo Picasso realizaba obras como *Mandoline et clarinette*, una obra en la que actuó recortando tablas de madera para después pintar y dejar visible el soporte, combinando la materialidad del hecho pictórico con la del soporte.

Entre los referentes investigados se distinguen varias vertientes en el simple hecho de pintar o dibujar en una superficie de madera y no cubrirla completamente.

### A) Planitud con fondos de madera

Entre 1960 y 1970, la crítica de arte estadounidense definió como planitud a la ausencia de curvatura, lo liso y sin relieve de la superficie en una obra de arte bidimensional. Quien acuñó este término fue el crítico Clement Greenberg, detractor del empaste, que consideraba que la planitud era una cualidad esencial de la pintura. En las siguientes obras veremos como la planitud tiene lugar en multitud de estilos sobre soportes de madera, con el fondo parcialmente visible. Su textura aporta matices tonales a la obra y valores matéricos. Pintura y superficie se integran a partir de grafismos y manchas que oscilan entre lo expresivo y espontáneo, lo geométrico y perfilado, indistintamente de si son obras de naturaleza abstracta o figurativa.

Miquel Planas ha realizado multitud de pinturas como S. T. (2014, ref.: 770), en las que realiza trazos de pintura monocroma que tienen un acabado mecánico o industrial sobre superficies planas, generalmente de madera procesada de formato reglado, principalmente cuadradas o rectangulares. Muchas de sus pinturas sobre este tipo de soportes siguen este modelo de creación a partir de patrones geométricos pintados con gouache. En esta obra el tono es blanco y las líneas son curvas aunque en otras son rectas y tienen otra composición. El soporte es de tablero de fibras, pero en otras son chapas finas o contrachapado. Generalmente ocurre lo que vemos en esta pieza, que la superficie del fondo marrón contrasta con el blanco que se impone sobre ella. En esta obra aún hay marcas del proceso de creación, como marcas de lápiz que aparecen sobresaliendo o contiguas a los bordes de las líneas pintadas. Las tres materias (pintura, grafito y madera) tienen distintas cualidades cromáticas, táctiles y de relación con la luz. La madera es porosa y la absorbe, el blanco y el gris del grafito son suaves y brillantes.

En S. T. (2014, ref.:1268) las líneas son dos trazos que cruzan el soporte en paralelo, en horizontal, en una especie de zigzag. Su relación con el fondo es equivalente, es de forma cuadrada y está mayoritariamente descubierto. Ambas obras están ideadas para disponerse en vertical sobre la pared. En esta última obra no encontramos marcas de lápiz,

<sup>7</sup> No podemos ser más exactos con la fecha por falta de fuentes que especifiquen cuando se dio por primera vez alguna de estas acciones sobre madera, dejando parte del soporte visible. Las primeras pinturas en las que se dejó visible parte del soporte fueron lienzos; las realizaron pintores como Toulouse-Lautrec (Francia, 1864-1901), Paul Gauguin (Francia, 1848-1903), Paul Cézanne (Francia, 1839-1906) o Claude Monet (Francia, 1840-1926). Estos artistas fueron los primeros en pintar empleando el lienzo como un tono neutro o el fondo de sus escenas. Lo podemos observar en *Lucien Guitry y Granne Granier* (1895) de Toulouse-Lautrec. Ninguno de estos autores empleó madera como soporte porque en el siglo XIX era más frecuente utilizar lienzo o cartón, pero con este cambio de metodología sentaron las bases o el precedente que posibilitó que se actuase con madera algunas décadas más tarde.



**Pablo Picasso**  
*Mandoline et clarinette*  
Óleo y grafito sobre madera  
58 x 36 x 23 cm      1913      Ref.: 12714  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miquel Planas Rosselló**  
S. T.  
Dibujo y pintura sobre tablero de fibras  
20 x 20 cm      2014      Ref.: 770  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miquel Planas**  
S/T  
Guache sobre madera  
20 x 20 cm      2014      Ref.: 1268  
Imagen facilitada por el artista

pero tiene la peculiaridad de que las vetas de la madera, que son lineales y están distribuidas homogéneamente por la superficie, contrastan con la composición y dirección horizontal de los dos trazos blancos. Cuando observamos ambas obras por separado apreciamos estas sutilezas de composición, que pueden inducirnos a pensar que una la pintura lineal fue realizada expofeso para esa superficie en respuesta a sus vetas y su color. En otras obras nos consta que esto se ha dado, pero no en las series de Miquel Planas. Por el tipo de trabajo seriado y marcadamente procesual que realiza este artista, es más probable que respondan al método de trabajo; por esto son tantos los formatos parecidos sobre los que actúa de forma similar. Esto explicaría lo numerosas que son sus series, el hecho que tengan formatos parecidos y el carácter de secuencia que transmiten cuando se observan en grupo. A su vez, lo vincula con el minimalismo en su concepto de trabajo con la materia. Al ser obras visiblemente de planitud, enlazan con la propuesta de pintura de este movimiento.

Jordi Alcaraz es el autor de *Vermeilles* (2003), una pintura para la cual ha pintado con cera en tonos granate y anaranjado sobre un contrachapado; hay un material termoplástico transparente perforado en la parte derecha. La obra está enmarcada con un marco de madera. A pesar de la diferencia tonal, se entiende que marco y fondo son de una misma tipología de elementos, y visualmente da la sensación de que se cohesionan. Esta obra responde a un planteamiento gráfico y pictórico materializado con una acción espontánea y directa como es el trazo libre, pero también al desarrollo de un concepto escultórico igualmente directo a partir de la materia inerte. Se combinan elementos opuestos como el plástico y la madera, contraponiendo la superficie porosa y orgánica con la suave y sintética. La perforación del plástico habitual en muchas de sus obras incide en la idea de espacio, remarcando que son distintas, que hay un interior que las separa, y que existe un material que se antepone traslúcido y un fondo opaco detrás. Esta combinación de materiales dispares más la acción pictórica es muy sugerente a nivel sensorial y plástico, pero en cambio no es imponente el carácter de planitud en ella como en las anteriores. En el tema del espacio y la pintura profundizaremos más adelante.



**Jordi Alcaraz**  
*Vermeilles*  
Dibujo sobre contrachapado, marco de madera y termoplástico perforado  
45 x 50 cm      2003      Ref.: 499  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Bruno Peinado ha realizado dibujos de animales sobre contrachapado con lápiz de color. Son obras marcadamente planas y sus formatos son rectangulares. Un ejemplo de ello es *Who Met Who* (2009). A nivel gráfico, la superficie de contrachapado clara con unas vetas muy suaves contrasta con el tono marrón oscuro y gris de la tinta. En el fondo se distinguen dos espacios: una parte sin ningún tipo de tratamiento o cubrimiento del soporte y una parte dibujada que no es el animal representado, que se vuelve más oscura y grisácea aplicando suaves veladuras y tramas lineales. En la zona que se corresponde con el dibujo de las ramas o en de los ojos del búho, contrasta marcadamente el oscuro de la tinta con el fondo; a pesar de ello, al ser tinta, se sigue pudiendo percibir detalles de la textura de la superficie. Esto no ocurre cuando se utiliza gouache o acrílico, por ejemplo, por la densidad de la pintura que se antepone al soporte. Esta obra pertenece a una serie muy extensa en la que se representan en cada obra a distintos animales repitiendo en todas ellas el mismo planteamiento metodológico, y utilizando el mismo tipo y formato de madera. Las fotografías pertenecen a su exposición en 2009 en la galería ADN Barcelona.

En otras ocasiones, Bruno Peinado ha actuado utilizando el mismo soporte (madera de tablas de pino o de contrachapado y de forma rectangular) como fondo para pinturas abstractas al óleo. Estas son muy distintas en cuanto a estilo y en cuanto al tipo de pintura que aplica; un ejemplo de ello es *Il faut reconstruire l'Hacienda* (2016). En este caso encontramos cuatro manchas ovaladas en un fuerte color anaranjado en los bordes superior e inferior de la obra. El brillo y plasticidad del óleo contrasta con la porosidad de la madera, y no la deja ver cuando es muy densa la capa de óleo, algo que no ocurre con la tinta de *Who Met Who*. Si en *Who Met Who* la superficie de madera tenía gran presencia por su color y tamaño y servía como fondo neutral, con unas vetas poco marcadas en comparación con la vibración del dibujo, en esta obra da la sensación de que la tabla ha dado fundamento a la pintura. En *Il faut reconstruire l'Hacienda* el fondo es totalmente llamativo. La superficie tiene unas vetas muy expresivas y contrastadas que aportan textura y expresividad a la obra. Además, por la ubicación de las zonas pintadas parece que estas están enmarcando o encuadrando la imagen, dirigiendo nuestra atención hacia la madera del soporte.

Diego Mallo es otro referente registrado que pinta sobre madera, aunque también lo hace sobre otras superficies inusuales como dorsos de libros o bloques de folios superpuestos. *Blur* (2010) está realizada con carboncillo y óleo sobre contrachapado. Es una secuencia de dos figuras de un hombre que mira a un lado. La figura de la derecha es más nítida que la de la izquierda. Diego Mallo aplica el óleo mediante veladuras. No es una pintura cubriente ni homogénea, gracias a lo cual incluso en los tonos más contrastantes se puede percibir a contraluz la textura de la madera. La superficie se utiliza como un fondo neutro. Inevitablemente, por la dirección de las vetas que cruzan en diagonal, el dibujo propio de la madera aporta dinamismo a la imagen representada.

Carmen Pinart es la autora de numerosas pinturas realizadas con óleo sobre tabla. A lo largo de este capítulo la mencionaremos en varias ocasiones por la relevancia que adquiere en su obra la superficie de la madera. En *Membrillos Carnosos* (2008) representa con un alto grado de realismo unos membrillos que reposan sobre una superficie de madera. La pintura es un óleo sobre tabla de castaño. En esta obra, las vetas del soporte se integran en la representación hasta tal punto que el fondo en el que reposan las frutas parece volverse horizontal, por la dirección de las vetas y por las sombras realizadas. Las vetas de la mitad superior ayudan a simular que tras ellos hay una parte que quedaría al fondo y está alejada. Este nivel de incorporación del fondo en la representación no es accidental. De hecho, en sus obras suele haber una fuerte reflexión sobre la identidad de la materia y cómo conseguir que esta fluya con la representación sin que ninguna de las dos partes (representación y materia) anule a la otra. En esta pintura, como en otras obras de la artista, la identidad de la madera no solo se mantiene visible, sino que realmente está se manifiesta en a nivel plástico, estético y representativo. En algunos casos las superficies son tablas o chapas y las obras se corresponden con la faceta de planitud que estamos abordando; en otros, el grosor de los soportes que emplea es mayor, lo cual es interesante por cómo se disponen exentos, apoyados en peanas o en otras superficies para que las obras adquieran mayor presencia, aunque igualmente se vuelven más volumétricas o tridimensionales.



**Bruno Peinado**  
*Who Met Who*  
 Dibujo a lápiz sobre tabla  
 120 x 180 cm 2009 Ref.: 127  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Diego Mallo**  
*Blur*  
 Dibujo a carboncillo y óleo sobre chapa (con bastidor)  
 70 x 100 cm 2016 Ref.: 199  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Carmen Pinart**  
*Membrillos carnosos*  
 Óleo sobre madera  
 68 x 18 x 3 cm 2010 Ref.: 162  
 Imagen facilitada por la artista



**Bruno Peinado**  
*Il faut reconstruire l'Hacienda*  
 Instalación con esculturas y pinturas de madera, lienzo y escayola  
 120 x 180 cm cada formato de madera 2010 Ref.: 128  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)





**Carmen Pinart**  
*Sombras de siempreviva*  
Dibujo a lápiz sobre chapa de madera  
25 x 20 cm 2015 Ref.: 171  
Imagen facilitada por la artista



**Carmen Pinart**  
*Luz* (detalle de la obra)  
Pintura al óleo sobre madera  
66 x 25 x 7 cm 2008 Ref.: 165  
Imagen facilitada por la artista:

## B) Transparencia y translucidez.

En este apartado explicamos cómo es posible trabajar con la superficie de la madera desde la pintura, integrándola al mismo tiempo que utilizándola como fondo. Esto tiene lugar cuando se pinta con materiales translúcidos o veladuras diluidas, cualquier pigmento con aglutinante, que nos permita una vez aplicado entrever las vetas de la superficie.

Carmen Pinart es la autora de *Sombras de siemprevivas* (2015), un dibujo a lápiz sobre chapa de madera. Consta de una mancha de color semi-cubriente (que se corresponde con el dibujo de una planta) sobre las líneas verticales de las vetas del soporte. Estas líneas tienen una fuerte presencia a nivel visual y también a nivel material porque son de dos tonos (marrón y anaranjado) y presentan cierto relieve. La grisalla del lápiz, al ser tan sutil, permite a la superficie rugosa participar en el dibujo. Aunque en principio es solo un fondo, al tener ese aspecto tan llamativo y por el tipo de dibujo realizado, la madera adquiere gran relevancia en la obra y tiene una fuerte presencia.

En *Luz* (2008) esta misma artista pinta con óleo sobre un soporte de cedro aplicando unas veladuras semi translúcidas en varios tonos: ocre, marrones, blancos, beige y grises. Es la representación de una figura femenina que mira a un foco de luz; está tumbada y tiene el cuerpo cubierto con una manta. En la parte del rostro la pintura es más contrastante y oscura. En cambio, en el resto de la escena hay más tonos claros y velados que oscuros. En este caso ocurre algo parecido a lo que comentábamos sobre *Membrillos Carnosos*: el fondo se integra con la representación, pero en esta ocasión es por las veladuras aplicadas que se integran con las manchas de color del veteado de la madera.

En *EP-MBS 002* (2018), Gerard Fernández Rico utiliza un soporte de contrachapado con un marco de listones de pino para pintar por capas con acrílico y materiales translúcidos. El artista pinta en horizontal. Para esta pieza, primero pintó con acrílico diluido rojo una figura cuadrada en la mitad superior. Luego, a toda la superficie le aplicó una capa gruesa de resina translúcida con un ligero tono rosáceo, que se percibe con mayor o menor intensidad dependiendo del ángulo en el que observemos la obra y la incidencia de la luz. En *EP-MBS 002* las vetas de la madera se ven a pesar de estar totalmente cubiertas. Los tonos más claros brillan y la superficie cambia de color dependiendo del reflejo de la luz. Esto es resultado de anteponer materiales translúcidos a la madera.

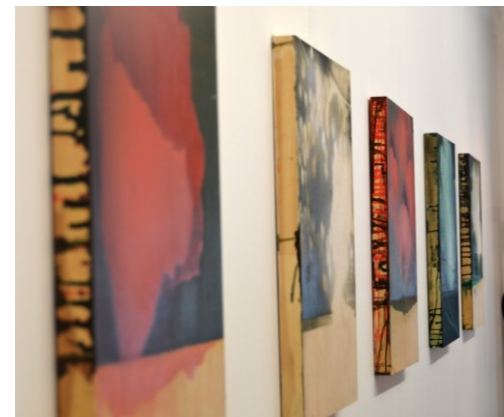


**Gerard Fernández Rico**  
*EP-MBS 002*  
Técnica mixta sobre madera  
180 x 136 cm 2015  
Realizada personalmente en la exposición

Ref.: 334

Desde el lateral se ve el listón de madera utilizado a modo de marco, que da grosor al soporte y a las capas que se superponen sobre este. Como si fueran estratos, percibimos el contrachapado, la pintura y la resina. La obra fue expuesta y vista por primera vez en la muestra de finalistas del certamen de pintura anual de la Fundació Vila Casas. Las pinturas de Gerard Fernández Rico manifiestan su interés hacia los procesos químicos entendidos como vías para la creación, lo cual convierte sus creaciones en piezas de alquimista en las que los efectos de la luz y los contrastes entre materiales tienen un halo de misterio que atrapa, especialmente al observarlas en directo. Ocurre algo similar a cuando se observa un lacado, pero con la ventaja (para nuestra investigación) de que con este tratamiento además del brillo y colores intensos, se puede ver la superficie de la madera.

Vicenç Viaplana pinta sobre contrachapado y lo matiza con veladuras traslúcidas y moteado de colores. Para ello, previamente fabrica sus propias pinturas mezclando pigmentos y colas. En sus obras registradas, una parte de la superficie siempre se deja descubierta y en otra se aplica color sin taparla del todo. Las vetas se ven en todo momento. Por ello consideramos que a pesar del fuerte carácter pictórico y de lo atrayente de las capas de color y de la aguada, la madera tiene gran presencia y aporta un carácter inconfundible a estas obras. S. T. (2012, ref.: 1050) y S. T. (2012, ref.: 1049) parecen escenas o paisajes naturales ambiguos. La primera es en tonos azules verdosos y amarillos y está dividida en dos franjas: la superior tiene varias veladuras de pintura que se superponen y la inferior presenta las vetas de contrachapado intactas sin cubrir, a excepción de dos manchas opacas casi negras a la izquierda. La segunda es de tonos blancos, grises, negros y ocre, todos muy poco cubrientes. En este caso la zona pintada ocupa tres cuartos del soporte, y de nuevo la franja inferior es la que aparece descubierta. Sus soportes suelen tener un marco posterior, que no se aprecia si se miran desde el frente, realizado con listones de pino que da relieve pues hace que sobresalga varios centímetros de la pared y mayor presencia al soporte y a la obra en conjunto.



**Vicenç Viaplana**

S. T.

Acrílico sobre madera

45 x 55 cm      2012      Ref.: 1050

Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Vicenç Viaplana**

*Variacions sobre el Sensesentit n°11*

Pintura acrílica sobre chapa de madera

61 x 50 cm      2012      Ref.: 1049

Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)

**Vicenç Viaplana**

Vicenç Viaplana, exposición en Quiosc Gallery en 2012

Vista del canto de los soportes de madera de estas piezas y vista de un detalle de la superficie de una de las obras

55 x 45 cm (imagen inferior)      2012      Ref.: 1051

Ref.: 1052

Obtenido en 2016 en: [enlace web](#) y en [enlace web](#)



Miquel Planas Rosselló  
S/T  
Guache sobre tablero de fibras  
20 x 20 cm 2010 Ref.: 772  
Facilitada por el artista en 2018



Miquel Planas Rosselló  
S. T.  
Guache y barniz sobre madera  
20 x 20 cm 2014 Ref.: 771  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

### C) Ilusiones espaciales, fondos que se devienen figuras.

Una estrategia para mantener sin cubrir una o varias zonas de la superficie del soporte de madera es reservar una parte y aplicar pinturas opacas en el resto, tapándola por concreto. En principio podemos decir que es parecida a dejar el fondo visible, porque en ambos casos parte del soporte se ve en la obra acabada y está prácticamente intacto tal y como se encontraba antes de empezar la obra. Pero por otro lado es distinta, ya que con esta estrategia se genera algo que definimos como ilusión espacial o ilusión de anteposición fondo-figura: lo que era el soporte se convierte en figura principal y parece estar al frente o delante de la pintura, ilusoriamente se antepone. Esto puede ser de utilidad a nivel representativo, estético y o composición. Lo explicamos mejor con varios casos concretos.

Una pintura en la que se refleja esto a lo que nos referimos es el gouache sobre tablero de fibras S. T. (2011, ref.: 772) de Miquel Planas, realizado aplicando sobre el soporte una capa muy densa y gruesa de gouache de color verde muy opaco. Se reservan dos zonas: se mantiene sin cubrir una figura de silueta geométrica y junto a ella varias formas irregulares de tamaño menor. El resultado es que los espacios en negativo, aquellos que no se han cubierto con gouache, adquieren mucha presencia. Da la sensación de que la pintura se va hacia atrás y se convierte en fondo. El soporte, visible a través de esas zonas sin cubrir, parece estar delante, y adquiere corporeidad y una gran presencia en la obra. La textura del tablero de fibras hace que parezcan cuerpos en tres dimensiones en una escena verde.

En otro gouache S. T. (2011, ref.: 771) practica una acción similar pero más sutilmente. El contraste entre la pintura y el fondo no es tan fuerte porque la pintura no es tan opaca. En esta obra reserva la zona superior del fondo y una parte central del mismo. En el resto pinta con una veladura blanca de gouache. El resultado es que la mancha de color y la de la superficie del soporte parecen dos tonos de una grisalla, y a esto se suman unas líneas más blancas que hacen de separación entre las dos partes. Esta segunda obra fue realizada sobre aglomerado rechapado. En ella se combinan las acciones por veladuras y de matización tonal del soporte descritas en el apartado anterior con las de reserva e ilusión de anteposición fondo-figura que explicamos en este.

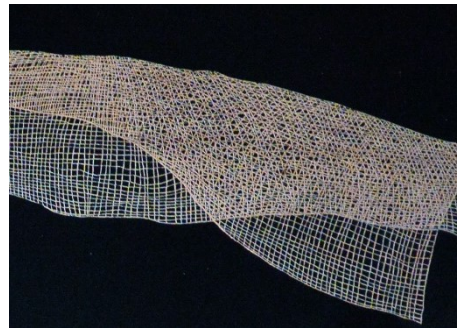
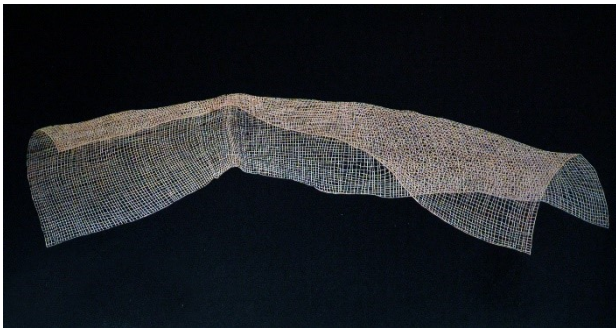
Miquel Rasero ha conseguido un estilo figurativo singular y totalmente identificable pintando sobre soportes de madera. Especialmente en una serie de obras de 2003 denominada *Pinturas Negras*. Se caracterizan por ser impactantes y llamativas en la primera impresión gracias a los tonos tan oscuros y opacos que utiliza, así como por ser un concepto y método de pintura aparentemente sencillo. La idea parte de la premisa de utilizar soportes de madera para representar objetos o secciones de madera. Para realizar estas pinturas, primero dibuja el objeto a representar (que puede ser una sección de arpillera suspendida, esferas de madera, yuxtaposiciones de esferas, arpilleras y listones, o apilamientos de listones). A veces se representan en equilibrio o suspendidos en un espacio figurado. Entonces reserva el interior de estas figuras dibujadas a lápiz; es decir, no las cubre. El fondo lo tapa con tonos muy opacos, densos y oscuros (generalmente en negro u ocre). Usa acrílico y la madera suele ser contrachapado. Como resultado, las figuras dibujadas que representan objetos de madera adquieren tridimensionalidad. El resultado es altamente eficiente.

En esta obra la parte sin cubrir, que es el soporte y está en un estrato inferior a la pintura, se convierte en figura, y la pintura aplicada sobre la madera simula ser un fondo que está detrás del objeto o los objetos representados. Así crea una ilusión espacial. En esta serie este efecto es muy evidente, porque hay interés figurativo, de representación de una escena. Esta serie pertenece a un proyecto más amplio, en el cual los objetos representados en las pinturas se hacen tangibles a modo de esculturas o instalaciones. Incluimos una imagen de un mismo motivo pintado con la metodología explicada en los párrafos anteriores y su versión analógica: S. T. (2005, ref.: 726), S. T. (2005, ref.: 727). En su ficha hay más ejemplos de otras obras.

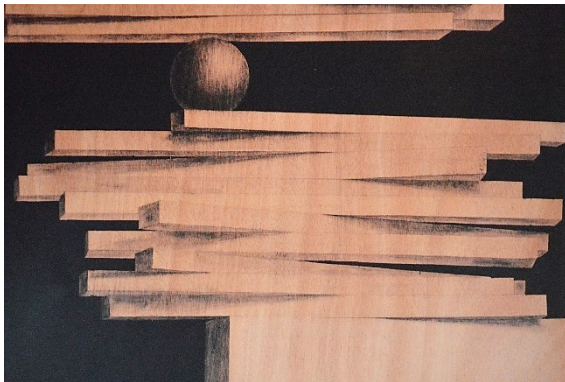
Para finalizar este subapartado volvemos a mencionar dos obras de Carmen Pinart: *María* (2018) y *El mar* (2008). Cuando nos comunicamos con esta artista, nos explicó que uno de sus intereses principales al crear con soportes de madera era “no ocultar la madera más de lo necesario, dejarla vista y utilizar su textura”. En *María*, toda la superficie

de la obra ha sido pintada con unas capas muy gruesas de óleo, a excepción de dos zonas. Gracias a ello, el soporte gana presencia y se produce la ilusión espacial de fondo y figura descrita en la serie de *Pinturas Negras* de Miquel Rasero. En este caso la figura es una niña con cabello corto que tiene los ojos marrones y la parte concreta a la que alude la madera es a su pelo y a sus ojos. Para ello pintó el fondo de verde y la ropa de la figura en rojo. Los tonos de la piel son muy opacos, y la pintura se ha aplicado en una capa densa y cubriente. En cambio, el iris, las pupilas y el cabello son la madera descubierta. En este retrato, las partes del soporte visibles se vuelven muy llamativas y se van hacia delante (en un sentido figurado y escénico), mientras que la ropa y el fondo se van hacia atrás, se perciben más neutros; sus perfiles y contornos se vuelven borrosos e imprecisos en comparación con las otras partes.

*El mar* es más sutil en el sentido de ilusión espacial porque lo que se representa es más ambiguo. Son formas orgánicas naturales e irregulares, que representan olas. En este caso no se definen nítidamente las formas como ocurre en *María*, pero sí hay un contraste entre formas reservadas y formas cubiertas por capas densas de pintura gracias al cual la superficie vibra y pareciera incluso que se mueven.



**Miguel Rasero**  
S. T., *Serie de Pinturas Negras*  
Acrílico y carbón sobre madera  
120 x 70 cm  
2003 Ref.: 725  
Obtenido en catálogo de exposición *Miquel Rasero* (2002)



**Miguel Rasero**  
S. T.  
Pintura con acrílico sobre madera  
70 x 100 cm  
2003 Ref.: 726  
Obtenido en catálogo de exposición *Miquel Rasero* (2006)



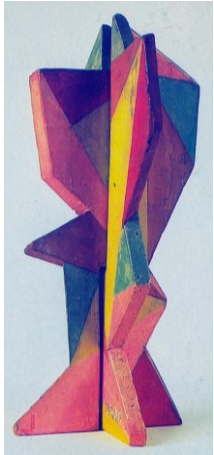
**Miguel Rasero**  
S. T.  
Escultura de madera  
50 x 50 x 15 cm  
2003 Ref.: 727  
Obtenido en el catálogo *Miquel Rasero* (2006)



**Carmen Pinart**  
*María* (detalle)  
Pintura al óleo sobre madera  
28 x 35 x 7 m  
2015 Ref.: 167  
Imagen facilitada por la artista



**Carmen Pinart**  
*El mar*  
Pintura al óleo sobre madera  
17x 10 x 3 cm  
2008 Ref.: 170  
Imagen facilitada por la artista



**Giacomo Balla**  
*Fiore futurista*  
 Madera pintada con témpera  
 29 x 12 x 13cm 1920 Ref.:1272  
 Obtenida en 2017 en: [enlace web](#)



**Sophie Taeuber- Arp**  
*Cabeza dadá*  
 Madera pintada  
 37 x 20 x 20 cm 1920 Ref.:1273  
 Obtenida en 2017 en: [enlace web](#)

## 2. Dibujo y pintura sobre volúmenes de madera

Las siguientes obras coinciden en que se ha actuado sobre superficies de madera con muchas de las acciones descritas en el apartado anterior, pero con la particularidad de que en este caso no son superficies planas y regladas, sino elementos tridimensionales.

### A) Pintura sobre elemento escultórico

Como hemos visto en los apartados anteriores, es posible crear con la superficie de la madera practicando acciones como pintar, dibujar, matizar o motear, manteniéndola visible y así haciéndola participe en la obra.

Desde las primeras vanguardias del siglo XX, algunas esculturas presentan acciones como estas en sus superficies que nos parecen equivalentes a las que se practicaban en soportes bidimensionales en ese mismo periodo, en estas piezas la superficie de madera se cubre parcialmente con lo cual el volumen de la pieza se complementa una información suplementaria que tiene lugar en la superficie. Ambas facetas, volumen y superficie, se complementan. Revisando algunos referentes históricos, diferenciamos dos vertientes dentro de esta práctica, dependiendo de la iniciativa a la que responde la acción practicada en la superficie<sup>8</sup>.

Por un lado están las obras en las que superficie y volumen se complementan con finalidades ornamentales o conceptuales, tal y como ocurre en *Fiore futurista* (1920), una escultura de una de las figuras más destacadas del futurismo: Giacomo Balla (Italia, 1871-1958), en la que se interviene en la superficie de unas formas orgánicas realizadas por talla directa, matizando con veladuras de distintos colores el tono de la madera. Por lo tanto se ve la materia del soporte y se intuyen detalles como vetas. En este caso, los colores de la superficie potencian el carácter futurista de la obra. Los volúmenes de la escultura, que son abiertos y expansivos, se resaltan por acción del color, que vibra gracias a los tonos utilizados. En esta obra el acabado con veladuras de pintura podría entenderse como una ornamentación, aunque en nuestra opinión su función es conceptual, es futurista. Se trata de que vibremos viendo estas formas, de que transmitan rapidez, velocidad o explosión. Por lo tanto, volumen y superficie, trabajados a nivel escultórico y pictórico, se complementan, se unifican y hacen que la obra tenga otro rango como objeto artístico más coherente con el planteamiento futurista. En esta pieza es complicado señalar qué es lo que resulta más relevante o aporta más carácter a la obra: si los volúmenes o la capa superficial pintada con veladuras translúcidas. Esto nos indica que ambas facetas se integran. La forma de la escultura y la superficie son un todo, un conjunto unificado. Este es uno de los primeros ejemplos que conocemos en los que se practica esta acción sobre la superficie de una escultura de madera y, como vemos, el resultado es muy singular.

Por otro lado, hay esculturas de madera con superficies dibujadas y pintadas para generar una especie de trampantojo figurativo, gracias al cual unos volúmenes que suelen ser sencillos contienen en su superficie información adicional y relevante para que la representación sea efectiva. La escultura de Sophie Taeuber-Arp (Suiza, 1889-1943) titulada *Cabeza Dadá* (1916-1917) es un gran ejemplo. Es una de las primeras obras que conocemos en las que se tienen lugar semejantes acciones sobre superficies de esculturas de madera. El soporte (la base de la escultura-pintura) consta de dos cuerpos geométricos que se corresponden con las formas de una cabeza simplificada. Sobre esta base pintó unas figuras planas de formas geométricas que se corresponden con los detalles de un rostro geometrizado, cuyos rasgos han sido alterados por simplificación de las formas del modelo natural.

Unos años más tarde, una artista destacó por su profusión en este estilo de creación a medio camino entre la escultura y la pintura figurativa. Se trata de Marisol Escobar (Francia, 1930-Estados Unidos, 2016), que realizó instalaciones como *The Party* (1965-66), formada por una serie de esculturas representativas de mujeres y hombres, cuyos cuerpos de

<sup>8</sup> No comentamos numerosas esculturas de madera policromadas de algunos artistas de las primeras vanguardias, como Pablo Picasso, Henri Laurens, Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz, Ivan Kliun, Fortunato Depero o Kurt Schwitters, entre otros, porque, las que conocemos tienen la superficie totalmente cubierta.



**Marisol Escobar**  
*The Party*  
 Instalación: esculturas de madera pintadas y accesorios  
 Dimen. variables 1965-66 Ref.:1274  
 Obtenido en 2017 en: [enlace web](#)

madera han sido simplificados a planos rectos y volúmenes geométricos. Sobre estos cuerpos se dibujan y pintan sus vestimentas y detalles anatómicos mediante líneas y manchas de color. Con este sistema se añade una información ilusoria en la forma de un cuerpo tangible. Esto se produce cubriendo o dejando sin cubrir la superficie de los volúmenes.

Dentro del contexto investigado hay varias esculturas que nos gustaría destacar por el uso que se hace de la superficie y cómo se integran acciones pictóricas, matizaciones en la superficie y trabajo escultórico.

Martín Carral ha realizado obras como *Cubo II* (2010) a partir de la talla de un bloque macizo de pino, al que le incorpora un soporte de chapa de hierro, y en dos de las paredes de la obra injerta otra chapa de hierro recortada, clavándose en la superficie y haciendo esquina. Sobre la superficie de la madera, pintó unas formas abstractas en tonos rojo y negro, con pintura muy opaca, pero manteniendo zonas del soporte sin cubrir. De este modo, las vetas y la superficie de la madera hacen acto de presencia y participan con su color, su textura y su dibujo natural en la obra.

La producción de este artista es mayoritariamente pictórica, sobre soportes bidimensionales planos. Al realizar esta propuesta, en cierto sentido intenta volver tridimensional su estilo pictórico, ya que es un volumen con varias caras totalmente planas. Hemos registrado otras obras en las que actúa de forma equivalente sobre piedra. Nos parece que este es un intento de yuxtaponer su práctica bidimensional sobre formas o cuerpos escultóricos de materialidad variable.

Con acciones como las que describimos en este apartado, es posible que se confunda o se altere la percepción que tenemos de una escultura a través del sentido de la visión, que lo pintado, dibujado o estampado en la superficie obstaculice la comprensión del volumen a simple vista. Esto puede ser accidental o totalmente intencionado.

Ángel Camino es un artista que destaca por su conocimiento y experiencia en la construcción de bloques a partir de tableros de contrachapado y la posterior talla de estos embones. Como resultado de este procedimiento que compagina estas dos acciones muchas de sus esculturas presentan una característica superficie repleta de franjas verticales u horizontales en paralelo, dependiendo de la dirección en la que se posiciona el embón<sup>9</sup> cuando se talla el volumen. En obras como *Madera I* (2003) y *Madera II* (2003) el volumen principal de la escultura es resultado de este sistema constructivo y de modelado, con la singularidad de que sobre la forma él stampa imágenes y dibujos de formas abstractas o siluetas figurativas, con métodos tradicionalmente vinculados al grabado.

*Madera I* es una escultura de composición vertical, cuyos volúmenes se articulan organizados en dos ejes principales transversales uno al otro, uno más ancho y de forma ondulante y otro más estrecho con volúmenes geométricos que entran y salen. Han sido construidos con el sistema de encolado de contrachapado y posterior talla directa que acabamos de comentar. La singularidad de su propuesta es que sobre varias zonas de la superficie compleja y discontinua del eje con los entrantes y salientes, stampa unas imágenes. Los diseños de las estampaciones son vibrantes, en tonos beige y negro, que se suman a que la obra ya de por sí tiene una superficie muy vibrante por los distintos tonos que resultan del ensamblaje de tableros de contrachapado. Esta amalgama de información a nivel superficial se suma a la del volumen. El resultado es muy sugerente y en ciertas zonas confuso, ya que en una primera impresión cuesta percibir los volúmenes, especialmente en zonas de vértices y bordes, debido a que el diseño estampado lo dificulta. Este efecto óptico volumétrico caracteriza a estas obras.

*Madera II* es una obra en la que se practica una metodología equivalente. En esta ocasión el volumen principal es circular, tiene forma de tondo, y de este emergen hacia delante unas formas geométricas en la zona inferior delantera. En la superficie frontal del volumen que sale hacia delante ha estampado una silueta en tonos beige y negro y motivos de tramas circulares y lineales que se cruzan, con el mismo diseño de las estampadas sobre *Madera I*. Las imágenes en la superficie, las franjas de la madera y las formas del volumen producen, de nuevo, un juego óptico, una cierta confusión o anamorfosis y una obra muy vibrante.

<sup>9</sup> Bloque construido encolando varias tablas, tableros, vigas o postes, suele ser rígido, grueso y compacto.



**Martín Carral**

*Cubo II*

Piedra arenisca, metal y esmalte

44 x 28 x 21 cm

2010

Ref.: 711

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ángel Camino**

*Madera I*

Escultura de madera contrachapada encolada y tallada con grabado en su superficie

35 x 35 x 15 cm

2006

Ref.: 61

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ángel Camino**  
*Madera III*  
 Escultura de madera contrachapada encolada y tallada con grabado en su superficie  
 30 x 30 x 10 cm 2003 Ref.: 62  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Vanesa Muñoz Molinero es la autora de dos series de obras, *Cubic Drawings* (2015) y *Dissipative Structure* (2015) con las que investiga fenómenos visuales, juega a crear ilusiones ópticas. Las esculturas de *Cubic Drawings* son de tamaño pequeño y están realizadas con pino, sapelli y cedro ensamblados, para posteriormente tallarlos y finalmente pintar parte de su superficie. Las formas talladas son complejas en el sentido de que contienen un sinfín de entrantes y salientes sin orden claro o simétrico, a lo que se suma que las vetas de la madera generan franjas, rayas y dibujos sinuosos en la forma de la escultura. Los volúmenes sin pintura ya serían altamente sugerentes a nivel superficial por el dibujo natural de la madera. Además, por encima aplica pintura acrílica, cubriendo las esculturas parcialmente con planos de color lisos y opacos, de colores fluorescentes rosas, granates, azules o verdes. Los planos de color aplicados están distribuidos para que interfieran con la interpretación de los volúmenes y se produzca una contradicción o visual. El color obstruye la percepción de la forma de estos cuerpos y genera cierta anamorfosis. Son obras muy llamativas en las que se suman la información del volumen de madera, la ingente cantidad de vetas sinuosas, y una acción pictórica con colores muy atrevidos.

*Dissipative Structure* es otra serie de obras realizadas de forma equivalente, pero la composición, forma y color en las obras es distinto. Puede que se deba a que en esta serie las piezas se configuran con volúmenes cóncavos, mientras que en *Cubic Drawings* las esculturas eran más bien de volúmenes escalonados que aumentaban y disminuían gradualmente, y generalmente eran convexos. Las maderas ensambladas a partir de las cuales se construyen las piezas de *Dissipative Structure* son sapelli, cedro y pino, así que hay un fuerte contraste tonal y de veteado entre las distintas partes que se integran en el volumen. Después, actuó pintando unas líneas azules y rojas. En este caso, las líneas cubrían menos superficie que en *Cubic Drawings*. Eran como ritmos que nos indican cómo es la superficie, cuándo entra y cuándo sale, envolviendo a los volúmenes que se tuercen y curvan y describiendo desde esta faceta algo más sobre su forma. Al ser menor la cantidad de pintura que cubre el volumen, reducida a líneas, parece que en lugar de interferir en su percepción, aclaran o informan sobre este, como si fueran un dibujo de malla descriptivo del recorrido de la superficie.



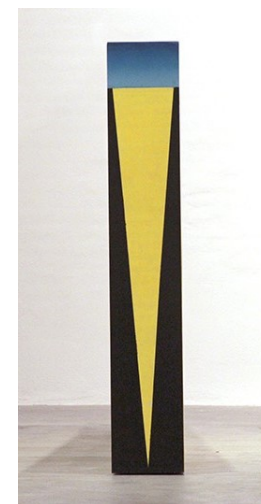
**Vanesa Muñoz Molinero**  
*Dissipative Structure*  
 Acrílico sobre pino, sapelli y cedro  
 22 x 18 x 15 cm aprox. 2015 Ref.: 1039  
 Imagen facilitada por la artista



**Vanesa Muñoz Molinero**  
*Cubic Drawings*  
 Acrílico sobre pino, sapelli y cedro  
 18 x 16 x 12 cm aprox. 2018 Ref.: 1038  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)

En 2014, el artista Aldo Urbano construyó *Onda*, que tiene forma de paralelepípedo rectángulo, utilizando contrachapado. Pintó toda la superficie con colores muy saturados. No se aprecia ningún matiz de la madera, que está totalmente cubierta. La pintura está aplicada para generar una ficción con respecto a sus volúmenes: en las distintas caras vemos unos polígonos de tonos contrastantes que pueden interferir en la interpretación de la forma. Esta escultura fue vista en la exposición titulada *Falla* de Ayelen Peressini y Aldo Urbano en 2017 en la Fundación Arranz-Bravo en L'Hospitalet de Llobregat.

Como vemos, la superficie la madera desaparece si se pinta se hace con pintura opaca. No así si se hace con veladuras translúcidas que permitan apreciar el veteado de la madera. Joana Demestre Viladevall ha realizado esculturas como *Pachamama* (2018) y *Tortuga* (2018). Ambas son de un mismo estilo, con forma biomórfica, talladas en pino melis y pintadas con acrílico. Mencionamos estos dos ejemplos para reflejar que, a pesar de ser de una misma autora y tener estilos similares, entre una y otra hay considerables diferencias a nivel superficial, por cómo se ha aplicado la pintura: en la primera en capas opacas, y diluida en la segunda. La primera tiene unos tonos más contrastados y no se ve nada del pino del volumen, en la segunda el color es translúcido y permite apreciar el veteado en diagonal de la madera aportando más vibración a la superficie de colores, ya de por sí vibrante. A pesar de lo llamativo de la pintura, en ningún momento se genera confusión con respecto al volumen (como veíamos en *Cubic Drawings* de Vanesa Muñoz Molinero o *Madera I* de Ángel Camino). En *Pachamama* y *Tortuga* se entiende que su forma es aplanada de contorno orgánico con entrantes y salientes. *Tortuga* nos recuerdan a la citada *Fiore futurista* de Giacomo Balla por el tipo de pintura de color aplicada en toda la superficie y el estilo de la acción pictórica.



**Aldo Urbano**  
*Onda*  
 Madera y óleo  
 122 x 170 x 5 cm      2014      Ref.: 16  
 Obtenido en 2018 en: enlace web



**Joana Demestre Viladevall**  
*Tortuga*  
 Talla directa de pino melis y pátina con acrílico  
 50 x 30 x 7 cm      2018      Ref.: 480  
 Imagen facilitada por la artista



**Joana Demestre Viladevall**  
*Pachamama*  
 Talla directa de pino melis y pátina con acrílico  
 30 x 25 x 7 cm      2018      Ref.: 481  
 Imagen facilitada por la artista





**Agustín Ibarrola**

*El Bosque Oma*

Pintura sobre árboles

Med. no esp. 1982-1985 Ref.:1275

Obtenida en 2017 en: [enlace web](#)



**Miquel Gelabert**

*Colaboración con el Jardín Botánico Marimurtra*

Intervención en el tronco de árbol, instalación de fragmentos de su corteza en el suelo

Dimen. no esp. 2017 Ref.: 755

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

## B) Dibujo y pintura sobre secciones de troncos, árboles y maderas del tercer estadio.

Hasta ahora hemos explicado cómo son las intervenciones pictóricas (y puntualmente algunos dibujos y estampación) sobre soportes planos y sobre esculturas. A continuación nos gustaría abordar el tema de practicar acciones equivalentes en superficies de madera de estadios anteriores; es decir del tercer, segundo o primer estadio, en los cuales el origen natural de la madera está más presente que en las siguientes fases; son más volumétricas que las tablas, tableros y chapas del primer apartado y tienen un grado de transformación menor que una escultura de madera.

Se puede pintar sobre un árbol o arbusto vivo, o sobre una sección de tronco o rama que, por ejemplo, tenga la corteza visible, nudos, fendas, grietas y otras señas identitarias del origen natural y orgánico de la madera. En primer lugar destacamos cualquier actuación como las que abordamos en este capítulo, aplicada en madera viva o del primer estadio, ya que remite claramente a su origen e implica una carga simbólica adicional, que inevitablemente marca el carácter de la pieza una vez concluida, el marco en el que se inserta la propuesta (a menudo el de *land art*), e incluso el tipo de público al que puede enfocarse.

*Bosque de Oma* (1982-1985) proyecto de Agustín Ibarrola (España, 1930) consistió en realizar pinturas abstractas en los troncos de árboles de un bosque situado en el Valle de Oma (Vizcaya). Lo hizo pintando en grupos de varios árboles con pinturas lineales muy coloridas. La rugosidad de la corteza se cubre parcialmente con capas gruesas, densas y opacas de pintura. El artista concibió el proyecto como una muestra de la relación entre la naturaleza y la presencia humana. Estas obras se distinguen de los árboles contiguos y captan la atención de cualquiera que camine por el bosque. El acceso a estas obras es libre, y se pueden tocar.

Entre los artistas investigados hay varios proyectos que nos recuerdan al *Bosque de Oma* de Agustín Ibarrola por ser acciones pictóricas sobre árboles en un medio natural. Uno es el proyecto de Miquel Gelabert en el Jardín Botánico Mar i Murtra, de Blanes (2017): Ya se ha mencionado en el capítulo anterior, pero lo volvemos a abordar porque en él actúa sobre la superficie y relaciona el volumen y calidades táctiles de la materia en ese estadio con la práctica de la pintura. Recordamos que este proyecto responde a la invitación de la organización a crear obras utilizando los troncos de árboles muertos que todavía estaban firmemente enraizados en posición vertical en el jardín. La escultura principal de esta serie es el árbol que vemos en la imagen: un pino muerto con largas líneas sinuosas de tonos brillantes que recorren su tronco y atraen la mirada del espectador hacia arriba. La corteza del árbol se sustrajo, y con los fragmentos dispuestos en la superficie del suelo del tronco el artista formó un círculo delante del tronco intervenido. A pesar de haber pintado sobre un árbol, estas acciones se diferencian de las de Agustín Ibarrola por el detalle importante de que el árbol no está vivo. También contrastan con el tema de este capítulo por el tipo de superficie. El *Bosque de Oma* se caracteriza por su rugosidad, craquelado y discontinuidad, características típicas en la corteza de algunos árboles. En el árbol pintado por Miquel Gelabert, la corteza fue extraída, por lo que la capa siguiente del floema sobre la que se pinta es más suave y continua.

Otro escultor investigado, Guillermo Basagoiti, ha pintado árboles en varias ocasiones entre 2013 y 2016. Se trata de acciones englobadas dentro del proyecto *Epigénesis* que el artista define como una reflexión en torno a sí mismo mediante el uso de madera y otros materiales, a menudo pintándola total o parcialmente. Al actuar sobre los árboles, estos estaban muertos y secos cuando los pintó. Un ejemplo de estas obras es *La Folie* (2014), para la cual pintó en tono azul toda la superficie de un árbol ubicado en un jardín privado en Francia. El resultado es una forma de árbol que reconocemos, y que identificamos como madera, pero totalmente oculto por una gruesa capa de pintura. Apuntamos este dato, aunque destacamos que no hay nada visible del soporte en esta obra. Sin embargo, no en todas las cubre por completo el soporte. Otros ejemplos son *Árbol rojo* (2013), en el cual ha pintado en rojo parcialmente el árbol ubicado en Palau Sator, Girona, *Árbol azul* (2013), realizado en una encina de Canapost, Girona y *Árbol azul II* (2014), realizado sobre morera en Sarriera, Girona.

*Corçà* (2016), otra obra que no es un árbol pintado pero que pertenece al proyecto *Epigénesis*, fue una acción de acumulación de secciones de cedro para posteriormente pintar parcialmente algunos de ellos de color azul. Como resultado, en medio de la multitud vemos unos puntos azules que se distinguen del resto. Dentro del mismo proyecto, en numerosas ocasiones ha realizado acumulaciones contenidas por estructuras de hierro, convirtiendo una multitud de secciones de tronco en un objeto escultórico. En ellas unas reglas de hierro dan forma a una serie de elementos de tamaño menor, le dan mayor envergadura y los unifican. Posteriormente a una zona de la superficie que resulta de la acumulación controlada le pinta una forma geométrica en color azul. Esto lo vemos en *Horror Vacui*, (2015), donde el hierro actúa conteniendo la acumulación en forma de paralelepípedo rectángulo y en el centro de este ha pintado una figura circular azul. El resultado de esta intervención pictórica sobre una parte de la acumulación que coincide con la faceta frontal de la escultura y con los cortes transversales del tronco es sensación de conjunto y unidad, al mismo tiempo que distinción entre las secciones de tronco que tienen su cara frontal pintada.

En otras obras, como *Topología de identificación* (2016), procede de forma equivalente, acumulando secciones de troncos y ramas de cedro dentro de una estructura de hierro, que en este caso es de paralelepípedo de sección circular con una parte hueca circular en su interior. Ha pintado de azul sus dos caras frontales coincidiendo con la parte en la que se ven los cortes transversales de la madera. Al haber pintado toda una pared de la escultura, se potencia la diferenciación de la superficie de la madera en esta cara (donde antes se veían los anillos que ahora están tapados) de las secciones laterales en las que siguen visibles algunos restos de corteza del árbol.

Como hemos explicado en el capítulo anterior, en 2013 Guillermo Basagoiti realizó una escultura tallada directamente sobre madera de cedro titulada *Pulsión*. Tiene la particularidad de estar articulada para que una parte interior se mueva como un péndulo cuando se impulsa manualmente. En relación con el tema que abordamos en este capítulo, esta obra tiene una parte pintada de rojo; concretamente la zona del péndulo, que es el corazón de esta obra. El hecho de pintarla de rojo actúa como llamada de atención, por el color y el contraste entre superficie desnuda y superficie cubierta. Sería igualmente llamativo en cuanto a composición con la superficie, la forma y pintura, si toda la escultura hubiera sido pintada dejando el péndulo descubierto. Esto sería equivalente a las reservas del fondo de superficies planas, las pinturas en las que se tapa todo el soporte excepto una parte que se vuelve el foco de la atención. Volviendo a *Pulsión*, en esta obra hay tres tipos de superficie: la del péndulo pintada, la madera sin cubrir tallada y la corteza rugosa de la sección del árbol que aún conserva la obra.



**Guillermo Basagoiti**

*Árbol Azul*

Madera y pigmentos

14 m alt.

2014

Ref.: 369

Imagen facilitada por el artista



**Guillermo Basagoiti**

*Corçà*

*Site specific* en Girona, madera de cedro pintada

Dimen no esp.

2016

Ref.: 380

Imagen facilitada por el artista



**Guillermo Basagoiti**

*Topología de identificación*

Escultura de madera hierro y pigmento

95 x 95 x 30 cm

2016 Ref.: 370

Imagen facilitada por el artista



**Guillermo Basagoiti**

*Horror Vacui*

Escultura de madera y hierro

2015

Ref.: 373

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Dogny Abreu**  
*Memoria del tiempo*  
Carbón vegetal sobre madera  
70 x 90 cm      2017      Ref.: 1276  
Realizada personalmente en la exposición



**Marco Noris**  
S. T.  
Óleo sobre madera encontrada y reutilizada  
15 x 20 x 15 cm      2017 - 2018      Ref.: 661  
Obtenido en 2018, imagen facilitada por Marco Noris

Por último, en este subapartado nos gustaría comentar las obras en las que se practican procedimientos pictóricos sobre superficies que tienen anillos o grietas, que son irregulares y más volumétricas que las obras planas pero que no son esculturas, ni troncos, ni árboles. En las anteriores obras de este artista, pintó sobre la madera de árboles enteros o secciones; a veces con corteza, a veces sin corteza, pero en todos los casos se mantenía visible y reconocible la estructuración de la madera como rama, tronco o árbol. A continuación, explicaremos otras propuestas en las que el origen natural de la madera se manifiesta de forma más sutil, por otros medios, y esto se conjuga con el trabajo creativo en su superficie.

Hemos registrado dos proyectos de pintura y dibujo sobre secciones de árboles. Estas aún mantienen intacta la forma o el contorno del tronco al que pertenecieron. En ellas se conjuga el valor de la forma a partir de la cual se identifica su origen y se relaciona con el árbol, con la actuación en la superficie dibujando o pintando, gracias a lo cual en ella que se intercalan: veteado y dibujo natural de la madera con pintura y dibujo artificial.

Los dibujos de la serie *Memoria del tiempo* de Dogny Abreu fueron realizados con carbón vegetal (un elemento que tiñe de negro y que se produce calentando madera, a menudo de álamo, y otros residuos vegetales) sobre láminas de raíces de nogal. El dibujo practicado es figurativo, representa el rostro de un anciano que mira al espectador, como si diese personalidad a la materia y esta nos mirase de frente. Dogny Abreu utiliza este soporte en primer lugar por su estética, porque le atrae el dibujo de las vetas, su color y su textura. En segundo lugar, porque a nivel conceptual le interesa que sea un soporte de raíces, la parte más antigua del árbol, para así cerrar el círculo sobre el paso del tiempo y de la vida que se representa con esta obra. El dibujo fue expuesto junto a otros similares en el espacio expositivo Begemot, de Barcelona, como mostramos en la imagen.

Guillermo Basagoiti es el autor de *Tabla periódica del punto I* (2014) y *Tabla periódica del punto II* (2014), ambas realizadas sobre secciones de gran tamaño de un gran tronco de cedro. En ambas se mantiene visible la superficie repleta de vetas y también el contorno del árbol gracias a los bordes superior e inferior del soporte. Esto nos permite intuir la forma del ser vegetal de origen de esta materia. Sobre esta superficie con tanto carácter pintó unas figuras circulares, unos puntos negros o rojos organizados en distinto orden. Según el artista, la disposición de los puntos viene dada por la propia estructura física del soporte, por lo tanto el trabajo pictórico sobre la superficie está condicionado por la naturaleza del propio soporte en el que tiene lugar.



**Guillermo Basagoiti**  
*Tabla periódica del punto II*  
Óleo sobre cedro  
370 x 120 x 10 cm      2014      Ref.: 375  
Imagen facilitada por el artista

Marco Noris es el autor de una serie de pinturas de pequeño formato S. T. (2017-2018, ref.: 661), realizadas pintando al óleo varias caras de unos volúmenes cúbicos de maderas viejas y agrietadas. Pinta solo una capa, pero los posiciona exentos para que se entienda la obra como objeto y por su material, aparte de por la imagen. La pintura representa unos paisajes difuminados, poco definidos. Las grietas presentes en estas superficies y la descomposición natural del soporte pueden ser interpretadas como el reflejo de la naturaleza, de la esencia orgánica y biodegradable de la materia. También como una metáfora del paso del tiempo. En cierto sentido, al pintar sobre este elemento paisajes se produce una vuelta al origen, o a la imagen de un origen idílico y difuminado impreso en la propia madera.

Por último, apuntamos que Carmen Pinart valora lo natural que reside en la madera, por lo que suele integrarlo en la superficie de sus obras cuando la reserva y la mantiene sin cubrir como fondo o como figura, y también cuando deja los cantos vistos. La artista nos explicó que nunca hace agujeros a los soportes para no estropear el dibujo de la naturaleza que conserva la madera. En la imagen del retrato S. T. (2017, ref.: 168), posicionado en tres cuartos, podemos advertir el grosor del soporte, la ausencia de agujeros y la firma en el lateral de la madera, no sobre la pintura. La obra se ha realizado con un bloque de cedro macizo del cuarto estadio. La artista suele emplear formatos de entre 4 y 8 cm de grosor, de especies diversas (en las pinturas de mayor envergadura utiliza tablas de dos o tres centímetros para reducir su peso). Estos bloques tan gruesos tienen cierto carácter escultórico, de cuerpo de madera, porque se posicionan exentos de la pared para ser vistos en sus distintas facetas y porque en ellos la artista concibe que se encuentra algo de su origen. Al mismo tiempo, no es una escultura trabajada en sus volúmenes y posteriormente pintada; es una conjunción entre pintura y superficie de madera. Carmen Pinart conjuga estos dos intereses: el dibujo figurativo y su fascinación por la superficie natural de la madera.

### 3. Orígenes de una expansión: *collage* y *assemblage*

En este apartado explicaremos los primeros intentos de rebasar la bidimensionalidad del soporte pictórico realizados con madera. Después comentaremos algunas obras de artistas contemporáneos investigados que presentan ciertas similitudes con estas obras históricas a nivel formal o conceptual.

En los apartados anteriores la madera era el soporte sobre el cual se actuaba, aunque como hemos visto esto finalmente dio lugar a relaciones entre pintura y superficie y una participación activa de la misma en la obra una vez finalizada.

Ahora veremos cómo la superficie del soporte puede anteponerse, posponerse o ensamblarse con otras superficies para actuar como soporte de la obra, creada a partir de varios elementos. La madera puede ser la que se antepone a otras materias, o también puede intercalarse con otros elementos. Estas obras generalmente suelen definirse como *collage* o *assemblage*.

Los orígenes del *collage* están vinculados al cubismo. En el seno del movimiento iniciado por Braque y Picasso en 1907, diversos artistas utilizaron la realidad y la bidimensionalidad del soporte pictórico en todas sus facetas. Quizá por esto se empieza a actuar en el plano del soporte con procedimientos como la anteposición y acumulación de objetos y materiales cotidianos, e incluso de desecho. La técnica que engloba estas acciones se denomina *collage*, y el mismo término también define el género o formato de estas obras.

Una característica del *collage* con madera, que no se había producido anteriormente en la historia del arte, es que relaciona fragmentos de madera de tablas, tableros, listones, entre otros, con papeles y otras superficies obtenidas del entorno cotidiano de los artistas, generalmente bidimensionales. Sobre ellas se pintaba o dibujaba. Entre los primeros *collages* que se dieron en las vanguardias diferenciamos tres tipos.



Carmen Pinart

S. T.

Pintura al óleo sobre madera  
30 x 20 x 7 cm      2017      Ref.: 168  
Imagen cedida por la artista



**Pablo Picasso**  
*Guitarra y botella de Bass*  
Óleo y grafito sobre papel y madera  
85 x 98 x 13 cm 1913 Ref.:1278  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ivan Kliun**  
*Landscape Rushing*  
Madera y óleo  
85 x 67 x 3 cm 1914 Ref.:1277  
Obtenida en 2017 en: [enlace web](#)

Algunos collages presentan un soporte rígido de madera, parcial o totalmente visible, sobre el cual hay otros materiales. Un ejemplo de ello es *Guitarra y botella de Bass* (1913) de Pablo Picasso. En esta obra, los fragmentos de madera y los cartones se combinan sobre una tabla rectangular de madera. El fondo es de madera y da soporte a la obra pictórica.

Por otro lado están los collages cuyo soporte no es de madera (puede ser lienzo o papel), y sobre cualquiera de ellos se anteponen secciones de madera. Este es el caso de *Landscape Rushing* (1914) de Ivan Kliun (Rusia, 1873-1943). La madera no participa como fondo ni como sustento físico, sino como figura.

Cabe destacar también obras de otros movimientos, como los conocidos collages ensamblados del artista Kurt Schwitters (Alemania 1887-Reino Unido 1948), que él denominaba 'Merz'. Aunque los orígenes del collage fueron cubistas, pronto fueron adoptados por movimientos de vanguardia coetáneos, como el futurismo o el dadaísmo. Kurt Schwitters comenzó a realizar Merz en torno a 1920. En ellos adhería casi siempre los mismos elementos: fragmentos de madera, papeles de recortes de periódico, billetes de metro, tiques, entre otros; todos ellos intervenidos con pintura para cambiar su significación. Les escribía frases o los tapaba parcialmente. La repercusión posterior de los Merz es notoria. Fueron influyentes en movimientos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, desde el informalismo al pop art, y esto probablemente ayudó a que el formato de collage tal y como él lo había practicado, en el cual era usual incluir madera, perdurase.

En otras ocasiones no existe un soporte unitario y de forma reglada, sino que se configura yuxtaponiendo varias capas de material, que puede ser madera u otros elementos. Un ejemplo muy conocido es *Mandoline et clarinette* (1913) de Pablo Picasso, comentada al principio del desarrollo. En esta obra varias secciones de tablas se superponen como capas, estas previamente se han recortado para que tengan el perfil del objeto o silueta de las partes de los instrumentos sobre los que versa la obra. Este tercer tipo lo hemos incluido como collage porque estas obras suelen definirse como tal, aunque por su formato y los procedimientos con los que se desarrolla tiene similitudes considerables con algunas técnicas de ensamblaje e incluso de relieve. En propuestas como esta los límites entre collage y ensamblaje pueden ser difusos.



**Kurt Schwitters**  
*Neues Merz*  
Óleo sobre papel, objetos encontrados, madera  
32 x 43 cm 1931 Ref.:1279  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

En cuanto al ensamblaje, desde el constructivismo, futurismo, dadaísmo o surrealismo se promovió crear con esta técnica, para realizar obras de mayor volumen que el pictórico. Así surgieron relieves y contra-relieves distintos a los tradicionales de la escultura anterior y relieves de esquina. Los contra-relieves y relieves de esquina, por el concepto espacial que llevan implícito, a veces se han interpretado como limítrofes con la categoría de escultura. En cambio los collages, por su inicial carácter bidimensional, lo suelen ser del dibujo y la pintura. Este puede ser el matiz que diferencia, a nivel categórico e histórico, a ambas expresiones artísticas, aunque insistimos en que es frecuente que los límites sean difusos, que se creen collages de gran volumen y ensamblajes de considerable planitud.

Jean Arp (Francia, 1887-Suiza, 1966) es el autor de algunas de las primeras obras definidas como ensamblaje, realizadas con madera. Comenzó este tipo de propuestas coincidiendo con su asociación al movimiento dadaísta. Utilizó en estas obras lo que él mismo denominó el “principio de máscara”: sumar varias superficies de formas recortadas, como estratos o capas sobre otra, que actúa como soporte. Arp daba a sus relieves la misma frontalidad rígida que caracteriza a las primeras construcciones de naturalezas muertas de Pablo Picasso, por ejemplo, la citada *Mandoline et clarinette*, aunque en su caso era con un lenguaje propio de formas cada vez más orgánicas y biomórficas. Jean Arp tiene obras en las que ocultaba totalmente los tableros de contrachapado o tablas con óleo, como por ejemplo *Retrato de Tristan Tzara* (1916), y otras en las que la madera esta visible en todas sus facetas, como por ejemplo *Objetos dispuestos de acuerdo con la ley de azar* (1930).

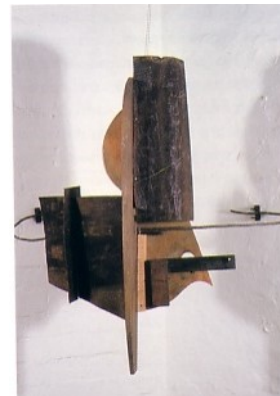
También por estas fechas surgieron los contra-relieves constructivistas, fruto de la búsqueda de la esencialidad en el arte y el deseo de incluir el espacio real en las obras. En ellos se empleó madera, cuya superficie aparece total o parcialmente visible en las obras. Lo ilustran *Relieve de esquina* (1914-15) de Vladímir Tatlin (Rusia, 1885-1956) y *Contra-relieve* (1920) de Vladimir Lébedev (Rusia, 1891-1967). Por su disposición colgados en la pared, los incluimos en este apartado, aunque somos conscientes de que por su concepto espacial y por su formalización rebasan el tema que abordado en el mismo. En estas obras, los artistas abordan cuestiones espaciales y materiales enmarcadas en el ámbito de la escultura. La obra de Tatlin no está tan vinculada al tema de la superficialidad de este capítulo, pero nos ha parecido oportuno mencionarla. También la de Lébedev, esta sí más bidimensional; su creación anteponiendo capas de material recuerda al principio de máscara de los relieves comentados de Jean Arp.



**Jean Arp**  
*Objetos dispuestos de acuerdo con la ley de azar*  
 Relieve de madera  
 48x 52 x 12 cm    1930    Ref.: 1280  
 Obtenida en 2017 en: [enlace web](#)



**Vladimir Lébedev**  
*Contra-relieve*  
 Óleo sobre madera ensamblada  
 85 x 53 cm    1920    Ref.:1281  
 Obtenido en 2017 en: [enlace web](#)



**Vladimir Tatlin**  
*Relieve de esquina*  
 óleo sobre metal y madera  
 79,5 x 62 x 62 cm    1914    Ref. :148  
 Obtenido en 2017 en: [enlace web](#)



**Joaquín Torres-García**  
*Madera, Planos de Color*  
 Madera ensamblada, óleo, grattage  
 43,2 x 20,3 cm    1929    Ref.: 1306  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Pintar y retirar la pintura: *grattage*. Aparte de las pinturas sobre madera, los collages y los ensamblajes, en la primera mitad del siglo XX surgieron nuevos procedimientos como el *frottage* o el *grattage*. Este último consiste en cubrir con pintura la totalidad del soporte de madera para posteriormente retirarla, a veces es necesario raspar. El resultado de esta acción se puede ver en *Ensamblaje* de 1929 realizado por Joaquín Torres-García. Durante su dilatada trayectoria, este artista utilizó incesantemente soportes de madera.



**Dolores Sampol**  
*Guantánamo IV*  
 Collage sobre papel, dibujo, cartón y tablillas  
 76 x 57 cm 2002 Ref.: 225  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Agustí Puig**  
*El hombre Cansado*  
 Collage, fondo de tela, pintura y sección de madera  
 190 x 125 cm 2013 Ref.: 8  
 Obtenido en 2019 en: <http://agustipuig.net>

Después de esta reseña histórica, continuamos explicando los collages realizados por nuestros referentes investigados. Estas son obras en las que algunas maderas finas o listones de tamaño reducido se superponen a soportes de papel, lienzo, otras maderas y fotografías.

Dolores Sampol es la autora de *Guantánamo VI* (2002), un collage que representa una araña enjaulada. En él vemos cómo sobre dos papeles distintos (uno mayor de color beige y otro menor marrón) actuó escribiendo y dibujando con tinta roja. Ambos están pegados a un fondo blanco. Sobre los tres hay varios listones finos de madera simulando una forma cúbica, que por el título de la obra puede interpretarse como una jaula o una cárcel. Esta artista ha creado más collages de este estilo, a partir de un dibujo que actúa como base de la obra, y que completa con algún fragmento de madera como estas tablillas finas. En estos proyectos hay un trabajo creativo con la madera entendiéndola como superficie y material, que tiene un color y dibujo específico, pero también como capa que se antepone. Son trabajos por estratos.

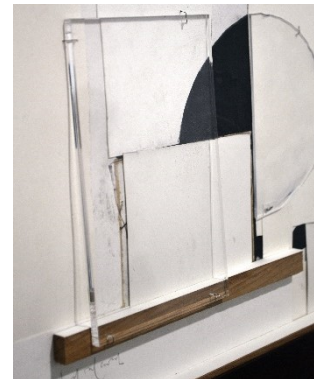
Algunos de los collages de Agustí Puig muestran metodologías similares a la de Dolores Sampol en *Guantánamo VI*. Puig es el autor de *El hombre cansado* (2013). Parte de un lienzo, sobre el que pinta un fondo negro y una figura en línea blanca, representando a un personaje sentado; entre las manos y pies de la figura, pega un listón fino que simula un bastón. De nuevo observamos el uso de la capa de materia que se antepone, el recurso de los materiales planos recortados para dibujar un objeto que se relaciona con una figura. *Brazo, botella y copa* (2013) es otra obra en la que practica este método de creación.

Jordi Alcaraz es el autor de una técnica mixta sobre papel, *Bodegó* (2016), en la cual ha superpuesto varias capas de papel recortado (de color blanco o negro), varias secciones de metacrilato y por último un pequeño fragmento de madera. En esta obra, a la anteposición de madera sobre papel se le añade la del metacrilato, que con sus brillos y reflejos contrasta con la porosidad de la superficie de la madera.

Técnicamente, esta obra es más compleja por el número de capas superpuestas, pero es equivalente a las de Agustí Puig o Dolores Sampol. En su caso no hay grafismos o dibujos. Dentro de la experimentación por capas, es un trabajo más matérico y espacial. En esta y otras obras, Jordi Alcaraz utiliza enmarcaciones o vitrinas, lo cual potencia el carácter de espacio dentro de espacio de la obra. En algunas de ellas, el cristal es sustituido por un material termoplástico en el que practica agujeros, como vimos anteriormente en *Vermeilles*.



**Jordi Alcaraz**  
*Bodegó*  
 Papeles, metacrilato y fragmento de madera  
 40 x 45,5 cm 2016 Ref.: 496  
 Imagen realizada en la exposición en 2017



Miguel Rasero, al que hemos mencionado anteriormente por sus *Pinturas Negras*, es también el autor de una serie llamada *Serie Blanca*, en la que actúa más en la línea de creación de collages o ensamblajes. Las obras han sido realizadas a lo largo de diez años, y hay diferencias considerables a nivel formal y estético entre las obras que integran dicha serie. Por un lado, tenemos la pieza S.T. (2006, ref.: 735). Como si apareciera o se expandiera del soporte de tabla de madera gris, de uno de sus laterales surge una estructura construida con listones finos de madera, en paralelo al soporte pero distanciado unos centímetros de este, que sirve de soporte para una placa traslúcida de acetato. En esta obra recurre a la anteposición de varias capas de materias y al ensamblaje de elementos, manteniendo cierta distancia entre ellos. A excepción del soporte, sobre el que ha dibujado una línea transversal de color azul, el resto de elementos no tienen cubrimiento, dibujo o pintura alguno sobre su superficie. Esta obra es más cercana a las investigaciones de contra-relieve de Vladímir Tatlin que a la propuesta cubista de collage.

Continuando con este mismo planteamiento formal y espacial, casi diez años después, en S. T. (2015, ref.: 731), realizó otra obra perteneciente a la *Serie Blanca*, esta vez solo con madera. La base de la obra es un soporte de tablón pintado de gris. Con varios centímetros de separación, hay otra sección de la misma madera, más estrecha y pintada del mismo tono. Ambas están unidas con una estructura de varios listones finos ensamblados; a la izquierda del soporte de base hay otras varillas finas, que construyen una estructura que enmarca su esquina superior izquierda. La superficie de estas maderas aparece cubierta, semicubierta y descubierta, pero incluso en las partes grises, donde la pintura cubre toda la superficie, son perceptibles la textura porosa y las fibras de la madera. Este es otro trabajo de ensamblaje y anteposición a partir del plano bidimensional en el que se trabaja con la superficie, con la materialidad y con el espacio.

Por último, comentamos otra obra de la *Serie Blanca*, S. T. (2014, ref.: 732), que encaja más con el modelo de collage propuesto por los cubistas y artistas como Ivan Kliun en *Landscape Rushing*. En esta obra, al igual que en aquel collage, el artista superpone otros elementos sobre el lienzo. En esta obra se utilizan dos lienzos, uno rectangular pintado en tono lila y otro blanco, pero recortado en forma de L. El juego de este lienzo es el espacio sobre el que se superpone una estructura configurada con varios listones, algunos de ellos pintados en color azul, mientras que otros aparecen con el característico veteado de la madera de pino, y una tablilla fina cubierta totalmente de pintura lila más oscura que el lienzo de base de la derecha. El trabajo de anteposición, la investigación sobre el espacio en y a través de la pintura y el soporte que se expande son la seña de identidad de esta obra.



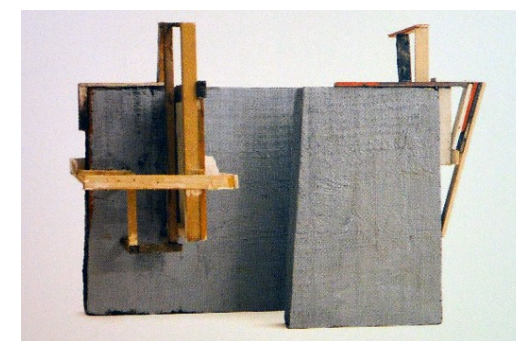
**Miguel Rasero**  
S. T., *Serie Blanca*  
Técnica mixta, plástico, varillas de sección cuadrada y tablón de madera  
22 x 30 x 16 cm 2006 Ref.: 735  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miguel Rasero**  
S/T, *Serie Blanca*  
Técnica mixta con tablas, varillas y fragmentos de cristal  
30 x 50 x 10 cm 2010 Ref.: 730  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miguel Rasero**  
S. T., *Serie Blanca*  
Técnica mixta sobre lienzo  
30 x 45 x 15 cm 2014 Ref.: 732  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

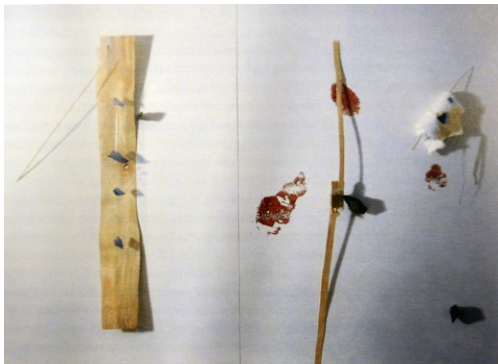


**Miguel Rasero**  
S. T., *Serie Blanca*  
Técnica mixta con varillas de sección cuadrada  
23 x 33 x 15 cm 2015 Ref.: 731  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)





**Antoni Llena**  
*Sense penediment*  
 Pintura y collage sobre papel  
 155 x 215 x 10 cm 2002 Ref.: 74  
 Obtenido en 2018 en el catálogo *Antoni Llena, la pintura como experiencia* (2005)



**Antoni Llena**  
*Sense Espai per les ferides*  
 Pintura y collage sobre papel  
 140 x 200 x 10 cm 2000 Ref.: 76  
 Obtenido en 2018 en el catálogo *Antoni Llena, La pintura como experiencia*, 2005.

*Sense penediment*, *Sense espai per les ferides* y otras piezas similares de los años 2000-2002 de Antoni Llena se asemejan a collages, aunque son distintas a todo lo explicado hasta el momento en este subapartado. *Sense penediment* es una obra sobre un soporte de papel blanco. El artista ha marcado con una línea una separación entre dos espacios, como si se tratase de una secuencia dentro de la misma obra. En la mitad superior de la sección izquierda hay una servilleta de papel con manchas de cera de color ocre y rosa. Más abajo, una sección de chapa muy fina de madera que presenta un moteado en tinta negra. En la sección derecha del collage hay una mancha de resina traslúcida, una materia orgánica de aspecto parecido al algodón, una tabla delgada y alargada de madera con una cartulina encima y en la parte derecha una mancha irregular de cera rosa. En este collage se trabaja con la bidimensionalidad suprimiendo su planitud: la servilleta se arruga y las chapas se comban, a la vez que hay una variedad de texturas y colores muy sugerentes.

Pep Duran ha realizado collages con madera desde 1980. En sus collages se produce un diálogo entre la superficie de madera y fotografías. *El espectador ante la evidencia* (2009) es un collage con una fotografía como soporte. En la imagen se representa un patio de butacas amplio y vacío. Sobre el soporte se ha pegado un fragmento de madera con una palabra escrita: "tarda". Hay un fuerte contraste entre la superficie porosa de la imagen desgastada y la materialidad del pequeño fragmento de pino. La inscripción sobre la madera es bastante velada, está desgastada o no se ha intentado que sea contrastante. En esta también hay, junto a sus vetas, marcas de lápiz y algunos agujeros. En otro collage S. T. (2018, ref.: 918) lleva a cabo lo que parece la simulación de una escenografía o de un espacio a partir de varias imágenes recortadas y varias capas de cartón, chapa de madera, papel de lija y otros papeles de tonos gris y beige. Las superficies están marcadas con lápiz y rayadas, tanto la de las materias primas como las de los recortes de fotografías.



**Pep Duran**  
*El espectador ante la evidencia*  
 Foto-collage con listón de madera  
 54 x 48 cm 2009 Ref.: 919  
 Obtenido en 2017 en: [enlace web](#)



**Pep Duran**  
 S. T.  
 Collage con láminas y recortes de madera, dibujo y fotografía  
 43 x 62 x 2cm 2009 918  
 Obtenido en 2017 en: [enlace web](#)

## 4. Concepto espacial

Revisando el trascurso del siglo XX observamos que entre 1945 y 1970 se continuó creando y reflexionando, como en las primeras vanguardias, en torno a la superficie y el soporte en el ámbito de la pintura. Se cuestionó cuáles eran sus límites y cómo transgredirlos. La pintura continuaba replanteándose a sí misma desde su práctica y la reflexión profunda sobre su naturaleza.

A finales de los años cuarenta y durante los años cincuenta, muchos artistas trataron de transgredir los límites de la pintura y de su soporte, proponiendo que este fuera un espacio para la acción real, de modo que la obra tuviese materia, tiempo y espacio reales. Esto nos recuerda a la escultura constructivista. Tanto en escultura como en pintura, se evolucionó intentando suprimir el halo de irrealidad que rondaba a las categorías tradicionalmente y negando las bases sobre las que anteriormente se asentaban.

En pintura, se practicaron acciones como los *dripping* de Jackson Pollock (Estados Unidos, 1912-1956), el gesto inconsciente del grupo Cobra (Francia 1948-1951) y las agresivas acciones espacialistas. Estas últimas nos interesan especialmente, dado que el resto no se dieron sobre superficies de madera (o al menos no manteniéndolas visibles para que participasen activamente en las obras). En cambio, algunas de las acciones espacialistas sí fueron realizadas sobre soportes de madera. Sobre estas nos gustaría incidir en el detalle de su agresividad hacia el soporte que las contenía. Puntualizamos que se comenzaron a dar poco después del fin de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945); a nivel simbólico, acaso la agresión contra el soporte y hacia los límites de la pintura fuera consecuencia de la agresividad en el mundo en aquella coyuntura. Sea como fuere, estas acciones, iniciadas desde el movimiento espacialista, atacaban frontalmente a los fundamentos de la pintura, pues pretendían anular la bidimensionalidad tradicionalmente asociada a ella.

Lucio Fontana (Argentina, 1899-Italia, 1968) fundó el movimiento espacialista en Italia en 1946. Una de sus señas de identidad es la propuesta de actuar sobre la superficie de la pintura con acciones como perforaciones, cortes o desgarros. A consecuencia de estas prácticas las obras presentan oposiciones de materia y espacios huecos. Tienen novedosos efectos gracias a la discontinuidad del soporte: se rompe la ilusión de la pintura, se puede ver que esta tiene un anverso y reverso, que el espacio entra y sale a través de ella, que es materia y en ella se suman distintos estratos. Se puede mirar desde distintos ángulos y en cada uno se percibirá distinto, siendo incontrolable para el artista.

A Lucio Fontana le debemos lo que se conoce como “concepto espacial”, que atañe a la categoría de la pintura (específicamente a su superficie). Desarrolló este tema en varios manifiestos como el *Manifiesto tecnico dello Spazialismo* (1951), donde se habla de “introducir el espacio en los soportes planos”, “ir más allá de los límites físicos de la superficialidad” o “sustituir el espacio ilusorio por el espacio real” (Barañano, 2002). Por todo esto se considera que Lucio Fontana fue el primer pintor en romper radicalmente (y literalmente) con la superficie.

Hemos revisado concienzudamente su producción y observamos que empleó soportes muy diversos como papel, lienzo, cobre, cerámica, vidrio. Sin embargo, no realizó ejercicios espacialistas en superficies de madera. Sí lo hizo otro de los espacialistas italianos, el pintor Alberto Burri (Italia, 1915-Francia, 1995). Alberto Burri actuó sobre tablas de madera con técnicas agresivas equivalentes a las de Lucio Fontana. Primero agredía la madera y luego la pegaba sobre lienzos pintados. Una particularidad de las acciones agresivas de Alberto Burri es que él plantea la posibilidad de quemar el soporte, esto lo observamos en *Legno e rosso 3* (1956), que consta de una tabla quemada y perforada pegada sobre un lienzo rojo.

Antoni Tàpies (España, 1923-2012) no fue espacialista, pero sí tuvo inquietudes artísticas similares a Alberto Burri y Lucio Fontana. Tàpies quemó, perforó y atravesó algunos soportes de madera. Un ejemplo de ello es *Mitjà hàbil núm. 8. 125* (2004). Según se comenta en artículos sobre el informalismo europeo, Lucio Fontana y el concepto espacial fueron muy influyentes en el discurso y creación posterior de Tàpies (Sánchez, 2015). Los procedimientos realizados



Ugo Mulas

*Concetto Spaziale. Formella*

Fotografía de Lucio Fontana interviniendo un lienzo

1963 Ref.: 1283:

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



Alberto Burri

*Legno e rosso 3*

Óleo sobre lienzo y madera quemada

62 x 34 cm 1956 Ref.: 1284

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Antoni Tàpies**  
*Mitjà hàbil núm. 8.125*  
 Técnica mixta sobre madera  
 300 x 250 x 3,5 cm      2004      Ref.: 1285  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Jordi Alcaraz**  
*Paleta de pintor*  
 Pintura sobre madera y perforaciones en la superficie  
 46 x 38 cm      2001      Ref.: 498  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

por estos tres artistas son semejantes en cuanto a agresividad. En la década de los cincuenta, el espacialismo, vinculado a Italia por su surgimiento, se extendió al resto de Europa.

En las obras de Tàpies se refleja hasta qué punto las técnicas, procedimientos y acciones sobre soportes de madera que se iniciaron en las primeras vanguardias históricas del siglo XX se asentaron y convirtieron en prácticas y medios cotidianos para los artistas posteriores más destacados. Esto lo observamos en *Matèria grisa en forma de barret* (1966), *A tombada* (1982) y *Díptic amb fusta* (1983). Todas ellas presentan un soporte de madera visible que participa en la obra, que se integra porque o bien se reserva o bien intencionadamente se deja descubierto. *Collage de cabells* (1985) es muy interesante a nivel matérico y superficial porque presenta un material transparente sobre la madera, lo cual aumenta el contraste de sus vetas. En *Creu i R* (1975), *Siluetta de banyera* (1982), *Manta encolada* (1999) y *Plena consciència* (1999), la superficie de madera que se reserva se convierte en un elemento que confiere identidad o carácter a la obra. *Fusta i samarreta* (1971) consiste en una cruz hecha cruzando dos tableros de madera con una camiseta encolada en la superficie. La obra de Tapies, vista en conjunto, es un muestrario excepcional sobre usos pictóricos, de integraciones de superficies de madera con otros materiales y de ruptura y transgresión de la superficie mediante acciones agresivas.

En resumen, gracias a las investigaciones alrededor de la superficie de finales de los años cuarenta y década de los cincuenta, se establecieron en la praxis artística posterior algunos de los procedimientos descritos como perforar, raspar, hender o atravesar la superficie. Estas acciones tenían en su origen una clara intención de agresión hacia el soporte.

#### A) Perforaciones, desgarros y cortes.

En 2001, Jordi Alcaraz realizó *Paleta de pintor* practicando aperturas en una superficie de contrachapado enmarcada en madera. La superficie presenta manchas de pintura y varias aperturas de tamaño medio con forma de círculos irregulares. Hay un contraste a nivel visual entre los espacios huecos y la materialidad de la superficie enmarcada, porque se genera una gran oscuridad tras estos agujeros, y a nivel matérico porque vemos las capas del contrachapado son visibles, como también lo son las vetas resultantes de la perforación. La suma de todo rompe con la idea de superficie pictórica entendida como un espacio ilusorio distinto del de la realidad y plano. Es otra manera abordar el mismo concepto de espacio y pintura es el que hemos visto en *Vermeilles* de Jordi Alcaraz, en este caso perforando materiales traslúcidos que dispone sobre superficies contiguas de madera.

Agustí Puig es el autor de *Venus leyendo* (2013). Esta pintura sobre aglomerado llama la atención a primera vista por la superficie repleta de huellas y marcas a partir de las cuales vemos la madera del soporte, pero no se ve lisa ni con una superficie tersa, sino con arañazos, desgarros, rajaduras y cortes. Parece como si se hubiese frotado con alguna herramienta punzante repetida y rítmicamente. Todo ello contrastado con un fondo negro intenso. Después de conocer cómo se realizan estas obras entendemos mejor el porqué de estas superficies tan ricas en matices y texturas. El pintor primero aplicó una imprimación oscura sobre el tablero, cubriéndolo por completo, luego realizó el dibujo lineal de la figura con motosierra en lugar de con pinceles o lápices, así que las líneas son cortes. La Venus representada está tumbada. Su cuerpo es un sinfín de líneas finas y expresivas que se tuercen y enrollan en formas tubulares para configurar las extremidades. La superficie sobre la que reposa dicha figura se representa con una caligrafía de trazos que parecen manchas impresionistas, repartidas siguiendo un ritmo repetitivo y horizontal. Como vemos, la variedad de estilos de trazos que consigue es bastante amplia, expresiva y cambia en función de lo que representa.

En relación con la superficie de la madera, esta obra nos recuerda al gouache en color verde sobre madera de Miquel Planas y a las *Pinturas Negras* de Miquel Gelabert; a diferencia de estas obras, en *Venus Leyendo* Agustí Puig no reserva una parte del soporte, sino que cubre la madera completamente y luego hace que esta resurja cortando, raspando y rasgando. El estrato que está debajo de la pintura parece estar delante y que esta sea un fondo alejado; de nuevo el

efecto de ilusión espacial o transmutación de fondo a figura que ocurría en las Pinturas Negras y el gouache mencionados anteriormente. *Venus leyendo* pertenece a una serie más extensa en la que se incluyen otras obras como *Alma Mater* (2013), en la que se representa a una figura sentada y en la fase última de matización con acrílico pintó unas veladuras de color blanco muy aguadas.

Volviendo a las perforaciones, Antonio Ruiz Montesinos ha realizado varias series de dibujos de estilo puntillista a partir de perforaciones sobre contrachapado. Un ejemplo ilustrativo es *Entropía I* (2016), serie de 10 tableros sobre los que se han realizado unas marcas con una fresadora que posteriormente se realzan con pintura roja. La madera aparece como fondo descubierto porque estas perforaciones no llegan a traspasar el soporte y son ocultadas con pintura. *Avión Entropía II* forma parte de un proyecto más amplio de varias series equivalentes a nivel procedimental, titulado *Entropía* (2016). Algunas de sus obras anteriores se engloban dentro del proyecto *Inopias* (2015). En este caso el tratamiento está lejos de denotar agresividad, lo cual nos indica cómo la perforación del soporte en la pintura y el dibujo actualmente no tiene la carga simbólica de agresividad sobre una categoría y unas ideas tradicionales que tenía en el pasado.

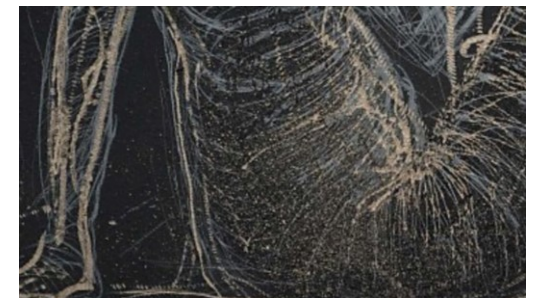
Miquel Planas ha realizado algunas obras como S. T. (2013, ref.: 782 y 2013, ref.: 778), a partir de tablero aglomerado, dibujando primero y después realizando cortes con radial que atraviesan el soporte. Las líneas huecas y oscuras que resultan de estas acciones contrastan con la superficie plana y las marcas rojas o negras de lápiz. Como vemos en los ejemplos escogidos, estos dibujos pueden ser de soporte rectangular o cuadrado, y en otros casos pueden ser originalmente de alguna de estas formas, pero el artista las ha recortado con la radial. En el segundo caso tenemos una superficie que frontalmente tiene un perfil escalonado, con entrantes que rompen con la normalización de los soportes de la pintura. En ambos casos se traspasan superficies de madera con unas acciones que reflejan el resultado de un arte procesual de carácter mecánico y no de una acción enérgico-agresiva.



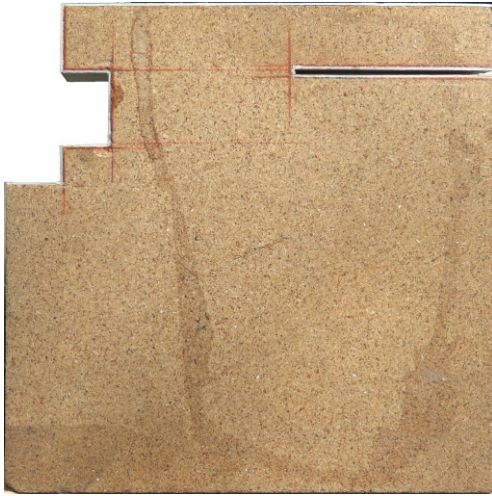
**Antonio R. Montesinos**  
*Entropía I*, (vista general y de detalles de las perforaciones)  
 Chapas de madera fresadas, las incisiones han sido pintadas de color rojo. Serie de 10  
 21, 7 x 29, 7 cm cada una      2016      Ref.: 100  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Agustí Puig**  
*Venus leyendo*  
 Técnica mixta sobre tabla  
 122 x 193 cm      2013      Ref.: 6  
 Obtenida en 2019 en [enlace web](#)



**Agustí Puig**  
*Alma Mater*  
 Técnica mixta sobre tabla  
 122 x 207 cm      2013      Ref.: 7  
 Obtenida en 2019 en [enlace web](#)



**Miquel Planas Rosselló**

S. T.

Tablero aglomerado tallado y canteado con cartón

20 x 20 cm      2013      Ref.: 782

Facilitada por el artista en julio de 2018

Continuando con las acciones directas para la apertura del soporte. Como ya hemos comentado, en las obras de Alberto Burri las acciones de calcinar, quemar o marcar con calor podían denotar agresividad, pero actualmente sirven para dibujar en la superficie de la madera como recurso ornamental, decorativo, expresivo o gráfico. En el capítulo 1 ya hemos comentado las obras en las que David Nash trabaja quemando con hierro candente la superficie de algunas de sus esculturas, lo cual supone un gran cambio tonal y de textura y le sirve para cubrir las con un patrón de marcas ornamentales repetitivas. En las obras de David Nash no hay intención de ruptura o de agresión sino de trabajo con la materia en todas sus facetas o vertientes posibles, en la madera esto implica también quemarla o calcinarla.

Miquel Planas actúa quemando o marcando con calor el soporte de algunos dibujos sobre madera. Esto podría interpretarse como el resultado de su interés en crear a través de las cualidades físicas y tangibles de los materiales, investigando y aplicando procedimientos que los transforman y no como un intento de dar espacialidad ni atacar al soporte tradicional bidimensional, que en estos casos es plano y reglado. A modo de ilustración, adjuntamos la imagen de un dibujo, S. T. (2008, ref.: 773), para el cual actuó quemando distintas zonas de una superficie de okume con una pistola de calor. El motivo gráfico es resultado del cambio tonal y de textura generado por el calor sobre las fibras.



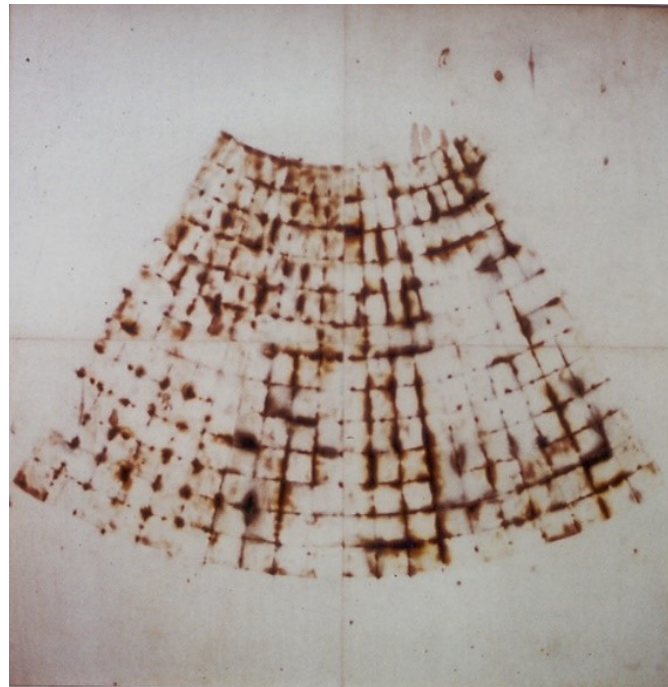
**Miquel Planas Rosselló**

S. T.

Chapa de madera y aglomerado

60 x 60 cm      2010      Ref.: 778

Facilitada por el artista 2018



**Miquel Planas Rosselló**

S. T.

Quemado de contrachapado de okume

200 x 200 cm      2008      Ref.: 773

Facilitada por el artista en 2018

## B) Espacialidad por yuxtaposición

Juan de Andrés es un pintor que a lo largo de su dilatada trayectoria ha abordado el tema de la apertura del soporte de la pintura y la inclusión en esta del espacio real, consiguiendo desarrollar un estilo que nada tiene que ver con la agresividad y acciones directas de las primeras pinturas espacialistas. El suyo es un planteamiento espacial muy meticulado y elaborado. Lo vemos en obras como *AF2/09* (2009), donde varias materias se han ensamblado y yuxtapuesto para conformar un soporte plano y rectangular con de entrantes y salientes. Gracias a esto, se hace más evidente el espacio del soporte (el que encierra y el que lo rodea). De izquierda a derecha encontramos una sección estrecha de madera cubierta por un lienzo, y después pintada totalmente en tonos granates oscuros. Junto a ella, a su derecha y en paralelo, hay una sección de madera muy estrecha, pintada en blanco, que contiene una finísima varilla, pintada también en su mitad inferior en negro. A continuación, hay otra sección de madera que ha sido cubierta con lienzo y después pintada en tonos beige y ocre, finalizando el extremo derecho con una delgada franja vertical negra. La madera en esta obra solo aparece descubierta en la delgada varilla, en su mitad superior. Esta se encuentra dentro de una madera, a su vez contenida por dos tablas entreteladas. Es toda una suma de contención y de materias que se relacionan unas con otras, una amalgama de materiales gracias a la cual se hace perceptible la espacialidad del medio. Por esto opinamos que en sus obras, en espacios muy controlados y reducidos tienen lugar multitud de fenómenos en los que interactúa la pintura, el espacio y la materia.

Otras obras como *AT3/12*(2010) también invitan a ser vistas y recorridas con detenimiento por lo sutil de sus matices, y porque se aborda el tema del espacio que se inscribe en la práctica de la pintura en apenas unos centímetros. En este caso, en ese espacio la madera es más visible y participa más notoriamente que en *AF2/09*. Si la recorremos de izquierda a derecha veremos una primera franja delgada vertical de madera que está hueca, como si fuera una caja vacía que nos muestra su capacidad contenedora sin nada dentro. Tiene una sección delgada de madera, de apenas un centímetro, que la cruza en un punto concreto de la mitad inferior. Después, a la derecha, hay varias maderas más entreteladas: una pintada en beige y verde, otra azul prusia. A pesar de estar yuxtapuestas, desde el frente se aprecia que son dos partes separadas por un borde fino y oscuro, además están relacionadas entre ellas porque sobre el lienzo Juan de Andrés pintó unas sutiles líneas verdes que cruzan todo el soporte horizontalmente como si fuera uno solo. Este dibujo coincide con la sección fina que cruza la primera franja de madera hueca. Después hay una compleja franja vertical de madera descubierta en la cual dichas líneas se continúan, pero en negativo: ha cortado la materia con el mismo grosor de la línea para continuar el dibujo. Esta sección de madera contiene a su vez una varilla ligeramente más oscura, con su superficie sin pintar. La madera, en las secciones que está visible no tiene pátinas ni acabados laboriosos, simplemente está lijada; posiblemente en su día estuviera encerada, aunque actualmente el aspecto es algo seco, lo cual se integra bien con la pintura mate de las franjas de madera entretelada contiguas. Después de esta hay otra sección más estrecha y pegada a la de madera, en este caso entretelada con lienzo, y pintada de color granate.

Otra obra más de este singular estilo es *AT3/11* (2010), donde la composición combina franjas horizontales con verticales de madera entretelada y de secciones de madera descubierta. Incluimos imágenes en su ficha así como de otras propuestas del estilo de la década de los ochenta y noventa. Estas obras, producidas años atrás, también son ejercicios de inclusión del espacio en la pintura, de collage y ensamblaje, de trabajo con materiales a veces visibles y tangibles y a veces ocultos. Todo ello tiene lugar de forma más impetuosa: los huecos son más grandes y las secciones descubiertas mayores y más numerosas. Todo en ellas es más vehemente y evidente, aunque técnicamente y en relación con el tema que aborda la obra son equivalente. Consideramos por esto que con el paso del tiempo su práctica se volvió más contenida, más sutil y eficiente, mucho más compleja en relación con las calidades en la superficie y la inclusión del espacio en la pintura.



Juan de Andrés  
*AF2 / 09*  
Acrílico sobre madera, parcialmente entelada  
31,5 x 33 x 2 cm 2009 Ref.: 543  
Obtenido en 2018 en el catálogo *Juan de Andrés 1982 – 2013*



Juan de Andrés  
*AT3 / 12*  
Acrílico sobre madera, vista general y detalle  
130 x 110 cm 2012 Ref.: 545  
Obtenido en el catálogo *Juan de Andrés 1982 - 2013*



**Carl Andre**  
*Copper-Zinc Plain*  
Instalación con planchas de metal  
36 u. de 1 x 30.5 x 30.5 cm    1969    Ref.:1286  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miquel Planas Rosselló**  
*Terres planes IV*  
Tablero de contrachapado recortado parcialmente  
60 x 120 cm    2009    Ref.: 767  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miquel Planas Rosselló**  
*S. T.*  
Chapa de madera y aglomerado  
60 x 60 cm    2010    Ref.: 778  
Facilitada por el artista 2018

## 5 Superficies para recorrer

Durante los años cincuenta y sesenta, otros movimientos artísticos destacados a nivel internacional ampliaron el concepto de superficie, desarrollando nuevas acepciones al término, además del enfoque que tuvo lugar desde la práctica de la pintura. Como hemos explicado en el capítulo anterior, en muchas de las propuestas del minimalismo estadounidense el foco o fondo de la cuestión se desplazó a la superficie. Algunas obras se planteaban como un espacio para recorrer, y esto tenía lugar gracias a la supresión de la altura en la escultura. Carl Andre lo materializó en sus famosos *Plains* o superficies planas. Son instalaciones realizadas con planchas de aluminio, cobre, acero, magnesio, plomo o cinc dispuestas en el suelo. Se montan y desmontan en cada exposición y sus orígenes remontan a los años 60. Un ejemplo es *Copper-Zinc Plain* (1969). Con estas obras propuso una nueva concepción de espacio basado en la horizontalidad y en la creación a partir de la superficie, entendió a estas como espacio para recorrer intentando abordar despojar a la escultura de una de sus dimensiones emblemáticas: la altura. Cabe aclarar que Carl André no realizó ningún *Plain* con madera, aunque en el capítulo 1 y 2 se mencionan otras de sus obras de superficie y recorrido, en las cuales sí empleó madera.

Como ya hemos comentado, desde los años treinta a los sesenta, en distintas ocasiones se produjo un cruce de caminos entre una pintura que quería sobrepasar el soporte plano y bidimensional y abrirse al espacio, y una escultura que quería abrirse al espacio real y negar todas las bases tradicionales sobre las que se asentaba el término, por ejemplo para volverse una superficie.

Algunos artistas investigados han realizado obras definidas como pinturas o dibujos, pero que desde nuestra perspectiva podrían vincularse tanto con el concepto espacial (y por tanto entenderlas como práctica pictórica) o con la idea minimalista de superficie para recorrer, y entender que también puede haber algo en ellas de naturaleza escultórica. En ambos casos, a través de la materia se nos plantea una obra plana que apetece transitar (cuando es en horizontal, caminando, y cuando es vertical con la mirada o el tacto). En el apartado anterior ya ha aparecido la expresión recorrer la superficie de la pintura gracias a las últimas obras expuestas de Juan de Andrés, como veremos, las suyas no son las únicas obras con esta naturaleza formal.

*Marés y Perimetries* (2010-2014) son dos series realizadas por Miquel Planas que nos recuerdan a la propuesta minimalista de superficies como espacios a recorrer, al mismo tiempo que pueden ser leídas como ejercicios de ensamblaje, de incrustación e incluso de taracea en un sentido de contemporización de la técnica artesanal. Recordamos que la taracea (de la que ya hablamos en el capítulo 1 y en el anexo sobre técnicas y procedimientos) consiste en la incrustación en superficies de madera de pequeños trozos de madera, nácar, hueso, oro, entre otros.

Ambas series tienen algo de esto. Llamen la atención individualmente por su técnica y globalmente por lo numerosas que son, por la gran cantidad de ejemplos a analizar y estudiar. En estos proyectos los soportes suelen ser maderas de especies y tipologías diversas, compaginando el uso de maderas naturales y procesadas. Casi siempre está descubierta con la excepción de alguna sutil línea o algún elemento que se incrusta.

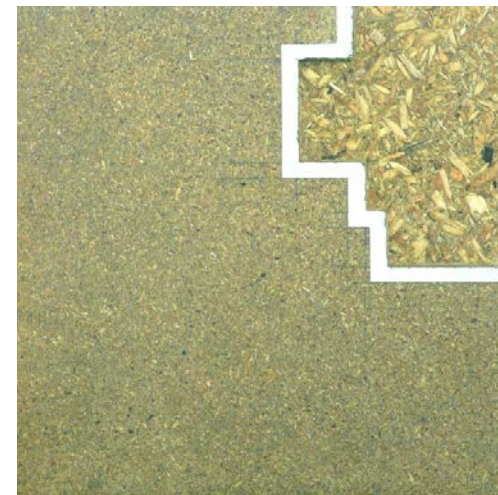
Un ejemplo ilustrativo es *Terres planes IV* (2009), una obra que se plantea como una pintura, ideada para ser expuesta en vertical, cuya superficie es bidimensional y plana. El soporte es de contrachapado y a este se le han insertado, como si se tratase de una taracea, dos formas recortadas de otra madera. Las figuras conservan las líneas en rojo de las marcas previas al corte, lo cual refleja una parte del trabajo manual practicado. En otra obra S. T. (2014, ref.: 778) practica un ejercicio equivalente en un tamaño más reducido. En este caso es un formato cuadrado, se combina una parte de tabla natural con otra de tablero de fibras que se inserta meticulosamente. El contraste cromático entre ambas y las distintas texturas hacen de esta una propuesta muy llamativa, apetece recorrer esa frontera entre una y otra, tanto visual como táctilmente. De nuevo se mantiene el rastro del dibujo y recorte previos a la incrustación de una madera en otra. En otras ocasiones, como ocurre en S. T. (2014, ref.: 780), remarca la separación entre una y otra

recurriendo a una línea gruesa blanca. A veces enmarca el contorno de la línea que separa a las dos maderas. Un ejemplo de ello es S. T. (2014, ref.: 779).

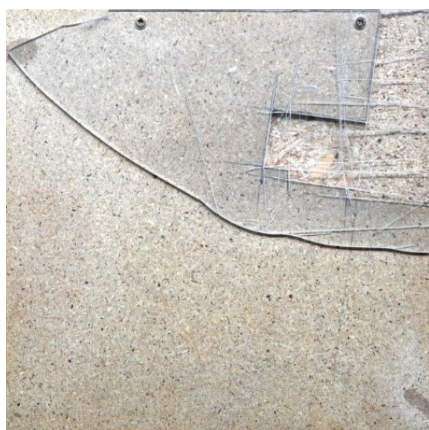
Como vemos en estas tres obras, el ejercicio de insertar uno o dos de elementos una misma familia entre ellos puede ser abordado con pequeñas diferenciaciones en la práctica, que alteran sustancialmente el resultado a nivel plástico e incluso conceptual. La línea que divide y bordea a una madera incrustada en otra puede simplemente reflejar el trabajo realizado por el artista como en la primera pieza mencionada, puede ser realizada con pintura como en la segunda, o puede superponerse otra materia insistiendo en la división y separación, enmarcando el límite entre ambas. En cualquiera de estos tres casos, a partir del dibujo que de por sí tienen las materias empleadas se conforma un estilo de creación abstracto, matérico a la par que pictórico.

En otras piezas Miquel Planas ha insertado metal en madera como ocurre en S. T. (2014, ref.: 769), obra incluida en su ficha técnica). En esta pieza se han incrustado distintas maderas que en su color son parecidas, pero se entiende que su origen es distinto por las direcciones de sus vetas y por los finos bordes que las separan. También se inserta un trozo de lámina de plomo, hacia el cual se enfoca inevitablemente nuestra atención cuando vemos la obra (por el contraste de color y calidades entre él y el resto). Después, la obra invita a recorrer las líneas inscritas en el soporte, los trazos que parecen fronteras.

En algunas obras en las que más que inscribir o incrustar, antepone y oculta parcialmente un soporte de madera con recortes de otras. Esto puede tener lugar de varios modos. Ejemplos de ello son S. T. (2014, ref.: 774), y S. T. (2014, ref.: 776), obra incluida en su ficha técnica), donde a una superficie de tabla o tablero, natural o procesado, se le anteponen secciones recortadas de chapas de especies naturales, manteniendo visible parte del fondo que se vuelve una figura. Ocurre en estas obras algo similar a la ilusión espacial de la que hemos hablado al explicar algunas propuestas de Miquel Rasero englobadas en la serie *Pinturas Negras*, o en las obras de Carmen Pinart en las que las partes del formato reservadas se vuelven parte de la figura retratada. Las chapas antepuestas enmarcan de tal manera que la figura resultante, a pesar de ser el soporte, toma algo de corporeidad. Aparte de esto, en cuanto a calidades y de superficie vuelve a ocurrir como en las piezas anteriores. Son obras sugerentes a nivel táctil. Los bordes y líneas que dividen y separan a las distintas materias llaman a recorrer las distintas partes de esta superficie.



**Miquel Planas Rosselló**  
S. T.  
Gouache sobre tablero aglomerado tallado  
20 x 20 cm 2012 Ref.: 780  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miquel Planas Rosselló**  
S. T.  
Metacrilato atornillado a tablero de aglomerado  
20 x 20 cm 2012 Ref.: 777  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miquel Planas Rosselló**  
S. T.  
Chapa recortada sobre tablero de contrachapado  
20 x 20 cm 2010 Ref.: 774  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miquel Planas Rosselló**  
S. T.  
Chapa y listón de madera sapelly sobre tablero aglomerado  
20 x 20 cm 2014 Ref.: 779  
Facilitada por el artista en julio de 2018





**Daniel Dezeuze**  
*Cité des Arts*  
 Instalación con superficie de madera  
 1972 Ref.: 1287  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Daniel Dezeuze**  
*Triangulation rehaussée de Brun*  
 Óleo sobre madera  
 165 x 85 cm 1975 Ref.: 1288  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Por último, en ciertos casos ha antepuesto otros materiales a superficies planas cuadradas de madera. Algunos de los elementos superpuestos pueden ser cartón o superficies rígidas y traslúcidas como el metacrilato. S. T. (2018, ref.: 777) es un ejemplo de lo segundo, en ella una a madera porosa de tablero de fibras tiene una sección de metacrilato que se antepone parcialmente a ella, está atornillada. Este último ejemplo, en cuanto a fenómenos que acontecen en la superficie de la madera, nos recuerda a *EP-MBS 002*, la obra de Gerard Fernández Rico explicada anteriormente que tiene capas gruesas de resinas sobre contrachapado. En la propuesta de Miquel Planas, el elemento traslúcido en lugar de brillar está rayado, lo cual altera cómo vemos la madera de debajo a pesar de que seguimos siendo conscientes de su corporeidad y de sus texturas.

## 6. Soportes axiomáticos

En 1969 se fundó el movimiento francés Supports/Surfaces que, como su propio nombre indica, surge para secundar al soporte y para evitar que se convirtiera en un elemento pasivo de la pintura. Desde las vanguardias, los soportes estaban cada vez más lejos de ser eso, pero este movimiento quiso establecer una relación más dinámica aún entre soporte y pintura. Daniel Dezeuze (Francia 1942), uno de los fundadores de Supports/Surfaces, explicaba:

La problemática del soporte: (siendo el formato una de las codificaciones determinantes), donde se programa la historia de la pintura en occidente como historia de la aprehensión de una superficie en tanto que lugar de meditación, de proyección y de expresión, permite la transición de la cuestión ideológica de la superficie y del cuadro, a una ciencia de las superficies donde la superficie y la lógica se encuentran sacudidas (Dezeuze, 1996) [Cita incluida en catálogo de la exposición *Superficie emergente* de Paco Simón, Barcelona 1996].

La idea que defiende esta cita fue compartida con otros artistas. Supports/Surfaces fue fundado en 1969 por Claude Viallat, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour y Vincent Bioules. Entre todos ellos cabe destacar a Daniel Dezeuze, porque recurrió principalmente a la madera para materializar su propuesta de pintura. Desde finales de los años 60 a la actualidad, ha realizado lo que denominamos soportes axiomáticos: superficies para la pintura que evidencian un posicionamiento frente a esta categoría, es decir: los principios fundamentales sobre los que se construye, la base ideológica de la que parte, en este caso el movimiento Supports/Surfaces<sup>10</sup>.

Algunos de estos soportes son abiertos, estructuras reticulares rígidas o maleables, para lo cual utiliza las rejillas de madera que se comercializan en grandes superficies para jardines u otros usos domésticos, o construye las suyas recortando tiras de chapa de madera, de las que se comercializan en formato de cinta o rollos. Estas últimas las recorta y grapa unas a otras, y así surge un tipo de retícula laxa y maleable. Esta consistencia es muy relevante en sus obras. Estos soportes suelen ser pintados parcialmente y los instala de distintas formas: cayendo desde la pared al suelo, semi enrolladas como en *Rouleau de bois* (1975) o depositadas en el suelo como se ve en la fotografía de la instalación *Cité des Arts* (1972).

En varias series de pinturas, las retículas se simplifican considerablemente realizándose con pocas tiras que se cruzan ordenadamente, conformando lo que parece un dibujo sobre la pared. Esto se observa en *Triangulation Rehaussée de Brun* (1975) o en *Claine Inachevé* (1976).

Las superficies reticuladas rígidas o semi rígidas adquiridas en grandes almacenes le sirven para anteponer unas a otras, para pintarlas parcialmente y que estas se relacionen entre ellas con el espacio que las rodea. Pueden encontrarse instaladas sobre la pared como ocurre en *Jardin français* (2013) y en *Panneau Extensible* (1969). A veces las retuerce o

<sup>10</sup> Tomamos el término axiomático prestado del adjetivo con el que Rosalind Krauss definió a una propuesta equivalente en el ámbito de la escultura, las estructuras axiomáticas, comprendidas dentro del concepto de campo expandido que ya hemos explicado en el capítulo 2.

curva como en *Pavillon* (2001). En alguna ocasión ha dispuesto muchas juntas conformando un bloque, por ejemplo en *Cube* (1997).

Daniel Dezeuze actúa en todos estos casos con procedimientos pictóricos sobre las superficies de madera, que son abiertas para relacionar el espacio rodea a la pintura con el soporte y con ella misma. Estas superficies no son ni pasivas ni limitadoras, son herederas en ciertos aspectos de las ideas espacialistas de Lucio Fontana, pero se han desarrollado con materiales industriales y sin intervenir en los soportes con acciones agresivas. Aparte, como superficie, es novedosa su propuesta de soporte a veces poco tenso, flexible, que se curva, que se retuerce, se deja tirado en el suelo o se utiliza para construir un bloque.

Aclaremos que Daniel Dezeuze también actuó en tablas o tableros (naturales o derivados industriales) rígidos, planos y continuos. Lo hizo con procedimientos pictóricos, reservando e integrando la superficie de la madera en la obra. No las mencionamos porque técnicamente son una continuación de otras obras descritas en los apartados anteriores.

Entre nuestros referentes observamos que la superficie del soporte no es un límite para la pintura. En algunos casos aporta identidad o carácter a ciertas pinturas y dibujos. Esto está relacionado con las ideas promovidas por Dezeuze y el grupo Support-Surface hace más de cuarenta años. Son soportes axiomáticos en el sentido de que declaran por sí mismos la intención de sus artífices frente al hecho de la creación pictórica.

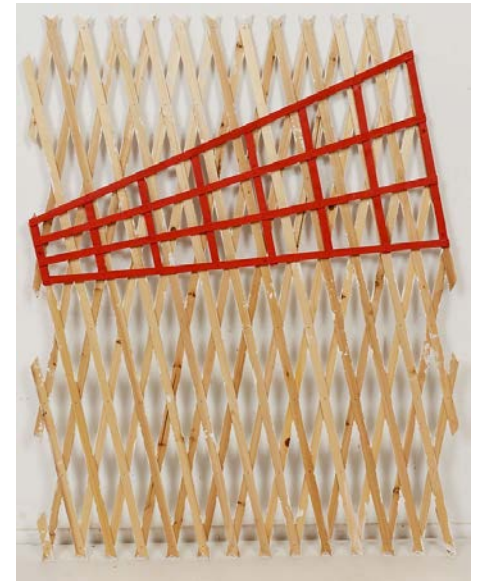
Hemos registrado propuestas en las que se rompe con la bidimensionalidad tradicional del plano del soporte pictórico, gracias a la anteposición de distintas capas de materia, pero de forma remarcada. Son capas más gruesas, con espacio entre ellas, y se actúa pictóricamente sobre las mismas para hacer énfasis en este hecho.

Vanesa Muñoz es la autora de *Unconformity strata* (2015), obra para la cual construyó un soporte rígido de madera con varias capas recortadas de tablas de pino organizadas gradualmente, como si de una escalinata irregular se tratase. Sobre ellas y en los cantos entre una y otra, pintó unas líneas en color negro que vistas desde frente simulan estar sobre un mismo plano vertical. Cuando se observa desde otro ángulo, se percibe la complejidad del soporte. Estamos ante un ejercicio de anamorfosis y soporte axiomático. Las calidades plásticas del soporte, los anillos, vetas y bordes de unas maderas ensambladas a otras se mantienen intactos, sin cubrir, la madera es de color claro y contrasta fuertemente con ella el negro de la pintura.

Este tipo de propuesta formal nos recuerda a una obra de Martín Carral titulada *Centrípetra* (2011), una pintura de base irregular, cuya superficie se conforma en dos capas: una es un cuerpo plano de contorno irregular de piedra que se ha abierto en dos y la otra es la capa de material inferior de madera, que tiene forma de tondo o círculo, y que vemos gracias a la grieta de en la de piedra. Sobre cada parte ha pintado con esmaltes dibujos geométricos de círculos y líneas que se cruzan. El dibujo sobre la primera indica o incide en cómo es la forma del estrato posterior semi oculto, este motivo actúa como unión o cohesión entre las dos superficies que aparte de tener distinta posición son de dos materias distintas, una de piedra y la otra de madera.

*Centrípetra* y *Unconformity strata* se asemejan por configurarse anteponiendo distintas capas de material, y que a pesar de que no sea una superficie continua y la actuación sobre ella pueda verse interrumpida, el soporte consigue dar cohesión y continuidad a la pintura. Vanesa Muñoz utiliza esto para generar anamorfosis, mientras que Martín Carral lo hace para relacionar dos materias distintas y que una se vea a través de la otra.

También es posible suprimir la planitud de la superficie, como realiza sutilmente Tom Carr en *Crossroads* (2010) o *Sky Agust* (2010). *Crossroads* se ha realizado cruzando dos secciones rectangulares de contrachapado en forma de aspa, ambas están unidas con un hilo que cruza horizontalmente en el centro, una de las chapas está ligeramente convexa y la otra ligeramente cóncava. Las láminas de madera, teñidas de azul mediante veladuras traslúcidas, tienen una curvatura muy discreta que apenas apreciaríamos de no ser por la iluminación que produce unas sombras delatadoras en el soporte y sobre la pared. *Sky Agust* es un círculo recortado en chapa de madera sobre el que ha pintado casi la



**Daniel Dezeuze**  
*Jardin français*

Madera pintada  
Ref.: 1289

100 x 129 x 25 cm 2013

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Vanesa Muñoz Molinero**  
*Unconformity strata*

Acrílico sobre soporte construido con tablas de pino  
80 x 60 x 9 cm 2015 Ref.: 1036

Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



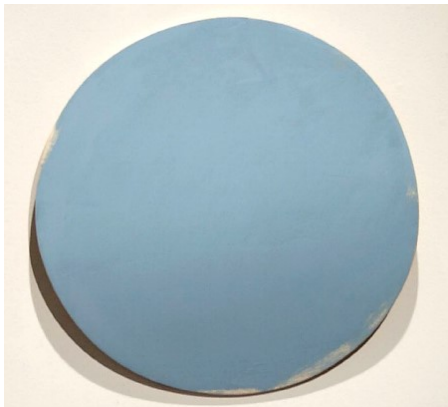
**Martín Carral**  
 Centripeta I  
 Pieddra arenisca, esmalte y madera  
 52 x 64 x 4 cm 2010 Ref.: 710  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



totalidad del soporte de azul, con veladuras algo más cubrientes, tan solo podemos ver la madera bajo la pintura en algunas zonas cercanas al borde del formato. Este está ligeramente curvado, de nuevo apreciamos este detalle por la sombra que proyecta sobre la pared. De ambas destacamos cómo la obra interactúa con el espacio y con la luz gracias a la curvatura del soporte.

Una propuesta distinta de soportes axiomáticos, que expresan por sí mismos el planteamiento de base de la obra, es la de Vasco Mourao. A partir del soporte, plantea un análisis subjetivo sobre ciudades o sobre lo que denotan para él. Es otra manera de establecer una relación más dinámica entre el soporte y la pintura, siendo estos de formas distintas a las regladas tradicionales rectangulares y cuadradas. Esto tiene lugar en *Ouroboros* (2016), un dibujo a tinta sobre un soporte recortado de contrachapado. La forma de este es de curva cerrada sobre sí misma, un rosco o rizo a partir del cual intentó generar sensación de caos desde la forma que sustenta la pieza. Representó con dibujo lineal líneas vistas cenitales de edificios. Con esta obra pretendía realizar un bucle de edificios que aparentase estar en movimiento y crecimiento constante, por eso la superficie del dibujo tiene esa forma de curva que se encierra sobre sí tan dinámica. En esta obra aparte del dibujo no hay otro elemento que cubra al soporte. Desde el lateral vemos los característicos estratos del contrachapado y desde el frente una superficie tersa y satinada.

En otra obra titulada *Mirrored Cities* (2018), que se expuso en 2018 en la sala "Espacio 88" de Barcelona, de nuevo realizó un dibujo con tinta de edificios y elementos urbanos sobre contrachapado, pero la forma del soporte es totalmente distinta a la de *Ouroboros*. *Mirrored Cities* nos muestra la vista del horizonte interpretado de dos localidades distintas y lo hace en paralelo, una sobre otra. En la mitad superior tenemos el dibujo de Lisboa y en la zona inferior un paisaje representativo de Almada (Portugal). En esta propuesta la superficie es geométrica e irregular y ambas partes, superior e inferior se relacionan gracias a una franja que las separa. Con ella el artista alude metafóricamente al río Tajo, que es un nexo entre ambas. El acabado y tratamiento de la madera es igual en esta obra al de *Ouroboros*.



**Tom Carr**  
 Sky August  
 Madera recortada, ensamblada y pintada  
 12, 37 x 3 x 37 cm 2010 Ref.: 1008  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Tom Carr**  
 Crossroads  
 Madera recortada, ensamblada, pintada e instalada con hilo de nylon  
 13 x 7 x 3,3 cm 2010 Ref.: 1003  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Vasco Mourão**  
 Ouroboros  
 Tinta sobre contrachapado  
 55 x 55 x 2 cm 2016 Ref.: 1046  
 Imagen facilitada por el artista en 2018

Gianfranco Mazza realizó en 2017 una exposición individual en el Espai M de La Escocesa (Barcelona) titulada *American Lesson*, donde pudimos ver unas obras que reflejan su interés en aprehender las bases del minimalismo americano y desarrollar a partir de ellas sus propias obras. La peculiaridad de los proyectos que nos propone a partir de este aprendizaje es que son obras bidimensionales, totalmente planas, en ellas se observa la extrapolación de la esencia de la escultura del interior a la superficie, el trabajo a partir de las cualidades innatas de la materia procesándola poco o nada con técnicas directas que denoten industrialización, todo esto que son algunas de las premisas más conocidas del minimalismo en sus orígenes ha sido llevado al límite.

Son reproducciones de conocidas obras de Sol LeWitt (Estados Unidos, 1928-2007), Donald Judd (Estados Unidos, 1928-1994) o Carl Andre, entre otros, a partir de los cuales experimenta nuevas fórmulas de creación. En ellas se observa que le interesan las combinaciones tablas y tableros reciclados de distintos colores, aprecia la diferencia entre los tonos nuevos y los desgastados y ajados por el paso del tiempo, como él mismo explica: “una diferencia de color debido a la elección de diferentes tipos de madera o de tablas recicladas y desgastadas por el tiempo es suficiente para deslumbrar nuestros sentidos y para crear sólidos tridimensionales proyectados en el espacio” (Mazza, 2015). También le interesa el juego de perspectivas, las ilusiones espaciales, producir anamorfosis a partir de formas geométricas simples.

En la obra titulada *Fank Stella* (2017) hace referencia a obras de este escultor como *La emperatriz de India* (1965), realizada con polvo metálico sobre lienzo. Gianfranco Mazza se queda con la forma del soporte de la pintura de Frank Stella, y la reproduce en aglomerado. La superficie la matiza con capas de cinta adhesiva de polipropileno marrón, esta tiene la particularidad de ser traslúcida, y por lo tanto permitir entrever el fondo de la superficie aunque con bastante dificultad. Se aprecia claramente cuál es la madera empleada gracias a que los cantos están descubiertos.

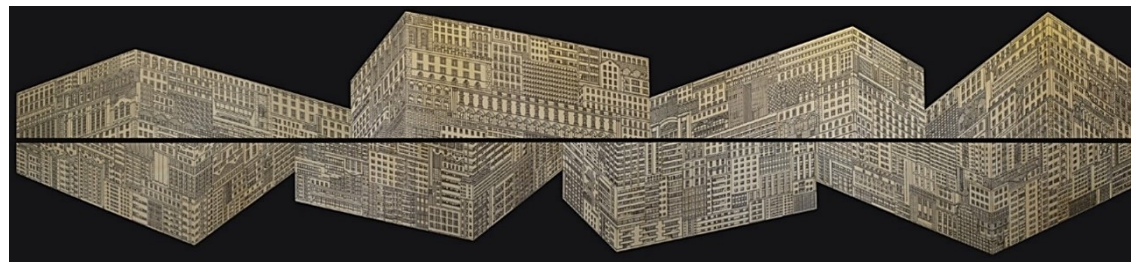
En *Carl Andre* (2017) reproduce con exactitud *Still Blue Range* (1989) de Carl Andre, originalmente realizada en piedra caliza. En esta pieza la madera es visible en toda la obra. Es de pino sin tratamientos, pero presenta dos tonalidades, una con tendencia al beige y otra con tendencia al verde o al gris (puede ser porque sean tablas de mayor antigüedad). A partir de los dos tonos ha reproducido los cubos y paralelepípedos de la conocida pieza de Carl Andre dibujando en perspectiva sus formas, distinguiendo adonde les daría la luz de las zonas que estarían en sombra, la madera clara para las primeras y la más oscura para las segundas. Ha realizado acciones de recortado y ensamblado. De perfil se observa que el plano totalmente bidimensional de esta propuesta está alejado unos centímetros de la pared con unas reglas que cruzan el soporte transversalmente. Al proyectarse la luz en la sala sobre el soporte de madera, se producen unas



**Gianfranco Mazza**  
*Frank Stella*  
 Técnica mixta, aglomerado y cinta de embalar  
 45 x 50 x 1 cm      2017      Ref.: 358  
 Fotografía realizada en la exposición



**Gianfranco Mazza**  
*Carl Andre*  
 Maderas ensambladas.  
 63 x 57 x 3 cm      2017      Ref.: 354  
 Fotografía realizada en la exposición



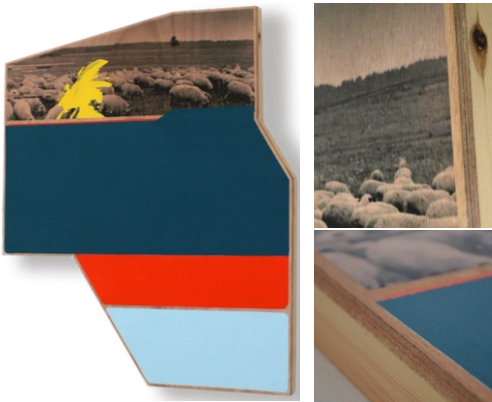
**Vasco Mourão**  
*Mirrored Cities*  
 Tinta sobre contrachapado  
 400 x 120 cm      2018      Ref.: 1047  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Gianfranco Mazza**  
*American Lesson*  
 Detalle de la instalación de algunas piezas de la serie  
 2017      Ref.: 360  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ruben Torras**  
*Modular II*  
 Técnica mixta sobre madera  
 41 x 48 x 3,5 cm 2017 Ref.: 957  
 Obtenido en 2017 en: [enlace web](#):



**Ruben Torras**  
*Modular IV*  
 Técnica mixta sobre madera  
 61 x 77 x 3,5 cm 2017 Ref.: 960  
 Imágenes izquierda obtenida en 2020 de: [enlace web](#)  
 Imágenes a la derecha realizadas en el taller de Ruben Torras en 2017

sombras en la pared que dotan de tridimensionalidad a la pieza, le dan algo de realismo en la representación. Este método de creación (en el cual parte del color que tienen distintas materias, para recortarlas y ensamblarlas y generar dibujos de cuerpos geométricos en perspectiva) lo había practicado anteriormente en obras como *Woodendraft* (2015) y otras piezas de 2015 de las que incluimos imágenes en su ficha técnica, también en otras posteriores como *Donald Judd* (2017).

Ruben Torras es el autor de *Modular II*, (2017), una pieza que pertenece a una serie cuyo soporte refleja mucho de la base conceptual del proyecto al mismo tiempo que se aleja de la idea de las superficies regladas cotidianas en la pintura. Está realizada con óleo, dibujando, con transferencias de imágenes y aplicando veladuras de resinas gruesas o muy finas. Todo ello dejando grandes franjas del soporte sin cubrir, por lo tanto, permitiéndole que participe activamente junto con el resto de los tonos que integran la obra, y por su textura, entre los contrastes de superficies pulidas frente a superficies porosas.

Es una propuesta de mezcla, de suma de cualidades a partir de las distintas materias, de recursos pictóricos, dibujísticos y fotográficos. En esta y otras piezas de la serie vuelve a aparecer en zonas puntuales el recurso de las veladuras translúcidas de resina, que matizan cómo vemos las vetas y la superficie de la madera, tal y como ocurría a mayor escala en la propuesta *EP-MBS 002* de Gerard Fernández Rico o en los trabajos con metacrilato sobre tableros de Miquel Planas, solo que en su caso es en zonas puntuales. Estas obras han de recorrerse con dedicación, apreciando los detalles.

A esta serie pertenecen otras obras como *Modular* y *Modular IV* (2017), de las que se incluyen imágenes en su ficha, y que están ejecutadas de forma equivalente. Como su propio nombre indica hay algo de módulo en ellas, no son pinturas al uso y en esto los soportes cobran mucho peso: como forma de base entre todas observamos que remiten a piezas de un conjunto (de hecho a veces son dípticos) y por la construcción y la regulación (porque responden a un mismo patrón de creación. Todos ellos fueron realizados por un especialista ebanista con lo cual a nivel técnico gozan de una perfecta ejecución. Se ensambla un tablero de contrachapado a varios listones de pino que conforman un grueso marco. De perfil se aprecia el buen trabajo de la materia y cómo este se cohesionan con las capas de pintura y de resinas sobre él.

Con estas obras indaga sobre el lenguaje de la pintura, intentando mantener algo de la parte procesual tradicional en ella con nuevos medios plásticos. Los formatos de estos soportes a los que aludimos, los procedimientos realizados en su superficie y los materiales utilizados están ligados a la temática y reflexión contemporánea e híbrida que motiva estas pinturas. Abordan problemáticas de la naturaleza, de la sociedad, sobre la tecnología y la arquitectura.

## 7. Pintura expandida

Desde el ensayo *La escultura en el campo expandido* de Rosalind Krauss, la idea propuesta por la historiadora, que originalmente se enfocaba a la escultura, se ha replanteado desde otras áreas. Hoy se habla de pintura expandida, literatura y escritura expandida, de performance expandida, entre otras, y esto hace referencia a que en una misma obra los medios y fórmulas empleadas, que proceden de distintos mundos artísticos se conjugan.

Hay críticos y especialistas que consideran que esto es una consecuencia más de un mundo globalizado. Aquí no se va a tratar en profundidad, ya que se aleja del tema principal de este capítulo. Sin embargo, comentaremos que las siguientes propuestas de pintura reflejan una expansión de la categoría. El soporte como elemento que contiene y acota es distinto y se mueve por distintas categorías, como la instalación, la escultura, la fotografía o los nuevos medios.

A continuación veremos cómo algunos artistas trabajan la pintura desde una postura que cuestiona sus límites, contenciones y formatos, y para responder a sus propias preguntas la categoría se expande, se hibrida y se cuestiona sin dejar de ser pintura, tal y como explicamos en el capítulo anterior que ocurrió con la escultura.

Nos gustaría incluir algunos referentes destacados en esta área a nivel internacional, para que el lector se haga una idea de ciertas posibilidades de expansión que se desarrollan con soportes de madera descubiertos.

Un artista postminimalista cuya obra recomendaríamos revisar en profundidad a cualquier interesado en este tema es Richard Tuttle (Estados Unidos, 1941), por la reinención de las técnicas descritas en los primeros apartados del desarrollo que observamos en sus proyectos. También rememoran los fundamentos del movimiento Support-Surface por su marcado carácter pictórico y el tipo de superficies de madera que se instalan siempre en relación con el espacio expositivo. Hemos seleccionado varias obras para resumir sus actuaciones y recursos desarrollados con madera: *Bit* (1965), *Snow series* (1985), *Orange Bar* (1990), *Paris Piece V* (1990), *Source of Imaginery* (1995-2010) o la serie *Triangles* (1997). También ha pintado ramas de árboles para alguna de sus instalaciones y relieves de pared como *Monkey Recovery for a Darkened Room* (1983).

La pintura y el dibujo se expanden cuando en ciertas obras se realizan instalaciones de tipo site-specific con suelos o paredes de madera. Esto es lo que realiza Whitfield Lovell (Estados Unidos, 1959), un artista conocido internacionalmente por sus dibujos sobre madera de personajes afroamericanos. *Echo 1* (1996) es parte de su intervención en la pared de tablones de una casa abandonada en Houston (Texas), realizada en homenaje a los antiguos residentes de la casa: familias de trabajadores ferroviarios. Esta acción tuvo gran repercusión; posteriormente se extrajeron las paredes y actualmente se exponen en galerías y museos.

Otra acción posible es pintar el suelo de madera, como hizo Matthew Ritchie (Inglaterra, 1964) en el Museo de Arte Contemporáneo de Houston para la instalación *Proposition Player* (2003).



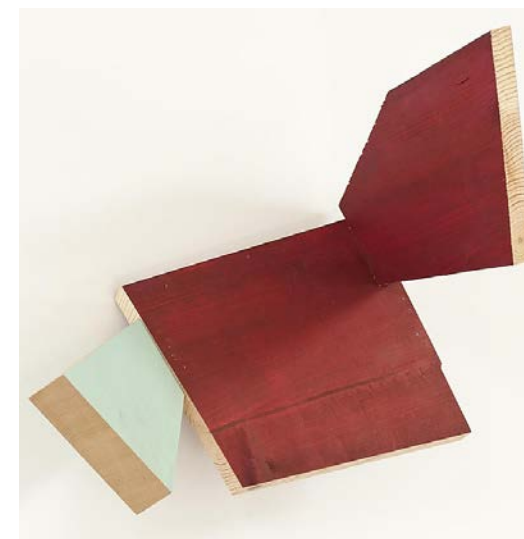
**Richard Tuttle**  
*Source of Imaginery*  
 Técnica mixta sobre madera  
 119,4 x 125,7 x 26,7 cm 1995 Ref.: 1291  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Whitfield Lovell**  
*Echo 1*  
 Técnica mixta sobre madera  
 129 x 187 cm 1996 Ref.: 1292  
 Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



**Matthew Ritchie**  
*Proposition Player*  
 Instalación  
 Dimen. no esp. 2003 Ref.:163 1296  
 Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



**Joel Shapiro**  
 S. T.  
 Óleo sobre madera  
 37 x 43 x 11. 5 cm 1985 Ref.: 1297  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Pello Irazu**  
*Summer kisses*  
 Esmalte sintético sobre madera  
 92 x 87,5 x 75,5 cm 1992 Ref.:1295  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ana H. del Amo**  
 S/T  
 Óleo sobre madera  
 49 x 53 x 7 cm 2011 Ref.: 1298  
 Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)

Otro artista que ha realizado instalaciones con suelos y paredes de madera es Pello Irazu (España, 1963), por ejemplo en *Summer kisses* (1991), obra en la que cubrió parcialmente la pared con papel de pared. Nos gustaría mencionar algunas actuaciones pictóricas de Pello Irazu sobre soportes de madera como *Expansión* (1988), sus collages con contrachapado y pintura sobre papel como *Durmiente* (2003), y sus relieves con superficies de madera descubiertas o cubiertas parcialmente como *Sleeping in the corner* (1991), *Some Blue* (1991) y *Good Boy* (1991). No nos olvidamos de sus acciones pictóricas sobre esculturas de madera como *De nadie* (2000), *Pliegue* (2012) y *Nowhere* (2012). Pello Irazu es un gran referente en relación con el tema que tratamos en este capítulo.

Otro artista contemporáneo que destacamos por sus acciones pictóricas en superficies de esculturas es Joel Shapiro (Estados Unidos, 1941), que ha desarrollado multitud de obras minimalistas con madera intervenidas parcialmente mediante practicando acciones pictóricas.

Mencionando estos artistas evidenciamos nuestra admiración por sus obras y sus actuaciones en superficies de madera. En cuanto a nuestros referentes investigados, observamos igualmente que son recurrentes las propuestas de instalaciones pictóricas con superficies de madera de formas abiertas que se relacionan con el entorno o medio en el que se instalan, con el espacio posterior o circundante.

Ana H. del Amo es la autora de un sinnúmero de propuestas híbridas donde se fusionan los medios típicos de la instalación, la escultura, el dibujo y la pintura con el espacio expositivo y las arquitecturas en las que se exponen. Algunas propuestas están dispuestas colgadas o apoyadas en la pared y del techo, en este sentido recuerdan a obras de Dezeuze y a la de Richard Tuttle. La artista parte del color en relación con la materia y el dibujo, y estos le conducen a la forma: “son los elementos que fundamentan mi trabajo. Me interesa el gesto, que relaciono con la expresividad, el proceso, que para mí es enriquecimiento de la idea, y sencillez, que es buscar la esencia del concepto” (H. del Amo, 2016).

Sus obras son de varios tipos. Las propuestas de pintura sobre secciones de palés y de tablas cortadas tienen un fuerte carácter escultórico, como vemos en la imagen de S. T. (2011, ref.: 1298). Esta obra en concreto pertenece a una serie de cinco piezas pintadas al óleo. Los soportes han sido realizados recortando y uniendo con puntillas o atornillando secciones de tablas, tableros y palés. Sobre estas superficies, en las que conviven fibras de maderas procesadas con vetas y nudos de maderas seccionadas, actúa cubriendo algunas zonas y otras no; por lo tanto, la textura y el color de la materia descubierta son como un elemento pictórico más. En este caso, al ser una propuesta que se dispone como un friso, tiene algo de producción en serie que nos recuerda a la escultura minimalista o al sentido lineal de cualquier narración.

La artista tiene más series realizadas con procedimientos similares y tamaños diversos. En otros casos trabaja una única pieza construida con secciones de distintas maderas, abierta, como si de una estructura axiomática se tratase, que se coloca en el suelo o se reclina en la pared. En tales casos a las acciones de transformación de la materia y pintura sobre el soporte se unen las de posicionamiento de la obra, que definitivamente no tiene nada que ver ni con la propuesta tradicional de pintura ni con la de escultura.

En otros casos ensambla varias maderas generando superficies planas y abiertas que adosa a la pared; un ejemplo de ello es S. T. (2012, ref.: 1299). En este caso es un díptico parcialmente pintado al óleo en tonos amarillos y anaranjados. Algo que define a estas obras es su relación con el lugar, entorno o pared en la que se disponen, tanto en los casos en los que son obras de gran presencia matérica como cuando son obras más livianas, otro tipo o vertiente de creación de esta artista en las que el soporte son varias secciones finas de materia yuxtapuestas. Un ejemplo más de ello es la obra S. T. (2014, ref.: 55). Esta se concibe como un dibujo en el espacio, para lo cual ha unido con puntillas unos listones finos y los ha cubierto parcialmente con un recorte de lienzo pintado. El dibujo se dispone sobre la pared. Este soporte nos recuerda a obras de Dezeuze como *Triangulation rehaussée de Brun* (1975). A veces expone estas piezas junto a dibujos de la misma forma o silueta trazada con ceras sobre cartulina, con lo cual se evidencia como un mismo objeto o motivo puede ser resuelto con distintos lenguajes.

Una tercera vertiente de pintura con soportes de madera descubiertos tiene lugar en algunos proyectos que ella define como escultura-instalación. Un ejemplo de ello es S. T. (2013, ref.: 50). Intercala secciones de madera con metacrilatos para jugar con el reflejo de color que estos producen en la superficie de la madera, sobre el espacio y sobre la pared. Se trata de un proyecto de pintura a través de la luz y de los materiales, aprovechando la translucidez de ciertas materias, que permiten que pase la luz a través de ellas, se cambie y vaya a parar a la superficie porosa y opaca de la madera.

Aunque en la mayoría de sus piezas la madera aparece mayoritariamente descubierta, en algunos proyectos aplica varias capas de color opaco cubriente, con lo cual la materia se elimina a efectos visuales. Se pueden ver imágenes de estas obras en su ficha.

Otros artistas investigados realizan propuestas de pintura expandida sobre madera, pero no integran la superficie de la madera en la obra. Para materializar ideas vinculadas a la nueva idea de pintura, para hacerla tridimensional y relacionarla con el espacio expositivo, recurren a la construcción de formas diversas, alejadas de los soportes convencionales, y lo hacen con madera.

Un ejemplo de ello es la instalación de Tom Carr *Ad Infinitum* (2009), formada por varios soportes de formas circulares pintados con óleo, dispuestos de forma paralela o perpendicular a la pared. Tienen un color anaranjado intenso. Se pretende generar efectos ópticos y compositivos que relacionen las formas como conjunto, viéndose unas desde el interior de otras y al contrario. Con esta propuesta, al cubrir la materia totalmente y que la pintura sea tan densa que ni se perciban las vetas o la textura, destaca por su rigidez o sus cualidades físicas. A pesar de su vínculo con la pintura, con la superficie como medio de expresión y de realizarse con madera, no son obras que encajen con la investigación en torno a la superficie de la madera que abordamos en este capítulo.



**Ana H del Amo**  
S. T.  
Escultura de madera y metacrilato  
21 x 11 x 18,5 cm 2013 Ref.: 50  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ana H. del Amo**  
S. T.  
Óleo sobre madera  
63 x 70 cm 2012 Ref.: 1299  
Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



**Ana H. del Amo**  
S. T.  
Óleo sobre madera  
9 x 12 x 8 cm 2013 Ref.: 1300  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ana H del Amo**  
S. T.  
Dibujo, madera, óleo y pared  
110 x 13 x 12 cm 2014 Ref.: 55  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)





**Aldo Urbano**

*Dar consistencia física a una rendija de luz*

Madera y óleo, compuesta por dos piezas

3 x 60 x 15 cm      2014      Ref.: 15

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Tom Carr**

*Ad Infinitum*

Instalación, madera recortada pintada e hilo de nylon

80 x 75 cm (cada pieza)      2009      Ref.: 1012

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Aldo Urbano recorta superficies de formas muy estilizadas y luego las pinta totalmente con óleo de tonos llamativos. Estas piezas pueden disponerse apoyadas en el suelo y la pared, como vemos en *Onda II* (2014) o en *Dar consistencia física a una rendija de luz* (2015). El artista resuelve la instalación utilizando un soporte que sobresale perpendicularmente de la pared, como si fuera una repisa. En *Onda II*, *Dar consistencia física a una rendija de luz* y otras obras de Urbano, los tonos son azul, amarillo, blanco y negro. A pesar de que la madera es visible en el canto de los tableros no consideramos que su superficie colabore o sea relevante en la propuesta de pintura expandida.

Esto mismo ocurre en la instalación del colectivo Fuentesal & Arenillas, formada por una serie de piezas definidas como *Objeto + Acontecimiento*, (2017-2018) que se pudieron ver en GameShow/PlayShow, en la Blueproject Foundation en Barcelona. Era un grupo de superficies rectangulares de dimensiones variables, realizadas recortando y calando tableros de fibras de densidad media para después pintarlos con esmalte de color azul o de color blanco. Estas superficies se encontraban delante de la pared o de columnas blancas para hacer más evidente el detalle de los calados. Las obras se sustentan verticalmente con unas patas transversales. Son estas patas las que están descubiertas o mantienen visible la materia del soporte.

Para terminar incluimos dos referentes más que crean propuestas de pintura expandida en las que sí está visible la superficie de la madera, Óscar Padilla y Miquel Mont.



**Aldo Urbano**

*Onda II*

Madera y óleo, compuesta por dos piezas

250 x 60 x 65 cm      2014      Ref.: 14

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Fuentesal y Arenillas**

*Objeto + Acontecimiento*

Tablero de madera densidad media,

esmalte satinado, CNC

120 x 50 x 20 cm      2018      Ref.: 330

Realizada personalmente en la exposición

Òscar Padilla es una artista que investiga métodos para dotar de tridimensionalidad a su práctica pictórica. En 2017 realizó lo que consideramos una propuesta de pintura expandida titulada *Loading*. Utilizó varios postes, un listón de sección circular, una cinta, varios gatos de sujeción, un material resinoso y pintura. Los distintos elementos se disponían en una esquina, los postes apoyados en la pared y el suelo, el listón estaba en equilibrio sobre los postes y de la cinta colgaba una forma que aparentaba ser una roca pero realmente era un material resinoso, transmitiendo sensación de gravedad y peso. La pintura se aplicó sobre las superficies de las maderas. En esta propuesta la superficie de la materia participa activamente pues todos sus nudos y sus vetas se mantienen visibles y contrastan con la textura del resto de acabados. Igual de relevante es el posicionamiento, el juego de equilibrios y la relación con el espacio de la esquina, con el plano de la pared y del suelo. De esta manera, Òscar Padilla aborda cuestiones como las paradojas relacionadas con la mezcla de ritmos o la sensación de tiempo suspendido, por el juego de equilibrios en las maderas y la materia que cuelga. Este proyecto fue seleccionado y expuesto con motivo del Premio de Pintura Internacional Guasch Coranty 2018, en Tecla Sala (L'Hospitalet de Llobregat).

Sobre Miquel Mont, las formas de sus proyectos son consecuencia de un proceso sistemático de acercamiento materialista a la pintura (F. Vila Casas, directorio de artistas, s. f.). Crea obras que exploran los límites de la pintura convencional e incluso intentan transgredirla, de él se ha dicho que lo que hace es pensar la pintura o pensar en pintura (Rubira, 2016). Su interés es explorar la tercera dimensión de la pintura, por esto entre sus propuestas es frecuente encontrar superficies de madera de formas diversas que se apoyan en el suelo o en la pared. Pueden estar en vertical u horizontal, y sobre ellos interviene con transferencias de imágenes, pintando o superponiendo materiales traslúcidos.



**Oscar Padilla Machó**

*Loading*

Madera, cinta de sujeción, sargento, resina y pintura

190 x 170 x 170 cm

2018

Ref.: 863

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miquel Mont**

*Mono tono*

Metacrilato, impresión en papel vegetal, contrachapado palés

150 x 90 x 11 cm (base)

2007

Ref.: 759

metacrilato 150 x 100 cm

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miquel Mont**

*Plasma*

Pintura sobre tablero de contrachapado recortado

25 x 30 x 4.5 cm

2006

Ref.: 765

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miquel Mont**

*Lapsus\_VII*

Tablero recortado sobre pared pintada

230 x 200 x 15 cm

2010

Ref.: 766

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



Superficies descubiertas  
Fotografía  
2020

## CONCLUSIÓN

En este capítulo hemos explicado que la madera es un elemento que interesa a los artistas por lo pictórico de su aspecto, su textura o su color, además de otras cualidades físicas o mecánicas. Para ello, para articular los contenidos nos hemos basado en la pintura, disciplina que más ha explorado temas como la superficie, el color o la textura (tradicionalmente por encima del volumen o la relación de la materia con el espacio). Hemos estudiado la materia con un planteamiento más pictórico que en ninguno de los demás capítulos, porque solo así podríamos aportar un conocimiento nuevo al respecto, y porque las obras analizadas lo así requerían. Los artistas que mencionamos en este capítulo suelen venir del campo de la pintura y el dibujo, aunque también hay algunos que se autodefinen como escultores, y otros como artistas multidisciplinares.

En primer lugar, recordamos la importancia histórica de esta materia como soporte en la historia del arte anterior al Renacimiento: durante siglos las tablas de madera han sido el elemento sobre el que han tenido lugar algunas de las manifestaciones pictóricas más relevantes de la Historia del Arte. Hemos de matizar que en todas ellas era un soporte invisible, en el sentido de que era utilizado por su rigidez y se tapaba, por lo tanto nunca se veía cuando se terminaba la representación pictórica. Esto ha cambiado radicalmente en la actualidad.

Cuando se utilizan superficies planas y regladas de madera (como tablas, chapas o tableros de aglomerado o MDF), a menudo se deja el soporte sin cubrir totalmente. Puede mantenerse visible para que aporte una estética o un matiz distinto a la obra con sus cualidades táctiles y plásticas. También puede hacerse para contribuir con su color en una representación figurativa. Aparte de no cubrir, también existe la posibilidad de utilizar pinturas o materiales translúcidos, con lo cual a la materia se le practican matizaciones tonales, pero sus vetas o su textura siguen siendo visibles y enriquecen plásticamente el carácter de la superficie plana. Estos son los procedimientos básicos que se irán repitiendo en muchas de las obras del capítulo; quizá sean la forma más directa e intuitiva de crear con la superficie de la madera (y no con su forma).

Estos procedimientos se pueden realizar también en formas de madera tridimensionales; es decir, en soportes que no son planos y tampoco tienen que ser reglados: árboles, arbustos (totales o secciones como ramas, raíces, tocones), o formatos transformados y voluminosos como vigas, secciones de postes o listones. En estos casos cambia el soporte y cambia el formato de la obra, pero las acciones son parecidas y la textura y el color de la superficie se utiliza con intereses estéticos y compositivos equivalentes.

Otros formatos en los que se utiliza la superficie de la madera son el collage y el *assemblage*. En estos casos se combinan las acciones comentadas con otras como el recorte, la unión o la superposición. En estos casos las acciones pictóricas se intercalan con las constructivas. Puede ocurrir que la base sea la madera a la que se superponen otros materiales (generalmente planos, de poco grosor), o al contrario, que sobre un papel, cartulina o lienzo se superpongan pequeños fragmentos recortados de listones, chapas recortadas o tableros finos.

Llegados a este punto, la experimentación plástica y pictórica con la superficie empieza a intercalarse con las acciones que afectan a la forma del material. Lo que ocurre en estas obras es que prevalece el sentido de planitud. En cambio, esto no se da en las pinturas y dibujos sobre árboles, arbustos o secciones de madera gruesas o voluminosas. En collages y *assemblages* tienen lugar acciones que se suman a las tradicionales pictóricas, pero el soporte tiene un formato cercano a la bidimensionalidad y a la verticalidad.

Hay algunos artistas que incorporan conceptos espaciales a sus obras, con lo cual estas se alejan de la continuidad y planitud del soporte reglado convencional de la pintura tradicional. Lo hacen utilizando soportes de madera, con lo cual la materia les da a las propuestas su aspecto y su materialidad (su rigidez, su peso o ligereza, lo tangible y físico). En estas propuestas el proceso cobra importancia a nivel conceptual y en el resultado estético y visible de las obras.

Con la superposición de capas de materiales se da mayor espacialidad a las obras. Esto, sumado a los huecos y aperturas, hace que se recalque el hecho de la materialidad con la que se crea además de en sus cualidades pictóricas.

A raíz del espacialismo, surgen obras que combinan acciones pictóricas con el espacio que rodea a la obra. La pintura deja de ser una ilusión, una ventana en la que ocurre una escena o una composición, porque su materialidad se vuelve real y tangible. Hay artistas para los que la superficie del soporte se vuelve un espacio que puede recorrerse, tanto para ellos al crear como para el espectador al observar la obra. Recorrer con la mirada e, idealmente, recorrer con el tacto, serían una propuesta a realizar con la superficie de la madera, que es intervenida y alterada para crear composiciones (recorridos) que nos guíen en la experiencia.

A pesar de todo ello, aunque se interfiera en la forma del soporte, la obra sigue teniendo características marcadamente pictóricas. En estas obras puede ocurrir que el soporte se adapte tanto a la idea que quiere comunicar el artista que, al mismo tiempo que se utiliza la plasticidad y estética de la superficie de la madera, su forma sea un reflejo del tema de la obra. Los soportes se vuelven entonces expresiones desde su forma, que acompañan a su contenido o temática.

Por último, no podíamos terminar el capítulo sin hablar de la pintura expandida, un concepto bastante extendido en la actualidad, y que está presente en nuestro registro. Hay artistas que construyen con secciones de madera y crean obras a partir de las cualidades pictóricas de su superficie. Crean con el espacio, con la forma, con la luz y con su reflejo. En estos casos se combinan muchos elementos. Son obras mestizas donde se combinan distintos lenguajes, disciplinas y herramientas.

Las obras de arte actuales registradas reflejan la herencia de conceptos, estilos y formas de creación que se iniciaron por artistas o movimientos artísticos del siglo pasado. A la vez que se explican las obras de nuestro registro, se explican también movimientos históricos anteriores y las innovaciones de referentes internacionales que siguen siendo visibles y teniendo repercusión en la actualidad. A lo largo del siglo XX, la disciplina tradicional de la pintura se ha abierto, se ha ido liberando de sus señas identitarias (que en un momento dado llegaron a considerarse coartantes y limitadoras de la expresión, motivo por el cual se intentaron quebrantar o se transgredieron). De ahí que actualmente la práctica de la pintura sea libre, no tenga unos límites definidos, y en algunas obras registradas sea muy experimentales.

Las cualidades plásticas de la madera están muy apreciadas a nivel estético y expresivo. A esto se le suma sus cualidades físicas, su economía y su facilidad de transformación. Por todo ello, es común encontrar madera entre obras enmarcadas en la práctica de la pintura y el dibujo actuales. Al uso de sus cualidades se añade que se emplea para materializar conceptos diversos, a los que la materia prima aporta sus propios matices.



*Superficies descubiertas*  
Ilustración digital  
2020



Capítulo 4:

## FIGURACIÓN

### Mímesis y representación



El escultor Mariano Benlliure y Gil (Valencia, 1862 – Madrid, 1947) realizando un retrato (figuración mimética) Ref.: 1308 Imagen realizada entre 1943 – 1945 por José Luis Demaría López, obtenida en 2020 en: [enlace web](#)

## INTRODUCCIÓN

Uno de los rasgos que definen el arte en las últimas décadas del siglo XX y en las dos primeras del siglo XXI es la reafirmación de lo que “se creía desaparecido, se había ocultado o se consideraba marginal, el arte que siempre hemos llamado figurativo” (Bozal, 2013, p. 340). Con estas palabras, el historiador Valeriano Bozal (España, 1940), especializado en literatura e historia hispánica y en estudios sobre el arte en España, introduce el tema de la pervivencia de este lenguaje en *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España II* (2013). Basándonos en lo observado en nuestra investigación, afirmamos que también en el contexto investigado el arte figurativo sigue vigente, planteado con abundancia y diversidad de estilos entre las propuestas registradas.

Lo que Valeriano Bozal define como ‘figurativo’ se ha dado durante siglos en distintos periodos históricos. La representación figurativa puede plantearse con distintas formalizaciones, como por ejemplo las categorías tradicionales de las artes plásticas (pintura, escultura o dibujo), y se puede escoger si se realiza sobre una parte o la totalidad de lo representado en función del tema que se quiera tratar o lo que se desee expresar.

En este capítulo agrupamos las obras en función de su finalidad mimética o representativa, que supone una clara diferencia respecto al resto. Los objetivos o planteamientos expresivos y plásticos que persiguen sus creadores son distintos, como también lo son ciertas técnicas y procedimientos que se practican con madera para practicar la figuración. En este capítulo hablaremos de relaciones semióticas, de percepción, de parecido y de cómo encaja la madera con todo ello.

Estamos de acuerdo con Valeriano Bozal en que estas no son propuestas desfasadas, antiguas ni marginales. Tal y como explicaremos, muchas técnicas y procedimientos han evolucionado gracias a que ciertos artistas las van adaptando a sus necesidades. Algo similar ocurre con los formatos; si bien hay algunos que recuerdan a los más tradicionales, hay otros que son todo lo contrario. La variedad de aspectos, colores y dibujos que ofrece la madera hacen de él un tipo de propuesta de múltiples lenguajes, diversa.

En este capítulo explicamos algunos de los rasgos que caracterizan a la figuración realizada en madera, y que la diferencian de la que tiene lugar en otros soportes. También se incluye la creación por combinación de madera con otros materiales. A veces, dependiendo del icono designado, una misma materia se enmarca y adquiere connotaciones distintas porque cambia la apreciación del material a ojos del espectador, y esto es algo que los artistas conocen y utilizan. No es lo mismo representar la cabeza de un bebé en madera de nogal que representar a un gato, o un árbol; los iconos son distintos y el material puede llegar a parecer distinto.

Hay una gran diversidad de estilos figurativos. Entre la totalidad de obras registradas figurativas se observan distintos planteamientos de creación en relación con la madera: desde artistas totalmente enfocados en la creación de un estilo reconocible que hacen hincapié en las cuestiones matéricas (pues puede ser a partir de ellas que encuentren su singularidad estilística) a otros que por lo contrario están interesados en la mímesis como metalenguaje o principio artístico. Esto genera un amplio espectro de formas de figuración: desde las más miméticas a otras muy sintéticas.

En relación con los iconos (es decir, aquello representado) hay distintas tipologías, tantas como temas tratados. Ya lo anunciaba Valeriano Bozal, al decir que en el contexto nacional de 2013, en el arte figurativo encontramos:

“Figuras de personas y de animales, de objetos, de árboles y arbustos, nubes y flores, animadas e inanimadas, veladas o distorsionadas, grotescas en ocasiones, formando paisajes o aisladas, verosímiles y fantásticas, ingenuas y maliciosas, veristas hasta el límite de lo posible, hiperrealistas o surrealizantes” (Bozal, 2013, p. 340).

Estos y otros son los iconos que irán apareciendo a lo largo de este capítulo. Con distintas formalizaciones y estilos, presentando diversos grados semióticos con respecto al icono designado, realizados con acciones diversas, entre otras posibilidades de lenguaje o técnicas, pero todos ellos realizados total o parcialmente en madera.

Para realizar este capítulo, ha sido indispensable la labor de investigación previa y organización del conocimiento acumulado en fichas individuales de artistas (en las que se describen obras y se incluye información de tipo biográfico y curricular de los mismos). Al haber la investigación fuimos conscientes de la recurrencia del tipo de obras que se estudian en este capítulo, entendimos que el tema debía de ser descrito por separado; gracias al resultado de la misma, es decir, a disponer de las fichas con toda la información de artistas y de obras, disponíamos de una base de datos a partir de la cual revisar por separado las obras y profundizar en el conocimiento de ellas con un planteamiento conjunto, agrupándolas unas con otras semejantes. Los temas de los distintos apartados de este capítulo fueron surgiendo a partir de este momento.

Cuando realizamos este análisis, que consistió en volver a estudiar la naturaleza, estilo y temática abordada en cada obra figurativa, los intereses de sus artífices, cómo se habían realizado y con qué tipo de madera; se observó que existían confluencias entre algunas obras, es decir que surgieron agrupaciones sobre la base de intereses comunes de sus artífices que a su vez nos permitían profundizar en el conocimiento del arte figurativo y de rol o función que ocupa en él la materia que investigamos.

La semiótica es la ciencia que estudia los diferentes sistemas de signos que permiten la comunicación entre individuos, sus modos de producción, de funcionamiento y de recepción; consideramos entonces que era necesario estudiar algunas publicaciones de este campo, especializadas en la representación y arte figurativo, para asegurarnos que tratábamos el tema correctamente, lo cual nos sirvió de apoyo en este estudio y análisis y en la redacción posterior nos ayudó a enfrentar algunas limitaciones de terminología, cuando realizamos obras de carácter figurativo, los artistas, no siempre empleamos el mismo vocabulario de los especialistas en semiótica y esto puede llevar a confusión, y para evitarlo hemos tomado prestadas ideas y términos de especialistas en el estudio de la imagen e historiadores del arte especialistas en esta área.

Algunos de estos términos y expresiones son del Catedrático en Estética y Teoría de las Artes Simón Marchán Fiz, por ejemplo: **icono designado**, que usaremos para referirnos a lo representado, o *relación semiótica*, esto es el grado de semejanza entre el icono designado y el aspecto de la obra final (un poco más adelante incluimos las definiciones de algunos términos del estilo que aparecerán en el desarrollo del capítulo recurrentemente)(Marchán Fiz, 2012). Este tema en concreto lo trataba en 1986 Simón Marchán Fiz en *Del arte objetual al arte de concepto*, y observamos que, a pesar del tiempo transcurrido, los mismos términos que ideó para describir las tendencias icónicas y representativas que surgieron después de 1959 (tales como la neofiguración, o el *pop art*) nos permiten conocer más y entender mejor el arte figurativo actual. Estos dos términos, junto con otros que definimos más adelante, los utilizaremos para explicar las obras registradas en el contexto específico del arte contemporáneo de Cataluña, para organizarlas y describirlas en base a ciertos aspectos de semejanza que observamos entre ellas, en relación con el lenguaje de la mimesis y a cómo en función de esta se trabaja con la materia que investigamos con metodologías distintas.

Por otro lado nos ha sido muy útil el conocimiento que nos brinda Francisca Pérez Carreño en *Los placeres del parecido*, de 1998, aunque no hemos podido utilizar muchos de sus términos tal y como ella los enfoca o nos los propone en el texto porque su publicación está enfocada al mucho de las imágenes pictóricas y es complicado reutilizar o adaptar términos específicos de esta categoría a la de la escultura y el relieve. A pesar de ello, en algunos términos adaptamos su conocimiento al tema que abordamos.



Constantin Brancusi

*El beso*

Piedra caliza (figuración representativa)

34,3 x 25,4 x 58,5

1916

Ref.: 1307

Obtenida en 2020 en: [enlace web](#)





Copias de piezas de LEGO® realizadas con moldes y reproducidas en yeso (copia, mimesis) Ref.: 1309  
Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)

Antes de entrar de lleno en el desarrollo de los contenidos hemos de explicar las propuestas de definiciones que aplicaremos en este capítulo de ciertos términos que usaremos con frecuencia, siendo conscientes de que no somos especialistas en semiótica y todos son interpretaciones específicas para su desarrollo:

**Figurar:** Representar o reproducir materialmente la figura de alguien o de algo; es parecido a imitar y tiene lugar dentro de una ficción determinada. De este término proviene la palabra figuración. No ha de confundirse con el término mimesis.

**Figura:** Principalmente hablaremos de esculturas y relieves, que representan y aluden con su propia forma al referente representado.

**Mimesis:** Copiar o imitar el aspecto visible de cualquier elemento de nuestro alrededor. La diferencia entre los términos mimesis (o copia) y figuración es que la mimesis es una herramienta de la figuración, o un tipo de propuesta que cabe en todo lo que engloba la figuración. La mimesis se refiere más estrictamente a la imitación. Por lo tanto, la figuración puede implicar el ejercicio de copia mimética de un elemento designado, o bien una representación sintética.

**Representar:** En este capítulo se utiliza el término en dos acepciones principales. Por un lado, es hacer presente algo (como por ejemplo una imagen o un símbolo) a partir de figuras. Por otro, es ser imagen o símbolo de algo. Representar es lo que hace el artista al crear su escultura figurativa, y también puede ser la función de la pieza en relación al tema que se trate y al icono designado. Puesto que para representar es necesario estudiar previamente el icono designado, pensar en qué se desea contar de él, cómo y para qué, en los ejercicios de representación figurativa pueden encontrarse proyectos con un grado de interpretación y sinterización de las formas del icono designado muy elevadas (muy parecidas), sin que esto implique que la obra sea más o menos figurativa; es decir, que no hay grados de figuración. Gracias a estos análisis, interpretaciones y sinterizaciones, tenemos una amplia gama de estilos narrativos sobre una determinada realidad visual y perceptiva representada.

La figuración no es solo el arte de copiar la apariencia, también trata de hacer presente algo con figuras, que estas pueden **denotar o connotar**. La denotación señala implícitamente al elemento designado del mundo visual o perceptivo. La denotación implica que el componente estilístico evoca contenidos abstractos o conceptos más amplios. Ambos componentes, denotación y connotación, se dan al mismo tiempo en el arte de la representación.

A lo largo del capítulo recurriremos al término **relación semiótica**, que se refiere al grado de semejanza en la representación que tiene lugar en la obra con respecto a la apariencia del icono designado. Icono designado será un término que utilizaremos para referirnos a aquello que el escultor escoge para mimetizar o representar en su obra.

Aparecerán términos como **naturalismo o realismo** para referirnos a la “tendencia a la representación fiel y descarnada de la realidad” al modo de expresión artística o literaria que pretende representar fielmente la realidad observada, la apariencia de las cosas, forma de ver las cosas sin idealizarlas. (DRAE, 2020). Puntualmente se hará alusión al hiperrealismo, entendiendo este como un realismo exacerbado o sumamente minucioso, lleno de detalles que a veces son más del ámbito de lo micro o lo macro, y no de lo que nos permite la visión humana.

Es importante matizar la diferencia entre **símbolo y signo**. Un símbolo es una figura que, por convención o asociación, se considera representativa de una entidad, de una idea, de una cierta condición, de sus valores y conceptos, y esto se da a partir de la sugerencia o la asociación subliminal de signos, para producir emociones conscientes. Un signo es un objeto, fenómeno o acción que representa o sustituye a otro; es una señal o una figura. Francisca Pérez Carreño considera que Peirce dio en la clave de la definición de signo con la frase: “aquello que está en lugar de algo para alguien” (Pérez Carreño, 2005 p.12). Según la autora, hay dos operaciones básicas en los procesos de expresión y comunicación humanas: la representación y la interpretación. En ellos es necesario el signo, “como función de un representamen (lo que está en lugar de), un objeto, que es aquello por lo que se está, y un intérprete, quien concibe la relación entre ambos” (Pérez Carreño, 2005).

Como ya hemos citado en la introducción, para dar forma a este capítulo ha servido de referencia la publicación de Valeriano Bozal Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España II. 1940-2010, donde hay un capítulo específico sobre el arte figurativo. El autor defiende el arte figurativo puede encontrarse con multitud de lenguajes, técnicas, materiales y géneros.

Cuando comenzamos a revisar las obras figurativas registradas, partimos de este enfoque, aunque como veremos en nuestro caso hay obras en las que se refleja la figuración más tradicional. Este autor habla de artistas que él define como realistas, aunque en nuestro capítulo no aplicaremos este término sino el de figurativos. Algunos de los referentes de los que habla, mayoritariamente del ámbito de la pintura, son Isabel Quintanilla (España, 1938-2017), Ángel Mateo (España, 1962) o Antonio López García (España, 1936).

Otra publicación consultada fue Contemporary American Realism Since 1960 1981, de Frank Henry Goodyear, una publicación muy conocida sobre el arte figurativo de Estados Unidos, donde se incluyen obras de grandes artistas. Nos sirvió para comprender la complejidad del arte figurativo, aunque la idea ya había sido reflejada en el texto de Valeriano Bozal. Para algunas partes concretas del capítulo revisamos publicaciones específicas sobre el cuerpo humano, ya que queríamos tratar el tema de la figuración humana. Nos sirvió el texto The Body and the arts de Corinne Sanders, Ulrika Maude y Jane Macnaughton, que trata sobre el arte en el que se observa una relación con el cuerpo, cuando este sirve como inspiración, como medio o como símbolo. Aquí tienen cabida muchas disciplinas aparte de la escultura, el relieve o la instalación. Esto nos hizo plantear incluir un apartado sobre la escenificación o la ilustración de escenas cotidianas con la representación de cuerpos, dado la recurrencia de este tipo de propuestas entre las obras registradas figurativas.

## DESARROLLO

### 1. Mímesis conceptual

La primera acepción de la palabra ‘mímesis’ en el diccionario de la RAE es: “En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte”. El significado es parecido al de copiar, que en el ámbito de las Bellas Artes significa imitar la naturaleza (DRAE, 2020). Los proyectos de naturaleza más mimética con relación al grado de imitación que se pretende en la obra de la apariencia de una realidad visual coinciden solo parcialmente con las definiciones anteriores, ya que tienen una estética totalmente actual, ni siquiera son las obras figurativas más clásicas registradas.

Como explicamos en este apartado, algunas son obras marcadamente conceptuales y en absoluto clásicas; otras podríamos definir las como propuestas de mímesis conceptual. Sus autores no son escultores que se autodefinan como figurativos, pero puntualmente se han servido del ejercicio de copia de un icono designado como recurso lingüístico o metalingüístico, y lo han hecho incluso con más exactitud en lo que se refiere a imitación de la forma aparente del icono designado que algunos de los referentes registrados que se autodefinen como artistas figurativos. Esta mímesis trata gran variedad de temas, más allá de la naturaleza, para crear imágenes o figuras que representan determinados conceptos u objetos a partir de la imitación de la realidad. Los lenguajes son variadísimos más allá del naturalismo clásico. Estos artistas no tratan de imitar exclusivamente la naturaleza, sino objetos y elementos de nuestra realidad cotidiana.

En los siguientes proyectos plantearemos que es posible un arte de mímesis basado en la conceptualización. Una característica compartida es que en ellos la imitación del icono designado se enfoca en la forma más que en la superficie. La materia se presenta descubierta, sin combinarla con otros materiales.



**Salvador Juanpere**

*Instruments*

(vista general de la instalación y detalle de una pieza)

Copias de herramientas de trabajo y repisa de madera, fragmentos de mármol

Instalación 600 x 300 x 90 cm 2005 Ref.: 964 y 96

Copias escala 1:1

Obtenido en 2017 en: [enlace web](#) y [enlace web](#)



**Salvador Juanpere**

*Motor-cor*

Escultura de madera e instalación sonora de latidos de corazón

90 x 103 x 90 cm 2003 Ref.: 963

Obtenido en 2017 en: [enlace web](#)



**Lluc Baños Aixalà**

*Totem*

Réplica en madera de objetos familiares sobre

objeto de madera denominado periquito

57 x 32 x 38 x cm 2012 Ref.: 584

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Salvador Juanpere realizó en 2005 una de las propuestas de obras más rigurosas y exactas en el ejercicio de imitación de la forma de un icono designado que hemos registrado. El proyecto se titula *Instruments*, y fue una instalación con esculturas que eran copias en pino y a escala real de sus herramientas de trabajo, alrededor de las cuales dispuso fragmentos irregulares de mármol. Las esculturas representaban diversas herramientas habituales de los talleres. Para realizarlas practicó acciones de talla directa sobre maderas ensambladas, que presentan una pátina poco cubriente de pintura blanca aplicada desigualmente por la superficie, apenas una veladura. Este proyecto ha sido considerado una obra de evocación y ausencia de la idea de obra de arte, pues reproduce en madera las herramientas y las dispone en una estantería. Simbólicamente, eleva las propias herramientas a la categoría de obra. Por el suelo están los restos del proceso de creación, las lascas de mármol. Aparentemente, el espectador se encuentra con la ausencia de obra, teniendo a la vista tan solo las herramientas y el residuo. Es decir, el medio para trabajar y los restos del trabajo. Este proyecto responde a la preocupación del artista por los procesos, los lenguajes y los métodos de creación artística. Como explica Gloria Bosch en el texto del catálogo de *Gli strumenti dell'arte* (2005), responde también a la necesidad de dar presencia a lo ausente (Bosch, 2005).

“Si bien cada vez hay más concepto en su obra, también existe la necesidad de manipular, trabajar y elaborar” (Bosch, 2005, p.2). Tras haber realizado un seguimiento de su creación artística desde el año 2000 observamos que esa necesidad de dar presencia a lo ausente ha permanecido en su obra posteriormente, aunque lo materialice en obras con otros elementos distintos al que investigamos.

*Motor-cor* (2003) fue otra obra de Salvador Juanpere, anterior a *Instruments*. A partir de la talla de secciones de madera, copió miméticamente la forma de un motor de coche a tamaño natural. Esta obra incluía una instalación que incluía el sonido de los latidos de un corazón. La parte escultórica la hizo tallando secciones de pino, que después fue uniendo por fragmentos. Es decir, toda la obra no es una talla a partir de un bloque, sino una forma de construcción laboriosa. Hay una oposición entre la naturaleza de la madera como material con el que imita el motor y el metal del icono designado. Esto genera una oposición entre la naturaleza del objeto copiado (que se realiza con procedimientos industriales alejados de la artesanía) y la escultura construida artesanalmente. El referente real y la obra representada son opuestos en todo menos en la forma. *Motor-cor*, al igual que *Instruments*, aborda el tema de la creación artística. En este caso sintetiza la metáfora del proceso creativo y evoca el movimiento del motor de su coche junto al de los latidos de su propio corazón. Pertenece a un momento en el cual toma clara conciencia de este espacio latente que le empujaba a la creación día a día.

En *Instruments* y en *Motor-cor*, el ejercicio de mimesis es de un nivel alto en cuanto a semejanza. La relación semiótica que se da entre la forma de los iconos designados y la obra es muy precisa. Al contemplar estas piezas, el espectador puede distraerse apreciando su laboriosidad y su ejecución, pero realmente el interés principal del artista en estas obras no es ese. No son obras concebidas para hacer patente sus capacidades de imitación de la forma, a pesar de que ese sea el lenguaje con el que abordar temas complejos y abstractos como la ausencia de una obra, o el impulso creativo del artista.

Lluc Baños Aixalà ha realizado varios proyectos artísticos que incluyen representaciones de objetos cotidianos. Son muy conocidas algunas que talló en piedra entre 2016 o 2017. Por el material de ejecución nos interesa *Totem* (2012), una escultura configurada como una réplica detallada de objetos familiares como una radio de juguete, un cuchillo o un teléfono, todos ellos realizados en especies de madera distintas (coral, nogal o pino). Las obras han sido talladas directamente sobre la materia, y por su tamaño reducido no han requerido ensamblajes o embones de gran tamaño o una gran complejidad técnica previa a la talla. En *Tótem* la superficie de la madera pulida se nos presenta totalmente visible. Es una propuesta de objeto escultórico, configurado a partir de la copia y cuyas partes se disponen unificadas a partir de la superposición y apilamiento de las distintas figuras. Al igual que en la propuesta de Salvador Juanpere, el grado de representación de una misma materia contrasta con la de los iconos representados: un cuchillo, una radio pequeña, el auricular de un teléfono fijo y otras partes de juguetes. Todos ellos objetos compuestos por diversas

materias (plástico, metal, etc.), distintos colores y distintas calidades táctiles. En la copia, quedan reducidos a una forma unitaria.

El tipo de disposición de las figuras superpuestas o amalgamadas recuerda a los tótems, antiguas esculturas entendidas como una expresión extraordinariamente abreviada de un complejo de sentimientos y deseos de una comunidad. En este caso, por el tipo de objetos representados, la comunidad podría ser entendida como un núcleo familiar. Si la función principal de los tótems era llevar a una colectividad a operar como un solo individuo, como una sociedad unitaria, simbólicamente puede que esta propuesta pretenda evocar algún elemento común de los espectadores a partir del recuerdo de objetos del pasado. En esta obra los objetos, las figuras, actúan como emblemas de un colectivo familiar y se les profesa un especial aprecio.

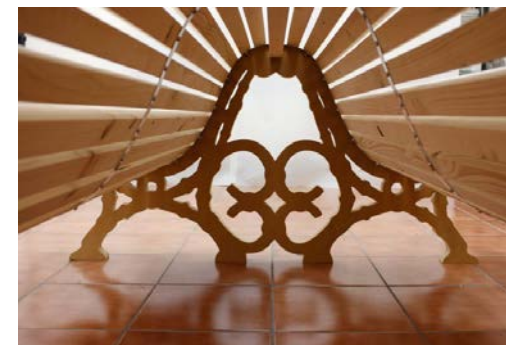
Dentro de la metodología usual de creación de Lluç Baños, es frecuente que establezca relaciones entre los objetos y los materiales, trabajando los materiales desde un enfoque tipográfico y los objetos desde un nivel simbólico. Le interesa la forma en la que nos relacionamos con el mundo a través de los objetos artificiales que generamos. Crea a partir de lo que encuentra y lo que tiene, como pueden ser los objetos cotidianos de *Totem*. El dibujo es su lenguaje de base para convertir ideas en símbolos y la escultura le sirve para dar cuerpo y consistencia, y relacionarse él mismo con todo aquello en un plano físico.

Adrian Schindler realizó en 2016 *Los pies fijos al suelo traicionan sin impaciencia*, una videoinstalación que incluía una reproducción en madera a tamaño real de un banco público de una plaza de Barcelona. En la obra se colocó una Tablet para que el espectador pudiera sentarse y ver un video en el que aparece el artista realizando una coreografía alrededor del banco original reproducido. En el video también se narran los orígenes de este modelo de banco en el París del siglo XIX. El proyecto es un intento alegórico de reflejar que existen diferentes formas de contemplar el espacio público y sus cambios. En él la figura del banco reproduce un icono, que a su vez era ya una copia exacta de un icono original del siglo XIX. En este caso, al ser de otro material (listones y secciones de tablero de DM), el objeto es radicalmente distinto del original. Con la nueva materia es más poroso, y pertenece más al ámbito del recuerdo o de las vivencias personales. No es el mismo banco que hay en el parque de Barcelona ni el de París, este es el suyo propio. Tiene la misma forma, pero se eleva a la categoría de objeto escultórico además de objeto personal del artista. En esta obra, a través de la mimesis se trata un tema complejo y abstracto, una relación personal llena de historia y ramificaciones de significados.

## 2. Formas del pasado

Hemos observado que entre las obras figurativas registradas hay una amplia variedad de estilos. Algunos de ellos, a diferencia de las obras descritas en el apartado anterior, reflejan una herencia cultural de figuras históricas típicas de este lenguaje, y aluden directa o indirectamente a la tradición histórica figurativa anterior. Suelen ser obras de estilo más naturalista, por su tendencia a la representación fiel de la realidad visual o aparente, teniendo la obra un aspecto bastante parecido al del modelo, sin llegar al tipo de relación semiótica en los ejercicios de mimesis que acabamos de explicar.

El arte figurativo tiene una larga y dilatada historia, y en consecuencia tenemos muchas obras en las que inspirarnos y documentarnos o en las que basarnos como cultura general previamente adquirida. Este conocimiento puede estar en nuestro inconsciente y condicionar nuestro estilo. En las siguientes obras se refleja la influencia de estilos de figuración del pasado, desde las propuestas que beben de corrientes muy antiguas, de la imaginería religiosa o de la cultura egipcia, por ejemplo, a otras que reflejan interés por el clasicismo mediterráneo, pasando por aquellas que recuerdan a la figuración pop e incluso al hiperrealismo, estas últimas surgidas ya en el siglo XX.



**Adrian Schindler**

*Los pies fijos al suelo traicionan sin impaciencia*

Videoinstalación: banco de madera de pino, MDF y aluminio

Dimensiones variables 2016 Ref.: 4

Obtenido en 2019 en [enlace web](#)



**Juan María Medina Ayllón**

*Cristo Yacente*

Talla en madera de caoba

70 x 80 x 160 cm 2006-2007 Ref.: 552

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) y en [enlace web](#)



**Juan María Medina Ayllón**

*Otoño*

Talla directa en madera de caoba

50 x 60 x 70 cm 2001 Ref.: 553

Obtenido en 2018 en: Obtenida en febrero de 2018 de: [enlace web](#)

La estética de los lenguajes figurativos es muy variada, hay artistas que investigan en el pasado para encontrar un matiz diferenciador que potencie su propuesta representativa, un estilo o formato para sus obras nuevo teniendo en mente el pasado. Hay obras que toman prestado el formato, en propuestas de retrato, relieve o busto. Otras, por el tipo de modelado de las formas y la valoración y práctica rigurosa de acabados artesanales, suponen la práctica de una figuración de manufactura tradicional y un proceso de elaboración de la obra lento; en ambos casos responden a un interés representativo o artístico figurativo clásico que contrasta con la rapidez o instantaneidad que a veces requiere crear en el tiempo presente.

### A) Figuras de la tradición antigua y clásica

Comenzamos por un importante referente del contexto artístico y del área de la creación artística con madera en la que se enfoca este capítulo. Juan María Medina Ayllón es un escultor con una larga trayectoria, cuyo lenguaje plástico parte de la figuración y que, como veremos, en muchas obras es de marcado carácter clásico. *Cristo yacente*, realizado para el ayuntamiento de Villanueva de la Reina (Jaén) en el año 2006-2007 es un ejemplo de ello. Es un ejercicio de figuración en el cual el icono designado es una figura común dentro de la tradición de la imaginería religiosa cristiana mediterránea. Es una escultura exenta, de tamaño algo menor que la estatura media de un hombre tendido; su altura es de un metro sesenta, pero su cráneo, pies y manos así como algunos puntos concretos de sus proporciones no se corresponden con lo que cabría esperar de un individuo de esa estatura. Esto es así porque en la representación de esta imagen se busca la idealización estética de la anatomía humana. Lo que se pretende con estas formas ligeramente reducidas es que las articulaciones, los volúmenes que sobresalen de los huesos y la musculatura sean hermosos; no olvidemos que se está representando a una deidad. Este ejercicio ha de saber hacerse para que quede fino, para que sea convincente en la figuración y a la vez estéticamente agradable.

La representación es simplificada, presenta unas superficies tensas y volúmenes analizados y resumidos sintéticamente a partir de unas formas anatómicas ideales de un modelo inexistente. Hay que tener en cuenta que no es un retrato del natural, sino una figura que representa un símbolo religioso. Por esto es complicado establecer el nivel de semejanza o el grado de semioticidad, que en nuestra opinión es elevado por simular efectivamente el aspecto de un cuerpo sin vida en una postura tendida.

La escultura ha sido realizada mediante talla directa en madera de caoba con gran detalle y pulcritud técnica, sin copiar ningún modelo tridimensional previamente modelado. Esto refleja que este escultor posee amplios conocimientos de anatomía y proporciones antropomórficas así como del trabajo artesanal de la materia que investigamos. El grado de detalle es muy elevado, como se puede observar en los pliegues, que aunque estén simplificados y con un efecto aplastado o de paño mojado tienen un aspecto totalmente definido. Lo mismo ocurre con los detalles del cabello, el rostro, las manos y los pies. Sus maderas predilectas en las esculturas que realiza en su taller (a diferencia de las esculturas de simposio, que explicamos más adelante) son caoba o cedro. Las ensambla con rigor artesanal y las talla directamente con gubias y un sistema de trabajo bastante artesanal, guiándose por dibujos y marcas, todo totalmente manual. Las superficies de sus esculturas de taller son tersas y pulidas; siempre las presenta descubiertas porque le interesa mostrar el potencial expresivo y plástico de la madera con un acabado muy alisado. Gracias a esto último podemos apreciar cómo ha realizado los ensamblajes; de hecho, en otras piezas también utiliza compositivamente las marcas de los vértices que quedan en las uniones de una tabla o bloque en contacto con otra cuando se encolan. Ha convertido una señal del trabajo manual y artesanal de la madera en un elemento compositivo característico de su estilo escultórico.

*Otoño* (2001) es otra obra de este mismo escultor en la que se ha trabajado la madera con un lenguaje similar a la del *Cristo*, aunque el tema es otro. De nuevo es una talla directa en madera de caoba. El ejercicio de representación es de corte naturalista y sencillo. Esto se observa especialmente en el pelo, o como se vuelven rotundas las articulaciones y los rasgos faciales. La anatomía es idealizada, con algunas de las señas de identidad del clasicismo mediterráneo.

Los pliegues de la piel desaparecen, los volúmenes son rotundos, las superficies tensas, y las extremidades son fuertes, ligeramente superiores en proporción a lo que podría corresponder a un modelo de periodos históricos anteriores, como el Novecentismo. En esta escultura se representa una alegoría a una estación, al otoño; por eso se emplea como metáfora un racimo de uvas, un fruto se recoge a finales de verano o comienzo del otoño. Es muy agradable observar cómo ha ensamblado la madera para que coincida con la articulación del hombro respetando la subida natural del deltoides hacia la clavícula (por delante de la figura), o escápula en la parte posterior de la escultura. En este caso, de nuevo, lo que podría haber sido una limitación se ha convertido en una aportación estéticamente ventajosa que vuelve a dejar constancia de su manejo y conocimiento sobre el ensamblado de la madera, y cómo una obra de este estilo no se hace a la ligera; hay que estudiarla desde que se ensambla la madera para realizar el embón.

Las obras anteriores eran de taller, es decir, proyectos que el escultor había realizado en su estudio, con la comodidad de tener tiempo y conocer sobradamente su espacio de trabajo. Pero también hemos registrado otras obras figurativas de madera realizadas en simposios, lo cual es un ejercicio escultórico distinto. Si nos fijamos en el estilo figurativo de ambos tipos, notaremos la diferencia rápidamente en las obras. Los simposios suelen ser un encuentro para la creación artística in situ. En respuesta a una convocatoria, los escultores solicitan participar proponiendo un proyecto; entre los candidatos se seleccionan varios proyectos y se costea la producción y los gastos de su realización. Cuando el encuentro tiene lugar, muchos escultores realizan sus obras al mismo tiempo, al aire libre. La organización suministra la madera a cada participante así como las herramientas, que generalmente son motosierra y radial. La madera suele ser un tronco de gran envergadura de alguna especie autóctona; por esto este tipo de práctica es muy común en países con grandes reservas forestales o de tradición en la producción maderera. Normalmente, el tiempo en el que se ha de realizar la obra es entre una o dos semanas; las obras suelen tener tamaño medio o grande, así que en estos encuentros las jornadas de trabajo son largas y duras a nivel físico. Los participantes deben improvisar, puesto que no saben cómo será la madera que les tocará, qué nudos u otras imperfecciones tendrá ni si tendrán tiempo para realizar ensamblajes laboriosos. Las esculturas que resultan de los simposios son de lenguaje directo, simplificado, y a veces presentan cierto efectismo a la hora de resolver los acabados o terminar las piezas.

Como es frecuente en esta categoría, las esculturas de Juan María Medina Ayllón realizadas en simposios son figurativas y simplificadas a la hora de la representación. Un ejemplo de ello es *El rapto de Europa* (2001), que al igual que *Otoño* es una figura alegórica en la que se representa una idea abstracta a través de un cuerpo femenino. Esta obra fue realizada en un simposio en Cerdeña; fue tallada con motosierra y radial con discos de madera, y los detalles se hicieron con gubias.

Otro artista que podríamos considerar tradicional o clásico en el tipo de figuración que realiza, por su estilo figurativo y por su conocimiento y práctica de acciones y técnicas tradicionales artesanales, es Xavier Escala. Un ejemplo de su propuesta figurativa es *Dona* (2012). Es una escultura tallada directamente en nogal, una especie dura y difícil de tallar, que requiere el afilado continuado de las herramientas, pero que por sus fibras finas permite acabados muy finos. La escultura representa a una chica con mirada seria y hierática hacia el frente. El busto ha sido ligeramente policromado, aunque la superficie de la madera es visible en la mayor parte de la obra. Su tipo de lenguaje figurativo es heredero de la tradición mediterránea, de escultores como Giacomo Manzù (Italia, 1908-1991; pseudónimo de Giacomo Manzoni) o Marino Marini (Italia, 1901-1980), de la escultura griega clásica y etrusca, así como del modo de concebir el volumen simplificado y rotundo típico de la escultura egipcia. En este retrato, el gesto es imponente y severo sin necesidad de representar ninguna gesticulación, la mirada es directa al espectador, los detalles del rostro son cercanos en su representación al natural, mientras que el cuello y los hombros han sido menos definidos, quizás para que al mirar esta pieza nos centremos en su mirada y en su gesto. La superficie es menos pulida que en la de otras de sus esculturas de las que hablaremos más adelante, pero como en todas las demás hay detalles como ciertas partes como las vestimentas y el cabello que se simplifican.



**Juan María Medina Ayllón**  
*El rapto de Europa*

Talla directa en simposio de Cerdeña, Italia  
180 x 80 x 80 cm      2001      Ref.: 555  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Xavier Escala**  
*Dona*

Madera de nogal, talla directa policromada  
37 x 34 x 23 cm      2012      Ref.: 1053  
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Jaime de Córdoba**

*Carta sin remitente*

Escultura tallada en madera y policromía

64 x 24 x 20 cm 2005 Ref.: 420

Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Gerard Mas**

*Dama del Cesto*

Escultura tallada en roble ligeramente policromada

53 x 22 x 24cm 2017 Ref.: 342

magen realizada personalmente, 2017

El estilo, el tipo de representación anatómica y la relación semiótica con una figura femenina en la obra citada de Xavier Escala son distintos a lo que observamos en otros bustos femeninos registrados, a pesar de que el formato sea clásico el resultado a nivel estilístico depende también del modelado de las formas y del dibujo de la escultura. Un ejemplo de busto menos clásico es *Carta sin remitente* realizada por Jaime de Córdoba en 2005. Esta también es una escultura exenta en la que se representa la cabeza, el cuello, la parte superior del tronco llegando casi a la cintura, de una figura femenina. Destaca a nivel compositivo la deformación o licencia para interpretar la anatomía del cuello, que es muy alargado, y el tamaño en proporción de la cabeza y el cráneo, algo reducido o estilizado. El grado de simplificación es bastante alto a pesar de que en una primera impresión pudiera pasar por una figura naturalista, ligeramente estilizada. No tiene brazos, no tiene clavícula, todos los detalles del rostro son simplificados al extremo, reducidos casi a formas geométricas. No hay volúmenes que marquen la presencia de orejas y el cuello apenas tiene insinuada la musculatura. Las superficies son más vibrantes, no tan pulidas como por ejemplo en el *Cristo Yacente* de Juan María Medina Ayllón y han sido patinadas con pintura bastante diluida en las partes que se corresponden con la piel y el pelo y más cubriente en la parte de la vestimenta. La figura es un bloque vertical, estilizado compacto con formas anatómicas simplificadas y de colores homogéneos. Es una presencia más que un retrato, pensemos que ni siquiera tiene mirada, por lo tanto su grado de semioticidad es medio, aunque como ya hemos comentado, a priori podría pasar por alto e incluso naturalista.

Hay otros escultores que incluimos en este apartado, como Samuel Salcedo o Gerard Mas, que realizan retratos y bustos tomando prestado el formato clásico de estas categorías; también lo hacen otros autores que describiremos más adelante. La historia anterior, los formatos en los que se representaba la anatomía humana y en especial el rostro aún siguen estando presentes y con fuerza entre las obras figurativas registradas.

Siguiendo con la descripción de la influencia del lenguaje figurativo histórico en el estilo de algunas obras contemporáneas registradas, nos encontramos con artistas como Gerard Mas que se definen como grandes aficionados al estudio de la historia del arte. Gerard Mas crea a partir de la escultura tradicional o antigua, con la intención de modernizarla o ironizar a partir de sus imágenes más conocidas, por las que siente fuerte interés. Ejemplo de ello son sus *Damas*, que claramente aluden al modelo de “Damas” del arte ibérico: esculturas halladas en España en las que aparecen representadas figuras femeninas ricamente ataviadas, con peinados muy ornamentados, en actitud serena y con la mirada hierática al frente. Son diversas entre sí; algunas son de cuerpo entero, otras bustos. Ejemplos de *damas* antiguas son la *Dama de Elche* (siglo V-IV a. C.), la *Dama de Baza* (siglo IV a. C.), la *Dama de Galera* (siglo VII a. C.), la *Dama del Cerro de los Santos* (siglo III-II a.C.), la *Dama de Ibiza* (siglo III a. C.), entre otras. Lo que Gerard Mas *hace* a partir de este modelo son esculturas como la *Dama del Cesto* (2017), una talla en madera de roble ligeramente policromada en la que representa a una joven que mira al frente con gesto hierático y cuyo peinado consiste en unas trenzas que configuran una forma semejante a un cesto de mimbre o cáñamo. La superficie del busto es de madera sin policromía ni pátinas, está totalmente descubierta.

Gerard Mas trabaja con especies naturales, casi siempre a partir de troncos que él mismo ha secado y preparado para la talla. Cuando observamos alguna de sus obras en madera, como la *Dama del Cesto*, hay que tener presente que son fruto de un largo y laborioso proceso de trabajo. En casi todas ellas, en primer lugar ha modelado una figura en barro; si en la obra debe aparecer la imagen de una mujer, siempre parte de un retrato del natural. Este escultor modela muy ágilmente; es un buen retratista en un sentido naturalista, aunque también es bastante sintético, quizá por herencia o influencia del clasicismo mediterráneo. Después del modelado en barro a partir del natural realiza un molde de dicha pieza y lo reproduce en resina, yeso u otros materiales; esta reproducción le sirve para tallar la pieza definitiva con la ayuda de maquinaria de sacar puntos (véase Capítulo 1, el apartado sobre talla). El resultado del uso de esta herramienta sobre la materia que investigamos es tosco, lleno de marcas de la herramienta hidráulica. Gerard Mas la utiliza solo para la primera fase de desbastado, el resto del trabajo de talla lo realiza directamente a mano. Tiene un toque muy fino y riguroso para el trabajo artesanal, la manera en la que usa las herramientas es muy limpia, muy bien

ejecutada. Sus esculturas son muy buenos ejemplos de cómo han evolucionado algunas de las técnicas creación con madera típicas de los talleres de escultura figurativa antiguos, tales como acciones para terminar las obras (lijar o pulir, entre otras) y cómo actualmente se combina el uso de herramientas y maquinaria moderna como maquinaria de talla por sacado de puntos o lijadoras orbitales, siempre aprovechándose de la rapidez y precisión de estas; sin embargo, para dar por finalizadas las obras parece que sigue prefiriendo el acabado manual.

En otras *Damas* realizadas en resina las figuras están totalmente policromadas; no se deja visible nada de la materia. Para ello utiliza unas pátinas cubrientes con óleo que recuerdan a los estofados antiguos. Nos parece que existe una diferencia marcada por la pátina entre las damas de resina y las piezas anteriores; el hecho que aplique o no pintura cubriente denota una valoración superior a nivel plástico de la madera en relación con otras materias. En la *Dama del Cesto* la madera no tiene acabado policromado; podemos ver en ella la plasticidad y estética atractiva de su superficie de roble tras haber sido pulida a mano, mientras que en otras damas cubre la resina, lo cual refleja que el aprecio del autor es distinto entre una y otra materia, pues el icono representado es equivalente, así como la temática y el estilo figurativo. ¿Por qué actúa de distinto modo cubriendo con tanto empeño la resina y manteniendo visible la madera? Quizá sea porque el material impone sus normas, porque se valora distinto una materia de otra; no creemos que sea algo exclusivo de este escultor, se da en otros artistas y con toda seguridad el público aprecia estos matices diferenciadores.

Como ya hemos dicho, Gerard Mas alude o reinterpreta a menudo temas de culturas antiguas (mayormente la egipcia). *Sarcòfag* (2016) es un buen ejemplo de ello. Esta es una escultura de cuerpo entero tallada en madera de roble, que tan solo ha sido policromada en algunos detalles, por lo que la mayor parte de la madera es visible. La figura representa a una mujer desnuda, de pie, y mirando al frente con gesto serio. Fue expuesta por primera vez en *Brut Nature*, exposición que tuvo lugar en 2016 en la Fundació Vila Casas. Hay detalles como el modelado de la anatomía de los pies, las orejas, y los pliegues faciales, que han sido ejecutados con una excelente calidad técnica artesanal; aún se nota el rastro de la escofina y de la lija, y a la vez el dibujo de las formas es claro y decidido. *Sarcòfag* es una versión actualizada de un sarcófago egipcio. Estos recipientes funerarios, normalmente tallados en piedra, estos aludían directamente a la persona de la que contenían los restos; eran representaciones sintéticas de las formas anatómicas, en las que se simulaba la vestimenta, los peinados y las joyas tradicionales, así como en la superficie del mismo se realizaban inscripciones. En cambio, en la propuesta de sarcófago de Gerard Mas, tan solo encontramos una mujer desnuda y mirando al frente, sin ornamentos. El estilo es naturalista, con un gran parecido con la mujer retratada (lo hemos comprobado al ver fotos de la modelo), sin llegar a ser mimético.

En otras obras, como por ejemplo en *Nano* (2014), no alude a temas o figuras históricas, sino que son retratos. Esta obra es una talla en madera de roble detalles de resina y vidrio. Parece ser que en los últimos años hay una oleada de esculturas representativas de niños y bebés de estilo naturalista en las que el volumen de la cabeza se amplía notoriamente con respecto al natural.

Gerard Mas también representa animales, generalmente mascotas. Estos también son ejercicios de figuración naturalista. *Guardia* (2014) es una talla en roble calcinada en algunas zonas con vidrio pintado insertado para simular los ojos de un pastor alemán. En esta pieza deja la superficie descubierta, pero como necesita que adquiera otro color para representar el pelaje de este animal, recurre al calcinamiento superficial con soplete. Este procedimiento es arriesgado y complicado de controlar con exactitud, lo cual contrasta con la meticulosidad del resto de las acciones con las que crea con madera. A pesar de ello nos consta que es una técnica milenaria en otras culturas (hay más información al respecto en el Capítulo 1 y en el *Anexo sobre técnicas y procedimientos*). En esculturas que representan a personas no practica esta técnica; es posible que ante un cuerpo de apariencia humana experimente reparo a calcar la superficie o que no haga falta porque la tonalidad de la piel de las personas a las que representa se simule con suficiente efectividad con el tono de base de la madera. Otra mascota en la que se ha actuado con una metodología similar a *Guardia* es *Schrödinger's cat* (2014), talla en madera de albero quemada parcialmente, donde ha utilizado



**Gerard Mas**  
*Sarcòfag* (tres imágenes de la misma obra)  
 Madera de roble policromada  
 168 x 46 x 28 cm                      2016                      Ref.: 343  
 Vistas de frente y perfil, pertenecientes al catálogo *Brut Nature*  
 (2016), imagen de detalle realizada personalmente





**Gerard Mas**  
*Nano*  
 Madera resina y vidrio  
 55 x 65x x52 cm 2014 Ref.: 341  
 Obtenido en 2016 en el catálogo *Brut Nature*, (2016)



**Gerard Mas**  
*Guardia*  
 Madera quemada y vidrio pintado (ojos)  
 120 x 50 x x97 cm 2014 Ref.: 344  
 Imagen perteneciente al catálogo publicado con motivo de la muestra *Brut Nature* (2016)



**Gerard Mas**  
*Schrödinger's cat* (detalle)  
 Madera de albero quemada y vidrio pintado  
 120 x 50 x x97 cm 2014 Ref.: 345  
 Imagen obtenida del catálogo *Brut Nature* (2016)



**Gerard Mas**  
*Ornitologías*  
 Madera de cedro policromada y bronce  
 Escala natural (inf. del catálogo) 2016 Ref.: 347  
 Obtenido en 2016 en el catálogo *Brut Nature* (2016)

vidrio pintado para simular unos ojos naturalistas. El gato se encuentra de pie, activo, mientras que el pastor alemán estaba quieto y observante. En las posturas escogidas se reflejan algunas de las características de personalidad de estos animales domésticos. Esta serie sobre animales de compañía es muy extensa; todas las piezas tienen en común el uso de una sección del tronco de base, que se mantiene sin ser tallada, como basamento.

Nos gustaría mencionar una instalación de Gerard Mas que vimos en *Brut Nature*, muestra (2016) de la Fundació Vila Casas. Se titulaba *Ornitologías* (2016); hasta ahora sus obras expuestas han sido de tipo individual, en cambio la instalación a la que nos referimos incluía varias esculturas figurativas que interactuaban entre ellas. Las figuras eran de dos tipos: pájaros y cabezas de un mismo individuo (que, aunque variaban ligeramente en la postura, tenían todas un gesto de estado de reposo). Los pájaros estaban por el suelo o sobre las cabezas. La instalación no tenía ni peana ni ningún sistema de ensalzamiento o diferenciación entre el espacio del espectador y el de la obra.

En estas obras se representa a animales domésticos; esto nos recuerda a uno de los géneros típicos del arte figurativo clásico: la escultura ecuestre. Algunos artistas investigados han realizado esculturas de caballos, como por ejemplo Álvaro de la Vega con su *Caballo 1* (2004). Sus propuestas de representaciones de caballos calmados y cabizbajos no muestran una clara relación con el tipo de energía triunfal con la que se identifica una escultura ecuestre clásica; en sus esculturas de caballos esta vitalidad se ha desvanecido por completo. *Caballo 1* es una representación a tamaño ligeramente menor que el natural; el animal aparece aparentemente calmado, con las cuatro patas apoyadas y sin insinuar movimiento, con el cuello y la cabeza hacia abajo, denotando sumisión, e incorpora unos elementos metálicos insertados en el olmo. Es por esto que no nos parece la representación de un caballo en el que queden los vestigios de la escultura ecuestre figurativa convencional; es una propuesta distinta a pesar de que se represente a este animal.

El estilo que resulta de la talla directa de Álvaro de la Vega es muy expresivo. Tanto en esta como en otras esculturas suele ensamblar grandes bloques de madera natural, con una metodología rápida, sin ser excesivamente rigurosa, en un sentido artesanal tradicional, en lo que acabados de juntas se refiere. A menudo el ensamblaje de madera se completa con cables metálicos, puede que los cables metálicos sirvan para contener posibles movimientos de la materia o respondan a una finalidad estética.

En relación con el ejercicio de representación, la obra de Álvaro de la Vega es más expresionista y sintética en el modelado de la anatomía que los animales de Gerard Mas. Álvaro de la Vega da forma a los volúmenes principales del caballo con bastante naturalismo, aunque este caballo no tenga ojos, orificios nasales ni boca, y las patas aparezcan atrapadas por la base de la escultura. También hay unos elementos metálicos que atraviesan el cuerpo del caballo y se insertan en la base de la obra, y no hay pliegues.

Por el acabado practicado no hay indicios de que el autor persiguiese alcanzar un grado de semioticidad elevado, más bien le interesa mantener el rastro del proceso de talla. Por esto en la superficie está llena de marcas de herramientas de talla directa; se reconoce que ha trabajado con gubias. También hay cortes, y en algunas partes una ligera matización tonal con pintura roja. La madera está principalmente descubierta, lo que nos permite apreciar sus cambios de tonalidad natural.

Entre sus numerosos proyectos investigados realizados en madera, hay multitud de representaciones de animales como becerros o caballos; en todos ellos explora el potencial expresivo de la madera al trabajarla de forma directa. Mantiene visibles marcas del trabajo con gubia o con motosierra al igual que los sistemas para unir varias secciones de la materia o instalar las esculturas en el espacio expositivo con alambres o cables de acero. Son obras en las que aparte del interés por la representación hay un gran afán en que sean perceptibles para el espectador los procesos de construcción, alzamiento e instalación de la obra.

Al contrario que el caballo de Álvaro de la Vega, que no encaja con el modelo clásico, el *Caballo de madera* (2008) de Nico Nubiola sí se aproxima a esta figura icónica, al modelo monumental de escultura ecuestre, algo lógico si tenemos en cuenta que fue realizada para representar al caballo de madera de *Tirant lo Blanc* de Calixto Bieito. Esta obra se estrenó en el Teatre Romea de Barcelona. La escultura de madera es parte de su atrezzo; fue realizada a partir de grandes bloques de madera que fueron tallados por separado y unidos posteriormente para alzar el caballo. La madera aparece sin cubrir, tan solo se han pintado en tono oscuro las pezuñas y los ojos. Por ser parte de un atrezzo responde a una función ilustrativa. Igualmente ocurre en un conocido proyecto, que también responde a un encargo de atrezzo: el impresionante *Pinocho* (2009), marioneta realizada con un sistema de construcción y modelado a partir de la talla directa, parecido al del *Caballo de madera*. Es una figura representativa que además ilustra la conocidísima obra literaria.



**Nico Nubiola**  
*Pinocio*

Marioneta de 7 m alt. de madera realizada para Trigo Limpo (Portugal)  
7 m. alt.

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Álvaro de la Vega**  
*Caballo 1*

Escultura tallada en olmo y tensores metálicos  
160 x 110 x 45 cm      2004      Ref.: 42

Obtenido en 2017 en: [enlace web](#)

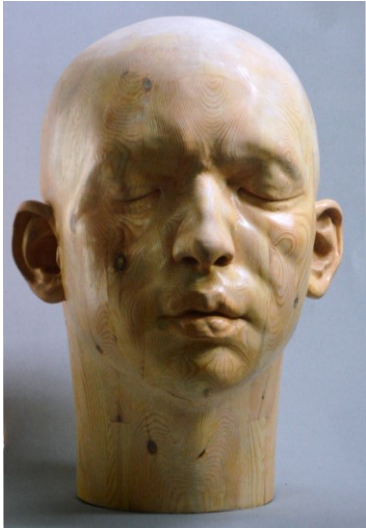


**Nico Nubiola**

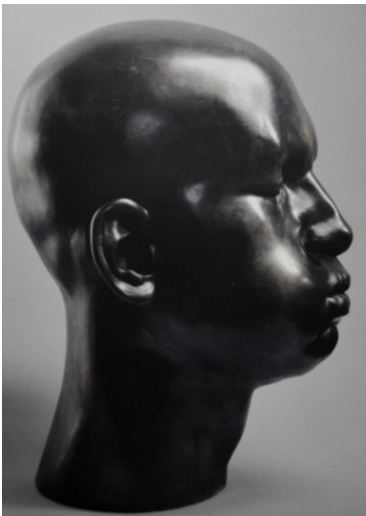
Caballo de madera realizado para la representación de *Tirant Lo Blanch* de Joanot Martorell, adaptado por Calixto Bieito

Escultura realizada por ensamblaje y talla directa de madera  
5 m alt.      2008      Ref.: 854

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Samuel Salcedo**  
*Topography*  
Talla en madera de pino  
80 x 50 x 55 cm 2016 Ref.: 972  
Imagen obtenida del catálogo *Samuel Salcedo. Shadow Play* (2017)



**Samuel Salcedo**  
*Night Topography*  
Madera, grafito y cera  
80 x 50 x 55 cm 2017 Ref.: 980  
Realizada por Alejandra Andrés, obtenida del catálogo *Samuel Salcedo. Shadow Play* (2017)

## B) Referencias a la cultura pop

Entre las esculturas figurativas registradas, hay muchas que recuerdan al género histórico del retrato, tratando de reflejar la identidad y apariencia de un individuo específico a través de sus rasgos faciales y su apariencia general. A diferencia de las obras clásicas, actualmente no se trata explícitamente o únicamente de describir los rasgos faciales externos de una persona ni su identidad. A veces ni siquiera tienen un único modelo o individuo de referencia. En ellos puede que se traten ideas o estadios emocionales, que se reflejen poses o gestos generalizados universales. Con estas obras se refleja cómo el género se ha expandido sobrepasando su función original.

Un ejemplo de esto es Samuel Salcedo, que realiza estudios del gesto y de la expresión humana, como por ejemplo *Topography* (2016) o *Night Topography* (2017). Ambas obras son retratos anónimos y a la vez colectivos. Las dos han sido realizadas ensamblando vigas de pino, configurando un gran embón que posteriormente fue tallado, con maquinaria de sacado de puntos, definiendo primero los volúmenes principales y trabajando después en los detalles del rostro como los labios, la nariz, las orejas, los ojos, los pliegues, las comisuras y las arrugas.

Aunque las copadoras aceleren el proceso de creación (pues se realiza muy rápidamente la primera fase de desbastado), después hay que realizar un gran trabajo manual artesanal. Insistimos en recordar que cuando algunos de los artistas que comentamos utilizan maquinaria de sacado de puntos antes han realizado la escultura en barro, le han hecho un molde y la han reproducido en otro material; esta reproducción es la que se copia con pocos detalles y toscamente (en la mayoría de referentes investigados) con maquinaria industrial y la que luego se sigue trabajando manualmente.

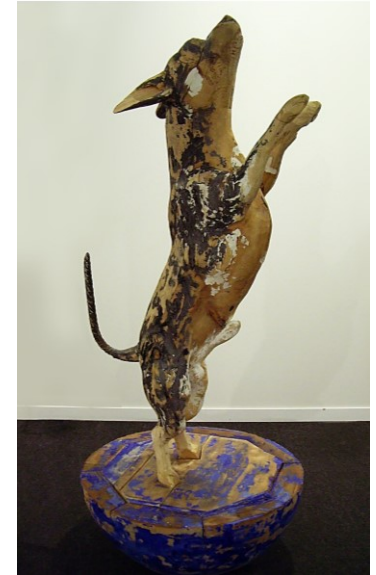
Volviendo a la descripción de *Topography* y *Night Topography*, aunque se observan diferencias en el modelado de los rasgos faciales entre ambas, lo que más las distingue es su pátina. *Topography* presenta un acabado realizado aplicando numerosas capas de cera que después de que se secasen se bruñeron y matizaron con veladuras de óleo; son muy sutiles especialmente en las zonas de las mejillas y la frente. *Night Topography* tiene un intenso tono gris oscuro, el cual se obtuvo con un sistema parecido, de bruñido por capas, pero aplicando grafito mezclado con la cera de abeja en sucesivas capas bruñidas. La madera aporta gran atractivo a estas dos obras, pensamos que pudo influenciar en la elección del título de las obras. La topografía es la técnica para describir y delinear la superficie de un terreno y en estas cabezas las vetas y los nudos enriquecen el aspecto de toda la superficie, recuerdan a los símbolos y marcas de un mapa topográfico, aparte de que delinear las facciones y el gesto potenciando a nivel superficial la expresividad que ya de por sí tienen estos rostros.

Las obras figurativas de Samuel Salcedo, que suelen presentar una gesticulación potente y a veces una actitud irreverente o provocadora por las posturas, sobre todo cuando son figuras de cuerpo entero, nos recuerdan a las de otros artistas de su generación investigados, como por ejemplo a Lluís Roig Comas o Nico Nubiola, que proponen un tipo de figuración muy en la línea del pop art y del cómic, con alusiones a iconos populares recientes, con representaciones de figuras con gestos y posturas más coloquiales e informales. El pop art fue un movimiento artístico de mediados del siglo XX surgido en Reino Unido y Estados Unidos que se inspiraba en anuncios publicitarios, en cómics, en el mundo del cine, entre otros; tenía una estética parecida a la de la vida cotidiana y los bienes de consumo de la época. Todo ello respondía a un intento de acercar el arte al gran público. Las propuestas eran mayormente figurativas; era usual que se banalizase o ironizase desde la postura y gestos de las figuras. La figuración de estilo pop es mucho más cercana a nosotros en el tiempo que la figuración clásica. A pesar de ello ya ha transcurrido suficiente tiempo como para considerar que este es otro estilo histórico de referencia en las propuestas figurativas actuales.

Nico Nubiola ha realizado numerosos relieves en los que pone de manifiesto un gran dominio técnico de dibujo en perspectiva, realizando escorzos con unos biseles y acabados realmente bien ejecutados, en el sentido de meticulosidad artesanal. En estas obras se mezcla una estética pop con lo académico que denotan los relieves narrativos. Ejemplos de ello son *Cos amb samarreta* (2011), *Onan enllaunat* (2013), *Noia amb revista* (2011) o *Tres*

*dormint* (2017). En todas estas obras ha modelado los volúmenes a partir de la talla directa y tienen la particularidad de que su policromía ha sido realizada con lápices de color, con un sistema de tramas bastante gráfico. Estos relieves, muy especialmente *Onan enllaunat*, nos recuerda, por el tipo de expresividad y de tensión en el gesto de las manos y los pies a las figuras típicas del mundo del comic oriental y los tradicionales grabados o *ukiyo*e eróticos, denominados shunga, una corriente del arte pictórico japonés que estuvo en auge durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Nico Nubiola ha conseguido trasladar esta estética de tipo relieve.

La estética pop también está en las representaciones de animales de Lluís Roig Comas, que lejos de ser naturalistas recuerdan a dibujos animados de los años ochenta. Este artista será mencionado en varias ocasiones en este capítulo. En obras como *Perro rampante* (2007) y *Ardilla mecánica* (2016), ha modelado los volúmenes a partir de la talla directa con motosierra, y posteriormente con radial y discos de madera y gubias. Hemos tenido la posibilidad de ver trabajar a este escultor y hemos comprobado que es muy directo y atrevido en el uso de estas herramientas; apenas utiliza dibujos, bocetos o estudios previos a la realización de la obra, es muy intuitivo. Tiene un gran conocimiento de sistemas de ensamblaje por lo que ante cualquier problema en el modelado lo soluciona fácilmente añadiendo o cambiando alguna parte del embón. No tiene reparos ni titubea a la hora de cortar y añadir otra sección de madera nueva. En las dos esculturas que citamos la madera ha sido policromada con pintura al óleo. En ambas, el ritmo, el movimiento que denotan en su postura recuerda al mundo del cómic. Son figuras en movimiento, alejadas de las poses estáticas y sedentes clásicas. Quizás *Perro rampante* podría haberse visto influido en la postura de las típicas poses de lobos y caballos en el mundo de la heráldica, mientras que en *Ardilla mecánica*, por el tipo de animal y el modelado de sus formas, nos recuerda a series de dibujos animados de los años setenta y ochenta como *Banner* y *Flappy*, en las que animales, como una ardilla, eran los protagonistas de grandes aventuras infantiles.



**Lluís Roig Comas**

*Perro rampante*

Escultura de madera de pino parcialmente policromada  
200 x 70 x 70 cm 2007 Ref.: 595  
Imagen facilitada por el artista



**Nico Nubiola**

*Onan enllaunat*

Relieve de madera tallada y policromada con lápices de color  
82 x 84 x 5 cm 2013 Ref.: 852  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Nico Nubiola**

*Noia amb revista*

Madera tallada y policromada con lápices de color  
82 x 84 x 5 cm 2011 Ref.: 849  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Lluís Roig Comas**

*Ardilla mecánica*

Madera de pino policromada  
161 x 37 x 163 cm 2016 Ref.: 596  
Imagen facilitada por el artista



**Javier Garcés**

*Mare e Filla*

Tallas en madera policromadas con temple al huevo

Dimen. no esp. 2012 Ref.: 452

Imagen facilitada por el artista



**Javier Garcés**

*Tub d'oli II* (imágenes del proceso y obra terminada)

Talla en tilo policromada con temple al huevo y pan de plata, Javier Garcés sostiene la pieza

44 x 22 x 16 cm 2017 Ref.: 449

Imagen realizada personalmente en 2018

### C) Acentos/modulaciones del lenguaje hacia el hiperrealismo

Entre los referentes investigados hay uno con un alto grado de realismo. No llega a ser hiperrealista, pero sus obras son muy detalladas, con un nivel muy alto de semejanza entre la figura y el modelo representado, sin que sean literalmente copias o ejercicios miméticos. Se trata de Javier Garcés. Es un escultor que se autodefine como figurativo. En el estudio del modelo del natural busca la belleza o una serie de matices que captan su atención y desea transmitir al espectador. Ejemplos de ello son *Mare i filla* (2012), y la talla en la que se reproduce a escala aumentada un tubo de pintura, titulada *Tub d'oli* (2017). Talla en madera de tilo policromada con temple al huevo y pan de plata. Aunque lo que vemos en sus esculturas sea el resultado de la talla directa, su trabajo en cada proyecto es mucho más amplio que lo que se aprecia a simple vista en cada pieza. Comienza realizando infinidad de estudios previos, de bocetos, modela en arcilla a escala reducida, y finalmente realiza la talla, siempre con el modelo delante (que pueden ser personas, animales, plantas u objetos). Cuando el volumen y los detalles están resueltos, cubre totalmente la madera con una imprimación de base y luego la pinta con temple al huevo, esto es una mezcla de aglutinante natural: yema de huevo, con pigmentos y agua. Realiza manualmente la pintura porque en su opinión las técnicas tradicionales son las que más seguridad le ofrecen con respecto a la conservación de los tonos de sus policromías y el buen estado de la madera. La policromía es su manera de añadir información epidérmica de los modelos representados, de ahí que lo consideremos hiperrealista más que figurativo naturalista, porque le interesa la representación de una realidad exagerada; las calidades superficiales y el grado de detalle de sus obras son dignas de ser observadas con detenimiento, están llenas de información, son hipnóticas. Por su minuciosidad y por el tiempo que invierte en realizar las obras, nos recuerda a un referente español indiscutible dentro de la pintura realista, Antonio López. Javier Garcés realizó la representación de un lavabo, que podríamos considerar un homenaje a la conocidísima pieza *Lavabo y espejo* de Antonio López de 1967. La escultura de Javier Garcés se enfoca en reproducir la imagen de un lavabo cotidiano, con una pastilla de jabón a la izquierda, en la misma posición que la de Antonio López.

Quando hemos hablado con este artista nos ha explicado que él, independientemente del objeto o sujeto representado no pretende *simplemente* copiar el natural, sino que trata de mirar hacia dentro, buscando la expresividad del modelo.

Antes de continuar, volvemos a insistir en lo particular y laborioso de su metodología de creación, para realizar este tipo de obras con madera requiere de incalculables horas de trabajo, de estudio, de reflexión, sumadas a las necesarias para materializarlas con un planteamiento manual y artesanal. Tanto esfuerzo se refleja en ellas, se intuye que se ha buscado alcanzar casi la perfección en un sentido artesanal y escultórico.



**Javier Garcés**

*Pica*

Talla en madera, policromía con temple al huevo

45 x 30 x 40 cm 2017 Ref.: 451

Obtenida en 2016 en: [enlace web](#)

### 3. Ejercicios de interpretación y síntesis

Hay artistas estudiados que parten de la figuración a la hora de la creación entendiéndola como lenguaje a partir del cual buscar su estilo, su personalidad artística, las señas de identidad que hagan inconfundible su obra. Como ocurre en otras categorías como la pintura o en el dibujo, si se trata de buscar un estilo figurativo, una forma de encontrarlo es alejarse del naturalismo y entrar en el terreno de la interpretación y de la síntesis.

En las obras del presente apartado explicamos, a modo de recorrido resumido, métodos registrados que tratan de esto mismo. Interpretar la forma natural de cualquier sujeto u objeto, la que apreciamos a simple vista, es un ejercicio de análisis que puede ser muy sencillo cuando por ejemplo se trata de reducir sutilmente detalles anatómicos o el detalle de unos volúmenes superficiales, o muy complejo cuando se intenta reducir al máximo sin perder la esencia del icono designado y que siga siendo reconocible. En ambos casos obtenemos unas figuras distintas en su apariencia externa de las formas del icono designado siempre siendo reconocible el modelo del que se parte, aquello que se representa. Este apartado, que contiene multitud de obras, lo hemos organizado como si fuera una travesía en la que progresivamente iremos descubriendo propuestas de obras en las que cada vez gana más peso el ejercicio de síntesis, es decir la reducción de detalles y la búsqueda de lo esencial, lo mínimo.

#### A) Reducción de detalle y/o simplificación y geometrización de las formas

Para comenzar a describir estilos figurativos que parten de la simplificación, uno muy sutil es el de algunas esculturas de Juan María Medina Ayllón cuyos volúmenes, que imitan figuras humanas, tienden a la reducción de detalles potenciando la presencia de la figura, haciendo que tenga una pose contundente. *Chica Moderna* (2010) es un ejemplo de ello. Esta escultura es la representación de una mujer posando en un *contrapposto* algo exagerado. Cuando hablamos de simplificación en esta obra nos referimos, por ejemplo, a la ausencia de algún pliegue que informe de donde termina y donde empieza la vestimenta, a la reducción de información ósea en los tobillos, en las rodillas, en las articulaciones de los codos y en la cintura escapular. Quizá por herencia del clasicismo mediterráneo las extremidades son robustas y fuertes, los dedos se insinúan sin terminar de cerrarse el dibujo de las formas. En los puntos más salientes se unen los planos, tan solo en el rostro, y a pesar de que también presenta una evidente simplificación por planos, hay mayor grado de detalle, aunque carezca de orejas. De nuevo, en este ejercicio de síntesis el autor resume las formas volviéndolas rotundas y fuertes. Viendo cómo se simplifican los ritmos de la vestimenta y el tipo de pose, nos vienen a la memoria las obras de Ernst Barlach (Alemania, 1870-1938) en las que el ritmo interno del movimiento se exageraba para que las piezas transmitieran fuerza y contundencia. Es una escultura tallada directamente, con el mismo procedimiento que ya hemos descrito de este autor en el apartado anterior y la madera es cedro bossé. En esta obra se selecciona qué se simplifica más o menos en función de las formas anatómicas de la mujer representada y de las partes que se consideran más relevantes para que adquiera individualidad como por ejemplo el rostro.

Una vía muy eficaz para simplificar es la geometrización o reducción de los volúmenes naturales en planos rectos. *Chica Moderna* presenta algo de ello, pero de una forma muy suave, poco marcada, al contrario de lo evidente de la interpretación por geometrización que se da en *Horn the Trojan Unicorn* (2015), de Frank Plant. Esta es una escultura construida con contrachapado, listones, puntas y cuerda. Las formas orgánicas del cuerpo de lo que podría ser un unicornio se han simplificado a planos rectos. En esta obra se practica un tipo de representación en la se utilizan distintas materias dependiendo las partes del icono que se quieren representar, por ejemplo, las que se corresponderían con la cola, el pelo como y el cuerno que sale de la cabeza se han realizado en distintos materiales al cuerpo principal de la figura. Frank Plant trabaja por igual en toda la figura el nivel de detalle, no se distinguen o se detallan más o menos unas partes que otras. Es interesante la diferencia de esta pieza con la anterior con relación al sistema constructivo, mientras que la anterior era un ejercicio de talla directa esta es una construcción por ensamblaje de formas planas, tableros, producidas en serie que se han recortado. El aspecto de ambas es muy distinto: una es



**Juan María Medina Ayllón**  
*Chica moderna*

Talla directa en madera de cedro bossé  
80 x 60 x 30 cm      2010      Ref.: 551  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Frank Plant**

*Horn the Trojan Unicorn*  
Escultura, construcción con madera laminada hierro y cordel  
235 x 337 x 70 cm      2015      Ref.: 322  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miguel Rasero**

S. T.

Instalación con piezas construidas con madera  
Dimensiones variables 2002-03 Ref.: 736  
Obtenido en el catálogo *Miguel Rasero* (2004)



**Miguel Rasero**

S. T.

Madera reciclada y plástico  
30 x 17 x 18 cm 2002 - 03 Ref.: 737  
Obtenido en el catálogo *Miguel Rasero* (2004)

unificada, unitaria y compacta, y la otra es más diversa en su superficie, tiene distintos tonos y distintas calidades superficiales porque se combinan varios tipos de contrachapado. Puede que influya en el resultado de la obra el icono designado y el estilo de figuración que se practica y que al ser un ser mitológico inventado esto permita más libertad de interpretación a priori que cuando se representa una figura humana.

Un ejemplo de esto son las casas de Miguel Rasero, una serie de construcciones a partir de madera reciclada que fueron recortadas y ensambladas con tornillos y puntas. Son un excelente ejercicio de síntesis a la hora de la representación pues reducen los elementos que en nuestro imaginario ha de tener una casa (tejas, cornisas, marcos de ventanas, ladrillos, escalones, por mencionar algunos) pero no por ello se difumina o pierde fuerza la imagen del icono representado. Las ventanas, por ejemplo, a veces son huecos rectangulares que se quedan así o sobre los que superpone varias secciones de varilla a modo de persiana o reja simplificada, o una simple trama regular realizada con secciones de varilla, en los tres casos, tan solo con eso entendemos que es una ventana o una puerta. Una simple caja de madera, con cuatro huecos en su pared frontal y algún detalle, como por ejemplo una rendija en su parte superior, unas patas o algún tipo de basamento que la eleve del suelo, son suficientes para que Miguel Rasero represente una casa. Con varias de ellas tenemos una escena más compleja: un pequeño vecindario; la sencillez con la que asociamos imágenes e iconos a estas formas tan sencillas es asombrosa. Este sistema de representación nos recuerda a aquellas obras de Marisol Escobar como *The Funeral* (1996) o Thomas Schütte en *Laufbahn I, Stein und Glas* de 1987, en las que con varios recortes de figuras agrupados se representaba eficientemente una muchedumbre y temas complejos.

Si la síntesis se hace por planos rectos, y el icono designado ya de por sí tiene esta configuración marcada por planos rectos, la reducción de la información en la figura no difiere en exceso de las del modelo; de ahí que quizá la clave esté en reducir el grado de detalle. Otro artista que también recurre al icono de la casa y lo arquitectónico, pero que lo representa sintetizando más si cabe las formas y los volúmenes es Jordi Armengol; su estilo es tan sintético que lo explicaremos casi al final de este apartado junto con otras obras equivalentes en la interpretación, aunque representen tipos de iconos distintos.



**Marta Pruna**

S. T.

Talla directa en madera  
70 x 32 x 34 cm 2015 Ref.: 685  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Marta Pruna**

S. T.

Talla directa en madera  
80 x 33 x 36 cm 2010 Ref.: 686  
Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)

Volviendo a la figura humana, Marta Pruna realiza esculturas que remiten a un estilo primitivista escultórico por el modelado de las formas abrupto en sus esculturas talladas directamente sobre troncos. La artista trabaja con radiales y gubias de gran calibre. Puede que por el tipo de acciones que practica para crear estas obras el resultado sea un modelado resumido de los volúmenes naturales humanos. Practica una talla potente, con herramientas poco o nada mecanizadas, ni máquinas fresadoras ni de sacado de puntos, talla sin bocetos ni meticulosos estudios previos. Realiza cortes directos y tajantes para representar la anatomía del rostro, de la cabeza y de parte del tronco. Matiza aplicando tintes de color oscuro en algún punto concreto de la superficie de sus figuras, para representar, por ejemplo, las pupilas.

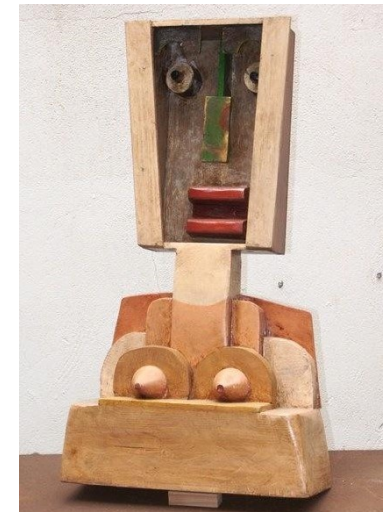
Por lo demás, en estas obras la madera aparece totalmente visible. El formato predilecto de la artista es el de busto o la cabeza con un cuello alargado y estilizado. Las especies que utiliza son las autóctonas de la zona de Les Garrigues, Lérida. La artista investiga en sus obras sobre recursos naturales a partir de los cuales percibimos el mundo, estos son los sentidos, a los cinco usuales ella añade dos más: la reflexión y la intuición, y la forma en la que ella representa *lo humano* refleja este conocimiento. Se enfoca especialmente en el busto y en el retrato para representar la unión de mente y espíritu del individuo, la cabeza, que generalmente suele dar identidad y humanidad a una escultura figurativa, aunque se prescindiera de representar brazos o piernas. Con ello se consigue la apariencia humana incluso eliminando partes del cuerpo.

### B) Aplastamiento, planitud o bidimensionalidad

Martí Rom es otro artista interesado en la reducción y simplificación de las formas anatómicas a la hora de la representación figurativa. En la búsqueda de un estilo personal y expresivo ha realizado obras como *Cap reclós* (2009), un busto construido a partir del ensamblaje de varias maderas (tablas, postes y chapas). En esta obra la forma de una cabeza humana se condensa en una similar a una caja, un prisma hueco con unos círculos y varios recortes de distintos elementos materiales aparentan ser una nariz, unos ojos y unos labios. Este prima-cabeza hueco lo sustenta un poste. Debajo de él, en una compleja superposición de planos recortados con formas geométricas, aparece el dibujo de unos hombros y el pecho de la figura. La pátina de la obra ayuda a la representación; los planos de color parecidos del cuerpo y el cuello se diferencian del tono oscuro del rostro, el rojo de los labios y el verde de la nariz.

*El faune* (2007) es otra construcción de tipo representativo del icono de un fauno en el cual el sistema de construcción y el estilo figurativo es similar al que se da en *Cap Reclós*. Esta también es un busto en el que a través de varias formas recortadas en distintas tipologías de maderas superpuestas (tablas, tableros y listones) se dibuja una cabeza con dos cuernos, cuello y hombros. La cabeza es plana y casi circular, recortada a partir de un palé. Los cuernos, la nariz, los ojos y la boca son también recortes, pero de chapas de distintas especies naturales, por esto son de distintos colores; están unidas con varias puntillas a la forma circular. El cuello es una pirámide truncada volcada y los hombros una especie de paralelepípedos en horizontal que se injertan al cuello. Como vemos, estas obras abrevian en el grado de detalle sin renunciar a la figuración. En otras obras Martí Rom es aún más sintético. En *El Faune II* (2007), que tiene un formato que recuerda al de retrato, se construye una cabeza increíblemente simplificada; el cráneo es una tabla rectangular recortada; los ojos son dos perforaciones ovales, la nariz un recorte triangular superpuesto, la boca se abrevia y se convierte en dos recortes rectangulares puestos en paralelo en horizontal; por último, la cornamenta del fauno se simula con dos formas troqueladas que sobresalen. El cuello es un elemento horizontal recortado a partir de una tabla ligeramente más gruesa que la vertical de la cabeza, y bajo él hay otra tabla más, algo mayor en amplitud que la del cuello, que hace la función de basamento. Este estilo figurativo entra en el terreno de lo gráfico, del símbolo; las formas parecen manchas de tinta planas. Se expresa información del rostro a través de espacios huecos.

Hemos registrado algunos relieves sin título de este autor que también representan cabezas y son aún más analíticos y resumidos a nivel figurativo; en ellos no hay cuello ni basamento. En *L'illa del tresor* (2010) representa con planos de madera y cemento la figura de un gato geometrizado y aplanado, sus volúmenes se han aplastado, comprimido y resumido en formas planas geométricas. Cuanto más condensa la información más relevancia visual cobran las



**Martí Rom**  
*Cap reclós*

Escultura construida por ensamblaje de maderas y otros materiales reciclados  
71 x 38 x 16,5 cm      2009      Ref.: 699  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Martí Rom**  
*El Faune 2*

Escultura realizada con madera, hierro y yeso, pintada parcialmente  
52 x 20 x 15 cm      2007      Ref.: 703  
Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)





**Martí Rom**  
*L'illa del tresor*  
 Relieve de madera cemento y pintura  
 47 x 22 x 0,5 cm      2010    Ref.: 702  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Martí Rom**  
*L'home del bastó amb texans*  
 Escultura con pintura y dibujo en su superficie  
 77,5 x 23 x 23 cm      2009    Ref.: 698  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

materias que emplea, pues todos ellos son aplastados, son tablas listones y tableros, lo cual brinda un carácter de planitud a su estilo, aunque sean piezas exentas podrían haber sido concebidas para ser vistas de frente como un relieve, y si el espectador se mueve de este enfoque frontal la obra se deforma y no se aprecia tan claramente el motivo representado.

El aplastamiento de los volúmenes es un rasgo que se aprecia también en la serie *Mask* (2014) de Enric Servera, unas esculturas que recuerdan en apariencia a máscaras rituales primitivas pero que han sido realizadas con materiales de desecho encontrados en la costa. Profundizaremos en el origen de estas materias en el siguiente capítulo; por ahora, nos enfocaremos en el carácter representativo de estas obras. La estrategia figurativa, aunque es una serie muy extensa y cada pieza tiene una forma distinta, es la misma en todas las obras: las máscaras siempre tienen dos ojos, nariz y una boca. Tienden a ser simétricas y aplastadas o planas, y apenas sobresalen unos centímetros de la pared. Algunas tienen cornamenta. A nivel constructivo son obras de superposición y ensamblaje, como las anteriores de Martí Rom, Enric Servera parte de una forma de base plana a la que va ensamblando o adosando otras formas, para configurar las distintas partes del rostro, como *El faune* de Martí Rom y sus cabezas y máscaras; estas también son aplanadas, tienden al aplastamiento del volumen y son ideadas para verlas de frente. Como vemos en la imagen, las posibilidades estilísticas de representaciones figurativas desarrolladas con este mismo planteamiento constructivo son amplísimas, a pesar de que el método es el mismo, no hay dos máscaras iguales.

Al sistema de simplificación por reducción unidimensional de los volúmenes descrito de Martí Rom se suma el uso del recurso del dibujo como método para la representación de figuras de cuerpo entero en la escultura titulada *L'home del bastó amb texans* (2009). Lo curioso de esa pieza es que al casi eliminar una de las tres dimensiones, se da pie a una necesidad de ver estas obras de frente, a pesar de que sean esculturas exentas, como si se tratase de una pintura, un relieve o un dibujo. Por ello el hecho de que intervenga en ellas con recursos de estas otras categorías supone un salto en su lenguaje figurativo. En esta obra un tablón es el soporte para la representación del cuerpo, la cabeza y las piernas de la figura; le ha realizado una perforación en el ombligo y una apertura vertical para configurar las dos extremidades inferiores. La pieza tiene un basamento horizontal. Es muy interesante el ejercicio de dibujo y pintura que se da en el tablón, el fondo que se queda tras la cabeza no molesta ni interfiere a la hora de interpretar esta figura. Tampoco el que el bastón toque el suelo y los pies el pedestal, es decir que la figura esté en dos alturas distintas, tocando su basamento con sus pies y conectando con el suelo del espectador con el bastón.



**Enric Servera**  
*Mask*  
 Materiales encontrados en la costa  
 30 x 23 x 16 cm      2014    Ref.: 285  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Enric Servera**  
*Masks* (vista general de la serie)  
 Máscaras realizadas ensamblando objetos y materiales de residuo encontrados en la costa  
 Dimensiones variables      2014    Ref.: 287  
 Imagen facilitada por el artista en 2018

Miquel Aparici también recurre a la simplificación por geometrización y aplanamiento en obras como *Pez marrón* (2014) en la que la figura fácilmente reconocible de un pez se conforma con varias secciones de madera recortadas y superpuestas, generando una escultura fundamentalmente plana. En este caso, la morfología natural del animal ayuda. En otras de sus obras no apreciamos esta planitud general en los volúmenes, pero sí que se han simplificado geometrizando la anatomía de diversos animales. Hablaremos de estas obras con más detenimiento en el capítulo siguiente. Miquel Aparici defiende que para que la figuración sea efectiva primero hay que comprender las formas de aquello a representar; por eso primero estudia y trata de entender a su modelo a partir de dibujos y esbozos, después realiza una estructura mediante varilla metálica con las proporciones ritmo y movimiento oportunos, y sobre ella va ensamblando los distintos elementos. Nos explicó, como dato anecdótico que suele iniciar su proceso creativo a partir de algún objeto que le recuerde a alguna de las partes del animal que quiere representar. Miquel Aparici posee una extraordinaria capacidad para relacionar la forma externa de objetos dispares con el volumen aparente y la anatomía de animales.

Estas esculturas, dado que en ellas se mantienen muchos de los materiales reconocibles, tienen la cualidad de representación y la de reutilizar objetos en desuso. Simbólicamente, esto puede remitir a imágenes o a significados del recuerdo, reconocibles a partir del objeto.

### C) Síntesis

Otro estilo figurativo basado en la simplificación analítica de las formas naturales aunque menos en la planitud tiene lugar entre los bustos y representaciones de cabezas realizadas por Rafa Forteza. Son esculturas en las que se utiliza la madera en menor medida que en las anteriores obras descritas, pero sin ella no se entendería la obra. Por un lado hay obras como S. T. (2012, ref.: 937), caracterizadas por poseer un cuello largo y estilizado, que cumple la función de sujeción y alzamiento de la cabeza. La cara de la figura generalmente es de chapa de madera, unas veces tiene forma circular y otras rectangular, sobre dicha chapa se modelan los detalles simplificados de las partes que se corresponderían con ojos, orejas, nariz y boca con masillas de epoxi de colores o pegando recortes de otros materiales. La superposición de elementos, que tienden a ser planos para representar los rasgos faciales, recuerda a las máscaras de Enric Servera y a la obra *El Faune II* de Martí Rom.

Hay algunas obras en las que toda la cabeza o busto es de masilla de epoxi; estas son distintas, más volumétricas. En ellas se inserta un elemento especialmente prominente que puede representar la nariz del personaje de la escultura, haciendo que parezca que surge de la cara, este ente suele ser de madera y contrasta visiblemente en materia, en calidades plásticas y táctiles con el resto de la cara y del cuerpo (véase S. T. 2010, ref.: 938). En estas obras la presencia de la madera es mínima, pero en nuestra opinión es sumamente importante. En la imagen adjuntada se observa que la rama común insertada aún conserva la corteza, como si acabase de ser cortada; su aspecto es natural, lo cual contrasta con el plástico artificial del epoxi, que además es de colores intensos en tonos verdes, marrones y rojos.

El repertorio de formatos de madera que emplea Rafa Forteza es muy diverso, desde secciones de madera o cajas encontradas a contrachapado, secciones de tablas, chapas y listones de madera natural, o fragmentos de ramas. Más que construir compone con ellas, los procedimientos con los que los transforma no son artesanales ni laboriosos, más bien todo lo contrario, prefiere los métodos de trabajo directos y sencillos. Las maderas se fijan recurriendo a masillas de epoxi, sin practicar ensamblados o uniones artesanales, gracias a ello en sus obras queda el reflejo del proceso de creación pues las marcas de los cortes en estas masillas y en la madera no se lijan ni disimulan, parece que las huellas del trabajo están cuidadosamente mantenidas.

Otro estilo de figuración simplificada es el que observamos en los animales de Damián Quiroga, que nos propone dos tipos de ejercicios. Uno es del estilo de *Toro* (2015), una escultura tallada a partir de un bloque macizo de madera en el que se han representado con una L invertida el cuerpo del animal. Sobre este volumen se han pintado dos círculos en la cara frontal, a modo de ojos, y se le han insertado dos cuernos de plástico blando y una forma saliente que podría



**Miquel Aparici**  
*Pez marrón*  
Escultura de maderas reutilizadas  
ensambladas y varilla de metal  
40 x 27 x 6 cm 2014 Ref.: 744  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Rafa Forteza**  
S. T.  
Escultura de madera y masillas epoxi  
2012 Ref.: 937  
Imagen facilitada por el artista en 2017  
57 x 27 x 15 cm



**Rafa forteza**  
S. T.  
Escultura de madera y masillas epoxi  
51 x 32 x 41 cm 2010 Ref.: 938  
Imagen facilitada por el artista en 2017



**Damián Quiroga**  
*Toro*  
Escultura, talla de madera natural, pintura y dos secciones de plástico  
13 x 12 x 7,5 cm 2015 Ref.: 172  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

interpretarse como el morro del animal. Lo que convierte a este cuerpo en un toro es sin duda el que posea unos pequeños cuernos injertados, porque estos son simbólicos y típicos de este animal. El grado de semejanza o semioticidad perseguido es bajo, trata más bien de encontrar el símbolo idóneo que nos dé la clave de qué animal es ese.

Este método representativo es totalmente diferente del que practica en otras piezas como *Gato reproductor* (2016), obra en la que parte de la estereometría para simplificar las formas e informarnos de las características formales de la figura. Se refleja la influencia en el artista de las construcciones estilo *papertoy*: juguetes de papel que se recortan y se montan. El gato se erige con varias secciones recortadas de contrachapado, una funciona como cara, incluye unos calados que se corresponden con los ojos, la nariz, la boca (las tres simplificadas en formas geométricas) u unos pequeños injertos de madera para sugerir los bigotes típicos en estos animales. Después el cuerpo se construye con la sección simplificada de su perfil doble, y entre medias un entramado de maderas para dar estabilidad a la forma. La pintura en la superficie de la madera es un complemento de diseño más que un intento de completar o afinar más en el ejercicio de mimesis de las formas naturales. En esta segunda obra que citamos de Damián Quiroga el grado de semioticidad es mayor; la figura tiene cuatro patas, todas las partes características de un gato.

Con esta última obra abrimos paso a otro tipo de representaciones en las que la forma de un icono designado, que generalmente es cerrado y compacto, presenta volúmenes abiertos, concentrando en unos pocos detalles los rasgos esenciales del motivo representado. Este estilo lo practican varios referentes investigados con diferencias considerables a nivel estilístico entre ellos. *El guardià de l'areny* (2003) de Martí Rom es un buen ejemplo con el que comenzar a explicarlo. En ella un entramado de formas ensambladas verticalmente representan el cuerpo de una figura masculina, que está de pie. Con excepción del rostro, que es un fragmento de roca con dos puntos, a modo de ojos, y una línea horizontal más abajo, representando una boca, el resto de la obra no tiene rasgos o formas que aludan directamente a la anatomía humana. Esta pieza es llamativa por cómo ha sido construida: postes, vigas, tablas o listones han sido ensamblados con crucetas y embones. A nivel plástico, por los distintos materiales que se combinan, y a nivel escultórico, por la forma abierta y el espacio que entra y sale por la figura, es una obra vibrante. A nivel representativo, si no fuera por la piedra encima de uno de los postes de madera, podría considerarse abstracta, un ejemplo de estilo constructivista o *arte povera*. Martí Rom recurre a un símbolo estratégicamente: la cabeza con los ojos y la boca para volver humano aquello que podría ser abstracto.

Por otro lado, dentro del estilo figurativo representativo simplificado y de volúmenes abiertos, tenemos *Ángel exterminador* (2018) de Damián Quiroga. Esta es una pieza totalmente distinta a la anterior en el estilo y el diseño, pero tiene en común el ser abierta y sintética, y valerse de la cabeza para volver humana una forma que de por sí podría pasar por abstracta. Fue realizada recortando chapas de contrachapado y encajándolas unas con otras con un sistema similar al de *Gato reproductor*. Las extremidades de la escultura son unas piezas geométricas que terminan en zigzag; han sido pintadas en color azul, marrón o beige en la parte que se corresponde con la cabeza.

Continuando en este mismo estilo tenemos *Oxosé y Lua* (2000) de Manel Álvarez, dos esculturas talladas directamente sobre un tronco de roble. Ambas son de bulto redondo, una representa una figura masculina y la otra una femenina. En la de la izquierda el cuerpo se reduce a un tronco ahuecado, del que a una altura media se vuelve más estrecho volviéndose un eje vertical ligeramente curvado que asciende hasta llegar a la cabeza. En la zona que se corresponde con la representación del cuello hay tres elementos transversales que se cruzan a este eje en horizontal. La figura tiene como cabeza una forma de cono truncado y otra que se asemeja a una luna. A su lado está su pareja, una representación de una mujer en la que se distinguen varias partes: un volumen inferior en el que se ve el origen del bloque, un tronco, que fue tallado para modelar las extremidades inferiores y conserva visibles los anillos anuales y las capas externas del formato original. De esta parte sale hacia arriba un eje de forma geométrica que representa la parte inferior del centro del cuerpo femenino, la caja torácica y el pecho, son un paralelepípedo y dos esferas, y sobre ambas

está la cabeza. Ambas han sido talladas directamente y presentan una pátina mate realizada con cera. La madera aporta carácter natural a la obra gracias a que el escultor mantiene parte de su estructura original.

Marc Sparfel crea esculturas figurativas de estilo sintético, todas ellas representan animales a través de la estilización de la forma y los volúmenes de los modelos. Como material de creación utiliza secciones de muebles y objetos que encuentra en la calle, que han sido abandonados o son restos de derribos. Una parte de estos se incorporan con su forma original y por tanto son reconocibles cuando forman parte de las esculturas, lo cual convive con el hecho de que sean representativas; en algunas partes siendo muy llamativa la forma del objeto, y en otras pasando más desapercibido su origen, llegando a aparentar ser una materia casi neutra o prima. Un ejemplo de ello es *Anubis couple* (2010), esta es una pareja de esculturas, una representa una figura femenina y la otra es masculina, que parecen dos perros puestos en pie o bien, por su título, son representaciones del dios egipcio *Anubis*, que se identifica por tener cabeza de perro y cuerpo antropomórfico. Estas piezas se construyen a partir del ensamblaje de secciones de un mueble con grandes volutas, muy ornamentado, y a partir de este diseño el artista constituye las distintas partes de la anatomía de los animales, aprovechando las similitudes en las formas de unos y otros. Ambas esculturas deben mucho de su forma al mueble de procedencia (sin la cual tendrían ese aspecto), pero también a la capacidad de análisis y correlación de Marc Sparfel, que convierte formas anatómicas en ritmo.

Hay notables diferencias entre unas y otras obras de este artista, todas ellas dentro de su estilo figurativo simplificado, que puede ser más sintético u ornamentado en función de los muebles y objetos de los que parte. Un buen ejemplo de ello es *Giraffe* (2006). La obra se ha construido ensamblando secciones de una silla a una rueda, que simulan la pelvis y las extremidades inferiores traseras de la jirafa; dos mitades de un remo son sus patas delanteras, con una escalera representa el cuerpo delantero y con dos patas de silla unidas la columna vertebral, que sirve para unir la

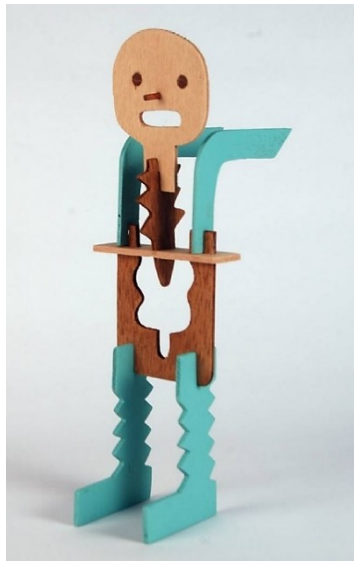


**Damián Quiroga**

*Gato reproductor*

Madera natural teñidas con tintes y pintura acrílica  
14 x 12 x 10 cm 2016 Ref.: 176

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

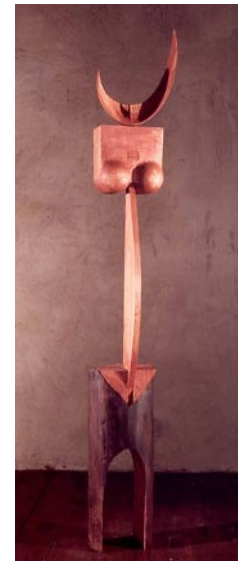
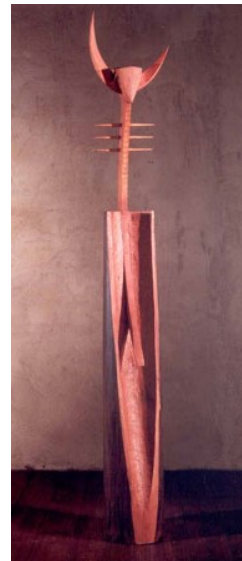


**Damián Quiroga**

*Ángel exterminador*

Construcción con chapas de madera pintadas  
30 x 10 x 7 x cm 2016 Ref.: 175

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Manel Álvarez**

*Oxosé y Lua*

Esculturas de madera de roble, pátina con cera

*Oxosé*: 205 x 31 x 30 cm 2000 Ref.: 624

*Lua*: 199 x 32 x 33 cm 2000 Ref.: 625

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) y [enlace web](#)



**Martí Rom**

*El guardià de l'arena*

Escultura realizada con madera y roca

195 x 80 x 40 cm 2003 Ref.: 701

Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



**Marc Sparfel**  
*Giraffe*  
 Muebles reciclados, remos, una escalera y una rueda  
 280 x 120 x 45 cm      2006      Ref.: 645  
 Imagen facilitada por el artista



**Marc Sparfel**  
*Rico Mask*  
 Máscara, ensamblaje de maderas recicladas  
 88 x 85 x 34 cm      2012      Ref.: 647  
 Imagen facilitada por el artista



**Marc Sparfel**  
*Anubis couple*  
 Muebles reciclados  
 32 x 39 x 25 cm      2010      Ref.: 644:  
 43 x 39 x 26 cm  
 Imagen facilitada por el artista



**Marc Sparfel**  
*Felix Cow*  
 Escultura, ensamblaje de partes de muebles reciclados  
 116 x 106 x 39cm      2014      Ref.: 646  
 Imagen facilitada por el artista

parte inferior del cuerpo a la cabeza; esta última se simula con una sección de pata de mueble unida a una herramienta agrícola. De nuevo este animal no tiene ojos o detalles que aludan a su piel moteada tan característica ni a otras partes de su cuerpo, como articulaciones, pliegues, etcétera. La representación de la silueta respeta las proporciones de las distintas partes y hasta donde se puede interpretar la forma del natural sin que la escultura pierda su capacidad de evocación del animal.

Las dos obras anteriores eran representaciones de animales con todas sus partes del cuerpo, a pesar de ser simplificadas. Marc Sparfel ha realizado otras piezas que se asemejan a las máscaras de animales típicas en el mundo de la taxidermia o la zoología, en las que solo se representa la cabeza de un animal. Encontramos desde la cabeza de un elefante a la de un toro, como por ejemplo en *Rico Mask* (2012). Esta obra se constituye con secciones de distintos muebles ensamblados y algunos detalles de objetos totalmente reconocibles como la brocha con la que representa el morro del animal.

*Felix Cow* (2014) es una de sus obras más estilizadas; representa a una vaca con seis secciones de silla ensambladas. la figura ha sido interpretada y reducida al máximo, y de la vaca tan solo queda el recuerdo de que tiene cuatro extremidades y un eje horizontal que se bifurca para representar cuerpo, cabeza y cornamenta.

### D) Apertura y exterioridad de los volúmenes

Hasta ahora hemos descrito cómo a través de la simplificación analítica de las formas de un modelo se pueden realizar propuestas figurativas de estilo más abierto no tan acotadas en relación con el grado de semioticidad y de la referencia al modelo, con lo cual permiten un mayor grado de interpretación. Todos ellos consistían en la reducción de información y de detalle, llegando casi a representar un determinado icono a través de la recreación de su silueta, de sus ritmos internos, en lo que parecen interpretaciones de esqueletos humanos o animales. En estas obras, el interior es imprescindible. Hay otros artistas que actúan al contrario, que encuentran en el dintorno y en el exterior el espacio para representar a un icono designado interpretándolo, en la búsqueda de un estilo figurativo a nivel expresivo y plástico más personal.

Antes de pasar a los ejercicios más sintéticos, incluiremos algunos ejemplos que muestran que las formas de los motivos pueden aparecer modificadas mediante varios recursos: reduciendo detalle, tendiendo a la esquematización (como hemos explicado hasta ahora) o limitando la mimesis a reproducir el volumen exterior o el dintorno del icono designado. Por lo tanto, la síntesis puede buscarse desde el interior, convirtiendo las formas en esqueletos simplificados. También puede encontrarse en el contorno, haciendo que seres vivos se reconozcan con formas que parecen sombras chinescas. Por último, también puede hacerse a través del trabajo con el volumen de la superficie, describiendo determinados iconos como si fueran una corteza abierta o una malla sin interior que nos permitiera ver que dentro hay un espacio hueco. Esto ocurre en las esculturas de Jordi Gich o Marcel Camps.

Jordi Gich tiene un estilo reconocible, como observamos en sus esculturas femeninas configuradas como malla de entramado geométrico que describe las obras desde el exterior. Para crear estas piezas realiza un laborioso trabajo artesanal. Primero configura los volúmenes de la escultura a partir de la talla directa sobre troncos o bloques de madera. Lo hace imitando las formas del icono designado, resumiéndolas de una forma sintética; después ahueca la figura, la deja como si fuera la cáscara un fruto seco, y va realizando con acciones de calado en esa capa delgada de material un patrón gráfico geométrico irregular. En 2014 Jordi Gich talló una figura femenina (ref.: 516) a partir de un tronco de madera para después eliminar la madera interna y realizar el calado del dintorno. El resultado de este procedimiento es una escultura muy ligera y abierta al espacio que la rodea y la atraviesa. Este lenguaje combina lo orgánico de las formas humanas y de las vetas de la madera con lo geométrico y estructurado de la superficie que describe el exterior de esta figura.



**Jordi Gich**  
S. T.  
Escultura tallada en madera de nogal  
140 x 30 x 30 cm 2014 Ref.: 516  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



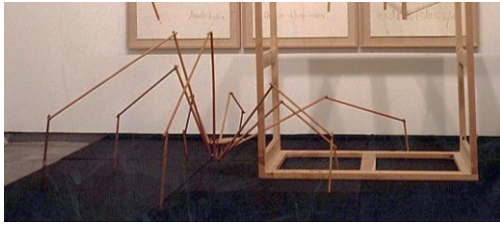
**Marcel Camps**  
*House of the Holy*  
Escultura de madera de castaño  
70 x 55 x 42 cm 2012 Ref.: 658  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Marcel Camps**  
*Mon Cor*  
Escultura de madera de castaño  
37 x 52 x 37 cm 2007 Ref.: 656  
Obtenido en 2018 en: <http://marcelcamps.com/soul-and-fire/>



**Marcel Camps**  
*Ask me II*  
Escultura de madera de teca  
80 x 53 x 60 cm 2009 Ref.: 659  
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Dolores Sampol**

*Aranya*

Escultura realizada con varillas de madera

Dimen. variabl. 2002 Ref.: 218

Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Jordi Armengol**

*Hivernacle*

Chapa y varillas de madera natural

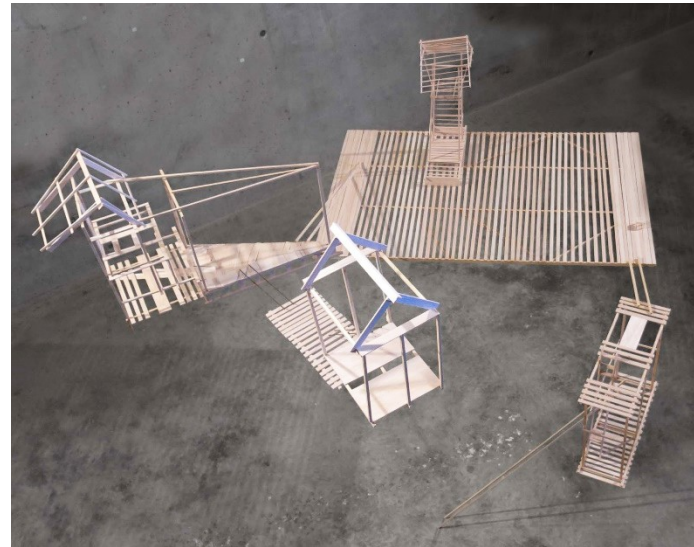
Dimen. no esp. 2015 Ref.: 507

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Marcel Camps ha realizado algunas esculturas como *Ask me II* (2009), *House of the Holy* (2012) o *Mon cor* (2007) a partir de un estilo figurativo que también consiste en la representación de diversas figuras empleando los volúmenes de la superficie exterior, dejando el interior de las piezas hueco. *Ask me II* es la representación de una cabeza sintetizada, en la que unas vigas de madera de teca han sido curvadas y ensambladas para construir con varios ejes paralelos de contorno el volumen abierto de la forma representada. Ocurre igual en *House of the Holy*. En esta obra de madera de castaño y las piezas han sido recortadas de tablas. En *Mon cor*, al lenguaje figurativo de representación del de los volúmenes exteriores se le suma una interpretación por sinterización de la forma natural más pues el corazón es casi simétrico, estos ejercicios son cada vez menos naturalistas y más simplificados a la par que simbólicos. En esta pieza se observan las calidades del ensamblaje realizado para unir las piezas de madera de castaño. En las tres piezas que comentamos la madera siempre aparece descubierta, muy pulida y en lo artesanal, minuciosamente terminada.

## E) Esquemmatización

Continuando con el tema de la simplificación, y volviendo a la interpretación de las formas desde el interior, el nivel de esquematización tan elevado que explicamos se daba en *Felix Cow* es parecido al de *Aranya* (2002), una escultura de Dolores Sampol cuyo estilo figurativo también se identifica por ser sintético, estilizado y elegante. Dolores Sampol ha realizado dibujos y esculturas con varillas finas de madera, en formato de collage sobre papel y en escultura de bulto redondo. *Aranya* es del segundo tipo; en ella las patas del insecto se representan esquemáticamente uniendo varillas de sección circular de apenas un centímetro. Estas se unen a un cuerpo pequeño, situado en el centro, de madera, que simula al de una araña. Esta es una obra extremadamente sintética, que representa el cuerpo delgado y etéreo del icono.



**Jordi Armengol**

*Suspès* (vista cenital y frontal de la instalación en el espacio Nau Clòclea de Camallera)

Chapa, secciones finas y varillas de madera natural

220 x 120 x 150 cm 2016 Ref.: 511

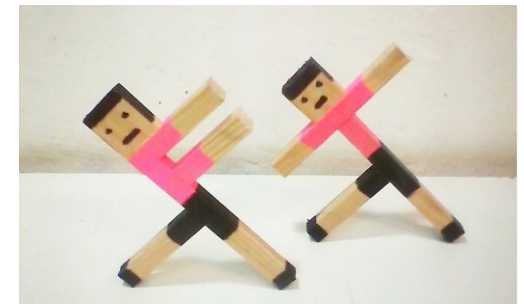
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#) y en [enlace web](#).

Los anteriores eran animales y personas, pero el estilo sintético puede darse igualmente para representar espacios, objetos y construcciones artificiales cotidianas. Hemos registrado obras que representan casas, habitaciones o espacios arquitectónicos inventados con un lenguaje figurativo sintético, a veces muy esquemático, reduciendo el ejercicio de mimesis en aras de una representación que tiende a lo dibujístico y simbólico. Jordi Armengol ha realizado numerosas esculturas como *Hivernacle*, *Habitació* o *Suspès*, todas ellas realizadas entre 2015-2016. Son figuras en las que se tiende a la simplificación para describir aquello que se representa. Por un lado tiende a la delineación de las formas limitándose a construir contornos, a consecuencia de lo cual parecen estructuras huecas o arquitecturas abiertas, algo equivalente a cuando Marc Sparfel reducía al máximo la anatomía de una vaca en *Feliz Cow*; en este caso son casas o habitaciones reducidas a su esqueleto. Estas obras han sido construidas por ensamblaje y encolado de varillas finas y listones de madera de escaso tamaño.

Damián Quiroga realizó en 2017 dos *Figuras bailando*, unas piezas cuya esquematización es muy avanzada, en la línea de síntesis e interpretación que venimos explicando en los últimos párrafos. Ambas parecen dos figuras pixeladas, con una gran reducción de detalles anatómicos, de la vestimenta, zapatos o cabello es destacada. Para realizar ambas figuras ha utilizado solo varillas de madera de pino de sección cuadrada de un centímetro de grosor. Con ellas traza los ritmos del movimiento de estos cuerpos, y sobre ellos pinta esquemáticamente, en tono rosa o negro, los zapatos, los pantalones, la camiseta, la boca, los ojos y el pelo. En esta obra se refleja su formación como diseñador, su línea de trabajo de reducción de elementos superfluos y su búsqueda de la esencialidad. La relación semiótica con el icono designado es baja porque en estas figuras prima la iconicidad. No hay interés en describir detalles. La madera en esta obra nos aporta la rapidez en la ejecución, la facilidad de construir experimentando a base de prueba y error, ya que ensamblar o pegar secciones de madera como estas es una técnica altamente sencilla, así como también lo es pintarla. El color de la materia se asemeja al tono de la piel y por ello cumple una función representativa.

La obra *Vagando por el desierto* de Manel Álvarez trata sobre uno de los relatos más destacados del Antiguo Testamento, según el cual el pueblo de Israel vagó por el desierto durante cuarenta años. Manel Álvarez creó una escena representativa de dicho relato como un grupo de caminantes distribuidos ordenadamente, en fila. Las figuras de los distintos individuos son extremadamente esquemáticas; aparecen representadas con secciones de ramas colocadas transversalmente a una fina peana horizontal de contrachapado. Los cuerpos representados con secciones finas de madera puestas en vertical, tienen en su superficie franjas de tonos azul, verde, rojizo o tonos marrones en su superficie. De esta maqueta nos interesa cómo convierte a distintos individuos en un colectivo: en lugar de representar las formas de cada parte del cuerpo, encontramos simples unidades alargadas o verticales organizadas en una misma dirección. La madera en esta obra aporta la calidez propia de una madera de rama fina, que ha sido pulimentada y mantiene su superficie visible.

Entre las esculturas figurativas más sintéticas registradas, sin distinguir naturalezas de iconos designados las habitaciones de Jordi Armengol, *Felix cow* de Marc Sparfel, *Figuras Bailando* de Damián Quiroga y muy especialmente *Vagando por el desierto* de Manel Álvarez.



**Damián Quiroga**

*Bailando*

Construcción con varillas de madera pintadas con acrílico

10 x 11 x 1 cm

2017

Ref.: 178

Obtenido en 2018 en [enlace web](#)



**Manel Álvarez**

Maqueta para *Vagando por el desierto*

Madera (ramas) hierro y pintura

20 x 95 x 11 cm

2009

Ref.: 627

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)





**Efraim Rodríguez**  
*Growing up*  
Escultura de haya pintada  
88 x 44 x 34 cm 2018 Ref.: 253  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Efraim Rodríguez**  
*Niño de la bata*  
Escultura de madera de sicomoro, tablero de contrachapado y mobiliario escolar pintados  
105 x 33 x 24 cm 2007 Ref.: 249  
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)

#### 4. Confluencias renovadoras: entre el lenguaje figurativo y la artesanía de la madera

Hay algunos artistas que, basándose en el conocimiento técnico de la manipulación y tratamiento de la materia, han generado un estilo figurativo propio y reconocible que, si bien está ligado a la representación y a los iconos designados, también lo están a la madera, a su estudio, y al conocimiento de sus técnicas de procesamiento y transformación. Sus esculturas pueden ser altamente naturalistas o miméticas, pero en nuestra opinión la seña de identidad es el trabajo de la madera, ya que a partir de un gran conocimiento artesanal se ha conseguido un estilo figurativo identificable.

Efraim Rodríguez es un escultor muy experimentado en el trabajo de la madera, desde su etapa primaria, cuando se obtiene el material directamente del árbol y debe prepararse para ser utilizada años después, se desparasita y se seca, pasando por los métodos de construcción y de ensamblaje, distintas técnicas de talla (directa o asistida), y procedimientos con los que dar por concluidas las obras, como las pátinas y la aplicación de barnices o resinas. La particularidad de su estilo figurativo es que todo este conocimiento se refleja en las esculturas, y parece como si este conocimiento artesanal le sugiriera al escultor ideas sobre cómo crear próximos proyectos.

*Growing up* (2018) es un ejemplo de ello. Efraim Rodríguez trabaja con maquinaria de sacado de puntos en las fases correspondientes con el desbastado de la figura. El conocimiento de la herramienta y los límites que implica su uso a nivel logístico le iniciaron en el estudio y la creación a partir del ensamblaje de fragmentos pequeños de madera. Algo que podría haber sido interpretado como un límite en la creación se convirtió en un recurso estilístico del que han surgido muchas de sus obras. En *Growing up* las piezas ensambladas sirven para configurar el cuerpo de una niña y el juguete con el que está jugando; lo hace de tal manera que niña y juego parecen fusionarse y crecer juntos. La pieza tiene un acabado alisado. Algunas partes de la superficie de la madera están pintadas de diversos colores.

En otras piezas se observa este mismo recurso constructivo de las formas menores que se ensamblan y sirven tanto para configurar el volumen que se talla como para generar un estilo figurativo (en el que se parte de pequeños fragmentos para conformar un volumen mayor y dar riqueza plástica a la superficie). Hay diferencias considerables entre ellas a pesar de tener este importante rasgo en común: en *Castor*, las formas que se unen son secciones transversales de troncos de encina que se ensamblan a unos pies de nogal y un rostro de ciprés. La pieza no presenta ningún tipo de pátina cubriente; tan solo se ha matizado ligeramente el tono de la madera en la zona que se corresponde con la representación de los ojos y de los labios. *Julià* (2008) o *Joaquín Carandell* (2011) son otros ejemplos equivalentes en el sentido de cómo el proceso ha influenciado en el desarrollo del estilo figurativo y presentan como en las piezas anteriores un grado de semejanza elevado entre icono designado y obra final. En todas ellas observamos que el ensamblaje discontinuo y abierto, lleno de detalles y de información sobre las vestimentas, contrasta con los rostros y manos que presentan superficie sin aperturas ni huecos y son más fidedignos, si cabe.

En *Niño de la bata* (2017), representa a un niño con esta conocida prenda de vestir holgada, abierta por delante y con mangas. Para recrearla realiza un complejo sistema de ensamblaje por franjas verticales, a partir de tableros de contrachapado y madera de mobiliario escolar pintada. Reproduce con bastante realismo la trama típica de la prenda. La parte que se corresponde con las piernas, las manos y la cabeza del niño los realiza en sicomoro tallado tradicionalmente, es decir sin ensamblajes complejos, posteriormente pulido y barnizado.

En *First Winter* (2008) y en *Cork* (2015) realiza unas esculturas en corcho, material que él mismo obtiene y prepara para sus esculturas. En ambas obras vemos fragmentos de corcho en estado salvaje (es decir, rugoso y sin una forma reglada) y partes talladas que han sido transformadas artesanalmente por el artista, dándoles forma geométrica. Estas últimas están más en la línea del aspecto y acabado del corcho que se comercializa. El *Anexo sobre técnicas y procedimientos* incluye información detallada sobre el proceso de obtención y preparación del corcho. El corcho en su estado puro lo utiliza para representar el aspecto de un abrigo en *First Winter*, o el pelaje de un gorro de disfraz de burro. En corcho también (pero trabajándolo con más rigor artesanal, quitándole la corteza y puliendo su superficie)

realiza lo que se correspondería con las orejas del animal, que tienen una consistencia y textura distintas a las del pelaje. En ambas piezas combina ciprés o cedro tallado en la parte que se corresponde con la cabeza de las figuras.

En sus piezas, Efraim Rodríguez integra madera en fases previas a las que estamos acostumbrados en la escultura figurativa tradicional realizada. También ha configurado un inventario personalizado de técnicas, que modifica y adapta en cada obra para representar detalles de vestimenta o juegos con los que interactúan sus figuras.

Hay estilos figurativos altamente vinculados a sistemas de trabajo artesanal o en los que sus autores innovan en la estética de este lenguaje artístico contemporáneo a partir de la profundización en el conocimiento y la experimentación con técnicas de trabajo y procesamiento de la madera, en el cual los artistas encuentran la seña de identidad del estilo figurativo y una fuente de creatividad a partir de la cual hacer propuestas representativas originales y altamente distintivas.

Además, en algunas obras se hace hincapié en el acto propio de la creación, pretendiendo que se entienda que aquello no es mimesis hierática y cerrada, sino una interpretación a través de un material concreto y del trabajo artesanal de la realidad aparente, en la que la materia tiene una gran relevancia a nivel plástico y expresivo, por lo que se deja sin cubrir o sin ser *terminada*. Entonces se mantiene el rastro y las huellas del proceso constructivo, dejando partes a medias exprofeso, como si el autor quisiera informarnos que aquello es un trabajo artesanal o manual aparte de una obra figurativa, de que el único valor de estas piezas no es el grado de mimesis sino otros factores como el material, su plasticidad y los procesos con los que se transforma o se puede intervenir en él.

Marcel Camps mantiene visible el detalle del ensamblaje en sus piezas. Esto, junto con una labor previa de análisis y sinterización de las formas del icono designado, le brinda a las piezas un estilo característico, esquemático y procesual. Este escultor figurativo, en algunas de sus piezas deja o mantiene partes sin acabar y sin cerrar en cuanto a representación. En 2010 realizó *Cap de cavall*, la figura de una cabeza de caballo, construida con hierro y madera. Primero realizó con varilla de hierro el dibujo de la silueta del animal para después insertarle a esta estructura de base diversos palillos de madera, cubriendo sus huecos. La representación es efectiva, puesto que vemos el perfil de varilla que dibuja los rasgos del animal. La madera ha sido introducida en el armazón manteniendo visible que aquello son dos materiales distintos; por esto no los tapa ni los patina cubriendo su superficie, haciendo evidente que ha construido ese volumen a través de formas menores unidas y entrelazadas.

Este método de creación lo repite en *A goya* (2010), donde vuelve a dibujar una silueta, en este caso de un toro. Construye un armazón metálico, que después forra tejiendo la superficie exterior de la estructura, entrelazando cuerda con cuerda. En este caso, la labor de cerramiento del volumen del armazón de hierro no queda completamente cerrada, y por ello podemos ver cómo se construyó esta representación y disfrutar de la evocación de un proceso artesanal.

En *De paper... però no* (2018), Narcís Costa practica un ensamblaje que enriquece la superficie de la obra, llenándola de matices y texturas sugerentes, al mismo tiempo que realiza una representación figurativa. Por el tipo de método de ensamblado o de construcción del bloque que talla, aparte de denotar un interés por la figuración de un icono designado, el artista trata de mantener visible gran parte del proceso realizado. Para ello se ha servido de postes de roble originales de traviesas de ferrocarril. En la escultura se representa un gran barco de papel. El ejercicio de mimesis en la talla de los volúmenes con respecto a la imagen del icono designado es alto, a pesar de lo cual prevalece el interés del autor por dejar constancia de las diversas calidades táctiles y tonales de las paredes de la pieza. En otras piezas ha alcanzado un grado mimético mayor, pero son menos sugerentes o innovadoras a nivel artesanal. Un ejemplo de ello es *Fals tronc* (2018), donde imita un tronco. Esta propuesta podría encajar como ejercicio de metalenguaje; se imita un tronco a partir de secciones de esto mismo. Nos recuerda a obras que ya hemos comentado en el primer apartado, como por ejemplo de Lluç Baños o Salvador Juanpere, pues este ejercicio tiene gran peso conceptual.



**Efraim Rodríguez**

*First winter*

Escultura realizada con madera tallada de ciprés, corcho natural y silla  
108 x 57 x 60 cm      2015      Ref.: 245  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Efraim Rodríguez**

*Cork*

Escultura de Cedro y corcho  
56 x 31 x 21 cm      2015      Ref.: 248  
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Narcís Costa**  
*De paper...peró no*  
Escultura de madera de roble ensamblada y tallada  
27 x 73 x 43 cm      2018      Ref.: 831  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Narcís Costa**  
*Fals Tronc*  
Escultura de eucalipto ensamblado y tallado  
50 x 63 x 20 cm      2018      Ref.: 827  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Marcel Camps**  
*Cap de cavall*  
Escultura de hierro y madera de roble  
73x24x55 cm      2010      Ref.: 655  
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Marcel Camps**  
*A Goya*  
Escultura, técnica mixta, hierro, madera de coral y cuerda  
103 x 50 x 165 cm      2010      Ref.: 654  
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)

El énfasis en el aspecto artesanal es recurrente en otros artistas investigados, y no es de extrañar, ya que es un recurso llamativo a nivel plástico y puede evitar la monotonía que a veces podría producirse dentro del lenguaje de la figuración si simplemente se tratase de mimetizar un icono designado.

Antes de cerrar este apartado, hemos de puntualizar que, por ejemplo, Gerard Mas, es un gran conocedor del trabajo artesanal de la madera, y a veces utiliza este conocimiento para plantearnos figuraciones novedosas técnicamente, como por ejemplo cuando calcina algunas esculturas de animales para que la madera adquiera la tonalidad de su pelaje, sin necesidad de dar un acabado de pintura o patinarla. También Álvaro de la Vega es un gran especialista técnico, y realiza ensamblajes muy singulares con alambres y crucetas metálicas. En ambos casos profundizamos en el conocimiento de sus obras en otros apartados.

## 5. Figuración onírica

En este apartado se incluyen dos tipologías de obras figurativas cuyas señas de identidad o rasgos diferenciadores son relacionables con el surrealismo. Las hemos separado del apartado *Formas del pasado* por dos motivos. En primer lugar, porque el número de referentes y obras dentro de esta vertiente es muy extenso; en segundo lugar, porque diferenciábamos varias variantes entre ellas.

Hay obras en las que se representa el objeto con un tono irracional e irónico, lo cual nos recuerda a los objetos surrealistas. Por otro lado, se alude al mundo de los sueños, de la fantasía y de lo imposible. En algunas obras se proponen unas figuras cuyo cuerpo, postura o posición es imposible. Están deformados y son un reflejo alterado de la realidad cotidiana.

Antes de continuar, recordamos que hay una categoría específica de la producción surrealista de la primera mitad de siglo que se conoce como objetos surrealistas (así los denomina la especialista Rosalind Krauss en *Pasajes de la escultura Moderna*). También reciben el nombre de “objetos con función simbólica” (como los llamaba Salvador Dalí, según explica Krauss). Lo singular y novedoso de estas propuestas es que se crearon injertando una piel o un detalle extraños en el cuerpo de un objeto ordinario. Algunos objetos surrealistas son, por ejemplo, *La Venus de Milo con cajones* (1936) de Salvador Dalí (España, 1904-1989), el *Objeto desagradable* (1931) de Alberto Giacometti (Suiza, 1901-1966) u *Objeto para ser destruido* (1923) de Man Ray (Estados Unidos, 1890-Francia, 1976). Estas obras se caracterizan por provocar asociaciones narrativas, combinaciones de, como mínimo dos entidades dispares, lo que envolvía a los objetos surrealistas en una temporalidad de fantasía. Las conexiones metafóricas estimulan las proyecciones inconscientes del espectador.

Lo que nosotros observamos entre las obras figurativas investigadas es algo parecido a la propuesta de objeto surrealista, aunque no es exactamente lo mismo. En las obras que incluye este apartado, la representación hace alusión a un objeto, pero de forma extraña. Son obras figurativas y representativas de personas, animales u objetos. En estas propuestas no se incluye directamente el objeto, por lo que no podríamos denominarlas objetos surrealistas, pero sí representan objetos sugiriendo asociaciones narrativas extrañas, combinaciones de dos y entidades dispares. Al igual que en los objetos surrealistas, las obras están envueltas en un halo de extrañamiento o de fantasía. También incluimos obras con una propuesta escénica que suscita el absurdo o lo imposible, haciendo especial hincapié en la ironía y el humor de algunas obras.

### A) Objetos que devienen figuras con función simbólica

Entre 2014 y 2015, Marina Rubio realizó el proyecto *La Boîte*, una serie de esculturas que representan cabezas de mujer. Estas cabezas se abren, y en su interior albergan objetos muy pequeños, materias acumuladas u otras cabezas similares pero de tamaño menor. *Boîte* (2013) es una de las piezas que integran esta serie. Fue tallada directamente sobre un embón construido a partir de maderas encontradas. Este bloque principal fue manufacturado para poder abrirlo y que tuviera una concavidad suficiente para albergar una representación de otra cabeza menor. Tanto la cabeza exterior como la interior tienen el mismo gesto expresivo y se parecen en sus rasgos. La intención de la artista era que el espectador manipulase ambas cabezas: que abriera la exterior y sacara la interior, para luego volverla a guardar. Ambas cabezas estaban policromadas. En la superficie, sin cubrirla totalmente, Marina Rubio aplicó pintura de tonos vivos y saturados, dándole a las obras un aire pop. Son la representación de una cabeza humana sin cuello, pero no resultan desagradables ni inquietantes. Un detalle llamativo de esta serie es que los ojos de las dos cabezas aparecen perfilados como si se hubieran maquillado; además, tienen incrustaciones en las pupilas y el iris para darle más viveza a la mirada. Por los tonos y la manera en la que se ha aplicado la pintura en la superficie para matizar las facciones del rostro, las dos cabezas se asemejan al estilo de algunas esculturas de Elie Nadelman (Estados Unidos, 1882-1946), como por ejemplo a las de los retratos de la pareja de la conocida obra *Tango*, realizada entre 1918-1924.



**Alberto Giacometti**

*Objeto desagradable*

Talla en madera

15.6 x 49.1 x 11 cm

1931

Ref.: 1310

Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)



**Man Ray**

*Objeto para ser destruido*

Metrónomo con recorte fotográfico en el péndulo

26 cm de altura

1923

Ref.: 1311

Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)



**Marina Rubio**

*Petit Boîte*

Escultura de madera reciclada y policromada, con mecanismo y elementos metálicos en su interior

11 x 10 x 9.5 cm

2014

Ref.: 674

Imagen facilitada por la artista en 2017



**Marina Rubio**

*Boîte*

Escultura de madera encontrada, reciclada y policromada  
y artefacto de madera y metal en su interior  
38 x 38 x 40 cm      2013      Ref.: 670  
Imagen facilitada por la artista en 2017



**Marina Rubio**

*Boîte II*

Escultura de madera reciclada y policromada  
28 x 38 x 38 cm      2010      Ref.: 671  
Imagen facilitada por la artista en 2017

La característica definitoria de la serie *La Boîte* es que no son retratos al uso a partir de esculturas cerradas y compactas, sino que se abren. Se entienden como espacios o habitáculos oníricos (por el tipo de elementos que contienen) e imposibles (al representar la misma forma contenedora a tamaño reducido).

Otra obra de la serie es *Petit Boîte* (2014), que como su nombre indica es de tamaño menor que *Boîte*. Al igual que la primera, fue tallada sobre un bloque construido con maderas encontradas y recicladas; de ahí que su superficie tenga esta riqueza cromática, con diferentes texturas y dibujos de la madera. La policromía de esta obra es similar a *Boîte*, con los mismos detalles en el rostro, como el perfilamiento de los ojos y el tono rojizo aplicado en mejillas, labios y nariz. *Petit Boîte* incluye un mecanismo y unos elementos metálicos en su interior, que recuerdan a una caja de música o a un joyero (por cómo se abre desde la parte superior y por el tipo de cierre). Como es característico de la serie, tiene forma de cabeza de mujer sin cuello, simulando que se abre al público y muestra su mecanismo de funcionamiento interno.

*Boîte II* y *Boîte III* son otras esculturas de esta serie. Al igual que las anteriores descritas, fueron realizadas a partir de madera encontrada, reciclada y, finalmente, policromada. La primera se abre desde la parte superior y contiene fragmentos de materiales, dispuestos como si fuera una minúscula ciudad de plásticos de colores. La segunda se abre mediante un cajón ubicado en el lateral, que está disimulado entre las juntas del ensamblaje del embón. Por su sistema de apertura, evoca el recuerdo de la *Venus de Milo con cajones* (1936) de Salvador Dalí. En ambas las distintas tonalidades de las maderas ensambladas, que son distintas entre sí, generan unas superficies vibrantes y coloridas. *Boîte III* es más unitaria y homogénea en lo cromático que *Boîte II*.

*La Boîte* es, en resumen, una serie de recipientes escultóricos, objetos parecidos a relicarios antropomórficos, a cajas musicales o incluso a las matrioshkas rusas. Apuntan a la introspección y generan narraciones oníricas, bellas a la par que algo siniestras. Responden al interés de la artista en la reflexión y representación del cuerpo y la mente, jugando con la forma, el carácter objetual, la generación del vacío, los espacios cóncavos y la capacidad de generar sensación de unidad a pesar de construir con maderas de orígenes dispares que, como se aprecia en las superficies, son de especies distintas.

Al hilo de los recipientes escultóricos oníricos o surrealistas, en 2004 Efraïm Rodríguez realizó *Matrioshka*, una escultura tallada en haya. El sistema constructivo de esta obra es similar al de las obras descritas de este autor en el apartado anterior, pero la particularidad de la misma es que se configura como una gran muñeca rusa. Las matrioshkas son un tipo de juguete original de Rusia. Estas conocidas muñecas están huecas y en su interior albergan otra igual y menor, que a su vez contiene a otra, y así sucesivamente en un número variable de piezas (que siempre es impar). Las matrioshkas generalmente están hechas de tilo, al ser esta especie ligera y de textura fina, lo cual permite mayor detalle en el modelado de sus formas. Suelen estar pintadas en colores brillantes y se dibujan portando jarrones o recipientes.

La pieza de Efraïm Rodríguez tiene una policromía rigurosa especialmente enfocada a la descripción de los detalles de la vestimenta y de la bolsa que sujeta la figura con su mano izquierda. El modelado de las formas es más naturalista y detallado que los volúmenes simplificados y ovoides del modelo original de aspecto infantil ruso. Al igual que el modelo tradicional ruso, lleva algo (en este caso un objeto totalmente contemporáneo: una bolsa de plástico) y se toca el vientre en un gesto de reposo que podría aludir a la fertilidad, a lo hueco de su interior (ya que la obra se abre en dos mitades justo debajo de donde apoya la mano). Pero a diferencia de las figuras rusas, esta no contiene otras figuras en su interior. El sistema de ensamblaje practicado para esta pieza es laborioso y complejo, y ha sido realizado con gran rigor y perfeccionismo técnico artesanal.

Por último, añadimos que en 2003 el artista Nasevo (pseudónimo de Ernesto Ventós) realizó *Cajanas*, en la cual utiliza su icono de la nariz como si fueran matrioshkas o muñecas rusas. Las figuras, cada vez más pequeñas, se introducen las unas en las otras. Se abren con bisagras, lo cual nos remite a las *Boîtes* de Marina Rubio. Esta obra se explica en detalle en el siguiente capítulo.

En las *Boîtes* de Marina Rubio, la *Matrioshka* de Efraïm Rodríguez y las *Cajanas*, lo onírico se manifiesta a través de la construcción de objetos simbólicos alterados, pero transformándolos a través de formas antropomórficas. Son objetos de ensoñación que proponen narraciones subjetivas y surrealistas. Hay otras obras en las que el mundo de la fantasía adquiere un especial énfasis infantil, como por ejemplo en *Jinete* (2003, véase imagen en ficha técnica) de Efraïm Rodríguez, una escultura en la que un caballo construido en metal y madera se fusiona con la figura de un niño de madera. El animal se realiza a partir de su silueta, con formas abiertas, un estilo sintetizado y estilizado, y una postura dinámica. La figura del niño atraviesa al caballo. Está de pie, rígido, sobre una escalera de madera. Sostiene el caballo metálico con unos tirantes. La parte de madera fue realizada en haya. Es una representación naturalista de la anatomía del niño, de sus facciones y de su vestimenta. La escena es una representación onírica, que alude al mundo inocente de la infancia y de los sueños con un lenguaje figurativo que contrapone dinamismo y estatismo (el de la figura animal y el del niño). Son dos figuras opuestas tanto en lo material como en el lenguaje y estilo representativos. En esta obra la madera sirve como materia para la talla (en la figura del niño) y también como materia para el ensamblaje (que complementa la forma del caballo de metal en las articulaciones, parte de la cabeza y la caja torácica). En esta obra se refleja un alto conocimiento del trabajo de la madera, así como una gran capacidad de sacarle partido a distintos estilos, a distintas funciones representativas y formales dentro de la figuración.

Lluís Roig Comas ha realizado algunas obras de aire surrealista, representando realidades cotidianas y dándoles un toque humorístico, absurdo o irónico. Un buen ejemplo de ello es *Dedo indicativo* (2002), una escultura que representa un dedo, pero en una versión mecanizada. Articula como si de una versión robótica se tratara las uniones de los huesos del dedo, de modo que falange, falangina y falangeta se ensamblan artificiosamente. La posición de este dedo es semi doblada y apuntando al frente. Esta especie de automatismo de lo humano que nos propone el artista con *Dedo indicativo* tiene esa actitud de irrealidad propia de los objetos surrealistas y de ciertas construcciones dadaístas. Marcel Duchamp (Francia, 1887-1968) fue precursor en el uso de los autómatas o construcciones mecanizadas. Esta obra nos recuerda a esas obras mecanizadas. No es ni una figura realista ni una máquina, sino algo intermedio.



**Efraïm Rodríguez**  
*Matrioshka*

Escultura de madera de haya policromada  
173 x 48 x 42 cm      2004      Ref.: 243  
Obtenida en 2018 de: [enlace web](#)



**Lluís Roig Comas**  
*Dedo indicativo*

Escultura de madera de encina, hierro y metacrilato  
112 x 28 x 28 cm      2002      Ref.: 603  
Imagen facilitada por el artista



**Lluís Roig Comas**  
*Risa Floja*

Madera de pino policromada y hierro  
61 x 64 x 41 cm      2002      Ref.: 605  
Imagen facilitada por el artista



**Nasevo (Ernesto Ventós)**  
*Cajanas*

Talla en nogal, pino, cedro y haya  
20 x 30 x 20 cm (abierta)      2003- 2004      Ref.: 844  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Lluís Roig Comas**  
*Gran Senyor*  
Madera de pino policromada, escoba y neopreno  
47 x 54 x 41 cm      2002      Ref.: 606  
Imagen facilitada por el artista



**Lluís Roig Comas**  
*Tragabolas*  
Escultura de madera de pino policromada  
110 x 40 x 79 cm      2004      Ref.: 602  
Facilitada por el artista

La contraposición de materiales de distintas naturalezas y la fragmentación de la anatomía humana son dos de los rasgos más llamativos de esta obra. Es una talla en madera de encina, que se complementa en las uniones y en la zona de la uña con hierro y metacrilato. Las simulaciones de los huesos de un dedo común se unen con grandes puntas de hierro, y sobre él hay una gruesa y llamativa uña de metacrilato transparente, insertada en la madera. La representación es de un naturalismo algo macabro por el tipo de articulación a partir de este mecanismo y por los tonos oscuros o manchas que hay en la superficie.

Esta obra se lee en clave de ironía. Es un dedo gigante e inhumano que nos señala. Es llamativa por el tamaño ampliado del natural, con lo que el artista pretende dar una vuelta de tuerca a la realidad cotidiana, restándole seriedad a la figura humana a partir del juego de escalas, recurriendo a la ampliación exagerada.

Estas y otras estrategias que sirven para convertir un icono natural y orgánico en una forma articulada, convertida en un artefacto escultórico surrealista, se dan en otras piezas como *Puño* (2016), *Gran Senyor* (2002) y *Risa floja* (2002).

*Risa floja* quizá sea la más cómica. Con ella, el autor pretende provocar la risa a partir de la representación de los dientes y la sonrisa, pero dándole un giro de 180 grados, como si fuera una dentadura postiza desencajada que ha escapado a su dueño. Fue realizada tallando directamente en madera de pino la forma de este objeto a gran tamaño. Es una pieza articulada gracias a la presencia de un mecanismo de hierro en la parte trasera. Está policromada en tonos naturalistas algo sucios; es decir, son parecidos a los de las dentaduras postizas pero menos limpios o brillantes, como si tuviese una capa de polvo encima que se ha intentado quitar y solo se ha conseguido desplazar. La escala aumentada y la combinación de la talla en madera con el recurso de un ensamblaje de mecanismo laborioso son elementos característicos de esta obra, como ocurría en *Dedo indicativo*.

Dentro de la misma línea están obras como *Puño* (2016), una talla en madera de eucalipto en la que se representa ampliada una mano humana cerrada, a una escala mucho mayor del natural. Hay una especie de muñón esférico en la zona que se correspondería con la muñeca. La obra ha sido tallada directamente con motosierra y gubias de gran tamaño sobre un tronco de grandes dimensiones. La pátina es naturalista, pero tiende a los tonos muy apagados y oscuros, como en casi todas las obras de Lluís Roig Comas.

En la misma línea encontramos *Gran Senyor* (2002), obra creada combinando varios materiales. Por un lado, la forma que representa a una gran nariz fue tallada directamente con motosierra y grandes gubias a partir de un embón de madera pino ensamblada. Por otro lado, con neopreno realizó una especie de cordón que se engancha a la nariz y una escoba para representar un gran bigote, proporcional a la nariz. En este proyecto la madera ha sido matizada de color actuando sobre su superficie con algunas veladuras de pintura de tonos cálidos. La obra representa a aquellas narices de plástico que se usan para disfrazarse, que tienen una pequeña goma en los laterales para sujetarla a la cabeza, pero por su tamaño y por los materiales no podríamos considerar que simplemente ha copiado este objeto ni que su estilo sea mimético, lo que él nos propone es un objeto tan ampliado que se vuelve cómicamente inútil y que con ese cepillo a modo de bigote tiene un tono de burla incluso hacia el icono designado.

Lluís Roig ha realizado otro tipo de obras, igualmente surrealistas, cómicas y absurdas, a partir de la representación de figuras de imágenes típicas de la infancia, originales de juegos o de dibujos animados. Ejemplos de ello son *Fórmula 3* (2004), *Tragabolas* (2004), *Cap de nina* (2010) y *Arre pinto* (2016). Todas ellas guardan un gran parecido a nivel representativo con su icono designado y al mismo tiempo recurre sus estrategias comentadas en los párrafos anteriores: la ampliación exagerada del tamaño del modelo y la combinación de materiales diversos para construir artefactos escultóricos. *Fórmula 3* alude a un tipo de monoplaza utilizado en competiciones de automovilismo de velocidad. La escultura representa un coche de carreras de juguete de esta competición, con un piloto al volante que tiene una cabeza de proporciones desorbitadas con respecto a su cuerpo y al vehículo. La escultura es en su mayoría de madera de pino. Para el coche utilizó listones y puntas; la cabeza y el retrato los talló directamente sobre un embón de pino. Utilizó unas ruedas de metal y neumático para culminar la figura del coche de carreras de juguete. En las zonas

de cara, casco y cuello, aplicó una pátina totalmente cubriente; en cambio, en el coche dio capas de pintura que luego lijó por lo que vemos la materia prima con unas marcas encima.

*Tragabolas* es una escultura de madera de pino policromada. La talla de la obra ha sido directa, como se intuye gracias a los cortes y marcas del trabajo con gubia, después con una capa de pintura de distintos colores que posteriormente fue lijada dio por terminada la obra. El juego o icono al que alude es a los muñecos típicos de ferias en los que había que lanzar una bola para que entrase en la boca de la figura. Una figura masculina aparece sentada sobre un pedestal azul sujetando una caja pintada verde con bolas de color azul; tiene una gran cabeza y una mandíbula aún mayor, por lo que al estar la boca abierta hay una cavidad grande que por una apertura en su interior conduce las bolas a la caja.

*Cap de nina* es una escultura de madera de pino ensamblada (como podemos apreciar por las juntas que se mantienen visibles en la superficie), y posteriormente policromada con acciones de cubrimiento con masilla y pintura y lijado irregular.

*Arre pinto* representa un juguete infantil tradicional: un caballo de palo. Este juguete comúnmente suele encontrarse construido a partir del ensamblaje de un palo recto de madera a la representación de una cabeza de caballo, que puede ser de cartón o de madera; en ocasiones se le añaden riendas y unas pequeñas ruedas en el extremo inferior del palo. La obra de Lluís Roig representa este juguete ampliando su escala. Es una su escultura tallada en madera de pino, a la que ha ensamblado restos de chatarra y llanta de bicicleta. La cabeza del caballo es de tamaño natural y el modelado es mimético. Aunque la pátina está dada con spray y brochazos expresivos, por los colores escogidos el acabado general de la cabeza es bastante naturalista, con un toque descuidado, algo sucio y caricaturesco.

Hay una obra de Joan Priego especialmente llamativa con relación al tema que estamos tratando. *Precarious table football* (2010) es un fútbol cargado de simbolismo, al haber cambiado las figuras típicas de sus jugadores. Las piezas del fútbol se han cambiado ligeramente para que no pierdan su esencia, sus señas de identidad. El fútbol de Joan Priego enfrenta a dos equipos desde la absoluta desigualdad; uno está formado por 11 ejecutivos trajeados y el otro tan solo por el portero. Esto es una metáfora sobre la desigualdad de oportunidades del sistema capitalista.

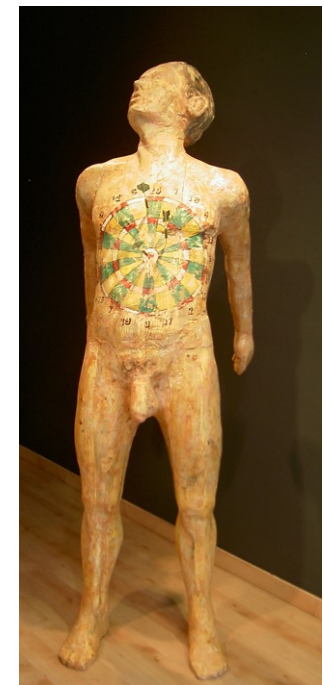
Las figuras fueron talladas en madera de pino y se les dio una pátina cubriente. La mesa del juego se ha construido con tableros de pino atornillados, y los ejes y las patas son de hierro. Las posturas de las figuras trajeadas son totalmente rígidas, firmes y están mirando al frente. El portero, en cambio, aparece contorsionado. Transmite tensión y la sensación de estar haciendo un esfuerzo para ser parte de este juego, en el que claramente tiene todas las de perder.

Joan Priego tiene otras esculturas de postura crítica hacia instituciones públicas, políticas o religiosas instauradas en nuestra sociedad. Lo hace en clave de humor y a partir de lo absurdo o imposible. En *Sant Sebastià, màrtir modern* (2012), yuxtapone sobre un icono religioso la representación de un juego popular. San Sebastián es un santo venerado por la Iglesia católica y la Iglesia ortodoxa que se suele representar como una figura con flechas clavadas en el cuerpo o recibiendo una lluvia de flechas. Según la historia sagrada, fue condenado a morir bajo una lluvia de flechas, y a pesar de ello, sobrevivió. Sobre el pecho de la escultura de Priego hay una diana y algunos dardos. Joan Priego cambia las flechas típicas de las representaciones de San Sebastián por dardos para que el espectador interactúe con la obra y sea él mismo quien las clave, e incluso que pueda competir. La escultura fue tallada directamente sobre postes de pino ensamblados y/o atornillados, dependiendo de la zona de la figura. Tiene el dibujo de la diana en el pecho y tres dardos clavados.

*Nina* (2017) es una talla en madera de pino policromada que se presenta apoyada en una silla. El icono es una muñeca hinchable. Con esta obra esta alude a un objeto de juego para adultos, que se presenta agotado. Es una escena absurda, irónica y al mismo tiempo de un patetismo descarnado. La silla y la muñeca han sido construidas a partir de la talla directa sobre postes y tablas ensambladas o atornilladas. La silla tiene su superficie sin pátina y la muñeca está pintada con pintura acrílica imitando los tonos característicos del icono designado: el rojo de los labios, el color de los ojos o el amarillo del pelo.



**Joan Priego**  
*Precarious table football*  
Madera de pino y hierro, madera policromada  
93 x 112 x 150 cm 2010 Ref.: 469  
Imagen facilitada por el artista



**Joan priego**  
*Sant Sebastià, màrtir modern*  
Escultura de madera de pino policromada  
175 x 50 x 50 cm 2013 Ref.: 478  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)





**Joan Priego**  
*Nina*  
 Escultura de madera de pino policromada  
 120 x 74 x 50 cm 2017  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) Ref.: 468

Estas tres esculturas son bastante impactantes a nivel visual y de significado. Recurre en ellas a posturas exageradas muy simbólicas, con movimientos y ritmos intensos. Por esto último y por su metodología de talla directa (que hemos tenido la posibilidad de ver en su taller de Granollers en 2018; es todo un despliegue de habilidad y fuerza tallando), este escultor nos recuerda a Francisco Leiro (España, 1957) conocido por sus imponentes esculturas talladas en madera. Es especialmente en lo procesual donde radican sus semejanzas, y puede que ello se refleje en la fuerza de sus obras. La talla directa, el uso de la motosierra y de herramientas de gran envergadura puede hacer que la obra tenga esa presencia. Aunque puntualizamos que Francisco Leiro suele ser más asiduo a la talla sobre troncos de maderas nobles, mientras que Joan Priego recurre a bloques contruidos con tablas o postes de maderas más cotidianas, como el pino.

### B) Onirismo y transfiguración

Joan Priego es conocido porque sus obras tratan la falta de libertad, critican a la moral cristiana y al sistema político, incitando a la reflexión mediante la ironía. En las obras anteriores lo hacía a través de la representación de algunos juegos muy conocidos. En las siguientes es a través de la deformación humana, entendida como símil de lo absurdo y atrofiado de muchas situaciones que se dan en nuestra sociedad. Se trata de la representación de anatomías blandas o rotas, de escenas grotescas e incluso de la desmembración de las partes de sus personajes.

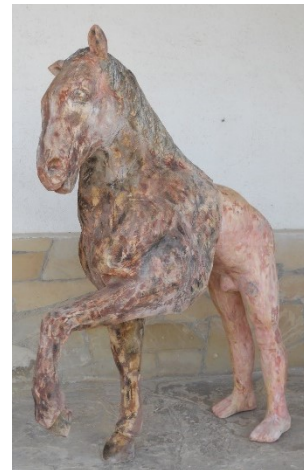
Ha realizado representaciones de figuras mutantes, que tienen mitad del cuerpo de animales y mitad de cuerpo humano. Un ejemplo de ello es *Harpy* (2016). La mitad superior simula ser un cuerpo de avestruz y la mitad inferior las piernas de una mujer con tacones. Es una escultura tallada directamente sobre maderas de pino ensambladas, y presenta una policromía que cubre toda la superficie. Otro ejemplo de figura mitad humana mitad animal es *Centaur* (2011), una talla directa en pino policromado, en la que se representa una figura cuadrúpeda cuyas patas traseras se representan con las extremidades inferiores humanas y las delanteras, cuello y cabeza con la anatomía de un caballo.



**Joan Priego**  
*Siameses*  
 Escultura tallada en madera de pino, policromada  
 110 x 125 x 40 cm 2016  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) Ref.: 477



**Joan Priego**  
*Harpy*  
 Escultura de madera de pino policromada  
 178 x 65 x 52 cm 2016  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) Ref.: 475



**Joan Priego**  
*Centaur*  
 Escultura tallada en madera de pino policromada  
 133 x 95 x 36 cm 2011  
 Imagen facilitada por el artista Ref.: 479



**Joan Priego**  
*La Oficina*  
 Escultura de madera de pino policromada  
 44 x 37 x 29 cm 2010  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) Ref.: 463

Ha representado cuerpos humanos con deformaciones en alguna parte o en posturas imposibles, como por ejemplo *La oficina* (2010), en la que aparece representado un hombre con un cuello blando, estirado y deformado hasta tal punto que su cabeza cae al suelo. La escultura fue tallada directamente y presenta una policromía que imita el pantalón, la camisa y la corbata, así como el color del pelo y los rasgos faciales con estilo caricaturesco. *Siameses* (2016) es otra talla en pino policromada que representa dos mitades unidas de los cuerpos de unos contorsionistas, que intentan mantener juntas la postura del puente.

Cuando sus figuras tienen rasgos blandos y amorfos nos recuerdan a peles, figuras sin criterio que se dejan llevar, ya que no tienen una estructura interna rígida y fuerte. El artista nos expone así su visión sobre el sometimiento de la sociedad y del individuo al sistema establecido, la normalización de esta situación, que se potencia ante el estímulo de un falso individualismo que nos hace perder la perspectiva de la fuerza colectiva.

La segmentación y la deformación de la figura humana como recurso para la representación de figuras inquietantes que parecen pertenecer a un mundo onírico se observa en esculturas de Juan María Medina Ayllón, como por ejemplo *Bohrain* (2005), lo cual es sorprendente por ser este uno de los referentes más tradicionales o académicos en sus propuestas figurativas. En esta escultura hay dos formas que parecen dos cabezas simétricas posicionadas una de espaldas a la otra mirando hacia el frente, se fusionan por la parte trasera y son atravesadas por lo que parece un travesaño con cabeza esférica que sirve de base de la obra. Al representar estas obras formas humanas y hacerlo con deformaciones y alteraciones anatómicas nos remite al mundo onírico y surrealista que abordamos en este apartado del capítulo.

### C) Principio de pareidolia

Dentro de esta vertiente de propuestas escultóricas inquietantes que nos proponen narraciones de fantasía, hay figuras en las que la estructura interna y externa de ramas o troncos finos se utiliza para simular, en una representación con un grado mimético bajo, las formas de humanos o animales. Ejemplo de tales prácticas son unas esculturas de Eudald de Juana, que remiten a rostros de humanos tallados sobre secciones de maderas naturales encontradas, como por ejemplo S. T. (2012, ref.: 297). En esta pieza vemos que la figuración se concreta con secciones sin identificar su especie, encontradas en el mar. Como si partiese de una experiencia de pareidolia y después las creara, es algo similar a lo que ocurre como cuando miramos al cielo e identificamos formas conocidas en las nubes; en estas obras él se adapta a la forma de madera que ha llegado a sus manos fruto del azar, la altera lo mínimo para sugerir rostros humanos, acentuando lo que ve en una primera impresión.

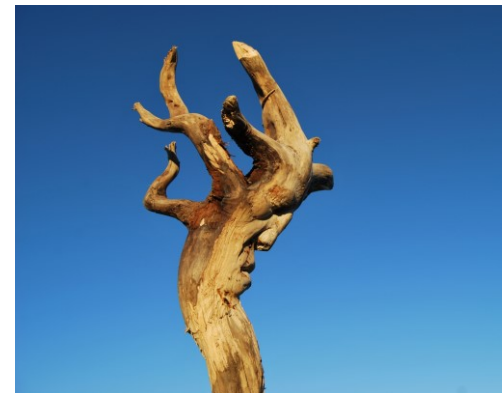
Eudald de Juana es muy conocido por sus esculturas figurativas en barro, pero tiene interesantes obras en madera. A diferencia de cómo actúa con las materias blandas, al trabajar con madera, en lugar de modelar la totalidad del material se adapta a las formas existentes y las modifica puntualmente para que recuerden vagamente a rostros humanos, sin comprometerse ni cerrar las formas. Al mismo tiempo, realiza la morfología natural de la materia. Por lo azaroso de su forma de trabajar, nos parece un objeto surrealista difícil de encasillar en un estilo concreto, que sugiere narraciones oníricas y subjetivas.

Entre 1999-2006 Pablo Milicua realizó *Bosque interior*. El título se corresponde con varias esculturas construidas ensamblando ramas y raíces de distintas especies junto con objetos y materiales encontrados de orígenes dispares. Algunas de las esculturas de esta serie son *Jabalí* (2006) y *Corazón negro* (2005), ambas marcadamente figurativas por el grado de semejanza entre la obra y el icono; otras, en cambio, son más subjetivas, más abiertas e incluso abstractas en el ejercicio de la representación, como por ejemplo *Estrella* (2006). Algunas de las obras de la serie *Bosque interior* representan plantas, flores o animales, como *Jabalí*. Otras simulan la forma de órganos, como *Corazón negro*. *Jabalí* (2006) fue realizada ensamblando maderas encontradas; se policromó parte de la representación de la cara del animal. *Corazón negro* también se construyó ensamblando un fragmento de una madera encontrada a multitud de cuernos y a una concha marina, estos últimos simulan las venas y las arterias del corazón.



**Juan María Medina Ayllón**  
Bahrain

Talla directa en pino  
50 x 57 x 30 cm 2005 Ref.: 554  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Eudald de Juana**  
S. T.

Escultura tallada en madera  
50 x 40 x 30 cm 2012 Ref.: 297  
Imagen facilitada por el artista



**Pablo Millicua**  
*Jabalí*  
 Maderas ensambladas y pintadas  
 43 x 61 x 30 cm 2006 Ref.: 879  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)

Independientemente del nivel de semejanza entre la obra y el icono, todas ellas son esculturas realizadas utilizando ramas y raíces de forma compositiva y constructiva, lo cual remite o alude a un concepto de naturaleza salvaje de la serie. En general, la obra de Pablo Millicua parte de una labor de recolección de materiales, que después son reordenados y yuxtapuestos a otros a partir de ensamblaje y del collage. Se convierten en estructuras de narrativas nuevas, en un proceso de destrucción y creación, de arqueología y alquimia.

## 6. Transformar un icono en símbolo

En algunas obras de los referentes registrados, una figura específica se convierte en el símbolo de un artista, que aparece con frecuencia en sus obras, representado en distintos estilos o con distintas propuestas formales, siempre dentro de la figuración. A raíz de ello, ese icono se convierte en una señal de identidad de ese artista.

En estas obras el artista se enfoca en un solo icono símbolo para toda o gran parte de su producción. Con esta actitud no se trata de copiar o imitar una figura tanto como de representar una y otra vez la misma idea fija y recurrente, que condiciona su obra como posiblemente condicione su percepción del mundo. En tal caso el icono se convierte en un símbolo. No es simplemente una figura o una forma recurrente. Es un ideario, una amalgama de conceptos que puede llegar a ser muy amplia y compleja. La interpretación y reflexión en torno al icono en este caso es más profunda e intensa porque el tiempo y la experiencia de la repetición permiten mayor reflexión.

El artista Ernest Ventós, miembro de una familia de perfumistas, era sordo desde la infancia. Tal y como él explicaba, en lugar de oír o mirar el mundo, lo olía. Aparte de tener un olfato más desarrollado y sensible de lo habitual, sentía mayor apego hacia lo olfativo que hacia lo visual. Por esto no es de extrañar que en su creación artística recurriese a la representación de la nariz como su forma predilecta, llegando incluso a convertirla en su logo. Con esta figura trataba el tema el olor y el color en distintos estilos. Sus obras siempre versan sobre el olfato entendido como sentido con el que conocer nuestro entorno y todo lo relacionado con el olor, por esto cada situación o propuesta que realiza alude en primer lugar al olor y luego a todo lo demás.



**Nasevo (Ernesto Ventós)**  
*Troncoconas*  
 Serie de esculturas realizadas tallando troncos  
 Medidas variables 2012 Ref.: 839  
 entre 120 – 70 cm alt.  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Nasevo (Ernesto Ventós)**  
*Nasmadera*  
 Escultura de madera de pino  
 50 x 23 x 21 cm 2004 Ref.: 838  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Nasevo (Ernesto Ventós)**  
*Nascorcho*  
 Escultura realizada secciones corcho  
 34 x 22 x 20 cm 2012 Ref.: 834  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Nasevo (Ernesto Ventós)**  
*Capasnas*  
 Escultura de madera de pino  
 31 x 20,5 x 31 cm 2003 Ref.: 836  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Sus esculturas son con frecuencia de madera de distintas tipologías, a veces en combinación con otras materias. En sus proyectos la nariz aparece en distintos tamaños, desde algunas de grandes dimensiones a otras de tamaño reducido. Las acciones con las que crea son diversas, desde la talla directa de la madera a la construcción por ensamblaje. No siempre realiza él mismo la parte artesanal de las propuestas, sino que a veces recurre a talleres artesanos o a especialistas en la materia. En definitiva, en estas obras las formas, sistemas y métodos de construcción y creación son múltiples. A continuación explicamos algunas de estas esculturas figurativas que representan narices.

Las *Toncoconas* (2012-13), realizadas a partir de troncos y ramas de pino, aprovechando las formas que ya existían en la materia, podían parecer formas de narices muy simplificadas. El artista actuaba tallando estos salientes y nudos para transformarlos en representaciones de narices. La materia se mantiene con el carácter y estructura natural al mismo tiempo que en algunas partes se transforma a partir de la talla directa. Con las narices en la superficie de la madera pretendía evocar su olor natural.

En *Cajanas* (2003-2004), utilizaba el icono de la nariz como si fueran matrioshkas o muñecas rusas. Esta obra se realizó tallando distintas especies de maderas naturales.

Realizó muchas representaciones de narices a tamaño aumentado, y de muchos estilos, por ejemplo. *Nascorcho* (2004) es una representación de una nariz de gran tamaño en estilo naturalista, realizada ensamblando y superponiendo secciones de escaso grosor de corcho superpuestas. *Nasmaderas* (2012) es una escultura de carácter figurativo naturalista tallada en madera de pino. *Capasnas* (2003) es una escultura tallada en pino en la que se representa una nariz dividida en capas o estratos. *Nasmétrica* (2013) es una escultura realizada con un perfil recortado de contrachapado y cinta métrica simulando el dintorno de una nariz.

En *Busto masculino 1* (2006-2007) no representa por separado el símbolo de la nariz, sino que interviene en la de la réplica de un busto clásico masculino al que le ha hincado unas espigas de rosas. Esta obra pertenece a una serie en la cual interviene esta zona de bustos idénticos con otros elementos, como por ejemplo clavos.

Otro escultor vinculado a un símbolo es Narcís Costa. En su caso son las escaleras, que ha representado en multitud de estilos, desde el lenguaje más figurativo, pasando por un estilo más naif o en algunos casos con una representación muy sintética. Ha empleado diversos procesos y métodos de creación con madera.



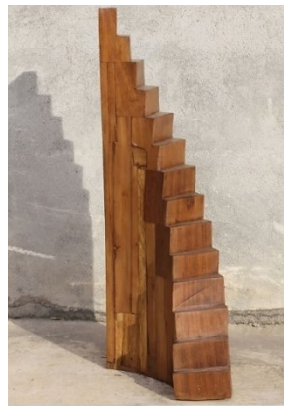
**Narcís Costa**  
*Tot esperant*  
 Talla directa en caoba de Guinea  
 11 x 25 x 8 cm 2014 Ref.: 821  
 Obtenido en el catálogo: *Narcís costa, escales que no menen en lloc* (2014)



**Narcís Costa**  
*Petuades*  
 Talla directa de roble  
 54 x 12 x 10 cm 2014 Ref.: 825  
 Obtenido en el catálogo: *Narcís costa, escales que no menen en lloc* (2014)



**Narcís Costa**  
*No mena en lloc*  
 Talla directa en madera de eucalipto  
 54 x 35 x 30 cm 2012 Ref.: 823  
 Obtenido en el catálogo: *Narcís costa, escales que no menen en lloc* (2014)



**Narcís Costa**  
*Anant a més*  
 Ensamblado y talla de maderas  
 87 x 47 x 19 cm 2014 Ref.: 824  
 Obtenido en el catálogo: *Narcís costa, escales que no menen en lloc* (2014)



**Narcís Costa**  
*Cargolant-se*  
 Madera de Guinea con base de hierro  
 48 x 13 x 13 cm 2014 Ref.: 826  
 Obtenido en el catálogo: *Narcís costa, escales que no menen en lloc* (2014)



**Jaume Plensa**

*Paula*

Talla en madera natural, embón construido con vigas

189 x 80 x 80 cm      2008      Ref.: 438

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

*Tot esperant* (2014) es una representación de una escalera tallada de un tablón de caoba de guinea; el icono designado es un modelo de escalera portátil. Para *Anant a més* (2014) ensambló maderas de distintas especies configurando una forma escalonada; se alude a la escalera por medio de sus peldaños. *Cargolant-se* (2014) se creó ensamblando a partir de un eje vertical unas piezas triangulares superpuestas, que reproducen la forma de una escalera de caracol. En *Petuades* (2014) se talla a escasa profundidad el dibujo de una escalera portátil en una traviesa de vías del tren, de roble. En *Per sortir-ne* (2013), en un tablón de madera de limonero se han tallado unos peldaños que aluden a una escalera de caracol. En *No mena en lloc* (2012) talló unas formas escalonadas, como si de un engranaje interno de la madera se tratase, a partir en una sección de tronco de eucalipto. En *3 dimensions* (2014), las escaleras se representan cruzando un cubo de recortes de contrachapado encolados, superpuestos.

El simbolismo en las representaciones de escaleras es un tema abordado por numerosos artistas a lo largo de la historia del arte, especialmente en pintura, fotografía o cine; quizás en escultura sea más inusual. Las escaleras hacen referencia a la posibilidad de ascender, de subir gradualmente a otro nivel, pueden ser entendidas como una doble vía de comunicación o evocar la idea de movimiento. También se relacionan con la idea de elevación, de avance, de progreso o de superación. En forma de espiral, sugieren un ascenso apoyado y centralizado. Entre las obras de Narcís costa hay de todos los tipos y nos ofrecen múltiples interpretaciones.

## 7. Lo humano, la búsqueda de la identidad

En este apartado se trata el tema de la capacidad de dar corporeidad y presencia física a ideas y sentimientos comúnmente asociados a la condición humana, y hacerlo a través del lenguaje figurativo. En un ensayo titulado *Paseos entre el amor y la muerte. La ficción del "yo" o una lectura nómada del cuerpo*, José Miguel G. Cortés escribió que "La representación del cuerpo [humano] significa una especie de código que debe ser leído o entendido como un intento de responder a la búsqueda de la identidad" (G. Cortés, 2006, p.131). Esto es lo que se percibe en estas obras. Son indagaciones sobre nuestra propia naturaleza o nuestro interior.

Son proyectos que, a partir de la figuración, profundizan en temas emocionales, en vivencias individuales e interiores, con la particularidad (y quizás redundancia) de que en ellas se habla de lo humano utilizando la forma de cuerpo humano. Este planteamiento se convierte en un recurso con el que visibilizar o dar solidez a un ideario abstracto.

En las obras que vamos a describir, se representan unas anatomías o rasgos faciales genéricos. No atañen ni representan a una persona concreta distinta del resto; no se trata de ensalzar a ningún individuo, sino de representar una misma cosa (un estadio anímico o un sentimiento transitorio) que afecta a toda comunidad o que el artista ha vivido. A partir del cuerpo de alguien no identificado, trata de que el espectador lo extrapole y lo interprete como suyo. No son ejercicios de copia, sino que se inspiran en la apariencia de la realidad y en ellas los individuos representados son unitarios y al mismo tiempo pueden representar a multitudes.

Estas obras no son alegorías, como hemos visto en la obra *Otoño* de Juan María Medina Ayllón, obra que se valía de la figura de una mujer y de la de un racimo de uvas para aludir a algo que no es humano. En cambio, al hablar de estados anímicos, emocionales o vitales abstractos nuestros, internos, y convertirlos en un símbolo a través de las formas externas humanas, estamos dándole cuerpo, con forma de persona, a algo que ya de por sí es de los seres humanos. Este es un ejercicio especialmente redundante en lo que a lenguaje se refiere; se habla de lo que tradicionalmente se consideraba interior al cuerpo representándolo como unos cuerpos sin identidad que sienten y lo exteriorizan. Quizás por la redundancia sea un lenguaje más directo y efectivo a la hora de transmitir el mensaje y se consiga que el espectador rápidamente empatice y reconozca, a través de su propia experiencia de lo que se está hablando.

### A) Formas antropomórficas para temas vitales

Hay algunas obras en las que se proyecta un ejercicio de introspección, de mirada hacia el interior, a los propios estados de ánimo o actos personales, con formas del cuerpo humano. Comenzaremos describiendo la obra de un artista en la que se promueve un estado de serenidad, quietud y silencio. Desde sus comienzos como escultor, Jaume Plensa ha recurrido a la espiritualidad y al cuerpo y la memoria colectiva como fuentes de inspiración en sus proyectos artísticos. “La literatura, la psicología, la biología, el lenguaje y la historia devienen herramientas estratégicas en la creación de sus obras. Jaume Plensa proporciona peso y volumen físico, a los componentes de la condición humana y lo efímero” (MNCA Reina Sofía, 2018). Prueba de ello es *Silence* (2016), una instalación compuesta por seis esculturas de madera sobre grandes vigas recicladas, expuesta en el MACBA en 2019. Esta obra responde a una de sus fijaciones recurrentes el silencio entendido como una necesidad. Según el artista, en un mundo tan ruidoso como el actual el silencio se tiene que construir porque no existe. El que se propone en esta obra es interior y especialmente enfocado a que el público en ella siente que vuelve a reencontrarse consigo mismo, por ello durante la muestra, el artista invitaba a recorrer el espacio de la instalación sin hablar.

Las cabezas fueron realizadas a partir de talla con sistema CNC. Se representaban a seis jóvenes de diferentes partes del mundo, con los ojos cerrados. Es muy imponente el sistema de basamentos o instalación que utilizó al poner estas cabezas sobre vigas de madera reciclada. Las cabezas fueron teñidas en un tono oscuro mientras que las vigas tenían rastros de pintura blanca.

La introspección de estas figuras nos recuerda a otras obras de Jaume Plensa registradas, como *Paula*, una talla en madera de pino de 2008 realizada a partir de un embón de casi dos metros; se conserva la parte baja del embón a modo de basamento. La figura presenta los ojos cerrados, un gesto meditativo típico en las obras de este estilo de Jaume Plensa. Es muy característico que en ellas la anatomía haya sido alterada o deformada con respecto al modelo natural, como si se hubiese estirado volviéndose la forma más delgada y larga. También en *Julia's words* (2017), ha tallado un gran tronco de más de dos metros de altura y la pieza se dispone colgando en el techo como si flotara ingrávida en la sala expositiva. *Ana* es otro ejemplo de figura introspectiva, que tiene los ojos cerrados y presenta un gesto sereno, es de 2012, en este caso se conserva como peana el contorno del tronco original.



**Jaume Plensa**  
*Ana*  
 Talla de tronco de grandes dimensiones  
 189 x 74 x 78 cm    2012    Ref.: 441  
 Obtenido en 2018 [enlace web](#)



**Jaume Plensa**  
*Silence*  
 Instalación, seis esculturas de madera sobre vigas de madera recicladas  
 Dimen. no esp.    2016    Ref.: 436  
 Realizada en la exposición de 2019 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)



**Jaume Plensa**  
*Julia's Words*  
 Talla de madera natural, se instala colgada del techo  
 200 x 54 x 87 m    2017    Ref.: 442  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Nahuel Forchini**

*Indiferencia*

Talla en madera de Almez

17 x 11 x 1,58 cm

2016

Ref.: 817

Obtenidas en 2017 en: [enlace web](#) y [enlace web](#)



**Nahuel Forchini**

*Elogio a la rutina*

Hierro soldado en la escalera y figura de madera de Teka

1,90 x 30 x 30 cm

2017

Ref.: 818

Obtenido en 2017 en: [enlace web](#) y [enlace web](#)



**Nahuel Forchini**

*Sin nombre ni apellido*

Hierro y talla en madera de haya

90 x 30 x 30 cm

2017

Ref.: 819

Obtenidas en 2017 en: [enlace web](#)

Es curioso que en estas obras se tratan conceptos amplios y genéricos de la condición humana, pero luego da nombre de persona a las obras (*Paula, Julia, Ana*). En realidad no son retratos al uso, pues no tratan de reproducir las facciones de personas concretas; de hecho todas ellas tienen una leve deformación o estilización de las formas. Lo que se pretende es más bien lo contrario a la individualización. Además, dado el tamaño de estas obras (en torno a dos metros de altura), así como sus grandes rostros, ojos y cráneos, parece como si se hiciera más evidente lo mental y abstracto de la temática de estas obras.

La soledad y la introspección son temas que aborda Nahuel Forchini a partir de la representación de figuras antropomórficas. Pueden ser hombres o mujeres, que introduce en espacios o escenarios irreales con escaleras o arquitecturas inventadas. *Indiferencia* (2016) es una escultura exenta en la que de la parte superior de un poste de almez surge una figura masculina con el brazo levantado, como si quisiera tapar la luz o protegerse. La pieza ha sido tallada directamente sobre la materia. El brazo que se levanta ha sido ensamblado, como podemos apreciar por los detalles de las juntas en sus articulaciones. El tipo de modelado de las formas de esta pieza es naturalista y, en algunas partes donde se simplifica la anatomía, tales como las orejas, los dedos de las manos, las muñecas, rodillas y pies, es algo naif, aun así la relación semiótica es elevada con una figura masculina idealizada o que no representa a ningún individuo en particular. En ella la madera aparece descubierta casi en su totalidad, a excepción de algunos matices más oscuros que ha realizado en el rostro.

*Elogio a la rutina* (2017) es una figura que representa a una mujer de pie mirando al frente, a lo alto de una escalera de caracol. La escena ha sido realizada con madera de teka para la figura humana y con hierro para el escenario. En esta figura el modelado de las formas es a partir de la talla directa y el acabado practicado en la madera es equivalente al de *Indiferencia*. En el estilo que identifica a este autor, se simplifican muchos detalles anatómicos con una naturalidad algo naif: las orejas y las articulaciones más complejas de realizar, como suelen ser codos, muñecas, tobillos y rodillas, se reducen a simples insinuaciones en la madera. Esto da mayor carácter inquietante e introspectivo a la pieza, el que no sean copias miméticas hace que seamos más conscientes de que es una realidad metafórica la que nos propone y que no se trata de figurar un hecho real. En esta escena aparecen unas escaleras largas y retorcidas que no llevan a ninguna parte. Ya hemos comentado anteriormente que las escaleras eran una figura simbólica de largo recorrido en el mundo de la expresión artística. El ascenso, el miedo, el cambio, el avance controlado son algunos de los significados metafóricos de estos objetos.

María Dolores González-Luumkab, otra referente investigada, realizó en 2010 una escultura sin título que recuerda a la figuración introspectiva de Nahuel Forchini. En ella sintetiza mucho más los volúmenes anatómicos de la figura femenina representada y casi la convierte en un cuerpo geométrico irregular o en varios que se funden. En este sentido va al contrario de lo que se observa en las piezas de Nahuel Forchini, que cuentan con un alto nivel de detalle. En la obra de María Dolores González-Luumkab la mujer está dentro de una jaula realizada con palillos de madera. Por su lenguaje y por el acto de encerrar a la figura, nos recuerda a algunas obras de Giacometti, especialmente (quizá por los medios materiales empleados) a la famosa pieza *El palacio a las cuatro de la madrugada*, citada e ilustrada en el capítulo 1, donde una especie de maniquí se colocaba dentro de una jaula.

Volviendo a las obras de Nahuel Forchini, las explicadas anteriormente eran esculturas de carácter exento. En cambio, *Sin nombre ni apellido* (2017) se instala colgada en la pared como si de un relieve se tratara. Es una pequeña escultura de haya que representa una figura masculina, y está unida a un marco de pared de hierro. El cuerpo de este hombre está de pie con la mirada ligeramente inclinada y con los brazos semi abiertos. Resulta curioso el contraste entre las piezas "sin nombre" de Nahuel Forchini y las obras con nombre propio citadas de Jaume Plensa (*Paula, Julia, Ana*).

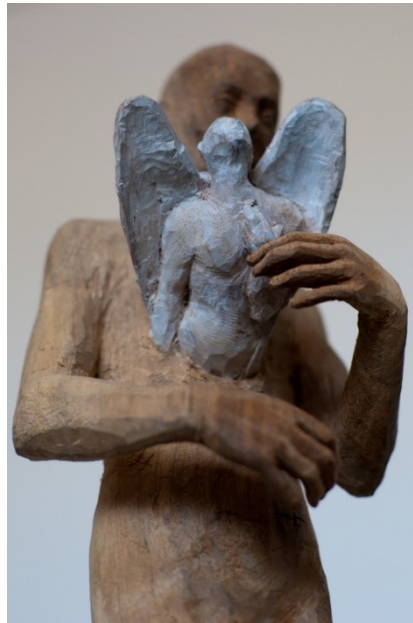
Un artista investigado que ha abierto sus esculturas para representar su propio interior es Xavier Escala, quien también ha realizado otras obras en las que nos habla de sentimientos y emociones practicando un interesante juego compositivo y de combinación de escalas a partir del lenguaje y el recurso de la figura humana. En *Amagatall*, una figura femenina aparece semi escondida y apoyada en una mano tan alta como ella. La escultura exenta fue tallada

directamente sobre tilo. Se ha policromado para imitar el tono de la piel en la mano y el blanco del vestido y el cabello de color marrón en la figura femenina. A Xavier Escala no le interesan los colores brillantes; prefiere sugerir emociones, que el espectador completará con su propia experiencia e interpretación.

Abandono (2012), también de Xavier Escala, es una escultura tallada directamente en nogal que tiene una policromía parcial, es decir que está en una parte de la obra mientras que en la otra la madera no se ha cubierto. En esta escultura se representa un cuerpo que sale de otro cuerpo. Se trata de una figura desnuda de cuyo estómago sale un cuerpo alado. Este segundo es el que está patinado. La figura alude a la tradicional diferenciación dicotómica del ser humano como cuerpo y mente-espíritu. Esta representación se potencia por el uso de las distintas escalas a la hora de la representación de ambas partes, para la simulación del yo. Un yo interno del humano escapa o sale de un yo mayor, que hace la función de envoltorio o caparazón.

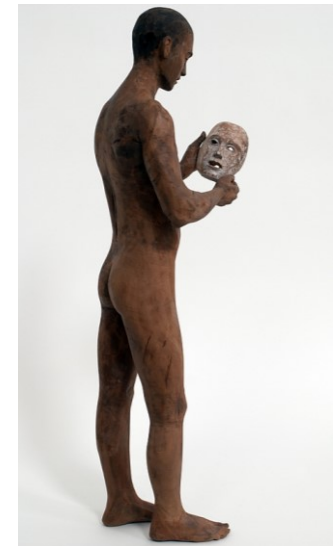
Man with a mask es una propuesta sobre un planteamiento profundo de la identidad a través de una figura de pie masculina que mira a una máscara. Es una escultura exenta tallada directamente en manzano. La obra no tiene basamento ni peana. Apenas se ha aplicado color al cuerpo mientras que la máscara tiene pintura blanca semi cubriente por su superficie.

Xavier Escala intenta que sus esculturas sean una expresión viva de su pensamiento, de su experiencia vital y de cómo entiende su momento histórico, el que le ha tocado vivir. Considera que la figuración es un lenguaje eficiente a la hora de comunicar este tipo de ideas. Preocupado por conseguir que la materia inerte transmita vida, da gran importancia, puesto que piensa que ahí está la clave de su obra, a valores plásticos como el peso, la composición o el movimiento.



**M. Dolors Gonzalez Luumkab**  
S. T.

Talla en madera, varillas y contrachapado  
31 x 22x 22 cm      2016      Ref.: 621  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Xavier Escala**  
*Man with a mask*

Madera de manzano, talla directa policromada  
76 x 25 x 24 cm      2012      Ref.: 1057  
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)

**Xavier Escala**  
*Amagatall*

Madera de tilo tallada y policromada  
50 x 20 x 18 cm      2014      Ref.: 1054  
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)

**Xavier Escala**  
*Abandono*

Madera de nogal, talla directa policromada  
40x 11,5 x 11 cm      2012      Ref.: 1055  
Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)





**Xavier Escala**  
*Circle walk*  
 Madera de alerce, talla directa  
 240 x 60 x 60 cm 2014 Ref.: 1059  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Dogny Abreu**  
*El bosque de la inocencia*  
 Instalación de varias secciones de tronco de sόfora japonesa  
 48 x 144 x 34 cm 2017 Ref.: 204  
 Imagen realizada personalmente, Barcelona 2017

Esto se refleja en obras como *Circle walk* (2018), una escultura tallada directamente sobre un gran tronco de alerce, en la cual se genera sensación de movimiento y de crecimiento personal, a través de la representación de una figura que camina en círculos. De nuevo, como en las piezas de Nahuel Forchini o en las de Narcís Costa que representan escaleras, se transmite el ascenso, la búsqueda del cambio vital o el crecimiento personal mediante escalones, escaleras o figuras que ascienden. En *Circle Walk* el movimiento por fases ascendente refiere al ciclo de la vida, rasgo en el que se enfatiza por la repetición secuencial de la figura protagonista, que es anónima y es la misma en cada una. Nos recuerda a la pintura *Desnudo bajando escalera* (1912) de Marcel Duchamp, solo que en este otro caso la figura claramente avanzaba.

## B) La naturaleza y lo humano expresado en el lenguaje de la figuración

La escultura es para Xavier Escala es una forma de autoconocimiento interior que nos intenta transmitir sin necesidad de dar explicaciones ni de apoyarse en un discurso conceptual. Usa la figuración antropomórfica por ser en su opinión un lenguaje universal y comprensible a la mayoría del público, con el que se pueden tratar temas del espíritu a través del cuerpo. Otro escultor con un planteamiento parecido es Dogny Abreu, que realiza un tipo de propuesta figurativa en el que se inserta el aspecto de la madera en sus fases primarias y se intenta que tenga presencia la naturaleza como metáfora de la vida intercalada con la figuración.

*El bosque de la inocencia* (2017) fue una instalación de varias esculturas conjuntamente, realizadas tallando sόfora japonesa, para generar una secuencia de troncos en los que gradualmente surge la cara de un niño. En los primeros cuatro troncos hay una zona descortezada que va aumentando progresivamente su tamaño, entre la quinta y la sexta sección aparece el rostro. Desde la primera a la última escena de la secuencia se mantiene visible la zona del tronco que se corresponde con la corteza externa, las distintas capas de materia que integran el floema así como una franja más clara, que sería la albura y otra más oscura que es el duramen. La parte interna del tronco, que es la primera que surgió, se corresponde con el árbol de temprana edad. Sin embargo, en esta representación la forma que parece salir desde ahí tiene unos rasgos infantiles, y por el acabado tan pulido podemos apreciar con detalle la belleza de las betas, el dibujo y los cambios de tono de la madera dependiendo de la parte de esta cuando aún tiene una estructuración de tronco.

El recurso narrativo de la secuenciación la ha utilizado en otras obras como *Evolución* (2017), donde simula una semilla que se desprende de su corteza. La secuenciación tiene lugar con varias esculturas exentas talladas en madera de ciprés que se instalaron colgadas del techo, en fila horizontal. La vida, el desarrollo, el origen, el crecimiento, la evolución personal, entre otros, son temas que se pueden abordar a partir de la representación de formas humanas que transmutan a formas del origen de la naturaleza, a semillas, a troncos, a ramas o al contrario. Este artista empatiza y se identifica con los árboles, como seres de la naturaleza al mismo tiempo que aprovecha el atractivo natural de la madera cuando aún tiene configuración de tronco, en sus primeros estadios, tal y como vemos en *Evolución* o *El bosque de la inocencia*.

En algunas exposiciones ha realizado instalaciones con esculturas figurativas y materiales orgánicos con un planteamiento escenográfico, como por ejemplo *Sueños del escultor* (2017). Es una instalación realizada con una gran escultura tallada en pino, que cubrió parcialmente con varios segmentos de madera que simulaban el aspecto de la corteza de los troncos, con serrín y virutas. En este caso personifica el sueño del escultor con rasgos infantiles. La escena simula una gran semilla rasgos faciales que está esperando a ser germinada. Podría aludir al anhelo infantil de la creación artística o a imágenes oníricas y fantásticas. En *Origen* (2017) representó de nuevo una semilla, pero esta vez de forma más fidedigna, sin rastro de rasgos antropomórficos, con un tamaño mucho mayor que el natural y con parte de su desprendida del cuerpo. La pieza reposaba en una acumulación de tierra.

En la instalación *Raíz Infinita* (2018), Dogny Abreu dotó de atributos anatómicos humanos a formas y símbolos de la naturaleza, para representar conceptos abstractos relacionados con ella y con sentimientos o estados vitales propios de la vida humana. Es una pieza de múltiples partes integra varias esculturas talladas en madera y elementos de la naturaleza. A primera vista el centro de la pieza es una escultura que emerge en vertical del suelo, representa a dos cuerpos que abrazan, fue realizada a partir de la talla directa sobre pino. A estos cuerpos los rodea un alambre con secciones de bloque de hormigón. La figura se enraíza en el suelo que está cubierto de una cama de hojas y restos de madera sobre los cuales hay siete figuras talladas en madera que representan una mano abierta que contiene un trozo de alambre y hormigón. Aparte de la madera de pino de las figuras verticales, en la instalación hay madera de roble, hierro, piedra y hormigón.

Otro ejemplo en esta misma vertiente es *Cobijo*, una instalación en la que hay una escultura tallada en madera de sófora japonesa que representa una mano abierta. Se apoya en una acumulación de piedras y tierra, y sobre la mano cuelga lo que parece la piel hueca de una semilla gigante. Puede interpretarse como si la mano estuviera esperando que cayera algo de la naturaleza, de la piel de semilla hueca; o bien como si la mano fuera la propia semilla transmutada tras su germinación. De nuevo se trata un tema emocional humano, la sensación de cuidado y de protección, con formas icónicas de la naturaleza intercaladas con la anatomía humana. Como en todas las instalaciones y esculturas de este autor registradas, ha trabajado con rigor artesanal el acabado de la madera lijando y puliéndola y la mantiene sin cubrir gracias a lo cual podemos apreciar el gran potencial plástico y expresivo de su dibujo natural, de su veteado y sus cambios tonales.

También ha realizado obras que abordan estos mismos temas, pero en lugar de ser piezas exentas o instalaciones en una sala expositiva, son obras ideadas para instalarse en la pared, por ejemplo en la obra *Origen* (2010), en la cual se representa dos manos que aprietan una semilla con el dedo índice. Las manos son tallas directas en ciprés y todo el conjunto se instala sobre una tela teñida de un tono oscuro.



**Dogny Abreu**  
*Evolución*

Instalación con varias piezas colgadas, realizadas en ciprés  
40 x 220 x 28 cm 2017 Ref.:205  
Imagen realizada personalmente, Barcelona 2017



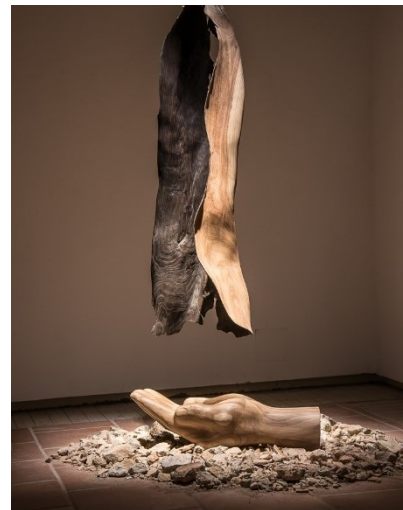
**Dogny Abreu**  
*Origen*

Instalación, madera y tierra  
Dimen. variables 2010 Ref.: 207  
Imagen realizada personalmente en 2017



**Dogny Abreu**

*Sueños del escultor* (detalle)  
Instalación de escultura realizada en pino y serrín  
110 x 70 x 45 cm 2017 Ref.: 206  
Imagen realizada personalmente en 2017



**Dogny Abreu**  
*Cobijo*

Instalació: semilla y mano talladas en sófora japonesa  
y lascas de hormigón en el suelo  
240 x 100 x 100 cm 2017 Ref.: 215  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Dogny Abreu**  
*Raíz infinita*

Instalación escultórica: tallas en roble, hierro y hormigón  
167 x 500 x 200 cm 2018 Ref.: 216  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Joaquín Jara**  
*Segunda oración*  
Soga madera, bronce  
Ambas 160 x 40 x 55 cm 2015 Ref.: 487  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Joaquín Jara**  
*Busto*  
Escayola y raíces  
56 x 32 x 24 cm 2008 Ref.: 491  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Al hilo del tema de la representación de lo humano intercalado con la naturaleza, como figuras fantásticas medio antropomórficas medio planta o de árbol, Joaquín Jara ha realizado varios proyectos que encajan con este planteamiento. A este escultor le interesa la temática del transcurso del tiempo y los procesos de cambio internos e individuales. Para él, el lenguaje figurativo es el espacio en el que investigar plásticamente al respecto. Le gusta tanto crear como desintegrar retratos y figuras antropomórficas. *Segunda Oración* pertenece al proyecto de intervención. *Porcelana y Volcán* (2015) es una escultura exenta realizada con varias secciones de madera ensambladas y una soga. La figura de una mujer se presenta de rodillas, en posición de orar, no tiene brazos ni pies el grado de semiotividad de su anatomía varía en las distintas partes de la obra: la cara y la cabeza son más naturalistas, también el busto y el torso, en cambio las rodillas y piernas son más sintéticas. Se aprecia marcadamente la junta de las maderas ensambladas, de hecho, por el aspecto final de la obra, el tamaño desproporcionado del tronco y las piernas con respecto al del busto y la cabeza, parece haber sido tallada cada parte por separado y después haber sido unidas siguiendo un método parecido al tradicional surgido en Japón durante el siglo XI, el método yosegi (véase Anexo sobre técnicas y procedimientos). La obra tiene unos agujeros en el busto, donde iría la articulación del hombro, es como si esta escultura hubiera tenido brazos, pero como el artista crea también a partir de la desintegración, del desmembramiento, quizás en algún momento decidió eliminarlos. Parecida a *Segunda Oración* es *Oración* (2013), en este caso la postura es sentada y no de rodillas y se incorpora una importante sección de bronce en la escultura, la que se corresponde con el busto y la cabeza. El resto son dos secciones de madera ensambladas, al igual que en la obra anterior, con unas juntas de unión poco cuidadas, en un sentido artesanal tradicional, y la madera tiene un aspecto ajado, desgastado por el paso del tiempo. Las formas son mayormente simplificadas, y la figura en lugar de tener rostro parece como si este se desintegrara, yéndose sus partes hacia el frente. *Oración* pertenece a una serie titulada *El observador ausente*, quizás la ausencia la representa quitando la identidad que confiere a toda cabeza humana la cara, el retrato.

*Busto* (2008) es una escultura realizada en escayola y con raíces. Casi todo el busto está hecho en esta materia, pero la zona de la cara no está. En su lugar hay un hueco del que surgen hacia fuera una maraña de raíces, como si el busto desde su interior expulsara estos elementos. Al igual que en *Oración* es muy simbólico el planteamiento hacia el retrato, su ausencia. Al rostro suele vincularse la idea de individualidad de toda representación antropomórfica. En esta obra, al eliminar el componente humano y suplirlo por raíces de árboles, sugiere que ambas partes son una misma cosa, pero es la naturaleza la que sale, la que nos observa a nosotros.

### C) Reminiscencias de figuras místicas y religiosas

Hemos registrado algunas esculturas figurativas que recurren a la representación de símbolos religiosos o místicos antropomórficos.

Germán Consetti ha desarrollado un estilo figurativo místico y mágico, a través de símbolos e iconos de religiones diversas, generalmente paganas. Las religiones o ciertas creencias a las que alude son sistemas de manifestación y práctica de determinadas cosmovisiones. Justifica su obra en el autoconocimiento y en el uso del arte como instrumento catártico. Entre sus temas recurrentes está el ciclo vital de la materia, la transformación, el viaje o la muerte.

Como observamos en *El abrazo del hechicero*, su estilo figurativo es sintético. Es una figura antropomórfica sin género que tiene una cornamenta en la parte superior de su cabeza y está abierta de brazos. Esta obra fue realizada a partir de la talla directa de un embón y posteriormente fue policromada cubriendo casi toda la superficie de la madera.

A veces son piezas de postura estática o bien posturas caminantes como *Camino hacia mi encuentro* (2011) que no es una repetición en secuencia como la de Marcel Duchamp ni la de la escultura de Xavier Escala, sino que es un solo cuerpo que expresa el avance hacia delante. Quizás en este sentido sea más parecida a las figuras caminantes de

Alberto Giacometti. La figura lleva una forma ovoide en su brazo izquierdo. Es una figura masculina, con facciones sintetizadas. El basamento es de madera, resultado de haber reservado la parte inferior del bloque al tallar.

En otras esculturas representa a profetas, chamanes o dioses, como por ejemplo *Profeta I* (2014). Es una figura antropomórfica donde se simplifica al máximo la anatomía, reduciendo las extremidades a dos ejes que se cruzan, sobre los que se encuentra la cabeza, que aparece tallada con una especie de aureola. La talla es directa. La figura ha sido construida con dos grandes postes de madera de sección cuadrada y tiene una peana de metal. Otro ejemplo es *Gran Xaman* (2014), para la cual ha tallado en madera natural una forma antropomórfica también de anatomía sintetizada. En ella la cabeza tiene algunas partes muy definidas, mientras que el resto es casi una continuación de los hombros y los brazos, apenas insinuados. La policromía completa la descripción de la anatomía porque añade información sobre el cuerpo. Por último, *Marte* es una escultura exenta de formato entre medio cuerpo y busto en la que varias vigas de madera han sido ensambladas y talladas, sobre la definición y el modelado claramente se enfoca en el volumen del cráneo y el cuello, bastante alargado, el resto es muy simplificado.

Hay artistas como Lau Feliu, autor de *Sant Josep Calassanç* (2007), que representan a santos o figuras religiosas. En ocasiones, se representan santos, dioses paganos o figuras icónicas de religiones diversas para abordar temas personales o generales. Un ejemplo de esto es *Alétheia* (2016), de Xavier Escala. Más que un símbolo religioso, la obra propone un concepto filosófico que se refiere a la sinceridad y la realidad. Remite a aquello que no está oculto, aquello que es evidente, lo que 'es verdadero y hace referencia al desocultamiento del ser. En textos de escritores griegos antiguos, como las *Primeras Odas Olímpicas* de Píndaro, se cita que Alétheia es la hija de Zeus. En las *Fábulas* de Esopo se menciona que fue hecha a mano por Prometeo. En este sentido, aparte de un concepto es un símbolo mitológico. *Alétheia* fue tallada en madera de tilo, a partir de acciones de talla directa y tiene una pátina de pintura poco cubriente, aplicada por veladuras.



**Germán Consetti**  
*El abrazo del hechicero*  
 Talla directa en madera natural y policromía  
 120 x 48 x 26 cm 2014 Ref.: 350  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Germán Consetti**  
*Profeta I*  
 Escultura, talla directa en madera natural  
 115 x 32 x 17 cm 2011 Ref.: 353  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Germán Consetti**  
*Marte*  
 Escultura, talla directa en bloque de postes  
 ensamblados y policromía  
 55 x 20 x 9 cm 2013 Ref.: 352  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Germán Consetti**  
*Camino hacia mi encuentro*  
 Talla directa de bloque construido  
 con tablones y policromía  
 84 x 28 x 55 cm 2014 Ref.:348  
 Fotografía facilitada por el artista



**Jaime de Córdoba**

*Cupido Cansado*

Escultura de madera de melis tallada, hierro colado y latón

140 x 89 x 54 cm 2004 Ref.: 417

Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Lau Feliu**

*Sant Josep Calassanç*

Talla directa en madera, policromada

Dimensiones no esp. 2007 Ref.: 561

Imagen obtenida en 2019 en [enlace web](#)

Dos años después de *Alétheia* realizó *Home Ocell* (2018), un dios alado con cabeza de pájaro y una aureola dorada. Esta escultura fue tallada directamente en madera de olmo. Tiene una policromía más llamativa de lo usual en la obra de Xavier Escala, aunque la mayor parte de la obra se presenta matizada con veladuras de color claro. En *Home Ocell* en la parte que representa la cabeza de pájaro los colores son muy intensos y el aro de luz sobre la cabeza se representa dorado con pan de oro. En esta escultura hay varios símbolos religiosos: la aureola, la postura del cuerpo y las manos (que recuerdan a la imaginería típica cristiana de Jesucristo atado). Las alas y la cabeza de pájaro remiten a las deidades egipcias, que tenían parte de su cuerpo antropomórfica y la otra parte zoomórfica.

Jaime de Córdoba ha realizado la representación de otra deidad alada, en este caso un *Cupido cansado* (2004). Cupido es, en la mitología romana, el dios del deseo amoroso, y suele representarse alegre y activo. En esta representación es todo lo contrario; está sentado y observante. Parece cansado y más mayor que la representación típica de del dios, que suele ser un niño o adolescente. El grado de semioticidad es medio, se han simplificado pliegues y articulaciones. Tiene algunos detalles, como los dedos, y todas las partes más destacadas del rostro en esta obra ha tallado con acciones de talla directa. Finalmente, se ha practicado un acabado con algunas veladuras de color suave.



**Xavier Escala**

*Aletheia*

Madera de tilo, talla directa policromada

50 x 10 x 10 cm 2016 Ref.:1058

Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



**Xavier Escala**

*Home-Ocell*

Madera de olmo, talla directa policromada y dorada con pan de oro

195 x 130 x 60 cm 2018 Ref.: 1056

Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)

## 8. Representaciones escultóricas figurativas

En este apartado explicamos cómo es posible con una sola imagen ilustrar una historia, como cuando un dibujo, estampa o grabado ilustra un texto, al que complementa, realza o lo explica mediante otro lenguaje. A continuación veremos cómo es posible esto mismo, en un lenguaje figurativo y tridimensional.

### A) Escenas ilustrativas neutrales, de temáticas populares

Empezamos con las escenas populares que aparecen en varias obras de Joan Priego. *Goat* (2011) recrea una escena del pasado, cuando se realizaban espectáculos callejeros en los que una cabra se subía a una escalera y permanecía en lo alto de ella, con música de acompañamiento. La propuesta de Joan Priego para ilustrarlo es una instalación con una escultura de pino tallada directamente, policromada, y una escalera portable. La escultura reproduce la anatomía, la postura en equilibrio y el gesto de una cabra.

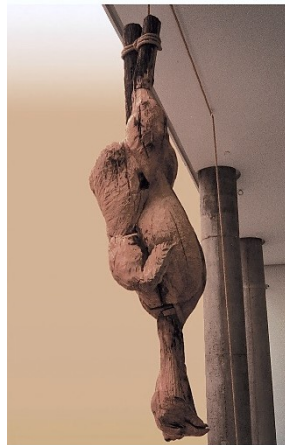
En otra ocasión recreó con un lenguaje más metafórico y con ironía a un *caganer*, una figurita que en Cataluña se suele colocar en los belenes (normalmente escondida en un rincón, detrás de un arbusto). Es un pastor agachado y en postura de estar defecando. *Caganer* (2014) por su título se convierte en representativa de un icono de la cultura popular del contexto investigado. La gracia y la particularidad de esta obra es el juego entre icono y la escena cotidiana de un gato de compañía defecando en su arenero. Esta no es una ilustración de un tema literalmente sino una combinación de dos figuras, la cultural y la cotidiana. Es una escultura exenta tallada en pino ensamblado, patinada con tonos similares a los del icono representado: un gato en un arenero. El estilo figurativo en esta propuesta es el característico de este artista, el gato tiene unas facciones simplificadas, un ritmo en el movimiento captado como una impresión.

Otro artista que ha creado varias obras de la vertiente que explicamos es Lluís Roig Comas. En ellas nos cuenta historias populares, a veces de la cultura pop, siempre buscando la ironía. Como veremos, es frecuente que dé a entender algo contrario o diferente de lo que dice el título. *Pollo excepcional* (2003) es una pieza en esta línea.



Joan Priego  
*Goat*

Escultura de madera de pino y escalera, policromada  
170 x 85 x 50 cm 2011 Ref.: 471  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



Lluís Roig Comas  
*Pollo Excepcionnal*

Escultura de madera de pino policromada  
162 x 67 x 40 cm 2003 Ref.: 594  
Imagen facilitada por el artista



Lluís Roig Comas  
*La Reina*

Madera de pino y esquís, parcialmente policromada  
200 x 135 x 120 cm 2007 Ref.: 597  
Imagen facilitada por el artista



Joan Priego  
*Caganer 2*

Talla en madera de pino policromada  
52 x 80 x 39 cm 2014 Ref.: 466  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Manel Rubiales**

*Pianist*

Construcción con materiales reciclados

20 cm alt. 2010

Ref.:631

Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Manel Rubiales**

*Jazz*

Construcción con materiales reciclados

Dimen. variables 2010

Ref.: 633

Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)

Es una escultura tallada en madera de pino y policromada, que reproduce la escena de un pollo boca abajo, muy típica en carnicerías y en mataderos, donde después de matar a estos animales se les cuelga en esta posición para que la gravedad drene la sangre que pueda quedar en sus vísceras. Esta obra instalada reproduce esa escena. En ella se puede apreciar el sistema de ensamblajes de secciones de pino a partir de los cuales realizó un embón sobre el que fue modelado de la anatomía del animal con acciones de talla directa con motosierra y gubia. La policromía es naturalista, se intenta imitar el aspecto de un pollo desplumado.

*La reina* (2007) es una escultura exenta, realizada en madera de pino. Representa a una mujer disfrazada. Podría ser la reina del Carnaval de cualquier ciudad como Tenerife o Río de Janeiro, por ejemplo. La construcción de esta escultura fue a partir de secciones de madera de pino ensambladas, a las que se unieron unos esquís a la espalda de la figura femenina, para representar el disfraz. Hincando chinchetas se simularon lentejuelas o detalles de brillos por su cuerpo y sus zapatos. La postura refleja dinamismo y movimiento, tiene los brazos abiertos, como si fuese una captura de imagen, una fotografía tomada mientras bailaba. Con esta obra se refleja lo jovial e informal del carnaval, no solo por la postura de la figura o el modelado de las formas, también por haber realizado parte del disfraz con esquís, aprovechando la forma de este objeto, una de las señas de identidad del carnaval, como fiesta, es la reutilización de objetos, la reinterpretación de sus códigos para disfrazarse, y esto se da también a la hora de hacer esta representación de un icono de esta festividad.

Algunas de estas escenas culturales pueden ser atemporales y genéricas. Manel Rubiales ha realizado algunas propuestas de escenografía, esculturas que parecen marionetas figurativas representativas de personajes del mundo de la música. *Pianist* (2010) es una escena en la que se reproduce un piano y un pianista sentado en su silla, ambos de cara al espectador. La pieza está construida a partir de ensamblaje de secciones de objetos y maderas recicladas. Muy parecida en un sentido de ilustración escenográfica y en el sistema de construcción practicada es *Jazz* (2015); son varias figuras que representan una agrupación musical, una orquesta de tamaño reducido, tanto por el número de músicos como por su medir apenas unos centímetros. Los iconos designados a los que aluden estas figuras son un contrabajo, un saxofonista, un batería y un pianista, las figuras aparecen con sus correspondientes instrumentos musicales.



**Manel Rubiales**

*Boxeador Blanco*

Escultura articulada de madera, policromada

175 x 47 x 46 2003 Ref.: 636

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Manel Rubiales**

*Boxeador Blanco*

Escultura articulada de madera, policromada

175 x 47 x 46 2003 Ref.: 636

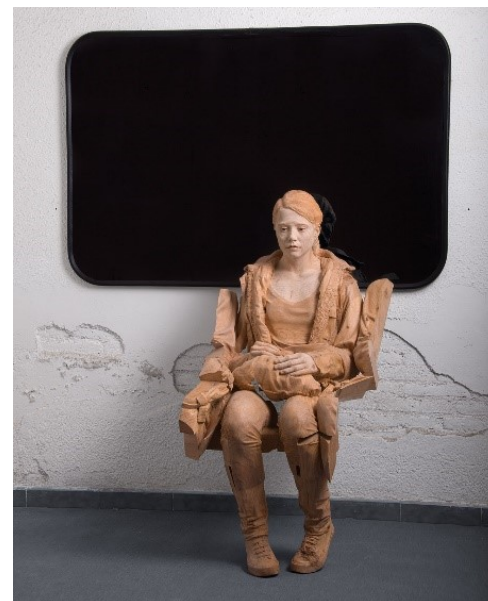
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

En estas dos obras el escultor construye a partir del ensamblaje unas figuras antropomórficas esquematizadas y articuladas. Utiliza materiales encontrados en contenedores, por la calle, objetos viejos, que ensambla con grapas y tornillos. Aparte de secciones de madera de distintos tipos (de tablas de especies diversas, de tableros de aglomerado o contrachapado) encontramos en ellas restos de telas, de moqueta, de cuero de zapatos, entre otros. En ocasiones, los juguetes rotos de su hija también son reutilizados.

Ha realizado más obras que recuerdan a marionetas, que podrían considerarse representaciones que ilustran gremios distintos. Un ejemplo de ello es la serie que realizó sobre el boxeo en la que se incluyen *Boxeador Blanco*, *Boxeador Negro* y *Mánager* (2003), todas ellas realizadas con el mismo método que acabamos de explicar. Estas obras nos recuerdan a marionetas, a las esculturas de la artista Marisol Escobar (Francia, 1930-Estados Unidos, 2016) o a los juguetes de Joaquín Torres García (Uruguay, 1874-1949).

En 2012 *Ferran Vives Comas* realizó una obra sin título en la que nos propone la representación de una imagen bucólica, que podría recordarnos a aquellos escenarios naturales sobrecogedores del Romanticismo. Lo hizo a través de secciones de madera, que hace las veces de paisaje, y figuras insertadas en ellas (de plástico o metal). En una utilizó una viga para aludir a un entorno natural y al mismo tiempo ejercer de peana, de una figura pequeña que aparece asomada mirando al infinito. S. T. (2012, ref.: 309) es un paisaje en el que se simula un horizonte montañoso con unas secciones planas de madera agrietadas. En todas estas obras la madera, el elemento natural representa figurativamente a la naturaleza.

Otras obras registradas nos parecen ilustrativas de escenas y situaciones cotidianas como ocurre en *Underground* (2015) de Efraim Rodríguez, la simulación de una escena de metro con una mujer sentada. En este caso alude al escenario sin necesidad de recrear todos sus objetos, para la ambientación tan solo ha sido necesaria una ventana que se asemeja a las del metro.



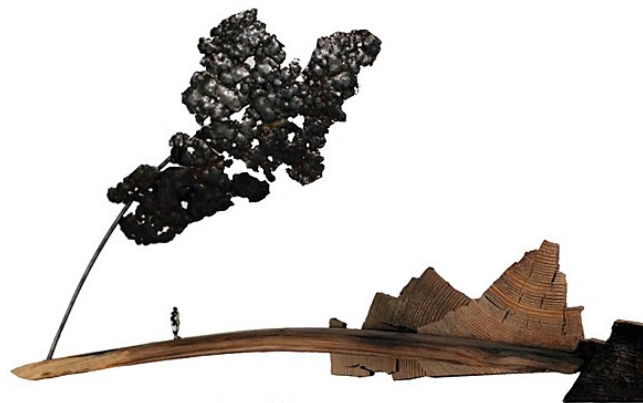
**Efraim Rodríguez**  
*Underground*

Instalación escultórica cedro, cristal y goma  
189 x 150 x 85 cm 2015 Ref.: 244  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ferran Vives Comas**  
S. T.

Escultura de madera y plástico  
20 x 40 cm 2012 Ref.: 310  
Imagen facilitada por el artista



**Ferran Vives Comas**  
S. T.

Ensamblaje de varias secciones de madera cortadas, figura de plástico y figura de hierro  
20 x 40 x 15cm 2012 Ref.: 309  
Imagen facilitada por el artista





**Samuel Salcedo**

*About Memories*

Escultura con chapa y recortes de tablas, zinc y estantería

217 x 110 x 40 cm 2018 Ref.: 974

Imagen realizada personalmente



**Joan Priego**

*Icon (morning fit)*

Madera de pino policromada

63 x 53 x 40 cm 2011 Ref.: 462

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

La escultura principal de la escena, la joven con la mochila, aparece con un abrigo, vaqueros y zapatillas, que por el grado de detalle inscriben la escena en el presente. Ella está mirando al frente con la vista perdida en el horizonte. Las distintas calidades de las superficies (la piel, el pelo, las distintas telas de la ropa y la mochila) así como la presión de los dedos, de los pies con el suelo, reflejan un nivel de mimesis muy elevado. A pesar de ello la figura mantiene visibles los detalles de las juntas; se ve desde el frente que la forma de la figura no está completamente cerrada. La representación de la escena es equivalente a la figuración que tiene lugar en esta escultura. Para evocar que se trata de una escena de metro solo se ha necesitado una ventana y un título.

Otras figuras son reflejo de un ámbito más íntimo u hogareño. Samuel Salcedo ha realizado piezas en las que nos propone situaciones de caos interno enmarcado en figuras representativas de lo cotidiano, a través de falsos objetos y mobiliario contruidos. Concretamente son figuras que simulan estanterías llenas de papeles y libros pero que realmente son de madera, latón resina y plomo. A pesar de que las materias sean distintas a las de los objetos representados y al acercarnos a las obras veamos que son tablas, chapas de distintas especies de madera y latón, que se han ensamblado o pegado con cola, cuando las vemos entendemos que son hojas amontonadas y libros y que el artista nos está hablando de caos. Ejemplo de ello es *About Memories* (2018). En este mismo estilo hay otras registradas en su ficha como *Biography* (2016), *Dream Compilation* (2014), realizada en chapa de madera y tablas de madera, y resina de polyester *Wunderkammer* (2015), realizada con resina de poliéster, chapas y fragmentos de maderas, una estantería y plomo. En todas ellas aparecen falsos libros contruidos con chapa de madera o tablas recortadas, a veces ejerciendo de sujeta libros incluye alguna de sus conocidas esculturas con forma esférica y rostro humano deformadas para que aparenten estar siendo aplastadas por esos libros o conteniendo un caos desbordante.

## B) Escenas grotescas

Joan Priego es el autor de *Icon, Morning fit* (2011), una escena grupal realizada con madera de pino policromada. En ella encontramos a cinco personas que imitan o idolatran a una figura situada al frente sobre un pedestal. La escena alude a un tema contemporáneo: el culto a la imagen y el ejercicio físico. Representa una realidad cotidiana cada día con más peso en nuestra sociedad.

En esta obra las figuras están desnudas y por ello se alude directamente a sus cuerpos, todos ellos distintos. Algunos son más altos que otros, son más o menos delgados, pero tienen en común que los detalles de sus rostros están difuminados. Si en los cuerpos hay bastante información sobre formas y proporciones distintas, apenas se han detallado los rasgos faciales. Esto puede ser un intento de denotar la falta de pensamiento crítico de quienes representa. La austeridad de los colores en los que patina la obra da un aspecto precario que contrasta con la imagen de gimnasios o centros de entrenamiento que suelen estar decorados en tonos brillantes, saturados y muy luminosos. Entendemos que es una crítica irónica a los personajes que imitan, que reflejan una actitud insana vinculada al deporte, que se basa en llegar a ser como otra persona o alcanzar su imagen física. Se critica la práctica del ejercicio físico vinculada al consumismo, en un mundo de valores superficiales.

*Let me be your teddy bear* (2018) es la representación de una figura masculina, desnuda y con su cabeza tapada por la de una mayor cabeza de peluche. Este hombre está recostado en un decorado interior. La figura principal está tallada directamente en madera. El escenario está formado por secciones de tablonos de contrachapado; los que simulan la pared aparecen empapelados, y la cabeza de oso es de pelo sintético. *Let me be your teddy bear* y *Nina* (figura explicada anteriormente en el apartado *Figuración onírica*) son dos propuestas en tono de burla, que representan imágenes del ámbito sexual, que llevadas a lo público resultan ridículas y grotescas. Pueden relacionarse con el mundo de la pornografía, y quizás en este sentido ambas tienen un marcado espíritu crítico, típico de este autor.

### C) Escenas críticas

Escenas inquietantes con personajes inventados y anónimos es lo que encontramos en multitud de obras de Álvaro de la Vega. Un ejemplo de ello es el proyecto S. T. (2000, ref.: 38) en el que talló varias secciones de pino para representar unas figuras caminando absortas en una misma dirección. Se han seccionado por el tronco, las rodillas, o las piernas y se han colocado gradualmente simulando varios estadios y cierta progresión hasta llegar a una figura de cuerpo entero, en la que aparecen los pies. El modelado de la anatomía es directo, quedan las marcas de la gubia en las superficies e los cuerpos de estas figuras, pero, con excepción del rostro y la cabeza, el nivel de detalle en ellas es bajo, no tienen pliegues, no se describen las articulaciones, o los entrantes y salientes de las extremidades.

Esta obra es una crítica a la masa colectiva que camina a ciegas, embobada por algo. En este sentido nos recuerda a la obra de Joan Priego *Icon Morning Fit* o su *Precarious table football*. En este caso, de nuevo, es un tema que conocemos y con el que estamos familiarizados. Por la crítica a la sociedad y también por algunos rasgos de estilo figurativo, ambos autores tienen en común ser asiduos a proponer escenas potentes en lo representativo, en cuanto a imagen. Joan Priego más propenso al tono de burla, y Álvaro de la Vega a uno más grave y serio. Otra obra que tiene ciertas semejanzas con *Icon Morning Fit* es *Contemplación II* (2008), tres esculturas talladas en madera de castaño, todas ellas en postura encorvada colgando del techo; entre ellas hay una relación de disminución de tamaño (son la misma figura que gradualmente reduce su escala). Su rostro está casi pegado a un dibujo colgado de la pared en el que se representa a un rostro con línea blanca sobre fondo negro. Las esculturas tienen la cara pintada en blanco. El modelado es simplificado y suelto, con marcas de las herramientas de talla, de gubia y motosierra. Aparte de la pintura de la cara, en el cuerpo la madera no presenta más pátina ni cubrimientos. En cuanto a la disposición o puesta en escena de las figuras colgándolas, Álvaro de la Vega ha recurrido a ello en otras obras; cuelga esculturas del techo como en esta obra o bien de la pared, como ocurre en *Retablos* (2000).

*Contemplación II* es una escena que recuerda al mito de Narciso. Son tres figuras concentradas en ver su imagen, de espaldas al mundo, sin darse cuenta de ello por su obsesión. Con esta pieza vuelve a abordar el tema de la obsesión con la imagen facial, a través del retrato o el *selfie*. En la crítica a este culto a la imagen encontramos puntos en común entre algunas propuestas de Joan Priego como *Idol*, y otras de Álvaro de la Vega.

Volviendo a Joan Priego, *Nazareno* (2015) es una representación crítica, una escena que se compone por una escultura exenta y un fondo de relieve, ambos tallados en madera de pino y policromados. Como podemos observar, la superficie de la madera está totalmente cubierta.



**Álvaro de la Vega**  
*Contemplación II*

Figuras talladas en castaño, tensores metálicos y dibujos  
195 x 170 x 90cm 2008 Ref.: 41  
Obtenido en 2017 en: [enlace web](#)



**Álvaro de la Vega**  
*Proyecto madeira*

Escultura tallada en olmo  
50 x 50 x 30 cm 2000 Ref.: 38  
Obtenido en 2017 en: [enlace web](#)



**Joan Priego**  
*Nazareno*

Relieve y escultura de madera de pino policromada  
51 x 42 x 28 cm 2015 Ref.: 465  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Joan Priego**  
*Pietà*

Escultura de madera de pino policromada, luz y metacrilato  
58 x 37 x 39 cm 2012 Ref.: 470  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Germán Consetti**

*Cielo/ tierra*

Escultura de chapa de madera, cerámica y metal

78 x 50 x 11 cm    2013    Ref.: 349

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

La escena es una yuxtaposición de dos iconos, uno religioso y otro de Hollywood: al fondo encontramos la representación de multitud de penitentes en procesión, con la capa y el capirucho de color blanco. Delante de ellos, sobresaliendo de la multitud, una penitente enseña las piernas, con el mismo gesto de Marilyn Monroe en la conocida imagen publicitaria realizada para la película *La tentación vive arriba* (1955). Esta propuesta nos sugiere varias interpretaciones: la visión de la Semana Santa como espectáculo de masas, la contemplación de estos personajes en penitencia como actores en una representación que se repite año tras año, son solo algunas de ellas.

La crítica o referencia al cristianismo se da en otras obras, con este planteamiento de yuxtaposición de símbolos. En *Pietà* (2012) recurre a la *Pietà* de Miguel Ángel Buonarroti (Italia, 1475-1564). En ella representa a un hombre exhausto que se deja caer en los brazos de un sofá. La figura protagonista está realizada en madera, la ambientación incluye una construcción que simula una arquitectura, el sofá, también tallado directamente en madera y al fondo un metacrilato que se ilumina con una luz. De nuevo lo íntimo se saca de contexto, en este caso con grandes dosis de humor. La figura aparece representada en ropa interior, en una pose totalmente contraria a la del Cristo de Miguel Ángel, por no mencionar a la presencia de la Virgen en la escena reducida a un objeto de mobiliario que al igual que ella soporta al cuerpo casi inerte.

Joan Priego no es el único referente que reinterpreta figuras icónicas religiosas, pero sí el que lo practica más descaradamente. En una ocasión, el escultor Germán Consetti reinterpretó un crucifijo, una figura icónica que al mismo tiempo es la representación una escena central del Cristianismo. La obra se titula *Cielo/tierra* (2013). Utilizó chapa fina de tilo, cerámica y alambre. En esta escena se simplifica el icono. Incluso aparece el dibujo con alambre de la figura de Jesucristo, pero no hay burla ni crítica en ello.

Otro escultor, Marcel Camps, recrea en *Reliquia* (2005) una hornacina con reliquia, imagen típica religiosa, pero en su caso recodifica las figuras. La reliquia es una forma tallada y pintada de madera y la hornacina es una caja de esta misma materia. Esta no es una propuesta figurativa por ello no profundizaremos al respecto, pero la escena como tal sí se recrea cambiando las partes integrantes.

## CONCLUSIÓN

En este capítulo explicamos cómo es el arte figurativo de madera a partir del análisis de las obras registradas en nuestra investigación, realizadas por artistas vinculados al contexto artístico de Cataluña en el periodo 2000-2018. Son muchos los artistas que crean dentro de estos límites. De hecho, como hemos podido comprobar al realizar el registro de obras, la proporción de artistas figurativos con respecto a los que no lo son es muy elevada. Esto puede ser a consecuencia de un fenómeno global, tal y como apuntaba Valeriano Bozal en *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España II*, cuando afirmaba que uno de los rasgos que definen el arte en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX es la reafirmación del arte figurativo y mimético (Bozal, 2013), que toma fuerza como lenguaje de expresión contemporánea.

En primer lugar, en las obras de arte figurativo se emplea un código de expresión característico y singular, en el sentido de que se utiliza la apariencia externa de seres u objetos (a los que definimos como iconos designados), como recurso principal para que exista una expresión y comunicación artística. Los artistas se inspiran en ellos o reproducen su forma y volumen en un material, que en este caso es madera. Al reproducir o imitar iconos, aparte de su apariencia y su forma se utilizan las significaciones asociadas. Estas se incorporan en las obras y a la vez se modifican dependiendo de la estética, acabado y material con el que se realice la obra. En la mayoría de los casos, los artistas figurativos utilizan el significado de los iconos y los posibles matices o cambios en su significado, provocados mediante recursos artísticos como estilización de las formas o aplicación de determinados acabados.

Dependiendo de la semejanza entre la obra y el icono designado, hay grados en el ejercicio de representación (aludir a la forma o apariencia del icono designado) o de mimesis (copiar o imitar con gran detallismo la apariencia externa del icono designado). El aspecto que tienen las obras puede oscilar entre una simple alusión o referencia sutil a una copia meticulosa y detallada. Aparte de las diferencias en la apariencia de las obras, realizar un ejercicio de mimesis o de representación (o una práctica intermedia) puede implicar una serie de cargas conceptuales adicionales. La decisión sobre el lenguaje utilizado puede derivarse de reflexiones sobre la comunicación visual o sobre metalenguajes.

Interpretar las formas de un icono, estilizando su forma o deformando alguna de sus partes, puede responder a una intencionalidad determinada y resultar altamente significativo. En definitiva, dentro de este lenguaje la imagen de los iconos y su forma se utilizan de formas variadas, con intencionalidades comunicativas distintas.

La madera como medio le aporta su propio carácter a este lenguaje. En primer lugar, gracias a su versatilidad y facilidad de transformación, se adapta a las distintas necesidades expresivas, y permite hacer tangibles todo tipo de expresiones figurativas.

Además, se aprecia una valoración de la materia, sobre todo porque se deja descubierta, para que la representación o la mimesis se complemente con sus cualidades matéricas, que son visibles. Esto aleja a las obras de ser una mimesis pura del icono designado, pero les confiere un mayor carácter plástico.

En lo relativo a cómo se realizan estas obras, hay propuestas ejecutadas practicando procedimientos tradicionales, y otras obras en las que se intenta comunicar o conseguir un estilo personal innovando en el aspecto procesual del acto de creación. Algunos artistas conciben la madera como mera materia para la creación, que generalmente se valora a nivel estético y plástico, mientras que otros se inspiran en la madera, que se convierte en un espacio en el que innovar o experimentar para conseguir su expresión individual.

La artesanía de la madera cobra especial relevancia en algunas propuestas. Hay artistas que indagan en el potencial plástico y expresivo de esta materia, buscando nuevos procedimientos y técnicas que hacen que sus obras sean marcadamente originales con relación a cómo se transforma el material y qué resultados estéticos se obtienen de ello. Estas suponen una renovación del lenguaje de la figuración con madera.

En cuanto a los estilos, entre las obras recogidas en este capítulo se utilizan recursos heredados, formas y estilos que recuerdan a la figuración clásica o a los movimientos figurativos destacados del siglo XX. En otras se interpreta la forma del icono designado en aras de la estilización y de la individualidad. De esta manera surgen estilos personales, lenguajes ricos en matices que vuelven a las obras fácilmente identificables entre las demás.

Las obras registradas aluden a temas o realidades diversas. Por un lado se crean escenas o figuras que recuerdan a la realidad cotidiana, pero con matices que las convierten en versiones surrealistas y oníricas. Por otro lado, hay artistas que consiguen que determinados iconos se conviertan en símbolos. Los hacen suyos y comunican a través de ellos parte de su universo íntimo y personal. También se ha observado que la figuración es un lenguaje idóneo para tratar temas relacionados con lo humano, en un aspecto vital o emocional. Por último, sirve para narrar realidades culturales, escenas que nos representan como colectivo (que se pueden vincular a determinados periodos históricos del pasado más reciente) o críticas a la sociedad o a instituciones. Observamos que en algunas ocasiones se describen conceptos complejos y universales a partir de formas (iconos) comunes e incluso coloquiales.

Por todo ello, entendemos que la figuración representativa o mimética es un lenguaje artístico que, cuando se realiza con madera, a sus recursos característicos se le suman las señas de identidad de la materia. La simbiosis entre ambas es fructífera a nivel cualitativo y cuantitativo en el contexto investigado.



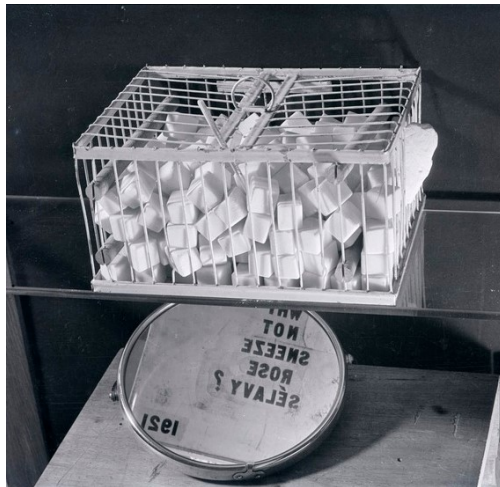
Capítulo 5:

## OBJETOS CULTURALES

### Apropiaciones de lo cotidiano



**Marcel Duchamp**  
*Botellero*  
Botellero de hierro  
64 x 42 x 42 cm      1914      Ref.: 1301  
Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)



**Marcel Duchamp**  
*Why Not Sneeze Rose Sélavy?*  
Jaula de pájaros con termómetro, jibión y 151  
dados de mármol que parecen azucarillos  
12,3 x 22,1 x 16 cm      1921      Ref.: 1302  
Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)

## INTRODUCCIÓN

¿Qué es un objeto? Es la firma humana del mundo. Deseado, comprado, enarbolado, utilizado, desgastado, parece aceptar todas las manipulaciones. Para que exista el objeto, debe ser trabajado, transformado o simplemente presentado por la mano del hombre. Posee un doble aspecto: el de estar investido de una función específica para la cual ha sido creado y el de «envolver» esa función en una apariencia particular (Guigon, 1997) [cita de *El objeto surrealista*, catálogo de exposición homónima del IVAM, Valencia].

En este capítulo se abordará el conocimiento de la creación a partir de objetos, lo cual supone una gran diferencia a la creación a partir de materias primas. El matiz diferenciador reside en las significaciones culturales: las materias primas tienen muchos menos significados asociados que un objeto utilitario. Entendemos significación cultural como la carga que lleva una materia debido a su vida útil en el pasado. A las materias primas podemos aplicarles nuestras propias significaciones partiendo prácticamente de cero. Son como un folio en blanco listo para ser manipulado o para dibujar sobre él.

En cambio, crear con objetos es equiparable a utilizar recortes de libros o revistas. La interpretación de la obra se puede ver afectada por las significaciones previas del objeto, especialmente porque el espectador puede identificar su origen. Es posible crear con dichos objetos aplicando unos métodos de creación y abordando unas temáticas adaptadas a ellos, a lo que son, a lo que cuentan, o al mero hecho de reutilizar recortes y objetos con una vida anterior.

Durante la investigación de artistas y obras, nos dimos cuenta de que eran muchos los referentes que utilizaban objetos de madera de diversos tipos y lo a partir de planteamientos diferentes a nivel formal (en secciones, deconstruidos o enteros) y a nivel conceptual (tratando temas que conectaban con su función en el pasado).

La presencia misma del objeto en tanto que objeto material se yuxtaponía con las asociaciones vinculadas a él, por el hecho de ser objetos comunes que el espectador puede haber utilizado. Esto genera una visión de cercanía, de cotidianidad. En estas obras, la materia tiene unas connotaciones muy distintas a piezas parecidas hechas con madera nueva.

Este capítulo explica las obras a las que nos referimos, profundizando en la riqueza de matices en cuanto a percepción y actuación artística que supone crear con objetos cotidianos. Estos son reflejo de experiencias comunes. Tienen la particularidad de haber sido diseñados con una función práctica y ahora, en una segunda vida, se incorporan al mundo de los objetos artísticos.

El capítulo recoge propuestas artísticas de tipo *ready-made*, *assemblage*, objetos con función simbólica y obras de *trash art*. Todos ellos tienen en común la faceta de apropiación cultural, un término contemporáneo que apareció con los *ready-made* de Marcel Duchamp (Francia, 1887-1968). Nos parece relevante recordar qué son y cómo surgieron los *ready-made*, tal y como lo explicaba Rosalind Krauss en *Pasajes de la escultura moderna*.

Un *ready-made* consiste en utilizar objetos cotidianos que previamente no tenían función artística, sin ocultar su origen. Se trata de modificarlos para convertirlos en obra de arte. Marcel Duchamp fue pionero en este tipo de propuestas. Tras su polémico surgimiento a comienzos del siglo XX y su posterior éxito, a día de hoy se le considera uno de los grandes responsables de que este nuevo formato se estableciera en el ámbito artístico. En su intento de dignificar ciertos objetos cotidianos, resulta muy relevante la firma en la obra y la colocación del objeto. Esto se refleja en la obra de Duchamp el *Botellero* (1914), su primer *ready-made*. Lo colocó invertido y firmado. Al firmarlo, lo llevó del ámbito de los objetos ordinarios al ámbito del arte. En su propuesta era importante que la obra no denotase haber sufrido mayor alteración.

En este caso y en los siguientes *ready-made* era evidente que no había fabricado ni construido la escultura. Lo único que había hecho era elegir uno de entre la casi infinita variedad de productos manufacturados que llenaban pasivamente el espacio de su experiencia cotidiana. Objetos sobre cuya realización él no había ejercido ningún control en absoluto. No aportaba su huella, no aparecían como originados por sus ideas o emociones personales de escultor. Los *ready-mades* incitaban a ver la obra no como objeto físico sino como una pregunta y la creación artística como una forma de formular preguntas.

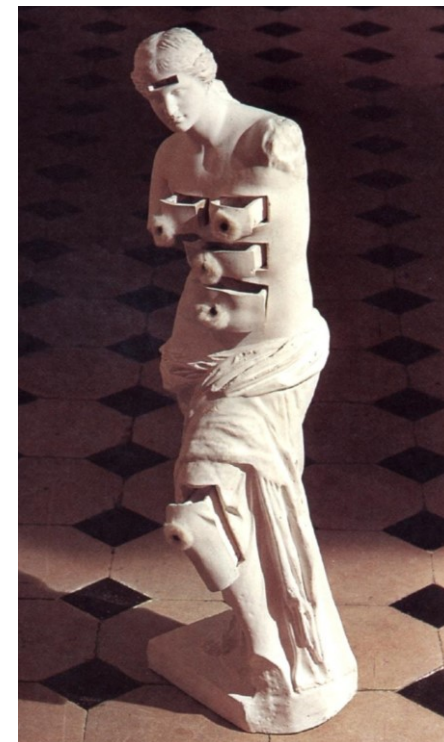
Para Duchamp la obra ya no era un objeto corriente; había sido traspuesta, volcada o invertida, instalada sobre un pedestal. La reubicación física es importante porque equivalía a una transformación interpretable metafísicamente. Acto de transferencia por el que el objeto ha sido trasplantado del mundo ordinario al ámbito del arte. El objeto se hace transparente a su significado y ese significado es simplemente la curiosidad de la producción: el enigma de por qué y cómo sucede esto. Esto es relativo a la fuente. El trabajo artístico de Duchamp es alegórico del mundo del arte (Krauss, 2002, p. 84).

Posteriormente a Duchamp, otros artistas empezaron a crear a partir de objetos cotidianos, como por ejemplo el movimiento dadaísta. En las obras a partir de objetos de Man Ray (Estados Unidos, 1890-Francia, 1976) o Francis Picabia (Francia, 1879-1953), fue común que recurriesen al *assemblage* como formato de creación. En consecuencia, se abrió un rico campo para la interpretación y adaptación subjetiva del objeto con respecto a un tema que interesase o sugiriese al artista. Un ensamblaje artístico es la combinación de varios objetos encontrados. Supone el precedente de los objetos con función simbólica, también conocidos como objetos surrealistas, de los que hablaremos más adelante. Un *ready-made* arquetípico sería la obra de Marcel Duchamp *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* (1921), formada por una pequeña jaula para pájaros que contiene un termómetro, un jibión y 151 dados de mármol que parecen azucarillos. Es una forma de poner en relación los objetos a partir de sus significados, que se ensamblan o se suman.

Los objetos con función simbólica, como los define Rosalind Krauss, o los *objetos surrealistas*, como los llamaba Salvador Dalí (España, 1904-1989), se caracterizan por realizarse injertando un elemento o detalle extraño en un objeto ordinario. Estos objetos se inscriben en una temporalidad literal: un movimiento real que sincroniza su existencia con la de la experiencia del espectador. Ejemplos de ello son *Venus de Milo con cajones* (1936) de Salvador Dalí, *Objeto desagradable* (1931) de Alberto Giacometti (Suiza, 1901-1966) u *Objeto para ser destruido* (1923) de Man Ray. En estas obras, las combinaciones de como mínimo dos objetos disparejos envuelven al objeto en la temporalidad de la fantasía. Las conexiones metafóricas estimulan las proyecciones inconscientes del espectador.

En cuanto a la reutilización de objetos usados como materia de creación, en el contexto actual cobran mucho peso las actitudes y prácticas ecológicas y de reciclaje, a diferencia de lo que se daba cuando surgieron el *ready-made* y el objeto surrealista. Seguramente la conciencia sobre tales prácticas es ahora distinta a entonces. Actualmente es frecuente encontrar obras realizadas con desechos. Podríamos considerarlo como una subcategoría del arte realizado con objetos, pues es distinta al *ready-made* o al *assemblage* porque encontramos un énfasis mayor en la procedencia de objetos; al tratarse de residuos urbanos, muchas veces presentan un aspecto ajado y estropeado. En estos casos podríamos valorar que el concepto de reciclaje y reutilización se hace presente en los valores del arte realizado con objetos. En los años ochenta surgió una variación del *objet trouvé*, llamado *commodity sculpture*, donde objetos comerciales producidos en masa se colocaban en la galería de arte como una escultura. El centro de atención de esta variedad de escultura estaba en el marketing, en la exhibición de los productos. Entre estos artistas se encontraban, por ejemplo Jeff Koons (Estados Unidos, 1955). Una de las primeras obras firmadas de Jeff Koons fue *Two Ball 50/50 Tank* (1985), que estaba constituida por dos balones de baloncesto flotando en el agua, que llenaba hasta la mitad un depósito de cristal.

Actualmente son frecuentes las propuestas de obras a partir de objetos personales, presentados en un orden concreto con una intención narrativa o a modo de escenografía. Tracey Emin (Inglaterra, 1963) es una precursora de estas prácticas, con obras como *Everyone I Have Ever Slept With 1963-95* (1995), que consistía en una tienda de campaña



Salvador Dalí

*Venus de Milo con cajones*

Copia de Venus de Milo, cajones

98 x 32'5 x 34 cm 1936 Ref.: 1303

Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)





**Jeff Koons**

*Two Ball 50/50 Tank*

Tanque, mesa, balones

154 x 123,9 x 33,6 cm 1985

Ref.: 1304

Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)



**Tracey Emin**

*Everyone I Have Ever Slept With 1963-95*

Tienda de campaña, tela, hilo

263 x 214 cm 1995

Ref.: 1305

Obtenido en 2020 en: [enlace web](#)

con los nombres de todas las personas con quienes había dormido. Era una pieza sobre la intimidad. *My bed* (1999), ganadora de un Premio Turner y expuesta en la Tate Gallery, se basa en una de sus camas desecha y desordenada, con las sábanas manchadas de sudor y rodeada por objetos suyos como zapatillas, ropa interior y botellas.

Como vemos la creación con objetos está totalmente insertada en la práctica contemporánea, con distintos planteamientos formales, pero casi siempre dándole al público espacio y el tiempo para poder contemplar el objeto o lo que queda de él, apreciarlo y suscitar una reflexión. Además, como veremos a lo largo del capítulo, a las apropiaciones de lo cultural y lo cotidiano se suma la presencia tangible de la madera, lo cual evoca otro tipo de sensaciones en relación con lo táctil y lo matérico.

Por último, a pesar de la atribución como iniciadores del tema que abordamos a referentes internacionales, puede que exista un tipo de vinculación específica con tales prácticas del entorno geográfico investigado, y que esto se refleje en la forma, el planteamiento, o con que se practique con más reticencia y profusión. Nos consta que hay quien opina que el emplear la capacidad de sugerencia de los objetos o reutilizarlos cuando han caído en desuso es una práctica propia de la cultura catalana. Tuvimos conocimiento de ello gracias al primer fanzine de *La Línea sin Fin* (proyecto del artista David Bestué y la escritora Andrea Valdés, en el que se narra la otra historia de Cataluña, más allá de los tópicos y lugares comunes):

“Con esta costumbre Foix [se refiere a la costumbre de J. V. Foix de recolectar piedras volcánicas, fascinado por la orografía del Cap de Creus] repite esta cosa tan catalana de buscar dobles usos o significados a las cosas. Una tradición que como hemos visto es similar a la utilizada por Miró o Àngel Ferrant y de la que hay múltiples ejemplos” (Bestué & Valdes, 2013, p. 58).

En esta misma publicación, en un apartado en el que se comentaba la obra de Leandre Cristòfol (España, 1908-1998), se describe esto como una “costumbre catalana”, lo cual se asocia a la recuperación de objetos de los escombros o de la basura como vehículo para sublimar el desecho convirtiéndolo en obra de arte “en oro”:

“Con esta práctica no hace más que reactualizar una arraigada costumbre catalana: la de la metafísica de la precariedad o, dicho de otro modo, la sublimación del deshecho en oro. Es algo que ya vimos en Gaudí o Jujol y que más tarde volveremos a encontrar en Brossa, Llena o Eulàlia Valldosera, por citar algunos ejemplos” (Bestué & Valdés, 2013 p.60).

# DESARROLLO

## 1. Objetos de madera como medio de creación artística

Los objetos *son*, pero con una particularidad: tienen una doble naturaleza, un doble *ser*. Por un lado, lo abstracto, la idea, el símbolo que representan fruto de la función para la cual se crearon y todo lo que envuelve o se relaciona con esa función en particular. Por otro lo tangible, lo que se puede manipular, lo que los integra o de lo que se componen.

Los objetos pueden crearse con madera de distintas especies y de distintos tipos, a veces en combinación con otros elementos. En este capítulo profundizamos en el primer aspecto: lo abstracto, la idea.

Los objetos son símbolos en potencia. Son representativos de una entidad, de una idea, o de una cierta condición. Como dice el ejemplo que se incluye en la definición de la RAE del término 'símbolo', "La bandera es símbolo de la patria". En este caso, el objeto es una tela con un diseño específico y consensuado, que denota cultura, unidad o separación, historia, política, identidad o migración, entre otras asociaciones. Al ser un símbolo tan potente, con esa tela hay quienes, por ejemplo, se sienten arropados o excluidos. Esto es solo un ejemplo del poder evocador de los objetos, que puede ser muy significativo. Este es un símbolo altamente sugestivo, pero hay otros más neutrales, menos conflictivos. Por su naturaleza artificial, poseen indicios o signos de otros referentes que los engloban o que están relacionados con la función para la que fueron creados.

En resumen, cualquier objeto puede utilizarse como símbolo de una realidad compleja. Estos pueden ser signos, figuras que sirven para representar o sustituir a otros. Un signo es, como explicaba Francisca Pérez Carreño citando a Peirce, "aquello que está en lugar de algo para alguien" (Pérez Carreño, 2005 p.12). Los objetos en este capítulo pueden llegar a ser eso mismo.

### B) Discernimiento inicial: ¿símbolo o materia?

Cuando se crea con objetos, el significado que les atribuimos (por su utilidad y por nuestra experiencia) puede utilizarse a conveniencia y de forma explícita. No obstante, puede que no sea así y que simplemente nos interese su forma, su tamaño, su consistencia o su peso. En definitiva, sus cualidades físicas, como si fuera una materia prima, un folio en blanco. Para explicar a qué nos referimos cuando hablamos de "emplear un objeto por su significación" y la diferencia de hacerlo por sus cualidades físicas, vamos a poner como ejemplo varias obras registradas.

En 2017, Gloria Regal realizó una muestra en la Galería Mutuo de Barcelona titulada *En el recreo*. Se exhibían varias obras creadas practicando un método que la artista calificaba como un juego. Ella misma explicaba que lo había hecho era jugar con los elementos que encontró a su alrededor, relacionar diferentes colores y materiales para construir aquellas piezas. Debido al factor lúdico que suponía este modo de proceder y para que el público empatizase con ello, la artista propuso a los espectadores que jugasen ellos también, dejando en el suelo las piezas de madera de distintos colores, rectangulares, cúbicas o piramidales de un conocido juego de construcción. Estaban delante de sus obras, amontonadas porque la artista las consideraba un símil de cómo crea ella: jugando a partir de la forma de la materia y el color. Los asistentes sabían lo que tenían que hacer con pocas explicaciones. Se comprendía fácilmente lo que quería decirles Gloria Regal, además de cómo se siente ella con respecto a su método de creación, concebido como una serie de actos encadenados que parten de lo azaroso y lo intuitivo, como jugar con estas piezas. La idea o el concepto que lleva asociado este objeto en esta propuesta tiene más peso que su forma o su materia. El trabajo con el objeto es conceptual y simbólico. Tan solo se utiliza un objeto conocido para valerse de las significaciones del mismo y de su cotidianidad.



Gloria Regal

*En el recreo*

Piezas de juego infantil de construcción en el suelo

Dimen. variabl. 2017 Ref.: 365

Realizada personalmente en la exposición, 2017



**Miquel Aparici**  
*Dolli*  
 Ensamblaje de objetos  
 55x 68 x 21 cm      2017      Ref.: 741  
 Realizada personalmente en la exposición  
 en la galería Victor Lope, Barcelona



**Miquel Aparici**  
*Pájaro naranja*  
 Ensamblaje de objetos  
 26,5 x 44 x 40 cm      2016      Ref.: 740  
 Obtenido en 2017 en: [enlace web](#).

Es distinto lo que ocurre en las obras de Efraïm Rodríguez realizadas a partir del ensamblaje y talla de piezas de ese mismo juego de construcción, como por ejemplo *Growing up* (2018), que aparece en el capítulo 4. En esta obra son reconocibles y en cierto sentido interfieren o complementan la lectura que hacemos de la niña representada, que está jugando con ese juego de construcción. Cabe destacar lo redundante de representar una figura y construirla con trocitos del objeto real que utiliza en la representación. La obra de Efraïm Rodríguez estaría en un punto intermedio entre valoración del objeto por su significado y sus cualidades físicas. Aunque la representación sea el valor principal de la propuesta, el hecho de realizar la figura con objetos reales aporta una dimensión conceptual. El hecho de que reconozcamos las partes que integran el ensamblaje no es accidental, sino intencionado; hay una intencionalidad de trabajar con el valor cultural de la materia.

En el extremo opuesto de la propuesta citada de Gloria Regal, hay obras figurativas en las que se emplean uno o varios objetos, enteros o seccionados, principalmente por su forma y su consistencia (aunque puede darse el caso de que sea también por su color o su aspecto). Como veremos, muchas de estas obras responden a un interés mimético o de representación. Sin embargo, cuando el espectador reconoce una parte o la totalidad del objeto empleado, la figura adquiere otras connotaciones a nivel cognitivo y deja de ser tan solo una figuración.

El valor cultural del objeto puede romper o enturbiar la representación al evocar vivencias o recuerdos. Cuando el objeto se reconoce a simple vista, es muy complicado disociar su imagen como símbolo de lo cotidiano, y por lo tanto pueden darse contradicciones entre ambos. Cuando se identifica el objeto, esta percepción compite con la de la obra en su totalidad. Inevitablemente, esta será una característica más de la escultura. Si el espectador reconoce el objeto o incluso lo ha utilizado, recordará la experiencia con él, o por lo menos pensará en la utilidad que tenía el objeto en el pasado.

Hay artistas figurativos, como Miquel Aparici, que están bastante interesados en crear reutilizando objetos que han caído en desuso. En *Dolly* (2017), que vimos en la galería Victor Lope de Barcelona, el artista ha utilizado partes de muebles de madera para simular las patas de un perro, unas latas y secciones de motor para el cuerpo y, lo que nos parece más llamativo del proyecto, un zapato que coincide a la perfección con la de la forma de la cabeza prototípica de la raza del animal. Cuanto más se mira *Dolly*, más detalles de los objetos empleados en el ensamblaje se van reconociendo, por lo que más complicada se vuelve la disociación (alejarse de su identificación y volver a la imagen del perro). Miquel Aparici siente un gran interés por los objetos del pasado y se vale de ellos como forma, pero en casos como este la superficie vibra con tanta información y no son datos relativos a la figura representada, porque los objetos no guardan ninguna relación con esa imagen de un perro. No así en *Growing up*, donde el objeto es parte de la realidad emulada.

Otra obra figurativa de Miquel Aparici realizada a partir del ensamblaje de objetos antiguos es *Pájaro* (2016), en la cual ha representado un ave con un grado de detallismo muy elevado, a través del ensamblaje de objetos de metal y un cuerpo principal de madera que ha sido pintado de tono turquesa. Otro ejemplo es *Guepardo* (2015), para la cual crea la figura de forma similar, a partir del ensamblado de objetos de metal y madera para acercarse a las formas del animal simplificadas y generando una superficie vibrante llena de información.

Algunas esculturas de Marc Spärfel, como *Giraffe* o *Elephant Mask*, son como las obras citadas de Miquel Aparici: construcciones figurativas en las que la identificación del objeto compite con la identificación del icono. Al observarlas, por un lado estamos atentos a la figura y por otro a los objetos que las constituyen.

En algunas obras de Ferran Vives Comas, como *Retrato Puerta* (2016), observamos que ha realizado algo parecido a Miquel Aparici, a pesar de que ha empleado otra metodología de creación distinta al ensamblaje. La semejanza radica en que en la obra también compite el valor cultural del objeto reconocible con el lenguaje figurativo. Las imágenes y los códigos que se emplean pertenecen a dos lenguajes distintos: el de la figuración y el del objeto como portador de un mensaje por sí mismo. Si recorremos visualmente la obra, encontramos una gran puerta exenta, sujeta en vertical

por unas reglas de hierro, que conserva sus bisagras oxidadas central e inferior, además del pomo, la cerradura, el travesaño central e inferior y los largueros del lateral. De la zona central superior sobresale una gran cabeza realizada con acciones de recorte y ensamblado de partes de la puerta. El objeto y la parte figurativa son blancos con los cantos sin cubrir, lo cual da unidad a pesar del contraste. Se entiende que la parte antropomórfica surge del objeto utilitario.

Para esta obra, Ferran Vives Comas aplicó sus conocimientos sobre el trabajo de la forma y el metal, generando un estilo personal para representar un rostro de madera a partir del recorte y unión. A nivel perceptivo, el valor del objeto queda supeditado a la atracción de la figura, fomentada quizás porque a nivel constructivo Ferran Vives Comas se enfoca totalmente en la segunda.

Entiende la creación como una serie de resultados inesperados de fuerzas externas sobre los materiales. Al artista le interesa la idea de dejar huella o de trabajar a partir del rastro de los procesos. Un objeto reutilizado tiene mucho peso. Son materiales que llevan implícita una carga de experiencia, de recorrido. Y si además, como ocurre en esta obra, el artista mantiene intacto gran parte del objeto original, se hace más evidente cómo ha actuado, cómo lo ha transformado o cómo ha dejado en él su huella. En este sentido, es importante que la materia sea un residuo; es decir, el acto de crear sin generar más residuos de los necesarios.

En resumen, hay distintas vertientes entre los artistas registrados que utilizan objetos para crear. El artista puede atender más a la forma y a la materia (y pensar en un sentido constructivo al observar un objeto), o bien centrarse en las ideas y experiencias que portan ellos de por sí, simbólicamente. Estas serían dos opciones opuestas, una se fija en lo tangible y otra en lo cultural. Como iremos viendo en este capítulo, es muy frecuente que se den puntos intermedios entre ellas: propuestas de obras realizadas mediante ensamblaje, por ejemplo, en las que se trabaje paralelamente a partir de la materia física y del significado de los objetos.

## 2. Objetos con función simbólica

### A) Narraciones subjetivas y abiertas a partir del ensamblaje

Cuando se usa el significado de los objetos para crear a partir del ensamblaje, pueden generarse innumerables narraciones subjetivas, en el sentido de que no se puede acotar lo que recibe el espectador, lo que le sugiere aquella relación por superposición y unión, porque depende de sus experiencias previas y de su cultura. Además, si cualquier elemento puede verse afectado por el medio en el que se emplace, dos objetos o más (que tienen de por sí sus propias significaciones) pueden verse afectados entre ellos, modificarse y ser al mismo tiempo elemento principal y medio.

En este apartado explicaremos varias obras que ahondan en ello, en la mayoría de los casos realizadas por ensamblaje de objetos encontrados. El azar tiene mucho que ver con el planteamiento del que parten sus artífices, pero en su acepción surrealista, no en la línea de Duchamp. Según Rosalind Krauss, para Duchamp el azar era un medio de subrayar la despersonalización del objeto. Era una de las muchas estrategias empleadas para desconectar la personalidad del autor de la estructura de la cosa hecha. André Breton (Francia, 1896-1966), reconocido como el fundador y principal exponente del surrealismo, hablaba del “azar objetivo” (Krauss, 2002), que era algo parecido a una revelación preparada para él mismo por sus propios deseos inconscientes: “el producto revelador del azar objetivo se parecerá por tanto a esos deseos inconscientes y en este azar, en esta misteriosa ocurrencia, uno experimentará lo maravilloso” (Krauss, 2002, p.91). En las siguientes obras hay mucho de surrealismo y de azaroso (en la segunda acepción que describimos de este término).

A raíz de nuestra investigación hemos tenido conocimiento de las obras de Beat Keller. Son ensamblajes que recuerdan al movimiento surrealista por la acción de ensamblar como metodología principal y por su tono irracional. *Lazarus*



**Ferran Vives Comas**

*Retrato/puerta*

Escultura realizada a partir de una puerta reciclada  
200 x 90 x 70 cm                      2016                      Ref.: 311

Imagen facilitada por el artista



**Beat Keller**

*Lazarus*

Ensamblaje de objetos encontrados, elementos orgánicos, madera, papel, metal y plástico  
46 x 31 x 16 cm                      2012                      Ref.: 123

Imagen facilitada por el artista en 2019



**Beat Keller**  
*Las dos novias*  
 Ensamblaje de objetos encontrados de madera metal y plástico  
 32 x 34 x 9 cm 2001 Ref.: 115  
 Imagen facilitada por el artista en 2019

(2012) es una obra de Beat Keller generada a partir de la relación entre 17 objetos encontrados: la relación de las diversas partes de objetos (u objetos completos) nos sugiere un sinfín de posibilidades narrativas.

Al igual que en *Lazarus*, en *Las dos novias* (2001) Beat Keller utiliza una caja abierta de madera antigua para contener una escena surrealista; lo hace como si esta fuera una hornacina, a modo de pequeño gabinete dividido en dos espacios que encierra las distintas partes y da cierto grado de misticismo a la obra, por las sombras que genera en las figuras que contiene. *Las dos novias* incluye también varios objetos cotidianos. La simbología de todos estos elementos es muy amplia. Las relaciones entre los elementos pueden sugerir un sinfín de relatos irracionales.

*Lazarus* podría hacer alusión al tema iconográfico del arte cristiano *La Resurrección de Lázaro*, cuya representación es muy frecuente en pintura, al igual que lo es el tema de *Crucificado* (2012): la escena bíblica de la crucifixión de Jesús. Es una obra de carácter exento concebida a partir del ensamblaje y superposición de multitud de elementos, de distintas tipologías: plástico, madera, metal y conchas. Un tablón ajado al que se ha ensamblado una percha que conserva en su superficie restos de escritura antigua, simulan la cruz y lo que podría entenderse como una interpretación del típico acrónimo *INRI* que encontramos las cruces cristianas. Sobre ambos, a través de varios objetos ensamblados, se conjuga la representación de la figura del Cristo. El conjunto está realizado por diversos objetos cotidianos.

Como todo buen objeto surrealista, los posibles discursos que sugiere este ensamblaje son muy diversos. El cuerpo del cristo se materializa con un cerrojo y a sus pies hay una llave, su cabeza es un dado (un objeto que connota suerte y azar) y en lugar de un letrero con la inscripción *INRI* hay datos de una empresa textil de Barcelona. La narración es abierta, evocadora y subjetiva. El artista propone relatos que el espectador cerrará.



**Beat Keller**  
*Crucificado*  
 Ensamblaje de objetos encontrados de madera metal y plástico  
 98 x 46 x 15 cm 2012 Ref.: 117  
 Imagen facilitada por el artista en 2019



**Beat Keller**  
 11  
 Ensamblaje de objetos encontrados, madera metal y plástico  
 90 x 29 x 39 cm 2004 Ref.: 124  
 Imagen facilitada por el artista en 2019



**Beat Keller**  
*Los casados*  
 Ensamblaje de objetos encontrados, madera metal y plástico  
 64 x 28 x 16 cm 2000 Ref.: 119  
 Imagen facilitada por el artista en 2019



**Beat Keller**  
*Crucificado V*  
 Ensamblaje de objetos encontrados, madera metal y plástico  
 110 x 50 x 50 cm 2010 Ref.: 122  
 Imagen facilitada por el artista en 2019

*Menina* (2015) está construida a partir del ensamblaje de objetos encontrados: una percha de madera oscura (podría ser sapeli o nogal) ajada y desgastada, de la cual ha sustituido su gancho metálico por un dado y una pluma. A su vez, este ensamblaje se une a un brasero de ascuas. A través de estos objetos representa, imitando la forma de su silueta, a las conocidas meninas que acompañan a la infanta Margarita de Austria en la pintura de Diego Velázquez (España, 1599-1660) *La familia de Felipe IV*, más conocida como *Las meninas* (1656). Esta pintura se considera la obra maestra del pintor del Siglo de Oro español. *Las meninas* ha trascendido hasta tal punto que sus figuras son un icono reconocido internacionalmente. En la pieza de Mariana Fresneda, los objetos (especialmente la percha y el brasero) sirven para representar a la figura a través de un ejercicio de síntesis de las formas, gracias al cual se consigue el parecido, pero también para jugar, al estilo surrealista, evocando temas como el azar, al incluir el dado y la pluma. La artista ha realizado más *Meninas* combinando distintos objetos, siempre a partir de un gran volumen inferior, que simula la gran falda típica del icono, y en la parte superior representa las formas del personaje con o sin brazos.

*11* (2004) es otra propuesta de instalación surrealista de Beat Keller, formada por dos piezas exentas generadas a partir del ensamblaje de objetos encontrados. Para la figura de la izquierda, colocó en vertical una vieja raqueta de tenis de madera (que tiene las cuerdas movidas, destensadas y rotas) sobre varias secciones de objetos metálicos encontrados. Sobre la cruceta del cuello de la raqueta hay un dado que muestra el número cinco. A la derecha se alza el mango de madera de una herramienta vieja, sustentado por restos de un disco metálico y unas secciones de acero oxidadas. El mango, que termina en forma de D, contiene otro dado que nos muestra un seis. La cifra resultante de la suma de los dos dados es la que da nombre a esta obra. El elemento de la suerte y del azar aparece incesantemente en sus obras.

Beat Keller ha realizado otras obras en las que utiliza un volumen de madera natural, que generalmente aparece como podríamos definir “en bruto” (sin tratamientos y con aspecto desgastado), cuya función es de basamento y de cuerpo principal de la figura. Sobre esta base coloca objetos encontrados hechos de otros materiales. A partir de este sistema constructivo, que repite en varias obras registradas, representa escenas surrealistas. Ejemplos de ello son *Los casados* (2000), *Crucificado V* (2010) o *El susto* (2015).

*Los casados* está formada por dos esculturas, emulando una imagen antigua de una pareja de recién casados. Los novios se representan con un cuerpo de madera. Uno es un poste ajado y el otro una viga agrietada. Las cabezas de estas figuras se erigen ensamblando partes metálicas como tuercas o discos a otras de plástico y plumas.

*Crucificado V* presenta un gran despliegue organizado de objetos recolectados. La base es un tablón de madera sobre el que se alzan dos postes. Entre ambos y sobre la base hay muchos objetos pequeños diversos. En esta obra, al igual que en *Lazarus*, prima la simetría y los objetos duplicados. A pesar del caos de objetos, se perciben como piezas equilibradas y armoniosas.

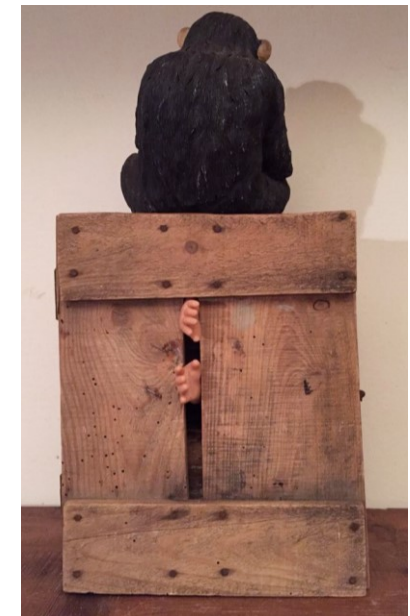
Beat Keller defiende que cada objeto que desechamos forma parte de nuestro futuro, y que cualquier lugar es bueno para encontrar uno que llame nuestra atención, nos cautive y dé pie a un nuevo proyecto. El artista utiliza casi cualquier objeto, independientemente del material. Pueden ser orgánicos (como madera, huesos, plumas o fósiles) o inorgánicos (como plásticos o metales). Para realizar sus obras se vale de objetos que han caído en desuso, elementos que antes habían sido útiles luego fueron abandonados. Gracias a su mirada creativa, los objetos reviven. Lo que le importa de todos ellos es que fueron encontrados en la naturaleza y en ciudades de todo el mundo. Su hallazgo es entendido como fruto del azar objetivo, tal y como lo concebía André Bretón. Aunque nos proponga narraciones nuevas a partir de los objetos, no los cubre, los pinta ni los oculta. Por su deseo de que pervivan tal y como los encontró, siempre mantiene su materialidad intacta y visible, aunque esté muy desgastada.

Otra artista investigada que también trabaja con los objetos como propuestas surrealistas de narración simbólica es Mariana Fresneda. Al igual que Beat Keller, trabaja a partir de objetos encontrados, desechados, que reutiliza creando composiciones de tono irracional e irónicas, como por ejemplo *La Broma* (2015). Se trata de una pieza exenta configurada a través del ensamblaje de varios objetos, que alude al juego y a la infancia. En este proyecto utiliza una caja de madera que simula una jaula que aprisiona, como se puede intuir por la muñeca que desde el hueco central



**Beat Keller**  
*Menina*

Ensamblaje de objetos encontrados,  
madera metal y plástico  
46 x 30 x 30 cm 2015 Ref.: 116  
Imagen facilitada por el artista en 2019



**Mariana Fresneda**  
*La broma*

Ensamblaje de objetos  
32 x 21 x 15 cm 2015 Ref.: 664  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Mariana Fresneda**  
*The Escapist*  
 Ensamblaje de objetos  
 18 x 19 x 8 cm 2015 Ref.: 667  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

asoma su mano interpelando al espectador. Sentado en la jaula hay un pequeño orangután de juguete, de espaldas. A diferencia de la propuesta de objetos irracionales de Beat Keller, aquí se propone una narración más acotada que tiene lugar entre estos tres objetos.

*The Escapist* (2015) es otra combinación por ensamblaje de objetos encontrados: una horma de zapato de madera con un chimpancé de juguete montado encima. Ambos descansan sobre un basamento de madera. Observamos que algunos de los referentes del contexto investigado crean a partir de objetos por los que sienten algún tipo de predilección; son objetos específicos y hay algo en ellos que mueve a algunos artistas a utilizarlos repetidamente en distintas obras. A veces se dan coincidencias en la preferencia de objetos concretos por referentes distintos, como ocurre por ejemplo entre Mariana Fresneda y Miquel Aparici: ambos coinciden en el uso reiterado de hormas de zapato y de jaulas, cada uno dentro de su lenguaje plástico. A pesar de las diferencias entre ellos, esto nos da una excelente oportunidad para calibrar y valorar los distintos matices que dos personas distintas aprecian en un mismo objeto, y cómo estos han sido empleados a la hora de la creación artística.

*Hapiness* (2015) de Mariana Fresneda es una escultura realizada a partir del ensamblaje de objetos encontrados. De abajo a arriba, tenemos unas varillas de batir puestas de pie, en vertical, sujetadas por la boca de una botella. Dentro de ellas hay un dado (ella también recurre al objeto del dado como símbolo del azar, de la suerte y el juego). Coronando la herramienta de cocina hay la mitad superior de una figura articulada de madera compuesta por una esfera con la cara pintada del conocido Mickey Mouse de Disney. La caja torácica y los brazos son de un maniquí, en el *cuello* tiene un coletero de plástico a modo de lechuguilla, como se llama a aquellos conocidos cuellos blancos que se utilizaron tanto en España en el siglo XVI. A la cabeza de Mickey la corona con una pluma a modo de tocado.

En esta obra se ensamblan distintos objetos, y a la vez se ensamblan ideas y figuras simbólicas. Por un lado, se recrea el cuerpo de esta figura recurriendo a la silueta de un objeto, que coincide en ser vertical y tener la forma necesaria. Por otro lado, ensambla el cuerpo y la cabeza de dos objetos que no se corresponden en origen (cabeza de Mickey y cuerpo de maniquí) pero que con la ayuda de otros más (el coletero blanco y la pluma) con forma, tamaño y color oportunos, da unidad a todo el conjunto. La cara sonriente es el foco de atención de la obra. Posiblemente a ello responda el título de la obra. Al ser una imagen tan icónica se pueden asociar múltiples ideas, y a la vez es un modelo reinventado del Mickey convencional.

La madera en esta obra se presenta ajada y descubierta, lo cual encaja a la perfección con el resto de las partes, especialmente con la varilla, que tiene restos de óxido, y el mango, que también es de madera y está totalmente agrietado. El deterioro es una calidad táctil y plástica más.

## B) Emparejado, pareados y asociaciones de idearios

En las obras que se explican en este apartado se suman los significados para concretar una idea nueva acotada y cerrada por el artista, al contrario de lo que ocurría en los ensamblajes de objetos con función simbólica. A partir de una visión personal del artista sobre un tema específico, se utilizan objetos como parte activa de una obra; es decir, que no es un material constructivo pasivo. Son propuestas que pretenden sugerir narraciones nuevas y evocadoras. En ellas se parte de la significación del objeto, de la idea que lleva intrínseca en cada poro por su utilidad en el pasado. Por lo tanto, lo que se emplea de los objetos es principalmente la función que tienen comúnmente asociada.

En las obras de Miquel Aparici comentadas en el primer apartado de este capítulo (por ejemplo *Dolly*), el artista utiliza la forma de los objetos, como por ejemplo el zapato, que por su forma, volumen y color era ideal para simular la cabeza del perro. Lo mismo ocurría con las patas del animal, que se representaban con unas patas de mueble de forma y tamaño muy oportunos. La figuración que se está realizando puede interrumpirse si prestamos demasiada atención a los distintos objetos por separado y dejamos de verlos a todos como una unidad, porque cada parte nos da informaciones distintas, que además son de un tiempo que se corresponde con el pasado. Esto ocurre porque no



**Mariana Fresneda**  
*Hapiness*  
 Ensamblaje de objetos  
 35 x 12 x 12 cm 2015 Ref.: 669  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

emplea el significado y el tiempo del objeto. En otras ocasiones, el artista ha utilizado objetos recuperados con otra estrategia distinta a la constructiva a partir de la materia tangible; se trata de construcciones a partir de los significados que denotan los objetos. En las numerosas obras que integran la serie *Jaulas* (2005), en se genera una ficción, una narración representativa a partir de la función anterior de dos objetos (y no tanto de sus propiedades materiales).

En las propuestas de la serie, Miquel Aparici utiliza dos objetos cotidianos: una navaja y una jaula de tamaño medio de madera y alambre. La navaja se fija con un tornillo a una de las varillas o saltadores que se encuentran en el interior de la jaula. Como podremos intuir ambos objetos simulan una escena arquetípica: la de un pájaro en una jaula. Por un lado tenemos la navaja, que tiene en esa posición una forma parecida a la de ciertos pájaros, sobre todo por la terminación en punta del filo que parece un pico. Por otro tenemos la jaula, que simplemente tiene su misma función de siempre, y que convierte el objeto que contiene en pájaro. El conocimiento que tenemos de lo que es la jaula y para qué sirve es imprescindible para que esta representación tenga sentido. La madera, al igual que el resto de los elementos de esta pieza, aparece desgastada pero en buen estado, lo cual potencia el carácter de aparición o reencuentro con una escena del pasado, quizás si se hubiesen empleado unos nuevos y brillantes no sería tan convincente.

Con las jaulas de Miquel Aparici introducimos la posibilidad de utilizar un objeto creativamente enfocándonos en su uso anterior, simulando que en nuestra propuesta vuelve a tener su utilidad de siempre, pero interviniéndolo con otros objetos o materiales para proponer una realidad nueva, ligeramente distinta a la cotidiana. En este supuesto no es necesario transformar o actuar cambiando el objeto; a veces más bien se trata de mantenerlo lo más intacto posible con respecto a su origen (aunque se puede intervenir ensamblándole o introduciéndole u otro objeto u otra materia). De esta manera su el significado cambiará y tendremos un nuevo relato.

Esto se da en ciertas obras de Carlos Gavilán. En S. T. (2005, ref.: 138) utiliza un tubo de un hilo al que enrolla una cuerda fina, que se enlaza con la terminación de una escultura medio tejida, medio tallada en madera. La parte creada por el artista recuerda a un embrión que se une al hilo. Se suscita esta forma al haber utilizado un tubo de madera común y cotidiano sobre el que suele enrollarse hilo. El tema de la obra es el origen, el principio por el cual surge una forma, una obra o un ser vivo. El objeto da a entender que la forma escultórica se crea, surge o se origina a partir del hilo e incluso del tubo. Por lo tanto, la función del tubo en el pasado da sentido a la propuesta. Este apenas ha sido transformado, posiblemente porque no era necesario, teniendo en cuenta que lo que se pretendía era mantenerlo intacto y reconocible para que se entendiera mejor la metáfora realizada a partir de él en relación con dos materias: el hilo y la madera, que juntos generan este embrión. El tubo y el hilo son el principio y el resto es la forma de algo que comienza.

En una obra de Miquel Samitier titulada *La Capsa d'Allan* (2014), el autor utiliza una caja de madera antigua, en la que introduce mármol tallado. Esta pieza ha sido configurada para que la caja se muestre entreabierta y podamos ver su interior. Dentro vemos una forma de mármol, que se parece a una perla entre la superficie cóncava de la parte superior y la ligeramente cóncava de la inferior. La pequeña esfera y ambas superficies han sido pulidas y encajan en su tamaño con la madera del objeto, por lo que da la sensación al mirarlas de que han estado ahí desde siempre.

La temática de la propuesta es altamente subjetiva. La esfera puede entenderse como una perla guardada en esa caja, o como una gota que flota en un líquido viscoso. Sea como sea, lo significativo es cómo se ha utilizado el potencial simbólico de la caja, de un recipiente que sirve para guardar o para esconder. Es un contenedor que puede denotar protección, más si cabe cuando lo que alberga en su interior es aparentemente frágil y valioso. Incluso invita a abrirlo y quitarle la tapa, lo cual es otro indicativo de que reconocemos su función anterior.

Tanto en la caja de Miquel Samitier como en la propuesta con tubo de hilo de Carlos Gavilán, los objetos que antiguamente tenían una función utilitaria se han convertido en obra artística al relacionarlos con otras materias primas, fruto de un trabajo artesanal.



**Miquel Aparici**

*Jaula*

Jaula y navaja de madera

29 x 30 x 21 cm

2005

Ref.: 745

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Carlos Gavilán**

S. T. (Pertenece a la serie *Nudos*)

Talla en olivo, hilo de algodón y bobina de madera

10 x 0, 3,5 cm

2005

Ref.: 138

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miquel Samitier**

*La capsa d'Allan*

Escultura de mármol, hierro y madera

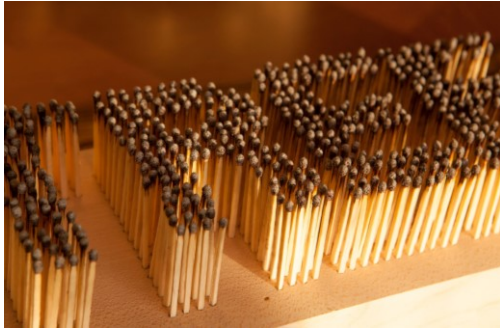
23 x 11 x 17 cm

2014

Ref.: 798

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)





**M. Dolors Gonzalez Luumkab**

*Bosque quemado*

Instalación con cerillas, acción con fuego y registro fotográfico

Dimensiones no esp. 2012 Ref.:618

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

*Bosque quemado* (2012) de M. Dolors González-Luumkab es el registro fotográfico de una acción llevada a cabo prendiendo fuego a cerillas. El proyecto es una metáfora de los incendios que año tras año asolan los bosques de prácticamente cualquier país. La particularidad de esta propuesta es que el objeto que arde no era leña o restos de madera, sino cerillas. En este proyecto, la cerilla permite generar fuego y realizar una representación a escala de un bosque artificial. Y esto lo hace mediante objetos conocidos, a los que tenemos asociados la velocidad a la que se consumen, el olor que hacen e incluso cómo los restos calcinados se deshacen en polvo a los pocos segundos de la combustión.

La cerilla tiene una significación asociada como generadora de fuego y de calor, pero en esta obra además representa al propio árbol, en un bosque. Los fósforos se disponen sobre una base de madera reproduciendo la palabra "TREE". La artista prendió fuego a las cerillas para evocar la destrucción que se produce en un incendio anónimo. Asimismo, también le interesa hablarnos del ejercicio artificial de la reforestación: árboles de tronco hierático, en perfecta hilera, que vistos desde cualquier ángulo nos llevan inevitablemente a la línea recta. En una instalación posterior a la acción, se exhibió una fotografía del proyecto y varias composiciones con cerillas quemadas, a modo de altar. En las cerillas quemadas se produce algo similar a lo que ocurre cuando se quema un árbol: vemos formas retorcidas, deformadas y oscurecidas. La artista explica que después de un incendio los árboles son sombras ennegrecidas, fantasmas de lo que un día fue un bosque. Y eso es lo que trasmite la obra.

La artista Aloma Lafontana trabajó con el mismo objeto en *Cerillas* (2017). En su caso es una propuesta de indumentaria, de la cual realizó un registro fotográfico. Se trata de una prenda de ropa interior femenina, anticuada y de costuras amplias, a la que se le han cosido cerillas cortadas a un centímetro y medio de la cabeza, organizadas simétricamente en dos columnas. A través de la composición ligeramente abierta del posicionamiento simétrico, se alude a los órganos genitales femeninos. Con esta propuesta a partir de cerillas, Aloma Lafontana genera una serie de metáforas que funcionan gracias al conocimiento que tenemos del objeto, de cómo funciona y para qué se usa. A diferencia de las cerillas de *Bosque quemado*, en esta obra aparecen cortadas sin haberse prendido.

En una cultura mediterránea de herencia cristiana como en la que vivimos, hay ciertos objetos relacionados con esta religión que rápidamente reconocemos y sabemos para qué sirven. Sirven como símbolos, y se pueden utilizar para generar un efecto cómico. Es el caso de la propuesta de composición con objetos y figuras representativas de Samuel Salcedo en obras como *Forgotten idol* (2016) o *Nest VI* (2014). En la primera, un pedestal de madera dorada aplasta a una figura de resina policromada de estilo naturalista. La figura se compara con un ídolo, al que normalmente le correspondería estar sobre el pedestal. Pero en lugar de ello, aparece aplastado, destronado o caído. De ahí el título de la escultura. En la segunda, el pedestal sirve para ensalzar (como si de una imagen religiosa o un ídolo tradicional se tratase) una acumulación de esferas con caras, un modelo de forma semi-antropomórfica al que este escultor recurre con frecuencia. Estas figuras tienen expresiones grotescas o burlescas, o bien denotan desidia con gestos de bostezo. Esto contrasta con la expresión seria y firme que normalmente le corresponde a una estatua sobre un pedestal de este tipo.

*Autorretrato como escultor* (2011) es una propuesta de escultura en la que Jordi Alcaraz utiliza una imagen religiosa (que podría ser de un santo cualquiera, pues se le han quitado sus atributos distintivos) para realizar su autorretrato a partir de ella. La figura aparece desvestida. Parte de los brazos está hecho de alambres, y le faltan detalles de articulaciones y musculatura. El santo se cubre medio rostro con una mano, y con la otra sujeta una esfera, como si quisiera apreciar su volumen viendo por un solo ojo. Al quitarle las vestimentas a este objeto religioso parece que perdiera parte del componente sacro que lleva asociado. De ello se logra que la imagen se perciba de otro modo, como una figura del pasado sacada de contexto y reinterpretada.

La madera aparece semicubierta. Tan solo en el rostro, cuello, manos y pies tiene una policromía cubriente. En el resto es visible. Incluso hay pequeños agujeros que podrían haber sido causados por algún parásito.



**Aloma Lafontana**

*Cerillas*

Indumentaria escultórica de esponja

utilizada en el proyecto *Feels 2017*

Dimen. no esp. 2017 Ref.: 37

Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)

En la propuesta de Jordi Alcaraz no se aprecia un intento de subversión o burla al emplear esta figura. Más bien se palpa un ejercicio de recuerdo melancólico por este tipo de objetos de un pasado asociado a nuestra cultura tradicional. Lo que resulta curioso es que sea su autorretrato, como si este objeto desfasado fuera la imagen que el artista nos proyecta de él mismo.

### C) Visionados nostálgicos y reinterpretaciones

En este apartado se explica cómo algunos objetos se emplean para recordar el pasado o para proponer un presente distinto a partir de las imágenes y todo lo que representan.

Aloma Lafontana es una artista multidisciplinar genuina que construye nuevos objetos útiles a partir de objetos en desuso. Realiza objetos escultóricos a caballo entre la prótesis humana y el atrezzo, reciclando objetos que han caído en desuso, encontrados y recuperados. A veces son objetos cotidianos del hogar, del menaje de cocina o vinculados a la creación textil, como vemos en la serie *Desuso*. Esta incluye obras como *Collar* (2016) que, como su propio nombre indica es un adorno para el cuello realizado con cucharas de madera superpuestas en varias capas, que se abren en forma de abanico para dejarse caer sobre el busto de la modelo. La propuesta que realiza a partir de las cucharas de madera es totalmente alejada de su función útil anterior. Lo mismo ocurre con otra propuesta de la serie *Desuso* titulada *Árbol* (2016). Es un tocado que rodea y crece verticalmente sobre la cabeza ensamblando un instrumento antiguo típico del hogar como son los bolillos de madera, unos pequeños palos torneados que servían para hacer encajes y pasamanería. En ambas la madera aparece oscurecida a raíz de su antigüedad, sin pátina ni cubrimiento que la oculte.

Observamos cierto sentimiento de nostalgia y reivindicación en esas propuestas. Al crear atuendos que se adaptan al cuerpo a partir de objetos reciclados, se hace énfasis en su uso anterior, aunque esto no tenga nada que ver con su función en el presente. Para Aloma Lafontana es importante crear con objetos reutilizados, pero estos no son objetos cualquiera: están vinculados al hogar, a la vida de las mujeres en generaciones pasadas. Ahora estos objetos, lejos de ser herramientas de trabajo no remunerado ni valorado socialmente, se convierten en adornos para el cuerpo de las mujeres del presente.



**Aloma Lafontana**  
 Serie *Desuso*  
 Indumentaria escultórica con cucharas de madera  
 Dimen. no esp. 2016 Ref.: 32  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Aloma lafontana**  
 Serie *Desuso*, *Árbol*  
 Indumentaria escultórica con bolillos de madera  
 Dimen. no esp. 2017 Ref.: 35  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Samuel Salcedo**  
*Forgotten idol 5*  
 Escultura, resina policromada y madera  
 46 x 60 x 45 cm 2016 Ref.: 978  
 Imagen facilitada por el artista



**Jordi Alcaraz**  
*Autoretrato como escultor*  
 Fragmentos de esculturas de madera y alambre; metacrilato  
 43 x 20 x 20 cm 2011 Ref.: 500  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Jordi Alcaraz**  
*Idees D'escultura*  
 Metal, madera y pintura acrílica  
 74,9 x 116,2 x 66,7 cm 2013  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)

Ref.: 503



**Jordi Alcaraz**  
 S. T.  
 Espejo, marco y metacrilato  
 33 x 20 cm 2016 Ref.: 502  
 Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)

#### D) Negaciones de la función del objeto

En este apartado explicaremos las obras en las que se practican intervenciones de inutilización u oposición de la función anterior del objeto. Como veremos, es posible trabajar con su significación y las denotaciones culturales que lo rodean, a partir de su presencia, su forma, su material y su aspecto, para abordar ideas contrarias a las que normalmente llevan asociadas. Se trabaja en dirección de oposición, de búsqueda de los sentidos opuestos a las lecturas cotidianas de la realidad. Revertir, oponerse, matizar y alterar la forma para generar un contraste y oposición visual son algunos de los recursos empleados.

*Idees d'escultura* (2013) de Jordi Alcaraz es una propuesta de realidad imposible, mediante la presencia descarnada de los espacios vacíos a partir de objetos y la plasticidad y maleabilidad de ciertos materiales termoplásticos. Esta pieza se crea a partir de la alteración de un objeto de mobiliario. Es una vitrina a la que el artista le ha cambiado los cristales de las paredes laterales y en su lugar ha puesto unas láminas de un material maleable por acción del calor. Ha aplicado una serie de aperturas en su superficie, que interrumpen lo que sería la continuidad de un cristal. Esto lo enfatiza a través de varias pinzas metálicas, como si ellas sujetaran el falso cristal.

La obra sugiere sensación de ahogo. Gracias a la apertura, se cobra consciencia de que el mueble estaba completamente cerrado en el pasado. Al mismo tiempo, el objeto (un mueble de madera antiguamente acristalado, utilizado para exponer y proteger objetos o productos) ahora es inservible, inútil. Algo equivalente ocurre en una obra posterior de este mismo artista, S. T. de 2016 (ref. 502), en la que utiliza el marco de un espejo, pero ha eliminado el espejo y ha colocado una lámina del mismo material termoplástico deformada, con concavidades y convexidades que producen reflejos amorfos del espectador. En esta última obra, al igual que en la vitrina de *Idees d'escultura*, la parte de madera apenas ha sido alterada; el cambio sustancial se encuentra en el cristal y el espejo. Por esto opinamos que en estas obras la madera es el elemento sustentante, el esqueleto que mantiene la obra en pie y nos permite reconocer el objeto reutilizado e intervenido.

Seguimos con el mobiliario, pues observamos que es una variedad de objeto cotidiano recurrentemente utilizada, especialmente para reinvertir el significado que porta por su función. A continuación describiremos varias propuestas con sillas. Es un objeto de uso común.

Ayelen Peressini es la autora de una obra titulada *La blue* (2011), realizada a partir de cinco sillas de madera, a las que ha quitado el respaldo y el asiento, quedando el esqueleto de lo que fue un objeto útil y funcional, ahora vuelto inservible. Además, estas sillas están unidas entre ellas gracias a un soporte construido en madera que, para terminar de inutilizarlas, es inestable pues se balancea. La madera es la única materia empleada, así que participa en la cohesión o unicidad de la propuesta, que desde el primer vistazo se presenta como un gran objeto escultórico cohesionado. En esto tiene mucho que ver la forma de las sillas (la misma para las cuatro), por lo que parece una producción sobre la repetición o lo seriado. La composición recuerda a *Las Tres Sombras* (1886) de Auguste Rodin (1840-1917). En este caso, existe un soporte que termina de unificar la propuesta al ser del mismo elemento material, de listones de distintos tamaños que se disponen uno tras otro, dejando un hueco entre cada uno, en paralelo y de forma rítmica. Igualmente, el acabado de lo que queda de las cinco sillas y su soporte es homogéneo. Todas las partes son de pino seccionado industrialmente y sin tratar, lo cual hace que no veamos esta propuesta como varios objetos que se han puesto juntos o en grupo sobre unas tablas, sino como una escultura unitaria.

En esta obra, las cinco sillas en círculo podrían servir de espacio para el diálogo entre varios individuos. Pero son inestables y no podemos sentarnos en ellas porque no tienen respaldo ni asiento.

Las sillas son objetos cotidianos reconocibles, que se convierten en portadoras de múltiples significaciones, que pueden alterarse si se cambia algo de su aspecto o se les quita alguna de sus partes. Lo abstracto puede enturbiarse o matizarse interviniendo lo más tangible. En 2010, María Dolors González-Luumkab recurrió a una silla y una mesita de madera. En su propuesta ambas han sido apartadas de su carácter utilitario al cubrir toda su superficie con hojas de papel en

las que aparecen textos escritos. Con este cubrimiento se convierten en objetos de lectura más que mobiliario funcional. Apetece recorrer visualmente su superficie y saber qué hay escrito, más que apoyarse en ellos o guardar algo en sus cajones. Tapando la materia con un elemento opaco pero maleable como es el papel, el objeto cambia radicalmente de significación, aunque mantenga su forma, tamaño y posición intactos.

Mónica Porta también ha empleado una silla en una serie llamada *Nightmares* (2015). En algunas de las piezas de esta serie actuó clavando clavos en toda su superficie. Una de las piezas es una silla. En relación con el tema de la reutilización de objetos de madera, asistimos a la recuperación de un objeto reconocible a simple vista, pero que con la acción acometida sobre él se ha vuelto inservible: es una silla en la que no podemos sentarnos sin sufrir dolor.

La acción de hincar clavos nos remite a los *Minkisi* del Congo: esculturas de madera que se utilizaban como fetiches en rituales de curación. Eran figuras entendidas como administradoras de justicia en comunidades tribales. Para que fueran efectivas, se procedía hincando elementos punzantes como clavos o láminas metálicas. A veces se hincaban atravesando el cuerpo de las figuras de madera. *Nightmares* nos recuerda a estas piezas rituales, por la acción llevada a cabo y porque las obras en sí sugieren algo de ritual, de tribal.

En este proyecto, al igual que en los *Minkisi*, se utiliza la porosidad y escasa dureza de la madera (en comparación con otras materias propias de la escultura o de objetos cotidianos, como son la piedra o la cerámica). Estas son las responsables de que se le puedan hincar otros elementos. No se podría proceder así en un material sin estas propiedades técnicas, al menos si se pretende que aquello que se hinca quede firmemente incrustado y no se rompa o resquebraje la totalidad del bloque o unidad material en la que se está clavando algo. La madera tiene el equilibrio necesario entre dureza y porosidad para poder realizársele estas acciones.

Jaime Pitarch ha revertido o anulado la función usual de numerosas sillas, actuando sobre su postura, subvirtiendo la imagen usual que tenemos de esta, en varias obras como *Subject, object, abject* (2006), *Artwork with its transportation box* o *White Flag* (estas dos últimas de 2016). En *Subject, object, abject* intervino una silla sencilla de madera, concretamente sobre la mitad inferior de sus cuatro patas. Tallándolas, redujo su diámetro a una forma muy fina, dándole al objeto un aspecto débil y frágil. Si alguien se sentara en la silla, esta se vendría abajo. Finalmente, el artista colocó serrín sobre el asiento de la silla, como si la materia extraída que daba solidez y sustento se hubiera rebelado y descansara sobre el asiento a punto de derruirse; la materia de las patas por primera vez descansa sobre su asiento.



**Ayelen Peressini**  
*La blue*

Escultura construida con sillas de madera sobre una superficie de tablas que se balancea  
121 x 138 x 138 cm 2011 Ref.: 108  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**M. Dolors Gonzalez Luumkab**  
*Racó de lectura*

Silla y mesita de madera cubiertas con papel  
Dimen. variable. 2017 Ref.: 620  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



Mónica Porta  
*Nightmares*

Silla de madera estilo *Campera* con clavos hincados  
99 x 44 x 41 cm 2015 Ref.: 810  
Fotografía facilitada por la artista



**Jaime Pitarch**

*Artwork with its transportation box*  
Caja de madera de grandes dimensiones apoyada en una silla dispuesta en posición opuesta a la funcional  
Dimen. no esp 2016 Ref.: 425  
Imagen realizada personalmente en la exposición



**Jaime Pitarch**

*White Flag*

Silla en posición contraria a la funcional, en ella se apoya un fuste con una bolsa blanca en su extremo más elevado simulando una bandera

210 x 50 cm 2016 Ref.: 427

Imagen realizada personalmente en la exposición



**Lúa Coderch**

*Nit en blanc abans*

Instalación con tarima realizada deconstruyendo mobiliario de madera y televisor. Vídeo digital, 4:3, mono canal, color, sonido, 11' 17

Dimen. no esp. 2017 Ref.: 588

Imagen propiedad de Lua Coderch obtenida en: [enlace web](#)

Esta acción se ha efectuado con la intención de que el acabado de la superficie parezca corroído. Podría aparentar que esa talla es fruto de algún agente externo, como insectos o animales. No es una acción de talla rigurosa y ordenada. En la silla encontramos una parte con el barniz original, mientras que la parte tallada de las patas está sin cubrir. El contraste potencia lo llamativo de su situación, tan sumamente frágiles. Al no ser un acabado homogéneo, se reconoce que ha habido una intervención practicada sobre el objeto de mobiliario.

En *Artwork with its transportation box* y en *White Flag* lo que se ha revertido es la postura en la que nos encontramos este objeto en nuestro día a día. Apuntamos que ambas obras las vimos al mismo tiempo en el Centro de Arte Tecla Sala de L'Hospitalet de Llobregat en 2017, en una exposición titulada *La práctica imposible del ayuno*. En estas dos obras, no se ha cambiado nada del aspecto o la configuración de los objetos. En estas propuestas, al invertir la silla se nos ofrece la posibilidad de percibir y entender el objeto de una forma radicalmente opuesta a la habitual. A pesar de ello en ambos casos sirven de asiento para otros objetos, así que no podríamos considerar que se han vuelto totalmente inservibles. Su posición nos descoloca con respecto a lo que estamos acostumbrados porque somos nosotros quienes no podríamos utilizarlas. En ambas obras la materia del objeto se mantiene tal y como estaba cuando se encontró. No se ha alterado ni intervenido más allá del cambio de posición.

Mediante estas obras nos hacemos una idea del peso de lo utilitario en nuestra percepción de la realidad y del calado del *ready-made*, del ensamblaje y de las propuestas de creación a partir de objetos concretos de nuestro entorno. Además, al utilizarse desde hace siglos para crear mobiliario y objetos comunes, la madera es más propensa a aparecer en estas propuestas que otros materiales.

En 2017, Lúa Coderch realizó una obra de madera a partir de un objeto de mobiliario en la que lo anula, lo desarticula y se queda con la materia de este, para trabajar con la idea que porta por su función anterior. La obra *Nit en blanc abans* fue una propuesta de rescate y transformación de mobiliario familiar que vimos en *La disidencia nostálgica*, exposición colectiva de ese mismo año en La Capella, Barcelona.

La artista descompuso las distintas partes de un armario de su casa y las recompuso para hacer lo que ella calificó como una tarima plegable y portátil; es decir, un suelo similar a un parqué pero de placas mayores y más gruesas. Esta superficie era la encargada de alzar y ser el basamento de un televisor en el que había un relato escrito y narrado, que según se explicaba en la hoja de sala, se redactó durante una noche en blanco; por esto ha escogido ese título para la pieza. El texto propone varios hilos temáticos. Entre ellos, se habla de las distracciones y las distancias ganadas durante este "tiempo perdido" con el mueble y la propuesta renovada de tarima con televisor encima nos habla de un viaje de ida y retorno.

La tarima de Lúa Coderch es una propuesta sobre el recuerdo entendido como algo abierto y cambiante, que se altera y se abre al público literal y metafóricamente. Una de las tres partes que componen la totalidad de *Nit en blanc abans* fue desarrollada partiendo de la materialidad tangible de un mueble de madera, de sus paredes, de sus cajones; y también a partir de su significación como objeto de uso cotidiano, del hogar, íntimo o familiar. Fue a través de él que materializa una ruptura con todo aquello y construye algo nuevo. El origen casero del mueble lo convierte en un objeto personal de la artista. La forma de descomponerlo para ensalzar su idea y el texto que se nos muestra a través del televisor convierten esta intervención en una acción nostálgica y contestataria al mismo tiempo. El armario ahora ya no puede contener objetos porque no tiene puertas que cierren. En lugar de resguardar, exhibe una información nueva interior e intangible de la artista.

La madera está rallada, ajada. Tiene partes con barniz y otras sin él. Después de esta obra no tenemos constancia de que Lúa Coderch haya vuelto a trabajar más con madera.

Otra tipología de objeto cotidiano que suele hacerse de madera es el juguete. La serie titulada *Juguetes negros* (2016) de Mónica Porta está formada por varias obras realizadas con juguetes infantiles intervenidos. Se trata de revertir y negar su significación usual y utilizarlos con finalidad ritual. *Juguetes negros* incluye dos balancines de juguete con

forma de caballo a los que o bien ha puesto una calavera sentada en el asiento o bien ha superpuesto a la cabeza del caballo una zoomórfica calcinada. En un tercer balancín, quita el caballo y pone en su lugar un eje vertical de madera con una calavera de la misma materia en el extremo superior. En estos tres balancines intervenidos la madera aparece barnizada y pintada parcialmente en tonos rojo, blanco o negro, manteniendo un porcentaje de la superficie mayor descubierto que pintado. Para finalizar, esta serie incluye una serpiente de madera tallada directamente sobre pino a la que se han atravesado en sus extremos unas puntas y enganchado unas ruedas para jugar con ella, como si de un coche de juguete se tratase. Esta obra tiene la superficie de la materia totalmente descubierta. En estas obras se ha utilizado madera de pino.

El proyecto tiene un trasfondo de crítica. Mónica Porta trata de explicar que, a pesar de que se trata de juguetes de aspecto inofensivo, realmente se impone unos patrones de conducta para el futuro. A las mujeres, por ejemplo, se les inculcaba la futura maternidad, la familia, la feminidad, la necesidad de tener un hogar. Por eso la artista cambia los objetos y propone una versión irónica y opuesta de los mismos, a la par que los convierte en fetiches para realizar a través de ellos una especie de exorcismo, una cura de limpieza de estas ideas inculcadas. Estas obras realizadas a partir de juguetes tienen mucho que ver con la pérdida de la inocencia; de ahí el color negro que según la artista se asocia a la negatividad o lo tenebroso.

En otras obras, se utilizan objetos específicos del ámbito de bellas artes. En las siguientes obras vemos cómo se revierte o se cambia su significado.

En 2016 asistimos a una exposición individual de Pep Agut en la Galeria Àngels Barcelona titulada *Penélope*, donde expuso piezas formadas por bastidores y tela de lienzo, pero colgados al contrario de lo habitual; es decir dando el reverso al espectador. Sobre la parte tradicionalmente trasera inscribió textos con letras transferibles *Decadry*. Ejemplos de obras realizadas con este planteamiento fueron *Comptaré les hores* (2016), un pequeño bastidor de pino que tiene una tira de tela y el mensaje "Comptaré les hores" (contaré las horas). *N. S. E. W* (2016) es equivalente a nivel de técnica y método; tan solo se diferencian en el texto inscrito y en que la madera es distinta en cuanto a tono y dibujo natural (a pesar de ser de la misma especie). Sobre el bastidor cruza dos tiras en cuyos bordes se lee "N, E, S, W".

*Res* (2016) y *La cicatriu* (2016) tenían más tela de lienzo que el resto. De hecho, apenas se veía el bastidor. En el hueco por el que emergía la madera puso su inscripción correspondiente: en la primera "Res" y en la segunda "Se'm reconeixerà per les cicatrius".



**Mónica Porta**  
*Juguetes negros*  
 Ensamblaje de calavera tallada a caballo balancín de madera  
 70 x 29 x 50 cm 2016 Ref.: 807  
 Fotografía facilitada por la artista



**Pep Agut**  
*Comptaré les hores*  
 Tela, Decadry, bastidor, grapas  
 16 x 22 cm 2016 Ref.: 902  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Pep Agut**  
*Penélope al món de la propaganda*  
 Tela, Decadry, bastidor, grapas y pintura sobre pared  
 130 x 130 cm 2016 Ref.: 904  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#) y [enlace web](#)



**Pep Agut**  
*La cicatriu*  
 Tela, bastidor, grapas y Decadry  
 130 x 130 cm 2016 Ref.: 905  
 Obtenido en 2019 en: [enlace web](#) y [enlace web](#)



**Jaime Pitarch**

*Momentum*

Dos escaleras de madera encajadas y en equilibrio

200 x 60 x 200 cm 2017 Ref.: 426

Imagen realizada personalmente



**Jaime Pitarch**

*Enmarcar el Universo*

Marco de madera montado con la parte externa hacia el interior

50 x 40 x 2 cm 2017 Ref.: 428

Imagen realizada personalmente en exposición

*Artistes i pretendents* (2016) y *Penélope al món de la propaganda* (2016), otras obras de esta serie expuestas en la muestra, son parecidas a las anteriores. En *Penélope al món de la propaganda* el formato del bastidor de madera es mayor que en el resto. La superficie de la pared posterior ha sido pintada de un tono azul oscuro, y esto se puede ver desde delante. En unas tiras blancas de lienzo con imprimación, el artista escribe diversos mensajes. *Artistes i pretendents* es muy parecida, pero tiene muchas más tiras cruzándose por el bastidor.

Según lo que explicaba el artista en la inauguración, con estas obras aborda “el regreso a casa”, el regreso al origen. Sus orígenes están vinculados a la pintura. Lo hace a través de un objeto muy emblemático del ámbito de bellas artes. Lo pone de cara a la pared y muestra su construcción interna de frente. Con esto nos sugiere relaciones invertidas de orientación, la sensación de espera con respecto a las aspiraciones profesionales, lo cual se enfatiza con las inscripciones en cada pieza y con sus títulos.

Los bastidores de madera son objetos absolutamente reconocibles para cualquier artista. Son un símbolo del mundo de la pintura y de la historia del arte tradicional. En esta obra se colocan al contrario de lo usual. Disponer objetos utilitarios al contrario de lo usual es una metodología de creación habitual desde la aparición de los *ready-mades* o los objetos surrealistas.

Jaime Pitarch, de quien hemos hablado anteriormente, también cambia la disposición de objetos cotidianos. En ciertas obras utiliza objetos de embalaje y transporte más específicos de las bellas artes. Esto se da en *Artwork with its transportation box* (2010), donde la silla puesta patas arriba sustenta la caja de transporte de una obra de arte, que realmente transporta a la silla, solo que en ese momento es la silla quien mantiene a la caja. con lo que invierte la lógica.

En *Momentum* (2017), dos escaleras cotidianas que podrían proceder de cualquier montaje expositivo se ponen en equilibrio, formando un aspa entre ellas. Aquí, Jaime Pitarch se concentra en la disposición de la materia-objeto; no hay transformación o actuación artesanal. El objeto original aparece descubierto. En *Enmarcar el universo* (2017) recurre a un marco y lo deja vacío, delimitando un espacio de la pared de la sala sin contener nada.

## E) Instalaciones con objetos cotidianos descontextualizados

Observamos que son frecuentes las propuestas realizadas con muebles de madera poco o nada intervenidos, en las que se trata principalmente de relacionar objetos y espacio, de proponernos posicionamientos innovadores para abordar temáticas diversas. A veces la temática queda claramente explicada con el título o con una explicación textual; en otros casos, la interpretación queda abierta.

Todas ellas no son propuestas objetuales en el sentido de piezas unitarias y exentas como las descritas anteriormente, sino varios objetos que se expanden en su medio.

Las propuestas registradas en esta línea han sido realizadas por artistas especialmente vinculados a la reflexión sobre el espacio y la arquitectura en su obra. Ejemplo de ello es Mónica Planes en *El que no pot no-ser (dues rectes perpendiculars formant un pla)* (2013), donde había mobiliario de madera, restos de objetos y materiales encontrados. Estos se dispusieron con gran separación entre ellos, abarcando todo el espacio de una gran sala. Entre los objetos había una cuna de madera casi intacta, intervenida tras encajar en ella dos cañas de bambú formando una cruceta. En este proyecto los objetos pueden ser entendidos a partir del espacio que ellos contienen, por como este se relaciona con el medio o por la capacidad de evocar espacios de tiempos pasados simplemente con su presencia.

Algo parecido se da en una obra realizada por esta artista junto con Stephane Carpinelli y Gerda Kochanska, titulada *Puesta en situación III* (2015) y formada por diversos muebles de madera, restos, secciones de muebles y objetos. En este caso, todos los objetos estaban allí en posiciones estudiadas, con los cajones abiertos y una tela saliendo de ellos. Por ejemplo, las sillas estaban entrecruzadas por sus patas con una piedra en las patas centrales entre ambas para que se inclinaran visiblemente sobre el plano horizontal. Había partes de una silla-escritorio volcada tocando la pared y

sujetando una superficie de corcho. La situación de estos objetos en relación con el espacio es muy sugerente y parece haber sido meticulosamente estudiada.

Otro ejemplo es la instalación *Ocho pasos de un camino cualquiera* (2014) de Lluç Baños Aixalà, que vimos en la exposición *Allò que ja no és el que sempre serà / Allò que roman on no hi queda res* en Barra de Ferro, en el espacio expositivo de EINA (2014). Se trata de una instalación realizada íntegramente con objetos encontrados, cotidianos o de desecho. Esta se alzaba a partir de un mueble con cajones de madera, que servía de peana o basamento de poca altura, por lo que las partes sobre la superficie horizontal se veían con perspectiva cenital. Sobre ella había apoyada una caja y varios cajones de madera antiguos, unos papeles con dibujos, cuerdas ajadas por el paso del tiempo, restos o partes incompletas de herramientas de madera, un rastrillo pequeño y trozos de textiles desgastados; todos dispuestos con orden entre ellos, ocupando todo el espacio de la base.

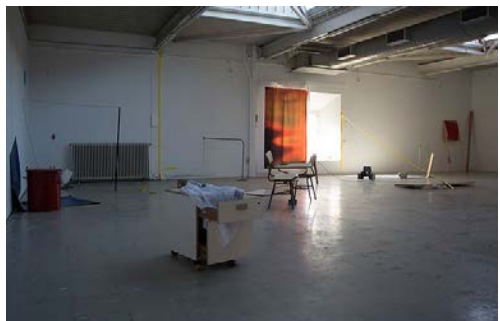
En esta propuesta se refleja su interés en las relaciones complejas entre el significado que tradicionalmente atribuimos a los materiales escultóricos y el carácter representativo o simbólico de objetos de uso habitual, por ello trabajó a partir de la recolección de objetos y la disposición u ordenamiento, entendidos como relación. Como ya hemos explicado en el capítulo 4, Lluç Baños Aixalà ha realizado copias miméticas de objetos cotidianos en materiales como piedra o madera. Aunque en *Ocho pasos de un camino cualquiera* son los objetos y no sus copias los que se ensalzan como objetos artísticos y escultóricos, justo enfrente había una instalación sobre una peana idéntica de copias miméticas a tamaño real en piedra de un televisor, un megáfono, un flotador, una pistola, un yunque, una forma abstracta cúbica y otra semiesférica. En la totalidad de la exposición trataba de mostrar su visión personal y escultórica del universo cotidiano, por dos vías. Por un lado, la copia en una materia tradicionalmente escultórica, como es la piedra, de figuras del mundo cotidiano. Por otro, un trabajo de *ready-made* o de objeto encontrado convertido en objeto escultórico.



**Lluç Baños Aixalà**  
*8 pasos de un camino cualquiera* (parte de la exposición *Allò que ja no és el que sempre serà / Allò que roman on no hi queda res*)  
 Objetos encontrados sobre mueble de madera  
 Dimen. no esp. 2014 Ref.: 581  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Mònica Planes**  
*El que no pot no-ser (dues rectes perpendiculars formant un pla)*  
 Pieza de madera pintada de azul con espray y bambú  
 86 x 110 x 62 cm 2013 Ref.: 802  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Mònica Planes, Stephane Carpinelli y Gerda Kochanska**  
*Puesta en situación III*  
 Instalación de objetos de madera y otros materiales  
 Dimensiones variables 2015 Ref.: 805  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)





**Marc Sparfel**  
*Elephant Mask*  
 Máscara, ensamblaje de maderas recicladas  
 80 x 140 x 30 cm      2007      Ref.: 643  
 Imagen facilitada por el artista



**Marc Sparfel**  
*Cfb5*  
 Escultura, ensamblaje de maderas recicladas  
 68 x 31 x 24 cm      2017      Ref.: 650  
 Imagen facilitada por el artista

### 3. Reutilización y reciclaje

Los desechos, vertederos y escombros de derribos contienen numerosos objetos que pierden su identidad al haber sido descartados y considerados inútiles.

La creación con residuos entendidos de forma colectiva como desperdicios humanos es distinta al uso de objetos entendidos como el reflejo de una función asociada a un objeto concreto. Los residuos reflejan abandono e inutilidad.

Como veremos en este apartado, hay artistas enfocados a la creación a partir de la reutilización y reciclaje de residuos y desechos, que los entienden como un gran medio o fuente de material para crear. A veces llegan incluso a considerarlos no tanto como objetos sueltos y desfasados con su propia identidad intacta (cuando se reconocen), sino como una gran masa colectiva de material en el que se refleja un largo camino, la transformación humana y finalmente el rechazo por su inutilidad.

En las siguientes propuestas se extrae los residuos de este estadio último y se les vuelve a dar vida haciéndolos formar parte de una obra de arte o un proyecto artístico. A veces se hace con ello una crítica del mundo del arte, se protesta por situaciones de contaminación o se rememora la vida de los restos hallados en la basura como si de un memorial se tratara.

#### A) La sublimación del desecho en oro

En el primer fanzine de *La línea sin fin*, proyecto del artista David Bestué y la escritora Andrea Valdés en el que se narra “la otra historia de Cataluña”, más allá de los tópicos comunes, conocimos la expresión “la sublimación del desecho en oro”, que describe a la perfección la capacidad e interés que profesan ciertos artistas para que objetos que eran basura o escombros se vuelvan sublimes. Un ejemplo de ello es Marc Sparfel. Desde que llegó a Barcelona en 1999, crea solo con mobiliario que encuentra en la calle. Por aquel entonces quedó fascinado ante la gran cantidad de estos objetos que había en las calles y su respuesta inmediata e intuitiva fue recolectarlos y crear con lo que le sugerían. Dentro de su producción se distingue una vertiente figurativa y otra eminentemente abstracta, en la que prima la materia, el volumen y el acto de crear a partir de muebles abandonados y otro material de desecho.

La particularidad de que sean objetos que ya no se quieren y se desechan tiene mucho peso. Le da un sentido cíclico al acto de crear: se continúa el ciclo de la materia, se transfigura su aspecto y se le da una nueva oportunidad a lo que ha perdido su función útil después de considerables cambios y transformaciones de aspecto y consistencia. Sillas, armarios y perchas se convierten, ante la mirada de Marc Sparfel, en un bosque de materia prima urbana que parece crecer del asfalto e invade las calles. El artista se siente cómodo en este hábitat. Se emociona por las sorpresas que encuentra, por la cosecha que obtiene tras largos paseos donde selecciona las mejores piezas o la madera que más le interesa. Una vez en su taller comienza el desmembramiento de los objetos, siempre es intuitivo y puede llegar a ser muy lento, tratando de potenciar la elegancia que por sí poseen algunas formas de estos objetos.

Un ejemplo de obra abstracta geométrica es *Cfb5* (2017). Es una escultura construida atornillando y ensamblando con puntillas secciones recortadas de distintos tipos de madera. Aparte de especies como pino o haya (las más comunes entre sus obras), encontramos otras industriales como contrachapado o aglomerado.

En cuanto a composición, esta obra se eleva del suelo con tres patas verticales inclinadas hacia el centro a partir de las cuales surge un cuerpo geométrico abstracto que está hueco y cerrado. Por el tipo de construcción practicada, tiene un vacío interior que nos recuerda al concepto de material hueco propuesto en grandes esculturas como *Blanco de Terciopele* (1962) de John Chamberlain (Estados Unidos, 1927).

Otra obra parecida en cuanto a configuración y sistema constructivo es *Cfb2* (2017), realizada ensamblando y uniendo por atornillado o con puntillas secciones recortadas en tableros y tablas de maderas encontradas. La figura se alza

sobre tres patas, en este caso más estilizadas. La composición de *Cfb2* es más vertical que *Cfb5*. A una altura media empiezan a surgir planos de formas geométricas que se unen y generan otro volumen hueco, como ocurría en *Cfb5*. En este caso se ha potenciado la unicidad de la escultura a través de la pátina, pintando toda la obra en un deslumbrante tono azul cobalto, que la vuelve más unitaria y compacta. En *Cfb5* las superficies, que eran de objetos dispares y estaban sin patinar, eran distintas; esto se mantuvo visible en la obra final. En cambio, en *Cfb2* la superficie se cubre con pintura. Las hemos descrito conjuntamente para reflejar la importancia que puede llegar a tener la pátina con respecto al carácter de una escultura.

*Post Fósil 6* (2014) es un relieve realizado a partir de ensamblaje de maderas encontradas. La obra tiene un ritmo vertical y ligeramente curvado hacia la derecha, a partir de un eje que cruza la parte superior de la misma. Todo ello realizado con materia que se presentaba en formato de tabla o tablero, es decir, que eran de forma plana. Hay secciones de distintas especies, de contrachapados y aglomerado, por lo que la superficie de la obra en su totalidad está repleta de secciones recortadas de distintos tonos, con distintas vetas y dibujo sin que se hayan cubierto ninguna. En esta misma línea tiene otros relieves como *Fósil II* (2010).

Cabe destacar lo acertado de denominar con “fósil” a obras realizadas a partir de muebles abandonados, comprendidos como fósiles por ser mobiliario viejo y antiguado. Un fósil es una sustancia de origen orgánico o un resto de un organismo que está semi petrificado, que pertenece a otra etapa geológica y por motivos diversos se encuentra en la capa terrestre. Las maderas de las que partió Marc Sparfel para crear estas obras pueden entenderse como fósiles: restos de muebles que un día tuvieron vida, pero que al quedar desfasados o perder su función se desecharon. El artista los recuperó de la calle, trasladándolos a un nuevo contexto cultural y físico.

En el capítulo 4 se incluyen algunas obras realizadas con este planteamiento, pero correspondientes a su línea de creación figurativa, como por ejemplo *Giraffe*, para la cual utilizó diversos objetos de madera ensamblados simulando a este animal, o *Elephant Mask* (2007), una máscara ideada para colgarse de la pared. Está construida a partir del ensamblaje de dos respaldos de silla, una pata y una sección curva de lo que podría corresponderse con algún refuerzo de mobiliario. En *Elephant Mask*, se enfoca en representar las señas de identidad de la cara de un elefante: la trompa, las orejas y los colmillos. En esta otra vertiente de creación trabaja con la forma de los objetos reutilizados más que en la otra, en la que utiliza más tablas o tableros. Esto se debe a que busca en las distintas partes de los muebles formas que le recuerden a secciones de animales tendiendo a la estilización y tratando de alterar lo menos posible el objeto para que se reconozca a simple vista.

Miquel Aparici es un artista fascinado por los objetos desfasados u obsoletos. No siempre los encuentra abandonados, y a veces tiene que recurrir al intercambio o la compra de segunda mano. En su caso le interesa que sean objetos que han caído en desuso, que están anticuados, y los adquiere expresamente para reutilizarlos en sus obras. Construye exclusivamente con estos materiales.

A lo largo de este capítulo hemos comentado algunas de sus esculturas en las que se ensamblaban partes de objetos reconocibles. En algunas obras, no se identifica el origen de los objetos reutilizados, pero se conserva el carácter figurativo (a diferencia de *Cfb5* o *Cfb2* de Marc Sparfel).

En la serie *Instrumentos* (2010) se pierde la identidad del objeto en aras de la representación. En sus instrumentos no se reconoce el objeto del que se parte. Lo que se representa es un artefacto artificial, mientras que en los animales que realiza a partir de objetos, lo más común es que sí se reconozcan. Lo que se representa es un ser vivo.

*Guepardo* es una construcción a partir de formas metálicas de fragmentos de motor y piezas de madera cuyo origen no queda claro. La figura del animal en esta escultura es identificable a simple vista y se refuerza con el título. En cambio, en la serie *Instrumentos* inventa un objeto nuevo irreal a partir de partes simbólicas de instrumentos de cuerda, como son el mástil, la caja de resonancia o las cuerdas. Recurriendo a símbolos, consigue representar figuras icónicas pero inventadas. En cuanto a construcción están realizados a partir de secciones de mobiliario y objetos; combinan



**Marc Sparfel**  
*Cfb2*  
Escultura, ensamblaje de maderas recicladas  
117 x 76 x 61 cm 2017 Ref.: 651  
Imagen facilitada por el artista



**Marc Sparfel**  
*Post fósil 6*  
Relieve, ensamblaje de maderas recicladas  
51 x 67 x 42 cm 2014 Ref.: 649  
Imagen facilitada por el artista



**Miquel Aparici**  
*Instrumentos* (vista en contrapicado)  
Ensamblaje de maderas y objetos  
60 x 21 x 15 x cm      2009      Ref.: 742  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miquel Aparici**  
*Guepardo*(detalle)  
Ensamblaje de objetos  
150 x 71 x 20 cm      2015      Ref.: 742  
Obtenido en 2017 en: [enlace web](#) y [enlace web](#)



**Ana H. del Amo**  
S. T.  
Escultura de madera, óleo y espejo  
40 x 280 x 218 cm      2013      Ref.: 52  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

partes de metal y madera, así como cuerdas. Las maderas son de distintos tipos, desde naturales a formatos de aglomerado o tablero de fibras, algunos tienen la superficie pintada y otros conservan intactas las huellas y el desgaste del objeto antiguo que se ha reciclado.

Consideramos que existe un vínculo entre la serie *Instrumentos* y la obra *Camera curiosa* (2012) de Michelle Frederick, por dos motivos principales. El primero es que en ambas se representa un objeto que no existe utilizando los signos que lo identifican. Michelle realiza cámaras de fotos analógicas. El segundo es por el tipo de materia empleada: restos de objetos obsoletos o madera encontrada en la basura, cuya función o procedencia original no queda clara. Michelle crea partir del ensamblaje. En sus cámaras, la madera constituye el cuerpo principal de la máquina. Representan una falsa cámara fotográfica a partir de bloques macizos, sobre los cuales atornilla o pega otros fragmentos (en su mayoría de metal). Ella simula sintéticamente las partes características de una cámara de fotos analógica. Es por esto por lo que nos parece que estas dos series, *Instrumentos* y *Camera curiosa*, son muy parecidas. En resumen, la particularidad de estas obras es que son representaciones de objetos icónicos, en las que los artistas emplean el símbolo o imagen de sus partes características para reproducirlos sintéticamente con restos o fragmentos de otros objetos desechados previamente.

Ana H. del Amo es una escultora que crea con objetos encontrados intercalados con secciones de formatos industriales de madera, como por ejemplo tableros o listones de aglomerados, de fibras o de maderas naturales seccionadas. A lo largo de los capítulos de esta tesis aparece en varias ocasiones porque desde hace años ha profundizado muchísimo en las posibilidades plásticas y expresivas de la madera con un planteamiento contemporáneo, sin comprometerse en exceso con lo tradicional o artesanal que puede conllevar el trabajo de la madera. En cuanto al uso de materiales reciclados, aunque explícitamente sea menos acuciado, suele practicarlo y siempre de una forma velada, habitualmente sin especificar de qué objeto provienen (mencionando únicamente que se trata en parte de materiales reciclados).

En S. T. (2013) realizó una interesante composición a partir de maderas recicladas y espejos. La escultura se construyó en forma de caja, a la que le faltan dos paredes laterales, uniendo con puntas distintas secciones y manteniendo visibles los cortes o agujeros preexistentes de las piezas. Dentro del volumen principal hay un espejo. La cara interna de sus paredes se han pintado en tonos llamativos. La relación que establece a partir del color entre la materia, la forma y el dibujo es una seña de identidad de sus obras. En este caso se aprecian los matices pictóricos de las partes interiores gracias al espejo. En toda la superficie exterior, la madera aparece descubierta.

## B) Trash art o junk art

En 1961 se invirtió y dio nombre a la creación a partir ya no de objetos, sino de basura: el término *trash art* o *junk art* fue acuñado por el crítico de arte y comisario Lawrence Alloway (Reino Unido, 1926-90), a raíz de las obras de arte hechas de chatarra, maquinaria rota, trapos de tela, madera, papel usado y otros materiales desechados que estaba realizando por aquel entonces el artista Richard Rauschenberg (Estados Unidos, 1925-2008).

Actualmente observamos que sigue practicándose este tipo de creación. En estas obras la valoración cultural del objeto y el hecho de que sea considerado una materia con unas cualidades físicas que sirven para construir y/o para abordar determinadas ideas o experiencias depende del artista.

En las calles de Barcelona es frecuente encontrarse instalaciones efímeras de este estilo a primeras horas de la mañana. Desde hace años, Francisco de Pájaro reutiliza los residuos de mobiliario o de la basura que se dejan en las calles de Barcelona por la noche para tal fin. Luego, por la mañana, sus obras desaparecen, recogidas por el servicio de limpieza.

Francisco de Pájaro firma con el pseudónimo Art is Trash. Ya desde los *ready-made* de Duchamp a partir de objetos cotidianos u objetos abandonados, la firma es clave para que la propuesta sea una obra y no un simple objeto funcional abandonado. En su caso, con la firma la basura ya no es basura sino una propuesta artística.

En 2011, creó una instalación efímera a modo de friso irregular, formado por restos de tablas, tableros y muebles puestos en fila. Sobre ellos dibujó y pintó grafitis de figuras que caen, que se desploman, con gestos dramáticos. El método constructivo fue la disposición en vertical de los formatos encontrados entre escombros y la basura, y posteriormente la intervención con pintura.

La obra *Sillas* (2011) fue realizada con un despliegue de sillas de madera puestas en fila, a las que se les unieron recortes de cartón y se pintaron trazos que emulaban a unos personajes antropomórficos de grandes ojos y miradas inquietantes. En *Tú en casa nosotros en la hoguera* (2011) trabajó con palés. Hizo una montaña desordenada de palés, emulando una gran hoguera, sobre la que pintó unas llamas. En un cartón dibujó un personaje que parecía esperar a ser quemado. En *Puerta antinacionalista* (2011) utilizó una puerta encontrada para ponerla semi abierta y escribir en la cara visible "la puerta mejor cerrada es la que siempre está abierta". En *Escalera* (2011) utilizó los restos de una escalera de madera y un marco con una madera en la parte más alta, sobre la cual pintó la cabeza de una jirafa. Con mínimos recursos representó a este animal. La obra nos recuerda a *Giraffe* de Marc Sparfel (aparece en el capítulo 4), por tener una escalera reutilizada y tratarse de la figuración de ese animal.

Francisco de Pájaro siempre actúa de forma rápida. Sus acciones deben ser eficientes. No le interesa la artesanía ni las construcciones complejas, sino la superposición y la acumulación para alzar o conformar el volumen principal de las propuestas efímeras y el cubrimiento, dibujo o intervención con pintura en la superficie de los objetos y los materiales para culminarlas. Son instalaciones efímeras, originadas y pertenecientes a la calle, que no duran más de unas horas.

Como contrapunto a este *trash art* urbano, en algunas ocasiones ha realizado propuestas efímeras de instalaciones en espacios cerrados, como en una galería de Nueva York en 2014. Allí, con una estética y plástica más cuidada, propuso una instalación a partir de objetos y materiales encontrados entre los residuos y los escombros de las calles de Nueva York. Como podemos observar en la imagen, el acabado practicado a partir de pintura y dibujo es más cuidado que en sus obras de la calle. En esta ocasión intervino seis sillas y cuatro puertas de madera, con las puertas dispuestas sobre la pared con una composición que parece un friso y, las sillas colocadas desordenadamente en el resto del espacio de la sala.



**Michelle Frederick**

*Camera Curiosa*

Ensamblaje a partir de maderas y objetos encontrados en la basura o entre escombros  
13 x 18 x 6 cm 2012 Ref.: 713

Imagen cedida por la artista en 2019



**Francisco de Pájaro / Art is trash**

*Tú en tu casa, nosotros en la hoguera*  
Palés y restos de tablas, amontonados y pintados parcialmente

Dimen. no esp. 2011 Ref.: 320  
Imagen facilitada por el artista



**Francisco de Pájaro / Art is trash**

*Puerta antinacionalista*  
Puerta de madera con frase escrita, firma y dibujos

Dimen. no esp. 2011 Ref.: 314  
Imagen facilitada por el artista



**Francisco de Pájaro / Art is trash**

*Escalera*  
Escalera y cajón de madera

Dimen. no esp. 2011 Ref.: 319  
Imagen facilitada por el artista



**Francisco de Pájaro / Art is trash**

*Sillas*

Sillas, armarios y puertas de madera pintados e instalados en la calle  
Dimen. no esp. 2011 Ref.: 315

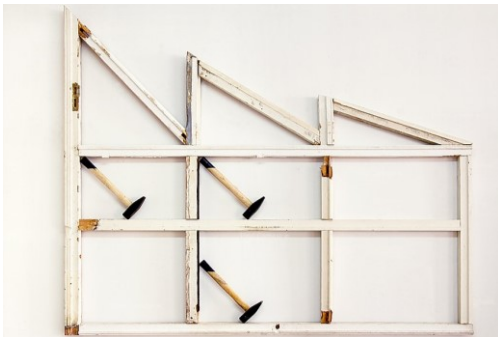
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



Enric Servera recolectando materiales  
Ref.: 284  
Imagen facilitada por Enric Servera



**Enric Servera**  
*Mask*  
Maderas erosionadas por el mar, ensamblando objetos  
y materiales de residuo encontrados en la costa  
25 x 32 x 22 cm 2014 Ref.: 283  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Tono Carbajo**  
*La fábrica*  
Vigas de derribo recicladas y martillos  
167 x 201 cm 2015 Ref.: 1021  
Realizada por Tono Carbajo, obtenida en 2016 en: [enlace web](#)

### C) Ecologismo

El *trash art* o *junk art* va de la mano de propuestas ecologistas, pues es una iniciativa que parte del reciclaje. Esto se observa en la obra de Enric Servera, autor de la serie *Masks* (2014). En el capítulo 4 se explica cómo estas máscaras representan sintéticamente los rasgos faciales humanos. Aquí nos gustaría profundizar en los materiales con los que se realizaron y su origen, para comprender mejor el trasfondo ecológico de este proyecto.

En primer lugar, todas las piezas se crearon aprovechando residuos que van a parar al mar. Para ello el autor realizó primero una labor de recolección intuitiva en la que buscaba materiales utilizados, y preferiblemente los que tenían aspecto de haber sido previamente transformados por el ser humano. Lo primero que le llama la atención cuando los recoge es la forma, el color, la textura o si le parece un objeto o material curioso. Cuando los recoge aún no sabe para qué los empleará. Luego los clasifica y por último los ensambla, les da una forma nueva, otro carácter, otra identidad, a través del ensamblaje. Pero la forma que prefiere es la figurativa.

El artista nos ha explicado que para estas máscaras se inspira en las que realizaban los antiguos habitantes talayóticos menorquines pero en su caso las realizó con materiales encontrados, incluyendo plásticos y otros elementos que no son biodegradables, a excepción de la madera. En estas piezas hay muchas tipologías de madera, pero apenas se puede identificar su origen o tipo pues están muy desgastadas por el agua, la sal, el viento y el sol. También utiliza restos de residuos plásticos; de estos a veces sí se reconoce qué objetos fueron en el pasado. Por ejemplo, encontramos mecheros, tapones de botes, partes de juguetes rotos o cuerdas desgastadas de cáñamo y plástico.

### D) Reivindicaciones y memorandos

Hay dos artistas investigados que manifiestan posicionamientos cercanos hacia la recuperación de restos de derribos para materializar obras de arte. Los escombros son percibidos como parte de un problema que se denuncia, sobre el que se quejan o sobre el que realizan un memorando, una puesta en escena sobre hechos que deben recordarse. Esto se materializa de forma parecida a como vimos en la serie *Masks*, donde se hace un llamamiento para denunciar un problema y esto se materializa físicamente con la parte tangible del mismo problema. En las siguientes obras, el tono reivindicativo y el de memorando va variando en intensidad, intercalándose.

Tono Carbajo es el autor de *La fábrica* (2015) una obra que podría englobarse en la categoría de relieve, ensamblaje o incluso dibujo de pared. Está construida a partir del corte y la unión con tornillos y puntas de secciones de marcos de puertas y ventanas. Lo que crea no es un volumen cerrado ni un objeto exento, sino más bien un dibujo, pues como si de trazos se tratara crea el contorno de lo que podría ser la silueta simplificada del edificio de una fábrica. El edificio representado está dividido en nueve espacios interiores, a modo de habitaciones y plantas; dentro de tres de ellos ha puesto tres martillos boca abajo pegados a la pared.

Las vigas y herramientas provienen de escombros de un derribo. Por un lado, recupera y recicla una materia desechada aún útil para la construcción. Por otro, inserta objetos reconocibles enteros sin alterar tal y como los encontró, estableciendo así una relación coherente entre continente (la fábrica) y contenido (herramientas reconocibles a simple vista, cuya función todos reconocemos y vinculamos al mundo de la construcción, a la transformación y manipulación de la materia).

Tono Carbajo define las propuestas como *La fábrica* con el término *objeto artístico*. Tiene numerosas piezas realizadas con madera reciclada, reutilizada, obtenida de derribos, a la que el artista le aplica su visión personal y subjetiva de estos objetos como signos tangibles de memoria histórica, social o cultural colectiva. Por ejemplo, los marcos de puertas y ventanas que se tiran a los contenedores cuando derriban una casa o cuando están reformando un piso los define como una “materia querida” porque le sugieren ideas en torno a quién pudo pasar y apoyarse en ellas, o cómo eran esas personas y esas casas. Incluso se imagina escenas: “Me imagino una mujer ensimismada contemplando la puesta de sol. Al abuelo asomado para ver si el nieto sigue en el parque de abajo jugando en los columpios. A la

desolación de tener que abandonar la casa por no poder pagar los plazos de la hipoteca” (Carbajo, 2013). Estos restos de construcción evocan un conjunto de imágenes en torno a lo cotidiano y hogareño, a partir de las cuales el artista inventa nuevas historias. También considera que la materia de por sí “se lo merece” (Carbajo, 2013) por su servicio útil en el pasado.

En cuanto a estética y materialidad, el artista valora positivamente el aspecto de estas materias a veces desgastado o roto, las capas de pintura desconchada y el olor de la madera vieja al cortarla. La función de la materia es doble cuando, como ocurre en *La fábrica*, aparece en objetos que aparecen intactos (como el mango del martillo) o no se reconoce qué fue exactamente en el pasado pero se intuye de dónde provienen los marcos de puertas y ventanas. Esto puede ser altamente sugerente no solo para el artista sino también para el espectador, puesto que son elementos de origen fácilmente identificable a simple vista.

El artista tiene otras obras parecidas a *La fábrica*, a través de las cuales propone algo parecido a un memorando, un documento físico que nos recuerda que algunas historias no pueden caer en el olvido, aunque estas historias ficticias sugeridas por los restos de objetos empleados. Ejemplo de ello son *Amo* (2015), *La casa de la lluvia* (2014), la serie *Corazón con música* (2013) y el proyecto *Houses of Wishes* (2010). El interés por la ciudad, por lo social o el trabajo a partir de su propia biografía son el punto de partida de las lecturas que hace del material del que parte en estas obras.

*Amo* es un relieve de pared constituido por tres letras realizadas a partir del ensamblaje de vigas de derribo recuperadas y un fusil Kaláshnikov, con la particularidad de que la palabra que forma el conjunto es “Amo. En medio de la letra central se encuentra el arma de fuego. *La casa de la lluvia*, al igual que la fábrica, es la representación simplificada de la silueta en perspectiva de una casa a la que se han insertado dejando que cuelguen pequeñas gotas de cristal, que antiguamente eran parte de lámparas de techo. *Corazón con música* es una serie de objetos escultóricos, constituidos a modo de relieve de ensamblaje, uniendo recortes de marcos y vigas y en cuya superficie inserta cascabeles.

*Houses of Wishes* es un proyecto de instalación efímera en espacios abiertos, a partir unas piezas de madera que representan sintéticamente la figura de una casa estándar, con un tejado a dos aguas y una chimenea, hecha con fragmentos de vigas de casas derruidas de Barcelona, cada una tiene un cartel en el que se pueden leer deseos, como si fueran pancartas. *The Houses of Wishes* se ha situado en espacios abiertos y en el interior de algunas galerías. El proyecto parte de la intención de recrear un ritual alegórico al de los ofrecimientos o exvotos y comenzó en la zona de Leith, en Edimburgo.



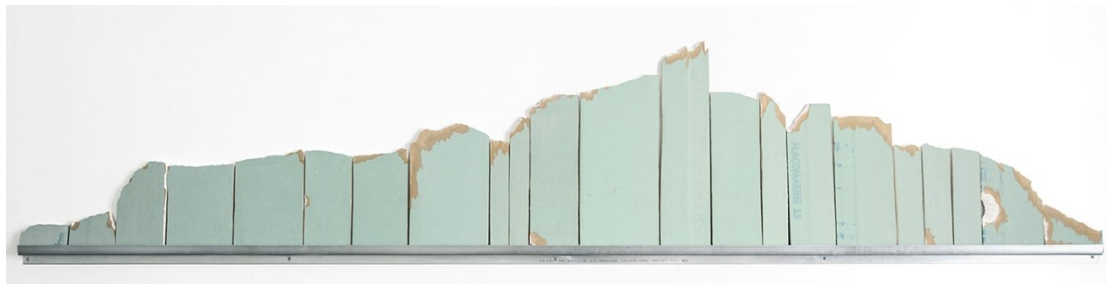
**Tono Carbajo**  
*Amo*  
 Vigas de derribo recicladas y fusil Kalashnikov  
 70 x 243 cm 2015 Ref.: 1016  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Tono Carbajo**  
*La casa de la lluvia*  
 Vigas de derribo y lágrimas de lámpara de cristal  
 102x 209 cm 2014 Ref.: 1017  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Tono Carbajo**  
*Corazón con música*  
 Partes de maderas de derribo ensambladas y cascabeles  
 35 x 28 x 5 cm 2013 Ref.: 1020  
 Realizada por Tono Carbajo, obtenida en 2016 en: [enlace web](#)



**Antonio R. Montesinos**  
*Rescatar un horizonte*  
 Paneles de pladur recuperados en escombros  
 7 x 300 cm 2016 Ref.: 101  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Tono Carbajo**

*The Houses of Wishes*

Instalación con piezas realizadas a partir de vigas de casas derruidas y carteles, zona ajardinada frente al Centro Comercial Ocean Terminal en Leith, Edimburgh

Dimen. no esp. 2009 Ref.: 1022

Obtenidas en 2017 en: [enlace web](#) y [enlace web](#)

En estas obras, Tono Carbajo concibe la madera como material conductor y portador de memoria, de historia. Parece como una reliquia con la que mantener vivo algo de lo que ocurrió a través de ella y a su alrededor. La materia le sugiere narraciones inventadas sobre situaciones del hogar y lo cotidiano, o le recuerda aspectos críticos del sistema en el que vivimos. Desde lo individual llega a lo social, y viceversa. En este sentido nos recuerda a *Antonio Ruiz Montesinos*, otro artista contemporáneo investigado que ha realizado varios proyectos con madera obtenida de objetos rechazados, con los que crea obras con una clara intención de reivindicación. *Un ejercicio no intencional un resultado inesperado* (2016) surge de esta manera. Partiendo de diferentes ejercicios creativos, artísticos, constructivos y compositivos, pretender reflexionar acerca de nuestras posibilidades sobre nuestro entorno, desde una posición que acepta ciertos postulados del realismo especulativo, una visión del mundo desde el objeto y su materialidad, más que desde el privilegio antropocéntrico otorgado al sujeto por el pensamiento occidental. *Un ejercicio no intencional un resultado inesperado* engloba varias piezas, entre las cuales está *Rescatar un horizonte* (2016), relieve de pared construido por ensamblaje de partes cortadas de planchas de pladur procedentes de unas obras en el barrio de Poblenou (Barcelona). Estos materiales descartados le permiten proyectar "nuevos contextos, nuevos futuros" (Antonio Ruiz Montesinos, 2016). Los utiliza como elementos con una función útil en el pasado, desechados y descartados del mundo de lo utilitario, que le sirven para realizar una crítica del sistema, a partir de lo que niega o expulsa del mismo, más que por sus cualidades plásticas, estéticas o expresivas.

## CONCLUSIÓN

Este capítulo parte de la idea de que es distinto crear con madera cuando es una materia prima (independientemente de si está en una fase poco o muy transformada) y hacerlo después de que la madera se haya convertido en un objeto funcional. En uno y otro caso la materia adquiere diferentes matices a nivel conceptual, y su forma y su apariencia son notoriamente distintas.

Las obras realizadas a partir de objetos son recurrentes en el contexto investigado, esto nos ha permitido realizar análisis meticuloso del tema, estudiándolas y comparándolas. Igualmente, este se ha intercalado con el conocimiento adquirido por el estudio del arte realizado en madera destacado internacionalmente a lo largo del siglo XX. De esta manera, a lo largo de estas páginas, intentamos esclarecer que implica crear con la forma, materialidad y lo que denotan (por su utilidad anterior) los objetos de madera.

Aunque se transformen los objetos se modifique su apariencia, en un sentido plástico y estético, siempre que se identifique su uso o función anterior, la interpretación de las obras por parte del público en general es más cercano y empático. Al observarlas, emergen recuerdos o ideas asociadas a experiencias personales o colectivas. Esto forma parte de la singularidad de este tipo de creaciones y se manifiesta más acuciadamente cuando se emplean objetos cotidianos como muebles, juguetes o útiles del hogar. Así se produce una comunicación entre artista y público a través de la obra, que transporta unos códigos culturales compartidos sin los cuales la propuesta carecería de sentido.

En el contexto investigado es común que en estas obras traten temas relacionados con la función anterior del objeto. Se generan narraciones que pueden ser humorísticas, melancólicas o críticas, dependiendo de los objetos con los que se crea y de cómo se transforman o intervienen.

Son frecuentes los proyectos que ejercen de recordatorio o memorial, que aluden a situaciones del presente o del pasado, empleando objetos que forman parte de los hechos o experiencias colectivas que se recuerdan.

También son habituales las propuestas irónicas o surrealistas a partir de la yuxtaposición de varios objetos, que dan lugar a una suma de sus significaciones, generando relaciones simbólicas y narraciones nuevas.

Otro recurso frecuente es la “puesta en escena”, es decir, la creación a partir de cambios en la colocación habitual de los objetos. En esta modalidad es frecuente el uso de juguetes y muebles. Esto supone una llamada de atención poderosa frente a las imágenes comunes en nuestro día a día. En estas obras, los objetos se vuelven potentes símbolos de la realidad, que pueden transmitir desorden, caos, realidades sin sentido o irreverencia.

A los cambios de posición se suma la posibilidad de cambiar puntualmente alguna de las partes del objeto. De esta manera se consigue materializar la intención de anular su función útil, porque se ataca y destruye la funcionalidad de estos objetos, al quitar alguna de sus partes o disponerlos en una posición opuesta a la habitual. De este modo, se vuelven objetos inútiles con respecto a la utilidad con la que fueron diseñados.

Numerosos artistas registrados trabajan con residuos, materiales rechazados y elementos reciclados. Aunque no se reconozca el objeto del que proviene la madera con la que se ha creado la obra, algunos artistas se lo recuerdan al espectador. Insisten en que conozcamos este dato porque el acto de reutilizar y dar una nueva vida a un elemento rechazado tiene un peso especial en el concepto de sus propuestas y en su planteamiento de creación.

Si el término ‘objeto’ implica ideas y conceptos ligados a lo funcional y lo útil, el término ‘residuo’ sería su antítesis: conlleva una serie de ideas asociadas como por ejemplo caducidad, la inutilidad o el rechazo.

En cuanto a la madera, una característica que la distingue de otros materiales y que hace que sea especialmente idónea para este tipo de creaciones es que existen infinidad de objetos cotidianos realizados con ella, ya sean muebles, útiles del hogar u objetos personales. Por otro lado, la madera tiene la excelente cualidad de que se puede transformar con pocos medios. No es dura y es fácil de cortar, unir, pegar, lijar o rasgar (entre otras muchas acciones con las que se cambia su volumen y su aspecto). Por ello se puede conseguir que las obras tengan un acabado artesanal, modificando la forma, la textura o el acabado que tiene la madera del objeto que reutilizamos. Esto la hace más susceptible de ser empleada. Esta singularidad no se da en otros elementos con los que se fabrican muchos objetos cotidianos (como el metal, el cristal o el plástico), materiales que no permiten su transformación con tan pocos medios.

Para concluir, recordamos que la creación mediante objetos implica utilizar unos códigos compartidos entre artista y espectador. Esto requiere la pertenencia a una misma cultura o una cercanía de contexto suficiente como para que se produzca una comunicación o expresión artística efectiva y fluida. Es un tipo de expresión artística ligada al día a día colectivo. En estas obras se tergiversa, se deforma o se anula la función que poseían los objetos empleados y se plantean realidades alternativas, universos poéticos, sensibles y subjetivos.





Capítulo 6:

## LA MADERA Y LA NATURALEZA

### Identidad e idearios comunes

# INTRODUCCIÓN

La madera de los primeros cuatro estadios (siguiendo la tipología establecida en el texto sobre categorías de identidad de la madera) puede resultar idónea para materializar temas relacionados con la naturaleza, con el crecimiento y la formación de los árboles y arbustos, o con fenómenos meteorológicos. En algunas obras registradas, las maderas escogidas por los artistas tienen la capacidad de trasladarnos a escenarios naturales tan solo con su presencia, o incluso ser representativas de lo natural. Esto ocurre, entre otros factores, por su imagen y su constitución estructural. El tema de este capítulo está relacionado con el origen natural de la madera. A continuación, abordaremos cuáles son los motivos de estas interpretaciones y las distintas tipologías de obras y proyectos que encajan en este perfil.

La vinculación entre madera y naturaleza se hace evidente cuando la vemos y reconocemos en ella vestigios, marcas o señas de que en el pasado estuvo viva y fue un árbol o arbusto. Esto la convierte en una materia singular e inconfundible. Esto ocurre mayormente con maderas del primer, tercer y cuarto estadio; no hemos registrado casos del segundo estadio, aunque también sería factible.

En el primer estadio, el árbol o arbusto está vivo. Lógicamente, su apariencia remite a la naturaleza. En el tercero, puede ser que la sección seca tenga aspecto y estructura de rama, tronco o raíz. Por lo tanto, conserva gran parte de su forma original, y suscita la asociación con el medio natural. Por último, en formatos reglados (de viga, de tabla o de poste) o en piezas con un volumen tallado pueden aparecer grietas, marcas o cambios en la materia que recuerden que hay algo de salvaje y natural en ese elemento, a pesar de haber sido transformado y convertido en una obra de arte. Estos pequeños detalles pueden resultar especialmente atractivos y llamativos, y puede ser que el artista decida no camuflarlos, sino realzarlos.

Es muy llamativo el carácter cambiante o inestable de ciertas maderas en contacto con agentes atmosféricos externos. Algunas pueden cambiar de forma, de color, de textura o incluso de estructura en poco tiempo. Esto puede significar que el elemento es frágil, cambiante y sensible a su entorno. A la vez, puede interpretarse como lo opuesto a lo artificial e incluso a lo industrial. Su inestabilidad es una cualidad que puede dar pie a múltiples y originales interpretaciones.

Este capítulo está dedicado al interés por conocer el origen de la materia con la que se crea, las circunstancias de su surgimiento y su formación. No es lo mismo crear con elementos que no entendemos, o de los cuales desconocemos el origen o la forma de obtención, que hacerlo conociendo su origen y sus procesos de formación y transformación, hasta el punto que el artista es capaz de imaginar o visualizar el camino que ha seguido esa materia hasta llegar a sus manos. Especialmente en artistas en los que la materialidad fomenta su creatividad o en aquellos que son capaces de interpretarla con una mirada que trasciende lo tangible, un acercamiento más sensible, poético o intelectual. Cuando se conoce en profundidad las características y el origen de la materia, se puede alcanzar un nivel interesante de cohesión entre el concepto, la forma y el elemento de creación.

Teniendo en cuenta que la madera tiene una procedencia tan conocida o familiar, el primer paso de acercamiento al elemento de creación por parte del artista casi se realiza sin darse cuenta. Si además el artista tiene cierto interés o sensibilidad hacia el entorno en el que se origina (el medio natural) puede ocurrir que en algún momento se le ocurra alguna relación entre madera y naturaleza, y lo materialice en sus creaciones.

Crear con madera no siempre es un ejercicio neutro. Es decir, a veces crear con madera puede tener una carga de significación especial, relacionada con su origen natural. El filósofo indio Sri Aurobindo decía que “el objeto creado puede vivir para siempre, pero que el árbol debe vivir bajo una nueva forma. El objeto no puede seguir un estilo transitorio, sino que su atractivo debe ser universal” (Grijota, 2020). Como vemos en esta cita, crear con cierto tipo de maderas puede suponer una gran responsabilidad artística. Hay quien piensa que los árboles y arbustos suponen una fuente de contacto íntimo con la naturaleza. Esto, sumado al hecho de que en el pasado estuvieron vivos, constituye un buen motivo para pensar en qué tipo de formas y de conceptos vamos a materializar con la materia que utilizemos.

# DESARROLLO

## 1. Vestigios de naturaleza presentes en la madera

Hay algunas huellas y marcas en la madera que nos remiten a su origen, a su primer estadio como ser vegetal. Incluso invitan a imaginarla en un contexto distinto: cuando era un ser vivo. Observamos cierto imaginario natural vinculado a la madera de esos primeros estadios, que definimos como vestigios naturales.

### A) En su percepción externa

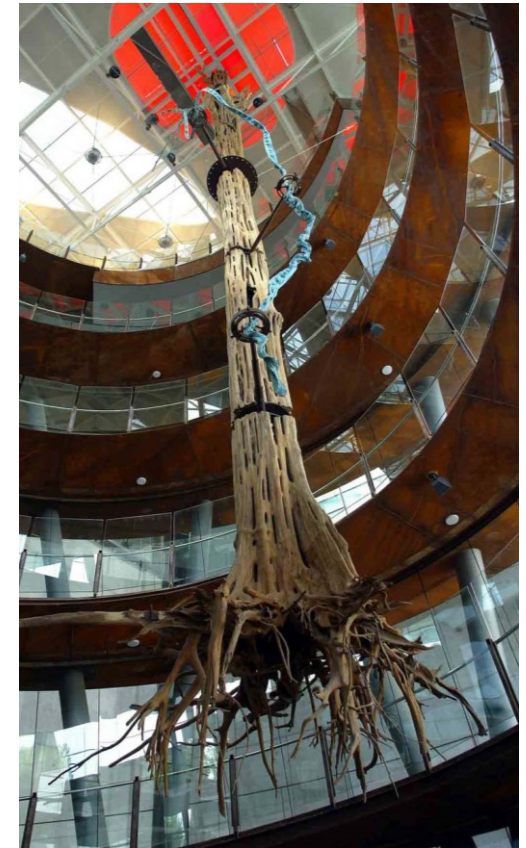
Hemos registrado algunas obras realizadas total o parcialmente con secciones secas de árboles o arbustos (tercer estadio), concretamente con ramas, troncos, árboles enteros sin hojas, raíces o tocones. En su apariencia externa y en su estructuración natural, hay una huella evidente de su procedencia. En la mayoría de los casos, se tratan temas relacionados con la naturaleza. Puede que se escogieran estos formatos precisamente por el tema del que trataban las obras, o que ocurriera al contrario: que la madera sugiriera una temática o un espectro de imágenes vinculadas a lo natural, que terminó de plasmarse en un proyecto artístico con ese elemento tan evocador.

*L'arbre de la vida* (2002) de Enric Pladevall consistía en la intervención e instalación de un árbol originario de Brasil en Barcelona, concretamente en el hueco de la rampa en espiral de Cosmocaixa de Barcelona. El artista trabajó con un árbol ya muerto. Se trata de una acariucaria, una conífera autóctona de Brasil. La pieza tiene 23 metros de altura y ocupa en el centro de un enclave que recuerda a una turbina; así se despliega significativamente el potencial metafórico de la naturaleza como escultora de formas. Esta obra es significativa en nuestro estudio por haberse creado empleando la estructura externa del árbol.

*L'Arbre de la vida* es un proyecto de gran envergadura. Debido a la complejidad de su ejecución, la obra ha tenido una gran repercusión en la trayectoria del artista, y es muy significativa en el contexto investigado. La realización de la obra requirió un año entero de dedicación. En el catálogo *El somni d'un instant de permanència* (2010), el artista explica que no fue simplemente cuestión de colocar un tronco de árbol en un edificio. Previamente se llevó a cabo un estudio del árbol, que fue cortado en seis trozos (raíces incluidas) y fue instalado sin que tocara el suelo, colgado de una estructura de treinta metros de altura. El artista viajó personalmente a Brasil a buscar el árbol, y luego emprendió con él el viaje hasta Barcelona. El tronco fue cuidadosamente estudiado para buscar su centro de gravedad, un aspecto muy importante para conseguir que el tronco se tuviera en pie (Pladevall, 2010).

El concepto de un "árbol de la vida" es una figura que ha aparecido con frecuencia en la mitología o en la religión. Puede estar relacionado con la idea del árbol sagrado que tiene un significado especial o ciertos poderes, o bien se puede utilizar como símbolo para describir la vida en la Tierra en un sentido evolutivo. En *El origen de las especies* (1859), Charles Darwin describió la evolución como un árbol que se ramifica cada vez más, pero que ha perdido ramas en su historia. Sin profundizar en el amplio espectro de conceptos que se le atribuyen al "árbol de la vida" y a sus múltiples referencias en la historia del arte, esta obra nos está hablando de la vida desde un punto de vista abstracto. No es un hecho aislado que en una obra de arte las ideas de vida y naturaleza más genéricas se unifiquen a partir de la forma de un árbol. El poder de evocación de la materia con este aspecto es innegable. Nos imaginamos cuál ha podido ser su recorrido, sabemos que estuvo viva, y visualizamos las numerosas imágenes que nos sugiere.

En *L'arbre de la vida* se combinan hierro y bronce con el árbol. En otras obras del mismo artista, se recurre a la piedra como complemento de la madera. A pesar de combinar madera con otros materiales, en *L'arbre de la vida* la huella del ser vegetal tiene un gran peso a nivel estético y conceptual.



**Enric Pladevall**  
*L'Arbre de la vida*  
Escultura de Madera, hierro y bronce  
230 cm                      2002                      Ref.: 266  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Dogny Abreu**

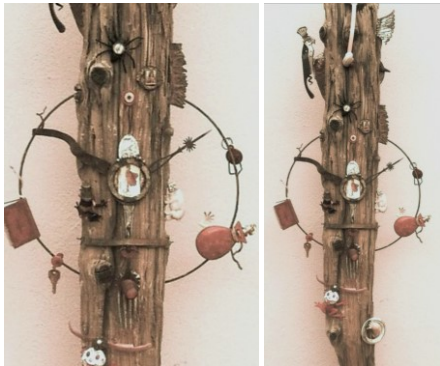
*Arquero*

Tocón de roble y mármol de Carrara

1,68 x 100 x 60 cm 2014

Ref.: 203

Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



**Beat Keller**

S. T.

Ensamblaje de objetos encontrados,  
madera metal y plástico

90 x 40 x 24 cm 2012 Ref.: 121

Imagen facilitada por el artista en 2019

Dogny Abreu es el autor de *Arquero* (2014), una escultura realizada con mármol de Carrara y madera de roble, apenas transformada. La sección de roble tiene una forma orgánica e irregular, con entrantes, salientes y huecos. A simple vista se reconoce que su volumen ha sido modelado así por la naturaleza, a excepción de dos cortes transversales, el que se apoya en el suelo y el superior, que son totalmente rectos y, precisamente por esto, claramente artificiales.

Gracias al corte tangencial que se ve desde el frente de la obra, podemos apreciar los anillos que indican la edad del árbol al talarlo. Esto nos permite entender que la razón de la forma de su superficie sinuosa reside en su interior, en sus numerosas abolladuras, fendas y grietas. Estos fenómenos reflejan irregularidades en la estructura del tronco que pudieron originarse cuando crecía el árbol. Pueden denotar, por ejemplo, que el árbol tuvo que resistir a un invierno excesivamente duro, a un verano abrasador, a la sequía o a otros agentes atmosféricos adversos. Aparte de ser señas de identidad, son reflejo del pasado de la materia.

En la producción artística anterior al siglo XX, estas marcas hubieran implicado que la materia fuera desechada por irregular, porque en ellas podrían anidar parásitos o porque algunas de sus partes podrían dividirse o desprenderse al cortarla. Actualmente, con la obra de artistas como Dogny Abreu se refleja que esta percepción ha cambiado. Abreu ve en lo inesperado o singular de estas irregularidades el encanto de la materia, y en ningún caso factores de rechazo.

Al comunicarnos con él, así como en algunas entrevistas consultadas, el artista se confiesa fascinado por cómo se origina y crece la madera. También por sus cambios de aspecto y estructura, porque estos reflejan el paso del tiempo de forma muy evidente. Todo ello se transmite en obras como *Arquero*.

El roble, como hemos comentado anteriormente, es atravesado por una lámina alargada y delgada de mármol que parece una gran aguja. La madera es absolutamente porosa e irregular, y está llena de surcos. El artista la relaciona con un fragmento delgado, estilizado, compacto y duro mármol, que la traspasa con su superficie tersa y firme. A pesar de las diferencias, ambos elementos provienen de la naturaleza, y han sido poco o nada transformados previamente.

Beat Keller también ha creado a partir de troncos que por su aspecto remiten al origen natural de la materia. En su caso, ensambla todo tipo de materiales distintos, casi contrapuestos. S. T. (2010, ref.: 121), es un buen ejemplo de ello. Es un ensamblaje realizado con un tronco y numerosos objetos encontrados en su superficie. El tronco tiene un aspecto altamente atrayente debido al dibujo de las vetas que lo recorren, a su forma irregular y a sus marcados nudos que salen hacia afuera y que tienen un tono más oscuro que el resto de la materia. Sobre esta materia natural hay juguetes y diversos objetos abandonados. Es por esto que opinamos que son materiales con funciones opuestas al tronco, porque todos estos son del ámbito de lo cultural y lo humano.

En S. T. (2012, ref.:120), el artista repite como estrategia creativa la yuxtaposición de maderas que por su aspecto y estructura remiten a la naturaleza con elementos con una elevada carga cultural. En este caso, el eje central de la composición es una sección de forma irregular de madera, ajada y agrisada por el paso del tiempo, la cual ha sido introducida en una caja del mismo material. Dentro de la caja hay una serie de objetos diversos. La madera es el eje central de la composición, ya que a su alrededor se disponen todos estos objetos.

En esta obra el aspecto de la madera es marcadamente orgánico: tiene unas formas sinuosas y numerosos entrantes y salientes; podría tratarse de la zona baja de un tronco (un tocón) o de una sección de raíces de un gran árbol. Con este planteamiento compositivo, se convierte en un atractivo escenario onírico.

Estas esculturas nos recuerdan a algunas de Pau Pérez de la Ossa, otro referente investigado que ha utilizado una madera de forma marcadamente orgánica. En S. T. (2016, ref.: 892) una sección de raíz lijada y pulida aparece en el interior de una caja de metal. Así se realiza y se enmarca el atractivo de su estructura y de su aspecto, aunque no le aporta las reminiscencias surrealistas y oníricas de las obras de Beat Keller. Tiene en común con el resto de las obras anteriores que crea a partir de distintos elementos. En concreto, recuerda a *L'arbre de la vida* porque inserta en la madera una sección de hierro con la que se simula una hoja y un tallo, formas que alegóricas a la vida que brota de su

interior. En esta propuesta se refleja una valoración estética de la raíz y el uso de su función de su origen: un elemento del que surge la vida.

Al introducirla en una caja, se realza como si se la colocase en un pedestal. En cierto sentido ocurre algo equivalente a cuando se introduce una imagen votiva en una hornacina: el espacio contenedor lo destaca y le aporta valor.

Pau Pérez de la Ossa también es el autor de *Costumbristes* (2015), una escultura realizada a partir de una sección de madera del tercer estadio, con aspecto irregular, pulida superficialmente. En ella injerta unas piezas de metal que parecen brotar de ella, como si de hongos se tratara. En este caso, al igual que en S. T. (2016, ref.: 892), la madera es utilizada por el artista como base física a la que insertar otra materia, y también como base metafórica que da vida a la materia que brota de ella.

Evelí Adam siente gran pasión por las raíces. Las entiende como el origen de la madera, más allá del origen del árbol (Adam, 2019). Esto se refleja en su proyecto *Mitología i naturalesa* (2017-2018), que consiste en una serie de esculturas realizadas a partir de secciones de raíces y tocones de pino negro y pino rojo silvestre, que fueron cortados en los años cincuenta en la montaña del Puigmal, a una altura de 1800 m.

Estas son maderas muy peculiares, tanto por su origen como por su forma. Fueron intervenidas levemente para mantener al máximo su esencia. Las acciones consistieron en cambios de posición con respecto a la posición original del árbol, yuxtaposiciones de unos formatos con otros, y la instalación final de las propuestas: con varillas metálicas, mediante un pie de hierro, sobre peanas de formas regulares de madera, o directamente sobre el suelo. Debido a que apenas se alteró la forma previa, la serie es impresionante. Refleja el potencial de la naturaleza como escultora de formas altamente evocadoras.

Para el artista, las raíces llevan el espíritu del árbol sumado al del lugar de origen, en este caso el Puigmal (la segunda montaña más alta de la provincia de Gerona, situada en la frontera de España con Francia). En su opinión, a pesar de que hayan pasado más casi 70 años desde que aquellos árboles se extirparon de su entorno natural, en su origen sigue patente en cada una de sus fibras grises y rizadas. Estas formas son interpretadas por el artista como la huella de sus sufrimientos, porque los rizos responden al impedimento de la planta para encontrar agua, obstáculos que con su constitución física sorteó para sobrevivir, hasta que fue talada.



**Beat Keller**  
S. T.

Ensamblaje de objetos encontrados, madera metal y plástico  
46 x 30 x 15 cm 2012 Ref.: 120  
Imagen facilitada por el artista en 2019



**Pau Pérez de la Ossa**  
*Costumbristes*  
Madera y hierro

15 x 35 x 30 cm

2015 Ref.:891  
Imagen facilitada por el artista



**Pau Perez de la Ossa**  
S. T.

Madera con injerto de metal introducida en caja de hierro  
30 x 17 x 12 cm 2016 Ref.: 892  
Imagen facilitada por el artista



**Evellí Adam**

*Mitología y natura* (Varia vistas de la exposición, Casa de la Cultura de Girona en 2018)

Tocones y raíces, yuxtaposición de distintos formatos instalados sobre el suelo o con peanas de hierro, (interpretados como esculturas o seres mitológicos)

Dimensiones variables 2017 Ref.: 302

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Igualmente, las raíces y los tocones traen a la memoria de este artista figuras imaginarias relacionadas con la mitología del bosque y de la naturaleza. El artista afirma ver en ellas siluetas y formas de demonios, duendes o leones alados. El artista defiende el proyecto como una propuesta de creación a partir de raíces, para convertirlas en imágenes fantásticas; para nosotros es también reflejo de un sucumbir ante lo atractivo de esos formatos, lo atrayente de sus formas y sus oquedades, porque estos tienen un potencial estético muy elevado. Las esculturas se expusieron bajo el título *Mitología i naturalesa* en Ripoll, en Barcelona y en varias salas de arte internacionales.

Cuando Evelí Adam habla de este proyecto en algunas entrevistas, alude al momento de tala como punto y final del ciclo vital del árbol, un momento crucial que pone fin a la complicada supervivencia de los pinos en este enclave. Hay otra artista, de la que hablaremos más adelante, que paraliza este momento, sin referirse a ninguna especie en concreto ni a ninguna tala en particular; simplemente nos propone que el tiempo se detenga justo cuando se tala el árbol. En artistas como ella se percibe un acercamiento, una empatía hacia la naturaleza que va más allá de la explotación de sus recursos.

Janira Romero es otra artista que ha creado a partir de un tocón que encontró en uno de sus paseos por el bosque. En *Compartir la intimitat* (2016), la sección de tronco con grandes aperturas sirve de base a una pieza de mármol que brota de su interior. El mármol ha sido tallado con una forma geométrica y artificial, y contrasta con la madera, cuya presencia original apenas ha sido alterada.

Lluís Ventós Omedes es el autor de *Aku-Aku* (2013), una escultura de almendro y ébano. En ella se conjugan dos aspectos propios de la naturaleza de la madera. Uno es la forma atrayente de ciertos troncos, como el de almendro que él ha utilizado, que presenta unas fibras que se retuercen, entrantes y salientes y voluptuosidades muy llamativas. El otro es la gran dureza del ébano, una propiedad característica de esta especie, además de su color y su belleza. Aunque ha trabajado artesanalmente y transformado en mayor medida el tronco (incluso hincándole secciones pequeñas de otra especie), hay una valoración estética de la forma y de la estructura de la sección. Tal vez al ponerle esas pequeñas lascas pulidas que brotando de ella, el artista remite a algo espiritual, como si del tronco brotara la vida. El título, *Aku-Aku*, remite a la cultura de espíritus guardianes de los habitantes de la Isla de Pascua, en el extremo oriental de Polinesia, a los que se les llamaba con ese mismo nombre.



**Janira Romero**

*Compartir la intimitat*

Escultura de madera encontrada y mármol

51 x 27 x 30 cm 2016 Ref.: 431

Imagen facilitada por la artista



**Lluís Ventós Omedes**

*Aku - Aku*

Escultura de madera de almendro y ébano

33,5 x 51 x 43 cm 2013 Ref.: 612

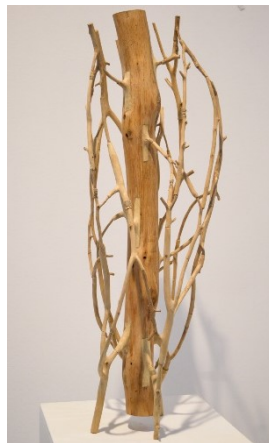
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Hiroshi Kitamura es un escultor que a partir de secciones de ramas, troncos y raíces de árboles y arbustos consigue articular unas obras que recuerdan al arte japonés de arreglo floral: el *ikebana*. Para ello utiliza restos de poda o maderas encontradas en la naturaleza: madera desgajada o desgarrada por acción de las inclemencias atmosféricas de árboles como encina, acacia, almez, entre otras especies autóctonas del Empordà. Ha encontrado en estos materiales el medio idóneo para explotar su gran dominio artesanal y llevar a cabo una propuesta de reciclado de maderas que tradicionalmente se consideraban residuos y quedaban relegadas a su uso como combustible; consigue darles una nueva vida y reconvertirlas en objeto artístico.

Su práctica escultórica tiene la particularidad de que consigue mantener ese aspecto salvaje y natural de la madera. Podría decirse que transforma con rigor la madera pero solo lo esencial. *Tres coronas* (2018) es un magnífico ejemplo de esto que comentamos, es una escultura realizada enteramente con ramas de acacia, por su composición y su forma es muy estilizada, tiene un eje principal vertical que se apoya en el suelo con tres patas y conforme se asciende, en tres puntos del mismo brotan tres coronas (es decir, tres circunferencias construidas con rama de acacia que rodean a la rama que actúa como columna vertebral de la escultura). La figura termina en punta, porque su eje vertical va reduciendo de diámetro conforme asciende.

El alzamiento de esta obra es muy peculiar, sobre todo por el sistema de unión de secciones de madera practicado. De hecho, más que uniones Hiroshi Kitamura realiza empalmes y prolongaciones de una rama a través de otra, tallando ligeramente la forma de los extremos de las secciones para que encajen una en otra y se genere una forma continua. En *Tres coronas* se aprecia la sencillez de este procedimiento, que lo practica en muchas otras obras. Esto nos permite apreciar que a pesar de su sencillez, cuando se ejecuta es bien se generan unos trazos aéreos de madera que pueden ser rectos o curvos y cerrarse sobre sí mismos, o pueden aumentar o disminuir de dimensión gradualmente.

Puntualmente sujeta algunas uniones con cuerdas finas de cáñamo, pero, incluso en estas ataduras la ejecución es muy pulida, muy precisa y controlada: rodeando la rama, con poco grosor, lo justo para sujetar sin abultar demasiado y, sobre todo, reflejar orden. Las partes curvas han podido ser realizadas humedeciendo la madera y ejerciendo presión moderada hasta que esta ha cedido, o aprovechando zonas curvas de varias partes unidas entre sí hasta generar un objeto circular. Todo en *Tres coronas* está resuelto de manera sencilla y pulcra, su acabado es excelente.



75 x 20 x 20 cm

2018

**Hiroshi Kitamiura**  
*Vertebrat II*  
 Madera de alcino y de almez  
 Ref.: 390  
 Imagen realizada personalmente, 2018

50 x 110 cm

2018

**Hiroshi Kitamiura**  
*Tres coronas*  
 Madera de acàcia  
 Ref.: 388  
 Imagen realizada personalmente, 2018





*Vertebrat II* (2018) es otra obra igualmente pulida en sus acabados y método de creación. La obra es de alcino y almez, por lo que tiene dos tonalidades. De nuevo surge a partir de un eje vertical que actúa como columna, en la que se ensamblan ramas de menor dimensión. Esta flota, no se apoya en el suelo en ningún momento, porque las ramas que brotan de ella misma y la envuelven formando un entramado irregular, también funcionan como soporte de la escultura, y se ubican a distinta altura. El sistema de alzamiento es de dos tipos. Por un lado, el entramado de ramas que rodean al eje principal se conforma con el sistema de uniones y prolongaciones que vimos en *Tres coronas*, así como las ataduras puntuales realizadas con hilo de cañamo. Por otro, las ramas menores, las del entramado que rodea a la columna central, se unen a esta con un sistema muy singular, que está a medio camino entre el ensamblaje y el injerto. La forma menor se introduce y encaja en la mayor, para ello por un lado practica un orificio a la medida exacta de la forma rectangular en la que ha recortado la superficie de la rama que quiere encajar. Por último, las terminaciones son realmente finas. En su ficha individual se pueden ver las imágenes, además de detalles adicionales.



*Passeig Circular* (2018) es otro ejemplo más de esculturas creadas a partir de distintas secciones de encina halladas en la naturaleza que, tras su elaboración, parecen haber estado siempre unidas. Esta obra es un gran trazo circular con aspecto de rama. Las prolongaciones de las secciones se realizan con sistemas de ensamblaje convencionales, encajando los extremos, encolando y fijando mediante tubillones.

*Enigma de Bosc* (2018) es equivalente a *Passeig Circular* en estilo, pero en un tamaño menor. La obra está formada por tres formas parecidas a círculos orgánicos e irregulares que se dejan caer una sobre otra formando una cadena. En este caso una secciones de acacia muy sinuosas.

**Hiroshi Kitamiura**

*Passeig circular*

Escultura de madera de encina  
150 x 150 x 70 cm      2018      Ref.: 392  
Imagen realizada personalmente, 2018



**Hiroshi Kitamiura**

*Enigma de Bosc*

Escultura realizada con ramas de madera de acacia  
65 x 10 x 10 cm      2018      Ref.: 393  
Imagen realizada personalmente, 2018



**Hiroshi Kitamiura**

*Fractal y Fractal II*

Escultura de madera de alcino  
220 x 30 cm y 240 x 110 cm      2018      Ref.: 389  
Imagen realizada personalmente en 2018



**Hiroshi Kitamiura**

*Evolució IV*

Escultura de madera de alzino  
30 x 130 x 60 cm      2018      Ref.: 387  
Imagen realizada personalmente, 2018

Otras obras construidas combinando las técnicas de *Tres Coronas* y *Passeig Circular* son *Secret de Bosc* (2018), muy parecida a *Passeig Circular* (pero en su caso es una forma abierta, una especie de rizo de madera), *Enigma de Bosc II* (2018), *Pulmó de Bosc III* (2017) y *Sediment de Bosc* (2018). En ellas asistimos a un despliegue de conocimiento artesanal y el reflejo de una gran capacidad de imaginación de formas nuevas, estilizadas y elegantes, a partir de secciones naturales encontradas. Todas estas esculturas, aunque sean artificiales, por un instante nos hacen pensar que crecieron así, que son vegetales de formas sorprendentes.

Terminamos explicando una variante de su trabajo en la que transforma más la materia, ya que no conserva la forma externa original de la sección del árbol o arbusto de la que procede. En estas obras, el color, el veteado, la textura y las grietas remiten a su origen natural.

*Fractal* y *Fractal II* (2018) son dos esculturas construidas uniendo secciones de madera de alcino. La composición de ambas es marcadamente vertical y en ambos casos la pieza se separa del suelo con patas ensambladas al tronco o eje principal. Ha transformado la materia mediante procedimientos artesanales tradicionales como la talla directa, y ha construido las formas ensamblando unas partes a otras. El acabado se realiza puliendo a mano, lo cual se refleja en las texturas de la superficie, donde se observan marcas de escofina y lima. *Evolució IV* (2018) tiene las marcas o puntos claros causados por las uniones mediante tubillones. A pesar de ello el resultado es una figura que tiene un carácter marcadamente natural, que da la sensación de reptar o moverse con ritmo ondulante.

Como comentamos anteriormente, las esculturas de Hiroshi Kitamura responden a una idea de creación escultórica con vestigios de tradición japonesa. Especialmente en las piezas de menor tamaño, podría recordar a la técnica floral del ikebana. El significado de la palabra ikebana es “dar vida a las flores”. Es un concepto de arte o diseño floral que va más allá de lo funcional entrando en cuestiones filosóficas: después de cortar flores frescas, lo que supone su muerte, se les intenta dar una nueva vida. Hiroshi Kitamura en cierto sentido trata de hacer un procedimiento equiparable con sus obras: dar una nueva vida a maderas muertas halladas en l’Empordà. El ikebana requiere de un gran esfuerzo compositivo; se trata de buscar la sencillez, la elegancia, la rapidez y la eficacia. Lo mismo ocurre en las esculturas descritas. Sus detalles técnicos, los métodos practicados y la composición buscan la sencillez, la eficacia y la elegancia. El ikebana promueve observar la naturaleza, trabajar con serenidad, prestar atención a las formas, texturas y colores naturales de los materiales (flores y secciones vegetales cortadas), procedimientos presentes en las obras estudiadas de Hiroshi Kitamura.

Las obras citadas y otras que se incluyen en su ficha individual en el *Anexo de Referentes* se expusieron en la Galería Miquel Alzueta de Barcelona en 2018, en la exposición *Hiroshi Kitamura. Secrets de Bosc*. Es un nombre muy apropiado para su obra, en la cual manifiesta respeto hacia la naturaleza y hacia la madera, la búsqueda de su esencia más profunda, intentando alterar lo mínimo posible el elemento del que parte, componiendo por adición más que a partir de la técnica de la talla (sustracción). El resultado alcanzado, como hemos visto en las obras comentadas, son esculturas que parecen haber sido esculpidas más por la propia naturaleza que por la mano del hombre.

Como contrapunto a la propuesta de Hiroshi Kitamura, para que no se encasillen estos procesos de trabajo que él y otros artistas utilizan sin ningún estilo en concreto, desearíamos explicar que a partir de maderas con una configuración con un origen natural reconocible, también se han generado obras con estilos que tienen algo de artificial o incluso industrial.

Dolors Puigdemont es una artista especialmente diestra en este sentido, ya que encuentra el equilibrio entre el aspecto natural de ciertas maderas y el aspecto industrial de otros elementos. Utiliza principalmente eucalipto, morera y platanero, en presentación de ramas y troncos enteros (que conservan sus correspondientes tocones y el inicio de sus ramas) o secciones menores realizadas como cortes transversales. Estas se intercalan con elementos u objetos dispares, tales como alambre galvanizado, hilos transparentes de nilón, luces eléctricas fluorescentes o metacrilato. Puede que, aparte de un interés estético y compositivo, en cierto sentido haya un intento de compensación en la yuxtaposición de estas materias. Lo explicamos con varios ejemplos de obras.



**Dolors Puigdemont**

*Aulines aimies*

Esculturas, técnica mixta. madera hierro y pintura acrílica dorada

200 x 20 x 20 cm 2013 Ref.: 230

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Dolors Puigdemont**

*Bosc daurat*

Instalación con ramas pintadas con pintura dorada, colgadas de hilo

350 x 350 cm

2014

Ref.: 227

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Dolors Puigdemont**

*Arbres al vent*

Ramas, hilos, fluorescentes y malla galvanizada

300 x 200 x 300 cm 2014 Ref.: 228

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Dolors Puigdemont**

*Eix-mundi*

Escultura realizada con madera natural y malla metálica

250 x 120 x 120 cm 2015 Ref.: 226

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

*Aulines aimies* (2013) de Dolors Puigdemont son unas esculturas realizadas a partir de ramas. Se han descortezado en algunas partes y en otras no, y luego se le ha aplicado pintura dorada. Por eso tienen franjas de distintos tonos de marrón: uno más oscuro donde conserva la corteza, otro en marrón más claro (donde no hay corteza), y otras en tono dorado. Todas las ramas se instalaron en vertical con ayuda de unas bases de hierro. Un año después repitió este método de intervención para realizar la instalación titulada *Bosc daurat* (2014). A diferencia de *Aulines aimies*, en este caso como vemos en la instalación que tuvo lugar en el muelle de costa del puerto de Tarragona en 2014 (ver imágenes), colgó las ramas del techo, con hilos de nilón, y las iluminó con varios focos consiguiendo representar un bosque con árboles parcialmente pintados de dorado. La relación entre madera, pintura plástica y nilón consigue generar una alegoría artificial y poética de un medio natural. En la instalación *Arbres al vent* (2014) también utiliza secciones de rama y las cubre, pero en lugar de hacerlo con pintura lo hace con hilos gruesos de color claro, enrollados en franjas, desordenadamente (si los comparamos con los hilos de las esculturas de Hiroshi Kitamura). Estas se cuelgan con hilos de nilón, en horizontal, de una estructura metálica que a su vez está suspendida del techo. Entre algunas ramas encontramos unos tubos de luz fluorescentes encendidos, puestos en paralelo a las secciones de madera. Los cuatro tubos y las 15 ramas tienen espacio entre ellos, sin llegarse a tocar, pero entre ellos se genera sensación de cohesión. Aparece un agrupamiento de materiales de procedencias dispares que aparentemente flotan en el aire. Unos emiten luz y otros la reciben, a la vez que proyectan sombras a su alrededor.

*Eix-mundi* (2018) es una escultura creada a partir de un tronco de gran envergadura, un resto de poda de morera, junto con otros materiales de procedencia diversa. Este tiene la corteza intacta, parece que está en posición inversa a la original. En su parte superior hallamos una malla de acero galvanizado ligeramente mayor que el diámetro del tronco, y más arriba aún una pirámide de madera, pintada de color dorado. De la malla cuelgan cuatro cordeles que sostienen una tira larga de malla de acero galvanizado que rodea al tronco, formando un círculo. De esta última cuelgan unos materiales textiles irregulares.

Esta singular composición, por el título, puede ser interpretada como una metáfora del mundo donde la madera, que podría ser alegórica de la naturaleza, es el eje central que da sustento físico al todo. El tronco remite a su origen, y a su alrededor se articulan con equilibrio el resto de los componentes, el resto de las partes de este mundo.



**Dolors Puigdemont**

*Cercle Daurat*

Instalación con secciones de platanero pintadas e hilo de lino

100 x 100 x 80 cm 2016 Ref.: 232

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Dolors Puigdemont**

*Lit de gel*

Instalación con ramas de morera, restos de poda de platanero, pintura dorada, hilos de lino y vidrio

160 x 160 x 160 cm 2017

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Ref.: 229

En otras ocasiones ha utilizado secciones de tamaños menores que el tronco de morera de *Eix-mundi*, aunque en ambos casos son restos de poda, un ejemplo de ello es *Cerle Daurat* (2016), una instalación realizada a partir de varias secciones transversales de platanero pintadas en dorado con veladuras translúcidas, por lo que a pesar de la capa de pintura podemos intuir la superficie rayada que resulta del corte tangencial, la porosidad de la madera e incluso los anillos del tronco. Estas se han colocado sobre el suelo formando un círculo. Colgando del techo, coincidiendo con el eje vertical que se corresponde al centro de ese círculo, hay una maraña de hilos y lino a cierta distancia del suelo.

*Variacions damunt de la morera* (2016) son dos esculturas que giran alrededor de la morera, como eje temático y como material. Utiliza una sección grande de tronco y ramas de tamaño menor. Una se arma a partir de una gran sección de tronco de morera, cortada en horizontal, de donde salen unas ramas de morera insertadas. La segunda escultura está construida a partir de un apilamiento de ramas de morera que por su disposición y configuración nos recuerda a la intervención *Sticks spire* (1983) de Andy Goldsworthy, aunque las ramas están fijadas a una estructura de acero inoxidable y modeladas por varios alambres. La base tiene incorporada ruedas de goma para desplazarse. Alrededor del apilamiento cónico hay una estructura que envuelve a las ramas. En otras obras como *Llit de gel* (2017), *Puerta adentro* (2018) o *Cremada* (2018), también trabaja a partir de restos de poda: troncos, ramas y secciones transversales de morera. Intercala estas formas con el metal, generando cuerpos híbridos, a medio camino entre lo industrial y lo natural.

### B) En su estructuración interna y su comportamiento

En las obras comentadas anteriormente, la forma exterior evoca la procedencia natural, como una imagen que emerge del inconsciente. En las obras que veremos a continuación, el origen natural de la madera se refleja en los comportamientos internos de la materia que responden a la estructuración y a la composición de sus fibras. Nos referimos a los vestigios y rastros de naturaleza propios de la madera, de carácter orgánico, perecedero y cambiante.

Su carácter inestable y sensible al entorno, sujeto a cambios en su estructura que afectan a su aspecto, como el surgimiento de vetas, grietas o irregularidades, puede interpretarse como que la materia sigue teniendo vida. Puede recordarnos de dónde procede ese elemento y por qué actúa así. Otra importante señal interna que nos puede remitir a su origen son las irregularidades causadas por agentes externos en el árbol o arbusto cuando estaba vivo; simbólicamente, son como cicatrices, o marcas de su vida en el bosque. Esto ya ha aparecido en algunas obras citadas, como *Mitologia i naturalesa* de Evelí Adam o *Arquero* de Dogny Abreu.

En las obras siguientes, la madera no conserva el aspecto externo identificativo en tanto que rama, tronco, raíz o tocón del árbol.

Toshie Itabashi es una escultora que trabaja integrando en sus obras las cualidades innatas de la materia, ya sean sus vetas o sus nudos, o interviniendo directamente con unas acciones muy singulares. En algunas de sus piezas aprovecha los dibujos naturales de la madera, su característico veteado, como rasgo que visualmente enfatiza el volumen que ella crea mediante talla directa. En otros casos, en lugar de trabajar las grietas presentes en la madera para disimularlas o contenerlas, las integra hasta tal punto que a veces parecen haber sido ideadas exprefeso; estas irregularidades marcan el ritmo de la escultura, por ejemplo, cuando la artista o las cose con hilo rojo.

En algunas ocasiones, ha tallado directamente sobre pino melis, como ocurre en *Familia* (2010), escultura de formas son simples y lisas, superficie continua y tersa, y composición marcadamente vertical. En esta obra llama la atención la grieta que la recorre verticalmente, que en ningún momento altera ninguna de sus otras características que acabamos de comentar; es más, posiblemente las complementa, y potencia su ritmo estilizado y vertical.

En otras esculturas como en *Dualidad 3* (2006) interviene en una grieta cosiendo sus bordes, más concretamente en unas puntas dobladas muy pequeñas que clava en los fillos, por donde pasa el hilo. Esto le da un aspecto a la grieta de herida, unida con puntos de sutura. El color del hilo es muy potente y llama la atención a nivel compositivo; hace que



**Dolors Puigdemont**

*Variacions damunt de la morera*

Esculturas de tronco y ramas de morera,  
alambre y malla metálica

Dimen. no esp. 2016 Ref.: 231

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Toshie Itabashi**

Familia

Talla directa, pino melis tratado

71 x 50 x 50 cm

2010

Ref.: 1030

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Toshie Itabashi**

Dualidad 3

Pino melis, clavos e hilo

130 x 24 x 24 cm

2006

Ref.: 1029

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miquel Samitier**

Revelació

Talla en de roble y hierro introducido parcialmente en la madera

34 x 160 x 34 cm

2017 Ref.: 793

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

lo miremos y nos fijemos aún más en la grieta que se entrevé, aunque al coserla se pierda parte de la visión de todos sus detalles porque está parcialmente cubierta. En el resto de la pieza el dibujo del pino melis (es decir, las marcas lineales que presenta por la diferencia cromática de sus vetas), acompaña al volumen curvo impuesto, potencia la apreciación de su volumen porque lo describe muy bien a partir de líneas.

Aunque ha cosido más resquebrajaduras en otras esculturas, no en todas practica la intervención con hilo rojo. En otras obras, como *Bebe* (2006), más que un cosido zigzagueante lo que practica es un bordado, por lo tupido que queda la trama, apenas hay hueco para ver el interior de la hendidura. En cambio, en *Sutura III* (2010), el cosido es más rítmico y constante, tiene huecos y permite ver mejor el interior, actúa como malla que divide el espacio interior de la materia agrietada y el exterior a ella y lo hace inaccesible.

En estas obras ha vuelto suyas las brechas, las ha convertido en una seña de su estilo. Estas actuaciones llaman la atención, pero no hemos de olvidar que también integra con acierto en sus obras el volumen con el dibujo natural de la madera, los nudos y demás variaciones en su aspecto.

Miquel Samitier ha realizado obras en las que las grietas e imperfecciones son el punto de partida o el eje a partir del cual se articula a nivel compositivo su trabajo; estas son entendidas como señas de identidad de la materia que enriquecen la obra. *Revelació* (2017) es ejemplo de ello. Es una escultura vertical de roble, que ha tallado con incisiones poco profundas manteniendo así la configuración tubular y alargada del tronco. Las formas inducidas parecen pliegues que la rodean a la manera de una elipse; son más finas hacia los extremos y más anchas y abiertas en la mitad del conjunto. Hay una gran abertura que la atraviesa verticalmente, potenciada por una regla de hierro que se introduce en el tronco y dirige nuestra mirada hacia el interior. Puede que, con el paso del tiempo, si el hierro se dilata y contrae, el grosor de la hendidura aumente. El acabado de la obra es liso, con una superficie suave y tersa.

Inevitablemente, al conocer esta obra pensamos en *Cracking Box* de David Nash, explicada en el capítulo 1; esa pieza se rompería, doblaría y deformaría inevitablemente como quizás le ocurra a *Revelació*. Y, como defendía David Nash, quizás en este caso también es lo correcto si se está buscando una forma de crear en la que el material guíe al artista, en lugar de dominarlo (Gayford, 2019). En *Revelació*, Miquel Samitier permite que la madera le guíe, que se muestre y se manifieste sus propiedades todo lo posible, exprime su potencial cambiante y sus cualidades físicas.

Si continúa cuarteándose e incluso llega a partirse, el ciclo de la naturaleza se habrá manifestado. Como decía David Nash, cuando se utiliza la madera (por ejemplo, para hacer una mesa), la sacamos prestada del ciclo de la naturaleza. Pero si la colocamos fuera, a la intemperie o expuesta a agentes externos, la naturaleza vuelve a manifestarse (Gayford, 2019).

*12 Raons* (2012) de Miquel Samitier es una escultura construida a partir de un corte transversal de un gran tronco de cedro en horizontal, chapa de hierro y hierro forjado en barras, estos elementos son ordenados siguiendo la forma que marca una gran grieta que ya estaba en el tronco. El cedro utilizado se ha trabajado para que quede totalmente pulido. Hay una chapa de metal que se ha recortado coincidiendo con el perfil del tronco y con uno de los bordes de la grieta; por lo tanto, la cubre parcialmente como si fuera un estrato con un contorno idéntico. Queda visible la superficie horizontal un espacio reducido, aproximadamente un quinto del total, zona en la que ha hincado unas varillas de hierro que finalizan en punta, están situadas juntas, apiladas; parece que salieran bruscamente hacia arriba desde el interior.

Desde el lateral podemos observar la grieta; es un espacio hueco que va del exterior hacia la médula. La fractura en la madera tiene una gran presencia que se potencia por el cubrimiento con chapa, porque el espacio que nos queda para apreciar el material es más reducido, concretamente: su perímetro, la grieta y el hueco sin chapa encima de donde salen las varillas de hierro forjado. La hendidura es ancha y larga, genera su propia sombra y tiene su propio espacio interno. Parece una apertura en un terreno que nos dirige a su centro. En esta obra el artista ha explorado el potencial plástico y expresivo de la yuxtaposición de distintas materias alrededor de una seña de identidad en la madera.

Carlos Gavilán es un escultor que, por el tipo de acciones que practica, aumenta la visibilidad de la estructura de la madera, especialmente cuando crea a partir de troncos macizos. Realza la presencia de anillos, grietas, nudos o fendas. *Nudo* (2008) es una escultura tallada en roble, que representa una gran atadura. Después de tallarla ha quemado y posteriormente cepillado la materia. En consecuencia, en su superficie aparecen unas vetas más marcadas de lo habitual, por el color oscurecido y las ondas o desniveles que se producen entre las vetas, que además de ser llamativo, tiene gran potencial informativo, ya que remarca la constitución de la materia a nivel estructural.

Como comentamos en varias ocasiones en este documento (por ejemplo, en el apartado titulado *Categorías de identidad de la madera*, y, con mayor rigor técnico y detalles, en el *Anexo sobre el material*), la madera crece por capas que se suman anualmente; con la particularidad de que en cada capa hay partes con distinto color y textura debido a la estación del año en la que se forma y a agentes externos que puedan afectar al crecimiento del árbol. Por esto en una misma capa podemos observar tonalidades diferentes, y hay partes de las fibras con distinto grado de porosidad, dureza y compacticidad. Cuando Carlos Gavilán quemó la madera de *Nudo*, las zonas más porosas, que tienen más oxígeno, prendieron antes y más que las duras y compactas, que tienen menos porosidad. Por esto se forman una especie de escalones en la superficie, debido a que cada anillo ha resistido más o menos al fuego en función de sus cualidades. Cuando posteriormente cepilló la superficie eliminó la parte calcinada que queda tras la acción, resaltando las distintas tonalidades del acabado final.

En *Nudo* también hay grietas que recorren sus formas de un lado a otro, son numerosas, de menor envergadura que las de las piezas de, por ejemplo, Miquel Samitier, pero igualmente son una seña característica de la obra, además de indicarnos, por ser pequeñas y numerosas, que esa materia ha aguantado multitud de adversidades y ha sufrido contracciones, hinchazón y movimientos de tracción-turgencia, posiblemente algunas de ellas surgieron a causa del fuego (para más información sobre crecimiento, estructura y alteraciones de la madera, consúltese el *Anexo sobre el material*).

*Desde las profundidades del ser* (2014) son once esculturas realizadas por Carlos Gavilán, primero tallando directamente sobre platanero y posteriormente quemándolas y cepillándolas; el resultado de estas últimas dos acciones es parecido al de *Nudo*, en el remarcado de las vetas y la aparición de numerosas pequeñas fisuras. Las distintas obras de la serie se parecen en su forma, todas ellas terminan en un volumen que recuerda a una gota invertida ligeramente curvada y la parte inferior coincide con el contorno del tronco que se mantiene como basamento.



Miquel Samitier

*12 Raons*

Escultura de madera de cedro y hierro

35 x 35 x 20 cm 2012

Ref.: 788

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



Carlos Gavilán

*Nudo* (Pertenece a la serie *Nudos*)

Talla en de roble, quemada y cepillada

40 x 40 x 40 cm

2008

Ref.: 135

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



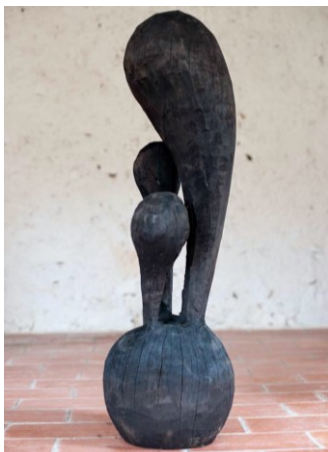
**Carlos Gavilán**

*Desde las profundidades del ser*

11 esculturas de madera de platanero, realizadas por talla directa, calcinamiento y cepillado

Tamaño máx. de pieza 190 x 40 x 40 2014 Ref.: 134

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Carlos Gavilán**

*Oscura semilla*

Escultura de platanero, quemada y cepillada

100 x 30 x 25 cm 2014 Ref.: 137

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Esto último nos permite intuir cómo era la configuración del tronco anteriormente al proceso de transformación por parte del artista. Las obras tienen un eje que separa el basamento de la parte superior de la obra, y hay gran diversidad de alturas entre estas once obras.

*Oscura semilla* (2014), otra escultura de este mismo artista, se parece en su estilo, volumen y aspecto final a las piezas de *Desde las profundidades del ser*. Pero a diferencia de estas, en *Oscura semilla* en lugar de brotar un solo eje desde la base que termina en gota, son tres los elementos que emergen del basamento. En esta obra ha chamuscado más o cepillado menos la superficie. Su tono es más oscuro y más homogéneo. Esto evoca el aspecto de la madera cuando se acaba de quemar, que en su último estrato se vuelve muy negro, se craquela y a veces aparece un brillo con reflejos azules. Tiene muchas grietas que brotan en ritmos verticales, recorriendo la obra, dirigiéndose hacia la parte interna, posiblemente aparecieron por el calor del fuego, que provocó movimientos internos en la estructura de la madera.

En las obras explicadas de Carlos Gavilán, por un lado talla con un planteamiento tradicional y artesanal, y por otro el acabado final depende del fuego como agente hacedor, proceso que siempre conlleva un cierto azar e imprevisibilidad. A este artista le interesan las reacciones azarosas, aquellas que realmente permiten al elemento con el que crea desenvolverse y transformarse por sí mismo. Además, en *Desde las profundidades del ser* y en *Oscura semilla*, por los títulos escogidos para definir las obras, reflejan una intención de fabulación, sugieren varios hilos narrativos ligados a la materia con la que tienen lugar y a su forma.

Joaquín Jara suele crear con elementos que reflejan recorrido o bagaje previo. En sus obras encontramos frecuentemente ejemplos de maderas con resquebrajamientos y superficies ajadas y agrisadas. Un ejemplo de esto lo encontramos en *Phobetor* (2015) y *Golem* (2013). *Phobetor* consiste en una figura antropomórfica con un aspecto áspero que parece extraído de una distopía. Una viga sirve de peana y de cuerpo del personaje. Le ha atado cuerdas, fibras vegetales y una máscara de porcelana. Bajo la máscara, la madera tiene zonas quebradas, que parecen haber sido partidas bruscamente con un golpe seco, sin herramientas de corte. También presenta multitud de grietas y hay secciones con desgarros.



**Joaquín Jara**

*Golem o arqueología de réplica de Laura*

Madera, barro rojo, cuerda, clavos, una mano de escayola, restos orgánicos

123 x 30 x 25 cm 2013 Ref.: 495

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Joaquín Jara**

*Phobetor*

Porcelana, algodón, madera, alambre y clavos

37 x 29 x 26 cm 2015 Ref.: 494

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) y en [enlace web](#)



Como explicamos en el capítulo 1, la acción de desgarrar consiste en eliminar materia separando las fibras en sentido longitudinal; puede practicarse partiendo el tronco cuando se ha retirado el excedente de material que se pretendía para que tenga un aspecto ordenado o hacerlo más descontroladamente para que parezca madera rota o ajada.

En otras obras como *Golem* vuelve a utilizar una sección de madera muy desgastada, parece estar en una fase inicial de pudrición, y aprovecha sus hendiduras anchas y de una profundidad considerable para fijar numerosos materiales mediante cuerdas (como telas, figuras de escayola, restos orgánicos y clavos hincados). No queda claro si estos objetos tienen una función específica, si tienen una finalidad puramente estética o si son resultado del azar.

## 2. Lo natural y la madera: diversidad de enfoques

En las obras presentadas anteriormente hemos visto que a veces la propuesta está planteada total o parcialmente desde la naturaleza, y la obra materializa con madera de estadios que aún tienen rasgos fácilmente identificables con su origen como árbol o arbusto. La madera conserva una especie de esencia orgánica y natural, que permite evidenciar estas características. Observando en conjunto las obras que tienen esto en común, observamos que hay puntos de encuentro entre las propuestas. En todas ellas lo natural se muestra con maderas que tienen vestigios de naturaleza externos y/o internos.

### A) La naturaleza como fuente de inspiración

Para Dogny Abreu la naturaleza es su fuente de inspiración. *Raíces* (2014) trata de un tema ligado a la madera: las raíces. Es un conjunto ideado para un espacio expositivo interior; se compone de cinco piezas talladas en ciprés suspendidas del techo mediante hilos de nilón, dispuestas verticalmente paralelas paralelamente entre sí. Las secciones de madera son iguales, su forma es delgada y recta, terminan en punta en el extremo inferior y en el superior se abren, expansivamente. En el extremo superior se ha calcinado la materia. La parte inferior toca el suelo que ha sido cubierto con una gruesa capa de tierra.

Las raíces son el origen de cualquier planta, crecen en dirección inversa al tallo, que sería la forma que se abre y se extiende hacia arriba. Carecen de hojas y se introducen en la tierra para absorber de ella los nutrientes y demás sustancias necesarias para el crecimiento y desarrollo de la planta. Dogny Abreu, en lugar de introducir sus raíces en la tierra, las mantiene visibles, aunque las deja en contacto con la tierra por un punto concreto, el inferior, denotando que esa conexión no puede dejar de producirse para que sobreviva la materia prima cuando es un ser vivo.

En otras ocasiones representa partes o formas de la naturaleza que no son específicas de la madera o de su origen, pero aluden a otros elementos naturales como puede ser el agua: *La gota* (2014) es una instalación, también ideada para exponerse en un espacio interior, en la cual desciende del techo una talla de pino, a cierta distancia sobre una acumulación de tierra puesta sobre el suelo formando un círculo. La composición de la escultura se divide en dos partes: en su mitad superior tiene unos salientes que recuerda un tallo con espinas, con la superficie calcinada oscura, y la parte inferior que tiene la superficie de su color natural y cuya forma recuerda a la de una gota de agua cayendo.

*Punto de encuentro* (2015) es una instalación efímera en medio de un bosque. Se trata de una talla directa de ciprés, de forma estilizada y ligeramente aplanada, más delgada en la zona central y más ancha en los extremos (estos últimos están calcinados, por eso tienen un color negro con reflejos azulados). La pieza se parece a las de la instalación *Raíces*, como si se hubieran utilizado dos de aquellas figuras para ponerlas simétricamente, tocándose entre ellas por las puntas. Para su instalación apoyó la parte inferior sobre la tierra, algunos de sus extremos quedan semi enterrados, y en la parte superior la ató a los árboles contiguos, con hilos transparentes de nilón, por lo que la escultura se presenta en modo de eje vertical delgado en medio del bosque.



Dogny Abreu

*Raíces*

Instalación con figuras de ciprés colgadas y tierra  
2,30 x 1,65 x 34 cm 2014 Ref.: 208

Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)



Dogny Abreu

*La gota*

Instalación con escultura de pino y tierra  
116 x 13 x 13 cm 2014 Ref.: 211

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)





**Dogny Abreu**  
*Espátula vómica*  
 Instalación de escultura de ciprés en la naturaleza  
 30 x 169 x 15 cm      2015      Ref.: 210  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Dogny Abreu**  
*Punto de encuentro*  
 Instalación de escultura de ciprés en la naturaleza  
 240 x 33 x 23 cm      2015      Ref.: 209  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Un diseño parecido al de las piezas de *Raíces* y las dos mitades de *Punto de Encuentro* vuelve a aparecer en otras instalaciones del mismo artista como *Espátula vómica* (2015). En este caso colgó en horizontal la talla en ciprés utilizando hilos transparentes de nilón y los árboles del bosque como puntales. La forma de madera es ligeramente curva, es muy delgada, una parte termina en punta y la otra en unas formas talladas que se expanden o se abren, como si fueran dedos o plumas. También en este caso volvió a chamuscar la parte más ancha, que queda oscurecida, y el resto de tono claro. El título de esta obra no hace alusión directa a la naturaleza, sino a unos artefactos en forma de paleta, labrados generalmente en hueso, concha, madera o marfil, que servían para inducir el vómito para el “rito de la cohoba” de los taínos (habitantes precolombinos de las Bahamas, las Antillas Mayores y el norte de las Antillas Menores). Tanto en el formato como en el emplazamiento, observaríamos una cierta relación con la naturaleza.

Hay otro artista investigado para el cual la naturaleza es el emplazamiento físico a partir del cual surgen sus proyectos y la fuente de la que obtiene todos los componentes con los que crea: Nil Nebot. Este joven artista define su creación como “arte rupestre”, porque necesita entornos vírgenes para poder crear y utiliza tan solo elementos obtenidos por él mismo a partir de restos vegetales, de animales o de la tierra. Esta es su estrategia para huir de lo prefabricado e inmaterial y de los entornos urbanizados. Ha realizado esculturas como S. T. (2014, ref.: 858) ensamblando restos vegetales fibrosos como estopa seca, hojas, huesos, rocas, ramas secas y secciones de troncos o tocones encontrados en el bosque. Es otras obras como S. T. (2010, ref.: 860) utilizó fragmentos de madera, que yuxtapone para construir una forma semi abierta, que se unen en una rama que se inserta en el suelo. A esos fragmentos les ensambló restos de huesos de animales. Cortó la madera utilizando técnicas primitivas propias del paleolítico, con unas herramientas fabricadas por él mismo a partir de sílex y otras rocas duras. *Figura en tosca* (2013) representa un ave de figura simplificada construida con restos de maderas encontradas, una en forma de tallo, otra es una rama ligeramente curva, junto con una roca blanca y una pluma.



**Nil Nebot**  
 S. T.  
 Escultura de huesos y madera  
 165 x 70 x 80 cm      2010      Ref.: 860  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Nil Nebot**  
 S. T.  
 Escultura de huesos, restos vegetales fibrosos y madera  
 185 x 165 x 82cm      2014      Ref.: 858  
 Obtenido en 2016 en: [enlace web](#)

Este artista se siente más cómodo empleando técnicas de propia creación y materiales que obtiene en cualquier lugar, y que no requieren una gran inversión económica. Así aborda todos sus proyectos, ya sean las propuestas de ensamblaje descritas previamente como su práctica pictórica (de la que incluimos imágenes e información en su ficha individual, en el *Anexo de referentes*) o en los proyectos de construcción de habitáculos como por ejemplo *Cabana* (2016-2017). Esta última es una propuesta artística de refugio habitable, fabricado a partir de recursos naturales y ubicado en una zona de bosque de Collserola. Para construir *Cabana* ha utilizado, hojas, ramas y restos de poda así como material vegetal fibroso hallado en el medio natural. El resultado es una especie de vivienda-habitáculo cuyo aspecto se mimetiza en el entorno del bosque.

Por último, añadimos que el artista se instala en el bosque durante largos periodos en los cuales siente una “fuerte conexión con la esencia primaria del hombre”, y considera que así “reconquista la independencia de todo lo que es artificial” (Nebot en entrevista realizada por Espronceda Center for art and culture, 2018). Sin duda siente un vínculo con la naturaleza y lo materializa con todos los medios que aparecen en sus obras, entre los cuales está la madera.

Jordi Plana ha realizado en Cataluña, Francia e Irlanda instalaciones en el paisaje con materiales obtenidos en cada zona, a menudo maderas y neumáticos. Cabe destacar su obra *Finestra* (2017), un marco construido con madera e instalado en una zona ajardinada para dirigir la mirada del espectador al horizonte. El artista nos propone observar a través del marco (ya sea la puesta de sol, el cielo o la vegetación). El tema que plantea el artista es la naturaleza, que se hace tangible mediante secciones de madera encontradas en la naturaleza que han sido seccionadas y clavadas entre ellas para formar un marco.

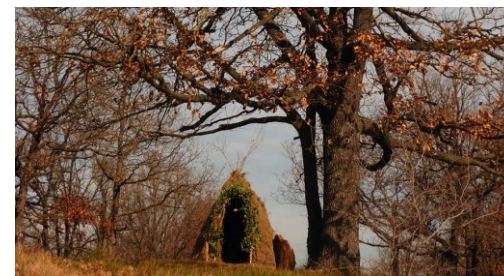
Enric Pladevall, como ya hemos comentado en el capítulo 2, siente un vínculo muy significativo con la naturaleza, tanto es así que prefiere que sus esculturas se instalen en entornos naturales antes que en espacios urbanos. Por eso ha creado La Fundació L’Olivar, situada en el Alt Empordà (para más información, véase Capítulo 2 y ficha individual en el Anexo de Referentes). Se trata de un emplazamiento idóneo para exponer sus obras.



**Jordi Plana**  
*Finestra*  
Pieza de listones de madera instalada en enclave natural en Moulayres, Francia  
160 x 140 x 3 cm      2013      Ref.: 622  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) y [enlace web](#)



**Nil Nebot**  
*Figura en tosca*  
Ensamblaje de piedra madera y pluma  
11 x 15 x 10 cm      2013      Ref.: 857  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Nil Nebot**  
*Cabaña en Vic*  
Cabaña hecha con recursos naturales  
2,15 x 1,9 x 1,75 m      2017      Ref.: 862  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Carlos Gavilán**  
*Nido* (Pertenece a la serie *Forma*)  
Escultura de álamo, hierro, alabastro  
30 x 30 x 30 cm 2010  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Cuando comenzó el proyecto, al escultor le interesaba tanto que se tratara de una zona virgen como que estuviera bien comunicada para convertirla en un parque-espacio expositivo abierto y accesible al público. Por lo tanto, no es un discurso ecologista el que le motivó a embarcarse en este tipo de proyecto; desde el primer momento, se planteaba que lo natural pudiera modificarse para adaptarse a sus obras. En esta naturaleza la escultura gana el espacio que en su opinión necesita, y así tiene lugar una unión simbiótica entre la obra y el paisaje. La Fundació L'Olivar alberga numerosas obras de tamaño monumental. Algunas de ellas se describen en el capítulo 2.

Por otro lado, como ya hemos comentado en el dicho capítulo, el artista ha tratado temas, ideas o conceptos complejos y abstractos, dotando de significados metafóricos a los elementos con los que realiza sus esculturas. El metal, por ejemplo, en su opinión denota: industrialización, control humano y artificio. La madera, en cambio, es representante de lo natural, porta intrínsecamente la esencia de la naturaleza. Ha realizado obras como *L'arbre de la vida*, que hemos comentado anteriormente, y otras con troncos enteros, seccionados y yuxtapuestos o unidos a metal o piedra, intentando mantener un equilibrio estético y conceptual entre ellos.

Aparte de madera, en algunos proyectos ha recurrido a otros elementos naturales como el fuego o el agua. El fuego le ha servido para transformar su color y su textura en numerosas esculturas, así como en acciones como *Anell del foc* (explicada en el capítulo 2); el agua es el medio en el que se sumerge su escultura *Navegant* (obra que también se ha explicado en el capítulo 2).

Carlos Gavilán ha realizado una obra en la que tiene lugar un tipo de alusión a la naturaleza vinculada a la madera y opuesta a otras materias, que nos recuerda a las metáforas de Enric Pladevall. *Nido* (2010) es una escultura de álamo, hierro y alabastro. Está realizada a partir de una sección vaciada, es decir, a la que se le ha sustraído la madera del duramen. Lo que queda es un caparazón, un tubo hueco de madera. Este procedimiento engloba tallar, cortar y sustraer materia, (en el capítulo 1 y en el anexo técnico se explica con detalle cómo se realiza). Alrededor de la madera hay una regla de hierro curvada adaptada a su contorno, y a esta le soldó una pletina que fija la pieza para que no ruede. En el interior, donde antes estaba el duramen y la médula, ha puesto una pieza pequeña, tallada en alabastro.

Esta obra parte de una yuxtaposición de materiales de orígenes dispares que da pie a múltiples lecturas. Puede entenderse como la naturaleza que da cobijo a una forma creada de manera artesanal y al mismo tiempo es controlada o sometida por lo industrial. Por el título de la obra se refleja también un cierto sentido de protección y cuidado. La madera protege la forma de piedra y a su vez está controlada por la de metal.

## B) Naturaleza y simbología humana de la madera

Algunas de las obras estudiadas nos proponen una visión de la naturaleza quizás algo idealizada, que posiblemente sea fruto de una herencia cultural, de una visión antropocéntrica generalizada de la naturaleza que afecta a la madera y que se da más allá del contexto artístico.

En el conocido *El libro de la madera: Una vida en los bosques* (2011) escrito por Lars Mytting, se describe este elemento, se habla de ella y de distintas acciones de procesamiento que se le practican para convertirla en leña y generar fuego, y se hace con este enfoque al que nos referimos, por ejemplo:

La esencia orgánica, viva, de la madera es similar a la naturaleza humana. Los árboles son seres vivos que respiran y necesitan del sol y de la lluvia. Las personas están ligadas al suelo sobre el cual viven, el árbol depende de la tierra en la que crece. La tierra conforma a las personas igual que al árbol; ambos son dependientes del clima y del terreno, y su destino está sujeto, en cierto modo, a las mismas leyes de la Naturaleza (Mytting, 2017).

Cuando Lars Mytting habla de madera, se refiere a la que nosotros identificamos en las primeras cuatro categorías. La interpretación que se describe en esa cita, en la que se establecen paralelismos entre humanos y la naturaleza en general y la madera en particular es recurrente en nuestra cultura, en el ámbito artístico. Podríamos destacar por a artistas como Giuseppe Penone o David Nash, de los que ya hablamos en el capítulo 1.

Se establece un vínculo entre madera y naturaleza, interpretada desde un enfoque antropocéntrico. A veces se realizan paralelismos entre árboles y madera con la vida de los humanos o con cómo nosotros percibimos la vida y sus ciclos. Esto se refleja muy bien en el poema *El árbol seco*, que en primera instancia pretende homenajear a la naturaleza, de fondo denota una interpretación del medio y de este elemento marcadamente antropocéntrico.

Entre los artistas investigados en el contexto de Cataluña, Dogny Abreu realiza algunas obras en las que, sin imponer una forma antropomórfica, es decir que no son obras propiamente figurativas, les imprime significaciones más del ámbito humano, aunque el tema base de las propuestas sea la naturaleza. Un ejemplo de ello es *Latidos* (2015), una escultura cuyo volumen principal es una talla ahuecada de tronco de pino. Del segmento inicial aplanó los salientes y pulió la superficie y pintó el interior. Dentro colgó con hilos de nilón una piedra de forma irregular y orgánica. Ambas, tronco y roca, se instalan sobre una capa gruesa de lascas de madera puesta sobre el suelo en forma romboidal.

Por el título intuimos que la forma que se introduce en el tronco alude al corazón y que se está tratando el tema de la vida interna de la madera por cómo y dónde lo posiciona. Este concepto se aborda estableciendo un paralelismo entre el funcionamiento del cuerpo humano, con el corazón como motor que impulsa a partir de latidos nuestra sangre y en definitiva de nuestra vida, con el funcionamiento interno de un ser vegetal, el tronco del árbol que da cuerpo a esta propuesta.

En *Latidos* ha tallado el interior del árbol, eliminando la madera más antigua y dejando la más joven. A cambio ha puesto una roca que simboliza el corazón del árbol, que sustituye a la madera extraída. Por el tema nos recuerda a algunas obras de Giuseppe Penone, con la diferencia que en lugar de realzar más al propio árbol y sacar a la luz el pasado a través de sus anillos, elimina el centro del tronco y lo sustituye por un objeto parecido a un corazón humano.

Simbólicamente, se representa la naturaleza como si fuera una extensión del ser humano. Es una visión antropocéntrica en el sentido de que el humano es el modelo o la forma de base, que interpreta lo que lo rodea como parecido o diferente a nosotros.

*Origen* (2015) es un conjunto compuesto por tres esculturas talladas en ciprés, en las cuales no se ha alterado apenas la configuración externa de la parte superior e inferior del tronco, pero se ha eliminado toda la materia interna, quedando estos huecos. A los pies de las esculturas, de nuevo, encontramos una alfombra de virutas de madera y serrín. En su interior tres rocas. En esta instalación ocurre, de forma parecida a lo que comentamos sobre *Latidos*, se elimina la materia interior para poner en el hueco resultante un elemento que en ese vacío contrasta especialmente, y simboliza el origen e interior del árbol.

En el capítulo 4 explicamos como Dogny Abreu a veces trataba el tema de la infancia y del crecimiento, del retorno al origen a lo primigenio y a lo esencial, creando con maderas del tercer y cuarto estadio, intentando que estas, con sus cualidades innatas, se conviertan en un símbolo que metafóricamente aludiese a un ideario de naturaleza global para así reflejar que los humanos y el medio natural son parte de una misma realidad. Algunos ejemplos de estas obras son *El bosque de la inocencia*, *Raíz infinita* y *Origen*. En ellas se intercalan símbolos relacionados con lo humano (partes corporales y órganos humanos, así como conceptos relacionados con experiencias vitales humanas) con formas de seres vegetales (troncos, ramas, raíces, representaciones de semillas).

A diferencia de estas obras, *Latidos* y *Origen* no son obras figurativas, pero tienen un componente de relación entre humano y naturaleza.

Otro ejemplo de visión antropocéntrica de la naturaleza en la que se emplea un árbol vivo (y, por lo tanto, la madera en su versión más primaria y original) es *The Heart of Trees* (2007) de Jaume Plensa. En esta instalación encontramos un árbol vivo, rodeado por una escultura figurativa de bronce, ambos están sobre un montículo de tierra. La figura que abraza sentada a la madera es un autorretrato de Jaume Plensa. Sobre el cuerpo hay escritos en relieve nombres de ríos y de músicos.

## EL ÁRBOL SECO

Manuel Benítez Carrasco

El árbol estaba seco;  
de savia no le quedó  
ni un clavito que clavarle  
al zapato de una flor.  
...Pero estaba tan a gusto  
sequito, tomando el sol...  
Tenía ya muchos años,  
es cierto; mucho temblor;  
era como un viejecito  
de palo tomando el sol.  
Pero estaba tan a gusto  
el viejo tomando el sol...  
Como un niño mal criado  
vino un viento y lo empujó;  
el árbol no tuvo donde  
apoyarse y se cayó.  
Con lo a gusto que él estaba  
sequito tomando el sol...  
Llegaron dos carpinteros,  
también llegó un labrador;  
¡ay, cómo temblaba el árbol  
de miedo cuando los vio!  
Y se bebió de un buen trago  
su último rayo de sol.  
Con sus cortas ramas hizo  
una cerca el labrador;  
con ella cercó su huerto

y el árbol se sonrió...  
porque convertido en cerca  
seguiría tomando el sol.  
De su tronco diez mortajas  
un carpintero ensambló;  
¡qué dolor en la memoria  
tiene el árbol, que dolor,  
al recordar cuando estaba  
sequito tomando el sol!  
Pero el otro carpintero  
hizo, con manos de amor,  
diez cunas como diez nidos  
para diez niños en flor.  
Y el árbol sintió que mayo  
le tocaba el corazón.  
Porque convertirse en cuna  
era ser de nuevo flor,  
pájaro, temblor y nido,  
fruto, latido y canción.  
Y sobre todo, el buen árbol  
se creyó abuelo y creyó  
que en sus diez ramas dormiría  
diez nietecitos de sol.  
¡Y se sintió más a gusto  
que cuando estaba en el  
campo  
sequito, tomando el sol!

(Poema que empleamos para ilustrar el tema del subpartado)



Dogny Abreu  
*Latidos*

Escultura realizada en madera de pino, roca en su interior y lascas de madera en el suelo

324 x 53 x 60 cm

2015

Ref.: 212

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Dogny Abreu**

Origen, espacio Begemont, Barcelona

Escultura de madera, tierra, corteza de árbol

Dimen. no esp. 2015 Ref.: 207

Imagen realizada personalmente en 2017



**Jaume Plensa**

The hear of trees

Escultura de bronce, árbol y tierra

Dimen. variables 2008 Ref.: 437

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Este proyecto es original de 2007, pero desde entonces ha sido reproducido en más ocasiones y se ha instalado en distintos emplazamientos. A veces practicando cambios sutiles sobre la idea original, otras multiplicándose y convirtiéndose en una instalación con numerosos árboles, montículos y figuras de bronce. De forma individual se ha expuesto en salas expositivas y en ferias de arte internacionales. En otras ocasiones, como la retrospectiva que tuvo lugar en de 2019 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Jaume Plensa instaló varias de estas obras de forma agrupada. En aquella ocasión el montículo sobre la que reposaban el cuerpo y el árbol estaba cubierto de césped artificial, quedando los árboles y la figuras vinculados entre sí por una gran y gruesa capa verde. También se ha instalado grupalmente en parques o entornos artificiales, como por ejemplo en Umedalen Skulpturpark, uno de los parques de esculturas más destacados de Europa (Umea, Suecia).

Lo que nos interesa de esta propuesta es que en ella participan árboles vivos. En este caso, la madera viva no nos parece una materia salvaje sino más bien domesticada. En nuestra opinión, crear con madera viva es una labor más compleja de lo que pueda parecer, sobre todo a nivel conceptual, si no pretendemos que el uso de este elemento sea decorativo, ornamental o superficial.

Esta pieza, al partir de la reproducción en bronce de Jaume Plensa abrazando un árbol, inevitablemente nos recuerda a *L'albero ricorderà il contatto* de Giuseppe Penone, explicada en el capítulo 1, realizada a partir de la reproducción de la mano de su autor, también en bronce, asiendo un árbol. En el capítulo 1 explicamos esta obra para ilustrar en qué podía consistir una acción de injerto en madera viva; en 1968 Giuseppe Penone asió con la reproducción de su mano un árbol (la mano dominaba el árbol para que este creciera sujeto a la forma y la presión de la mano). En esta propuesta desde un primer momento hay una intención de que el árbol se vea dominado o alterado al añadirle la mano, y de que refleje a simple vista el paso del tiempo. En este sentido hay una profundidad conceptual más elevada, con independencia de si esta acción refleja una visión antropocéntrica o no del medio, hay un interés aparentemente más sincero de integrar su huella en la naturaleza. De hecho, esta pieza se realizó directamente *in situ*, así que no puede transportarse o repetirse.

En cambio, en las versiones de *The Heart of Trees*, especialmente la que se pudo ver en el MACBA, el planteamiento y la presentación son distintos. Por un lado, un gran hueco separa los brazos de la figura de bronce del tronco; árbol y figura no encajan ni se cohesionan en ningún momento, y no llega a abrazarlo del todo. Además, los árboles tienen algo de seriado y artificial, ya que son de invernadero. Esta sensación de propuesta alejada de lo natural se potencia especialmente cuando, como ocurrió en el MACBA, los montículos estaban recubiertos de césped artificial. Por todo ello a pesar de que hay un intento de trabajar con la materia viva, no parece alcanzarse un resultado profundo al respecto. La relación entre la escultura de bronce, la tierra, el césped y la madera viva queda artificiosa, ya que ambas no terminan de cohesionar. No se entiende bien si se pretende plantear un tema relacionado con los árboles, como indicaba el título, o si se trata de un autorretrato en el que el árbol es un elemento accesorio o circunstancial.

*Padre/ Quercus cerris I* (2017) de Joaquín Jara, es un homenaje a un árbol muerto emblemático del Jardín Botánico de la Universidad de Valencia. La obra es una intervención que se desarrolló en dos etapas, cuyo final queda abierto. La primera tapa se realizó en otoño de 2016, cuando se talló una figura en el interior del tronco con herramientas manuales, con un procedimiento de talla singular y simbólico. Por uno de sus costados empezó a tallar la espalda de la figura humana, y por el otro su parte frontal, fue tallando poco a poco, alternando un lado y otro, finalmente los vacíos acabaron encontrándose y generando un solo cuerpo unido al tronco. El artista define este proceso como *cruzar* el tronco del árbol. Además, el personaje representado era él mismo en posición fetal y respetando la verticalidad del tronco, que como él bien explica, es una "condición natural que el árbol conserva incluso estando muerto" (Jara, 2018). Como vemos hay un conocimiento e interés profundo sobre el tema que aborda, que se refleja en la poética del proceso de realización del proyecto. La figura antropomórfica se dejó dentro del roble todo el invierno del 2016 hasta la primavera del 2017, para que los visitantes y trabajadores del Jardín Botánico "se acostumbraran a su presencia".

La segunda etapa se desarrolló a finales de la primavera del 2017. Consistió en separar el cuerpo del árbol, extrayéndolo de su interior. José Plumed, podador del Jardín Botánico y experto en árboles monumentales, ayudó con una motosierra a “separar el cuerpo del corazón del tronco y dejar un umbral –una ausencia– a través de la cual es posible cruzar el interior de un árbol que ha vivido tres generaciones” (Jara, 2018).

Por último, “el cuerpo extraído se dejó en el suelo, adoptando la posición horizontal propia de un cuerpo, ya no en posición fetal, sino yacente, al lado del árbol-umbral”, y le puso una máscara realizada con unos restos del árbol, con los que el artista creó molde para crear una reproducción en bronce.

En opinión de su autor:

El paso de la verticalidad a la horizontal genera un cambio a la vez en el sentido y en el objeto de la mirada: un simple cambio de posición lleva al espectador de una figura naciente a un despojo yacente, del embrión al cadáver, y es entonces una cierta concepción del ciclo vital, el paisaje en el sentido amplio de la palabra, lo que da un giro en la mente del observador (Jara, 2018).

La figura quedó en el suelo, iniciando así lo que él define como un final abierto:

[...] que será el devenir de la intervención en el tiempo, su transformación en el entorno, y el diálogo que se instaure entre los individuos y el espacio vacío, la relación de los seres con lo que en otro momento fue patrimonio vivo y que les ofrece ahora habitar por un instante el espacio de su ausencia (Jara, 2018).

Terminamos con esta cita de Joaquín Jara en la que se refleja su sensibilidad hacia la materia y todo lo que implica el proyecto a nivel expresivo e incluso emotivo:

Si entras para cruzar el tronco, habitarás el lugar donde estuvo la materia. El aire que rodeaba al roble joven fue endureciéndose y haciéndose madera, anillo tras anillo, durante 180 años. Y hoy, con el árbol muerto, estás tú ocupando ese espacio, esa ausencia que representa el corazón de un árbol tallado, un simulacro de mi cadáver, una representación de cada persona que se pare a ocupar ese espacio. Todos pasamos sin saberlo por lo que será nuestra propia ausencia (Jara, 2018).

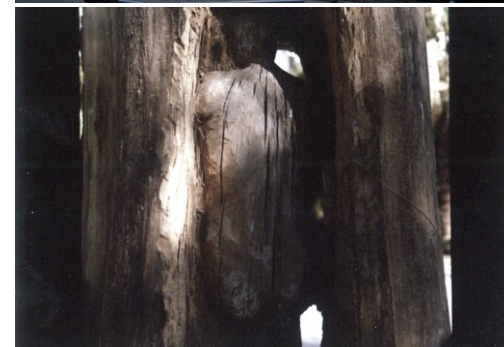
La intervención *Quercus cerris L* se integra dentro de un proyecto curatorial de Eugenia Garcia Sottile titulado *Cartografías Sensibles* (2016-2017, Jardín Botánico de la Universidad de Valencia). Joaquín Jara y Rosa Rodríguez fueron los dos artistas que materializaron este proyecto curatorial, una propuesta de encuentro entre la creación artística, la práctica pedagógica y la investigación interdisciplinar para profundizar en la percepción del entorno a través de la co-presencia. La curadora propone un discurso en el que arte y ecología se intercalan desde puntos de vista procedentes de ámbitos distintos, del arte plástico, del pensamiento contemporáneo sobre los paisajes, el espacio compartido y las ecologías.

*Padre / Quercus cerris L* es una obra singular. Tiene algo de humanización o de interpretación antropocéntrica y sensible de la naturaleza y de la madera, además de un componente científico por el entendimiento sobre cómo crece un árbol y qué ocurre en sus células y sus fibras. Es también un homenaje a un árbol que ha fallecido.

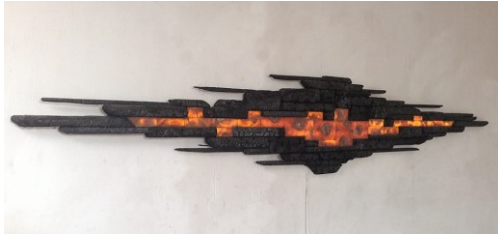
### C) Confluencias entre naturaleza y ciencia

Hemos registrado varios proyectos que surgen a partir de una atención a la naturaleza, un deseo de hablar de ella, de sucesos que le afectan o que ocurren en ella, intercalado e influenciado por un conocimiento científico de sus autores.

Ignacio Bahna siente pasión por la observación de los fenómenos de la naturaleza, ha vivido en primera persona catástrofes naturales como terremotos o incendios forestales, y esto le ha llevado a la creación de proyectos artísticos



Joaquín Jara  
*Padre / Quercus cerris I*  
Acción ritual con un árbol, interviene  
con acciones de talla directa  
2017 Ref.: 1312  
Obtenido en 2019 en: [enlace web](#)



**Ignacio Bahna**  
*Fisura térmica*  
Madera carbonizada, luces led y picoyo  
70 x 30 x 5 cm      2010      Ref.: 404  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Ignacio Bahna**  
*Micro Observatorio*  
Madera carbonizada, luces led y picoyo  
40 x 30 x 2 m      2010      Ref.: 403  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

a medio camino entre su experiencia personal y la explicación científica del hecho presenciado. Este artista valora la materia teniendo en cuenta su recorrido previo, antes de que él la utilice para crear, por eso suele realizar exploraciones de campo, a veces en lugares en los que han sucedido fenómenos como los que comentamos, en las que recolecta muchos de los materiales que emplea luego en sus obras.

*Fisura térmica* (2010) es un proyecto compuesto de unas piezas con un formato cercano al relieve, que se instalan sobre la pared. Las piezas que integran esta serie se reconocen a simple vista por su potente tono negro y por la luz roja intensa que emiten. Están realizadas con madera carbonizada, luces led y picoyo. El picoyo es un material natural derivado de la madera. Es tradicional de Chile, y de hecho también se lo conoce como ámbar chileno. Se forma a partir del nudo que se encuentra en la unión entre el tronco y una rama de araucaria que, tras un largo proceso de transformación natural, se semi-fosiliza. El proceso es el siguiente: el árbol, una especie de pino adulto que puede tener en torno a 500 años de antigüedad, debe morir. Con el paso del tiempo (hasta varios siglos), la madera se descompone quedando los restos del nudo, que tiene alta concentración de resina y está al borde de la petrificación. Eso es el picoyo. Hay artesanos que cuando lo encuentran en ese estadio, antes de trabajarlo, lo entierran en la nieve varios meses. En la actualidad es usado en artesanía y joyería, dadas sus características que permiten un buen acabado en objetos pequeños, mejor que el de otros materiales de origen orgánico. En resumen, el picoyo es madera sólida con alta concentración de resina que, precisamente por esto presenta diferentes tonalidades, es traslúcido, tiene vetas circulares y recuerda al del ámbar. Suele encontrarse cortado en finas láminas, tal y como lo utilizó Ignacio Bahna en *Fisura térmica*.

Aparte de trabajar con dos elementos de aspecto característico, (madera carbonizada y picoyo), Ignacio Bahna instaló luces situadas detrás de la parte traslúcida de las piezas (las partes de picoyo), de tal forma que si en la sala expositiva se reducía o apagaba la luz, las esculturas adquirirían el aspecto de fisuras volcánicas, las características hendiduras de forma más o menos lineal que se encuentran en la corteza terrestre a través de la cuales se expulsa la lava de los volcanes. Las fisuras volcánicas pueden causar enormes flujos de basalto y canales de lava, fenómeno que se reconoce por el rojo candente de la lava. La tierra oscura contrasta con la luz de la lava, al igual que el picoyo rojo y anaranjado (iluminado artificialmente) contrasta con el negro orgánico de la madera carbonizada.

El hecho de que el autor indague en qué caracteriza a un fenómeno natural o salvaje y lo extrapole a una sala expositiva, y el hecho de utilizar maderas inusuales o transformar su color con fuego en lugar de con pintura, refleja un afán de conocimiento de la naturaleza y cierta inclinación hacia los elementos naturales. Al mismo tiempo investiga las posibilidades artísticas o representativas de la luz artificial cuando tiene a su alrededor elementos opacos o traslúcidos, para imitar el aspecto del magma y la lava. Esto está relacionado a su vez con *Micro observatorio* (2010), ideado para estudiar cómo se relaciona el picoyo con la luz inducida.

*Micro observatorio* consiste en una forma rectangular de madera carbonizada por el autor en la que se han realizado unas perforaciones para incrustar unas secciones finas de picoyo. Detrás de ellas y de la madera carbonizada se encuentra dispuesto un sistema de luces led. La obra está enmarcada con un delgado listón del mismo tono que la madera de picoyo, pero de tonalidad más opaca. Lo que se pretende con este observatorio es estudiar la relación de la luz con esta tipología de madera tan singular y a la vez con madera común.

*Caída libre II* (2017) es una obra que se instala colgada del techo. De su base circular surgen unas ramas que se extienden hacia abajo. Estas tienen en su superficie zonas cubiertas con sal cristalizada. Las ramas fueron chamuscadas antes de suspenderlas y taparlas parcialmente, por lo que en las partes visibles de su superficie tienen un intenso color negro y su textura es suave, contrastan con el color blanco y aspecto rugoso de la sal.

Con *Caída libre* se alude al movimiento de un cuerpo bajo la acción de un campo gravitatorio. Se trata de un fenómeno natural, investigado y razonado por la física. El artista transcribe un fenómeno científico a un lenguaje plástico y artístico. Las ramas tienen un formato ideal para la propuesta, porque con su estructuración natural parecen ritmos o

trazos que indican caída, el movimiento de descenso hacia el suelo de un cuerpo que cae. La elección del formato también es coherente con el tema abordado al ser una materia de origen natural.

Su pasión por observar la naturaleza y crear inspirándose en ella lo motivó a comenzar a construir el proyecto *Observatorio* (2005), un lugar destinado a investigar y registrar situaciones, hechos o eventos de carácter natural, y que a la vez le sirviera como taller de creación. Es un espacio realizado de forma sostenible y ubicado en la región de La Araucanía (Chile), en un territorio de flora y fauna nativa alejado de la civilización. Según el propio artista, desde allí ha podido vivir la erupción del volcán Villarrica, la desaparición parcial del glacial Pichillancahue, un eclipse solar, un terremoto o incendios forestales, entre otros fenómenos naturales extremos.

Hay artistas que tienen formación científica, cultivada en paralelo o como complemento de su práctica artística. El conocimiento de este ámbito les sirve de temática para sus proyectos. La visión que se refleja en sus obras es sensible, artística y a la vez científica. Estos artistas consiguen en muchos casos traducir conceptos bastante complejos a códigos más cotidianos y plásticos.

Paula Bruna es una artista y ambientalista, autora de *The party is over* (2015), proyecto multidisciplinar que incluye dibujo, fotografía, instalación y escultura. Algunas partes de este proyecto se han concretado con madera. Una de ellas se realizó a partir de una viga ajada que instaló pendida del techo con una cadena de globos desinflados atados entre ellos. Otra está formada por piezas realizadas con distintos formatos de madera (como secciones de vigas o postes de pequeño tamaño y ramas), instaladas sobre una balda realizada a partir de un tablón de madera ajado y desgastado. Están envueltas, atadas o rodeadas de globos de colores, estirados y rotos, aparentemente a punto de romperse. Por último, utilizó un poste muy ajado y erosionado, que tiene una gran grieta cruzándolo longitudinalmente, para atarle varios globos rotos, tan estirados que están a punto de saltar disparados. La madera tiene fibras partidas y un aspecto áspero, en contraste con la tira de goma, que presenta un aspecto terso, tenso y brillante, aparenta estar obrando un gran esfuerzo para contener a una madera que va agrietándose cada vez más.



**Ignacio Bahna**  
*Caída Libre II*

Instalación con ramas de madera quemada y sal cristalizada  
Dimen. no esp. 2017 Ref.: 405  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) y [enlace web](#)

**Paula Bruna**

*The party is over*

Instalación, escultura, dibujo y fotografía

2015 - 2016 Ref.: 895

Imágenes facilitadas por la artista

Dimensiones variables





**Paula Bruna**

*Un instante en el Bosque*, vista general y de detalles  
Instalación, ramas de ciruelo, imanes de neodimio,  
cuerda y piedras

Dimensiones variables      2015

Ref.: 894

Imágenes facilitadas por la artista

El tema de la propuesta sugiere el visible agotamiento de los recursos naturales debido a la actitud humana incapaz de autocontenerse al respecto. La artista nos explica plásticamente que "El crecimiento sostenido se ha convertido en el objetivo principal de la economía, a veces por encima de las necesidades sociales y medioambientales" (Bruna, 2015). A nivel estético y compositivo, el nexo que vincula a todas las obras son los globos. La artista los entiende como representativos de la situación económica, social y ambiental actual. "Los globos, como elementos emblemáticos de las fiestas, recuerdan la alegría, la esperanza y los excesos. Como producto de un solo uso, son también un símbolo del consumismo" (Bruna, 2019). Las partes de madera son opuestas a esto, son viejas, orgánicas y biodegradables.

*Un instante en el bosque* (2015) es una instalación en la que utiliza siete ramas de ciruelo, imanes de neodimio, cuerda y siete rocas. Las ramas fueron parcialmente cercenadas, concretamente en el tercio inferior de su eje longitudinal y después se dividió cada una en dos partes, la inferior es un eje vertical limpio y sin formas que sobresalgan, y la superior se ramifica. A las ramas les incrustó en la zona del corte dos imanes, uno a cada lado, que se atraían. La instalación consistió en suspender la parte superior de cada rama del techo y la inferior se tensó mediante cuerdas a unas rocas.

Generando un espacio artificial entre las ramas, Paula Bruna nos propone una discontinuidad suficientemente sutil como para que se pierda la sensación de unidad entre las dos partes. Por cómo las ha cercenado se parecen, a la silueta de un árbol representado a escala reducida, tienen una parte que se corresponde con el tronco y otra que se corresponde con su copa desnuda, sin hojas. Por esto, en conjunto, pueden recordar una escena de bosque o paisaje en un instante concreto: el de la tala de un árbol "Como si se congelase el momento justo en que un árbol es talado. En conjunto, las ramas forman un bosque flotante, donde el tiempo se ha parado en un frágil y crucial instante" (Bruna, 2015)

El tema de la propuesta alude directamente a la naturaleza, trata sobre el bosque, sobre un acontecimiento crucial: la tala, y una de sus partes integrantes más simbólicas: los árboles. Se utiliza el concepto de tiempo, que se paraliza para dar relevancia a un instante específico en el que se termina con la vida del árbol cortando el flujo de su savia. Con esta instalación nos explica su visión de este suceso, en la cual se intercala la visión científica, que se corresponde con su especialidad en Ciencias Ambientales y Análisis del Medio Natural (si se desea conocer más sobre su formación, consultar su ficha en el Anexo de Referentes), una percepción sensible y poética, y una traducción a un lenguaje plástico.

Pep Vidal es otro artista que crea obras conjugando una visión científica y a la vez artística de los procesos naturales. Sus obras versan sobre la naturaleza y sirven de explicación y divulgación de conceptos complejos. Además de artista, Vidal es matemático especializado en el cálculo infinitesimal. Esta disciplina está dedicada a los cambios infinitesimales, cambios imperceptibles al ojo humano que constituyen la base de muchos fenómenos naturales.

El artista trata de demostrar que "Hay cosas que nos parecen obra del azar, o fuera de control, cuando realmente no lo son y viceversa" (Vidal, 2019). En otras palabras, que la naturaleza ordena sus elementos según patrones. Un ejemplo de ello es *Tree, treelines and global patterns* (2015), que consistió en la tala y medida de un árbol de 19 metros para seccionarlo en siete volúmenes exactamente iguales. El proyecto tiene su origen en el fenómeno de los llamados *treelines*, que explica cómo la naturaleza ordena sus elementos según patrones. Es un tema investigado en profundidad por el artista, inicialmente lo abordó con dibujos, en los cuales ilustra en qué consiste el concepto de líneas de árboles, un fenómeno global que contrariamente a lo que parece es natural; aunque cada vez está siendo mejor documentado por el avance de la tecnología, sigue siendo complicado de comprender. Por esto, como ejercicio ilustrativo, realizó el proyecto con el árbol que consistió en calcular su volumen total para después cortando en secciones idénticas, encontrando así su parámetro, un patrón. Calcular su volumen fue difícil dada la geometría no homogénea de raíces, tallo, tronco, ramas y hojas. Todo el proceso se registró en video. El árbol seccionado y el registro se mostraron conjuntamente en la Galería ADN de Barcelona en 2015.

Hiroshi Kitamura, del que hemos hablado al comienzo del desarrollo argumental de este capítulo, ha realizado obras en las que alude a la geometría fractal. En *Negre Fractal* (2018) y en *Fractal y Fractal II*, Hiroshi Kitamura menciona en el título el término fractal, un concepto geométrico que se refiere a cuerpos que tienen una estructura básica, fragmentada o aparentemente irregular, que se repite a diferentes escalas. El término fue propuesto en 1975 por el matemático Benoît Mandelbrot (Polonia, 1924-Estados Unidos, 2010) y deriva del latín *fractus*, que significa quebrado o fracturado. Mandelbrot plantea cómo muchas estructuras naturales son de tipo fractal.

*Negre Fractal* es una escultura realizada tallando y ensamblando madera de alcornoque. Surge a partir de una forma ovalada, de la que brota un eje longitudinal, construido ensamblando secciones de ramas más alargadas y estrechas. Este eje se retuerce y va reduciendo su diámetro hasta que finaliza en punta. La madera tiene un acabado artesanal al mismo tiempo se mantiene la esencia natural y orgánica de la materia gracias a que no se lija o pule en exceso, no se cubre con barnices o pintura, y a lo largo y ancho de su volumen destacan las grietas, síntoma de los movimientos internos de la materia, previos o posteriores a su manipulación.

El ritmo del eje de la escultura recuerda a los fractales, la composición de la escultura parece planteada a partir de una lógica interna del propio objeto, marcada por las relaciones intrínsecas entre sus elementos constitutivos. En cada parte hay una relación con lo anterior y con la escultura global. La primera parte del eje que brota del óvalo remite a la forma de la que surge, sus volúmenes están relacionados, como si se estirase y se volviese alargado, la siguiente se retuerce y reduce en relación con la anterior, y así sucesivamente, reduciendo proporcionalmente cada parte su volumen hasta que su forma desaparece. Este nos remite a un enfoque con el que la geometría fractal analiza y trata de entender la naturaleza.

Miquel Samitier es un escultor que habitualmente trabaja con maderas del tercer y cuarto estadio, en las que a veces se refleja una interpretación de la naturaleza a partir de patrones geométricos. La geometría permite a este artista analizar mejor las formas de la naturaleza.

Samitier relaciona la multiplicación, la continuidad, la proporción o la simetría con patrones de crecimiento tanto animal como vegetal y los propone como ideal de forma. Ejemplo de ello son las obras mencionadas en el capítulo 1: *Bipomea*, *Cuatripomea* y *Tornasol*, correspondientes al periodo entre 2010 y 2014. Las tres son tallas directas en eucalipto, se realizaron a partir de la forma y estructura de unos troncos, por lo que el formato condiciona visiblemente la composición de las obras.



**Pep Vidal**

*Trees, treelines and global patterns*  
 Árbol de 19 metros cortado en 7 volúmenes iguales  
 2015 Ref.: 927  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) y [enlace web](#)



**Hiroshi Kitamura**

*Negre Fractal*  
 Escultura de madera de alcornoque  
 2018 Ref.: 395  
 Imágenes realizadas personalmente, 2018

110 x 50 x 250 cm



**Miquel Samitier**

*Bipomea*

Tallas de troncos de eucalipto ensamblados a una viga  
60 x 210 x 60 y 60 x 245 x 60 cm 2010 Ref.: 791  
Obtenido en 2017 en: [enlace web](#)

*Bipomea* fue realizada a partir de dos troncos de eucalipto puestos en vertical que se ensamblan y una sección de viga puesta en horizontal en la parte inferior que sirve de peana. Samitier talló los troncos siguiendo unos patrones geométricos, sin sustraer una gran cantidad de material. En algunas partes practicó una talla superficial aunque no tanto como para considerarla un rasgado; lo suficiente como para que visualmente las formas talladas continúen a las que no lo están y se conserve la sugerencia del tronco original. El patrón geométrico tiene perfil de octaedro, que se estira o contrae dependiendo de la altura del tronco, con lo cual da sensación de crecimiento o decrecimiento a lo largo del tronco.

*Cuatripomea* es una escultura equivalente a *Bipomea* y *Tornasol* en el sentido de haberse realizado a partir de patrones de cuerpos geométricos que van reduciéndose y retorciéndose hasta desaparecer. Son dibujados y tallados en un tronco de eucalipto. En este caso el patrón es de elipse que surge con dos ritmos distintos en los extremos del tronco, conforme se acerca a la mitad aumenta su tamaño y profusión hasta finalmente encontrarse en la mitad ambas y transformarse en cuatro octaedros. Los ejes de la elipse en su parte externa mantienen la dimensión máxima del diámetro del tronco, pero en la interna cada vez son más profundos y anchos al acercarse a la mitad, generando una especie de torbellino de madera.

En *Tornasol* de nuevo recurre a la forma del remolino, la elipse que nace en los extremos del tronco aumenta de tamaño y profundidad hacia la mitad del tronco. En este caso es una misma elipse de arriba abajo, surge en un extremo para desaparecer en el otro. En las tres obras la madera se conservan visibles las grietas y nudos. Las tres se instalan en espacios abiertos, están a la intemperie y su exposición a agentes atmosféricos es alta. Conforme pase el tiempo su color cambiará, al igual que sus fibras, su textura y parte de su estructura.

En el capítulo 2 ya hemos mencionado estas obras, propuestas como un homenaje a la belleza que reside en las formas de la naturaleza. Acto seguido, profundizaremos en la idea de geometría que el artista nos plantea con ellas. Detrás de las formas de estas esculturas hay un fenómeno natural interpretado: el proceso de crecimiento natural, convertido en una espiral, en una curva de similitud continua, es un crecimiento gnómico. Es decir, que se produce por la acumulación de partes sucesivas, similares en forma y que aumentan de tamaño en proporción geométrica, situadas de forma similar hacia un centro (Samitier, 2017).



**Miquel Samitier**

*Tornasol*

Talla en madera de eucalipto y mármol  
62 x 260 x 62 cm 2014 Ref.: 792  
Obtenido en 2017 en: [enlace web](#)



**Miquel Samitier**

*Origen*

Talla en madera de abeto, obra efímera  
95 x 95 x 26 cm 2006 Ref.: 789  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Miquel Samitier**

*Aequalitas numerosa*

Talla en madera de Iroko  
170 x 80 x 35 cm 2007 Ref.: 790  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Otras obras en las que se ha abordado el tema de las formas de crecimiento de la naturaleza interpretadas a partir de la geometría son *Fruit* (2010), *Rotunda* (2012), *Origen* (2006) o *Aequalitas numerosa* (2007). *Fruit* es una talla directa en madera de iroko en forma de fruto; su forma recuerda a una fruta, aunque su volumen ha sido simplificado al tallarle planos que la recorren de un extremo a otro, con lo cual también remite a una forma artificial. La escultura tiene una base plana, de poca altura y sección rectangular, realizada ensamblando pizarra y boj. *Rotunda* es una talla de platanero, de nuevo articulada a partir de formas planas, parece como si su volumen se transformara de una forma curva a distintos planos tras un concienzudo estudio geométrico. *Origen* es una escultura tallada en una sección transversal de un tronco de abeto, hueca en el centro. En su superficie se han tallado unas formas parecidas a octaedros irregulares. Estos disminuyen de tamaño conforme se acercan a la mitad de la superficie. Se ha extraído el duramen y la pieza ha quedado abierta, dibujando un perfil de estrella en el centro. *Aequalitas numerosa* es una escultura tallada en madera de iroko que tiene una forma parecida a *Fruit*, pero en la cual la geometría con la que se describe el volumen responde los ejes de una elipse doble, combinados con una serie de octaedros que crecen o decrecen en su tamaño conforme crece o decrece el volumen de la obra.

Vanesa Muñoz Molinero crea obras con madera en base a conocimientos sobre física. Se inspira en teorías de mecánica cuántica, en el teorema de la incompletitud de Gödel, en la hipótesis del continuo de Cantor, o en los descubrimientos sobre los agujeros negros. Todas estas teorías le interesan más que cualquier tipo de problema existencial. Cuanto más conoce y lee sobre física, más insignificante le resulta el ser humano y más apasionante es “la búsqueda del axioma, alejado de cualquier capricho humano” (Muñoz, 2018).

Ejemplo de esto es *Método entrópico* (2012), una escultura tallada en una sección de corte transversal de pino de pocos centímetros de altura. Esta sección tiene parte de su superficie muy rugosa, como si hubiera sufrido combustión, mientras que otras zonas están intactas. Aparte ha cortado en negativo unos volúmenes, como si fuera un contra relieve, estos últimos tienen bordes y ángulos rectos, así las partes lisas contrastan con lo orgánico e irregular de las texturas de su alrededor. La entropía es una magnitud termodinámica que mide la propagación de la energía en los cuerpos, y en esta obra traduce a una escultura la explicación científica de este fenómeno natural. El material escogido es una sección de tronco en el que las señas de crecimiento y estructura interna de la madera son muy visibles.

*Espacio de fases* (2010) de nuevo nos propone una temática de mecánica clásica: el espacio fásico, espacio de fases o diagrama de fases es una construcción matemática que permite representar el conjunto de posiciones y momentos conjugados de un sistema de partículas. Ella lo representa a partir de una madera en la que hay grietas y tiene unos anillos de crecimiento muy marcados. La ha tallado siguiendo la estructuración interna propia del tronco, en base a las direcciones de sus vetas y anillos, generando formas geométricas que se intercalan con otras más orgánicas. Cuando vemos estas obras, a siempre vista se hace evidente cuál es el crecimiento de la madera por anillos y capas que se superponen, en la zona inferior de la escultura se pueden observar desde la médula a los anillos más exteriores del tronco.

#### D) Reliquias y memoriales

Como ya hemos explicado en el capítulo 5, a veces la materia se percibe como portadora de recuerdos, vivencias, experiencias, sucesos o memoria colectiva. De algún modo, se vuelve una “reliquia” del pasado. En la obra expuesta en el MACBA EN 2019, *Mar negro* (2013) de Carlos Aires (España, 1974), se produce un ejemplo de cómo la materia se puede volver una reliquia y cambiar totalmente la percepción que se tiene de ella. Carlos Aires es un artista que toma como materia de su trabajo el dolor colectivo y los desplazamientos geográficos humanos, por eso creó una pieza que en principio parece un entarimado común, muy agradable, por el que el público transita; la singularidad de esta propuesta se basa en que las maderas se obtuvieron de un cementerio de pateras de Cádiz; estas embarcaciones proceden de migrantes procedentes de África. Esto le da un tono muy particular a la propuesta, ya que esa madera lleva la esencia de un drama incesante que se vive en el Mediterráneo. Por esto, al mismo tiempo que la materia porta una historia específica, el proyecto nos recuerda este suceso.



**Vanesa Muñoz Molinero**  
*Método entrópico*  
 Talla en madera  
 65x50x35 cm 2012 Ref.: 1042  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Vanesa Muñoz Molinero**  
*Espacio de fases*  
 Talla en madera  
 15 x 30 x 25 cm 2010 Ref.: 1041  
 Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



#### Tono Carbajo

##### *El bosque de Kintsugi*

Instalación con proyección de video e instalación de ramas y pan de oro

Dimensiones variables 2017 Ref.: 1018

Las imágenes son capturas de pantalla del video que el artista incluye en su web del proyecto. Obtenidas en 2020 en: [enlace web](#)

En este apartado veremos cómo puede ocurrir que la materia sea una reliquia.

Tono Carbajo es el autor de un proyecto de video instalación basada en un ritual simbólico titulado *El bosque de Kintsugi* (2017). En diciembre de 2010, varios incendios asolaron el Monte Carmel, al sur de Haifa, una ciudad de Israel. Años más tarde, Tono Carbajo propuso un proyecto ritual de sanación para ese monte, en el cual las maderas que quedan como restos del incendio se convierten en un elemento simbólico con el que crear.

*El bosque de Kintsugi* consistió en una acción en el Monte Carmel y un proyecto expositivo. La primera parte consistió en varias acciones de cubrimiento parcial de la superficie de árboles del enclave natural con pan de oro. La segunda consistió en la instalación de varias de las ramas de eucalipto quemadas, recogidas en el Monte Carmel, cubiertas también parcialmente con pan de oro, apoyadas sobre una pared dispuestas a modo de friso. Sobre ellas y el fondo de la pared blanca, se proyectaron imágenes del bosque vigoroso años después del incendio. El proyecto se exhibió en el Steinhart Museum de Tel Aviv (Israel). En su ficha de artista incluimos enlaces a vídeos del proyecto.

En el proyecto las ramas y restos de maderas son entendidos como símbolos a la par que restos que sobrevivieron a la catástrofe, por eso, metafóricamente, en señal de reparación, las recubrió con finas láminas de oro. Le atribuía un valor simbólico de curación de las heridas cuando se sobrevive a la catástrofe. El color dorado, que suele relacionarse con el oro o con el lujo, pretende remarcar aquí el gran valor que tiene para él el bosque tanto antes como después del incendio. Nos recuerda a la técnica ancestral del *kintsugi*, práctica de origen japoneses para reparar fracturas de la cerámica con barniz o resina espolvoreada con oro.

Ya hemos visto en el capítulo anterior que este artista en otros proyectos utiliza madera obtenida de restos de derribos de viviendas y la convierte en portadora del concepto de casa, de hogar y de sus vivencias. En esta obra ocurre algo equivalente pero con un monte; utiliza restos del lugar destruido entendiendo estos como reliquias, signos patentes de cómo era aquello en el pasado, que utiliza como objeto de culto en su ritual de sanación.

En el apartado anterior ya hemos explicado que Ignacio Bahna crea a partir de la observación de fenómenos de la naturaleza, intercalando una interpretación científica con su visión artística. Una de sus series de esculturas, titulada *Ondas Expansivas* (2012-2016), trata sobre el fenómeno físico de las ondas expansivas que surgen a raíz de erupciones volcánicas, terremotos, incendios o bombas, cuyo impacto altera la estructura medioambiental de diversos sectores del mundo. Aborda el tema a partir de un planteamiento científico traducido a un lenguaje escultórico y, lo que nos más nos interesa en este apartado, realizado con restos de objetos y elementos vegetales devastados, recolectados entre los escombros que quedan después de que se produzcan las ondas expansivas sobre las que versan las obras.

La serie *Ondas Expansivas* materializa estos fenómenos principalmente con el material, la composición y distribución de los volúmenes y formas de cada obra.

En cuanto al material, que, aparte de los elementos secundarios que emplea para instalar las esculturas (hilos de nilón o tensores de alambre), casi siempre es madera, suele ser recuperando y recolectando de áreas afectadas. En cada una puede haber más de diez tipos de especies distintas, dependiendo de la vegetación o de si había construcciones en el lugar. La mayoría de las secciones de maderas conservan mucho del aspecto con el que se las encontró, ya que intenta alterarlas lo mínimo, como si de lo contrario corriera el riesgo de que perdiesen ese factor de reliquia, algo casi mágico que las vuelve portadoras de esa experiencia previa que tanto tiene que ver con la obra.

Las composiciones pertenecen al tipo de propuesta que en el capítulo 2 definimos como dibujo en el espacio. Son una representación tangible de ritmos expansivos. Se generan a partir de un núcleo o punto central a partir del cual se suman piezas de madera, con ensambles por tarugos, a su alrededor, dejando gran espacio entre ellas, y así, gradualmente el volumen crece expansivamente en relación al núcleo. Están sujetas mediante tensores e hilos de nilón; algunas están sujetas a la pared, otras a esquinas, y otras están suspendidas del techo.

Sobre el sistema de alzamiento y construcción de las esculturas, lo explicamos con detenimiento en el capítulo 2, pero, volvemos a recordar resumidamente que se basa en el ensamblaje meticuloso de pequeñas secciones de madera que

encajan unas con otras para construir cuerpos de gran envergadura, aparte de ocupar un gran espacio son abiertas, permiten que el aire las recorra, son ligeras y expansivas. Tanto por el sistema de alzamiento como por el modo de instalar las obras, nos recuerdan al estilo de Moisès Villèlia en sus móviles y la artesanía del trabajo de la materia de este, su interés y énfasis en que la materia en sus proyectos fuera la más apropiada para la obra.

Marc Sellarès es el autor de *El Bosc de les Creus* (2016), instalación realizada con restos de árboles calcinados por el incendio de Òdena (2015), considerado peor de la última década en la Cataluña Central, que quemó 1293 hectáreas de bosque entre las comarcas de L'Anoia y el Bages. El proyecto artístico se ubica en una parte del bosque donde ocurrió el incendio, en el desolador escenario que quedó por la acción del fuego, una zona que se encuentra entre el Bruc y Sant Salvador de Guardiola. Allí, durante un año el artista alzó una cruz por cada hectárea calcinada.

Las cruces que hincó en la tierra fueron hechas a partir de troncos y ramas quemados. Para cada una, primero cercenó las secciones de madera quitando las formas salientes. Gracias a esta acción se observa que, en la madera, tras la capa externa quemada y oscurecida, aún quedaban zonas interiores a las que aparentemente el fuego no había llegado. Al parecer, el fuego no consiguió alterar totalmente su estructura. El fuego necesita oxígeno para arder, y cuanto más se acerca al duramen (a la madera más antigua e interna del tronco), menos oxígeno hay, dado que las fibras son más duras y compactas (al contrario que en las capas externas, que al ser más porosas, disponen de mayor cantidad de oxígeno y por tanto combustionan con más facilidad).

Volviendo a las cruces, los dos ejes, vertical y horizontal, se unieron hincando clavos en su intersección. Después las fijó en la tierra.

El conjunto de cruces puestas en el bosque oscurecido y seco, lugar donde antes había naturaleza viva y vigorosa, resulta llamativo por el contraste entre el paisaje anterior y el actual. Con un estilo impactante, rememora el drama del incendio y la desolación que queda tras el fuego, así como, en cierto sentido, se refleja el vínculo -a veces antagónico- entre madera y fuego. En esta propuesta la madera da sentido a la propuesta, ya que está directamente implicada en el tema del que trata la obra.

Esta es una propuesta con un componente simbólico, por el hecho de alzar una cruz por cada hectárea quemada. También por el hecho de que se fue haciendo paulatinamente a lo largo de un año. El artista denota una gran empatía hacia el tema, tratando a la naturaleza con un respeto propio del trato con los humanos. Rememora lo acontecido en el bosque durante un año, como en los lutos tradicionales. El ritual incluye unos códigos de significación (como la cruz) que generalmente se relacionan con pérdidas de vidas. Las cruces, los actores-objeto principales en esta propuesta, son un símbolo típico de los cementerios cristianos, debido a esta relación con la muerte en algunos países descendientes de culturas cristianas (como el nuestro), a veces se incorporan cruces en lugares de muertes trágicas, como por ejemplo en accidentes de tráfico. Por todo ello consideramos que su sensibilidad hacia lo acontecido, por el ritual practicado, es muy elevada. En este proyecto, la cruz no es una manifestación religiosa sino que sirve como signo asociado a la muerte.

En 2018 realizó un proyecto parecido a *El Bosc de les Creus* en el Sequoia Park de California. Creó cruces a partir de restos de árboles quemados y las instaló en el paraje natural en el que se había producido un incendio. En este caso, de nuevo se rememora y se lamenta el perjuicio al mismo tiempo que se reutiliza una materia que resulta de este suceso.

En otras propuestas se ha utilizado el cuerpo de un árbol muerto para homenajear la vida que albergó en su día. Este es el caso de la obra *Padre/Quercus cerris L* de Joaquín Jara, comentada anteriormente, y de la colaboración de Miquel Gelabert con el Jardín Botánico Marimurtra situado en Blanes (2017), descrita en el capítulo 2 y 3. Miquel Gelabert realizó unas acciones en un pino muerto, con las que pretendía rendir homenaje al árbol, a la vida y naturaleza que albergaba en el pasado. Por un lado, intervino en la forma superficial del árbol descortezándolo, luego realizó unos pequeños surcos alargados y pintó en su superficie unas líneas de colores, que pueden entenderse como alegóricas a



**Ignacio Bahna**

*Acción Reacción* (de la serie *Ondas Expansivas*)  
Escultura realizada con fragmentos de especies de madera natural (como pino melis o cedro americano) tallados lijados y pulidos, unidos con tarugos; se instala colgada del techo con hilo de nylon y tensores  
150 x 70 x 70 cm      2014      Ref.: 401  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)



**Marc Sellarès**

*El Bosc de les Creus*  
Acción en bosque calcinado, 1239 cruces de madera de árboles calcinados  
2016      Ref.: 639  
Obtenido en 2018 en: [enlace web](#) , [enlace web](#) y [enlace web](#)



**Miquel Gelibert**

*Colaboración con el Jardín Botánico Marimurtra*

Intervención en el tronco de un pino

Dimen. no esp. 2017

Obtenido en 2018 en: [enlace web](#)

Ref.: 754

la savia o la vida que circulaba descendiendo por el árbol. Finalmente, la corteza del pino se agrupó delante de él formando un círculo.

## CONCLUSIÓN

Este capítulo atiende a cuestiones que se articulan en base a tres términos: arte, naturaleza y madera, combinados de diferentes maneras en las distintas obras.

Una primera vertiente de creación en la que estos conceptos se entrecruzan ocurre cuando se crea con madera poco transformada, con secciones de árboles o arbustos que conservan la forma del tronco, rama, raíz o tocón, por ejemplo. También contemplamos dentro de este grupo las creaciones en las que se potencia plástica y conceptualmente la presencia de nudos y grietas. En general, los autores de estas obras, aparte de emplear estos formatos por motivos estéticos o plásticos, lo hacen conscientes y sensibles ante la relación que por su origen tiene la madera con la naturaleza. Aprecian y aprovechan que el aspecto, la forma y la estructura interna de la materia (a su modo de ver) remite a los bosques, a los parajes naturales, a los árboles, o a los arbustos; gracias a ello, las obras evocan un ideario de naturaleza que generalmente se refuerza con los títulos y con los temas sobre los que versan las obras.

Algunos artistas, por ejemplo, interpretan a los nudos y las grietas como vestigios de la historia del elemento con el que se crea, una historia ligada a sus orígenes naturales. Otros desarrollan series de obras sobre lo que pudo ocurrir alrededor de determinados árboles que sufrieron condiciones extremas antes de ser talados. En cierto modo, se elogia la vida pasada del elemento con el que están creando. En otros casos se emplea a nivel plástico, compositivo y conceptual el hecho de que cambie conforme pasa el tiempo, de que sea orgánico y no inmutable y eterno.

Consideramos que por creaciones como estas se fomenta que se interprete esta materia (en sus cuatro primeros estadios) como ligada a la naturaleza. La madera en estos formatos es un elemento de creación marcadamente natural. Esto implica que se desarrollen con ella más proyectos artísticos que versan sobre la naturaleza.

En algunas obras se materializan unas interpretaciones del mundo y la naturaleza marcadamente antropocéntricas, estableciéndose singulares paralelismos entre la naturaleza y el ser humano (con sus tiempos o ciclos vitales). Esto tiene lugar con formatos poco transformados, concretamente de los cuatro primeros estadios de procesamiento.

También hemos visto a artistas que profesan un intenso vínculo con la naturaleza, en su planteamiento vital y artístico. Crean para, por y gracias a la naturaleza, utilizando madera de los cuatro primeros estadios. En algunos de estos casos, los autores destacan que el material es un elemento natural, fácil de obtener si se vive o crea cerca de bosques o montes, sencillo de manipular, una fuente natural, no contaminante y orgánica. A veces utilizan madera de clareo, producida en la poda o por la limpieza de los bosques y montes, de modo que ni siquiera es necesario que se tale un árbol o arbusto para realizar un proyecto artístico. En estas obras los temas son diversos. Por su forma y título, es común que aludan a elementos naturales como el agua, el viento o el fuego.

Hemos incluido varias obras en las que se tienen lugar interesantes conexiones entre campos como la física, las matemáticas, la expresión plástica y la naturaleza. En estas obras se tratan temas ambientales, se habla de ciclos naturales, de fenómenos naturales extremos o de cambio climático, o se explican interpretaciones matemáticas sobre el crecimiento de los seres vegetales. Y esto tiene lugar con madera de los primeros cuatro estadios. En esas obras, se entrelaza arte, ciencia y naturaleza. Por último, hay obras en las que se crean memoriales a árboles o a bosques muertos. En ellas la materia conserva su forma y apariencia de árbol, con lo cual remite a su origen natural y se rememora su pasado.

En resumen, destacamos que hay artistas que interpretan la naturaleza y la madera (en algunos de sus estadios) como conceptos aproximados o incluso conectados, y que hay obras que versan sobre la naturaleza que se han realizado con esta materia y que ese hecho realza su sentido. Esta conexión nos ha permitido profundizar en cuáles son algunos de los aspectos identitarios de la madera.





# CONCLUSIÓN GENERAL

Con la investigación desarrollada, de la que dejamos constancia tanto en el documento principal de la tesis como en los dos documentos anexos, explicamos en qué consiste y cómo es la creación artística contemporánea materializada total o parcialmente en madera.

Una de las premisas principales de esta investigación fue definir qué supone crear con madera a nivel simbólico, plástico y estético. Para ello, en primer lugar ha sido necesario definir qué es en sí este elemento. Como hemos comprobado, lejos de ser una materia prima unitaria, es heterogénea en cuanto a forma. La explicación sobre esta cuestión se resume en el texto sobre categorías de identidad de la materia. En él diferenciamos tipos y “estadios”, dependiendo del grado de su grado de transformación. Describimos cada uno de ellos por separado y explicamos las diferencias que existen entre categorías, desde lo que simboliza cada una a nivel conceptual, a su apariencia y a cualidades físicas y mecánicas que puede tener en uno u otro estadio.

Por otro lado, durante la investigación, hemos acumulado un amplio conocimiento sobre esta materia como elemento de creación y sobre los procedimientos utilizados para transformarla. El estudio y formación sobre estos asuntos han sido necesarios para comprender cómo se realizaban las obras investigadas o cuáles son las distintas tipologías de madera que emplean los artistas. Estos conocimientos se presentan en el Anexo Técnico. Los contenidos incluidos en esta tesis son específicos del ámbito de Bellas Artes o de la creación plástica contemporánea, aunque también se incluyen conocimientos del ámbito de la industria maderera, diseño industrial o incluso ebanistería y artesanía, puesto que estos campos pueden llegar a ser una fuente de creatividad e inspiración importante para muchos artistas.

Paralelamente, hemos realizado una intensa labor de investigación sobre arte contemporáneo. La información obtenida gracias al registro de las obras realizadas total o parcialmente con madera (cuyos artífices están vinculados, por los motivos puntualizados en el apartado sobre metodología, al contexto artístico de Cataluña) está disponible en el documento titulado *Anexo de referentes*, compuesto por fichas individuales con información biográfica de los artistas y datos sobre sus obras. Se incluyen 130 fichas, con un total de más de 1000 obras registradas.

La información sobre las obras que contienen esas fichas describe cómo se han realizado y sobre qué temas versan, y ha sido fundamental para el desarrollo de contenidos que tiene lugar en el documento principal de la tesis. En el desarrollo argumental se explican las obras entendidas como un conjunto (no por autores), diferenciando corrientes y temáticas. En cambio, en el *Anexo de referentes*, la información está estructurada tal y como la fuimos registrando: por artistas. El anexo permite realizar otro tipo de consulta, más individualizada, para contrastar e incluso ampliar los datos que se van explicando en el desarrollo argumental.

El registro de obras nos ha permitido comprender que probablemente la pluralidad de contenidos y de estéticas que se dan entre las propuestas registradas sea una consecuencia más de la riqueza cultural y artística que se vive en Cataluña desde hace más de un siglo, sumada a su buena situación industrial y forestal (con lo cual hay mayor variedad y disponibilidad de material). El *Anexo de Referentes* incluye una introducción en la que se describe el contexto industrial e histórico y se enumeran algunos de los artistas más destacados a nivel nacional e internacional que a lo largo del siglo XX estuvieron vinculados con Cataluña y realizaron importantes e innovadoras obras con madera.

Consideramos que este anexo es por sí mismo un documento de gran valor, por registrar una realidad histórica, antropológica, cultural y artística de la que hasta la fecha no se ha dejado constancia. Explica la importancia que ha tenido este contexto durante décadas en lo relativo a la creación artística con el material que investigamos, y se refleja ampliamente la actualidad y vigencia del tema a través de la obra de 130 artistas contemporáneos.

Finalmente, gracias al registro de obras, al estudio sobre historia del arte y referentes artísticos, sumado a la experiencia y conocimiento técnico y sobre el material, hemos generado el documento principal de esta tesis, compuesto por seis capítulos en los que se describe holísticamente el tema de nuestra investigación.

El orden de los capítulos y los temas que se plantean fueron dos cuestiones muy meditadas. Finalmente nos decidimos por una estructuración de contenidos en la que en el primero se explicarán aspectos generales de la creación artística contemporánea con madera, para después tratar temas de menor amplitud, pero que igualmente están conectados con el hecho investigado y dan respuesta a muchas de las cuestiones planteadas a comienzos de la investigación.

Basándonos en lo observado, estudiado y registrado, consideramos que los procedimientos y técnicas practicados son muy diversos. Precisamente por ello, en el primer capítulo enumeramos todas las acciones que se pueden practicar para crear artísticamente con la materia investigada. Utilizamos referencias de obras internacionales, porque al haber estudiado la historia del arte enfocándonos en obras que se habían realizado en madera, éramos conscientes de que hay prácticas que no se dan en el contexto estudiado y que están altamente vinculadas al tema de la investigación. Debíamos incluirlas para dejar constancia de la amplitud de posibilidades de acción nos permite esta materia.

Hemos observado que la escultura y la pintura históricamente han estado vinculadas a la materia que investigamos. Ambas han cambiado notoriamente a lo largo del siglo XX, en algunos casos de la mano de artistas que crearon con madera. Es por esto que en el segundo y el tercer capítulo describimos cómo es la creación artística con madera con relación a ambas.

En los tres últimos capítulos presentamos tres tipologías de proyectos más específicos: arte figurativo, creación con objetos y propuestas con temáticas sobre la naturaleza materializadas con madera de los cuatro primeros estadios. Desde el capítulo 2 al 6 explicamos distintas facetas de la materia investigada a partir de los temas planteados.

Con esta estructuración de contenidos, se explican desde los aspectos más generales e históricos del tema de la tesis a los más singulares, específicos y contemporáneos. En cada capítulo incluimos comentarios sobre obras históricas, describimos las conexiones que tienen lugar entre propuestas internacionales anteriores a nuestra época y algunas actuales. Así, al mismo tiempo que se entiende como es el tema en la actualidad, se refleja que existen unos antecedentes y una historia previos, que han sido necesarios para llegar al arte que se da en nuestro tiempo.

En cada capítulo y en cada obra nos hemos cuestionado qué aporta el material a cada obra, más allá de la forma, los volúmenes, los acabados o la factura, en ocasiones reflexionando sobre qué hubiera ocurrido si el proyecto no se hubiera realizado con madera o si hubiera sido de otra tipología. En muchos casos la madera tiene una función primordial y la pieza no tendría sentido sin ella, mientras que en otras obras en las que se utiliza por motivos funcionales, porque es fácil de trabajar, hay gran disponibilidad y es asequible. En general los artistas profesan un alto nivel de conocimiento sobre la transformación, acabados y mantenimiento de la madera, una materia versátil que se adapta a distintos registros.

Sobre la maquetación y presentación de contenidos: en los documentos que incluye esta tesis, especialmente en el documento principal (en el que se desarrollan argumentalmente los contenidos) y en el *Anexo de referentes*, la información textual se refuerza con imágenes. La maquetación completa nuestra intención de que los documentos en los que se describe la investigación tengan carácter divulgativo.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## Citadas

- Adam, E. (2019). *Porfolio de Evelí Adam. Evelí Adam*. <https://eveliadamart.blogspot.com/p/curriculum.html>
- Barañano, K. (2002). *Lucio Fontana, cortes de silencio*. <https://elcultural.com/Lucio-Fontana-cortes-de-silencio>
- Bermejo, F. (2009). *Humedad de la madera. Talleres y molduras Feliz Bermejo*. [https://tmolduras-fbermejo.es/pdfmaderas/p\\_humedad.pdf](https://tmolduras-fbermejo.es/pdfmaderas/p_humedad.pdf)
- Bestué, D., & Valdes, A. (2013). *La línea sin Fin*. Sentana, Vols. 1-6.
- Betsué, D., & Fernández Mallo, A. (2012). *Esculturas*. Biel Books.
- Boglio Etcheverry, D. (2016). *Industria y comercio de la madera en el Pirineo catalán. Perspectiva histórica desde la revolución industrial 1850-1950* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. UAB. [https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl\\_10803\\_400024/dbe1de2.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_400024/dbe1de2.pdf)
- Borrás, L., & Teixidó Camí, J. M. (2006). *Temps de Sibil·les* [hoja de sala]. Fundació Vila Casas. <https://www.museoartecontemporaneo.es/exposicion/temps-de-sibilles>
- Bozal, V. (2013). *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España I. 1940-2010*. Antonio Machado.
- Bozal, V. (2013). *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España II. 1940-2010*. Antonio Machado.
- Bruna, P. (2019). *The party is over. Paula Bruna Visual artist*. <https://paulabruna.com/2015-2/se-acabo-la-fiesta/>
- Cirlot, L. (1993). *Primeras Vanguardias Artísticas. Textos y documentos*. Labor.
- De la Nuez, I. (2006, septiembre). *Pablo Leonardo Martínez: Piezas, despieces y tótems (2006)*. <http://pablomartinez.es/textos/piezas-despieces-y-totems-2006/>
- Dezeuze, D. (1996). Superficie Emergente. En *Superficie Emergente* (catálogo de exposición)
- Díaz Guardiola, J. (2018). *Stephan Balkenhol: "No persigo hacer un calco de la realidad"*. ABC Cultural. [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-stephan-balkenhol-no-persigo-hacer-calco-realidad-201801180137\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-stephan-balkenhol-no-persigo-hacer-calco-realidad-201801180137_noticia.html)
- Docavo Alberti, N. (2015, febrero 4). Pintura sobre tabla. *Planeta Madera*. <https://planetamadera.wordpress.com/2015/02/04/entrada-84/>
- El ABC del arte del siglo XX*. (2010). Phaidon.
- Espronceda Center for art and culture. (2018). *Entrevista a Nil Nebot. Espronceda*. <https://www.espronceda.net/es/?portfolio=nil-nebot>
- G. Cortés, J. M. (2006). Paseos entre el amor y la muerte. La ficción del YO o una lectura nómada del cuerpo. En *Medio siglo de arte. Últimas tendencias 1955—2005*. Abada Editores.
- Galería Estrani de la Mota. (s. f.). *Martí Anson. Galería Estrany-de la Mota*. <https://www.estranydelamota.com/marti-anson/>
- Gayford, T. (2019, agosto 3). *An interview with David Nash. Apollo Magazine*. <https://www.apollo-magazine.com/interview-david-nash/>

- Grijota, E. (2020). *George Nakashima: De un campo de concentración a convertirse en el revolucionario diseñador de la madera*. EL PAÍS. <https://elpais.com/icon-design/2020-10-24/george-nakashima-de-un-campo-de-concentracion-a-revolucionar-el-trabajo-de-la-madera.html>
- Guigon, E. (1997). *El objeto surrealista*. Institut Valencià d'Art Modern.
- Hilliard, B. (2015). *La Talla de Madera más Antigua del Mundo: El Ídolo de Shigir, de hace 10.000 Años. Ancient Origins*. <https://www.ancient-origins.es/artefactos-otros-artefactos/la-talla-madera-m%C3%A1s-antigua-mundo-el-%C3%ADdolo-shigir-hace-10000-%C3%B1os-002702>
- Jara, J. (2018). *Padre quercus. Joaquín Jara artist*. <https://joaquinjara.net/>
- Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido* [ensayo]. <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>
- Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Akal.
- Marchán Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.
- MNCA Reina Sofía. (2018). *Invisibles*. [hoja de sala de exposición]. Palacio de Cristal del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jaume-plensa>
- Muñoz, V. (2018). *Currículum Vitae. Vanesa Muñoz artist*. <http://vmunoz.com/bio-cv/>
- Mytting, L. (2017). *El libro de la madera*. Alfaguara.
- Newman, et al. (2013). *Fayum funerary portriats, tempera history. British Museum Technical Research Bulletin*. British Museum. [https://www.britishmuseum.org/pdf/BMTRB\\_7\\_Newman\\_et\\_al.pdf](https://www.britishmuseum.org/pdf/BMTRB_7_Newman_et_al.pdf)
- Oliveras, J. V. (2006, enero 5). *Martí Anson o la estética de la frustración. El Cultural*. <https://elcultural.com/Marti-Anson-o-la-estetica-de-la-frustracion>
- Parreño, J. M., Gamoneda, A., Atxaga, B. y Berger, J. (2000). *Un bosque en obras: Vanguardias en la escultura en madera*. Fund. Caja Madrid.
- Pérez Carreño, F. (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Antonio Machado.
- Pérez Carreño, F. (2005). *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Antonio Machado.
- Pizarro, C. (2018, enero 13). *Moebius. Mobius*. <http://mobius.net.co/moebius/>
- Puente, M. (2018, enero 15). *El lenguaje como objeto. Arquetipos*. <http://arquetipos.arquia.es/david-bestue/>
- Raquejo, T. (1998). *Land art*. Nerea.
- Ruhrberg, K. (2001). *Arte del siglo XX*. Taschen.
- Sánchez, A. A. (2015). *Estudio comparado del informalismo en Italia y España*. 33.
- Santos, J. (1999). *Un siglo de España. Política y sociedad*. Marcial Pons.
- Sentance, B. (2008). *Madera, La—El Mundo Del Trabajo Y Talla En Madera*. Nerea.
- Torres, H. (2015, septiembre 12). *Marquetería, muy breve historia y técnicas. Marquetería, muy breve historia y técnicas*. <http://hectoratorresgallery.blogspot.com/2015/09/marqueteria-muy-breve-historia-y.html>
- Tullet, H. (2015). *30.000 Years of art. The story of human creativity across time and space, 2015*. Phaidon.
- Vidal, P. (2019). *Dossier de Pep Vidal*. [http://www.pepvidal.com/Dossier/Dossier\\_Pep\\_Vidal\\_2019\\_Estiu\\_\(ES\)\\_compressed.pdf](http://www.pepvidal.com/Dossier/Dossier_Pep_Vidal_2019_Estiu_(ES)_compressed.pdf)
- Woodproducts. (2018). *Propiedades de humedad de la madera*. <https://www.woodproducts.fi/es/content/propiedades-de-humedad-de-la-madera>

- Zanón Cuenca, M. J. (2015). *Reflexiones acerca de las posibilidades plástico - expresivas de la materia en la escultura del siglo XX*. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas* Núm. 3, 7.  
<https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/979/860>
- Zhilin, M., Savchenko, S., Hansen, S., Heussner, K.-U., y Terberger, T. (2018). *Early art in the Urals: New research on the wooden sculpture from Shigir*. *Antiquity*, 92 (362), 334-350. <https://doi.org/10.15184/aqy.2018.48>

## Adicionales<sup>11</sup>

- Alonso Sánchez, A. (2015). *Estudio comparado del informalismo en Italia y España* [TFG Universidad del País Vasco].  
Addi. <https://addi.ehu.es/handle/10810/21266>
- Arias, A. (2009) *Espacialismo. Arte de Post-guerra Bauhaus e informalismo*.  
<https://bauhausinformalismo.wordpress.com/espacialismo/>
- Berman, L. Freed, R., Doxey, D. (2003) *Arts of Ancient Egypt*. Boston Mueum of Fine Arts
- British Museum (2013). *Fayum funerary portriats, tempera history*.  
[https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y\\_EA65345](https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA65345)
- Camarasa, V. (2008) *Los iconos bizantinos. Una mirada artística del mundo*.  
<http://sdelbiombo.blogia.com/2008/112704-los-iconos-bizantinos.-mucho-mas-que-una-pintura.php>
- Cirlot, L. (1993). *Primeras Vanguardias Artísticas. Textos y documentos*. Labor.
- Coutiño, L. (2016). *El Arte Actual En El Campo Expandido*. <https://www.calameo.com/read/00483926071df51a58921>
- Fatás, G. y Borrás, G. (1993). *Diccionario de Términos de Arte*. Alianza.
- Federica, M. (2017). *Speculations on Anonymous Materials, la especulación sobre la materialidad del capitalismo artístico como respuesta crítica a la estetización de la vida cotidiana*. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, N. 19, págs. 47-56. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7284613>
- Freyman, A., Gañán, E. y Pérez, I. *La pintura expandida. Nuevas formas de entender la pintura*, en el que participan debatiendo los artistas [vídeo]. Foro Arte Cáceres. [https://www.youtube.com/watch?v=D8jrf\\_PaJM](https://www.youtube.com/watch?v=D8jrf_PaJM)
- Fundación Arqueológica Clos Museo Egipció de Barcelona (2012) *Las dependencias funerarias*.  
<https://www.museuegipci.com/es/la-coleccion/las-dependencias-funerarias/>
- Genoves, J. (2013). *LOS MATERIALES EXTRAARTÍSTICOS EN LAS VANGUARDIAS. Los ojos de Hipatia*.  
<https://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/los-materiales-extraartisticos-en-las-vanguardias/>
- Goodyear, F. H. (1981). *Contemporary American Realism Since 1960*. New York Graphic Society.
- Greemberg, C. (2006). *La pintura moderna: y otros ensayos*. Siruela.
- Guash. A. M. (2000). *El Arte Ultimo Del Siglo XX Del Posminimalismo A Lo Multicultural*. Alianza.
- Heinich, N. (2017). *El Paradigma del arte conntemporáneo. Estructuras de una revolución artística*.Casimiro.
- Los soportes* (s. f.) Arthistoria. <https://www.almendron.com/arthistoria/arte/pintura/las-claves-de-la-pintura/los-soportes/>
- Maderuelo, J. (2012). *Caminos de la escultura contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del Pedestal*. Antonio Machado.
- Maderuelo, J. (2018). *Medio Siglo De Arte: Últimas Tendencias, 1955-2005*. Abada.

<sup>11</sup> Aunque no se incluyan citas directas o indirectas han sido relevantes para el desarrollo argumental.

- Metrópolis (2013). *Pintura Otra*, Televisión española. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-pintura-otra/1698762/>
- Molina Martos, G. (2014). *Acumulaciones, apilamientos y montones: una aproximación al arte occidental de finales de los 50y década de los 60 del S.XX* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio UCM. <https://eprints.ucm.es/27486/>
- Paparoni, D. (2008) *España, arte español (1957 - 2007)*. Skira.
- Puelles Romero, L. (2005) *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*. Cendac.
- Read, H. (1934). *Henry Moore, Sculptor*. A. Zwemmer.
- Read, H. (1965) *Henry Moore: A Study of His Life and Work*. Thames and Hudson.
- Sanchís, C. (2016) *Historia del Arte contemporáneo y materialidad. Historia del arte en España*. 219 – 271. Ediciones Polifemo.
- Sunders, C., Maude, U. y Macnaughton, J. (2009). *The Body and the arts*. Basingstoke.
- Supports-Surfaces* (s. f.). *Artistas de estos días y otros ya pasados*. <http://artedestodias.blogspot.com/2011/12/supports-surfaces.html>
- Sue-He, K. (1993) *El arte del Extremo Oriente*. Anaya.
- Vannini, S, Einaudi, S. (2006) *Egipto*. Electa.

## Catálogos citados o fuentes de imágenes

- Bisbe, N. (2019) *La pintura, un reto permanente*. Caixaforum Barcelona.
- Escultura como lugar, Carl Andre* (2015). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- El Egipto Milenario* (1998) Fundación La Caixa.
- Irazu, P. (2000). *Daylight*. Galería Soledad Lorenzo Madrid.
- Daylight* (2000) Galería Soledad Lorenzo.
- Superficie Emergente, Paco Simón*, (1996). Galería Trece.
- Wye D. (1982). *Louise Bourgeois*. The Museum of Modern Art.
- Qu'est-ce que la sculpture moderne? (1992). Centre Georges Pompidou.

