

# La talla en el mercado del arte de Europa Occidental

Una revisión de la actualidad (2018-2020)



Tesis doctoral presentada por:

**Antonio Samo Terrasa**

Dirigida por:

**Dra. Sara Vilar García y Dr. Ricard Silvestre Vañó**

Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación

Julio de 2022



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA





## Resumen / Resum / Abstract

La talla es uno de los procesos escultóricos más antiguos. Se trata de una técnica sustractiva en la cual, partiendo de una masa sólida, se da forma a la materia mediante el corte, cincelado o abrasión.

Este medio, que se popularizó en el pasado y fue preferido por artistas como Fidias, Miguel Ángel, Brancusi o Barbara Hepworth, implica un proceso lento y laborioso, un desarrollo pausado. Es, en este sentido, un quehacer disonante en el contexto social actual, cuyo modo de vida, rápido y agitado, no lo asumiría con naturalidad en el sistema artístico. Y su uso, en el arte de hoy, ha decaído hasta condicionarlo con la expresión “estar pasado de moda”.

Esta investigación analiza, desde aproximaciones cuantitativas y cualitativas, lo que se configura como un corpus documental para presentar una guía de artistas contemporáneos, cuyas poéticas siguen mostrando el protagonismo de este tipo de procedimiento escultórico. De este modo, intentamos argumentar razonadamente que no solo resiste al paso del tiempo, sino que ha logrado adaptarse a nuestro contexto creativo actual.

La talla és un dels processos escultòrics més antics. Es tracta d'una tècnica substractiva en la qual, partint d'una massa sòlida, es forma la matèria mitjançant el tall, el cisellat o l'abrasió.

Aquest mitjà, que es va popularitzar en el passat i que va ser el preferit d'artistes com Fídies, Miquel Àngel, Brancusi o Barbara Hepworth, implica un procés lent i laboriós, això és, un desenvolupament pausat. En aquest sentit, és una tasca dissonant en el context social actual, atés que, la manera de viure actual, ràpida i atrafegada, no ho assumiria amb naturalitat en el sistema artístic. A més, el seu ús, actualment, ha decaigut, fins al punt d'haver estat etiquetada com una tècnica “passada de moda”.

En aquesta investigació s'analitza, des d'aproximacions quantitatives i qualitatives, el que es configura com un corpus documental, per tal de presentar una guia d'artistes contemporanis, les poètiques dels quals segueixen mostrant el protagonisme d'aquest tipus de procediment escultòric. D'aquesta manera, intentem argumentar raonadament que aquesta tècnica no sols resisteix al pas del temps, sinó que ha aconseguit adaptar-se al context creatiu actual.

Carving is one of the oldest sculptural processes. It is a subtractive technique through which starting from a solid mass the material is shaped by the cutting, the chiseling or the abrasion.

This means, which became very popular in the past and which was preferred by artists such as Phidias, Michelangelo, Brancusi or Barbara Hepworth, involves both a slow and laborious process and also a measured development. According to this, it is a dissonant work in the contemporary social context, whose fast and hectic lifestyle would not assume it as a natural issue into the artistic system. Moreover, its use in today's art has declined such an extent that these days it is considered as “out of fashion”.

This research analyses what it is configured as a documentary corpus from both qualitative and quantitative approaches, in order to introduce a guide of contemporary artists whose poetics go on showing the importance of this kind of sculpture technique. In this way, we are trying to argue thoughtfully that it has not only resisted the passage of time but it has also been able to adapt it to our current context.



## **Agradecimientos**

A mis padres

A mi hermano

A Sara y Ricard

## INDICE

<b>Resumen</b>	3
<b>Agradecimientos</b>	5
<b>0- Introducción</b>	15
<b>Capítulo I. La Técnica</b>	21
1.1. ¿ Qué es la talla ?	23
1.2. Útiles esenciales	26
1.3. Tipologías	29
1.3.1. Primeros métodos	29
Diario	31
1.3.2. Talla directa	31
Proceso manual	33
Diario	36
1.3.3. Talla indirecta	39
Cuadrícula	38
Plomada	38
Método de Alberti	40
Jaulas y Escuadras	41
Tres Compases	42
Método de la Cruceta	42
Pantógrafo	43
Nuevas Tecnologías	45
Diario	47
1.4. Materiales	49
1.4.1. La piedra	49
Magmáticas	49
Sedimentarias	51

Metamórficas	52
Mármol	52
Carrara	54
Canteras	54
Diario	57
1.4.2- La madera	59
Tipologías	60
Diario	63
1.4.3- El marfil	65
1.4.4- Nuevos Materiales	66
Hielo	66
Grasa, chocolate y jabón	66
Foam	67
Tierra	67
Cemento	69
Papel y escayola	69
Hierro	71
<b>Capítulo II. Antecedentes</b>	<b>73</b>
2.1. Antigüedad	75
2.1.1. La oscura prehistoria	75
Gabillou	75
La cueva del Moro	77
La venus de Willendorf	80
Diario	81
2.1.2. El orden del Antiguo Egipto	83
Micerino	84
Ka-Alper	87
Nefertiti	89

Diario	89
2.1.3. La revolución de la Antigua Grecia	91
Los Kouros	92
El joven Kritios	94
Mirón y Policleto	96
Fidias	97
Praxiteles	101
Lisipo	104
El Altar de Pérgamo	106
La Victoria de Samotracia	107
Laocoonte	108
Diario	110
2.2- Edad Media	113
2.2.1. La lentitud del románico	113
Chartres	114
Gislebertus de Autún	117
La Virgen románica	118
Diario	119
2.2.2. La luz del gótico	121
Reims	121
Sabina de Steinbach	123
Ekkehard y Uta	124
Andrea Pisano	126
Diario	127
2.3. Edad Moderna	129
2.3.1- El impulso renacentista	129
Donatello	131
Andrea Verrocchio	135
Miguel Ángel	137
Baccio Bandinelli	143

Giambologna	144
Diario	147
2.3.2- La pasión barroca	150
Stefano Maderno	150
Gian Lorenzo Bernini	150
Giuliano Finelli y Alessandro Algardi	160
Gregorio Fernández	163
Pedro de Mena	165
Franz Xavier Messerschmidt	168
Diario	170
2.3.3. La industrialización neoclásica	172
Antonio Canova	172
Bertel Thorvaldsen	178
Diario	181
2.4. Siglos XIX Y XX	183
2.4.1. La gran crisis	183
Auguste Rodin	183
Aristide Maillol y Amadeo Modigliani	187
Constantin Brancusi	189
Diario	194
Jean Arp	196
2.4.2. Los pioneros	198
Henry Moore	198
Barbara Hepworth	202
Diario	207
Isamu Noguchi	208
Jorge Oteiza	213
Eduardo Chillida	218
Diario	221
Gonzalo Fonseca	222

Scott Burton	224
Andreu Alfaro	228
Ettore Spalletti	233
Louise Bourgeois	236
Diario	241
<b>Capítulo III. Arte Contemporáneo</b>	<b>243</b>
3.1- El Mercado del arte	245
Primario	246
Secundario	248
Las ferias	251
Diario	254
3.2- Talla contemporánea	261
3.2.1-Talla Directa	262
Willy Verginer	262
Paloma Varga Weisz	264
Judith Hopf	267
Folkert de Jong	269
Aron Demetz	271
Stefan Rinck	274
Cameron Platter	276
Claudia Comte	278
Claire de Santa Coloma	280
Hugh Hayden	282
Sif Itona Westerberg	284
Diario	285
3.2.2-Talla Mínima	293
Alberto Peral	293
Raphael Zarka	295



Elena Damiani	297
Florian Roithmayr	299
Oscar Abraham Pabón	301
Julia Fuentesal y Pablo Arenillas	303
Milena Naef	306
Paula Cortázar	308
Diario	309
3.2.3- Talla Indirecta	317
Maurizio Cattelan	317
Kevin Francis Gray	319
Diario	321
3.2.4- Talla Tecnológica	324
Jaume Plensa	324
Henrik Menné	326
Daniel Dewar y Grégory Gicquel	328
Bojan Sarcevic	330
Nicolas Party	332
Yngve Holen	334
Sári Ember	336
Diario	338
3.2.5- Talla Conceptual	346
Richard Long	346
Anish Kapoor	348
Ugo Rondinone	350
José Dávila	352
Perejaume	354
Thomas Geiger	356
Joana Piotrowska	357
Diario	358

3.2.6- Los Clásicos	363
Georg Baselitz	363
Ulrich Rückriem	365
David Nash	367
Giuseppe Penone	369
Tony Cragg	371
Peter Randall Page	373
Stephan Balkenhol	375
Fabio Viale	377
Diario	379
<b>Capitulo IV- Obra Personal</b>	<b>385</b>
4.1- Biografía	385
4.2-Proyectos	386
Diario	397
<b>Conclusiones</b>	<b>403</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>413</b>
<b>Anexos</b>	
1. Artistas	1
1.1- Guía	1
1.2- Encuesta a artistas	11
2. Mercado del arte	41
2.1- Ferias	41
2.2- Galerías	44
2.3- Encuesta a galerías	101





# Introducción

## Introducción

Las personas tenemos la costumbre de comparar lo que hacemos, como una manera de medir. De esta forma, observamos las diferencias y las semejanzas; unos escriben ensayos, otros cocinan recetas y nosotros hacemos escultura, con la particularidad de que usamos técnicas sustractivas, lo que popularmente se conoce como talla. Sin embargo, no haría falta ser artistas, ya que un buen observador que visite con asiduidad espacios de arte contemporáneo se percataría de la ausencia significativa de creadores que usan estos métodos. Esto implica que sea muy complicado encontrar referentes en los que mirarse. ¿Qué es lo que sucede, pues, con la talla?

Este hecho singular fue el origen de esta tesis. Es fácil aseverar que se trata de métodos pasados de moda que ya no interesan a nadie. No obstante, creemos que deben existir otros motivos paralelos. Desde hace tiempo, nos hacemos la misma pregunta: ¿Cómo es posible que este medio de expresión escultórico, usado desde los inicios de nuestra civilización, se encuentre hoy día olvidado? Gracias a este, se realizaron algunas de las obras más icónicas de la historia del arte. Pensemos en las estatuas del Partenón o en la *Victoria de Samotracia*, pensemos en el *David* de Miguel Ángel, en *Apolo y Dafne* de Bernini, en las obras de Brancusi. Todas ellas, junto a muchas otras, forman parte de nuestra herencia cultural.

A finales del siglo XIX, la escultura, como arte autónomo, experimentó una gran crisis y su final parecía inevitable. Los artistas, pero, crearon una nueva idea de escultura que negaba los principios que había caracterizado a la escultura antigua, tales como el repertorio de formas, los materiales, los procedimientos y los temas.<sup>1</sup> Solo así, la escultura pudo recuperar el esplendor perdido, y logró convertirse en el arte más representativo y activo del siglo XX.<sup>2</sup> Actualmente se habla con total naturalidad de la escultura que acogió generosamente la tradición y la modernidad en un mismo vocablo sin perder su significado. No obstante, cuando se piensa en la talla, el término parece reflejar solo el pasado.

La talla es un proceso lento y, en consecuencia, se opone a nuestro modo actual de vida, agitado y rápido, como las imágenes que vemos en nuestras pantallas. Si el arte es un reflejo de nuestra sociedad, las técnicas sustractivas deben haberse adecuadas a ella, porque, si no, ¿cómo denominamos a una talla que se fusiona con una *performance*? ¿O a una talla que no necesita de la mano del artista? ¿O a una talla que reniega de la paciencia y la lentitud? ¿O a una talla que usa el metal? Todas estas cuestiones conllevaron que nos formuláramos la siguiente pregunta: ¿Se ha adaptado la talla al contexto actual?

Para responder a esta cuestión, decidimos elaborar una base de datos que recogiera a artistas que siguen trabajando con estas técnicas y verificar si esta idea era cierta. En paralelo, obtendríamos otras respuestas, como: ¿Qué tipo de talla es la preferida? ¿Sigue siendo una técnica masculina? ¿Dónde se ubican estos artistas? ¿Qué material es el predominante hoy en día? En definitiva, este estudio busca redefinir nuestra idea de talla, para no verla como algo antiguo, sino apreciar lo que implica en el arte

---

<sup>1</sup> MADERUELO, J (1994) La pérdida de pedestal, Madrid. Círculo de Bellas artes. p.15.

<sup>2</sup> Ídem.

actual.

Creemos que este nuevo modo de tallar se originó a finales del siglo xx, en el que los artistas lograron reinterpretar el concepto de destreza, *techné*, en tanto a la talla como materialidad discursiva, el decir del hacer creativo del arte. Si el arte no existe y tan solo hay artistas,<sup>3</sup> nos proponemos sacarlos a luz, explorando la jungla frondosa que es el mercado del arte, para encontrar esas flores que, pese a tenerlas cerca, no siempre son visibles.



Sofia Durrieu (Buenos Aires, 1980). *Cariatide*, 2019, Escultura/Performance Kaskadenkondensator, Basilea, Suiza.



Monia Ben Hamouda (Milan 1991), *Night of Hinnā*, 2021. Acero cortado y especies. ChertLüdde, Berlín, Alemania.

Antes de adentrarse en el siglo xxi, era necesario realizar una revisión histórica exhaustiva. Solo así podríamos entender las circunstancias actuales que afectan a la escultura tallada. En este estudio se ha realizado una extensísima investigación cualitativa y cuantitativa en la que se han analizado todo tipo de documentos análogos, como libros, catálogos, artículos de prensa, ensayos o tesis doctorales o materiales digitales, a través de páginas web. Del mismo modo, se han realizado visitas a ferias de arte y museos. Toda la información ha sido sintetizada y se ha interpretado críticamente.

Este trabajo se compone de tres bloques teóricos fundamentales: “La técnica”, “Antecedentes” y “Arte Contemporáneo”. Pensamos que era coherente explicar primeramente qué son las técnicas y, a

---

<sup>3</sup> GOMBRICH, E. H. (1997). *La Historia del arte*. Nueva York: Phaidon. p.21.

continuación, tratar los artistas. Antes de las conclusiones, encontramos un último capítulo que examina brevemente nuestra propia práctica artística, que posee una clara relación con la talla. Por otra parte, a lo largo de la tesis, nos encontraremos pensamientos personales a modo de diario que reflexionan sobre las diversas partes del estudio, y que muestran nuestras inquietudes e influencias, siempre desde una perspectiva cercana, escultórica y con un enfoque constructivo. Para ello nos hemos servido además de los postulados de la A/r/tografía, “una metodología en la que confluyen simultáneamente los intereses artísticos, educativos e investigadores”.<sup>4</sup>



Maurice Jarnoux, Fotografía de André Malraux en su casa de Boulogne sur Seine en 1953.

El primer capítulo, titulado “La técnica”, se divide en cuatro apartados. En el primero, se explora la etimología de la palabra, que llegó a ser sinónimo de escultura. En el segundo, se analizan cuáles han sido y son los útiles básicos para tallar, poniendo el foco en la practicidad y la evolución tecnológica. El tercer apartado sirve para ilustrar las diversas tipologías de talla, que dividimos en directa e indirecta. Por último, se analizan los materiales más propensos a ser trabajados, desde los antiguos, como la piedra, madera o el marfil, hasta los modernos, como el chocolate, el poliestireno expandido, el hielo, el papel, al hormigón o el hierro. Todo esto nos hace entender de una manera íntegra en qué consiste y cómo funcionan estas técnicas.

El segundo capítulo, titulado “Antecedentes”, realiza un recorrido por la historia del arte, deteniéndose en cada período para analizar a artistas que usaron técnicas de talla. De manera paralela, se ha creado un diálogo visual entre las obras antiguas y las obras contemporáneas, que evidencia el fuerte vínculo que el pasado tiene todavía con el arte contemporáneo. Este capítulo se ha dividido en cuatro apartados. El primero está centrado en la Antigüedad y recorre la prehistoria, el

---

<sup>4</sup> MARÍN-VIADEL, R.; ROLDÁN, J. (2019) A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(4), p.882. (Consulta: 10 de Julio de 2022)



antiguo Egipto y la antigua Grecia, período en el que encontramos artistas como Mirón, Policleto, Fidias, Praxíteles o Lisipo.

El segundo apartado está dedicado a la Edad Media y nos lleva por las catedrales románicas y góticas en busca de autores que, pese a ser mayoritariamente anónimos, dejaron un legado muy rico que influye en el arte actual. El tercer apartado empieza en el Renacimiento, siguiendo las figuras de autores como Donatello, Verrochio, Desiderio da Settignano, Miguel Ángel y Giambologna. En el Barroco se analizan figuras como Gian Lorenzo Bernini, Giuliano Finelli, Alessandro Algardi, Gregorio Fernández, Pedro de Mena y Franz Xavier Messerschmidt. Finalmente, se trata el Neoclasicismo y la obra de Antonio Canova y Bertel Thorvaldsen.

El último apartado recorre los siglos XIX y XX. Se centra en la obra de Auguste Rodin, Aristide Maillol, Constantin Brancusi, Henry Moore, Barbara Hepworth, Isamu Noguchi, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Gonzalo Fonseca, Scott Burton, Andreu Alfaro, Ettore Spalletti y finaliza con Louise Bourgeois. Sin duda, es el más extenso de todos y en este encontramos a los pioneros de las que hemos denominado nuevas tallas.

El tercer capítulo está totalmente enfocado al arte contemporáneo y, por lo tanto, al siglo XXI. Se divide en dos apartados: en el primero se analiza qué es y cómo está formado el mercado del arte, un agente imprescindible para la carrera de todo artista. En el segundo, se desarrolla la base de datos de los artistas ya mencionada. Para su elaboración, marcamos unos parámetros para encontrar creadores interesantes, que describimos a continuación:

- 1- *Que los artistas estén vivos.* Nos interesan artistas en activo. Esta condición limita la aparición de artistas que ya hayan perecido, los cuales consideramos que ya aparecen en otra tipología de estudios. Además, su obra ya forma parte de museos e instituciones y, por lo tanto, es conocida y no se puede enmarcar dentro los parámetros de la innovación artística contemporánea. Este punto es fundamental, porque nos hace ver con claridad a los artistas del futuro, al encontrar en ellos a las nuevas generaciones.
- 2- *Que el artista trabaje con una galería de arte contemporáneo.*
- 3- *Que dicha galería asista a ferias de arte contemporáneo en Europa occidental.* Con ello, queremos valorar qué inclinaciones estéticas, conceptuales y económicas hay en el mercado de arte actual. Que una galería vaya a ferias justifica que la obra de los artistas tenga la calidad suficiente y sea considerada apropiada dentro de los parámetros establecidos en el arte contemporáneo y, por lo tanto, para nuestro trabajo. La asistencia a ferias es importante por los siguientes motivos:
  - En cada una de ellas hay un jurado de críticos de arte y comisarios que realizan una selección de galerías y artistas que garantizan la calidad artística.
  - Las ferias nos ofrecen todas las posibilidades, del arte emergente más fresco junto al más consolidado.
  - Por lo que respecta a la localización, las ferias nos ayudan a ubicar en el territorio las galerías de arte en ciudades y en zonas más complicadas de encontrar.

Por otro lado, los artistas de esta base de datos tienen un grado en función del uso que ellos hacen de la técnica.

**Grado 1:** Cuando se aprecia que el uso de la talla tiene muy poca relevancia en la obra del artista y se percibe como algo anecdótico.

**Grado 2:** Cuando el uso de la técnica es bajo, alrededor de un 10 %.

**Grado 3:** Cuando el uso la técnica sea medio, y se establezca entre el 30 % y 50 %.

**Grado 4:** Cuando haya una total dependencia de la técnica por parte del artista, en otras palabras, cuando se use muchísimo. Más de un 80 %.

Del total de artistas que hemos encontrado, se ha hecho una selección de aquellos más relevantes, para hablar de su trabajo. Se han distribuido en función de la talla que realizan; junto a las que ya conocemos —directa e indirecta— hemos incluido nuevas tipologías.

Para encontrarlos, hemos realizado visitas virtuales a las principales galerías de arte de Europa occidental. Para desarrollar sus fichas, se han realizado entrevistas a los artistas y se han hecho visitas a talleres. Cuando esto no fue posible, se usó la información que nos proporcionó el mismo artista en su web personal o la galería a través de catálogos y textos críticos. Para la realización de este apartado, usamos, además, documentación bibliográfica. El resto de los artistas que no tengan ficha están reflejados en el anexo 1.1, p. 1.

Finalizado este apartado, terminamos analizando nuestra propia obra. Tras esto, presentamos nuestras conclusiones, que darán respuestas a la hipótesis y a los objetivos iniciales. Por último, se aporta toda la bibliografía usada y se exponen los anexos, con el total de galerías de arte contemporáneo examinadas junto a las encuestas recibidas tanto de galerías de arte como por parte de los artistas. Este estudio ha conllevado un esfuerzo agotador, del cual estamos satisfechos. No pretende ser una guía definitiva ni cerrada. Deseamos que sea algo orgánico, que vaya creciendo con el paso del tiempo y que sea de utilidad para artistas y aficionados al arte contemporáneo.

## Capítulo I. La Técnica

## 1. La Técnica

Este capítulo se divide en cuatro apartados. Como ya hemos mencionado, en el primero, se explora la etimología de la palabra, que llegó a ser sinónimo de escultura.

En el segundo, se analizan cuáles han sido y son los útiles básicos para tallar, poniendo el foco en la practicidad y la evolución tecnológica. El tercer apartado sirve para ilustrar las diversas tipologías de talla, que dividimos en directa e indirecta.

Por último, se analizan los materiales más propensos a ser trabajados, desde los antiguos, como la piedra, madera o el marfil, hasta los modernos, como el chocolate, el poliestireno expandido, el hielo, el papel, el hormigón o el hierro. Todo esto nos hace entender de una manera íntegra en qué consiste y cómo funcionan estas técnicas

## 1.1. ¿Qué es la talla?

La talla es uno de los procesos escultóricos más antiguos. Gañan Medina nos cuenta que: “es una técnica sustractiva en la cual, partiendo de una masa sólida y mediante el corte cincelado o abrasión, se le da una forma determinada a la materia.”<sup>5</sup> Otra definición muy sugerente es la del escultor Peter Randall Page, que resume el proceso de tallar y, por ende, la talla en sí, como algo muy sencillo conceptualmente: “quitas el material que no quieres y dejas los pedacitos que sí quieres.”<sup>6</sup>

Sus orígenes se remontan a la misma prehistoria, por tanto, es antiquísima. No conocemos cómo los primeros hombres llamaron a este modo de trabajar. La actual palabra, *tallar*, procede del étimo latino TALĒĀRE, y significa justo esto, cortar o rajar un material.<sup>7</sup> En términos artísticos, una *talla* puede ser también una *escultura en madera*. Gramaticalmente, lo correcto es utilizar esta palabra para denominar el trabajo en madera y *labra* para la piedra; así pues, ambas son análogas. En la práctica cotidiana, tallar o esculpir son las palabras más usadas, sin importar el material.

En la Grecia clásica, la gran escultura es la realizada en bronce. Sin embargo, a partir del período helenístico y, sobre todo, en la antigua Roma, esto cambia y la materializada en mármol deviene la preponderante. Si se analiza el uso terminológico de la palabra *talla* a lo largo de la historia del arte, encontramos reflexiones muy interesantes. En primer lugar, una de las referencias más antiguas se documenta en la obra *Historia natural* de Plinio el Viejo (79 d. C.), que divide las artes de la escultura en tres libros.<sup>8</sup> El tercero, llamado *Scultura*, está dedicado a la talla.

- 1- *Fusoria*: toda arte dedicada al trabajo de colado de materiales líquidos que, al enfriar o fraguar, toman la forma de escultura, ayudada por un molde madre. La fusión de metales —metalurgia— o la colada en los vaciados son ejemplos de esta.
- 2- *Plastica*: trata del modelado en barro o cera e implica adición y deformación del material.
- 3- *Scultura*: implica la sustracción del material a partir del bloque.

Otro autor que nos aporta información sobre la talla es León Battista Alberti (1404-1472). En su ensayo *De statua* (1464), identifica a los escultores como los que realizan tallas y los diferencia de los que modelan al usar, estos últimos, materiales blandos en vez de duros.

“Pues algunos comenzaron a perfeccionar sus trabajos, añadiendo y quitando, como los que trabajan con cera y tierra, que los griegos llaman plasticous, y nosotros fictores (modeladores). Otros comenzaron a hacer esto sólo quitando, como los que apartando lo superfluo sacan a la luz la figura del hombre que quieren, que antes estaba escondida en el bloque de mármol. A estos les llamamos escultores.”<sup>9</sup>

<sup>5</sup> GAÑAN MEDINA, C. (1998) Técnicas de la escultura policroma, Tesis. Sevilla: Universidad de Sevilla. p.107.

<sup>6</sup> FESTIVAL OF STONE 2013. “Peter Randall-Page interview” en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=xKbH0Zno3SU&t=374s>> [Consulta: 15 de enero de 2022]

<sup>7</sup> Real Academia de la Lengua Española.

<sup>8</sup> CENINI, C (1988). El libro del arte. Madrid: Editorial Akal, citado en GAÑÁN MEDINA, C. (1998) *Técnicas de la escultura policroma*, Tesis. Sevilla: Universidad de Sevilla p. 105.

<sup>9</sup> ALBERTI, L. B. y VILLA ARDURA, R. (1999). De la pintura y otros escritos sobre arte. Madrid: Editorial Tecnos. p.130.

Del mismo modo, Pomponio Gaurico<sup>10</sup>, en su tratado *Sobre la escultura* (1504), exponía que los que trabajan la piedra son los llamados *sculptor*, y que la técnica usada se denomina *sculptura*. Como podemos apreciar, estos términos son la traducción latina de *escultor* y de *escultura*, respectivamente.

Miguel Ángel, en una carta con Benedetto Varchi realizada en 1549, afirmó que “entiendo por escultura aquello que se hace a fuerza de quitar; lo que se hace a base de añadir se asemeja a la pintura”<sup>11</sup>. Igualmente, Leonardo tenía claro que “el escultor va quitando y el pintor va siempre añadiendo”<sup>12</sup>. Parece evidente que ambos se refieren a la talla como la técnica escultórica más relevante.

En definitiva, podemos apreciar que la talla se relacionó con la escultura propiamente dicha como si fueran sinónimos, a pesar de haber “otras esculturas”, como lo eran el bronce o el modelado. Sin embargo, como señala Elena Blanch: “las definiciones no son estáticas y cambian a lo largo del tiempo, acompañándose quizá excesivamente al gusto de los criterios dominantes”.<sup>13</sup> De la misma manera, M. Weitz reflexiona: “ninguna definición de escultura es, después de todo, realmente necesaria, porque podemos tratar perfectamente el tema sin tener una”.<sup>14</sup> En la actualidad, la escultura abarca otras muchas manifestaciones, como las instalaciones, arte-objeto, *performances*, esculturas virtuales, esculturas arquitectónicas o esculturas vivas. En otras palabras, la escultura no se encuentra limitada por temáticas, materiales o estilos.



Ulrich Rückriem (Düsseldorf 1938). *Sin titulo*, Dolomita de Anroechte, 1989, Heinrich Ehrhardt, Madrid, España.

<sup>10</sup> GAURICO, P. (1989). *Sobre la escultura*. Madrid: Akal. p. 45.

<sup>11</sup> WITTKOWER, R. (1980). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Editorial Alianza. p. 145.

<sup>12</sup> ALEGRE CARVAJAL, E. y PERLA DE LAS PARRAS, A. y LOPEZ DIAZ, J. (2016). *La materia del arte, técnicas y medios*. Madrid: Centro de estudios Ramon Areces, p.279.

<sup>13</sup> MATIA MARTÍN, P. et al. (2009). *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Tres Cantos: Akal. p.10.

<sup>14</sup> Ídem.

De todas las definiciones de talla, terminamos con la del artista Javier Sauras, el cual escribe: “se entiende por talla todo lo relacionado con la escultura sustractiva, basado en la extracción al bloque inicial de trozos, hasta la aparición de la escultura. La manipulación de materiales cuya esencia y propiedades físicas sean estables y que puedan soportar sin alteraciones el trabajo sobre ellos.”<sup>15</sup> Nos parece muy adecuada esta definición, pues especifica la dureza de los materiales y no delimita qué cantidad se debe extraer para ser considerada escultura sustractiva, es decir, una talla.

De manera más radical el escultor Ulrich Rückriem (1939) nos plantea que una pequeña transformación técnica hecha por el artista sobre un bloque de piedra lo transforma en una escultura. Si esto es así, ¿cualquier pequeño corte sobre un material duro, podría ser una talla? ¿Toda exigua incisión nos encaminaría entonces hacia la fijación conceptual, casi categórica, de lo que deberíamos considerar una talla? Estos interrogantes plantean, sin duda, la complejidad analítica y técnica en la cual deberíamos estar inmersos; por otro lado, también nos remiten a la familiaridad originaria de la *teckne* griega y a su correlativo romano, el *ars* que llega hasta nuestros días. Abundemos, pues, en la citada complejidad.

---

<sup>15</sup> SAURAS, J. (2003). *La escultura y el oficio de escultor*. Barcelona: Serval. p.101.

## 1.2. Útiles esenciales

Aunque nuestro estudio no es un sumario de herramientas, se comentarán brevemente las más esenciales para tallar manualmente. Los primeros hombres utilizaron utensilios de pedernal en sus trabajos. Es curioso el hecho de que golpearan unas rocas con otras para dar forma a relieves en los muros de sus cuevas. Más adelante, como indica Wittkower, aparecieron nuevas técnicas. En primer lugar, frotando estas herramientas con arena, lo cual dio lugar un proceso abrasivo. En segundo lugar, se fueron perfeccionando los útiles, primero con el cobre, luego usando el bronce y, finalmente, con el hierro, con el cual logró tallar la piedra o la madera con facilidad.<sup>16</sup>

Actualmente, se han mejorado todavía más estos útiles y suelen ser de acero o recubiertos de vidia. Este último es un material muy duro, tanto como el diamante, formado por un aglomerado de carburos de titanio, molibdeno o tungsteno con cobalto o níquel, que se utiliza especialmente en la fabricación de herramientas de perforación y de corte.<sup>17</sup> La vidia es el resultado de muchos experimentos a lo largo de los inicios del siglo XX. El farmacéutico y químico de la Sorbona Henri Moissan,<sup>18</sup> que recibió el Premio Nobel de química en 1906 gracias a su trabajo sobre el aislamiento del flúor, inventó el carbono de wolframio, que es la base de la vidia.



Útiles para tallar madera de época egipcia. Museo Británico, Londres, Reino Unido.

La mejora de los metales ha sido fundamental para la evolución de la escultura sustractiva, como veremos más adelante en nuestro segundo capítulo. Por otro lado, es interesante remarcar que, sin quitar ningún valor a la mejora tecnológica mencionada anteriormente, los útiles no han cambiado mucho en cuanto a su formato original. Por ejemplo, si observáramos un equipo de tallado básico

<sup>16</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p. 16.

<sup>17</sup> Real Academia de la Lengua.

<sup>18</sup> EQUIPO FAT. *¿Qué es la vidia?* <<https://fat.es/que-es-la-vidia/>> [consulta: 1 de octubre de 2021]



encontrado en el antiguo Egipto, reconoceríamos muchas de sus piezas, incluso sabríamos usarlo. Hoy en día se continúan usando estos útiles mejorados; así, un martillo normal puede ser sustituido por uno neumático, impulsado por aire comprimido gracias a un compresor. Del mismo modo, una sierra manual es sustituida por cortes de una amoladora o con una motosierra, que agilizan el proceso.

Guido Giubbini explica que hay tres grupos de herramientas en función del momento de trabajo: para cortar, para taladrar y para pulir.<sup>19</sup> Dentro del primer grupo, en las de cortar, se encuentran las que usamos para desbastar y eliminar tanto material como sea necesario, según las necesidades del momento. Asimismo, en la piedra incluimos los punteros, que son cinceles planos o dentados llamados gradinas. Estas son golpeadas con martillos manuales o neumáticos. Entre estos, se halla la bujarda, que tiene dos bocas cuadradas con superficie dentada. Por lo que respecta a las gradinas, Vasari nos cuenta la importancia que tuvieron en la obra de Miguel Ángel:

“con la gradina que es un instrumento más fino que el formón, con dos muescas en el filo, que sirve para modelar delicadamente la figura, destacando los músculos, pliegues y rasgos en forma admirable. Hecho esto, se quitan las asperezas con un hierro limpio, y para dar perfección a la figura, le agregan dulzura y morbidez con limas curvas.”<sup>20</sup>

En cambio, para la madera, se usan hachas y sierras manuales o mecánicas, como la motosierra. También se emplean escoplos y gubias de diferentes tamaños, tanto planas como curvas en forma de V. La madera se golpea con un martillo de madera o silicona, mientras que, para sujetar la pieza, el escultor se ayuda de sargentos.

En cuanto a la segunda clase de herramientas, las usadas para horadar o taladrar:

Se usan taladros de diversos tamaños con ambos materiales. Antiguamente, había un taladro manual para la piedra que era conocido como *violín*, y que era parecido a un arco. Existe un dibujo de Miguel Ángel en el cual se muestra un estudio de su David, en el cual está escrito “*Davictè colla fromba/e io chollarco/ Michelagniole, que quiere decir ‘David con la honda, y yo con el arco, Miguel Ángel’*.”<sup>21</sup> Este arco no hace referencia a un arma, sino al mencionado violín. Con él se ejecutaban los agujeros de la nariz, del cabello, etc.

En relación con el tercer grupo de útiles, estos se utilizan para pulir.

Aquí encontramos en ambos materiales limas y escofinas con las cuales se eliminan las marcas de los cinceles o gubias y se busca efectos de textura. Una vez terminada esta primera fase se lija con lijas de papel de diferentes granos. Antiguamente se usaban piedra pómez o esmeril que se frotaba en seco o en mojado.

Habría un cuarto grupo, formado por los utensilios de medición, como cintas métricas, compases de diferentes tamaños, plantillas, cuerdas, plomadas y niveles.

Cellini, en su tratado, describe de esta manera las herramientas del escultor:

“Los mejores instrumentos para esculpir son algunas gubias sutiles, pero cuando digo sutiles me refiero a sus puntas y no a las astas, porque estas deben tener al menos el grosor del dedo meñique de una mano; con la gubia se va el artista acercando a lo que se llama la penúltima

---

<sup>19</sup> MALTESE, C. (1973).op. cit. p.25.

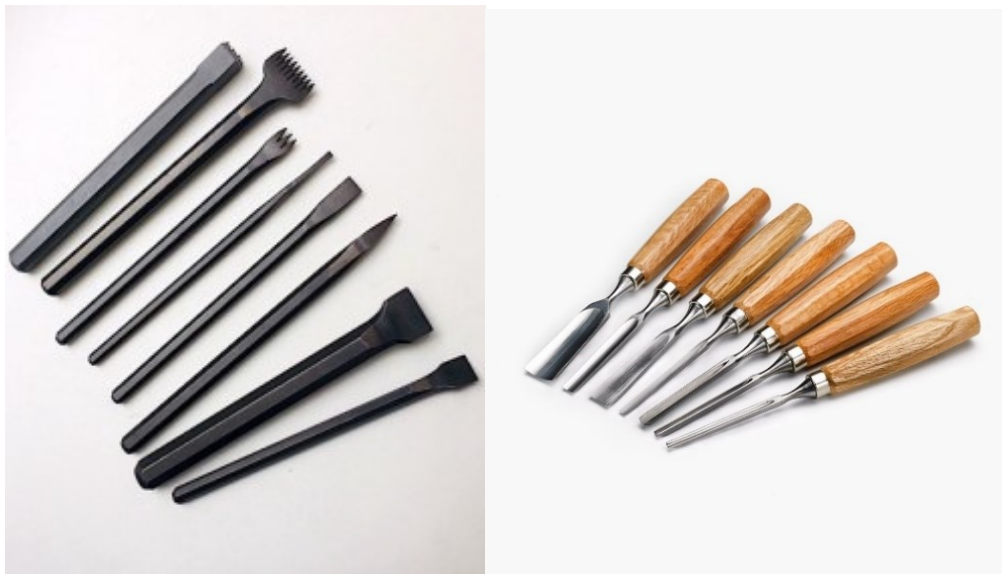
<sup>20</sup> VASARI, G. (1998). op. cit. p . 97 y 98.

<sup>21</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. 119.

piel, a medio dedo o menos; después se coge un cincel con una muesca en medio y con él se realiza la obra hasta la lima (que se llama lima raspa o escofina); de éstas hay muchas clases, a cuchillo, semi redondas, y otras que tienen el tamaño del dedo grueso de la mano, o se hacen de dos dedos de anchura o se disminuyen cinco o seis veces hasta quedar como una sutil pluma de escribir.

Después se cogen los trépanos y se utilizan al mismo tiempo que las escofinas, salvo si uno tiene que trabajar en algún difícil hueco de los paños o en alguna postura difícil de la figura que haga preciso el uso de gruesos trépanos. Se suelen utilizar trépanos de dos clases: uno es el que gira por medio de una correa y un asta agujereada a través, y con él se realizan con gran minucia y sutileza cabellos y paños; otra clase de trépano, más gruesa, es la que se llama de pecho y se utiliza en los lugares para los que no es válido el primero.”

“Hechas todas estas operaciones de las gubias, escalpelos, limas y trépanos, con las que queda terminada la figura, se pule con piedra pómez que sea blanca, uniforme y de buena calidad. No quiero dejar de advertir a quienes no conocen el trabajo del mármol que la gubia se utiliza casi hasta el final porque, como es sutilísima, no rompe el mármol y, sin clavarla directamente en la piedra el artista puede quitar del mármol todo lo que quiera con suma facilidad.”<sup>22</sup>



Útiles manuales de acero para piedra cortesía de Jer y gubias para la talla en madera, cortesía de Lee Valley.

<sup>22</sup> CELLINI, B. (1989). Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura. Torrejón de Ardoz: Editorial Akal. p.181-82.

## 1.3. Tipologías

### 1.3.1. Primeros métodos

Dentro de la historia de la escultura sustractiva, se conocen dos métodos diferentes, que se explicarán a continuación detalladamente: el directo y el indirecto. Sin embargo, se repasarán brevemente los métodos de talla primitivos. Las primeras herramientas de las cuales se sirvió el escultor primitivo fueron el sílex y la obsidiana. Estos útiles son de vital importancia para el planteamiento de los conceptos fundamentales del proceso técnico de la talla en piedra, muy similar al proceso llevado a cabo en otros materiales como la madera, el marfil o los industriales. Tenemos constancia de que se emplearon cuatro técnicas primarias y directas. La talla por percusión, por presión, por separación de hojas de núcleos preparados y la técnica del pulimento.<sup>23</sup>

La *talla por percusión* es la más antigua que conocemos, puesto que aparece al comienzo del Paleolítico Inferior. Esta técnica consiste en provocar una fractura al golpear una piedra contra otra. Es la más básica e incluso se puede calificar de instintiva; así, muchos niños, cuando juegan en el campo, recogen piedras para marcar otras rocas, árboles o, simplemente, lanzarlas. Si nos damos cuenta, con estas acciones están realizando una talla por percusión. La piedra fue tanto el primer material como el primer útil, ya que los escultores prehistóricos usaron pedernal (sílex) y obsidiana. Este proceso de golpear dos piedras lograba bordes cortantes en la piedra elegida que servía como arma para la caza. Este modo de percusión es llamado directa. Nos cuentan Beals y Hoijer, que pronto se avanzó hacia otra llamada de “percusión indirecta”, precursora de la actual, en la cual se golpeaba un trozo de hueso puntiagudo o una madera que, combinados con un martillo de piedra, conseguiría una mayor precisión; así, se incrementaba la calidad de las esculturas.<sup>24</sup>



Talla por percusión directa e indirecta.

<sup>23</sup> BEALS R.L. y HOIJER. L (1974). *Introducción a la Antropología*. Madrid: Editorial Aguilar, p.323 335.

<sup>24</sup> Ídem.

Por otra parte, la *talla por presión* aparece poco después, a mediados del Paleolítico. Mediante esta técnica, se eliminan pequeños trozos de piedra ejerciendo presión mediante un instrumento aguzado en forma de punzón, hecho con puntas de hueso o de asta. Con este se controla la talla, haciendo saltar pequeñas esquirlas y, así, extraer poco a poco la materia sobrante mediante líneas de fractura bien definidas. Ambas acciones técnicas se complementaron: el artesano conseguía el perfil general de sus utensilios mediante la talla por percusión y, luego, obtenía detalles más finos, sirviéndose de la técnica por presión.

La siguiente es la *técnica por separación de hojas de núcleos preparados*, variante de la talla por presión. Este procedimiento consiste en desprender delgados prismas de piedra, y aparece como consecuencia del conocimiento adquirido de las líneas de fractura de sílex.



Talla por presión y por pulimento.

Por último, la *técnica del Pulimento*, que data de finales del Paleolítico. Este método radica en modelar un instrumento de piedra por frotación con arena o con una piedra más dura y áspera. De acuerdo con Beals y Hoijer, la importancia de estos métodos primitivos de talla reside en que “el hombre descubrió y explotó enteramente todas las técnicas principales para labrar la piedra antes que terminase la Edad Antigua de la piedra.”<sup>25</sup>

Como es lógico, la evolución tecnológica ha ido introduciendo nuevas herramientas cada vez más especializadas. Así, han cambiado los útiles y el modo de usarlos, pero, en esencia, estamos totalmente de acuerdo con las palabras de Olegario Martín: “los principios técnicos han permanecido constantes a lo largo de la historia sin apenas transformaciones”.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Ibidem, p. 327.

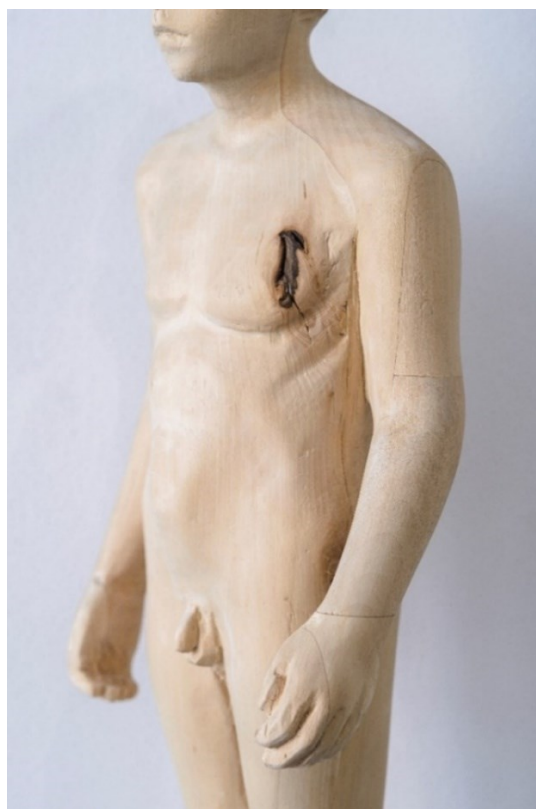
<sup>26</sup> MARTIN, O. (1990). *Concepto y técnica de la escultura en piedra*. Tesis. Sevilla: Universidad de Sevilla. p.173.

### 1.3.2. Talla Directa

#### Diario

Desde nuestro punto de vista, la talla directa es la manera más genuina y romántica que existe para trabajar, porque se lleva a cabo con total libertad, sin proyectar nada previamente, de memoria o siguiendo el instinto de cada uno en la búsqueda de formas puras y vivas. Sin embargo, la práctica nos ha demostrado que no es así, por el simple hecho de que cualquier modificación es definitiva. Los errores son fatales en algunos materiales como el mármol. En cambio, en otros como la madera, ciertas partes, como, por ejemplo, una mano, puede volverse a tallar, colocando un nuevo trozo de este material.

Tampoco es lo mismo tallar una figura humana, que tiene una serie de complicaciones como la proporción y la anatomía, que una forma abstracta. Por este motivo, los escultores han usado pequeños modelos y dibujos para orientarse en el largo proceso. Tanto si se usan bocetos pequeños o no, consideramos que todo es talla directa, puesto que lo importante es que, durante este proceso, hay creatividad. Esta es la gran diferencia con la talla indirecta; mientras que, en la directa la creatividad prima durante el proceso de tallado, en la indirecta prepondera en el modelado, es decir, cuando se realiza el modelo que, más adelante, se copia.



Antonio Samó (Valencia 1984). *Composición 14* (detalle), 2021. Madera de tilo.

Es sorprendente, no obstante, la división de opiniones existente entre historiadores del arte o artistas muy diversos sobre el concepto de talla directa. Unos mantienen que no debe haber ninguna preparación previa ni referencia visual, es decir, nada en absoluto. Otros, en cambio, no ven como un problema que los artistas se orienten con ellos. El único aspecto en el que coinciden es que no tiene que haber ningún proceso de origen mecánico ni útil de medición; este es, pues, el punto clave para nosotros. Si nadie cuestiona que Miguel Ángel usara la talla directa sirviéndose de dibujos y pequeños bocetos, ¿cuál es el dilema? Ambos modos son talla directa.

Por otra parte, el escultor francés Joachim Costa escribió en 1925 un artículo titulado “Sobre la escultura en talla directa”, en el cual propone tres métodos de tallar directamente:

“1º El método usado por los negros. Es el que supone un mayor y más espontáneo dominio del arte. Desprovisto de toda ciencia, de toda la metodología. Un cuchillo es la única herramienta del imaginero del Congo o Madagascar. El tronco de un árbol o el colmillo de un elefante son tallados directamente «con toda libertad». Este arte parece el más bello dentro de sus fines porque ignora cualquier limitación y salva todas las virtudes naturales.

2º El método de los Camboyanos, Javaianos, Egipcios; el de los griegos del siglo IV a. de J.C. y el de los medievales de los siglos XII y XIII. Se nota en este arte el freno impuesto por un elemento extraño: hay una composición previa, resultado de numerosos dibujos anteriores. La invención queda disciplinada y sujeta, sin embargo, el maestro de la obra es el concepto mental del artista, porque ese concepto es el que sitúa cada elemento del conjunto sea el que sea. Así fueron los sabios obreros, escultores-geómetras y arquitectos, para quienes la geometría era una ciencia viva y espiritual, determinante del esqueleto y de los músculos. Son «los hombres de la forma». Pero su obra no tiene el frescor y la virginidad de los artistas negros.

3º Método empleado por Miguel Ángel y Puget. La obra se hace primeramente en cera o yeso; luego se talla en piedra. La libertad en el momento de tallar apenas existe porque esa maqueta previa obliga al escultor y le hipnotiza. Es sin embargo verdadera escultura: no es mecánica ni técnica, no usa el pantógrafo ni el saque de puntos. Y es directa, la realiza el mismo escultor. La autenticidad se salva puesto que existe ese contacto inmediato del escultor con la materia y con su obra definitiva.”<sup>27</sup>

Brancusi coincidía con Joachim Costa en que la talla directa se había conservado en las tribus de África, y añadía también a los campesinos de su país, Rumanía. De este modo, ambos territorios se habrían salvado de la influencia mediterránea, es decir, del uso de la talla asistida o indirecta, muy popular en los talleres europeos.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> OLANO, A. M. S. (2016) *El lenguaje de la piedra y su pervivencia en la escultura actual*. Tesis. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. p.350.

<sup>28</sup> READ, H.E. (1994) *La escultura moderna: breve historia*. Londres: Destino. p.189.

## Proceso manual

Algunos escultores realizan bocetos muy sencillos, como por ejemplo Aron Demetz. Una vez se decide qué hacer, se dispone del material necesario y las herramientas están afiladas, empieza el trabajo físico. Este se puede dividir en cuatro momentos determinados.

El primero, se llama silueteado. Como bien indica la palabra, hay que dibujar la silueta de la figura sobre el material. Esto se puede realizar de dos maneras: la primera, usando una plantilla a escala 1x1 de las caras frontal y de perfil, que nos permitirá siempre controlar los perfiles y la proporción. La segunda manera de llevarlo a cabo es sin plantilla, dibujando directamente, con el riesgo consiguiente de perder la proporción si se trata de una figura humana. No obstante, todo depende de la forma final. Normalmente, cuando se realiza así, no se trata de una representación de la figura humana.



Studio Liz, *Il Viaggio di Aron*, 2009. Documental.

Una vez efectuado, todo lo que queda en el exterior debe ser eliminado. Este procedimiento se realiza en todas las caras del bloque, siempre que sea posible. Si la forma fuera compleja, el proceso debería llevarse a cabo por partes. Gracias a esto, se gana tiempo y energía para la siguiente fase, que es la más enérgica: el desbaste. En este sentido, podemos considerar el silueteado un predesbaste. Muchos artistas combinan esta fase con dicha acción extractiva. Para eliminar la parte exterior, debemos efectuar cortes perpendiculares respetando el dibujo. Si nos equivocamos y nos excedemos, deberemos o bien reajustar la forma, o volver a empezar en una pieza nueva. Una vez terminados los cortes, se cercenan por su base las tiras de material que han aparecido.

Si el material fuera madera, poliuretano o corcho, puede usarse una sierra de arco y una gubia plana para el proceso de trabajo. Si la pieza fuera de gran tamaño, se recomienda usar una sierra de cinta para eliminar, de forma precisa y rápida, las formas externas al dibujo. Si la pieza tuviera un eje concéntrico, lo ideal sería ayudarse de un torno. Esto se denomina silueteado industrial, por el uso de máquinas de gran tamaño.<sup>29</sup> Para piezas aún más grandes, que no se pueden colocar en sierras de cinta, como por ejemplo un tronco, se recurre a motosierras o radiales.

---

<sup>29</sup>CAMI, J y SANTAMERA, J. (2005). *La talla. Escultura en madera*. Barcelona: Editorial Parramón. p. 92.

Para siluetear la piedra, se suelen usar radiales de diferentes tamaños, en función del bloque. Una vez realizados los cortes, en vez de gubias, se usa puntero o escafilador para romper las tiras de material dejadas tras los cortes, cercenándose así tal y como ya se ha mencionado con la madera.

El *desbaste* consiste en ir esbozando la forma desde los puntos más salientes de la escultura hasta los más profundos, pero sin entrar en ningún detalle y siempre de manera geométrica. Zona por zona, se van distribuyendo planos generales, aristas y volúmenes por cada una de las caras de la pieza, para crear así un equilibrio global. Por poner un ejemplo, en una cabeza, si la miramos frontalmente, serían la nariz, la frente, los labios y el mentón. Lateralmente, la oreja, la mejilla y la mandíbula.<sup>30</sup>

En este sentido, es muy importante no perder la proporción. Para ello, se utiliza la plantilla, con la finalidad de dibujar constantemente. Normalmente, se suele trabajar en horizontal, y es aconsejable colocar en la posición correcta la obra para verificarla. El resultado puede ser una escultura cubista.

La siguiente etapa es la que tiene una mayor intensidad de talla; se suele denominar *modelado*. Primeramente, se debería verificar de nuevo que no nos hemos excedido en el dibujo de la silueta, ya que de ser así tendríamos que reducir la pieza o volver a comenzar. El modelado es una sucesión de capas en las cuales no importa el detalle hasta que lleguemos a las últimas etapas. Durante este proceso se trabaja toda la pieza sin prestar atención a los detalles. Es importante controlar en cada etapa el dibujo, que fácilmente va desapareciendo, ya que es importante no perder las proporciones. De la misma manera que en el desbaste, se empieza desde las partes más salientes hacia las más profundas.

Comenzamos usando herramientas anchas (que eliminan más material) y, a medida que el trabajo avanza, se van cambiando por más pequeñas y estrechas. Del mismo modo, la fuerza con la que se golpea también va disminuyendo. Si trabajamos la madera, usaremos gubias; en cambio, para la piedra serán cinceles planos y dentados (gradinas). Es importante tocar la pieza con las manos para detectar anomalías.

Por último, el *acabado* es un proceso que consiste en eliminar las marcas de las herramientas, tanto si trabajamos la piedra como la madera. En primer lugar, usamos escofinas o raspas de hierro, gruesas primero y finas más adelante para alisar la forma tallada y eliminar las aristas, en el caso de la madera, y las marcas del cincel o gradina, en el caso de la piedra. Una vez hecho esto, por toda la superficie se continúa con papel de lija de diferentes granos, en una escala de abrasión que puede ir desde el 40 hasta el 5000. Este es el método tradicional, a mano, que lleva mucho tiempo. En ocasiones, este proceso se alarga más que el de esculpir la pieza, dada la lentitud y esforzada dedicación en el proceso. La madera se suele proteger con cera transparente y mate, aunque se pueden llevar a cabo otros acabados, como aplicar un tapaporos o barnices.

---

<sup>30</sup> SEARA, LÓPEZ, A. (1981). *Técnica de la talla en madera*. Barcelona: Editorial Sintés, p. 49.





Desbaste



Modelado



Acabado



Willy Verginer (Bressanone 1957). *Rayuela*, 2020.  
Madera de tilo policromada.  
Studio Arte Raffaelli, Trento, Italia.

En una de las páginas de sus famosas *Vidas de artistas*, Giorgio Vasari nos cuenta muy brevemente la técnica de esculpir piedra. Es muy ilustrativo observar que se trata de talla directa:

*“Los escultores suelen iniciar las estatuas valiéndose del cincel, que es un instrumento grueso y biselado, con el cual van decantando la piedra. Luego emplean un formón corto que tiene una muesca en el centro del filo, y con él van redondeando los ángulos; siguen con la gradina que es un instrumento más fino que el formón, con dos muescas en el filo, que sirve para modelar delicadamente la figura, destacando los músculos, pliegues y rasgos en forma admirable. Hecho esto, se quitan las asperezas con un hierro limpio, y para dar perfección a la figura, le agregan dulzura y morbidez con limas curvas. Este trabajo se hace también con unos instrumentos llamados escofinas y limas muy delgadas, hasta conseguir una superficie lisa. Después con piedra pómez se pule toda la obra dándole carnosidad que se admira en las esculturas maravillosas. También se usa el yeso de Trípoli para el lustre y el pulido, y otros usan muñequillas de paja de trigo, y con ellas frotan la piedra hasta darles ese acabado y lustre que maravilla nuestros ojos.”<sup>31</sup>*

## Diario

En nuestro trabajo, solemos usar casi siempre la talla directa y, últimamente, también hacemos piezas usando el torneado, que consideramos como una variante de la talla directa. Quizás nuestro primer viaje a Italia, con apenas dieciséis años, nos hizo desear ser artistas. Recordamos que todo el mundo nos repetía que esa técnica estaba pasada de moda y que era muy antigua. Esto último era cierto, puesto que la talla tuvo su origen en las cuevas prehistóricas: apareció en forma de grabado,<sup>32</sup> casi invisible, mediante líneas muy sutiles con las que se dibujaron animales y personas.

Para empezar a tallar no se necesita un gran equipo, ya que con unas pocas herramientas es suficiente. Cuando se empieza, esto parece una comodidad. También cabe destacar la fidelidad a un material: si empiezas a trabajar en madera, terminas en esta.

Tallamos cuando eliminamos material mediante cortes de distintos tamaños: más agresivos y grandes al comienzo, más pequeños y suaves al final. Para Miguel Ángel, las figuras se encontraban ya dentro de los bloques de mármol. La tarea del artista consistía en eliminar todo el resto, actuando como un arqueólogo que ha descubierto un tesoro que saca a luz poco a poco. Para Wittkover, el proceso de talla comienza mucho antes, con la búsqueda de un bloque.<sup>33</sup> También se dice que Chillida descubrió la talla gracias al olor de una viga de madera abandonada en un camino de Navarra.<sup>34</sup>

Tallar una escultura pequeña puede llevar semanas; una grande, meses. Tallar es una forma de trabajar totalmente opuesta a nuestro modo actual de vivir y actuar. Estamos en un momento en el que todo pasa muy rápido y las personas no tienen paciencia, ya que se aburren con facilidad. Byung-Chul Han nos cuenta que los logros culturales de la humanidad se deben a una atención profunda y contemplativa.<sup>35</sup> Esto es complicado en una sociedad hiperconectada y llena de estímulos, en la cual el llamado aburrimiento profundo es una utopía. Según Nietzsche, uno tiene que aprender a “no responder inmediatamente a un impulso, sino a controlar los instintos que inhiben y ponen término a

---

<sup>31</sup> VASARI, G. (1998). *op. cit.* p. 97 y 98.

<sup>32</sup> GIEDON, S. (1981). ‘El presente eterno. Tomo I, Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio’. Madrid: Alianza. p. 411.

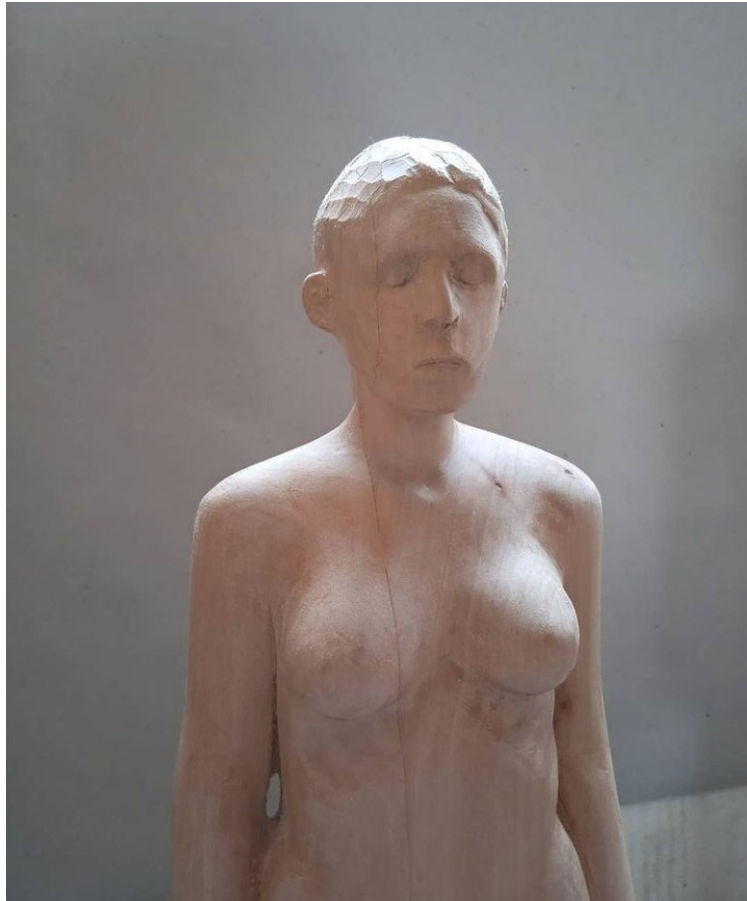
<sup>33</sup> WITTKOWER, R. (1980), *op. cit.* 16.

<sup>34</sup> CHILLIDA, E. (1974) *Los espacios de Chillida*. Barcelona, Ediciones . p.40.

<sup>35</sup> BYUNG-CHUL, H (2020). *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder. p.34.

las cosas".<sup>36</sup> Reaccionar inmediatamente a cada impulso es, a su parecer, una enfermedad, un declive, un síntoma de agotamiento.

Han pone el precioso ejemplo de cómo el caminar puede resultar aburrido y ese sentimiento llevará al ser humano a bailar. Pensamos que el aburrimiento es el germen y la solución para que recuperemos una sociedad más equilibrada, más sana. Por lo tanto, la talla es un medio ideal, porque nos aporta todo eso que necesitamos: concentración, paciencia y, sin prejuicios, también podríamos añadir aburrimiento.



Antonio Samo (Valencia 1984). *Composición 9* (detalle), 2021. Madera de tilo.

---

<sup>36</sup> Ibidem. p.49.

### 1.3.3- Talla Indirecta

La talla indirecta surgió como ayuda ante la gran dificultad que tiene la técnica directa, debido a que los errores no pueden reponerse. Una figura a tamaño natural podía llevar muchos meses de duro trabajo. En definitiva, mucho tiempo para que el resultado no sea satisfactorio (cosa que sucede muchas veces), tanto para el artista como para los clientes. Por este motivo, el ser humano ha ideado sistemas para facilitar una ejecución segura y precisa.

El primer paso consiste en realizar un boceto perfectamente acabado del mismo tamaño del que se quiere tallar, que se trasladará poco a poco al material y se copiará. Es un proceso bastante lento, pero muy eficaz. Como veremos, en la parte histórica se desarrollará una gran industria de artesanos o escultores que trabajarán bajo la dirección de un maestro en grandes complejos escultóricos. Cada época ha tenido sus sistemas, que han ido evolucionando con el paso de los siglos, desde las plomadas, las escuadras, los compases, las máquinas de puntos, los pantógrafos o los robots 3D.

Gañán Medina expresa nítidamente todos estos sistemas: “permiten fijar una serie de puntos concretos en el bloque que posibilitan una gran agilidad a la hora de pasar la escultura de un material a otro. La seguridad del escultor en el desarrollo de la talla se ve incrementada al controlar éste, el volumen total de la obra en todo momento, convirtiendo así, el pesado trabajo de la talla en un proceso, más ágil, rápido y desahogado”<sup>37</sup>. A continuación, se analizarán brevemente cada uno de ellos, a través de un recorrido histórico.



Antonio Canova (Possagno 1757-1822). Modelo de Eros y Psique, cortesía de la Gipsoteca Canoviana.

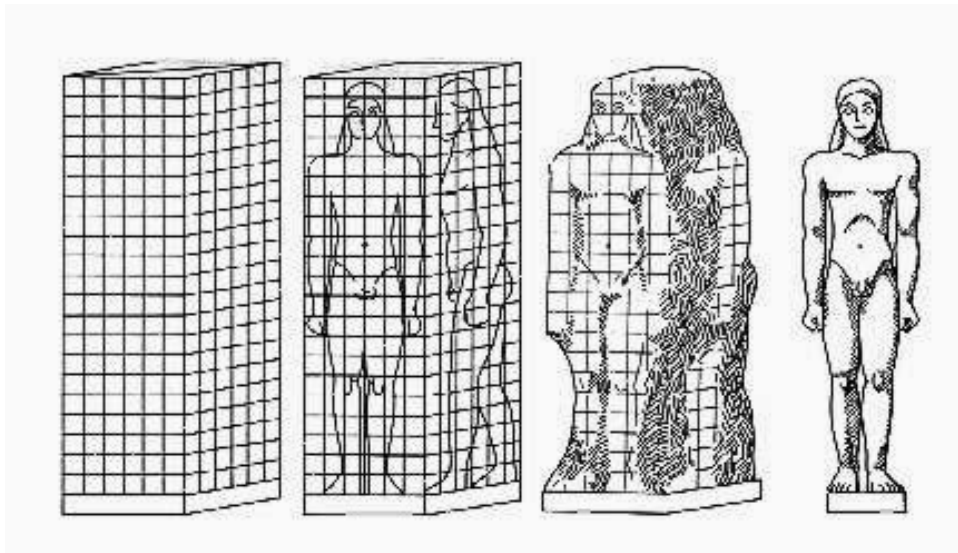
---

<sup>37</sup>GAÑAN MEDINA. C. op. cit. p.112.

## Método de la cuadrícula

“Es el método conocido más antiguo; sabemos que se utilizaba ya en el antiguo Egipto con bastante asiduidad, gracias a los restos hallados de esculturas no acabadas, que dejaron constancia de las técnicas basadas en el empleo de dibujos cuadrículados. Asimismo, los griegos utilizaron y perfeccionaron este método, que consiste en realizar los dibujos del frente y laterales del modelo, como las vistas de una representación diédrica sobre una cuadrícula. Estos dibujos servían de referencia para trasladar al bloque la silueta de la figura. Este sistema permite aumentar o disminuir el tamaño de la obra, así como sacar varias copias.” Nos explica de nuevo Gañan Medina.<sup>38</sup>

Gañán Medina indica que, curiosamente, en el capítulo tercero del *Libro del arte* de Pacheco, al referirse a la contienda entre la pintura y la escultura, alude a este método como una de las ayudas que no permiten equivocarse al escultor: “Y servirán al escultor los modelos y las medidas y cuadrículas para no errar”.<sup>39</sup> El autor nos confirma así que se usó en el Renacimiento, pues Pacheco toma esta cita directamente de Vasari.



Preparación de un bloque de mármol para realizar un Kouros. Diagrama de S. Woodford, 1986.

## Método de la plomada

Su mecanismo es muy elemental y rudimentario, todavía próximo a la talla directa. Lo conocemos por los restos de esculturas griegas inacabadas. Se sabe que, desde la época clásica, este método de sacado de puntos ya se utilizaba como sistema de reproducción o copia. De acuerdo con el profesor Olegario Martín:

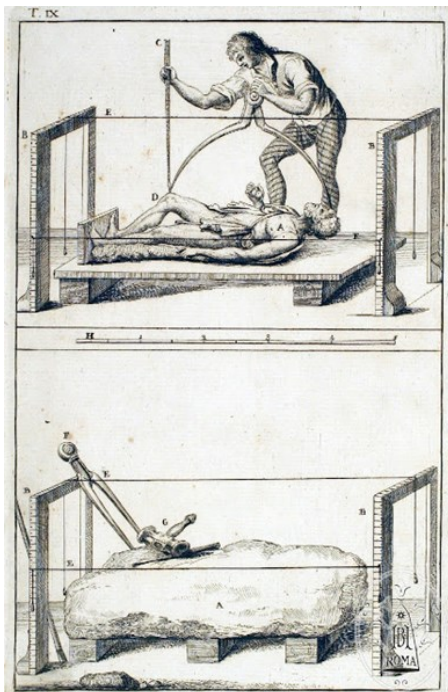
“En esencia consiste en suspender una plomada sobre los puntos más salientes del modelo. Cuando los puntos internos del modelo no se controlan mediante la plomada se recurre a

<sup>38</sup> Ídem.

<sup>39</sup> Ibidem, p.113.

medir la distancia horizontal desde la plomada a dicho punto. Una vez tomadas las medidas horizontales y verticales se llevaban al bloque de piedra. A menudo se hacían perforaciones en la parte alta del modelo y del bloque de piedra para dejar caer la cuerda hasta la base de la estatua. El empleo de cuerdas permitía más seguridad en el traslado de las medidas, puesto que estas se pueden doblar con facilidad para buscar la profundidad de los puntos.”<sup>40</sup>

Esta técnica alcanzó gran difusión en época helenística y, sobre todo, en Roma, donde se perfeccionaría el sistema al introducir dos bastidores rectangulares provistos de una escala graduada, que se colocaban uno encima del del modelo y otro encima del bloque. Fue un sistema muy voluntarioso, pero con buenos resultados, puesto que servía tanto para obras originales como para copiar otras; prueba de ello son la estatuaria griega y romana.



Plomada



Alberti

### Método de Alberti

León Battista Alberti (1404-1472) describió en su tratado *De statua* una variación de la técnica de la plomada, que consiste en el uso de dos instrumentos, el *definitor* y la *exempeda*. Nos cuenta de nuevo Gañan Medina:

“el primero es un aro giratorio graduado que se coloca horizontalmente sobre el modelo. Desde esta parte, con un brazo giratorio, también graduado, que es la *exempeda*, se determina la orientación y la distancia en la que se encuentra el punto con referencia al centro

<sup>40</sup> MARTIN, O. (1990). op. cit. p.184.



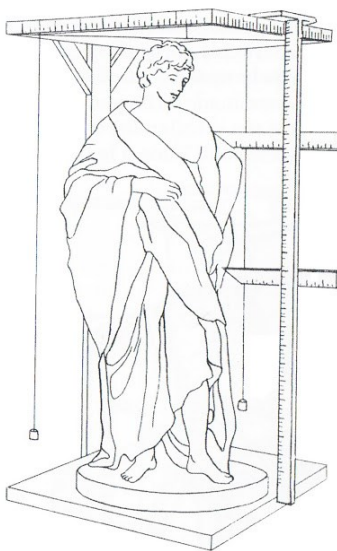
del círculo. Una plomada que pende del brazo fijará la distancia desde la regla al punto y al centro del círculo. Para la ubicación de los puntos interiores se utilizan reglas graduadas, perpendiculares a la plomada”.<sup>41</sup>

### Método de jaulas y escuadras

Es un método muy parecido a los dos anteriores. El modelo y el bloque se sitúan en cajas idénticas con aristas graduadas y, mediante una plomada por cada cara y reglas perpendiculares, se van determinando los puntos.

Artistas como Leonardo inventaron sistemas parecidos; en concreto, el llamado de *caja y varillas* nos aconseja que “introducamos en una caja al modelo, a continuación, practiquemos tantos agujeros como puntos queramos localizar en el mármol. En dichos agujeros introducimos varillas blancas y pintaremos de negro la parte que quede fuera de la caja. De este modo, una vez dispuestos el bloque de piedra en el interior de la caja y colocadas las varillas en sus correspondientes oquedades, sabremos la distancia que debemos desbastar hasta situarse la varilla en la señal practicada.”<sup>42</sup>

Vasari recomienda este método para trabajar en forma de relieve, seguramente inspirado por el procedimiento de Miguel Ángel. Este sistema solo permite trabajar la figura a partir del plano frontal, formado por la escuadra. Para trabajar la parte trasera, se deben de colocar de nuevo las escuadras. Debido a sus ventajas, los escultores confeccionaron bastidores de cada una de las vistas principales en forma de cajones y jaulas. Estos métodos fueron perfeccionados por la Academia Francesa en Roma en el siglo XVIII. Es curioso saber que Henry Moore lo usó en alguna ocasión, puesto que le permitía una ampliación rápida.<sup>43</sup>



Jaulas y escuadras



Tres compases

<sup>41</sup> GAÑAN MEDINA, C. op. cit. p.114.

<sup>42</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p.96.

<sup>43</sup> MARTIN, O. (1990). op. cit. p.184.

## Método de los tres compases

Este método es uno de los más utilizados, ya que sirve para ampliar o reducir un modelo, aunque también es posible realizar una copia a tamaño natural. Es un sistema sencillo, pero posee una considerable complejidad técnica debido al manejo de tres compases de acero curvados en sus puntas. Olegario Martín explica este procedimiento:<sup>44</sup>

“El sistema consiste en colocar tres puntos fijos, ya sea en el modelo o en el plano horizontal de su base, de modo que forman un triángulo rectángulo, con el objetivo de que, desde dichos puntos, se domine con facilidad el volumen de la figura. A cada punto se le reconoce por un número (1, 2 y 3), y a su vez se le asigna un compás con la misma numeración. Dicha operación de fijar los puntos ha de realizarse con igual exactitud en el bloque de piedra y utilizando idéntica numeración, con el fin de que siempre se tome una medida de cada uno de los tres puntos con su respectivo compás. Para localizar un punto en la piedra se procede de la siguiente manera:

- a) Situamos los compases en su respectivo lugar, en los tres puntos fijos del modelo.
- b) Abrimos los compases hasta situarlos en el punto que deseamos trasladar a la piedra (en dicho punto los compases son convergentes).
- c) Las medidas obtenidas en cada uno de los compases se trasladan a los respectivos puntos fijos del bloque de piedra. Se comienza a desbastar hasta que los tres compases converjan en un punto; punto que corresponderá con exactitud al modelo.

Para aumentar o reducir el tamaño, nos bastará con calcular un coeficiente de ampliación usando un ángulo de ampliación o una tabla de escalas.”

## Método de la cruceta

Llamado también “máquina de sacar puntos” o “puntómetro” por la cantidad de puntos que se sacan con él. Fue inventado por Nicolas Mari Gatteaux (1751-1852) y está formado por dos elementos: el primero es la cruceta, una pieza con forma de T invertida que suele ser de madera o hierro; el segundo es la máquina de sacar puntos, que es un brazo articulado rematado por una punta que puede deslizarse en todos los sentidos mediante tres tornillos.

La cruceta se fija sobre tres puntos salientes del modelo conocidos como los puntos angulares, que del mismo modo estarán marcados en el bloque a esculpir.

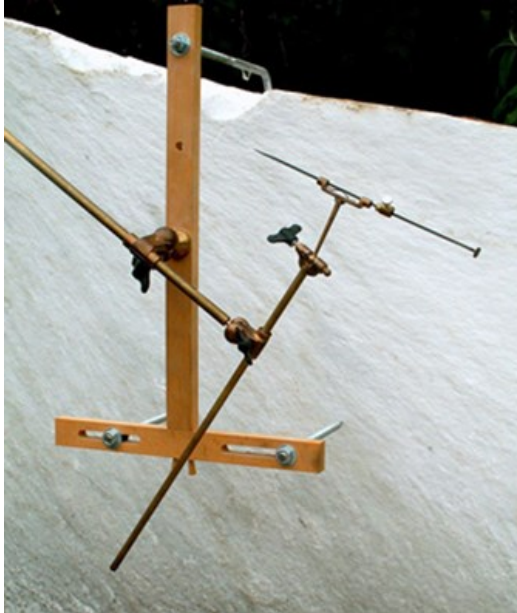
El traslado de puntos se hace mediante la cruceta, que se fija en el modelo de yeso y se traslada de forma idéntica al bloque de mármol. En ella, se instala la máquina de puntos, que mide la profundidad e indica en punto donde debe eliminarse material. Estos puntos se fijan mediante un agujero con el trépano muy pequeño. De esta manera, y, repetidamente, se van tomando medidas del boceto a la piedra. Las crucetas deben estar bien puestas, ya que una mal colocación puede hacer perder todo el trabajo. Es, pues, un método lento pero seguro. Se calcula que una figura a tamaño natural puede necesitar entre tres y cuatro mil puntos.

---

<sup>44</sup> Ibidem, p.187-188.



Las ventajas de este sistema es que nos determina rápida y directamente los puntos en comparación con los otros sistemas. A pesar de que no permite realizar copias a distintas escalas del modelo, es la técnica indirecta más popular entre jóvenes y profesionales, debido al bajo coste de la máquina de puntos.



Cruceta con máquina de puntos.



Hakon Anton Fågeras (Oslo 1975). *La ragazza magra*, 2016.  
Mármol de carrara, cortesía del artista.

## Método del pantógrafo

El método del pantógrafo fue inventado a finales del siglo XVI por Dillinger. Gracias a esta técnica, se podía copiar, ampliar o reducir un simple dibujo plano tan solo siguiendo sus líneas, ya que estaba formado por cuatro reglas articuladas. Es necesario esperar hasta 1837 para que Aquiles Collás lo adaptara a la escultura, aunque no fue hasta finales del siglo XX cuando se logró la total mecanización de este proceso.

Está compuesto por dos brazos paralelos que se mueven al mismo tiempo. El primero tiene una punta roma, llamada copión. El segundo es un eje giratorio, en el cual se colocan las brocas que tallan la escultura, que son de distintos tamaños según las necesidades del proceso. Estos dos útiles de trabajo están colocados sobre un marco metálico, al que se fijan por un lado el modelo y, longitudinalmente por el otro, el bloque. Gracias a una manivela, pueden girar simultáneamente para, de esta manera, poder copiarlo todo. El procedimiento consiste en pasar el copión sobre el modelo y, mientras, el otro brazo va tallando hasta llegar a la piel de la escultura definitiva. Como se ha mencionado, las brocas o barrenas se van cambiando en la medida que la superficie lo necesite hasta que esté terminado definitivamente.

Como podemos apreciar en las dos imágenes, este proceso se puede llevar a cabo tanto para una escultura como para muchas. Se trata de una técnica bastante sencilla, que consiste en ir acariciando la escultura por un lado mientras por el otro se va cortando mediante las brocas. Estas herramientas son bastante caras, por tanto, que no todo el mundo se las puede permitir.

Todo el proceso creativo está centrado en el modelado, ya que el escultor puede que no sepa tallar o puede que tenga un conocimiento básico. Este método no permite ampliar ni reducir, es muy útil y cómodo ya que con él se elimina toda la preocupación del tallado.



Pantógrafo o Copiadora manual.



Pantógrafo Industrial.

## Nuevas tecnologías

En este apartado se mencionarán a algunas máquinas que llevan control numérico, que se trata de “un proceso o sistema que se utiliza para controlar maquinaria o herramientas utilizando un ordenador”<sup>45</sup> como nos explica Lorena Monroy. Usando un software especializado, se pueden llegar a programar las órdenes para que la máquina funcione correctamente. Las primeras se construyeron entre los años cuarenta y cincuenta por el ingeniero John T. Parsons. Se nos cuenta que :

“Se basaban en las máquinas existentes con motores desmodificados, cuyos números se relacionaban manualmente siguiendo las instrucciones dadas en un microscopio de tarjeta perforada. Estos servomecanismos iniciales se desarrollaron rápidamente con los equipos analógicos y digitales. El abaratamiento y miniaturización de los procesadores ha generalizado la electrónica digital en los todos los tipos herramienta. Esto dio lugar a la denominación control decimal numérico, control numérico por computadora, control numérico por computador o control numérico computarizado (CNC), para diferenciarlas de las máquinas que no tenían computadora. En la actualidad se usa el término control numérico para referirse a este tipo de sistemas, con o sin computadora. Este sistema ha revolucionado la industria, debido al abaratamiento de microprocesadores y a la simplificación de la programación de las máquinas de CNC (control numérico por computadora).”<sup>46</sup>

Básicamente, se trata de una automatización del pantógrafo. Aquí incluiríamos las ya mencionadas CNC y los famosos robots. Giacomo Massari, fundador de la empresa Robotor en Carrara, nos explica su funcionamiento

“el artista envía un archivo tridimensional, o incluso una foto que modelamos digitalmente o de forma tradicional y luego se escanea en 3D. Con esto se genera una nube de puntos que nos permite tener la referencia exacta de las dimensiones en el bloque. La matriz pasa al interior del software de inteligencia artificial que programa y transmite los datos a la máquina que comienza el proceso”.

Las primeras fases de talla nos dejan curvas de nivel que se van ajustando hasta llegar al último milímetro que es terminado a mano y es mucho más bello.”<sup>47</sup>

Para que apreciemos la rapidez de esta máquina, en el 2020 se hizo una copia de la escultura de Antonio Canova, Eros y Psique, al escultor italiano le llevo cerca de cinco años terminar esta talla. A ellos usando el robot, les ha costado 270 horas, es decir, un mes y medio trabajando ocho horas al día.<sup>48</sup>

El gran inconveniente de estos sistemas es su altísimo precio, inaccesible para la gran mayoría de artistas. Quizás en el futuro se inventen máquinas de bajo coste y se democratizen un poco más estas increíbles herramientas.

---

<sup>45</sup> PREZI. Introducción CNC. <<https://prezi.com/p/moqplhcsz2rg/introduccion-cnc/>> [Consulta: 12 de julio de 2022]

<sup>46</sup> WIKIWAND. Control Número. <[https://www.wikiwand.com/es/Control\\_num%C3%A9rico](https://www.wikiwand.com/es/Control_num%C3%A9rico) > [Consulta: 21 de julio de 2021]

<sup>47</sup> ROBOTOR, “Entrevista a Giacomo Massari” en Instagram <[https://www.instagram.com/tv/CQJh4XHHWVO/?utm\\_medium=share\\_sheet](https://www.instagram.com/tv/CQJh4XHHWVO/?utm_medium=share_sheet)> [consulta el 30 de julio de 2021]

<sup>48</sup> FOCUS. Arte Un robot scolpisce come Canova. <<https://www.focus.it/cultura/arte/un-robot-scolpisce-come-canova>> [consulta: 31 de julio de 2021]



Copia de Eros Y Psique, 2020, cortesía de Magiste Art y Robotor.



Técnico trabajando en una escultura, Robotor.



## Diario

Cuando estuvimos en Carrara, aprendimos a trabajar de forma básica el mármol. Tallar (y entender) este material es complejo, ya que lleva su tiempo como cualquier otro. Allí, los escultores y los artesanos que conocimos nos explicaron que, para aprender adecuadamente a tallarlo, se necesitan al menos diez años. Estamos seguros de que con la madera sucede algo parecido. Por este motivo, muchos artistas desdeñan estas técnicas. Nuestra estancia italiana fue un pequeño sorbo de agua, aunque sirvió como semilla para continuar aprendiendo. Aprender la técnica es importante, aunque no fundamental, en el sentido que no creemos que no sea necesario aprenderlo todo. En ocasiones, un exceso de técnica bloquea la creación: se termina siendo un excelente artesano, pero no se llega a crear obras interesantes. Es necesario buscar un equilibrio entre técnica y pensamiento.

La siguiente cuestión es el tiempo que cuesta tallar una obra. Así, por mucha técnica que se haya adquirido hay un tiempo mínimo necesario para realizar dicho proceso. Actualmente, vivimos en una sociedad caracterizada por la impaciencia, y el sosiego no se valora, aunque sea en ocasiones necesario. Con este sentido se inventaron las técnicas indirectas que acabamos de explicar. El primero de los motivos por los cuales el ser humano las ha ido desarrollando es para dar herramientas a quienes no tenían la habilidad suficiente para realizar un proyecto artístico. El segundo, para ahorrar tiempo, puesto que, como se suele decir, el tiempo es dinero. Una escultura puede llevar meses; así, en la Antigüedad grecolatina una figura en mármol solía costar un año de duro trabajo.



Milena Naef (Engen 1990). *Weight of four Generations*, 2015. Mármol, cortesía de la artista.

Las técnicas indirectas son excelentes para llevar un control absoluto del proceso de trabajo. Hoy en día, el llamado método de la cruceta, que experimentamos en varias ocasiones cuando estudiábamos en Italia, es el más popular. Reconocemos que no tuvimos la paciencia necesaria, ya que se nos hizo muy repetitivo y aburrido. Con este sistema, es posible que otra persona más hábil y con mayor paciencia haga el trabajo por el propio artista, que puede solo dedicarse a crear el primer modelo, el cual se convierte en la verdadera obra de arte, ya que aquí reside toda la creatividad. Admiramos a los artistas que son capaces de usar este sistema que, para la figuración, como ya se ha mencionado,

llega a ser agotador, por la cantidad altísima de puntos que se ponen, la cual cosa lo hace muy mecánico.

En cambio, para otro tipo de esculturas, más sencillas, abstractas y orgánicas sí que puede ser de gran ayuda. Por ejemplo, la artista Milena Naef lo usó en su obra *Weight of four generations* en el 2015. En la primera imagen no se aprecia el uso de este método, pero si observamos la siguiente imagen, nos daremos cuenta de la utilidad de este sistema. Esta técnica es muy funcional, por lo que no hay que descartarla.



Milena Naef (Engen 1990). *Weight of four Generations*, 2015. Mármol, cortesía de la artista.

## 1.4. Materiales

### La piedra

Históricamente, los tres materiales más utilizados en escultura han sido la piedra, la madera y el bronce. De estos tres elementos, solamente se pueden tallar los dos primeros. La piedra es el material por excelencia dentro de esta técnica sustractiva. Si miramos con atención a nuestro alrededor, se encuentra por todas partes, tanto en las ciudades como en la naturaleza. ¿Qué es una piedra? Según la Real Academia Española, es una 'sustancia mineral, más o menos dura y compacta'. ¿Qué tiene este material que lo haga tan especial? Corrado Maltese nos aclara que, a lo largo de la historia, se han usado todo tipo de piedras. Los motivos principales son tres: la subordinación escultórica a la arquitectura, la facilidad para trabajarlas y su fidelidad a los objetos de la realidad.<sup>49</sup>

Una piedra es adecuada para una escultura cuando es compacta, no tiene fisuras, ni manchas, vetas o restos orgánicos. Para comprobar si tiene la calidad necesaria y detectar posibles imperfecciones internas, se practica una prueba sonora. Se hace descansar sobre dos tablones y se golpea ligeramente con un martillo en el centro. Si está sana, emitirá ondas de sonido claras y eco, mientras que, si el ruido es sordo, podrá tener algún defecto y no será apta.<sup>50</sup>

Vasari cuenta que Miguel Ángel quiso destruir la Piedad del Duomo (de hecho, le rompió el brazo) porque, entre otros problemas, encontró una veta que hizo que odiara la figura.<sup>51</sup> Vicente Ortí nos narra en su tesis doctoral el encuentro con otra de estas:

“Te encuentras a veces la sorpresa de la aparición de una veta a la que hay que comprender. Entonces lo mejor es detenerse y estudiarla. Sólo hay que continuar cuando la hayas asimilado, teniendo en cuenta la obra resultante en su conjunto.”<sup>52</sup>

Existen muchísimas variedades de este material, de diversa tipología. Además, es un material no renovable, al contrario que la madera. Hay varias maneras de clasificarlas: una muy sencilla se basa en el uso práctico (en el quehacer artístico), y las divide como mármoles, granitos y piedras. Otros autores simplemente recurren a su dureza y las clasifican como piedras blandas o duras. Por último, la más empleada es aquella que se refiere a su origen geológico.

Las piedras se clasifican en tres grupos, según su origen geológico.

**Magmáticas**, llamadas también ígneas. Proviene de erupciones de magma y fuego. Pueden encontrarse tanto en el interior como en el exterior de la corteza terrestre. Tienen un enfriamiento muy lento, lo cual implica que su grano sea muy grueso. Además, son muy duras, compactas y resistentes. Se dividen en tres grupos:

-Las *plutónicas, intrusivas, profundas o consolidadas* son las que se localizan en el interior de la corteza. Tienen un enfriamiento muy pausado y esto hace que su grano sea grueso. La más usada de ellas es el granito, que se compone de cuarzo, feldespato y mica. Es una roca increíblemente sólida, de estructura compacta y textura

---

<sup>49</sup> MALTESE, C. (1973). op. cit. p.25.

<sup>50</sup> ESCUELA TALLER DE RESTAURACIÓN. (1993) *Guía práctica de la cantería*. León: Escuela Taller de Restauración "Centro Histórico de León". p.62.

<sup>51</sup> HODSON, R. (2000). *Miguel Ángel, escultor*. Madrid: Editorial Brand. p.110.

<sup>52</sup> ORTI MATEU, V. (1990). *Materia y Proceso. Influencias en la obra escultórica de Vicente Ortí Mateu*, Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. p.104.

granular. Es muy dura y difícil de tallar. Se encuentra en varios colores, desde el negro, rosáceo-rojo oscuro, verdoso, amarillento, azulado o gris claro. Por su gran dureza ha sido usada simbólicamente en la escultura egipcia, para transmitir eternidad. El monasterio de El Escorial fue construido completamente con esta piedra. Otras piedras plutónicas serían el pórfido, la diorita o el grabo.

-Las *eruptivas* o *volcánicas* se encuentran en el exterior de la corteza terrestre y son el resultado de la solidificación del magma tras una erupción volcánica. Las más comunes son el basalto, la obsidiana y la piedra pómez. El basalto está compuesto de feldespato y piroxena y suele ser de un color gris apagado, tendiendo a negro o verdoso. Su grano es fino y duro, cosa que permite un buen pulimento. La obsidiana se forma por el enfriamiento rápido de la lava, de ahí su aspecto vítreo, caracterizado por un color negro brillante. La piedra pómez, llamada *pumita*, flota en el agua, es muy porosa y su color es blanco o gris, como nos aclara Esther Alegre.<sup>53</sup>

-Las *filonianas* están formadas por los restos de magma que ha quedado en grietas o fisuras de la corteza. Al solidificarse, adquieren una forma tabular y una estructura peculiar intermedia entre las dos anteriores. No es muy común verla en escultura. Algunas de este tipo son la diabasa o pegamatitas, o el pórfido cuarcífero.



Rocas basálticas.

---

<sup>53</sup> ALEGRE CARVAJAL, E. y TUSELL GARCIA, G. y LOPEZ DIAZ, J. (2010). Técnicas y medios artísticos. Madrid: Centro de estudios Ramon Areces, p.24.



## Sedimentarias

Se forman por la destrucción de otras rocas, eruptivas o metamórficas, debido a agentes atmosféricos, como el viento, el agua, el sol y la acumulación de restos orgánicos. Todos estos elementos van sedimentándose por capas, en los mares y lagos. Allí se van creando estratos que van compactándose y transformándose en rocas uniformes. Se consideran las más fáciles de tallar y las menos resistentes. Las más usadas son la arenisca, la caliza, el alabastro y el travertino.

En primer lugar, la arenisca es una piedra porosa y poco compacta. La textura de su granulado es visible y su dureza es media. Se caracteriza por los colores claros, cremosos, ocre, grisáceos y verdosos. La estela de Naram-Sin construida en el 2250 a. C., actualmente en el Louvre, o la obra de 1981 Niagara Circle, de Richard Long, hoy en el Museo de Arte Contemporáneo de Montreal, son ejemplos de esta clase.

En segundo lugar, la caliza está formada por carbonato de calcio, caracterizada por una textura compacta y una dureza media. Permite ser tallada fácilmente, así como pulimentarse. Fue muy usada por las antiguas civilizaciones mediterráneas. Recordemos obras como el *Escriba sentado* del Louvre o el famoso busto de *Nefertiti* en el Museo Egipcio de Berlín. En la península ibérica, sus pueblos también nos han legado obras interesantes, como las damas ibéricas que pueden verse en el Museo de Arqueológico Nacional de España. En el siglo XX fue usada por Arp y Modigliani, entre otros.

En tercer lugar, el alabastro ha sido y es muy utilizado. Está formado por sulfato de calcio. Tiene una estructura cristalina y su textura es compacta, así como su grano es fino. Es frágil y quebradizo, siendo su color blanco o beige. Usado desde la Antigüedad hasta nuestros días, citaremos algunas obras: la *Mujer del poblado de Tell* en Bagdad, las *Tumbas de los Duques de Borgoña* en Dijon, *Judit con la cabeza de Holofernes* en Munich, la *Portada del Palacio del Marqués de Dos Aguas* en Valencia, o el *Homenaje a Kandinsky* de Chillida de 1965.

Nos dice Genoveva Tusell García que el travertino, por último, “está formado por depósitos de carbonato de calcio. Se utiliza ampliamente como piedra ornamental en construcción, tanto de exterior como de interior, y es usada ocasionalmente en escultura”.<sup>54</sup>



Rocas calizas, cortesía de GCP Applied Technologies.

---

<sup>54</sup> Ibidem p. 240.

## Metamórficas

Las metamórficas, como su nombre indica, se caracterizan por cambiar de forma. Esta transformación se produce por dos motivos: las altas temperaturas y las presiones. Por ejemplo, una roca caliza se transforma en mármol o una roca arenisca en una pizarra.

## Mármol

El mármol es la piedra más utilizada en toda la historia del arte occidental. La preferencia por este material comenzó en la Grecia clásica con el mármol blanco, del cual existen diferentes tonalidades, durezas y calidades. La obsesión por este material queda patente, por ejemplo, en el Renacimiento, en un escrito de Benvenuto Cellini:

“Pero desde luego, yo nunca he visto piedra que se pueda comparar al mármol limpio”<sup>55</sup>

El mármol es una roca caliza que se encontraba en las profundidades de la corteza terrestre. Debido a altas presiones y temperaturas se transformó, adquiriendo una alta cristalización. Los mármoles están compuestos por carbonato cálcico. Los antiguos los denominaron según su tonalidad cromática, ya fueran de color o blancos. También se les conoce por su lugar de procedencia, como por ejemplo *rojo Alicante*. No obstante, hay excepciones, como el mármol Unika, que procede de Willmar, en Alemania, y es de color rojo.<sup>56</sup>

Si nos preguntamos, qué hace tan especial a este material, nos puede responder Guido Giubbini:

“El mármol blanco es un material idóneo para la escultura por varios motivos, la homogeneidad de su estructura y su uniforme consistencia facilitan el trabajo, a la vez que el color blanco y uniforme realza el juego de luces y sombras sin interferir con la imagen. Pero sobre todo su estructura cristalina y su ligera transparencia permiten a su superficie ofrecer los más variados aspectos, desde el brillante y pulido al opaco y áspero a la vez que es sensible a los efectos atmosféricos y capaz de tomar el aspecto de los más variables materiales.”<sup>57</sup>

Los mármoles blancos casi no tienen pigmentación y son considerados carbonatos cálcicos puros. Los más puros son los encontrados en Musso y Carrara, en Italia, formados por un 99,9 % de carbonato cálcico.<sup>58</sup> Por el contrario, los de color o jaspeados se han usado mucho menos en esculturas, y han quedado relegados a la decoración arquitectónica.

A pesar de las excelentes cualidades del mármol, hay que estudiar con cuidado la montaña, puesto que cada sección de esta puede contener diferentes mármoles. Como no se puede extraer de forma regular, es necesario ir personalmente a examinar el material. Por este simple motivo, Miguel Ángel pasó a lo largo de su vida varias temporadas en las canteras de Carrara, arriesgando su salud y la vida en la búsqueda del mejor mármol posible. El mismo Cellini nos cuenta que, cuando no podía ir en persona, Miguel Ángel preparaba dibujos con precisas instrucciones.

---

<sup>55</sup> CELLINI, B. (1989). op. cit.p.183.

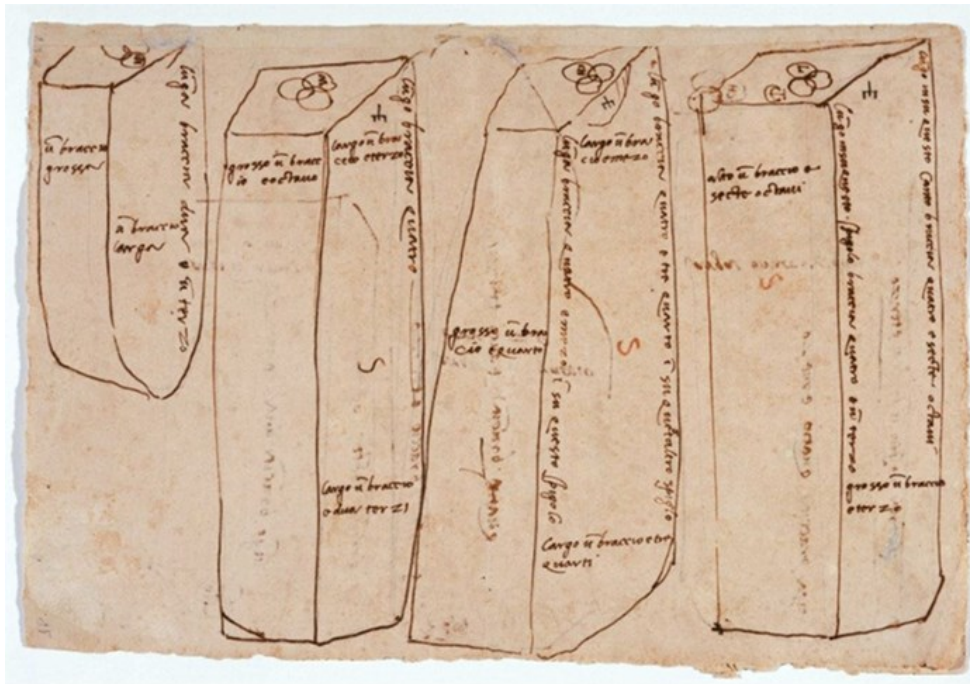
<sup>56</sup> SAMSO LÓPEZ, E. (1973). *Piedras, granitos y mármoles*. Barcelona: Ceac. p.57.

<sup>57</sup> MALTESE, C. (1973). op. cit. p.25.

<sup>58</sup> SAMSO LÓPEZ, E. (1973). op. cit. p. 54.

“Miguel Ángel permaneció durante ocho meses en aquellos montes con dos servidores y una cabalgadura, sin otras provisiones que la comida.”<sup>59</sup>

“En la montaña de Carrara hay muchas canteras distintas y un día nuestro gran Miguel Ángel, yendo a inspeccionarlas en persona, eligió, con enorme dificultad y tras largo tiempo, una de ellas de la cual extrajo todas las bellas figuras de su mano que se ven en la sacristía de San Lorenzo y que mandó hacer el Papa Clemente.”<sup>60</sup>



Miguel Ángel Buonarroti (Caprese 1475-1564). *Dibujo*, 1528, Papel, Casa Buonarroti, Florencia, Italia.

Una historia similar le ocurrió a Bernini, que visitó París en 1665 y tuvo problemas para encontrar mármol de calidad. Tenía que realizar el retrato de Luis XIV. Como no encontró en Francia mármol de Carrara, tuvo que elegir entre varios bloques, que empezó a trabajar a la vez para ver cuál era mejor. Aunque su retrato del rey es admirable, el mármol francés le dio problemas, como dejó constancia Chantelou:

“me replicó que le estaba costando trabajar a causa del defecto de su mármol, que él llama *marmo cotto*, que le obligaba a hacer la mayor parte de su trabajo con el trépano, por miedo a que, trabajando siempre con el cincel, no fuera el mármol a estallar.”<sup>61</sup>

<sup>59</sup> CONDIVI, A. (2008). *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*. Madrid: Akal. p.60.

<sup>60</sup> CELLINI, B. (1989). *op. cit.*, p. 179.

<sup>61</sup> CHANTELOU, L y BOZAL, V. (1986). *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*. Madrid: Dir. Gral. de Bellas Artes. Colección Tratados. p.82.

## Carrara

Siempre se habla de mármol de Carrara, pero, si se nos permite el símil, del mismo modo que no existe una sola receta de la paella, sino muchas, tampoco hay un único tipo de mármol de Carrara. Se suele generalizar pensando en el mármol blanco, pero hay muchas variedades interesantes. Algunas clases se han agotado, mientras que de otras queda suficiente para cientos de años. Los mármoles de Carrara son considerados los mejores, por su grano fino, sin vetas y su blancura característica, cosa que les otorga una calidad extraordinaria. Carrara es una ciudad que se encuentra en la zona noroeste de la Toscana, en la frontera con la Liguria. Aquí se encuentra la cadena montañosa conocida como los Alpes Apuanos, donde desde época romana se extrae este apreciado material.

En las cuencas marmóreas de Carrara hay un total de 190 canteras, de las cuales 100 aún se encuentran activas. Constituyen el 60 % de todas las canteras de los Apuanos que, junto a Carrara, lo forman Massa, Versilia y Garfagnana. Cabe mencionar que la producción de mármol pasó de 1.100.000 toneladas en 1996 a 5.141.148 en 2005. Los estudios geológicos parecen indicar que las reservas de este “oro blanco”, como es llamado en Italia, son todavía enormes.

Este se formó en el período Jurásico inferior (llamado lías o liásico) hace 190 millones de años. En esa época toda la región se encontraba bajo las aguas del mar. Allí se iban depositando los sedimentos calcáreos que, por compactación, dieron origen a una extensísima plataforma carbonática. Esta emergió con los movimientos de la corteza terrestre, e hizo nacer los Apeninos. La caliza se transformó en mármol, debido a las fuertes presiones que alteraron la estructura cristalina.

En Carrara se encuentran dos grandes pliegues, llamados Sinclinal de Carrara y Anticlinal de Pianza, los cuales forman tres valles. El primero se extiende desde la cuenca de Miseglia hasta Fantiscritti. El segundo se encuentra en Torano y, el tercero, en Colonnata, donde llega hasta el monte Sacro. Hay lugares en los que toda la montaña es de mármol, como si se tratara de un gran bloque. Es interesante conocer que los canteros aprovechan las vetas naturales de las colinas para, así, evitar cortes innecesarios.<sup>62</sup>

Los romanos llamaban a este mármol *lunense*, por ser exportado desde el puerto de Luni. Se cree que los etruscos o los pueblos que habitaban estas regiones fueron los primeros en usar dicho material, el cual cortaban rudimentariamente. Hay indicios de que hasta el 700 d.C. la extracción fue puramente manual. A partir de este período, se ayudaron de explosivos, usando pólvora negra. Esta técnica era llamada *varata*.<sup>63</sup> Este procedimiento permitía abatir en breve tiempo grandes extensiones de material, aunque conllevaba que se echaran a perder también importantes zonas de mármol. No fue hasta 1900 cuando llegaron las nuevas tecnologías y se empezó a utilizar el hilo helicoidal. A partir de los años setenta apareció una mejora llamada hilo de diamante, que era superior, y que hoy día se continúa utilizando.

Hay muchos tipos de este mármol, diferentes tonalidades. Los más conocidos son:

El Estatuario, que, como bien indica su nombre, se utiliza para esculpir estatuas. En cuanto al color, es muy blanco y parece azúcar. Se ha extraído desde época romana en grandes cantidades, cada vez se encuentra menos, aunque todavía queda. Venato, que tiene venas grises y es un mármol común. Arabescato, que tiene también venas grises, aunque las líneas tienen forma de follaje. Por otra parte,

---

<sup>62</sup> BRADLEY, F. (1991) *Guida alle cave di marmo di Carrara*. Carrara: Editorial Interazionale Marmi E Maccine. p.18.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p.25.



el Calacata es blanco con líneas grises y doradas, característica lo ha convertido en un material muy valorado, aunque cada vez queda menos cantidad. A su vez, el Bardiglio es gris, aunque tiene unos cristales muy finos. Y, por último, se encuentra el Cipollino, denominado de esta manera porque sus formas recuerdan a una cebolla. Muchos de estos mármoles pueden ser mixtos en muchas ocasiones.



Canteras de mármol en Carrara, Italia, cortesía de Eva Volpato.

## Canteras

Las canteras son los espacios de donde se extraen las piedras. En Europa abundan este tipo de lugares. Los principales países productores se encuentran en la zona occidental. El país de mayor producción y el más avanzado técnicamente en medio de extracción y labra es Italia.<sup>64</sup> De hecho, todos los sistemas empleados en la actualidad tienen su origen aquí. Es tal la cantidad de yacimientos que tiene, que se la conoce como la *patria del mármol*, ya que este material es una de sus riquezas naturales. Toda la península italiana es rica en canteras: desde los Alpes hasta Sicilia las variedades de mármoles son numerosísimas; además, se caracterizan por poseer una calidad y belleza extraordinarias, cualidades que las han llevado a la fama. Con estas clases de mármol se abastece sin problemas tanto el mercado interior como el mundial.

La península ibérica, por otra parte, se divide en tres grandes zonas geológicas: silíceas, arcillosas y calizas. La primera comprende gran parte de Portugal, Galicia y las montañas asturleoneras. Desciende hasta Zamora, Salamanca, Extremadura y termina en Sierra Morena. Existen zonas más pequeñas, pero esta es la más relevante, ya que es donde se encuentran los granitos, pizarras y cuartitas. El granito es indiferente al relieve, es decir, puede presentarse en llanuras y elevadas montañas.

---

<sup>64</sup> SAMSO LÓPEZ, E. (1973). op. cit. p.68.

Además, donde no hay granito suelen encontrarse pizarras silíceas. La zona arcillosa la forman las llanuras de las dos Castillas, los valles de los ríos Ebro y Guadalquivir y las altiplanicies del Duero, el Tajo y el Guadiana. En estas regiones la piedra que predomina es la arcilla, así como algunas areniscas de cemento arcilloso y capas de caliza de poca importancia. La zona calcárea está ocupada por la parte oriental y es donde encontramos las piedras calizas. La región del levante y el norte de España es donde aparecen las principales canteras de mármol. Son muy conocidos los mármoles blancos de Macael, el gris de Novelda o el rojo de Alicante. En Portugal destaca el Rosa Aurora.



Canteras de mármoles (azul) y granitos (verde) en Italia.

Por otro lado, Francia es una buena productora de mármoles y granitos, casi todos de color. Destaca por las canteras de granito en la región oeste; de hecho, la Bretaña está constituida casi al completo por este material. En Saboya, Iserre y Echailon encontramos mármoles blancos. Los únicos comparables con los italianos son los encontrados en Saint Beat, ubicado en los Pirineos, y Saint Maurice, situado en la isla de Córcega. Bélgica, por su parte, posee numerosas canteras de mármol. Estos se dividen en rojos, negros (por los cuales es famoso este país; además, debido a su escasez, es mucho más caro que el mejor Carrara) y pequeños granitos. En este estado no existen blancos. Cabe añadir que casi todas las canteras se encuentran en la frontera con Francia.

Alemania, a su vez, posee canteras de mármol, casi todos de color, clasificados según la región de procedencia. El único blanco se encuentra en la región de Silesia. Noruega y Suecia también tienen mármoles de colores y algunos blancos, como el Salten o estatuario de Suecia. Ambos países destacan, sobre todo, por el granito, puesto que casi la totalidad de su superficie está constituida por esta roca. Todas las canteras se explotan a cielo abierto; no hay minería subterránea o canteras profundas. Algunas se encuentran en la misma costa. Solo una mínima parte de lo extraído se comercializa; como máximo, un 10 %.<sup>65</sup> Destacan las canteras de granito del fiordo de Oslo, por su extraordinaria dureza,

<sup>65</sup> SAMSO LÓPEZ, E. (1973). op. cit. p. 79.

homogeneidad y compactación que adquieren un bellissimo pulido y se les conoce como Labrador Azul Oscuro o Claro.

Asimismo, Grecia tuvo un glorioso pasado, que no se corresponde con su presente, en el cual dispone de pocas canteras activas. En este país, el mármol blanco se extrae del Pentélico, Maratón y de las islas de Paros, Naxos y Skyros. Por último, el Reino Unido tiene una producción muy limitada de mármoles. Sobresale la piedra de Portland, usada en su momento para construir Londres. También los granitos grises de Aberdeen, Rubislaw Grey, Cornish Grey y el rojo de Peterhead.

## Diario

La distribución geológica de una materia prima como la piedra, que vino dada de forma aleatoria hace miles de años, ha supuesto que haya regiones con mayor desarrollo cultural respecto a otras. En el caso que estudiamos- de la talla- , observamos como la península itálica es la zona que más se benefició de ello, esto influyo de forma fundamental en sus artistas. La preponderancia de Italia no se debe solamente a sus materias primas, sino que hay otros factores económicos y sociales que han contribuido a este predominio. Así, el hecho de que Roma fuera la sede del poder religioso y una potencia cultural gracias a la herencia grecolatina, la convirtió en un lugar idóneo para el desarrollo de las artes y en un espacio de peregrinación para artistas de todo el continente.

Sin embargo, a pesar de estos dos condicionantes importantes, pensamos que, sin las materias primas como base, no hubiera sido posible tal desarrollo cultural ni la aparición de artistas excelsos. Un ejemplo de esto es la antigua Grecia, que en el pasado tuvo muchas canteras accesibles y disfrutó de una época dorada para el arte; en cambio, actualmente es todo lo contrario. Otro ejemplo claro sería el antiguo Egipto, en el que la abundancia de piedra de calidad fue una ventaja en comparación sobre sus vecinos del sur de Mesopotamia.

España, en cambio, no ha explotado hasta la época reciente las canteras que tiene y, por este motivo, los artistas se han enfocado más hacia la pintura. Así, destacamos pintores conocidos mundialmente como Velázquez, el Greco, Goya o Picasso. Por el contrario, Italia es un país reconocido no solo por pintores como Giotto, Leonardo, Rafael o Tiziano, sino también por sus escultores. Así, hasta el siglo XIX los más célebres serán autores que tallen el mármol, como Miguel Ángel, Gian Lorenzo Bernini y Antonio Canova.

Para nosotros, el mármol es un material único y maravilloso que nos transmite no solo historia, sino que además está cargado de un simbolismo especial al ser el medio usado en esculturas tan míticas como el *Laocoonte*, la *Victoria de Samotracia* o el *David* de Miguel Ángel. Cuando observamos estas obras únicas, ¿quién no siente ganas de tallar el mármol? Pero con el mármol no solo hablamos de su belleza en el arte, ya que es usado en muchos otros lugares de nuestras ciudades, al otorgar estatus social y ser, por lo tanto, un símbolo de riqueza. Así, actualmente se usa en cocinas de alta gama o en las lápidas de los cementerios.

Cuando éramos estudiantes, siempre quisimos viajar a Carrara para tocar y experimentar con su mármol. Gracias a una beca, lo logramos, y fue una experiencia fantástica. Desde nuestra ventana de casa veíamos las montañas que parecían nevadas, pero no era nieve, sino mármol blanco. Este material, cuando se extrae de la cantera, es tan blanco como un folio. Es el tiempo el que le da esa pátina cremosa que lo hace mucho más hermoso.

Lamentablemente, la realidad es otra. Soñamos con tallar mármol, pero queda fuera del alcance de la mayoría de los escultores, por motivos principalmente económicos. Los grandes bloques son carísimos, puesto que suelen ser del tamaño de un coche. Además, no se cortan pensando en los artistas, sino en la industria, como ya hemos mencionado. Esto hace que el mármol económico sea de dimensiones demasiado pequeñas, cosa que para la mayoría de los artistas es una barrera insalvable. En el caso afortunado de poder comprar un bloque de medianas dimensiones, conlleva un considerable esfuerzo y es peligroso moverlo. En los talleres donde se trabaja mármol solo se puede trabajar esta piedra, porque el polvo lo inunda todo, lo cual conlleva que sea rechazado por otros colectivos.

Estos son los principales motivos por los que la mayoría de los escultores, con el tiempo, buscan otros materiales más accesibles, como el hierro o la madera, como fue en nuestro caso. De hecho, si nos damos cuenta, la mayoría de los artistas antiguos casi siempre trabajaron por encargo. Casi no conocemos obras suyas que fueran hechas por placer. Aun así, estas limitaciones pueden ser una motivación para que se planteen y produzcan obras interesantes. Pese a todo, nunca hay que descartarlo; en este sentido, nos viene a la mente el excelente trabajo de Helena Hladilová, en el que colorea con acuarela piezas de mármol, una delicia.



Helena Hladilová (Kroměříž 1983). *Chioccia*, 2021. Mármol rojo francés. Almanac, Turín, Italia.



## La madera

La madera es la 'parte sólida de los árboles cubierta por la corteza'.<sup>66</sup> Se trata, además, de uno de los componentes naturales más bellos y versátiles que podemos encontrar en nuestro planeta. Varía mucho según la especie de árbol y la región donde crece. La palabra procede del étimo latino *materia*. A su vez, en griego se la denomina *hyle*. En filosofía se nos explica que, con este término (*materia*), los filósofos se han referido a la realidad sensible, a todo aquello que puede ser objeto de experiencia.<sup>67</sup> Aristóteles dice: "Llamo «materia» al sustrato primero en cada cosa, aquel constitutivo interno y no accidental de lo cual algo llega a ser."<sup>68</sup>

Cada árbol se compone de varias capas. La primera de ellas es la *corteza*, que lo protege contra los agentes atmosféricos. La siguiente es el *cambium*, que cada año genera dos nuevas capas, una hacia el exterior llamada *floema*, que con el tiempo formará una nueva corteza, y otra interior, que le otorga un nuevo anillo de crecimiento. Estos anillos de crecimiento nos permiten determinar la edad y las condiciones climáticas en las que ha crecido cada árbol. Resumiendo, si posee anillos anuales anchos, sus condiciones de crecimiento han sido buenas; en cambio, si son estrechos, las condiciones han sido malas, por ejemplo, en casos de sequía. Los estratos siguientes son la *albura*, que tiene un color claro al tratarse de madera joven, y el *duramen*, que tiene un color oscuro. Es la zona más antigua y duradera, y por ello es la preferida de los artistas. Por último, el centro del árbol es llamado *corazón* o *médula* y no se utiliza.



Anillos de crecimiento, cortesía de Haiku Fulton.

<sup>66</sup> Real Academia de la Lengua Española.

<sup>67</sup> DIANOIA. *Historia de la Filosofía* <<https://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=203>> [consulta: 13 de agosto de 2021].

<sup>68</sup> ARISTOTELES, (1995). *Física I*, Madrid: Editorial Gredos, p. 121.

Para obtener madera de calidad, debemos secarla adecuadamente. Cuando se corta un árbol, este todavía posee mucha agua en su interior. Es muy importante controlar esta humedad para que el material sea estable, y evitar así que se deforme o raje. Este proceso se llama desecación y previene otros factores como las infecciones de hongos e insectos. Hay dos maneras de secar la madera: al aire o al horno, o más bien de una manera natural o artificial. Inicialmente, a los troncos se les quita la corteza. Una vez cortados, se apilan usando tacos de 7 cm para que no tengan contacto con el suelo ni entre ellos, lo cual podría provocar que se pudrieran o manchasen. Gracias a esto, puede pasar el aire entre cada uno de los tablones. Tampoco le puede dar el sol ni la lluvia, por lo que debe estar protegida por un techo.

Por cada 2,5 cm de grosor se calcula un año de secado. El secado al horno se usa para acelerar el proceso, aunque esto puede cambiar el color, como ocurre con el haya. Una vez logrado un equilibrio en su contenido acuoso, viene una segunda fase de secado. En esta, se almacenan bajo condiciones de temperatura y humedad para mantener el equilibrio. Este proceso da una mayor resistencia y un menor peso del material, que suele perder un 15 % de su humedad original.

## Tipologías

Las maderas se clasifican como blandas o duras. Las blandas provienen de las coníferas, árboles con semillas desnudas que pertenecen al grupo de las gimnospermas. Hay siete familias de coníferas: *taxaceae* (tejo), *podocarpaceae* (podocarpus), *araucariaceae* (kauri), *pinaceae*, (abeto, cedro, pino y picea), *taxodiaceae* (ciprés de los pantanos) y *cupressaceae* (ciprés, enebro, cebro y tuya). La mayor parte proviene del hemisferio norte. Son árboles de crecimiento rápido y su coste es barato. Hoy en día suponen el 80 % de la producción mundial.

Las duras pertenecen al grupo de las angiospermas, que son árboles caducifolios de hoja larga y flor. Pertenecen a zonas del hemisferio sur y al trópico. La calidad y belleza de esta madera es muy alta. Son de crecimiento muy lento y son muy caras de adquirir. Hay muchos tipos de dureza. Se pueden clasificar como durísimas el ébano, la encina o el boj; duras, el cerezo, el roble y el olmo, y semiduras, el castaño o el haya. Sin embargo, no siempre es así; de hecho, la madera de balsa es muy ligera, pese a ser considerada una madera dura; en cambio, el abeto Douglas es una madera blanda y resulta ser más fuerte que algunas duras.

Existe una máxima que dice: "para esculturas pequeñas, usad madera dura; para grandes, usad madera blanda". Para trabajar de manera fácil hay que seguir la dirección de las fibras, aunque es posible no hacerlo, lo que supondrá un trabajo mucho más duro y resistente. Si se sigue la dirección correcta, la madera se rompe fácilmente; concretamente, de arriba hacia abajo o viceversa. Entre los árboles frutales, destacan los siguientes:

-Manzano: proviene de zonas templadas y presenta tonos que van desde el marrón rojizo al gris claro. Con un secado lento y completo por sus movimientos, una vez seca es estable. Su fibra es recta y el grano fino. Es bastante dura, superior al roble. Es frágil ante los ataques de insectos, por lo que hay que protegerla.

-Peral: textura fina y uniforme. Su secado es lento y tiende a torcerse. Es muy fuerte y resistente. Casi nunca se resquebraja. Cuesta cortarla, aunque se logra trabajar bien. Se destruye fácilmente en exteriores.

-Cerezo: procede de Norteamérica y Europa y es muy apreciada entre los ebanistas. Se temple en agua y cal durante 24 horas, con lo que adquiere un tinte rojizo. Su secado debe hacerse con mucho cuidado, porque se tiende a torcer, aunque una vez seca es estable. Tiene una buena resistencia y se trabaja con facilidad. Es muy apta para exteriores, debido a su durabilidad.

Entre las exóticas, algunos ejemplos:

- Teca: gran diversidad de variedades, aunque las más apreciadas son las de Birmania y Tailandia. Su color es atabacado, con negruzcas o verde amarillentas. El secado es lento. Es sólida y su fibra es compacta. Sus anillos de crecimiento son muy vistosos y huele como el cuero. Se trabaja bien.

-Caoba: se localiza en México, Haití, Perú, las Antillas, las Bahamas y África. Su color es castaño rojizo. Muy duradera y resistente a la humedad y a las termitas. Grano fino y fibra recta. Se trabaja y pule bien.

-Iroko: procedente de África, es parecida a la Teca, aunque más ligera y menos olorosa. Tiene un color amarillo verdoso o marrón miel. Se oscurece con el paso del tiempo. Es un tanto grasa, de poro abierto. Se trabaja bien y permite un buen acabado. Resistente al agua y a toda clase de insectos.

-Cedro: se encuentra en América Central y del Sur, Siria, Asia Menor, Líbano, Himalaya y zonas templadas de Alemania. Es un árbol que vive más de mil años y su madera fue la más utilizada en la Antigüedad. Es famoso el pasaje de la Biblia donde se explica cómo se usó para el templo de Salomón. Es de un color rosa rojizo y amarillento oscuro. Su fibra es recta y suave, con una veta tupida y grano apretado. De olor agradable, repele insectos. Es estable, resistente a la humedad y duradera al exterior.

-Tilo: la encontramos en Europa, Norteamérica y Japón. Es una de las maderas preferidas por los artistas. Tiene color blanquecino y cremoso amarillento. El europeo es más compacto y pesado que el norteamericano. Fácil de trabajar en todos los sentidos, se seca rápido y bien. Su grano es recto y posee una textura fina y lisa. Se hizo popular, en parte, por el uso que le dieron artistas como Pedro de Mena, Salzillo o Ernst Barlach.

En Europa hay muchas regiones con una tradición importante en lo que se refiere al tallado de la madera. Podríamos citar a países como Alemania, Polonia, Eslovaquia, Austria o Italia. En este último, en la región conocida como Trentino-Alto Adige, nos explica el escultor Willy Verginer<sup>69</sup> que cada trozo, cuando se talla y cae al suelo, recibe un nombre propio, algo sin duda sorprendente. Esta región italiana es de alta montaña y los inviernos son muy fríos, por lo que suponemos que el grueso de la madera era usado para calentar los hogares. Por este motivo, cada parte del material desechado era usado para un fin y, por eso, los diferencian con diversos nombres. Todas las palabras son en ladino, la lengua retorrománica propia de esta zona; por ejemplo, la palabra *odles* significa 'ramas de los árboles', *steles* hace referencia a los trozos más grandes que se eliminan al tallar, *paja* alude a los trozos finos que se podrían considerar polvo de madera y, por último, *planadices* se refiere a los trozos pequeños hechos directamente con la mano.

---

<sup>69</sup> STUDIO D'ARTE RAFAELLI "Willy Verginer-Rayuela" en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=LMw1weU4Rz0>> [consulta: 20 de junio de 2021]



Willy Verginer (Bressanone 1957). *Documental Rayuela*, 2020, cortesía del Studio d'Arte Raffaelli, Trento, Italia.

La madera por sus propiedades físicas es muy parecida a la piedra que, al ser rígida y no poderse modelar, tiene que cortarse. Históricamente, quedó relegada como arte menor, ya que los escultores preferían el mármol blanco y el bronce. Vasari menciona que con esta no se logra la “carnosidad y morbidez” lograda en los otros.<sup>70</sup> Además, otros inconvenientes que se le encontraron fueron sus limitadas dimensiones, que obligaba a realizar varias piezas por separado y luego tener que ensamblarlas. Así, las juntas de estos ensambles solo se podían disimular pintando el material. Su propia naturaleza física, los nudos, las diferencias de color, las vetas y su estructura fibrosa conllevan que no sea homogénea y que el escultor deba seguirla. Otro inconveniente de la madera es que resiste mucho peor el paso del tiempo, ya que es fácil de destruir en comparación con la piedra y el bronce.<sup>71</sup> Podemos recordar aquí que los primeros *Kouros* de la Grecia prearcaica eran de madera, pero no han sobrevivido.

En la actualidad, esto ya no es importante, se ha convertido en uno de los materiales más utilizados en el arte contemporáneo. Aspectos que eran antes un inconveniente, hoy en día se consideran virtudes, es fácil de adquirir, transportar y manipular en comparación con la piedra. Cuando se trabaja su aroma es agradable y trabajarla genera poco ruido lo que la convierte en un material ideal. Aron Demetz, escultor italiano, afirmó en 2001:

“No se puede decir que hay materiales más o menos contemporáneos, depende de qué cosa se hace, se necesita aprovechar la materialidad en favor de la obra, esto es importante, la madera es contemporánea al igual que el plástico, estoy convencido de ello, hay que hacerlo ver y entender, el material está siempre en función de la idea y la obra.”<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> MALTESE, C. (1973). op. cit. p.15.

<sup>71</sup> Ídem.

<sup>72</sup> STUDIO LIZ “Il viaggio di Aron” Vimeo <<https://vimeo.com/channels/981420/31649385>> [Consulta: 21 de junio de 2020]



Aron Demetz (Vitipeno 1972). *Stelzenwurzeln*, 2007.  
Cedro y resina de pino, cortesía del artista.

## Diario

Cuando empezamos a estudiar arte, debemos reconocer que la madera no nos interesaba para tallar. Los escultores que más admirábamos usaban la piedra y, por qué no decirlo, si miramos la historia del arte, está escrita en mármol y no queríamos ser menos. Deseábamos con todas nuestras fuerzas usar esa piedra blanca y luminosa que parece azúcar cuando se rompe y que todavía hoy, pese a su antigüedad, mantiene su vigencia. Pero no siempre se puede hacer lo que deseamos. Los artistas nos adaptamos a situaciones que no dependen de nosotros. Después de Carrara, pasamos un año y medio en Varsovia. Allí no había mármol: el material predilecto para la talla era la madera, por el simple hecho de ser el que tenían más a mano.

Una de las maderas más populares es el tilo. Al principio no nos hizo mucha ilusión, pero poco a poco nos fuimos dando cuenta de todas sus ventajas. El tilo tiene un olor que siempre nos ha agradado. Es un placer trabajarlo; su color cremoso es muy parecido a la piel, lo que lo hace muy adecuado para la figuración. También es limpio y sin nudos. Cuando se prepara una escultura en este material, no se busca un bloque como sucede con la piedra, sino que se construye con tableros que son encolados.



Se venden tableros porque, al cortar el árbol, se elimina la parte central, llamada medula o corazón, para evitar roturas en la madera. Al construir el bloque, usamos el material necesario sin desperdiciarlo, como sucede en muchas ocasiones con la piedra. Este es nuestro modo de trabajar. Casi siempre lo hemos hecho así, aunque hay escultores como Aron Demetz que usan troncos enteros de cedro del Líbano, una madera que alcanza un grosor enorme, se ilustra en la imagen anterior. Otro método es el usado por Hugh Hayden, de trabajar con la madera encontrada en las calles, bien porque es abandonada o bien porque cae de los árboles. La madera es tan cara como la piedra, aunque no lo parezca al comprarla poco a poco, por lo que la opción de Hayden nos parece muy interesante y funcional. Aunque tendríamos que volver a adaptarnos a la situación concreta de cada región y zona. En Valencia ciudad, por ejemplo, no se suele encontrar madera natural por las calles. Casi todo es aglomerado, por lo que hay que comprarla en industrias especializadas.

Otras ventajas de la madera es que es mucho más resistente que la piedra. En este sentido, si una figura cayera al suelo, seguramente no se rompería, quizás un trozo pequeño; en cambio, en piedra se haría pedazos. También tiene un peso mucho menor y esto es algo muy importante para envíos de obra o, simplemente, porque cambiar de posición la obra mientras se trabaja en el taller conlleva un cansancio menor. Finalmente, la madera es un material ecológico, ya que se pueden volver a plantar árboles y no se destruye el paisaje, como sucede lamentablemente con la piedra.



Taller de Hugh Hayden, cortesía del artista.



Hugh Hayden (Dallas 1983). *Sin título*, 2018. Madera de árboles de navidad y hierro. Lisson, Nueva York, Estados Unidos.

## El marfil

La palabra *marfil* procede del árabe y significa ‘hueso de elefante’. El marfil es un material duro, compacto y blanco que proviene de los dientes de cualquier mamífero. Los más utilizados en el pasado fueron, sobre todo, los de elefante, morsa, mamut e hipopótamo. En la actualidad está prohibido usar este material por razones obvias, que tienen que ver con la conservación de las especies.

Ha sido utilizado desde la prehistoria por las civilizaciones mediterráneas y orientales. Al ser un material que no se podía obtener en Europa, tenía que ser importado desde África y Asia Menor. Por esta razón, era considerado un lujo. La talla de este material se denomina eboraria y se trabaja con las mismas herramientas que la madera. Se trabaja con suma delicadeza, debido al alto coste que tiene. El marfil también se utiliza para elaborar objetos de uso corriente, como peines, cajas, estuches o espejos. Asimismo, se ha utilizado para objetos rituales y ornamentales.

Debido a que proviene de colmillos, la mayoría de las piezas son pequeñas. Sin embargo, esto no ha impedido que se hayan creado conjuntos de gran formato usando gran cantidad de elementos. La Biblia nos cuenta que el trono de Salomón era crisoelefantino, es decir, de marfil y oro. Por otra parte, en la Grecia antigua fueron famosísimas las esculturas de Fidias, la de Atenea del Partenón y la de Zeus en Olimpia, las cuales medían 12 y 19 metros de altura cada una, hoy desaparecidas. En Bizancio, las puertas de Santa Sofía tenían bajorrelieves con este material.



Giovanni Pisano (Pisa 1248-1315).  
*Madonna col bambino*, 1299. Marfil.  
Museo de la Opera del Duomo, Pisa, Italia.

El gran florecimiento del uso del marfil en Europa se inicia en el románico, y se extiende a los centros de trabajo de Alemania, Francia, Bélgica e Italia meridional. El período de mayor esplendor es el gótico. Ejemplos de ello, son los magníficos trabajos como la *Coronación de la Virgen* de 1260, que se encuentra en el museo Louvre de París, la *Madonna con el niño* de 1299, esculpida por Giovanni Pisano en Pisa, o el díptico de *Saisons* de 1300, que se encuentra en el Victoria and Albert Museum de Londres. En el siglo xv empieza una decadencia que, progresivamente, llega hasta nuestros días. Algo que nos sorprende de las piezas talladas en este material es imaginar la dificultad que conlleva trabajarlo y la paciencia que han tenido estos excelentes artistas, puesto que el tallado de una figura de pequeñas dimensiones es mucho más complejo que de una figura grande.

## Nuevos materiales

Una vez hecho este breve repaso a los materiales tradicionales, se analizarán diversos materiales que no consideramos históricos para la talla. Por ejemplo, el primero de ellos es el hielo que, como sabemos, se obtiene cuando el agua se solidifica debido al descenso de las temperaturas. En lugares donde nieva, se suelen organizar simposios de escultura, que son eventos en los que, en un período breve de tiempo, de una a dos semanas, un grupo de artistas seleccionados trabaja en directo sus esculturas. De esta manera, se saca al artista del taller para mostrar al público de forma cercana como es este oficio. Los bloques de hielo se compactan con agua para crear bloques de mayor tamaño, según las necesidades de cada uno. Se suele trabajar con temperaturas de entre  $-5^{\circ}$  a  $-18^{\circ}$  C. Los escultores usan herramientas muy similares a las utilizadas con la madera: motosierras, gubias, sierras de mano, etc. Se trata de un arte efímero, que finaliza cuando se derriten las obras debido al calor.

Otro material interesante es el usado por la artista Janine Antoni, que nos ha demostrado que el chocolate, la grasa de cerdo o el jabón son posibles tallarlos. En 1992, presentó bloques compactos de estos materiales, hechos a partir de moldes, como si quisiera imitar a los de las canteras de mármol o calizas. Estos materiales, una vez endurecidos, se pueden trabajar con las mismas herramientas con las que se talla la madera, aunque la artista usó su propia boca para tallarlos.



Janine Antoni (Freeport 1964). *Gnaw*, grasa, 1992, cortesía de la artista.



El siguiente es la espuma de poliestireno, llamada también porexpan. Es un material que resulta de la polimerización del estireno, utilizado en la industria del plástico según la Real Academia Española. En muchas ocasiones, se la denomina *foam*. Es utilizada para el aislamiento en la construcción, la arquitectura y la escenografía cinematográfica.

Se puede encontrar en diversos grados de dureza: cuanto más dura, es mayor es su valor, y su precio llega a superar al de algunas maderas y piedras. Era un material muy atípico dentro de la escultura, pero poco a poco se ha ido introduciendo, quizás por su estética. Uno de los artistas que lo utilizan asiduamente es el holandés Folkert de Jong (1972), que recrea instalaciones de esculturas a gran escala, como cuadros teatrales que abordan distintos temas como la guerra, el poder o la avaricia. Se trabaja con las mismas herramientas con las que se elaboran las tallas en madera, aunque el procedimiento es bastante más rápido. Se encola con resinas rígidas de poliuretano de gran calidad. Otra artista que realiza obras en foam, es la belga Hannelore Vandepoel (1992), que realiza formas orgánicas en instalaciones muy llamativas.



Folkert de Jong (Egmond aan Zee 1972). *The Holy Land*, 2010. Espuma de poliestireno y poliuretano. Louise Alexander, Porto Cervo, Italia.



Hannelore Vandepoel (Herentals 1992). *Stacking Stones*, 2018. Espuma de poliestireno, cortesía de la artista.

Continuamos con la mítica obra que se construyó en 1970 en un lago del desierto de Utah. Se trata de una escultura en forma de espiral llamada *Spiral Jetty*, del artista norteamericano Robert Smithson. Como es obvio, no lo hizo solo, sino que con la ayuda de un equipo compuesto por excavadoras y otras máquinas, fue colocando poco a poco cinco mil bloques de basalto negro.

Es muy interesante ver cómo actúa la naturaleza sobre ella; así, cuando aumenta el nivel del lago, la obra desaparece bajo las aguas y, cuando hay sequía, vuelve aparecer. En este sentido, sería interesante plantearse si la tierra se puede considerar otro material de talla. Siguiendo a Moisés Gil, pensamos de la misma manera: en nuestra opinión, esto sería tallar el paisaje, pues con excavadoras se puede eliminar la tierra.<sup>73</sup>



Robert Smithson (Passaic 1938. 1973). *Spiral Jetty*, 1970, Basalto negro. Corine, Estados Unidos.



Mario Spliego (Guadalajara 1983). *Marina*, 2018. Hormigón celular, cortesía del artista.

---

<sup>73</sup> GIL IGUAL, M, J. (2004) *Procesos y procedimientos escultóricos sustractivos y su repercusión en la creación escultórica contemporánea*. Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de València. p.502.

El siguiente material es el cemento, que es una ‘mezcla formada de arcilla y materiales calcáreos, sometida a cocción y muy finamente molida, que mezclada a su vez con agua se solidifica y endurece’<sup>74</sup>. En cambio, el hormigón es el ‘material que resulta de la mezcla de agua, arena, grava y cemento o cal, y que, al fraguar, adquiere más resistencia’. El cemento se puede emplear como material de construcción por sí solo; en cambio, el hormigón no se puede hacer sin cemento. Se trata de dos materiales que, a primera vista, nadie se plantea tallar. Sin embargo, en el arte cada vez son más frecuentes y algunos han logrado realizar tallas con ellos. Se trata de las obras de Mario Spliego, que realiza relieves sobre bloques de hormigón y del brasileño Lucas Simoes, que con un taladro agujerea un bloque de cemento. Ambas pueden considerarse más minimalistas y menos incisivas, pero son tallas.

Otro material, quizás más familiar para todos nosotros, sería la escayola. “Es un producto industrial, un yeso de alta calidad y grano muy fino, que se obtiene del yeso natural o aljez”, según nos explican en el Ministerio de Cultura y Deporte.<sup>75</sup> Para trabajarlo se usan las mismas herramientas que con el mármol. Cuando se quiere aprender a tallar, se recomienda la escayola, porque es mucho más blanda que la piedra y se puede esculpir la pieza rápidamente, lo cual inspira confianza al aprendiz para pasar a un material más duro.

Continuamos con otro material impensable para la talla a primera vista, como es el papel, que ha sido utilizado por varios artistas. El primero es el chino Li Hongbo (1974), que ha demostrado que es posible tallarlo. Para ello crea bloques de 500 hojas, pegadas unas con otras, para después darles forma a base de cortes con disco y herramientas de piedra y madera. Aplica una estructura en forma de panal, para así de esta manera crear esculturas extremadamente flexibles.



Li Hongbo ( Jilin 1974). Cortesía de Klein Son, Nueva York, Estados Unidos.

Otro ejemplo es la obra de Manuel Blázquez (1978), que en algunas de sus primeras obras hechas en 2013, recortaba hojas de papel una a una de forma muy meticulosa, con las que componía piezas que eran híbridos entre arquitectura y escultura. Su proceso de trabajo queda explicado en el siguiente artículo:

---

<sup>74</sup> Real Academia de la Lengua Española.

<sup>75</sup> TESAUROS DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA. Escayola. <<http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1005423.html>> [consulta: 3 de agosto de 2022]

“Utilizando el corte y vaciado del papel como origen de su proceso creativo, el artista se enfrenta a una estructura compuesta por folios de gran tamaño, uno encima de otro. La pila puede variar en su altura, entre 800 y 1500 hojas, mostrando de forma variable un cubo rectangular blanco y neutro.

De este modo va realizando líneas de corte en cada uno de los folios, eliminando fragmentos de éstos de forma sucesiva, de abajo a arriba, dando lugar a una estructura escalonada que asciende progresivamente hacia su creador. Mediante ese proceso de vaciado que conlleva el corte transversal de cada folio transformará e introducirá el espacio del objeto original, dotándolo de vida.

Acabado el proceso de tallado, las tres piezas que componen la serie adquieren un nuevo significado. La primera ofrece un corte horizontal, la segunda, vertical y la tercera, en diagonal, asumiendo esta última una mayor complejidad en su elaboración. El espacio interior creado es consecuencia y al mismo tiempo origen del volumen compositivo exterior. Al envolver con el marco los espacios interiores de la estructura, consigue definirlos y hacerlos visibles a los ojos del observador.”<sup>76</sup>



Manuel Blázquez (Valencia 1978). *MM Vergina II*, 2012. Papel cortado a mano. Paz y Comedias, Valencia, España.

El último ejemplo es el usado por el artista Esaú de León (1971) que, mediante una lupa, va quemándolo. Mientras que Li Hongbo tallaría directamente sus papeles, Blázquez como De León realizarían lo que más adelante llamaremos *tallas mínimas*.

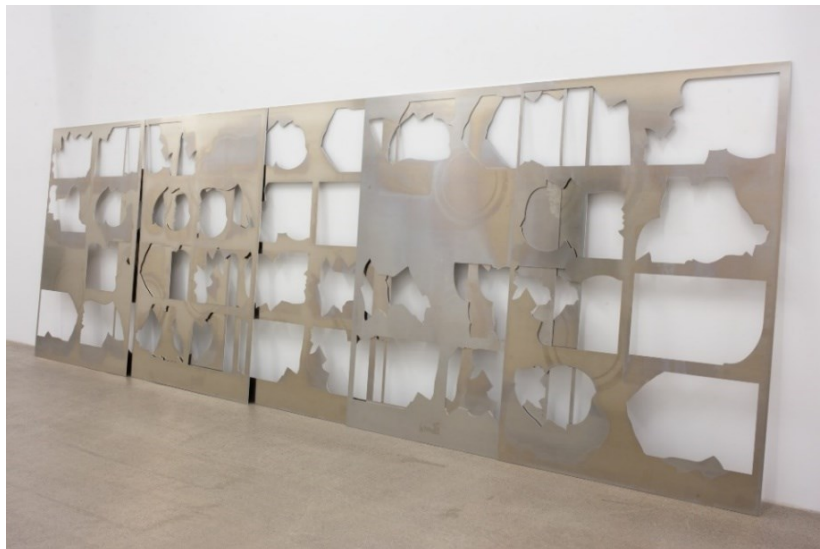
---

<sup>76</sup> LINARES MICO, P (2013), “Manuel Blázquez, Milímetro” en *Makma*, 28 de septiembre <<https://www.makma.net/manuel-blazquez-milimetro/>> [consulta: 30 de julio de 2021]



Esaú de León (Ciudad de México 1971). 5627, 2012. Papel quemado con lupa. Vanguardia, Bilbao, España.

Terminamos con una propuesta que nadie imaginaría: el hierro. Se trata de un “elemento químico metálico, de número atómico 26, de color negro lustroso o gris azulado, dúctil, maleable, muy tenaz, abundante en la corteza terrestre, que entra en la composición de sustancias importantes en los seres vivos y es el metal más empleado en la industria”<sup>77</sup>. Lo normal es fundirlo como todos sabemos, pero ¿y si lo recortamos? (al igual que un tablero de madera), ¿no estamos sustrayendo material? Bajo nuestro punto de vista, nosotros pensamos que sí puede considerarse una talla.



Xabier Salaberria (San Sebastian 1969). *R de Radio*, 2020. Metal recortado. Carreras Múgica, Bilbao, España

---

<sup>77</sup> Real Academia de la Lengua Española.



## Capítulo II. Antecedentes

## 2. Antecedentes

El este capítulo se realiza un recorrido por la historia del arte, deteniéndose en cada período para analizar a artistas que usaron técnicas de talla. De manera paralela, se ha creado un diálogo visual entre las obras antiguas y las obras contemporáneas, que evidencia el fuerte vínculo que el pasado tiene todavía en el arte contemporáneo.

Lo hemos dividido en cuatro apartados. El primero está centrado en la Antigüedad y recorre la prehistoria, el antiguo Egipto y la antigua Grecia, período en el que encontramos artistas como Mirón, Policleto, Fidias, Praxíteles o Lisipo.

El segundo apartado está dedicado a la Edad Media y nos lleva por las catedrales románicas y góticas en busca de autores que, pese a ser mayoritariamente anónimos, dejaron un legado muy rico que influye en el arte actual.

El tercer apartado empieza en el Renacimiento, siguiendo las figuras de autores como Donatello, Verrocchio, Desiderio da Settignano, Miguel Ángel y Giambologna. En el Barroco se analizan figuras como Gian Lorenzo Bernini, Giuliano Finelli, Alessandro Algardi, Gregorio Fernández, Pedro de Mena y Franz Xavier Messerschmidt. Finalmente, se trata el Neoclasicismo y la obra de Antonio Canova y Bertel Thorvaldsen.

El último apartado recorre los siglos XIX y XX. Se centra en la obra de Auguste Rodin, Aristide Maillol, Constantin Brancusi, Henry Moore, Barbara Hepworth, Isamu Noguchi, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Gonzalo Fonseca, Scott Burton, Andreu Alfaro, Ettore Spalletti y finaliza con Louise Bourgeois. Sin duda, es el más extenso de todos y en este encontramos a los pioneros de las que hemos denominado nuevas tallas.



## 2.1- Antigüedad

### 2.1.1. La oscura prehistoria

Los primeros indicios de técnicas sustractivas por parte del ser humano se documentan en el Paleolítico superior. Este período se divide en el auriñaciense, el solutrense y el magdalenense. En esta era abunda más la escultura que la pintura, que alcanza en el último intervalo el momento de mayor madurez.<sup>78</sup>

El primer material escultórico no fue la piedra, sino la arcilla, que sirvió para experimentar, ya que es el más práctico y próximo a nosotros. Con este material se crearon dibujos como primeras manifestaciones. El paso del tiempo llevó a que se intentara hacer lo mismo con rocas afiladas o dientes de animales pero, en vez de en el barro, en las paredes de las cuevas. Hoy lo veríamos como grafitis, pero, sin duda, para ellos tenía un significado espiritual. Las primeras marcas en las paredes y techos de las cavernas son como arañazos muy sutiles y finos. Los estudiosos los consideran, a pesar de su sencillez, como el nacimiento del grabado y la escultura (el relieve), y también como la aparición de las primeras tallas: “la era de la escultura, que en la prehistoria se identifica con el relieve rupestre, abarca todo el periodo solutrense, e incluso, parte del magdalenense” como nos aclara Giedion.<sup>79</sup>

Las motivaciones que les empujaron a hacerlo fueron de carácter simbólico y mágico. La lucha continua contra los depredadores conlleva la dualidad de protegerse contra ellos y, al mismo tiempo, procurarse el alimento. Esto implicó que llenaran las cuevas de representaciones de animales y seres humanos como si se tratase de altares. Al mismo tiempo, tenían una actitud de respeto hacia la naturaleza. Los autores de estas primeras representaciones eran unos pocos privilegiados que sabían descubrir y ver las formas escondidas en las rocas, para nosotros serian artistas pero eran vistos como sacerdotes.



Heinrich Wendel, *Caballo y Cabra de Gabillou*, Museo Neanderthal, Mettmann, Alemania.

<sup>78</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). *Historia de la escultura*. Madrid: Gredos. p.13.

<sup>79</sup> GIEDION, S. (1981). Tomo I. op. cit. p. 411.

“Para el hombre primitivo, los animales que grababa o pintaba estaban ya vivos en la roca. Estaban allí: lo único que tenía que hacer era completarlos. Es un hecho que los indicios naturales de forma presentes en la roca inspiraban al hombre paleolítico para crear, a partir de un fragmento, la forma innata, por así decirlo, de un animal o figura humana”.<sup>80</sup>

Los primeros relieves primitivos carecen de marco, puesto que todo el motivo representado nace de la roca y nunca saldrá de esta. Los volúmenes se logran de dos maneras: la primera, mediante la talla de grabadoescultura de forma directa a través de contornos de figuras; la segunda, mediante el color, ya que, una vez hecha la incisión, se colorea para darle mayor realismo. Cabe añadir que la disposición de las figuras es intencionada y no aleatoria.<sup>81</sup>



Vicente Ortí (Torrente 1947). *Pubis*, 2013. Granito, cortesía del artista.

Esta pieza titulada *Pubis*, de Vicente Ortí (1947), nos recuerda a las piezas primitivas de las que hablamos, debido a su sencillez formal. A primera vista parece haber sido tallada una línea muy sutil de forma directa. Pero, si nos acercamos más, vemos que la roca está totalmente fracturada. La línea es tan fina que parece haber sido ejecutada mecánicamente por una máquina. Sin embargo, todo este proceso fue realizado manualmente mediante una rotura controlada, usando cuñas. Ortí nos demuestra una gran capacidad para entender las tensiones de la materia y lograr con los mínimos medios grandes resultados. Es interesante su reflexión: “La síntesis es una línea de separación, una línea que une y, a la vez separa. El resultado final es como una grieta en la roca de la que se duda si la ha definido el tiempo o ha sido realizada por la mano del hombre.”<sup>82</sup>

En la Prehistoria, cuando la pared elegida para la representación era inaccesible, utilizaban andamios para llegar a esta y ejecutar el trabajo artístico: “El fenómeno recurrente de utilizar las formas

<sup>80</sup> GIEDION, S. (1981). Tomo I. op. cit. 45.

<sup>81</sup> GROENEN, M. (2000) *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona : Editorial Ariel. p.72.

<sup>82</sup> ORTI MATEU, V, (1990) op. cit. p.274.

recurrentes ya existentes en la roca, de descubrir un animal o una figura agazapada en la formación natural, llevó a consecuencias escultóricas.”<sup>83</sup>

Los relieves comienzan siendo muy planos y, poco a poco, van consiguiendo una mayor profundidad. Uno de los ejemplos más representativos son los grabados y pinturas encontradas por Lothar Bergmann en el abrigo rocoso de la Sierra de la Plata en Tarifa, considerado un santuario Paleolítico (solutrense) con una edad de 18.000 años. Se cree que las marcas de los caballos fueron talladas directamente a base de buril, ya que tienen un trazo lineal continuo.



*Caballo de la Cueva del Moro, 18.000 a.C. Piedra, Bolonia, Tarifa, España.*

En sus inicios como escultor, el inglés Antony Gormley realizó una serie de piezas talladas en piedras calizas que recuerdan a los relieves anteriores. En estas vemos el contorno de una forma humana realizada mediante una línea continua, que nos habla de la fascinación del artista por la figura, así como su impulso por expresar la condición humana en sus esculturas. El artista describe esta serie como una reacción a la tradicional relación entre escultura y forma humana: “Quería revertir los esclavos de Miguel Ángel, donde una piedra cuadrada extraída tenía que adaptarse al cuerpo representado”.<sup>84</sup>

Los útiles para tallar estaban hechos por rocas de sílex, que es la piedra favorita de los hombres primitivos, por su dureza y sus cortantes aristas. Esta piedra es famosa, además, por ser la utilizada para provocar el fuego. Podemos suponer que quien observara a estos artistas trabajando en el interior de las cuevas y viera como saltaban centellas se podrían sentir conmovidos al estar presenciando un momento sagrado.

<sup>83</sup> GIEDION, S. (1981). Tomo I. op. cit. p. 411.

<sup>84</sup> PHILLIPS. *Antony Gormley* <<https://www.phillips.com/detail/antony-gormley/UK010716/149>> [Consulta: 1 de agosto de 2021]





Antony Gormley (Londres 1950). *Man Rock I*, 1982-83. Caliza de Portland, cortesía del artista.

Cuando no era posible encontrar sílex, había otras rocas alternativas, como la cuarcita, la calcedonia, la obsidiana o el basalto, que servían para cortar, raspar y agujerear.<sup>85</sup> Pero el sílex no solo era usado para labrar a modo de cincel o puntero, sino también “para alisar, lijar o «cepillar» la roca”.<sup>86</sup>

Estos instrumentos de trabajo son, para nuestro asombro, muy completos y sofisticados. Giedion nos cuenta que estaban formados por “herramientas planas, perfectamente equilibradas y de un tamaño sorprendente. Por su forma se les ha dado el nombre de puntas de hoja de sauce y de hoja de laurel.”<sup>87</sup> Muchos de ellos se han encontrado a los pies de estas representaciones y servían tanto para el grabado como para la escultura. La gran mayoría no eran piezas estándares, como lo serían raspadores, buriles o puntas, sino simples productos de talla.<sup>88</sup> Por último, además de estas herramientas, había otras como picos pétreos y abrasivos.

Estos instrumentos eran fabricados por varios métodos de tallar primitivos, como son la talla por percusión, por presión, por separación de hojas y por la técnica de pulimento ya mencionados en el capítulo anterior, página 29. Las primeras técnicas de talla son fundamentales, porque son las precursoras de las técnicas actuales. En palabras de Ralph Beals y Harry Hoijer:

“el hombre descubrió y explotó enteramente todas estas técnicas principales para labrar la piedra antes que terminase la Edad Antigua de la Piedra. Por lo que sabemos, ningún pueblo moderno de los que utilizan la piedra ha añadido nada significativo a estas técnicas”.<sup>89</sup>

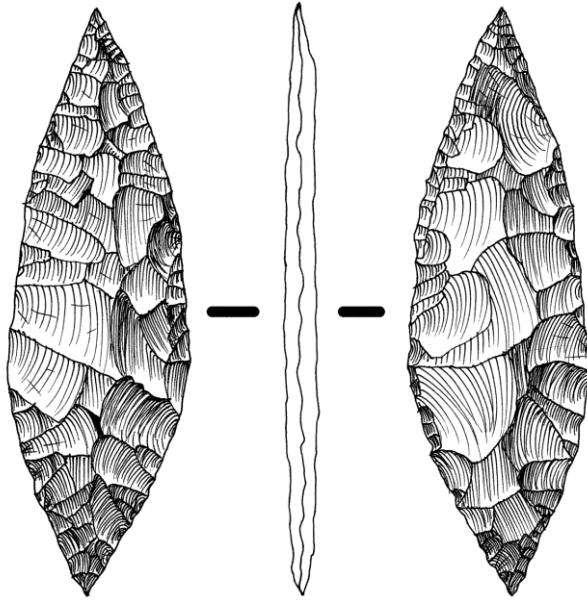
<sup>85</sup> GOULD, R. A., (1975) “El Paleolítico”, en: *Hombre, cultura y sociedad*, México: Fondo de Cultura Económica. p. 64.

<sup>86</sup> VAQUERO TURCIOS, Joaquín, (1995) *Maestros subterráneos. Una visión cercana del arte rupestre, sus creadores y las técnicas que utilizaron*, Madrid, Celeste Ediciones S.A. p.44-45.

<sup>87</sup> GIEDION, S. (1981) Tomo I op.cit p.413.

<sup>88</sup> SANCHIDRIÁN TORTI, J. L. (2001). *Manual de arte prehistórico*. Barcelona, Ariel.p.204.

<sup>89</sup> BEALS R.L. y HOIJER. L (1974). op. cit. p.328-29.



Hoja de laurel bifacial de época solutrense

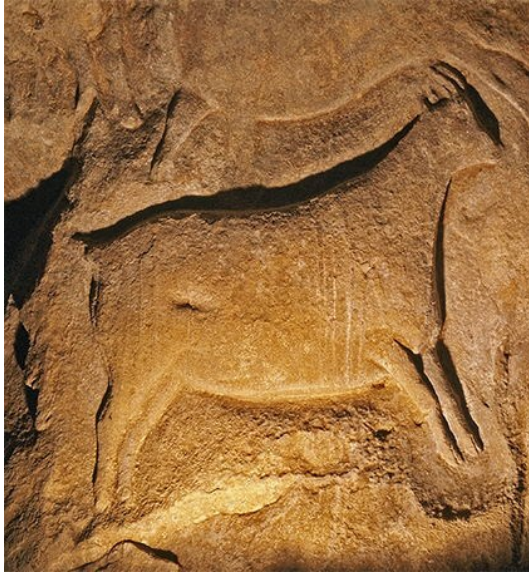


Ralf Ehmann (Tübingen 1967). *Zu Dritt*, 1993. Piedra, Reinhold Maas, Reutlingen, Alemania.

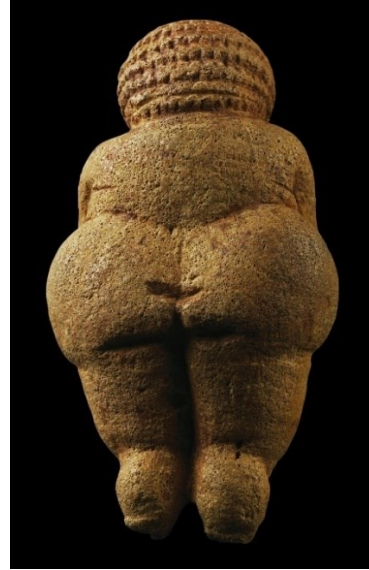
La escultura prehistórica se desarrolló de las líneas finas de los muros al bulto redondo, aunque el relieve fue lo más popular. Este proceso del muro plano al volumen completo parece ser recogido íntegramente en la pieza *Zu Dritt* de Ralf Ehmann (1967), el cual trabaja con todo tipo de piedras, desde las más blandas hasta las más duras, como el granito. Ehmann es un artista multidisciplinar educado en Stuttgart que cultiva, además de la escultura, el grabado y la pintura.<sup>90</sup> Sus propuestas transmiten un lenguaje visual familiar, sencillo y comprensible. Su obra es directa y no oculta las marcas de las herramientas, lo cual implica que parezca fresca y vibrante.

Volviendo a la escultura de bulto redondo en la prehistoria, cabe destacar las icónicas estatuillas denominadas *venus*, al tener forma de mujer. Estas piezas son las primeras representaciones escultóricas humanas que han llegado a nosotros. Asimismo, en estas figuras se observa la ley de frontalidad, que más adelante se desarrollará completamente en las culturas orientales de Mesopotamia y, sobre todo, en el antiguo Egipto.

<sup>90</sup> STRASSACKER. *Rafal Ehmann*. <<https://www.strassacker.com/en/artists/a-z/ralf-ehmann>> [Consulta:10 de enero de 2020]



*Cabra de montaña*, 12.000 (a.C.) Piedra.  
Cueva Taillebourg en Roc-aux-Sorciers, Francia.



*Venus de Willendorf*, caliza. Vista posterior.  
Museo de Historia Natural de Viena, Austria.

Las venus muestran los atributos sexuales de manera exagerada. Pensamos que esto se debe a la función mágica que se les atribuía, como amuletos para ayudar a la fecundidad. Se han encontrado un total de medio centenar, y es curioso el hecho de que se hayan encontrado dos varones. Formalmente, pasan de un naturalismo marcado a una mayor estilización. La mayoría fueron realizadas en piedra caliza o marfil, talladas a mano directamente.

La más famosa de todas es la de Willendorf, llamada así por el lugar donde se encontró, en Austria, a orillas del río Danubio. Está datada entre el 27500 y el 25000 a. C. Fue hallada en 1908 por Johann Veran. Mide solo 11 cm de alto y fue tallada en piedra caliza y pintada con ocre rojo.

Algunas de las obras que el artista ruso Evgeny Antufiev presentó en su exposición *Fusion and Absorption* en 2016, guardan cierto parecido a las venus primitivas. Antufiev realizó las piezas de la exposición alejado de su tierra, para aislarse. En este sentido, intentó olvidar sus raíces y su educación. El resultado, según él, demuestra la infinidad de conexiones que hay con los orígenes, que nunca desaparecen del todo. Con ellas quiere reflexionar sobre nuestra memoria colectiva, marcada por la cultura a la que pertenecemos, la cual forma nuestra identidad individual:

Nos deja la siguiente reflexión: “Una obra de arte es casi como un espejo, un catalizador de recuerdos, condiciones cognitivas, emociones que no podemos prever. Es un encuentro con nosotros mismos, nuestras identidades y raíces.”<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Z2 GALLERIA. *Evgeny Antufiev*. <<https://www.z2ogalleria.it/exhibitions/43/>> [Consulta: 15 de enero de 2020]



Evgeny Antufiev (Kyzyl 1986). *Sin título*, 2015, Madera. Sara Zanin, Roma, Italia.

## Diario

Se nos cuenta que, cuando los arqueólogos descubrieron las paredes de las cuevas del sur de Francia y España, no se podrían creer que lo que allí estaba pintado y tallado fuera hecho por personas que vivieron durante la glaciación. La aparición de los útiles de piedra en las cercanías fue lo que hizo entender que era cierto. Llegar a esos lugares sagrados no era algo cómodo, como puede ser hoy en día entrar en la Capilla Sixtina o en una simple galería de arte. Todo lo contrario, en ocasiones es peligroso y arriesgado. Es curioso que el arte prehistórico en ocasiones es denominado primitivo. Sin embargo, no debemos olvidar que este término no implica que los artistas posean un conocimiento pobre de su arte, sino todo lo contrario. Como nos recuerda Gombrich,<sup>92</sup> estas personas eran muy hábiles en la talla y en otros trabajos que necesitan suma paciencia, como la cestería, la preparación del cuero o la forja de metales. Lo que sí podemos considerar tosco y atrasado, sin duda, eran los útiles de talla. En este sentido, nos preguntamos: ¿Quién sería capaz hoy en día de tallar con esas piedras afiladas? La talla a puntero de una escultura, como más adelante veremos que realizaron los escultores de la Grecia arcaica, es algo técnicamente complicadísimo. Actualmente muy pocos, por no decir nadie, tendría la constancia y la vocación para ello, por lo que estas esculturas de la era prehistórica son increíbles testimonios de algo que hemos perdido hoy: la paciencia.

La singular belleza de algunas de estas piezas supera en realismo y fuerza expresiva a muchas obras contemporáneas, pese a ser realizadas por sociedades más avanzadas. De sobra es conocida la frase de Picasso que, tras visitar Lascaux en 1940, una cueva ubicada en el sur de Francia exclamó: “no hemos aprendido nada”.<sup>93</sup> De hecho, seguro que habéis tenido la sensación de que, si contemplamos al mismo tiempo una obra neoclásica y una prehistórica, nos sentimos mucho más cercanos a la segunda que a la primera, pese a encontrarse temporalmente la neoclásica muchísimo más próxima en la línea del tiempo. ¿Por qué?

---

<sup>92</sup> GOMBRICH, E. H. (1997). op. cit. p.42.

<sup>93</sup> BELL, J. (2007). *El espejo del mundo. Una historia del arte*. Barcelona: Paidós. p.13.



Nos dice Julian Bell que el comportamiento entre los animales se transmite sobre todo genéticamente, es decir, por herencia: “Cuando se transmite en vez de aprenderse es una cuestión de «cultura» y no de biología. Esta cultura que vemos aquí, la de la talla de piedra se desarrolló durante más de dos millones de años.”<sup>94</sup> Por lo tanto, pese a que la talla como técnica no se puede heredar, sino que se debe aprender de nuevo con cada generación, sería bonito pensar que sí es posible que nuestro sentido de la belleza reconozca las primeras formas estéticas y, por este motivo, las prefiramos porque nos resultan familiares. A menudo, vemos en el arte contemporáneo obras sobrecargadas de elementos, algo que no nos gusta, pero que respetamos. Nosotros preferimos un arte más mínimo, como el prehistórico, el cual con poco dice mucho; por ejemplo, si vemos este cuerno de reno, nos damos cuenta como con unas simples líneas grabadas en un bajo relieve han obtenido una pieza de gran belleza. Este es el camino que nosotros elegiríamos en el arte.



Fragmento de cuerno de reno tallado con un motivo de bisonte. Museo Nacional de Prehistoria de Eyzies, Francia.

---

<sup>94</sup> BELL, J. (2007). *op. cit.* p. 10.

## 2.1.2- El orden del Antiguo Egipto

El arte que se desarrolló en el antiguo Egipto es fundamental para comprender el posterior desarrollo del arte en Europa, tanto en conceptos estéticos como en técnicas artísticas que todavía hoy mantienen su vigencia, como la talla directa. Con mucho acierto, Ana María Olano nos explica que es considerado el eslabón necesario entre el arte prehistórico y el arte griego.<sup>95</sup>

La egipcia fue una cultura completamente obsesionada con la religión; así, tenían la creencia de la existencia de un alma que viviría eternamente en el más allá. Si en la prehistoria la representación de los animales era para apropiarse de ellos, aquí la reproducción de la figura garantiza la inmortalidad del difunto.

Hay grandes diferencias entre el arte paleolítico y el arte de las civilizaciones arcaicas, pero ciertos elementos muestran una continuidad. Estas evidencias no se han obtenido por una comparación de formas, sino por la investigación en los medios de representación.<sup>96</sup> El uso del contorno y el vaciado en el relieve son herencias prehistóricas. Sin embargo, innovaciones como la introducción de la geometría, el sentido vertical y la creación de un marco contribuyen a la evolución de la escultura.

Las composiciones se basan en la simetría y la en la ley de frontalidad que, si bien apareció en la prehistoria, es en el antiguo Egipto donde se desarrolla completamente. Esta manera de representar fue denominada *ley* por primera vez en 1892 por Julius Lange:

“Cualquiera que sea la posición que la figura adopte, se cumple la regla de que el plano central, el cual se supone extendido longitudinalmente a través del cuerpo humano, atravesando la columna vertical, la coronilla, la nariz, el esternón y los órganos sexuales, y que lo corta en dos mitades simétricas, debe mantener su posición en un solo plano y no puede desviarse o inclinarse a un lado y otro.”<sup>97</sup>

En base a esta forma de pensar, observamos que todas las esculturas de bulto redondo se mantienen rígidas evitando lo narrativo, ya que esto podría indicar transitoriedad. En cierta manera, pues, intentan detener el tiempo. Se evita todo tipo de salientes en los brazos y en las piernas para que no haya roturas, porque todo desperfecto afectará a la vida de ultratumba del difunto.<sup>98</sup> Las esculturas están talladas directamente de un solo bloque y, tanto la estatua como el pedestal, forman una unidad inseparable: estatuas cubo. Por lo tanto, la composición clásica será en forma de L, un plano vertical y otro horizontal.

“El punto de partida es siempre la superficie plana; la vertical engendró el plano: luego, el plano vertical se convirtió en plano pictórico.”<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> OLANO, A. M. (2015). op. cit. p.76.

<sup>96</sup> GIEDION, S. (1981) El presente eterno : Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio. Madrid: Editorial Alianza. p.160.

<sup>97</sup> Ibidem, p.452.

<sup>98</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). opus. cit. p.18.

<sup>99</sup> GIEDION, S. (1981) op. cit. p.444.



Micerino y su esposa, 2470 A.C, Diorita.  
Museo de Bellas Artes de Boston, Estados Unidos.



Riyas Komu (Thrissur 1971). *Benevolent grass*, 2010. Madera, cemento y hierro. La Citta, Verona, Italia.

Esta manera de colocar el cuerpo de Micerino y su esposa genera la sensación de que las figuras dan un paso hacia adelante, de que avanzan. Este movimiento de las piernas se mantiene rígido en la obra titulada *Benevolent Grass* de Riyas Komu (1971), que combina la madera con un material tan actual como el cemento. Komu nos habla sobre las hegemonías globales de los Estados Unidos, de Irak y del conflicto del Medio Oriente, que se interpretan en términos del antiguo imperialismo clásico.<sup>100</sup> Si el arte fue usado para expresar fuerza y poder por los reyes en la antigüedad, actualmente continúa teniendo esta función, aunque en este caso se use para criticar y hacer visibles realidades en conflicto.

A su vez, el arte escultórico nació como relieve y fue muy popular en Egipto, hasta convertirse en casi su seña de identidad. En los muros de los templos o en los obeliscos se narran sus historias. Pero, a diferencia de la prehistoria, donde la escena se expandía sin límites por toda la superficie de la roca y se adaptaba a sus formas, en el antiguo Egipto se impuso un marco y la figura humana pasa a ser la protagonista. Los relieves nos muestran una gran cantidad de figuras que se superponen unas encima de otras, de manera que logran un efecto de profundidad según la altura en que se sitúen. Este tipo de perspectiva no es óptica, como la usamos en occidente, sino conceptual y subjetiva.

“Este tipo de perspectiva no está tan distante de la realidad, porque si es verdad que la vida percibe los grandes conjuntos, lo hace sin precisar detalles. Cuando el ojo solicita una mayor aclaración de la imagen, lo que hace es detenerse en un plano determinado. Estos planos superpuestos egipcios no expresan otra cosa que la suma de visiones, que componen una visión total.”<sup>101</sup>

<sup>100</sup> STUDIO LA CITTA. *Riyas Komu*. < <https://studiolacitta.it/en/artisti/riyas-komu/> > [Consulta: 16 de enero de 2020]

<sup>101</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op. cit p.19.

Cabe destacar otro aspecto interesante que ha sobrevivido desde los tiempos prehistóricos y del que han hecho uso todos los pueblos arcaicos, es decir, los sumerios, los egipcios y los primeros griegos. Es un método de representación muy característico, que consiste en presentar algunas partes de perfil mientras otras se mantienen frontales. Esto puede llevar a pensar que la perspectiva está torcida o distorsionada, pero no es así; no tiene nada que ver con ella, en palabras de Giedion: “significa la representación simultánea de un objeto de frente y de perfil con la finalidad de fijar su verdadero carácter de la forma más clara”.<sup>102</sup>



Relieve de *Hesiré*, 2500 a.C. Madera.  
Museo egipcio de El Cairo, Egipto.



Seti I ofreciendo dos ramos de flores.  
Templo de Karnak, cortesía de la Universidad de Memphis, Egipto.

Una de las cosas que más nos impresiona es pensar cómo eran capaces de obtener esos inmensos bloques de las canteras. Técnicamente, fue algo sin paragón, si comparamos la gran dificultad que conlleva incluso hoy en día. Se han descubierto varios sistemas de canterías gracias al obelisco inacabado de Asuán que fue estudiado por el arqueólogo Reginald Engelbach<sup>103</sup> (1888-1946), que extrajo las siguientes conclusiones:

-“Colocaban ladrillos sobre la superficie del granito que, al calentarlos y mojarlos, lograban fracturar la roca y se obtenía una superficie bastante lisa.

<sup>102</sup> GIEDION, S. (1981). op. cit. p.177.

<sup>103</sup> OLANO, A. M. (2016). op cit. p. 84.

-A los lados del obelisco encontraron bolas de diabasa, una roca ígnea muy dura de unos 5 kg y medio de peso y entre 15 y 30 cm de diámetro, que se usaban para que los canteros las golpearan y lograran así abrir espacios alrededor del obelisco.

-Al igual que hacían los romanos, utilizaban estacas de madera de higuera para separar trozos de piedra. A continuación, las introducían en acanaladuras talladas y las mojaban, para que así se hincharan y agrietaran las rocas.”

Por lo que respecta al obelisco de Karnak, llevó seis meses extraer la piedra de la cantera, pulimentarla y levantar el obelisco sobre su pedestal en el templo.<sup>104</sup> La piedra fue, sin duda, el material predilecto de los egipcios, ya que encajaba perfectamente con su pensamiento religioso.

“los egipcios utilizaban mucho el granito, incluso para figuras colosales”. Al utilizarlo en su propia obra expresa una reflexión muy oportuna en relación con el valor de la talla directa y las consecuencias que tiene para el escultor la larga convivencia con la piedra, en su trabajo para dominarla y convertirla en arte.”<sup>105</sup>

Las piedras que predominaban en Egipto eran las magmáticas y las sedimentarias. Las primeras, como indica su nombre, se formaron hace miles de años debido al magma. Además, se enfrían lentamente, lo que hace que sean duras, compactas y resistentes. Las más utilizadas fueron el granito, la diorita, el pórfido, el basalto, el jaspé y la serpentina. Las sedimentarias, a su vez, se originan por la destrucción de otras rocas, que se van acumulando y compactando. Son mucho más blandas que las magmáticas; las más conocidas son la caliza y el alabastro. Estas se encontraban en Tura, cerca de Menfis; por ejemplo, la esfinge de Gizeh fue tallada de un solo contrafuerte de roca sobrante en la construcción de las pirámides.<sup>106</sup> Henry Moore nos dejó este interesante comentario sobre la dureza del granito que empleaban los egipcios:

“Además, el tiempo que se necesita para esculpir un material tan duro le da algo, un tipo de permanencia tal vez, que un material blando, hecho rápidamente, no tiene.”<sup>107</sup>

Giedion nos explica muy bien como era método de tallado:

“Los escultores egipcios no realizaban sus obras a partir de la piedra en bruto. Partían de un bloque tallado en forma de prisma, marcando una cuadrícula en sus lados. En la cara frontal del prisma trazaban la figura de frente, y en los lados de perfil, todo ello de acuerdo con el canon.”<sup>108</sup>

La cuadrícula del canon -que se considera la primera talla indirecta- fue descubierta en muchos relieves y esculturas, y no servía solamente para trasladar un dibujo como guía a modo de plantilla, sino que era una guía durante todo el proceso de talla de la figura. Este sistema de proporciones era usado cuando se tallaban figuras humanas, animales o construcciones como las pirámides, ya que “se articula en dos planos perpendiculares que se cortan en el eje vertical que pasa por el centro de la obra” como nos cuenta Ana María Olano.<sup>109</sup>

<sup>104</sup> PIJOAN, J. (1932). *El Arte egipcio : hasta la conquista romana*. Madrid. Editorial Espasa.p.252.

<sup>105</sup> MITCHINSON, D. (1981) *Henry Moore. Escultura con comentarios del artista*. Milán: Editorial Rizzoli. p. 27.

<sup>106</sup> GIEDION, S. (1981) op. cit. p.160.

<sup>107</sup> MITCHINSON, D. op. cit. p.279.

<sup>108</sup> GIEDION, S. (1981) op. cit. p 451.

<sup>109</sup> OLANO, A. M. (2016). op cit. p. 88.



«El canon egipcio» se establece con la figura humana puesta de pie y sus proporciones se fundan en la medida de la mano y del brazo, donde cada cuadrado de la retícula es igual a la medida del puño, que se convierte así en el módulo de todas las proporciones”<sup>110</sup>

Para la realización de figuras, tanto en dos como tres dimensiones, su utilizaban estas cuadrículas, caracterizadas por tener la anchura de una mano. Con ella se completa toda la figura, desde los pies, hasta la parte inferior del cabello. Se trata del “canon antiguo”, es decir, 18 cuadritos verticales. Más adelante, en época saítica, se cambiará a 21 cuadritos, y pasa a denominarse “nuevo canon”, que es el equivalente al canon griego del siglo v.<sup>111</sup>



Ka-Alper (*El alcalde*), madera de sicomoro, V dinastía.  
Museo Egipcio del Cairo, Egipto.



Francisco Leiro (Cambados 1957). *Faldita*, 2010. Madera policromada. Marlborough, Londres, Reino Unido.

<sup>110</sup> Ídem.

<sup>111</sup> BLANCO FREIJERO, A. (1984). *El arte egipcio (I)* Madrid: Rústica. p. 80.

Otro aspecto que nos fascina son los útiles con los que tallaron estas piezas. Los primeros fueron de piedra; en concreto, sílex o dolerita, exactamente igual que las culturas prehistóricas. El bronce y el cobre no aparecerían hasta el Imperio Medio.

“Se piensa que, al principio, para las piedras duras, el bosquejo era hecho por percusión en el centro de una bola de piedra más dura, sostenida por una correa de cuero entre dos trozos de madera. Se “repasaba” el estallido del material por medio de pulido. Este se realizaba con ayuda de gruesas piedras duras que frotaban arena, arenisca triturada, o polvo de cuarzo con agua. Los pórfidos podrían ser trabajados gracias a una fuente de calor que podía ser una simple antorcha [...] Los utensilios de cobre y cobre del Imperio Medio se utilizaban para las piedras blandas. El cincel, cuando era empleado con un mazo de madera sobre piedras duras, arrancaba pequeñas astillas. Para los detalles (oídos, orificios de la nariz) el obrero hacía girar en sus manos un tubo hueco de cobre, a modo de mecha o de barreno, para horadar un orificio.”<sup>112</sup>

La icónica escultura hecha de madera de sicomoro que conocemos como *El alcalde*, nos ha hecho recordar, por su fuerza expresiva, la obra de Francisco Leiro (1957). Este artista gallego, proveniente de una familia de canteros, sin formación artística, guiado tan solo por su instinto, se ha hecho un hueco en el panorama nacional e internacional escultórico. Leiro toca todos los materiales tradicionales: la piedra, el metal y la madera. Con este último es con el que mejor se expresa. De acuerdo con la idea de Miguel Ángel, escultura es eliminar todo lo que sobra; así, Leiro talla a hachazos, cuchilladas y fuertes golpes de gubia, como si fueran dentelladas. De este modo, sus obras nos ofrecen su peculiar visión trágica o irónica de la vida.<sup>113</sup> Sobre su propio trabajo comenta: “Mi trabajo se puede considerar como una alegoría sobre la fragilidad humana.”<sup>114</sup>

Los antiguos egipcios, una vez terminado el trabajo de talla, empezaban la última fase de toda escultura: el acabado, que se asocia al pulimento. Para las rocas más duras, se frotaba con otras ígneas, como la diorita, para así aprovechar sus buenas calidades y vivísimos colores. Lalib Habachi se pregunta si, además, usaron polvo de esmeril en las herramientas para poder pulimentar también estas piedras tan duras.<sup>115</sup> En cambio, las rocas más blandas, que eran de peor calidad, se solían estucar con yeso y se pintaban con colores vivos. Un buen ejemplo para ilustrar esto es el conocido busto de Nefertiti, que fue tallado en piedra caliza y esta policromado.

La caliza es una piedra blanda en comparación con otras; sin embargo, aún lo es más el papel que, como hemos explicado en nuevos materiales -véase página 69 - algunos artistas lo usan para tallar. Esta posibilidad, que el escultor que talló el busto Nefertiti nunca se habría planteado, no supone ningún obstáculo para Wim Botha (1974). Este artista sudafricano usa el papel de forma muy coherente. En este sentido, según el tema que quiera tratar, usa un tipo de papel específico; por ejemplo, cuando quiere tallar un busto de un inmigrante, encola papeles de periódicos que hablan del tema de la inmigración. Por otra parte, cuando quiere realizar una escultura crítica sobre el gobierno sudafricano, busca boletines del estado y los encola para que le sirvan de materia prima. Con ello, logra que el papel sea la fuente de su trabajo, tanto como material como conceptualmente. La artista y curadora Kathryn Smith comentó una vez que el trabajo de Wim Botha se ocupa de "iconos y objetos

<sup>112</sup> RUDEL, J. (1986). *Técnica de la Escultura*. México. Editorial Breviarios del Fondo de Cultura Económica. p. 12 y 13.

<sup>113</sup> AFUNDACION. *Francisco Leiro*. < [https://www.afundacion.org/es/coleccion/autor/leiro\\_lois\\_francisco](https://www.afundacion.org/es/coleccion/autor/leiro_lois_francisco) > [Consulta: 17 de enero de 2020]

<sup>114</sup> DESCUBRIR EL ARTE. *Francisco Leiro*. < <https://www.descubrirelarte.es/2018/04/20/francisco-leiro-mi-trabajo-se-puede-considerar-como-una-alegoria-sobre-la-fragilidad-humana.html> > [Consulta: 17 de enero de 2020]

<sup>115</sup> HABACHI, L. (1988). *The Obelisks of Egypt. Skyscrapers of the past*. El Cairo: Editorial The American University. p. 16-18 y 32-33.



familiares que hablan de creencia, fe, observación, transgresión y perdón". Sobre sus obras Botha nos dice:

"En mis trabajos en papel, tallo temas a partir de documentos apilados o comprimidos que contienen textos seleccionados con contenido y significado significativos para el trabajo. Al tallar una forma a partir de estos textos, la información que transmite se convierte en parte de la sustancia física del trabajo y es directamente relacionado con el formulario. "<sup>116</sup>

La elección del papel, además, nos recuerda a bloques de mármol, lo que hace todavía más interesante el uso de este material, que es renovable. Abrir la mente a nuevos materiales, al mismo tiempo que se combinan el hierro, el papel y un pedestal de madera, nos parece una elección excelente. Consideramos que no limitarse a un material, sea el que sea, es abrirse al arte contemporáneo más fresco.



*Nefertiti*, 1350 a.C. Piedra caliza policromada.  
Museo Staatliche, Berlín, Alemania.



Wim Botha (Pretoria, 1974). *Serie Witness* (detalle), 2017  
Enciclopedia tallada, madera, hierro y pedestal negro.  
Feld Busch Wiesnerrudolph, Berlín, Alemania.

## Diario

El arte del antiguo Egipto siempre nos ha gustado mucho. Al verlo en los libros, la pregunta era siempre la misma: ¿cómo pudieron hacer todo eso con tan pocos medios? Es cierto que los egipcios empezaron mucho antes que otros pueblos, ya que contaban con algo fundamental como era la abundancia de piedra. En cambio, sus contemporáneos del sur de Mesopotamia no disponían de esta ventaja, por lo que debían importarla. Por este motivo, entendemos que la escultura de esta civilización es de

---

<sup>116</sup> ARTTROB. *Wim Botha*. <<http://www.artthrob.co.za/03apr/artbio.html>> [Consulta: 20 de enero de 2020]

formato pequeño. También es cierto que los egipcios tuvieron millares de obreros y esclavos que ayudaron en la creación de estos impresionantes complejos arquitectónicos.

Para recrear la existencia del difunto, se realizaban estatuas para la tumba y se cubrían las paredes de la capilla con representaciones de la vida en la tierra. Este deseo de permanencia condujo también al uso del esculpido en bajorrelieve en los muros recubiertos, que se pintaba para dotar al conjunto de más verosimilitud. Para los egipcios el escultor, era el “el que mantiene vivo”.<sup>117</sup> ¿Qué quiere decir esto? A pesar de que para el difunto se construía una tumba monumental, con todo su interior esculpido y pintado con escenas religiosas, todo este inmenso esfuerzo solo valía la pena a ojos de los dioses; cuando un escultor tallaba un retrato del faraón en el más duro e imperecedero granito, que era escondido en la tumba donde nadie pudiese verlo, este ayudaría al alma del fallecido a revivir gracias a esta última imagen. Podemos, por lo tanto, concluir que las creencias religiosas de los egipcios pudieron llevarse a cabo de forma íntegra gracias a la talla, lo cual puede calificarse de increíble. Los artistas, así, se convertían en una suerte de sacerdotes.



*Antílopes*, 1352-1336 a. C. Piedra caliza. Museo de Brooklyn, Nueva York, Estados Unidos.

A pesar de la excelencia del arte egipcio, debemos confesar que, cuando éramos jóvenes, siempre nos gustó más el arte griego. Quizás porque, culturalmente, los vemos más cercanos a nosotros. Puede que pequemos un poco de eurocentrismo, porque esos primeros pueblos de la península helénica aprendieron de los egipcios. Los griegos llegaron al punto en el que se habían detenido los egipcios y los asirios. Su curiosidad les hizo buscar el aspecto real de las rodillas, de las manos, del cuerpo en general.

Pese a todo, cuando no sabemos qué hacer, cuando nos sentimos un poco perdidos y buscamos inspiración, revisar el arte egipcio es de gran ayuda. La nueva escultura que se ve en las galerías parece estar impregnada por esta sencillez formal, por esta abstracción del cuerpo, y nos hace pensar que hay un glamur renovado hacia el arte egipcio que sin duda, puede considerarse eterno.

---

<sup>117</sup> GOMBRICH, E. H.. *La Historia del arte*. Nueva York: Editorial Phaidon. p.50.

### 2.1.3- La revolución de la Antigua Grecia

Los griegos primitivos (Grecia prehelénica) eran un pueblo tosco, pobre e inculto en comparación con sus vecinos del Oriente Próximo y de Egipto. Gracias a las rutas comerciales, aprendieron de ellos dos saberes fundamentales para su cultura: la escritura y la talla en piedra.

Las primeras esculturas talladas, en madera, conocidas como *xoanon*, se han perdido. Por otro lado, es complicado datar los *shyrelaton*, que son piezas obtenidas al martillar una fina capa de bronce alrededor de un núcleo de madera, que previamente se ha tallado hasta lograr la forma deseada. Este hecho implica que los estudiosos fechen la aparición de la escultura en piedra en torno al 670 a. C., en la isla de Creta.<sup>118</sup>

Antes de trabajar con mármol, se utilizaron piedras como la toba blanca y la caliza. Los griegos, que poseían en su país montañas de mármol, empezaron a utilizar temprano este material que un primer momento no lo consideraron precioso.<sup>119</sup> Extraerlo era una tarea muy complicada, siempre se hizo salvo en los lugares donde el acceso a las canteras plantaba problemas o no era necesario usar los mejores materiales. Con él se imitaba de forma realista la carne humana. Los mármoles más conocidos son los de las islas de Naxos y Paros. Otro muy famoso es el Pentélico del Ática, por ser el utilizado para la Acrópolis de Atenas.

En el período arcaico, se usó el método egipcio inventado muchos siglos antes. Se trata de un sistema que, si se alteraba, podía dar errores que podían conducir hacia un fracaso total. La técnica de talla era directa y Susan Woodford la describe de esta manera:

“Los egipcios dibujaban los contornos de la figura deseada en tres o cuatro caras de un bloque de piedra, en la parte anterior, una vista frontal y el perfil en los costados. Luego cincelaban poco a poco hacia dentro, desde las caras frontal y laterales, quitando cada vez más piedra hasta alcanzar la profundidad correspondiente a la figura dibujada.”<sup>120</sup>

Dichos dibujos seguían un esquema de proporciones, de modo que al acabar la obra las vistas frontal y lateral se unían una con la otra. Las piezas inacabadas encontradas nos indican que los escultores las trabajaron por costumbre desde todos los lados. Una vez terminado el tallado, se pulía la superficie con abrasivos. Sabemos que usaban esmeril recogido en la isla de Naxos o Asia Menor. En caso de no poder permitírselo, frotaban con arena o piedra pómez. Para este fin, en la actualidad usamos carborundo.<sup>121</sup> Cabe añadir que en la antigua Grecia se policromaban las estatuas, como indica Guido Giubbini:

“En el siglo V la policromía se hace más suave y discreta, paralelamente al logro de nuevos resultados espaciales y naturalistas; empieza a utilizarse la ganosis, es decir el patinado de la superficie con una mezcla a base de cera, que se extiende sobre el color, o sobre el preparado de estuco o yeso. Esto abre el camino para que, ya en el siglo IV, se imponga la escultura sin pintar o sólo parcialmente pintada”.<sup>122</sup>

---

<sup>118</sup> ELVIRA BARBA, M. A. (1996). *Arte Clásico*. Madrid: Editorial Sgel. p. 23.

<sup>119</sup> BOARDMAN, J. (1985). *Greek sculpture : the classical period*. London: Thames Hudson. p.10.

<sup>120</sup> WOODFORD, S. (1985). *Grecia y Roma*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p.13.

<sup>121</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p.18.

<sup>122</sup> MALTESE, C. (1973). op. cit. p.34.

Como se ha indicado más arriba, por cuestiones religiosas, en el antiguo Egipto las estatuas debían ser realizadas de un solo bloque. En Grecia, aunque en la mayoría de los casos también se procedía de este modo, en ocasiones no cumplían esta norma y realizaban por separado la cabeza o los brazos, que luego adjuntaban con espigas de mármol pegadas con plomo fundido.<sup>123</sup>

La imitación de la técnica egipcia confiere a las estatuas griegas una semejanza de pose, debido a su carácter macizo y rigidez corporal, es decir, frontalidad y hieratismo. Sin embargo, existen diferencias de estilo y función. Según Susan Woodford:

“Los egipcios buscaban una figura naturalista que fuera convincente, en cambio los griegos eran más abstractos, una figura masculina debía parecerse a un hombre, pero también por sí sola debía ser un objeto bello.”<sup>124</sup> Esto se logró mediante tres elementos: la simetría, la repetición exacta de las formas y el uso de estas en distintas escalas.

Las estatuas más representativas son los *kouros* y *kores*. Las primeras nos muestran a hombres jóvenes desnudos. Se utilizaban como imagen de un dios, como objeto bello dedicado a los dioses y también para honrar la memoria de un hombre, a veces colocado como monumento fúnebre. Las *kores* son figuras femeninas, vestidas con rectos y complejos pliegues, y suelen simbolizar la imagen de una diosa.<sup>125</sup> Las estatuas eran trabajadas por los cuatro lados, con herramientas de cobre y bronce, que ya se usaban en Egipto. El equipo básico estaba formado por un puntero, un cincel plano, dos martillos, uno normal y otro con dientes denominado bujarda, escofinas y trépano, que equivaldría al taladro, llamado también violín. Sin embargo, no todos se usaron al mismo tiempo.



*Kouros*, 600 a.C. Mármol.  
Museo Metropolitano de Nueva York, Estados Unidos.



Walter Moroder (Ortisei, 1963). *Turonda*, 2018. Madera.  
Chobot, Viena, Austria.

<sup>123</sup> MARTIN, O. (1990). op. cit. p.34.

<sup>124</sup> WOODFORD, S. (1985). op. cit. p.13.

<sup>125</sup> Ibidem, p.15.

Los artistas arcaicos emplearon sobre todo el puntero, de forma recta y no oblicua, por el mero hecho de que no conocían el temple del hierro y porque las herramientas de cobre o bronce perdían muy rápidamente el filo. La única manera de trabajar bien era con golpes rectos. Por tanto, se trataba de una labor muy fatigosa y lenta que exigía un gran dominio.<sup>126</sup> La destreza del puntero se aprecia en detalles como los cabellos; que son esquemáticos y la superficie de las figuras que a pesar de ser pulidas con abrasivos, mantienen una especie de vibraciones bajo la superficie que evocan la sensación de una piel palpitante.<sup>127</sup> En esto coinciden autores como Pilar León:

“En relación con la técnica hay que destacar la preferencia de los escultores arcaicos por trabajar con puntero, como bien refleja la apariencia de la superficie del mármol. En las melenas de los *kuroi*, formadas por cascadas de bolitas uniformes, se constata la perfección y la plasticidad que estos maestros lograban con ese instrumento”.<sup>128</sup>

Otros autores, como John Boardman, sostienen que los artistas usaban también el cincel plano, a pesar de que se ha demostrado que el útil favorito fue el puntero. Del mismo modo, Olegario Martín sospecha que debieron usar otras herramientas de corte para poder trabajar puntos interiores y las aristas.<sup>129</sup>

Tanto el *kouros* que tenemos aquí como la escultura titulada *Turonda*, de Walter Moroder (1963), fueron tallados directamente. En este sentido, es interesante constatar que, después de dos mil seiscientos años, esta posición sigue siendo la preferida para muchos artistas, por ser la más natural y cotidiana. La mayoría de las obras de Moroder se centran en la figura femenina, con la que se encuentra más a gusto. Su proceso de trabajo comienza con un pequeño modelo en arcilla que sirve como guía para la talla, la cual realiza casi siempre en tamaño natural.<sup>130</sup> Sus obras poseen una dignidad y elegancia atemporales.

En un primer momento, este escultor italiano practicó el arte abstracto antes de regresar a la figuración. *Turonda* y todas sus hermanas mantienen un aire delicado y frágil, sin perder ese minimalismo que nos da un lenguaje marcadamente contemporáneo y que, sin embargo, ya se observa en la escultura arcaica.<sup>131</sup> Una novedad de Moroder en sus últimas esculturas es la perforación de la superficie lisa de la madera. Así, usando agujeros de varias dimensiones nos da la impresión de que quiere regresar a la abstracción sin perder la figura.

El siguiente periodo es el que conocemos como clásico y abarca desde el fin de las guerras médicas en el 480 a. C. hasta la muerte de Alejandro Magno en el 330 a.C. Los griegos podrían haber continuado con el método de trabajo egipcio, un sistema que funcionaba. Pero las nuevas generaciones de artistas buscaron una mayor libertad y humanismo.

Con el descubrimiento del temple del hierro, se logra golpear oblicuamente, de manera que se conciben nuevas posibilidades creativas. A partir de este momento, el puntero deja de ser la herramienta fundamental y solo ocupa solo una pequeña parte del trabajo.<sup>132</sup> Asimismo, aparece una

---

<sup>126</sup> WITTKOWER, R. (1980). *op.cit* p.27.

<sup>127</sup> WOODFORD, S. (1985). *op. cit.* p..25.

<sup>128</sup> LEÓN ALONSO, P. (1989) *El Arte Griego* (II). Madrid: Sgel, p. 16.

<sup>129</sup> MARTIN, O. (1990). *op. cit.* p.40.

<sup>130</sup> CHOBOT. *Walter Moroder*. < <http://www.galerie-chobot.at/templ/chobot/index.php> > [Consulta: 25 de enero de 2020]

<sup>131</sup> DORIS GHETTA. *Walter Moroder* <<https://www.dorisghetta.com/waltermorodersculptura>> [Consulta: 25 de enero de 2020]

<sup>132</sup> WITTKOWER, R. (1980). *op. cit.* p.32.

herramienta nueva, como es el cincel dentado, denominado gradina, y se amplían las técnicas del trépano, usado sobre todo para abrir huecos como, por ejemplo, en los pliegues de los ropajes.

Una de las primeras estatuas que refleja todos estos cambios de manera muy sutil es el *Efebo de Kritios*, realizada antes del 480 a.C., cuando los persas saquearon Atenas. En esta, vemos que la proporción es diferente, las líneas grabadas en la superficie del cuerpo de los Kouros ahora se han convertido en tridimensionales. La cabeza ya no mira hacia adelante, sino que gira un poco hacia un lado. En la pose, el peso de las piernas ya no se apoya en ambas, sino en una sola, la trasera, que hace que se levante la cadera de ese lado.<sup>133</sup> Esta pieza fue hallada en el año 1865 por Sam Rumpf en las excavaciones para el nuevo museo de la Acrópolis. Es el comienzo para una nueva escultura, que cobra vida.



*Efebo de Kritios*, 480. a.C. Mármol.  
Museo de la Acrópolis de Atenas, Grecia.



Aron Demetz (Vitipeno, 1972). *Fabio*, 2019. Madera.  
Bárbara Paci, Pietrasanta, Italia.

La escultura *Fabio* de Aron Demetz (1972) es otro ejemplo de un nuevo *kouros* contemporáneo. Su textura puede confundir de lejos, y más en esta imagen, pues podríamos creer que ha sido desenterrada cerca de algún templo en Italia, tanto por la rugosidad de su piel como por las marcas del tiempo. Sin embargo, fue tallada hace tan solo tres años. La textura es el resultado del tallado, que está muy lejos del usado en la pieza de Kritios. La griega se talló de forma directa; en cambio, para la de Demetz se ha usado un robot que ha escaneado un boceto previamente. Quizás es casualidad, pero

<sup>133</sup> WOODFORD, S. (1985). op. cit. p.18.

el propio apellido Demetz, que suena más a alemán que a italiano, aunque es ladino, significa 'de lejos'. Y así es, están muy lejos técnicamente la una de la otra.

Demetz, procedente de una familia con larga tradición escultórica, utiliza la madera para explorar el cuerpo humano. Así, la transforma mediante diversos procesos que emplean el fuego, la resina o, en este caso, el uso de nuevas tecnologías. En otras ocasiones, sin embargo, talla directamente y con cortes muy agresivos. Demetz transforma la tradición en una visión muy personal, lírica y emocional, ligada al proceso creativo y a la reflexión.<sup>134</sup>

Los griegos antiguos se valieron, además, de circunstancias técnicas o estéticas, y de factores colaborativos entre escultores, en concreto, entre los tallistas y modeladores. Esculpir una obra como la anterior podía llevar un año y no se admitían muchos errores. Por este motivo, es comprensible servirse primero del modelado para avanzar con mayor seguridad en la anatomía y expresividad del cuerpo humano. Las estatuas de bronce fueron, pues, los bocetos a tamaño natural de muchas de mármol. Hay muchos paralelismos en unas y otras si las comparamos entre sí como cabellos, ojos, etc.

Aunque, hoy en día, puede que cuando pensemos en la estatuaria griega, venga a nosotros la imagen de una pieza tallada en mármol, la verdad es que en esa época las estatuas más bellas se realizaron en bronce. Por citar algunas celebres, el *Discóbolo* de Mirón o el *Doríforo* de Policleto, que han llegado hasta nosotros, no son originales, sino copias romanas en mármol. El bronce es un material que, si no se destruye, puede conservarse mejor que el mármol. Además, si se quiere reutilizar, es fácil fundirlo.

En tan solo un siglo y medio se logró huir del formalismo arcaico hacia la libertad y la humanización del estilo:

“la libertad recién descubierta de plasmar el cuerpo humano en cualquier posición o movimiento podía servir para reflejar la vida interior de las figuras representadas. Sabemos por uno de sus discípulos que eso fue lo que el gran filósofo Sócrates -asimismo formado como escultor- recomendaba a los artistas que hicieran. Debían representar «los movimientos del alma» mediante la observación exacta de cómo «los sentimientos afectan al cuerpo en acción».”<sup>135</sup>

Si para la talla de una figura con una postura complicada, el artista se tuvo que servir de un modelo. Para las grandes decoraciones de templos como el de Olimpia o el Partenón debieron tener una buena planificación del trabajo y abundantes estudios preparatorios que garantizaran buenos resultados. Al escultor clásico le interesaba, sobre todo, la proporción y la exactitud matemática. Por esta razón, debemos suponer que se empezó a utilizar un nuevo método indirecto; concretamente, el método de la plomada (véase página 39) , que conocemos por los restos de esculturas griegas inacabadas, que consiste en trasladar puntos de un modelo terminado al mármol. En el siglo I a.C. Pasíteles ya describe una técnica usando plomadas o cuerdas, que es un método de puntos. Se sabe que se utilizó con anterioridad y, por lo tanto, no es de extrañar que los artistas del periodo clásico la utilizaran.<sup>136</sup>

A partir de este momento, tanto para el bronce como para el mármol todo pasaría antes por el modelaje. Plinio, en su libro sobre las artes, indica especialidades en relación con la plástica: *fusoria*

---

<sup>134</sup> TERRENOBALDIO. Aron Demetz. ><https://terrenobaldio.com/artista/aron-demetz/> > [Consulta: 26 de enero de 2020]

<sup>135</sup> GOMBRICH, E. H. (1997). op. cit p.77.

<sup>136</sup> WITTKOWER, R. (1980). op.cit p.37.



(bronce), *plastica* (modelar) y *sculptura* (tallar). Además, añade que el modelaje (la plástica) es “la madre de arte de cincelar, de la estatua de bronce y de la escultura.”<sup>137</sup>

La aparición del vaciado en yeso en el siglo VI, gracias a Arcesilao, conllevó que gracias a estos métodos de puntos se iniciara una industria de copias muy floreciente en Grecia, la cual creció incluso más en época romana. Este crecimiento de las copias continuará expandiéndose más adelante sin descanso hasta nuestra actual época.

La Grecia clásica es un período inigualable para la talla escultórica, ya que aparecieron muchos genios en un breve lapso y en el mismo espacio. Se nos dice que Hageladas de Argos fue el maestro de tres de ellos: Mirón, Policleto y Fidias, que corresponden al período clásico pleno. A los dos primeros se los conoce, sobre todo, por ser bronceístas. De estos solamente se conservan copias romanas en mármol. Se trata de obras tan simbólicas dentro de la historia del arte que es necesario dedicarles un espacio.



Mirón (470-440 a. C.). *Discóbolo*, 450 a.C. Mármol.  
Museo Nacional Romano, Roma, Italia.



Policleto (480~475 - 420 a. C.). *Doriforo*, 450 a.C. Mármol.  
Museo Arqueológico Nacional, Nápoles, Italia.

Por lo que respecta a Mirón (470-440 a. C.), es recordado por su estudio del movimiento. Sus posturas son inestables, a lo que se presta por ello muy bien el bronce.<sup>138</sup> Su obra más famosa es el *Discóbolo*, que representa a un lanzador de disco en el momento de máxima torsión del cuerpo. Es, por tanto, un canto a la geometría. Plinio escribió que “fue el primero que multiplicó la verdad y cuidadosamente se atuvo a la forma del cuerpo, pero no expresó las emociones de la mente”.<sup>139</sup> Asimismo, “se le considera autor de una vaca de bronce que fue consagrada en la Acrópolis de Atenas y, también, por

<sup>137</sup> PLINIO SEGUNDO, G, SERBAT. G y FONTÁN.A. (1995). *Historia natural*. Madrid: Gredos. p.126.

<sup>138</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op. cit. p.49.

<sup>139</sup> PIJOAN, J. (1932b). *El Arte griego : hasta la toma de Corinto por los romanos, 146 a. J.C.* Madrid: Espasa. p.199.



el grupo de Atenea y Marsias que conocemos por copias romanas” como nos cuenta R.G.E en la fundación del Museo del Prado.<sup>140</sup>

Policleto (480~475 - 420 a. C.), a su vez, es muy conocido por ser un apasionado de la simetría y del equilibrio. Escribió un tratado perdido, denominado *Canon*, en el que explica su meticuloso sistema de proporciones, basado en un módulo que articula las diferentes partes del cuerpo, que deben tener dimensiones adecuadas para componer un conjunto ideal armónico. El mejor ejemplo de esto es su escultura el *Doriforo*, que representa un joven portador de lanza y que, para algunos, tiene las proporciones más perfectas con las que se puede reproducir el cuerpo humano. Plinio nos cuenta también, que fue “el único artista que incorporó todo el arte en una sola obra.”<sup>141</sup> De este escultor, destaca además una estatua colosal y crisoelefantina de Hera en Argos, que aparece como miniatura en las monedas de Argos, importante centro en el culto panhelénico. Y de su época ateniense se pueden remarcar dos obras: *Amazona* para el Artemision de Éfeso y *Diadúmeno*, joven atleta que se ata a las sienes una cinta nos cuenta A.P.<sup>142</sup>

Las obras de Policleto o Mirón nos han hecho recordar la obra de Marc Quinn (1964). Este artista británico, que logró notoriedad con los Young British Artists, tiene una serie de esculturas en mármol que inició en 1999 muy interesante, puesto que representa personas con minusvalías físicas y cuerpos mutilados e imperfectos que conlleva a reflexionar acerca de qué es la perfección. En este sentido, la mayor parte de las personas normales nunca tendremos el cuerpo mostrado en el *Doriforo*. En una playa llena de gente, el cuerpo raro y extraño sería justamente el tallado por Policleto. Sin embargo, las obras de Marc Quinn, a pesar de carecer de miembros, destilan perfección, transmiten una dignidad asombrosa. Son, en definitiva, un tributo a la negación de los cánones de belleza establecidos y heredados precisamente de la antigua Grecia. El ser humano, pues, conjuga al mismo tiempo la perfección y la imperfección. En palabras del mismo Quinn:

“somos como animales de rebaño, que establecemos lo que es bello y lo que no. Y el conjunto de la sociedad refuerza esta idea. Creo que es una visión muy limitada de lo que la gente puede llegar a ser. Cuando estuve en el Louvre observaba como el público comentaba y admiraba la belleza de la Venus de Milo y las esculturas de mármol fragmentadas. Reflexioné entonces sobre que el cuerpo fragmentado resultase bello en el arte, pero no en la naturaleza, en la vida real. A la gente le parecía más problemático.”<sup>143</sup>

El tercero de ellos, Fidias (490 a. C. - 430~420 a. C.), es autor de algunas de las esculturas más admiradas de la Antigüedad, que desgraciadamente han desaparecido y son conocidas solo a través de copias romanas. Con él encontramos el ideal de belleza clásica. Trabajó de manera excelente el bronce, el mármol y el marfil. Su fama no se debe solamente a la excelencia con la que se nos habla de sus esculturas, sino también al hecho de que Pericles le encomendó la dirección de los trabajos del Partenón.

---

<sup>140</sup> MUSEO DEL PRADO. Mirón < <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/miron/20888167-a7a5-42d1-b86d-7296b4becf2f> > [Consulta: 12 de julio de 2022]

<sup>141</sup> PIJOAN, J. (1932b). *op. cit.* p.210.

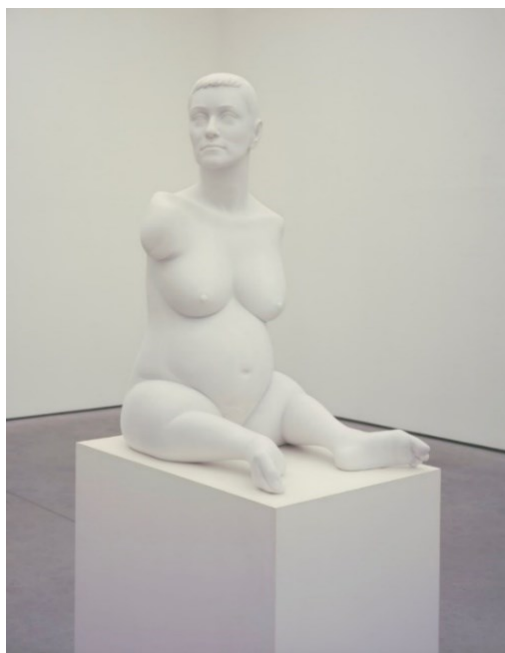
<sup>142</sup> MUSEO DEL PRADO. Policleto < <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/policleto/3abd7071-ac07-4e43-b525-16a5d4b5748a> > [Consulta: 12 de julio de 2022]

<sup>143</sup> CUÉ, E. (2017), “*Marc Quinn: Entrevista*” en *Alejandra de Argos*, 21 de febrero

<<https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/41456-marc-quinn-entrevista> [consulta: 27 de enero de 2020]



Marc Quinn ( Londres 1946). *Stuart Penn*, 2000.  
Mármol, cortesía del artista.



Marc Quinn (Londres, 1964). *Alisson Lapper*, 2000  
Mármol, cortesía del artista.

Antes de empezar con esta tarea, que le llevaría nueve años, realizó dos esculturas en bronce para la Acrópolis, actualmente desaparecidas. La primera, la *Atenea Prómacos* de 9 m, era visible según Pausanias desde el cabo de Sunio: “la punta de la lanza y el penacho del casco de esta Atenea son ya visibles para los que se acercan navegando desde Sunio”.<sup>144</sup> De todas las copias romanas, la que se encuentra en el museo del Prado es, para muchos, la candidata más cercana al original. La segunda fue otra Atenea encargada por Pericles, a la cual se denominó *Lemnia*. Era de menor tamaño, pero fue considerada la más bella de todas las obras de Fidias: así lo destacaron tanto Plinio, que la designa la *bella*, como Luciano.<sup>145</sup>

Llegados a este momento, Pericles le encarga la dirección de los trabajos del Partenón, es decir, la decoración escultórica de frontones, el friso y las metopas, todo tallado en mármol. Además, debe realizar una nueva Atenea, llamada *Pártenos*, que se colocará dentro del templo. Esta gran obra fue crisoelefantina, pues se tallaba un maniquí de madera recubierto de placas esculpidas de marfil y oro. Cuando en vez de marfil se usaba mármol, se denomina *acrolítica*. Se sabe que el maestro realizó una pieza así en Platea y elaboró otra de Zeus para Olimpia, considerada una de las siete maravillas del mundo antiguo.

Los trabajos del Partenón duraron nueve años y, en estos, participaron la gran mayoría de los escultores griegos considerados buenos talladores, debido a la cantidad enorme de piezas que estaban proyectadas. Un hecho así solo se repitió en el Barroco, para la decoración de San Pedro del Vaticano bajo la dirección de Bernini. Fidias, junto a varios ayudantes, comenzó a realizar la *Atenea*

<sup>144</sup> PAUSANIES, HERRERO. I y GÓMEZ. E (2002). *Descripción de Grecia*. Madrid: Gredos. p.158.

<sup>145</sup> PIJOAN, J. (1932b). *op. cit.* p.261.

*Partenos* sin olvidar la supervisión de las obras y la decoración escultórica, la más rica que nunca había tenido un templo griego. Junto a él, trabajaron los arquitectos Ictino y Calícrates.



Fidias (490 a. C. - 430~420 a. C.). *Centauro y Lapita*, 447 a.C.  
Mármol. Museo Británico, Londres, Reino Unido.



Peter Demetz (Bolzano, 1969). *All'entrata sul palcoscenico* (detalle), 2008. Madera. Artforum, Bolonia, Italia.

Lo primero que se realizó fueron las metopas, por el mero hecho que, cuando se levanta la columnata, es lo primero que se coloca. Representan cuatro batallas míticas: la Gigantomaquia (este), la Guerra de Troya (norte), la Amazonomaquia (oeste) y Centauromaquia (sur). Están todas talladas de manera casi exentas y tienen una altura de 1,2 m. Además, cada fachada cuenta con 14 y cada lateral 32, por lo que son un total de 92. Hoy en día, la mayoría se encuentran en el museo británico de Londres. Al contemplarlas, nos damos cuenta de que es imposible que fueran realizadas por una misma persona. Aunque hay una unidad estilística, se notan las distintas manos, los distintos maestros. Se aprecian parecidos a las de Mirón o el maestro de Olimpia.<sup>146</sup>

El mármol toma un color carnoso cuando han pasado cientos de años, muy parecido a la madera de tilo. Podemos apreciarlo al compararlo con la obra de Peter Demetz (1969), que parecen altos relieves, igual que las esculturas del Partenón. Sin embargo, no lo son, al ser piezas completamente redondeadas que se tallan por separado y luego se van colocando. Peter Demetz crea escenografías arquitectónicas para sus personajes como si hiciera un friso y nos narra historias cotidianas. En este caso no hay batallas de centauros con héroes griegos, tan solo personas que se miran o están disfrutando de su vida cotidiana. En palabras del mismo artista:

“Las figuras son claramente una parte importante de la pieza, tienen un papel especial. Son como actores en mi teatro. Trabajar en las figuras es, ante todo, una acción artesanal. Lleva mucho tiempo y es un trabajo duro, pero tallar no es la parte más creativa. Hago muchas fotos de personas, a veces en mi estudio, a veces en áreas públicas. Mi interés se centra en la postura, la expresión corporal, si transmiten una emoción. Mirando las fotos de estas personas

<sup>146</sup> ELVIRA BARBA, M. A. (1996). op. cit. P 71.

encuentro inspiración para una escena. Aquí mi imaginación crea situaciones, cuentos y un sentimiento como meta”.<sup>147</sup>

Cuando estuvieron muy avanzadas las metopas, se pasó al friso, que está colocado detrás de la columnata. Era muy difícil de ver en su época, ya que estaba a una altura de 20 m en la cella. Tiene una longitud de 160 m tallados y 1,06 m de altura. Representa una de las grandes fiestas de Atenas, las Panateneas, una inmensa cabalgata en la que llevaban a Atenea un peplo. Por cómo están hechos, observamos que la fachada occidental se reservó para artistas de cierta importancia y los costados son fruto de un trabajo de taller. Las figuras en relieve tallado pasan de una placa a otra sin interrupción. El profesor Boardman especula que, aunque la mayoría fueron talladas en el suelo, algunas podrían haber sido in situ.<sup>148</sup>



Fidias (490 a. C. - 430~420 a. C.). *Sección de tejedoras del friso*, Friso este VII, 49-56. Mármol. Museo del Louvre, Paris, Francia.

En el 438 a. C. se inauguró el Partenón con la colocación de la *Atenea Partenos*. Quedaban por realizar los frontones, pero no molestaban para la obra en el templo. Estos se levantaron entre el 438 y el 433 a. C. Probablemente, Fidias solo realizó el diseño y dejó la ejecución a sus discípulos Algorácrito y Alcámenes. Sabemos que las piezas estuvieron talladas completamente y acabadas en las partes posteriores, a pesar de que no iban a ser apreciadas. Esto nos demuestra que, para los escultores griegos, tallar completamente bien estas esculturas era una muestra de respeto a los dioses. Algunas de las piezas que nos han quedado son las llamadas de pliegues mojados, en las cuales se aprecia un gran dominio de la talla del mármol al vislumbrarse las formas blandas de los desnudos femeninos. Sobre Fidias, Ana María Olano nos comenta:

“La estética de Fidias se apoya en el equilibrio entre la actitud física y el mensaje espiritual que la estatua quiere transmitir, que es lo fundamental para él. Concibe el cuerpo en virtud de su función, y lo realiza con recursos de gran libertad y simplicidad.”<sup>149</sup>

<sup>147</sup> DE LA CERCA, F. (2020), “Peter Demetz” en *Maderas21*, 28 de abril <<https://www.madera21.cl/blog/2020/04/20/el-escultor-peter-demetz-talla-figuras-humanas-realistas-que-integra-en-diferentes-escenas/>> [consulta: 28 de enero de 2020]

<sup>148</sup> BOARDMAN, J.(1985). op. cit. p.106.

<sup>149</sup> OLANO, A. M.(2016). op.cit. p.137.



Fidias (490 a. C. - 430~420 a. C.). *Frontón oriental del Partenón*, 432 a.C. Mármol. Museo Británico, Londres, Reino Unido.



Maurizio Cattelan (Padua, 1960). *All*, 2007. Mármol de carrara. Museo La Monnaie, París, Francia.

Estos pliegues mojados del frontón oriental del Partenón nos han hecho recordar la pieza de Maurizio Cattelan, *All*, que está compuesta por una serie de grupos tumbados y cubiertos con sábanas que representan a personas anónimas fallecidas en accidentes de tráfico. La temática, pues, es totalmente opuesta. Si en una obra se celebra un acto de la vida de los dioses, la otra se dedica a todo lo contrario, la muerte. Con toda seguridad, usaron una técnica similar, la indirecta de puntos. Cattelan encargó las esculturas a un taller especializado de artesanos en Carrara, mientras que los griegos usaron una técnica precedente a la actual de puntos mediante plumas y cuerdas. Sobre su obra, Cattelan indica: “Mi objetivo es ser lo más abierto e incomprensible posible”. “Tiene que haber un equilibrio perfecto entre abrir y cerrar”.<sup>150</sup>

El siglo IV es el intervalo final del período clásico. Los nombres más importantes que nos han llegado son Praxíteles, Lisipo y Escopas. En esta época, la escultura religiosa pierde fuerza y se vuelve más humana.<sup>151</sup> Es, pues, el preludio del helenismo. Praxíteles (400 - 330 a. C.) es muy interesante por varios motivos. Fue el primer escultor que logró fama por estatuas de mármol en lugar de por los

<sup>150</sup> ARTSY. Maurizio Cattelan. < <https://www.artsy.net/artwork/maurizio-cattelan-all> > [Consulta: 1 de febrero de 2020]

<sup>151</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op. cit p.54.

bronces, como era habitual. En sus piezas hay una deliberada explotación estética del material, como lo evidencia el profesor John Boardman:

“Dejaba las partes del cuerpo sin pintar o, en el mejor de los casos, tan teñidas como para hacer que la piedra mostrara la mayor parte de sus cualidades de la carne. La técnica pictórica de la encáustica, la aplicación del color en una cera fundida sobre una superficie pulida ayuda mucho a conservar la cualidad translúcida del mármol.”<sup>152</sup>

Las tallas de Praxíteles eran de formas blandas, y mostraban los cuerpos en formas curvas tan bellas que los estudiosos llaman a este tipo de posición *S praxiteliana*. Esta consistía en apoyar todo el peso en una de las piernas, para así inclinar la cadera opuesta. Fue algo muy usado por los griegos y no fue tanto una novedad del artista.

Algo que sí fue una verdadera innovación de Praxíteles fue la introducción del desnudo femenino como tipo escultórico. Esto fue crucial, ya que gracias a esta novedad se evitó la masculinidad del físico en las nuevas generaciones de estatuas. En sus esculturas, concibió una verdadera feminidad, tanto en el cuerpo como en la postura. Sin embargo, aún conserva algunos rasgos representados de manera delicada pero no realista.<sup>153</sup>

Su talla más famosa fue la *Afrodita de Cnido*, realizada para la Grecia oriental. La historia cuenta que hizo dos versiones, al tener dos clientes: una vestida y otra desnuda. La ciudad de Cos se quedó con la primera y la de Cnido con la segunda, que acabó siendo la más reconocida. Esta estatua desnuda tenía la virtud de poder ser contemplada desde todos los puntos de vista. Su perfección y su gracia fueron cantadas por Plinio, que la consideró la estatua más bella del mundo. Por su parte, Luciano se refirió en particular a «la sonrisa que juguetea dulcemente en sus labios entreabiertos» y a la «ardiente mirada de sus ojos».<sup>154</sup> Se escribieron poemas para celebrarla; en uno, la misma diosa parece exclamar: “¿Dónde me vio Praxíteles desnuda?”<sup>155</sup>

El gesto de la *Afrodita de Cnido* es muy parecido a una escultura de Bruno Walpoth (1959), titulada *Ruth*. Este artista proviene de una familia de escultores de la Val Gardena en Italia, y combina simultáneamente la tradición y la modernización. Walpoth siempre usa la talla directa. La tradición artesanal de Val Gardena e incluso de la misma Grecia antigua le llevarían a tener que lijar perfectamente la superficie de sus figuras. Sin embargo, el escultor hace todo lo contrario, puesto que no se preocupa en absoluto de la parte del proceso llamada *acabado*, que hemos explicado en la primera parte de nuestra investigación (véase página 34).

---

<sup>152</sup> BOARDMAN, J. (2001). *Escultura griega : el período clásico tardío y la escultura en las colonias de ultramar*. Londres: Thames Hudson. p.13.

<sup>153</sup> BOARDMAN, J. (2001). op. cit. p.53.

<sup>154</sup> MUSEO DEL PRADO. *Praxíteles*. < <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/praxiteles/b4c40f5c-1e3c-4360-b3c0-cfa189192739> > [Consulta: 3 de febrero de 2020]

<sup>155</sup> WOODFORD, S. (1985). op. cit p.63.





Praxíteles (400 - 330 a. C.). *Afrodita Cnido (copia romana)*, 360 a.C. Mármol. Museo del Palacio Altemps, Roma, Italia.



Bruno Walpoth (Bressanone 1959). *Ruth*, 2008. Madera, cortesía del artista.

Walpoth cubre con pintura acrílica, repetidamente, la piel de la figura, para enmascarar las vetas de la madera, de forma que deja solamente las señales de las limas y las gubias. Además, se aprecian ciertas roturas muy finas del material que se compaginan perfectamente con todo lo demás. El resultado es magnífico, ya que en la distancia sus esculturas muestran una gran vitalidad, como si respiraran. Cada una de ellas es la congelación de un momento concreto con el cual contar una historia completa a través de ellas.<sup>156</sup> Por último, esto nos hace valorar el tiempo que llevaría lijar perfectamente toda la figura, es decir, semanas, un trabajo muy aburrido y mecánico. ¿Quién está dispuesto a ello? La respuesta es simple: casi nadie. ¿Se valorará esto una vez hecho? No.

Otra pieza muy famosa de Praxiteles es el *Hermes con el niño Dioniso*, descubierta en 1877 en Olimpia. Pausanias lo nombra en sus escritos: “Entre los exvotos hay un Hermes de mármol llevando en brazos a Dionisio Niño”.<sup>157</sup> A pesar de ello, parece que pasó desapercibida en la Antigüedad, al no haber copias de la escultura. Los estudiosos no están del todo seguros de que sea un auténtico Praxíteles, al estar talladas las telas de manera demasiado realista y apresurada. El niño, además, tiene unas proporciones mediocres, según el profesor Boardman, que además explica que las sandalias son típicas del helenismo y no del período clásico tardío.<sup>158</sup>

<sup>156</sup> ARTSY. *Bruno Walpoth* <https://www.artsy.net/artwork/bruno-walpoth-ruth> [Consulta: 3 de febrero de 2020]

<sup>157</sup> PIJOAN, J. (1932b). *op. cit.* p.344.

<sup>158</sup> BOARDMAN, J. (2001). *op. cit.* p.53.



Lisipo (390 - 318 a. C.) fue el último gran escultor clásico. Fue muy longevo y cuentan los textos que dejó una producción enorme, que fue copiada en todo el mundo griego. Lamentablemente, no nos ha llegado nada de los originales, que mayoritariamente eran bronce. Retratista de gran prestigio, fue el preferido de Alejandro Magno. Lisipo buscó innovar continuamente; por ejemplo, en sus figuras cambió el canon de Policleto de siete cabezas a ocho. Esto queda en evidencia con su figura de *Apoxiómeno*, el atleta que está rascándose la arena después de la competición, cuya copia se puede observar en los Museos Vaticanos. Frente al canon de Policleto, propone una cabeza más pequeña, el torso y los miembros más esbeltos, largos y flexibles y una musculación menos marcada. Su estilo evoluciona gradualmente, en el sentido de dotar a las esculturas de mayor naturalismo. Asimismo, se considera que su escultura marcó la transición entre el arte clásico y el helenismo.<sup>159</sup>

A continuación, veremos el *Hércules Farnesio*, que es otra copia de otro bronce perdido. Fue encontrado en las Termas de Caracalla en Roma y pasó a formar parte de la colección de Alejandro Farnesio. Tiene una altura de 317 cm y representa al héroe fatigado tras terminar sus famosos trabajos, descansando, apoyándose en su maza. En la mano derecha, detrás de la espalda, Hércules aguanta las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides. Este gigantesco Hércules de Lisipo nos hace pensar inevitablemente en la obra de Fabio Viale (1974), que reinterpreta obras clásicas con un sentido totalmente contemporáneo al pintarles tatuajes.<sup>160</sup> En otras ocasiones, hace que este material imite la espuma de poliestireno, goma, papel y tejidos orgánicos llegando al hiperrealismo. Usa todas las técnicas posibles, directas e indirectas, en función de las necesidades del momento. El artista reflexiona sobre nuestra sociedad de consumo y la comercialización de los símbolos (iconos del arte), pero, al mismo tiempo, puede que se aproveche de ellos, de su absoluta belleza y poética. Así, nadie puede tener ni comprar un fragmento del *Hércules Farnesio*, pero sí que puede comprar un *Fabio Viale* que, además, no es una escultura antigua, sino que es ambas cosas, ya que evoca el pasado y nos muestra el presente.

El helenismo abarca desde la muerte de Alejandro Magno en el siglo IV a.C. hasta la dominación romana en el siglo I a. C. Las conquistas del macedonio introdujeron el gusto helénico a muchos territorios orientales que, anteriormente, formaban parte del imperio persa. El arte griego sufrió notables cambios y “para hacerse más universal, lo griego admite la aportación de los pueblos conquistados pero lo esencialmente helénico prevalece.”<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> MUSEO DEL PRADO. *Lisipo*. < <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/lisipo/d5f70590-e6f2-4437-a4b6-2697477dfabe>> [Consulta: 4 de febrero de 2020]

<sup>160</sup> FERNANDEZ, M. (2020), “Fabio Viale tatúa obras clásicas de mármol blanco de Carrara” en *Room*, 16 de junio < <https://www.roomdiseno.com/el-artista-italiano-fabio-viale-tatua-obras-clasicas-de-marmol-blanco-de-carrara/>> [Consulta: 5 de febrero de 2020]

<sup>161</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op. cit p.61.



Lisipo (390 - 318 a. C.). *Hércules Farnese*, s. III d. C. Mármol. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles, Italia.



Fabio Viale (Cuneo 1975). *Kouros*, 2018. Mármol policromado. Poggiali, Pietrasanta, Italia.

En esta época, desaparecen las grandes individualidades artísticas del período clásico y aparecen varias escuelas. En muchas ocasiones, los estudiosos tienen complicaciones en diferenciar una imitación romana de una griega. En el estilo helenístico hay una desvirtuación de los valores clásicos, pero ello no implica un retroceso ni una decadencia, sino un arte nuevo y diferente. Puede que una de sus mayores características sea un naturalismo sin límites. Los caminos que comenzaron Escopas hacia una tendencia de lo pasional o Lisipo por la riqueza de puntos de vista serán sobrepasados. Las nuevas esculturas tendrán pasiones humanas muy marcadas. En los temas épicos de los templos ya no importará el heroísmo, sino la crueldad y lo espantoso. En las escenas de la vida diaria no habrá inconveniente en representar el ocaso de la belleza mostrando la dura vejez, la fealdad o lo gracioso. Consecuencia de esto será el desarrollo del retrato, en el que los modelos muestran sus defectos físicos e incluso enfermedades. Otra novedad será representar a filósofos y reyes, algo desconocido en el período clásico.<sup>162</sup>

Sobre el uso del mármol, es interesante mencionar que no todas las colonias griegas tenían a su alrededor canteras, como sí que sucedía en la madre patria. Estos problemas a la hora de abastecerse influyeron en el estilo y en el gusto. Por ejemplo, en cuanto a las colonias occidentales de la Magna Grecia, que se esparcían por el sur de Italia, John Boardman indica que no disponer de mármol blanco “actuó contra la práctica de la talla sutil y contribuyó a la talla algunas veces tosca y al efecto decorativo lineal simple en la mayor parte de las obras.”<sup>163</sup>

<sup>162</sup> Ibidem, p.62.

<sup>163</sup> BOARDMAN, J. (2001). op. cit. p.144.

Las escuelas más importantes de las cuales tenemos datos concretos son la de Pérgamo y la de Rodas. De estas dos, la más famosa es la de Pérgamo, que buscaba ser la nueva Atenas. Los estudiosos dividen en dos períodos el esplendor de esta ciudad. La primera etapa se da con Atalo I (241-197 a. C.) que, tras su victoria sobre los celtas y los asirios, nos dejó un monumento circular, en el cual vemos a los caídos. Se trata de varias piezas, pero las dos más conocidas son el *Galo Ludovisi*, en el que el jefe celta se suicida tras matar a su esposa, y el *Galo Capitolino*, un guerrero moribundo que muestra la grandeza del vencido y la valía del vencedor.<sup>164</sup> Estas piezas son copias romanas talladas en mármol de los originales, que debieron de ser bronce.

En el segundo período de la escuela de Pérgamo, acaecido bajo el reinado de Eumenes II (197-159 a. C.), se realiza la obra colectiva cumbre del helenismo, como es el altar de Pérgamo, que fue descubierto por los alemanes entre 1878 y 1883 y fue llevado a Berlín. Fue concluido en el 188 a. C. Respecto a este, Ampelio indica: “Hay en Pérgamo un grande altar de mármol de cuarenta pies de altura, con relieves colosales, representando la batalla de los gigantes.”<sup>165</sup>

Al igual que el Partenón, fue realizado por un ejército de escultores. Sus frisos monumentales representan, en la parte exterior, una Gigantomaquia, y en la interior, la historia de Télefo, fundador de la ciudad. Son la culminación del llamado barroco helenístico. Después del friso del Partenón (160 m), este altorrelieve es el más largo (120 m) y mejor conservado. La expresividad de sus esculturas nunca se había visto anteriormente; así, la calidad de su trabajo de talla es increíble, por la riqueza de detalles y la variante compositiva en la cual cada figura tiene un rostro personalizado, que le otorgan un carácter unitario mayor incluso que el del Partenón, de acuerdo con Ana María Olano.<sup>166</sup> Otra característica interesante es el llamado *relieve narrativo continuo*, que permite seguir la historia con escenas sucesivas sin encerrarlas en viñetas. Esta técnica procedía de las ilustraciones de manuscritos.<sup>167</sup>

A tamaño natural y como si fuera otra Gigantomaquia, la instalación de Valeria Vaccaro (1988) *Handle with care* está construida sobre contrastes: lo pesado y lo ligero, lo eterno y lo efímero, lo bello y lo ordinario. El altar de Pérgamo fue destruido, quemado y enterrado. Los restos que sobrevivieron se usaron como material para lápidas y nuevas construcciones. Si aquí el fuego fue usado para destruir, para Vaccaro el fuego construye y finaliza su obra. La italiana está maravillada por su significado simbólico, alquímico y por su poder purificador. El fuego lo transforma todo, incluso el mármol. Una vez tallada la pieza, se le da una pátina que imita perfectamente el color de la madera y se termina con el fuego. Las cajas de madera quemadas dan la sensación de llevar esculturas; sin embargo, no llevan nada en absoluto, sino que son las mismas obras de arte.<sup>168</sup> Cada vez que observamos estas piezas, nos preguntamos si son bloques macizos de mármol o son varias láminas encoladas. Cabe remarcar que la logística es muy importante cuando se trabaja la piedra, tanto económicamente como físicamente.

---

<sup>164</sup> ELVIRA BARBA, M. A. (1996). op. cit. 114.

<sup>165</sup> PIJOAN, J. (1932). op.cit, p.522.

<sup>166</sup> OLANO SANS, A. M. (2016) op.cit. p.149.

<sup>167</sup> ELVIRA BARBA, M. A. (1996). op. cit. P 118.

<sup>168</sup> PUNTO SULL ARTE. Valeria Vaccaro. < <https://www.puntosullarte.com/artista/valeria-vaccaro-opere-disponibili/>> [Consulta: 7 de febrero de 2020]



Altar de Pérgamo (detalle),188 a.C. Mármol. Museo de Pérgamo, Berlín, Alemania.



Valeria Vaccaro (Turin 1988). *Handle with care*, 2018. Mármol patinado y tinta. Punto sull arte, Varese, Italia.

La Escuela de Rodas no posee un conjunto tan impresionante como la de Pérgamo, pero sí que tiene obras maestras de la historia de la escultura. La primera que hay que destacar es la *Victoria de Samotracia*, que se ha convertido en todo un paradigma del arte griego. No conocemos al autor de esta talla, que se calcula que es del 180 a.C. y cuenta con una altura de 2,75 m. Fue descubierta en la misma isla griega en 1863 por el cónsul francés Charles Champoiseau. Actualmente se encuentra en el museo parisino del Louvre, apoyada sobre una peana en forma de navío. La escultura muestra un gran naturalismo; envuelta en un chitón y un manto, estos ropajes dan la sensación de ser empujados por el viento marino, que los adhiere al bellísimo cuerpo y recuerdan a los paños mojados de Fidias. Una de sus alas no es original, sino producto de una restauración.



Marinetti, en el *Manifiesto Futurista* publicado en 1909 en el diario de *Le Figaro*, usó esta pieza para criticar el arte tradicional en comparación con el arte nuevo del momento: “un automóvil rugiente, que parece correr como la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*”.<sup>169</sup> Las alas de la *Victoria de Samotracia* nos recuerdan a una serie de piezas hechas por Andy Boot (1987) en 2013. Estas esculturas tienen unas cualidades efímeras y futuristas y parecen haber caído del cielo, como si fuesen objetos provenientes de otro universo. A simple vista, puede dar la impresión de haber sido recortadas de forma manual y simple, pero el proceso es más complejo.



Victoria de Samotracia, 180 a.C. Mármol.  
Museo del Louvre, París, Francia.



Andy Boot (Sídney 1987). *Sin título*, 2013. Madera.  
Croy Nielsen, Viena, Austria.

El artista se inspiró después de leer una noticia sobre el color del cielo nocturno que, según un grupo de científicos de la Universidad Johns Hopkins, es una suerte de “café con leche cósmico”. Boot buscó imágenes al azar en internet y, usando Photoshop, eliminó todos los colores, excepto el nuevo color, denominado “café con leche cósmico”. Usando el programa *Simplifique*, eliminó todas las asperezas y creó formas suaves y orgánicas, que fueron luego cortadas con un láser de manera precisa sobre una superficie de MDF fina y de color blanco mate. Para Boot,<sup>170</sup> la red en la que vivimos incluye no solo nuestros dispositivos digitales, sino también todo lo demás. El artista busca así fusionar en sus obras todos los medios posibles.

Terminamos con otra obra maestra, el *Laocoonte*, descubierto en 1506 en Roma. Plinio indica que fue tallado de un solo bloque de mármol. Hoy en día sabemos que fueron usados siete. Sin embargo, están tan bien ensamblados que el mismo Miguel Ángel solo pudo distinguir tres de ellos. Asimismo, de acuerdo con Plinio es obra de Agesandro Polidoro y Atenodoro de Rodas. La escena es dramática y representa el momento en que Laocoonte y sus hijos son atacados por dos serpientes que se enroscan en sus cuerpos y les causan un gran dolor. Nadie podría soportar algo así; no es solo dolor físico, el

<sup>169</sup> HONTORIA, J. (2012), “The Art of Deceleration” en *El Cultural*, 9 de abril <<https://elcultural.com/The-Art-of-Deceleration>> [Consulta: 29 de enero de 2020]

<sup>170</sup> EMMANUEL LAYR. *Andy Boot*. <[https://www.emanuellayr.com/wp-content/uploads/2015/02/AB\\_ArtAgenda\\_20141.pdf](https://www.emanuellayr.com/wp-content/uploads/2015/02/AB_ArtAgenda_20141.pdf)> [Consulta: 10 de febrero de 2020]

cual es evidente, sino que también revela dolor moral, pues Laocoonte nada puede hacer para salvar a sus hijos inocentes. A pesar de que los pliegues de los paños caen con rigidez, la unidad de líneas, psicológica y plástica de esta composición es maravillosa.<sup>171</sup> Algunos expertos sugieren que es una copia romana de un original en bronce, porque entre los mármoles de Rodas hay uno que es de Luni, cerca de Carrara (Italia).

Finalizamos el análisis de la talla en la antigua Grecia con una interesante reflexión de Olegario Martínez:

“La talla en mármol es una de las técnicas más antiguas fraguadas en la cuna del arte occidental; su importancia a través de los siglos ha llegado hasta la actualidad como símbolo imperecedero de la condición humana.”<sup>172</sup>



Agesandro Polidoro y Atenodoro de Rodas, *Laocoonte y sus hijos*, 27-42 a.C. Mármol. Museos Vaticano, Ciudad del Vaticano.



Gary Hume (Tenterden 1962). *Sin título*, 2014. Mármol policromado. New Art, Salisbury, Reino Unido.

Esta obra sin título de Gary Hume (1962) nos recuerda un fragmento del *Laocoonte*, por cómo se entremezclan sus miembros. Hume es conocido, sobre todo, por sus representaciones estilizadas de objetos cotidianos mediante el uso de pintura industrial de alto brillo, de la cual comentó: “El borde es lo único que importa.”<sup>173</sup> El trabajo de Hume refleja un interés en el arte pop, aunque muestra una reticencia de estilo y matices de color que no suelen asociarse con el movimiento. Hume saltó a la fama a principios de la década de 1990 como miembro de los Young British Artists. En cambio, su obra escultórica es menos familiar. En este sentido, en 2010 bromeaba sobre sus primeras piezas: “Seguían cayendo. Ese era mi principal problema: la gravedad.”<sup>174</sup> En sus tallas vemos piernas y brazos,

<sup>171</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op. cit p.64.

<sup>172</sup> MARTÍN, O. (1990) op. cit. p.37.

<sup>173</sup> ARTNET. *Gary Hume*. < <http://www.artnet.com/artists/gary-hume/> > [Consulta: 30 de enero de 2020]

<sup>174</sup> NEW ART CENTRE. Gary Hume < <https://www.sculpture.uk.com/gary-hume-carvings> > [Consulta: 12 de febrero de 2020]

representados sensualmente y de manera elegante, los cuales sobresalen en ángulos alegres. Se sitúan, pues, entre la abstracción y la figuración como fragmentos corporales de estatuas clásicas. Hume trata el mármol con un sentido mixto, entre la pintura y la escultura, al colorearlo como las obras pictóricas.

## Diario

De la antigua Grecia podemos decir que las estatuas de los *kouros* se han convertido en una fuente de inspiración por su belleza perpetua. Pensar en que están realizadas usando el puntero como útil preferente es algo que nos llena de admiración, porque es una herramienta cuya función básica es la de romper, la de eliminar toda la materia posible. No podemos dejar de asombrarnos por el trabajo de esos escultores, puesto que dedicaban un año entero a una sola figura, algo inimaginable hoy en día. La posición frontal y la del *contrapposto* son, para nosotros, las más hermosas y las que nos han servido de inspiración. La mirada puede abarcar todo el cuerpo de forma clara.



Antonio Samó (Valencia 1984). *El príncipe feliz*, 2018, Madera de tilo policromada.

La mayoría de estas obras fueron hechas siguiendo la técnica egipcia, la cual se había convertido en una garantía. Nos cuenta Gombrich que los egipcios basaron su arte en el conocimiento y que los griegos comenzaron a servirse de sus ojos.<sup>175</sup> Este comentario nos ha hecho recordar una observación de un profesor de escultura, que mientras hacía correcciones exclamó: “todo es una falta de observación.” ¿Somos capaces, actualmente, de mantener una atención sostenida? ¿De no mirar las

---

<sup>175</sup> GOMBRICH, E. H. (1997). op. cit p.66.



pantallas durante un período largo? Cada día, esto parece más complicado y, sin una atención prolongada, es imposible la creación, al igual que un poeta necesita estar en silencio, pensando sin distracciones.

Mary Moore, hija del escultor Henry Moore, nos cuenta que su padre podía enseñar a dibujar a cualquiera, pero lo que realmente enseñaba era a mirar. El propio Moore afirma claramente:

“La observación de la naturaleza forma parte de la vida del artista, enriquece su conocimiento de la forma, le ayuda a mantener cierta pureza, evita que su trabajo se limite a meras fórmulas y le proporciona la inspiración.”<sup>176</sup>

Otro ejemplo de la importancia de mirar es una anécdota de la vida del escritor Fiódor Dostoyevski, quien viajaba cada año a Dresde (Alemania) con la sola intención de admirar en su pinacoteca un cuadro de Rafael, la *Madonna Sixtina*. Pasaba un largo rato absorto ante esta espléndida obra, como si quisiera memorizar cada una de sus pinceladas. Hoy en día, en nuestro mundo hiperconectado y que corre a toda velocidad, pasamos muchas horas viendo imágenes a través de pantallas. Esto lo hacemos de manera rápida, sin detenernos casi ante ellas. En nuestra opinión, pensamos que hacerlo más pausadamente es importante para el desarrollo de todo artista. Así, Josef Pieper nos aconseja que “mirar es la forma perfecta del conocer sin más ni más.”<sup>177</sup>



Antonio Samo (Valencia, 1984), *Multiflora*, 2012. Alabastro.

Por otro lado, los griegos nos demuestran algo muy importante para la creación: la curiosidad, que es uno de los ingredientes fundamentales. Estos no tuvieron miedo a cambiar lo aprendido de los egipcios, algo que nos llama poderosamente la atención al comparar ambas estatuarias. La primera diferencia es la desnudez. En los primeros *kouros*, el mármol tallado con forma de cuerpo humano sigue pareciendo mármol, porque en ellos hay una carga espiritual.<sup>178</sup> En cambio, en los cuerpos de las obras clásicas la piedra se transforma y logra la apariencia de carne, con una vitalidad maravillosa. Este tratamiento del material tan realista, es decir, conseguir que la piedra no parezca piedra, traerá de cabeza a muchos escultores, entre ellos a Henry Moore, por la llamada fidelidad al material. ¿Se

---

<sup>176</sup> MOORE, H. (2011). *Ser Escultor*. Barcelona: Elba.p.12.

<sup>177</sup> DELCLAUX, F (2003) *El silencio creador*. Madrid: Rialp. p. 97.

<sup>178</sup> BELL, J. (2007). op. cit. .63.

debe respetar la naturaleza de los materiales? En el caso de la piedra, su peso, su dureza, etc. Nosotros pensamos que todo depende de la idea; por lo tanto, en ocasiones sí y, en otras, no. El mismo Moore cambiará de idea con los años. Esto nos hizo recordar una pieza juvenil de alabastro en la que no respetamos la naturaleza de la piedra, al buscar en ella (una hoja) la levedad y fragilidad. Ese color amarillo que vemos es el reflejo emitido desde la peana pintada. La policromía fue fundamental en la estatuaria griega, como hemos analizado. Nosotros nunca pintaríamos completamente el mármol ni la madera, porque perdería su autenticidad, y daría la impresión de ser un material artificial; por lo tanto, ¿para qué tallarlo? Mejor buscar otro material, aunque respetamos todas las opiniones y gustos.

## 2.2- La Edad Media

### 2.2.1- La lentitud del románico

Cuando pensamos en la Edad Media, a muchos de nosotros nos viene a la mente una catedral llena de figuras talladas, gárgolas, santos, la Virgen con el niño, etc. Este período comienza en el año 476, con la caída del Imperio romano de occidente, y finaliza en 1492, con el descubrimiento de América, o en 1453 con la caída de Constantinopla. En un período tan extenso de tiempo, la pregunta es: ¿cuántos artistas habrán pasado por esas catedrales? Sin duda, cientos, porque los monumentos aparecieron por toda Europa como flores en un campo.

Tras el colapso de la civilización romana y la conquista de sus territorios por distintas tribus, como los godos, los vándalos, los sajones o los vikingos, hubo un período de decadencia artística en comparación con las obras heredadas de las culturas clásicas. A los primeros cinco siglos se los denomina oscuros o edad de las tinieblas, por el supuesto poco interés que causa en los estudiosos o, quizás, porque las obras que nos han llegado no levantan mucho entusiasmo. Autores como Gombrich<sup>179</sup> nos indican que esos pueblos nómadas tenían otro sentido de la belleza, que no es en absoluto despreciable. Casualmente, nos pone varios ejemplos de piezas talladas con medios directos, tales como cabezas de dragones en trineos o barcos que datan del año 820 d. C. Wittower también habla de ellos y cita algunas esculturas del renacimiento de Northumbria o las cruces de Bewcastle o Ruthwell, del 750 y 850. Esto ayuda a comprender que la herencia del pasado nunca desapareció del todo.<sup>180</sup>

Henri Focillon nos aclara sobre este punto algo muy interesante: el cristianismo primitivo continuó siendo fiel a la imagen del hombre definida por el arte antiguo, es decir, las técnicas de talla siguieron sirviendo para levantar estatuas exentas y relieves de mármol o piedra. Con la llegada de los invasores, estas técnicas cayeron por completo en el olvido. Fue casi como empezar de cero, ya que se dejó de hacer escultura. Sin embargo, también es cierto que antes de caer en desuso el arte antiguo había perdido su capacidad activa y creadora, su poder de renovación. Esto se debe al hecho de que se había industrializado en época romana y, a fuerza de hacer copias, había quedado agotado:

“Se puede establecer un sincronismo entre la decadencia y después la desaparición de la escultura en piedra y la aportación de los temas y técnicas bárbaras. Hay un retroceso del arte sedentario ante el arte nómada, del arte urbano ante el arte rustico, el monumental ante el ornamental y las materias nobles ante el oropel y la imitación.”<sup>181</sup>

El renacimiento de la plástica acontece en los siglos XI y XII con el románico.<sup>182</sup> El estilo de las esculturas de este período responde a un ideal abstracto, ya que el escultor que talla lo hace mediante fórmulas geométricas. Este estilo está muy alejado del naturalismo anterior, puesto que la religión cristiana rechazaba representar de esta manera las imágenes de sus santos, y mucho menos de Jesucristo o de la Virgen María. Las esculturas están siempre ligadas a la arquitectura y su función principal es didáctica, para un pueblo que, entonces, era analfabeto. En ellas, los personajes están desconectados unos de otros; no existe un diálogo entre ellos, sino que cada uno tiene su propia vida interior. Cuando se representa a Cristo crucificado, vivo o muerto, su rostro no transmite dolor. Esto se debe a que la intención es transmitir respeto y cierta intimidación a quien observaba estas imágenes. La posición de

---

<sup>179</sup> GOMBRICH, E. H. (1997). op. cit p.120.

<sup>180</sup> WITTKOWER, R. (1989). op. cit p.41.

<sup>181</sup> FOCILLON, H. (1987). *La escultura romanica*. Madrid; Editorial Akal. p.51

<sup>182</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op. cit p.111.

los cuerpos es rígida; no sentimos el peso del cuerpo, no hay un latir del corazón ni el movimiento de coger aire de los pulmones, que sí transmitían las piezas helenísticas.



Detalle de la *Fachada Occidental de Chartres*, 1140-1150 d.C.  
Piedra, Catedral de Chartres, Francia.



*Cristo de Escalo*, segunda mitad del siglo XII, Madera. Museo  
Nacional de Cataluña, Barcelona, España.

Todas las esculturas se rigen por dos condicionantes: la adaptación al marco y la adecuación a la función arquitectónica.<sup>183</sup> Esto conlleva que adquieran convencionalismos formales. Los marcos impondrán sus condiciones y veremos como las figuras se adaptan a este: por ejemplo, si este es cuadrado, las figuras se reducen, y a la inversa, puesto que, si es excesivamente alto, se alargan. En segundo lugar, la adaptación a la función arquitectónica hace referencia a que el mismo bloque que sirve como capitel para sustentar una bóveda funciona como motivo escultórico, en el cual se tallan figuras. En este sentido, la catedral de Chartres es un referente gótico para el resto de Francia. Antes de esto, era una catedral románica en la que ocurrió una tragedia: se cuenta que un rayo provocó un gran incendio en 1194, el cual arrasó gran parte de la catedral y solo se salvó la zona occidental. Allí se encuentra el pórtico real, gracias al cual podemos apreciar las únicas figuras románicas que sobrevivieron, que ofrecen una idea de lo que fue antes del incendio. Observamos como se adaptan a la perfección a la forma cilíndrica de las columnas y como mantienen las características explicadas anteriormente.

La técnica que usaron los artistas del románico fue, sin duda, la talla directa. Esto es deducible a través de varias fuentes. La primera de ellas es escrita, y es la única que nos ha llegado. Se trata de los tres

<sup>183</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op. cit p.114.

libros de Teófilo, titulados *De diversis Artibus* ‘sobre las diversas artes’, que se cree que fueron redactados en Alemania entre el 1110 y el 1140. El primero trata de materiales y del arte de la pintura; el segundo, del vidrio, y el tercero, del trabajo del metal. En este último, el autor nos explica cómo trabajar con el oro, la plata, el bronce y el cobre. No tiene ninguna relación con la talla de piedra o madera; sin embargo, al final de su tratado explica brevemente cómo tallar el hueso, a partir de un método muy similar al del marfil, la madera o la piedra:

“Para el hueso desbástese un trozo de material, del tamaño deseado, y cúbrase de tiza; dibújese luego la figura con minio (lápiz) tal y como se desee obtenerla más tarde, y márquense sus perfiles con un punzón, de forma que sean claramente visibles. Luego, con distintos cinceles, rebájese el fondo con la profundidad que se quiera...”<sup>184</sup>

Además, puntualiza que como en aquella época el papel era muy caro, se dibujaba directamente sobre el material. Este modo de actuar es idéntico al usado para tallar por los pueblos del antiguo Egipto o la Grecia arcaica. Además, nos da otra pista más de como tallaban los escultores. Con esto coincide Meyer Shapiro cuando se refiere al proceso técnico de la abadía de Moissac en Francia:

“Cabe suponer que en Moissac el escultor dibujará sobre el bloque de piedra desbastado, trazando los contornos principales de las figuras y eliminará los intervalos que quedaban entre ellos para establecer todo su saliente. La figura no se completaba parte aparte, sino que, en la medida en que se puede juzgar... se cincelaba todo el capitel a la vez, de un estudio a otro, salvo los detalles finales. El fondo se alisaba en las primeras etapas del trabajo.”<sup>185</sup>

Otros autores sostienen la misma teoría en referencia a las esculturas de Orvieto (Italia):

“los bloques de piedra se marcaban con tiza, y el escultor trabajaba directamente en ellos. Una vez logradas las líneas generales de la forma deseada, la figura solía ser vaciada por detrás con objeto de aligerarla de peso.”<sup>186</sup>

La siguiente fuente que nos hace entender cómo trabajan los artistas son las representaciones coetáneas de canteros en plena labor. Encontramos estas escenas en capiteles y relieves, en las que observamos cómo se usa la talla directa en bloques exentos. Como señala Wittkower, en una escena de la tumba de san Vicente (Ávila) del siglo XII o en las vidrieras de la Catedral de Chartres, de 1225, se ve a un escultor trabajando con dos ayudantes.<sup>187</sup> Aquí ponemos dos ejemplos, uno románico y otro gótico:

---

<sup>184</sup> WITTKOWER, R. (1980). *op.cit* p.44.

<sup>185</sup> SCHAPIRO, M y BALSEIRO, M. (1984) *Estudios sobre el románico*. Madrid: Alianza. p.234-235.

<sup>186</sup> COLDSTREAM, N. (1991) *Masons and sculptors*. Toronto: Universidad de Toronto. p.69.

<sup>187</sup> WITTKOWER, R. (1980). *op.cit* p.47.



Detalle de la tumba de San Vicente, s. II. Piedra policromada, Basílica de San Vicente, Ávila, España.



Andrea Pisano (Pontedera 1290-1348). *Fidias*, 1334-36, Mármol. Museo del Opera del Duomo, Florencia, Italia.

Aunque hoy en día es indudable que el material por excelencia tanto en el románico y como el gótico fue la piedra, en los primeros siglos oscuros no fue así. Durante un tiempo, la escultura estuvo dominada por la madera, el estuco, la orfebrería y la eboria, hasta que poco a poco se volvió a la piedra, que había quedado en desuso.<sup>188</sup> Esta se extraía de canteras cercanas a las catedrales y por cuestiones prácticas de logística, no se preocupaban de la calidad.<sup>189</sup> Las más utilizadas eran la caliza y arenisca, usadas en arquitectura y escultura. Asimismo, el alabastro y el mármol son usados en sarcófagos en Italia. Cuando las piedras eran muy porosas, se les daba una capa de estuco antes de su policromía, para mejorar la estética de las figuras. Esta labor era realizada por pintores especializados.<sup>190</sup>

El siguiente material que cabe destacar es la madera. Fue usada antes que la piedra. Sin embargo, los incendios destruían los templos por completo y, por esta razón, se decidió cambiar a la piedra, que simboliza la pureza y la resistencia. La madera quedó relegada al interior, para el mobiliario y la escultura. En el caso de Cataluña, por poner un ejemplo de nuestro país, las más utilizadas fueron el álamo, la noguera, el pino y diversos árboles frutales. En la famosa escultura de la *Majestad de Batlló*, del Museu Nacional d'Art de Catalunya, se ha precisado tras un estudio que se utilizaron la noguera, el sauce, el olmo y la encina. Estas piezas eran realizadas por varios trozos unidos y casi siempre se policromaban.<sup>191</sup>

La práctica escultórica era una actividad tan colectiva como la construcción de un muro.<sup>192</sup> Esto implica que sea complicado distinguir quién llevo a cabo cada trabajo. A pesar de ello, se conocen algunos autores: en Inglaterra, fue famoso un tal Alexander de Abingdon; en Francia, destacan Gislebertus de Autún, el Maestro de Cabestany, Gilabertus de Toulouse, y, en Italia, se distingue Benedetto

<sup>188</sup> FOCILLON, H. (1987). *op. cit.* p.42.

<sup>189</sup> MALTESE, C. (1973). *op. cit.* p.24.

<sup>190</sup> MARTIN, O. (1990). *op. cit.* p.57.

<sup>191</sup> CASTIÑEIRAS, M, CAMPS I SORIA, J y DURAN-PORTA, J. (2008). *El Romànic a les col·leccions del MNAC*. Madrid: Lunwerg. p.138.

<sup>192</sup> COLDSTREAM, N. (1991). *op. cit.* p.66.



Antelami.<sup>193</sup> De estos autores, nos ha sorprendido Gislebertus de Autún, el cual nos ha parecido muy fresco y moderno. Se sabe pocas cosas de él. Fue asistente del maestro de Cluny en dicha abadía y está considerado uno de los escultores más importantes del románico, ya que renovó la iconografía tradicional al realizar figuras conmovedoras de proporciones alteradas y características fisonómicas deformes, lo cual incrementa el dinamismo de la composición.<sup>194</sup> Además, se sabe que decoró, en 1130, el tímpano del portal oeste de la catedral de Autun e hizo algo insólito para la época, como es firmar en la zona de la mandorla con su nombre: *GISLEBERTUS HOC FECIT* 'Gislebertus realizó esta obra'. Según algunos autores, lo hizo por su fama o por su alta posición social.<sup>195</sup> Destaca su obra *El sueño de los magos*, esculpida en un capitel de la iglesia de manera directa. En este, vemos como los tres monarcas están durmiendo, hasta que uno de ellos es despertado por un ángel que, delicadamente, le toca con un dedo, y provoca que abra sus ojos y pueda ver la estrella en el cielo.



Gislebertus de Autún, *El sueño de los magos*. s. XII, Piedra. Museo de la catedral de Autun, Francia.

Otra obra muy conocida es *Eva*, que se encuentra en el dintel del portal lateral de la catedral, que hoy en día se conserva en el museo Rolin. Sobre esta obra se han escrito varias citas:

“He aquí la Eva, la famosa Eva de Autun, agachada para escuchar mejor el silbido del reptil, que se arrastra por el suelo. Da angustia pensar que es casi un milagro que se hayan salvado aquellas piedras; la Humanidad quedaría mutilada si actualmente desaparecieran.”<sup>196</sup>

Esta pieza fue tallada del mismo modo que la anterior. Su posición es sugerente y original; así, al estar acostada con el tronco torsionado hacia el espectador, estira su mano izquierda para tomar el fruto prohibido, que se encuentra a su espalda, mientras con la derecha le susurra a Adán, que, supuestamente, aparecería en el otro lado, aunque actualmente no se conserva. El propósito de Gislebertus y sus discípulos fue crear belleza, caracterizando a sus personajes con un estilo inconfundible. Manifiestan su preferencia por las formas planas, pero, cuando es necesario, conceden

<sup>193</sup> TOMAN, R. y BEDNORZ, A. (2007b) *El Románico: arquitectura, escultura, pintura*. Colonia: Editorial Konemann. p.280.

<sup>194</sup> Ídem.

<sup>195</sup> TOMAN, R. y BEDNORZ, A. (2007b). op. cit. 331.

<sup>196</sup> PIJOAN, J (1944). *El Arte románico : siglos XI y XII*. Madrid: Editorial Espasa. p.206.



bulto y tres dimensiones a las figuras. El movimiento se acentúa con innumerables líneas paralelas, que es muy posible que fueran pintadas.<sup>197</sup>



Gislebertus de Autún. *Eva de Autum*. s. XII Piedra. Museo Rolin.

Terminaremos con una interesante Virgen románica, cuyo autor se desconoce. La vemos sentada con un ropaje de líneas rítmicas, que le dan un toque moderno. Este tipo de imagen sencilla del niño Jesús sentado rígidamente en el regazo de la Virgen representa una noción teológica medieval compleja conocida como *sedes sapientiae* 'trono de la sabiduría', en la que María sirve como trono para Cristo, quien a su vez encarna la divinidad y la sabiduría. Colocado sobre un altar, este imponente grupo, que era objeto de veneración, también podía llevarse en procesión o incorporarse a una representación teatral dentro de una iglesia. Una cavidad circular en el hombro izquierdo de la Virgen sugiere que la escultura contenía una reliquia.



*La Virgen y el Niño entronizados*, 1150-1200 d.C.  
Madera de nogal policromada.  
Museo Metropolitano de Nueva York, Estados Unidos.



Stefan Rinck (Homburg/Saar 1973), *Ape with Mirror*.  
2013. Arenisca. Alegría, Barcelona, España.

<sup>197</sup> PIJOAN, J. (1944). *op. cit.* p. 208-9.

## Diario

Cuando éramos pequeños e íbamos con nuestra familia a un museo arqueológico, la parte dedicada a la Edad Media se nos hacía un poco monótona y acabábamos aburriéndonos. La temática religiosa cristiana no nos interesaba lo más mínimo. En cambio, la parte grecolatina se nos hacía más interesante; por ejemplo, podíamos contemplar la copia romana del *Apolo Sauróctono* de Praxíteles con mucho interés, pese a ser también una obra religiosa.

“Si el mundo clásico preconizaba una perfección corporal dinámica como expresión de lo divino, en la Edad Media era todo lo contrario, el cuerpo sufriente y agonizante ante la posibilidad de la salvación última”, nos explica Tom Flynn.<sup>198</sup>

En el *Apolo* no veíamos a un Dios martirizado, sino a un joven jugando con un lagarto que se encuentra en un árbol, algo totalmente real para el mundo de los niños, puesto que se trata de un hecho cotidiano. Por otro lado, nos preguntamos ¿por qué nos gusta más el *Apolo*? La respuesta rápida sería: porque es más bello. Puede que sea porque, como dice santo Tomás de Aquino, la belleza debe reunir tres condiciones: en primer lugar, la integridad o perfección, ya que lo que es inacabado o fragmentario es feo; en segundo lugar, la proporción y la concordancia de las partes y, en tercer lugar, la claridad, es decir, cosas con un color nítido.<sup>199</sup>

Lo interesante es que estas características, según él, no se dan solamente a cosas sensibles, sino también a espirituales, que tienen su propia belleza. Otros ejemplos podrían ser un buen discurso o una buena acción hecha gracias a la razón. Por lo tanto, según él, la belleza se encuentra en una imagen si representa perfectamente su objeto, aunque sea feo.<sup>200</sup> A pesar de que no nos veamos representados en esas figuras de santos y profetas, sí que sentimos una gran empatía por el colectivo de monstruos y bestias singulares que encontramos escondidos en sus muros de cada una de estas iglesias. En ellos, observamos una frescura auténtica, un instinto vital, debido quizás a la libertad artística con que se crearon.

La representación de estos antihéroes es una fuente de inspiración para algunos artistas. En este sentido, uno de los más destacados es el alemán Stefan Rinck (1972), que representa a un mono mirándose ante un espejo con una actitud puramente humana. Estos personajes, considerados monstruos, aparecen escondidos entre las gárgolas o los capiteles románicos, pero aquí, en nuestro contexto actual, Rinck hace salir a la luz para que adquieran protagonismo, como él mismo aclara en esta interesante reflexión:

“Los forasteros míticos y los personajes del inframundo son antihéroes desgraciados y monstruos que solo han aparecido de forma marginal en la historia del arte y que ahora están provistos de *pathos*. Se convierten en ídolos dignos de adoración, conformes con estar esclavizados en la arquitectura del Románico y el Gótico: condenados a soportar edificios enteros vomitando agua en forma de gárgolas. Alejados de su papel y su función, llegan al presente fuera de su jaula. Se invierten la categorización clásica y las jerarquías habituales de los motivos de valor, en las que el hombre es el centro del universo y todo lo demás se le subordina. En mi constelación de significados, el hombre aparece en la periferia: angustiado,

<sup>198</sup> FLYNN, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Madrid; Editorial Akal. p.46.

<sup>199</sup> POCHAT, G. (2008) *Historia de la estética y teoría del arte*. Madrid, Ed. Akal. p.176

<sup>200</sup> CARDONA O., J. (2013). La estética desde una perspectiva vivencial. *Comunicación, Cultura Y Política*. p. 90.

como merienda de los monstruos o como acusado, condenado, botín o ajusticiado inminente.”<sup>201</sup>



Sif Itona (Copenhague 1985). Detalle de *Fountain*, 2019. Hormigón celular. Tranen, Hellerup, Dinamarca.

Otro ejemplo sobre el auge de las bestias en el arte contemporáneo son las meticulosas tallas de la danesa Sif Itona Westerberg (1985). Cada una de ellas está hecha a mano mediante técnicas clásicas sobre un material industrial, como es el hormigón celular. Esta pieza, en concreto, nos ha recordado también a los monstruos que abundan en las catedrales, tales como las gárgolas. La autora nos explica que monstruo viene del latín *monere* y significa ‘advertir’. Nos narra no solo lo que podría ocurrir, sino lo que sucedió y está sucediendo. Con estas obras, la autora nos apunta a los humanos modernos, que con nuestras descuidadas relaciones con la vida que no es humana, nos estamos volviendo en ocasiones como monstruos.<sup>202</sup>

<sup>201</sup> ALEGRIA. *Stefan Rinck* < [http://www.galeriaalegria.es/we2\\_artists\\_statement.php?p=46&c=>](http://www.galeriaalegria.es/we2_artists_statement.php?p=46&c=>) [Consulta: 17 de febrero de 2020]

<sup>202</sup> SIF ITONA. *Works* < <https://www.sifitona.com/#/syng-os-en-morgen/>> [Consulta: 15 de febrero de 2020]

## 2.2.2- La luz del gótico

Si bien en Oriente los estilos pueden durar un milenio, Occidente no ha conocido jamás esta inmovilidad. Dos siglos después de aparecer el románico, en el norte de Francia nace el gótico, el cual convive con el románico que, si bien se desarrolla en el ámbito rural, este nuevo estilo es exclusivo de las ciudades. Con este, se produjeron muchas innovaciones técnicas que provocaron que los muros de las catedrales fueran más delgados y altos, gracias a lo cual era posible abrir enormes ventanales que posibilitaban que entrara más luz al interior de las catedrales.

La escultura, al igual que la arquitectura, tiene aportaciones interesantes. En este sentido, parece casi una evolución del románico, un paso adelante. Las figuras se liberan del marco y de la arquitectura, con lo cual desaparecen el frontalismo y la verticalidad. Los personajes adquieren más humanidad, ya que aparecen los sentimientos en sus rostros y las miradas se cruzan. Como ejemplo, la *Anunciación y Visitación de la Virgen* de la Catedral de Reims, que, si la comparamos con las figuras del portal de Chartres mencionadas anteriormente, nos servirá para ver claramente estas diferencias.

Del mismo modo que un siglo antes Teófilo nos narraba que, debido al alto precio del papel, los escultores dibujaban directamente sobre los materiales, ya fuera piedra, marfil o madera, encontramos otra fuente escrita, el *Álbum de Villard de Hannecourt*, que nos da nueva información del proceso de trabajo. En este se recoge parte de la iconografía religiosa, que pudo servir como transmisora de modelos. Esto explicaría las repeticiones temáticas en las distintas catedrales.<sup>203</sup>



*Anunciación y Visitación* (1230-60). Piedra. Catedral de Reims, Francia.

<sup>203</sup> WITTKOWER, R. (1980). op.cit. p.46.



Los talleres de los artistas continuaban encontrándose a los pies de las catedrales en construcción, donde todos los integrantes participaban en esta gran labor colectiva. Las piezas se desbastaban y tallaban antes de ser colocadas en los muros. Este hecho, que parece lógico y práctico, fue muy discutido en el pasado entre historiadores del arte. En el llamado *après* o *avant la pose*, unos opinaban que habían sido talladas *in situ*, es decir, en el lugar donde irían colocadas. Sin embargo, se ha demostrado lo contrario, como indican Meyer y muchos otros expertos: “Si un capitel adosado está esculpido por todas las caras a pesar de su ocultación parcial, evidentemente será productor de taller y no de andamio.”<sup>204</sup>

Paul Williamson llama al gótico como el *Renacimiento del siglo XII*,<sup>205</sup> por el cambio de la actitud hacia Dios del hombre común. El humanismo medieval de san Anselmo, el maestro Eckhart y otros alentó a los filósofos a redescubrir al individuo y a analizar la relación existente entre el alma y Dios. Por ejemplo, la traducción de textos clásicos, sobre todo de Aristóteles, proporcionó un corpus de tratados racionales que se fueron extendiendo en la conciencia pública. Esta independencia de pensamiento impregnó también a las artes. La curiosidad científica estimuló la producción de manuscritos botánicos, que permitió, por ejemplo, a los escultores de París, Bourges y Reims y, después, Southwell experimentar en la talla de formas de hojas naturalistas. Las notables cabezas de Reims, que marcaron una época, y que hacen muecas, son una prueba elocuente de la nueva fascinación por la fisonomía y la condición mental.



Ángel Sonriente (detalle), 1236 y 1245. Piedra. Catedral de Reims, Francia. Cortesía de Joaquín O.C.

En el gótico, se mantiene la tendencia y *arquitecto*, *albañil* o *cantero* son términos usados indistintamente, sin haber una clara separación entre un trabajo creador de uno puramente manual. Sin embargo, hubo lugares en los que encontramos categorías profesionales, lo que demuestra el comienzo de un pequeño reconocimiento hacia el trabajo creativo. Se nos dice que en Praga se pagaba

<sup>204</sup> SCHAPIRO, M y BALSEIRO, M.(2001). op.cit. p. 236.

<sup>205</sup> WILLIAMSON, P. (1995) *Escultura gótica 1140-1300*. Madrid. Editorial: Catedra. p.22 y 23.

más a los canteros que tallaban elementos decorativos que a los normales. En Milán, se distinguía entre albañiles y canteros. En Inglaterra, había tres tipos de canteros: los que realizan tallas más toscas (*rough mason*), los especializados en las tallas simples (*free mason*) y, por último, los maestros (*master mason*), que podían ser tanto arquitectos como escultores.<sup>206</sup>

Hay que esperar hasta la Italia del siglo XVI, con la aparición de Miguel Ángel, para que el llamado *artifex* ‘artista’ sea diferenciado, con toda justicia, del *operarius* ‘trabajador’. Las representaciones góticas de tallistas nos siguen mostrando a escultores trabajando de forma directa, sin ayuda de ningún medio mecánico. Su único apoyo son compases y es posible que usaran también plantillas, como acreditan estos documentos:

“Toma las medidas con el compás, dibuja sobre el bloque y ataca la piedra con la punta del martillo-puntero...”<sup>207</sup> o “Para tener una visión global de los volúmenes, se precisan otros dos dibujos laterales, precisos en sus medidas.”<sup>208</sup>

Los útiles empleados son los mismos que ya usaban los griegos de la época clásica, es decir, punteros, cinceles planos y dentados, trépanos y escofinas de acero. Poco a poco, el dibujo se populariza y, a partir del siglo XIV, su uso deviene mayoritario para poder obtener una mayor preparación en estudios por parte de escultores, los cuales elaboran piezas de mayor naturalidad. Es muy probable que se sirvieran también de modelos en arcilla, como así explica Olegario Martín:

“el exquisito estudio anatómico y la naturalidad en la interpretación de los pliegues del ropaje son, sin duda, el resultado de un análisis previo, que puede venir también de la mano de modelos de barro.”<sup>209</sup>

La escultura gótica, tanto en piedra como en madera, también se policromaba. De acuerdo con, Paul Williamson,<sup>210</sup> este proceso lo solían efectuar especialistas y no escultores:

“primero se daba a las esculturas una capa selladora o aislante, por lo general de cola de pescado o animal o caseína, para contrarrestar la porosidad de la piedra, y a ella se añadía una base –que solía ser de yeso blanco de plomo con aceite secante– sobre la que se aplicaba la pintura.”

Entre los artistas que nos gustaría poner como ejemplos de talladores góticos, cabe destacar, primeramente, a Sabina de Steinbach, que vivió en el siglo XIII. Se le atribuyen las estatuas de varias catedrales, sobre todo en Estrasburgo. Algunos autores le atribuyen obras en Magdeburgo e incluso en Notre Dame de París.<sup>211</sup> De acuerdo con la tradición, es hija del maestro Erwin. Sin embargo, este hecho es poco probable, ya que cuando el arquitecto empezó su trabajo en Estrasburgo, algunas de sus piezas ya estaban talladas y expuestas. Sea como fuere, ayudó a su padre escultor y, cuando este falleció, continuó con su hermano en las obras que habían quedado inacabadas. Entre las estatuas que se le reconocen sin discusión, destacan las de Estrasburgo. En una de ellas, el san Juan ubicado en el interior del templo lleva escondida la siguiente inscripción: “Por gracia de la piedad divina ejecutó

<sup>206</sup> WITTKOWER, R. (1980). op.cit. p.49.

<sup>207</sup> DU COLOMBIER, P. (1954) Les chantiers des cathédrales. p. 131. citado en GIL IGUAL, M, J. (2004) Procesos y procedimientos escultóricos sustractivos y su repercusión en la creación escultórica contemporánea. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de València. p.61.

<sup>208</sup> VIOLET LE DUC, Diccionario . . . Artículo “Escultura”. p. 267. citado en GIL IGUAL, M, J. (2004) Procesos y procedimientos escultóricos sustractivos y su repercusión en la creación escultórica contemporánea. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de València. p.61.

<sup>209</sup> MARTIN, O. (1990). op. cit.p.53.

<sup>210</sup> WILLIAMSON, P. (1995) op. cit. p. 29.

<sup>211</sup> FERRER VALERO, S. (2019). *Mujeres silenciadas en la Edad Media*. Madrid: Editorial Punto de Vista. p 158-159.

esta obra Sabina”.<sup>212</sup> Nos parece muy osado que Sabina se atreviera a firmar, cuando pocos lo hacían, y menos una mujer que, por desgracia, no era habitual que se desarrollara en un mundo de hombres. Otra pieza muy interesante es la llamada *Sinagoga*, ubicada en el exterior. De esta, destacan el virtuosismo de los ropajes y el movimiento corporal, que dan valor al trabajo tallado en piedra.

Estas piezas de Sabina fueron valientes manifestaciones, con las cuales quiso manifestar su derecho a ser escultora, y demostró que podía hacer este trabajo mejor que muchos hombres. Esta reivindicación de los derechos de las mujeres centra la obra del alemán Michael Pickl (1971), que está formada casi en su totalidad por la figura femenina. Pickl nos recuerda con ello que la mujer ha estado oculta en la historia hasta hace muy poco, sin tener derechos ni jurídicos ni políticos. Por este motivo, la representa en sus esculturas con una aparente imperturbabilidad, sencillez y tranquilidad.<sup>213</sup>



Sabina de Steinbach, *Sinagoga*, s. III, Piedra. catedral de Estrasburgo, Francia.



Michael Pickl (Kastl 1971). *Rotes Kleid*, 2016, Madera. Graefe, Berlín, Alemania.

En Alemania, encontramos una gran escuela, en la que destaca el maestro de Naumburgo, el cual nos dejó un grupo de esculturas fascinantes. Los protectores y benefactores de la primera iglesia que se levantó fueron varias parejas, pero destacamos la de Ekkehard y Uta, los cuales parecen retratos. Sin embargo, no lo son ya que vivieron doscientos años antes de la colocación de las esculturas. Están tan llenas de vida que el mismo Panofsky las describe como *primun* y *unicum*, ‘sin precedentes ni continuación’ en el gótico germano.<sup>214</sup> Nos ha parecido interesante comparar estas obras con las de otro artista alemán, contemporáneo nuestro, Stephan Balkenhol, cuyo modo de trabajar recuerda a algunas piezas medievales.

<sup>212</sup> PIJOAN, J. (1947). *Arte gótico de la Europa occidental, siglos XIII, XIV y XV*. Madrid: Espasa.p.324.

<sup>213</sup> MICHAEL PICKL. *Texte*. <<http://michael-pickl.de/index.php/category/texte/>> [Consulta: 20 de febrero de 2020]

<sup>214</sup> PIJOAN, J. (1947). *op.cit.* p.357.



La corona es un símbolo universal de la soberanía, la nobleza y el poder; así, el maestro de Naumburgo se la coloca a Uta. Su compatriota Stephan Balkenhol (1957) retrata a personajes cotidianos, algo impensable en el gótico, en el que estos retratos eran muy caros y hechos por encargo, como el que nos muestra el maestro de Naumburgo. Balkenhol coloca una corona también a esta persona corriente. Nos cuenta el artista:

“mi intención es un arte equilibrado, puro, sereno, sin inquietudes, sin angustias, un arte que tranquilice al obrero intelectual —al escritor, al hombre de negocios— un bálsamo mental, algo así como encontrarse con un buen sillón después del trabajo físico”<sup>215</sup>

Balkenhol trabaja siempre usando la talla directa, y no se preocupa de esconder las marcas de sus gubias; es más, las necesita para que sus figuras tengan esa frescura que las hace tan reconocibles.



Maestro de Naumburgo, *Ekkehard y Uta*, 1260. Piedra policromada. Catedral de Naumburgo, Alemania.



Stephan Balkenhol (Fritzlar 1957). *Rey*, 2017. Madera. Stephen Friedman, Londres, Reino Unido.

En el mismo momento que en Alemania se terminó la pareja de Ekkehard y Uta, en Italia, Nicola Pisano (1220-1284) concluyó el púlpito del Baptisterio de Pisa. De esta manera, puso el punto final a la tradicional supeditación de la escultura a la arquitectura y proclamó su independencia de esta. Este hecho es bastante relevante, ya que se trata de una nueva forma de soporte de imágenes.<sup>216</sup> Debido a la costumbre franciscana de subir al púlpito con tablas de imágenes, según Alexander Perrig, Nicola Pisano tuvo que tallar una obra que apoyara plásticamente la predicación de la palabra de Dios. Las figuras y los leones están además inspiradas *all'antica*, es decir, imitando el estilo clásico. Representar simultáneamente la Anunciación, el Nacimiento y el Anuncio de los pastores es extraordinario; por tanto, se puede considerar a Nicola Pisano un precursor del Renacimiento. Su hijo, Giovanni Pisano

<sup>215</sup> BALKENHOL, S (2001) Stephan Balkenhol. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea. p.17.

<sup>216</sup> TOMAN, R. y BEDNORZ, A. (2007a). El Gótico: arquitectura, escultura, pintura. Colonia: Konemann. p.322.

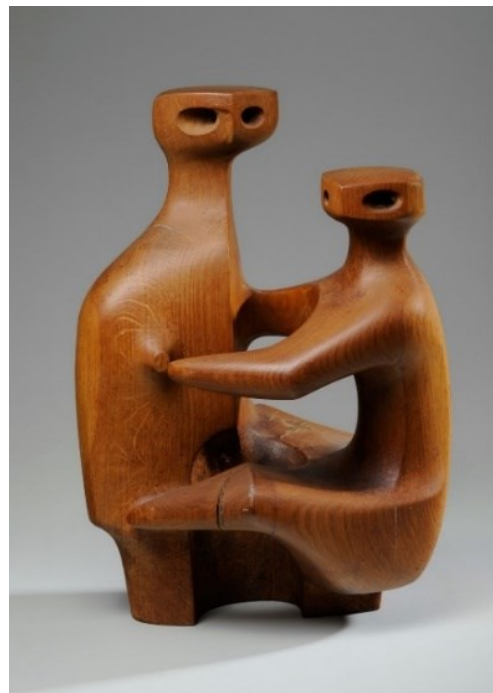
(1250-1315), junto a Arnolfo di Cambio, colaboró con él en la realización de otro púlpito, esta vez en Siena. Para Henry Moore, Giovanni Pisano fue el “primer escultor moderno”, al ser sus obras híbridas entre el gótico y la antigüedad.

Nos gustaría terminar hablando de una pieza de Andrea Pisano (1290-1349) que, aunque lleve el mismo apellido que los dos escultores anteriores, no tiene ninguna relación de parentesco con ellos. Destacó por realizar la primera puerta en bronce del Baptisterio de Florencia, que luego continuó Ghiberti. Trabajó también en la decoración del Campanille de Santa Maria del Fiore de Florencia, comenzado por Giotto. Asimismo, lo ornamentó con relieves contenidos en marco hexagonal, como el visto anteriormente de *Fidias*. La escultura mostrada es la *Madonna del Latte*, tallada en alabastro. En ella, vemos como el estilo de Andrea Pisano, amable y naturalista, es otro nuevo acercamiento a los modelos de la Antigüedad, que culminará con la aparición de Donatello. Si comparamos el salto dado desde la Virgen románica hasta la gótica, se pueden observar grandes diferencias, sin poner en duda la gran calidad de ambas.

Con la misma idea, la de representar a la Madre con el Hijo, comparamos la de Andrea Pisano y la de Hamish Basil (1919). Entre estas se percibe una gran diferencia estética, debido a los 630 años de diferencia entre ambas. No obstante, también presentan rasgos comunes. Además de la representación de una madre con su hijo, otra similitud es la técnica, que en los dos casos es directa, puesto que ambas están trabajadas siguiendo los cánones de sus respectivas épocas. Por tanto, una vez finalizadas, serían vistas como una novedad. En cambio, actualmente, ambas son vistas como clásicos de la escultura.



Andrea Pisano, (Pontedera 1290-1348) *Madonna del Latte*, 1330. Alabastro. Museo Nacional de San Mateo, Pisa, Italia.



Hamish Basil Macpherson (Hartlepool 1915-2005), *Madre e hijo*, 1960. Madera, Fundación Henry Moore, Leeds, Reino Unido.

## Diario

Las catedrales góticas son tan bellas y delicadas que, siempre que las contemplamos, sentimos la enorme necesidad de acercarnos a ellas para ver sus detalles. Nuestros ojos excitados recorren sus muros como si fuera la piel de una amante. Lo que sentimos ha sido descrito de forma magistral por Julian Bell que, cuando estuvo en la Sainte Chapelle de París, sintió ese mismo cosquilleo y lo denominó una “super intensidad que desorienta, emociona y sacia”.<sup>217</sup>

Cada una de ellas fueron el resultado de un enorme esfuerzo colectivo, al igual que los templos griegos o cualquier monumento de una cierta dimensión. Es una lástima que tengamos muy pocos nombres de los artistas que trabajaron en ellas. En la actualidad, ya no se construyen catedrales de esta manera. Además, en el arte contemporáneo no se suele trabajar en grupo por norma general, aunque hay algunas excepciones. Habitualmente se trabaja en solitario; cada uno produce su obra y la coloca en una galería para que se venda. Hemos pasado de una sociedad que tiende a la colectividad hacia una totalmente individualista, en la que se impone el *like*, el postureo y el narcisismo. Hoy en día, todo el mundo quiere ser distinto a los demás.

Otra cosa que nos parece interesante es la percepción visual de que existe un paralelismo formal en la evolución del arte románico al gótico, similar al de la escultura griega. En este sentido, lo tosco evoluciona hacia lo natural, incluso en el policromado de las estatuas. Pero es un *déjà vu* engañoso, porque existe una gran diferencia entre el templo y la catedral, como indica Gombrich:<sup>218</sup> “los artistas griegos del siglo V a. C. se interesaron principalmente en cómo construir la imagen de un cuerpo bello. Para el artista gótico, todos esos métodos y recursos no eran más que medios para un fin: representar su tema sagrado de la manera más emotiva y veraz posible.”

Sin embargo, si analizamos los métodos de talla, sí que se perciben coincidencias. En ambos momentos, hay un predominio aparente de la talla directa. Se supone que, en los grandes complejos escultóricos, como los de Olimpia o Atenas, se usaron técnicas indirectas. Esto nos hace cuestionarnos si sucedió lo mismo en las grandes catedrales góticas. Si no fue en todas, quizás en alguna; así, en Reims, algunas de sus tallas nos recuerdan increíblemente a la época de Praxíteles. Olegario Martín recalca que para elaborar esas esculturas se ha llevado a cabo un estudio muy detallado y preciso<sup>219</sup>. Esto es justo lo que se hace para copiar un modelo usando técnicas de puntos. Por otro lado, si gracias a restos de estatuas incompletas en la antigua Roma se presupuso que estas técnicas vinieron de Grecia y, como veremos en el Renacimiento, volverán a aparecer las técnicas indirectas, podríamos pensar lo mismo, que estaban ensayándose antes. Por lo tanto, en algunas catedrales góticas. Es solo una corazonada, pero no tenemos pruebas para demostrarlo.

También es interesante mencionar que los escultores de la Edad Media podían trabajar toda su vida en una o distintas catedrales de Europa. Actualmente esta práctica ha desaparecido; además, no lo mencionamos con la intención de que vuelvan a levantarse catedrales, puesto que ya hay suficientes. Nos referimos a la precariedad laboral que los artistas sufren hoy en día. ¿Habrían vivido los artistas en el románico o en el gótico de sus propios trabajos? Sin duda, no.

---

<sup>217</sup> BELL, J. (2007). *op.cit.* p.63.

<sup>218</sup> GOMBRICH, E. H.(1997). *op. cit* p.143-44.

<sup>219</sup> MARTIN, O. (1990): *op. cit.*p.53.

En una ocasión, un amigo nos comentó que nuestro trabajo evocaba a capillas medievales que, en vez de santos, habíamos colocado a personajes cotidianos, a gente normal. No sabemos si lo hicimos subconscientemente; es posible que, en nuestro imaginario personal, haya influido el arte medieval. Sin duda, este periodo es un tesoro visual al cual podemos volver siempre para buscar inspiración y que, además, tenemos muy cerca de nosotros.



Antonio Samó (Valencia 1984). Vista de la feria *Estampa*, Set Espai D'art, Madrid, España.

## 2.3- Edad Moderna

### 2.3.1- El impulso renacentista

En 1400, Italia no era una nación unificada como en la actualidad, sino un conjunto de estados en los que aparecieron nuevas ideas que llevaban germinando en el último siglo. Desde el punto de vista ideológico, esto supuso una recuperación de los valores de la cultura grecorromana. Los motivos fueron varios: la escasa simpatía con la que se acogió el estilo gótico, la gran cantidad de restos artísticos de la Antigüedad que sobrevivían y una nueva corriente de pensamiento, el humanismo, en la cual el hombre era el centro y la medida de todas las cosas.<sup>220</sup> Se dice que Vasari acuñó el término Renacimiento, *Rinascita*, en contraposición con el estilo anterior, que no se llamaba gótico y que él mismo acuñó al considerarlo decadente y de “bárbaros”.

De acuerdo con el historiador holandés Johan Huizinga:

“El renacimiento es el surgimiento del individualismo, el despertar de una búsqueda insistente en pos de la belleza, la marcha triunfal del placer mundano y de la felicidad vital, la conquista de la realidad terrenal por el espíritu, la renovación de los placeres paganos de la vida, la toma de conciencia de la personalidad en su relación natural con el Universo.”<sup>221</sup>

El Renacimiento se suele dividir en dos períodos: el *quattrocento*, que abarca desde el 1400 hasta el 1495, y el *cinquecento*, que termina en 1600. Su lugar de nacimiento fue Florencia y, poco a poco, se extendió por toda la península itálica, en primer lugar, y al resto de Europa, en segundo lugar. Junto al hombre como protagonista aparece también la naturaleza. Los artistas no solo aspiraban a imitar el pasado clásico, sino que pretendían superarlo. Si el arte medieval es narrativo, el renacentista es sensorial; en consecuencia, el interés máximo de los artistas es la belleza puramente formal. Los temas cristianos continúan predominando en todas las artes, aunque también se recuperan los mitológicos.<sup>222</sup>

En este primer Renacimiento, el artista se sigue considerando como un artesano y no se reconoce su trabajo creativo, como ocurría en la Edad Media. Muestra de ello es que Donatello, al poco de morir, en 1483, es denominado todavía en un documento fúnebre como *scarpellator* ‘cantero’.<sup>223</sup> Otro ejemplo de este rechazo social fue la oposición del padre de Miguel Ángel, que en 1487 se negaba por completo a que este se formara como pintor o escultor, y tuvo que convencerlo Lorenzo de Medici, que había visto sus cualidades increíbles, para que este pudiera dedicarse a lo que le apasionaba.

Tal era la necesidad de concienciar y, en cierto modo, de ir poco a poco educando a la sociedad que, en 1436, León Battista Alberti (1400-1472), arquitecto y humanista, editó un libro llamado *Della Pittura*, en el cual reivindica el estatus de los artistas. En él, habla de la formación que reciben y el modo de vida que deben llevar. El autor hace hincapié en que no solo se deben basar en la técnica, sino también en lo intelectual. Toda práctica artística debe tener una base científica. Son interesantes algunas de sus reflexiones:

“Por lo tanto, aseguro que es necesario que el pintor aprenda geometría.” Asimismo: “Por su propio placer los artistas debieran reunirse con poetas y oradores, quienes tienen muchas

<sup>220</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op. cit. p.174.

<sup>221</sup> TOMAN, R. (1999). *El Arte en la Italia del Renacimiento: arquitectura, escultura, pintura, dibujo*. Colonia: Konemann. p.7.

<sup>222</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op.cit. p.175.

<sup>223</sup> WITTKOWER, R. (1980). op.cit. p.49.

cualidades en común con los pintores y tienen un conocimiento amplio sobre muchas cosas.”<sup>224</sup>

En lo referente a la escultura, Alberti escribió otro tratado, llamado *De statua* (1430). En este, sigue los pasos de Plinio el Viejo y especifica que este arte tiene tres ramas especializadas: los que trabajan con el bronce, los que modelan y los que tallan, a los que denomina, curiosamente, escultores:

“Pues algunos comenzaron a perfeccionar sus trabajos, añadiendo y quitando, como los que trabajan con cera y tierra, que los griegos llaman *plasticous*, y nosotros *fictores* (modeladores). Otros comenzaron a hacer esto sólo quitando, como los que apartando lo superfluo sacan a la luz a figura del hombre que quieren, que antes estaba escondida en el bloque de mármol. A estos les llamamos escultores.”<sup>225</sup>

Si, en la Edad Media, los artistas trabajaban a partir de modelos geométricos (recordemos el *Album de Villard de Honnecourt*), en el Renacimiento obran a partir de la observación y el estudio de la naturaleza. En este sentido, Leonardo Da Vinci aconseja dibujar y hacer modelos en barro en varios tamaños, tal como indica Wittkover:

“El escultor empieza haciendo dibujos del natural y apuntes de la composición. El paso siguiente es un pequeño modelo en barro, cera o terracota. Este modelo sirve para el como para su cliente. Después acomete la realización del modelo grande, que corresponde, en tamaño al que va a hacer en piedra.”<sup>226</sup>

Una vez terminada la fase de estudio, se pasa al tallado mediante dibujos y modelos en arcilla. Nanni di Banco, entre el 1408 y el 1413, realizó un relieve conocido como *Maestros de la Piedra y la Madera*, ubicado bajo los *Cuatro Santos Coronados*, en uno de los tabernáculos de la iglesia de Orsanmichele de Florencia. En este, se ve a la derecha a un escultor en pleno trabajo, que utiliza la técnica directa.



Nanni di Banco (Florencia 1385–1421), *Maestros de la piedra y la madera*, 1418-13, Mármol. Orsanmichele, Florencia, Italia.

<sup>224</sup> ALBERTI, L. B. y VILLA ARDURA, R. (1999). op. cit. p.116.

<sup>225</sup> ídem.

<sup>226</sup> WITTKOWER, R. (1980). op.cit. p.112.



Hay, sin embargo, indicios de propuestas de métodos indirectos, ya que tanto Alberti como Leonardo Da Vinci, guiados por sus convenciones científicas, legaron ideas de mecanismos para facilitar la labor escultórica. Alberti, en su tratado *De statua*, nos describe de nuevo un método que llamamos de Alberti, que es una variante de la técnica de la plomada, mientras que Leonardo da Vinci, propone el sistema de caja y varillas, los cuales hemos explicado en la página 41.

Wittkover pone ejemplos de posibles piezas realizadas con técnicas indirectas. La primera es el *San Jerónimo en el Desierto* (1460), de Desiderio da Settignano. La aparición de una segunda versión, que fue considerada original, lo conduce a proponer que el artista tuvo que satisfacer a dos clientes y, para ello, usó un sistema mecánico de traslado que, en teoría, era muy preciso para copiar. El segundo ejemplo es una observación del historiador de arte Irving Lavin. Este sugiere que, en 1464, se encargó a Agustino di Duccio realizar una figura en el bloque que más adelante sería el *David* de Miguel Ángel. Duccio intentó ampliar sobre este gigantesco mármol un pequeño modelo en cera. El trabajo fracasó y fue abandonado, hasta que en 1501 Miguel Ángel empezó a trabajar en su *David*. Lo primero que hizo fue dar un golpe de cincel para eliminar un nudo que tenía el bloque en el pecho. Este nudo, sospecha Lavin, era un punto utilizado por Agustino di Duccio como referencia fija para calcular las proporciones de su coloso a partir de las del modelo.<sup>227</sup>

El estilo escultórico renacentista apareció exactamente en 1401 con el concurso de la segunda puerta de bronce del Baptisterio de Florencia.<sup>228</sup> Participaron siete escultores, de los cuales destacan Lorenzo Ghiberti, Filippo Brunelleschi y Jacopo della Quercia. El primero de estos resultó el vencedor. Esta obra llevaría a Ghilberti más de veinte años, aunque la puerta más famosa del Baptisterio sería otra, la tercera, que se encuentra al este y se realizó entre 1425 y 1452. Es tan hermosa que Miguel Ángel la consideró ser digna del paraíso y, por este motivo, se la conoce como “puerta del paraíso”. En todo este periodo, los tres materiales más utilizados fueron el mármol, el bronce y la madera.

Durante todos estos años, la actividad escultórica se concentraba alrededor de la catedral, como así había sucedido anteriormente durante el período románico y gótico. En esta escuela se formó Donatello (1386-1466), y también aprendió la técnica de tallar mármol con Nanni di Banco.<sup>229</sup> Más adelante aprendería con el mismo Ghilberti a realizar bronce. Donatello se convirtió en el escultor más importante del *quattrocento*, porque rompió completamente con el pasado.<sup>230</sup> Fue un escultor completo que dominó todos los materiales, la piedra, la madera, el bronce o la arcilla.

Donatello viajó a Roma con Brunelleschi entre el 1402 y el 1404. El objetivo del primero era estudiar la escultura de la antigua capital del imperio, mientras que el segundo pretendía investigar su arquitectura. Allí es donde adquirió una sensibilidad especial, al poder estudiar tales tesoros artísticos. Las obras de Donatello tienen una humanidad y un realismo desconocidos para sus contemporáneos. Son, pues, fruto de una intensa introspección psicológica, que crea una empatía inmediata entre el espectador y el sujeto retratado.

---

<sup>227</sup> WITTKOWER, R. (1980). op.cit. p.102.

<sup>228</sup> POPE HENNESSY, J. y VILLAVEVERDE, F. (1989). *La escultura italiana en el Renacimiento*. Madrid: Nerea.p.11.

<sup>229</sup> STEGMANN, H, (1936) *La escultura de occidente*, Barcelona: Labor. p.189.

<sup>230</sup> GOMBRICH, E. H.. (1997). op.cit. p.172.

Sobre el método de trabajar de Donatello, Cellini indica:

“muchos hombres audaces atacan el mármol sirviéndose como diseño únicamente del modelo pequeño, al final no quedan tan satisfechos como cuando han hecho el modelo grande. Esto se ha podido comprobar con nuestro Donatello.”<sup>231</sup>

Esta afirmación es un poco ambigua, ya que puede entenderse que Donatello usó modelos pequeños y no quedó tan satisfecho como cuando hizo grandes, o también que otros usan modelos pequeños y que es mejor hacer grandes, como Donatello. También se dice que usó la talla directa; eso es seguro, pero no hay datos que aporten información sobre si empleó algún método indirecto. Otros autores especifican que este método era el mismo que usaban los griegos al tallar en redondo,<sup>232</sup> es decir, por todos los lados.

Para darnos cuenta de las novedades que aportó Donatello, se analizarán dos de sus piezas más famosas: la primera es el *San Jorge* de 1416 tallado en mármol, el cual se encontraba en uno de los nichos de la iglesia de Orsanmichele de Florencia. Actualmente, se encuentra en el museo del Bargello. Esta escultura es una de las más famosas del autor. Gombrich la elogia con efusividad y la compara con las medievales. A pesar de que en ella se aprecian algunas características tardogóticas como la precisa silueta, las detalladas manos o las cejas marcadas, estas revelan una completa independencia de los modelos tradicionales. El rostro es lo que más llama la atención, puesto que ya no tiene la belleza serena de los santos medievales. Su mirada transmite energía y un gran estado de concentración. *San Jorge* está aguardando la llegada del dragón y su cuerpo está en tensión; su corazón late apresurado.

Esta posición firme del hombre que espera dispuesto a no ceder ni un centímetro se ha visto como un símbolo del valor y la juventud, de manera que se considera un referente al *David* de Miguel Ángel, para quien Donatello, aunque no lo conoció en vida, “fue su maestro”.<sup>233</sup> Si se observa minuciosamente el rostro del *San Jorge* de Donatello, se aprecia que es idéntico al rostro del *David* de Miguel Ángel.

Vasari dijo de ella:<sup>234</sup> “En su cabeza se reconoce la belleza de la juventud, el ánimo y el valor con las armas, una vivacidad de gallardía terrible y un maravilloso gesto de movimiento dentro de la piedra.” ¿Como sería un *San Jorge* de nuestra época? Seguramente, no llevaría ni espada ni escudo.

---

<sup>231</sup> CELLINI, B. (1989). op. cit. p..180.

<sup>232</sup> VV.AA. (1984). Historia Universal del Arte: Tomo 8. Madrid: Sarpe. p.31.

<sup>233</sup> CELLINI, B. y BARCELÓ, M. (1984). La vida. Barcelona: Planeta.p.181.182.

<sup>234</sup> VASARI, G. (1998). op. cit. p.315.



Donatello (Florencia 1386-1466). *San Jorge* (detalle), 1416, Mármol. Museo del Bargello, Florencia, Italia.



Miguel Ángel Buonarroti (Caprese 1475-1564). *David* (detalle), 1504. Mármol. Museo de la Academia, Florencia, Italia.

La obra de Mario Dilitz (1973) *N° 173*, nos hace pensar que podría ser alguien que se entrena, que boxea cada día para hacer su cuerpo más fuerte. El dragón al que san Jorge derrota se puede considerar un símbolo de la dificultad de la vida para seguir hacia adelante y lograr nuestros objetivos. Dilitz combina el aprendizaje tradicional con temáticas actuales; crea, así, esculturas a tamaño natural de gran intensidad y atractivo. El proceso escultórico tiene varias fases: una destructiva y otra constructiva, que es vista por el escultor como una metáfora de nuestro día a día.

La madera que usa Dilitz es de alta calidad: en vez de usar cola blanca como todos, elige una cola de color rojo que sirve como firma para sus creaciones y que es inconfundible.<sup>235</sup> Aquí no se aprecia, pero algunas de sus esculturas tienen la misma cara o los mismos brazos, como si se clonasen partes del cuerpo que luego se unen para una figura nueva. Para ello, se ha usado una copiadora manual o pantógrafo, como hemos explicado en los distintos apartados dedicados a las técnicas indirectas (véase p.43). Dilitz parece tratar la madera como si fuera bronce, ya que combina varias series. Cuando se trabaja el bronce, se considera pieza única hasta seis copias de una misma figura. Estamos más acostumbrados a ver el proceso de reproducir en pintura, cuando se hacen los llamados *prints*, que son como fotocopias de alta calidad y a bajo coste. Es comprensible que los artistas quieran rentabilizar con mayor éxito una obra, ya que lleva mucho trabajo y el beneficio, cuando se es joven, nunca es suficiente. En la mayoría de los países, pero en concreto en España, no hay una educación cultural para comprar arte, puesto que se ve como un lujo para muy pocos.

<sup>235</sup> MARIO DILITZ. *About*. < <https://mariodilitz.com/about/> > [Consulta: 25 de febrero de 2020]



Mario Dilitz (Innsbruck 1973). N.º 182, 2019. Madera, cortesía del artista.



Mario Dilitz (Innsbruck 1973). N.º 173, 2018. Madera. Bayart, Paris, Francia.

Volviendo al *San Jorge* de Donatello, encontramos debajo de la escultura del santo un relieve en el que se representa la lucha contra el dragón. Aquí se observa otra innovación, el llamado relieve *stiacciato* o *schacciato*, del cual Donatello fue uno de sus pioneros. Si lo comparamos con el anterior citado de Nanni di Banco, bajo el grupo *Cuatro Santos Coronados*, realizado unos pocos años antes, se constata que las diferencias son enormes. En el de Nanni, se ven los muros posteriores y laterales de una estancia y el suelo limitados por estos y, una vez más, el espacio está ocupado por figuras de alto relieve. Este es el típico relieve del período gótico, en el que no hay diferencias espaciales. En el de Donatello, el espacio imaginario es mayor al mismo tiempo, que es inferior al retroceso físico. En otras palabras, tiene mayor profundidad con un uso menor del tallado. El cincelado es tan poco profundo que las formas parecen dibujadas en vez de talladas. Este uso de la perspectiva lo utiliza Masaccio diez años más tarde en las pinturas de la capilla Brancacci de Florencia, sobre ella nos cuentan:

“En vez de efectuar las figuras sobre un fondo plano que se correspondía con los límites visuales de la escena, Donatello efectuó una proyección del espacio a través del fondo y situó la acción detrás del plano del relieve, no delante de él. Esto es logrado gracias a la perspectiva lineal, desde la antigüedad nunca se volvió a utilizar y gracias a Donatello regreso al arte occidental.”<sup>236</sup>

<sup>236</sup> POPE HENNESSY, J. y VILLAVARDE, F. (1989). op.cit p.27.



Donatello (Florencia 1386-1466). *San Jorge y el Dragón*, 1416. Mármol, Orsanmichele, Florencia, Italia.

No se puede finalizar el *quattrocento* sin mencionar brevemente los conocidos busto-retratos florentinos. En concreto, esto nos conduce a hablar de otro escultor, Andrea Verrocchio (1435-1488), maestro de Leonardo Da Vinci y de Sandro Boticelli y famoso por sus bronce. Sin embargo, en 1475 talló en mármol una pieza importante, conocida como la *Dama del Mazzolino*. Esta pieza es relevante porque es innovadora, al terminar el busto a la altura del ombligo y, también, por la presencia de los brazos, algo que tradicionalmente no se llevaba a cabo, como se observa en la imagen de una *Marietta Strozzi* (1460) en mármol de Desiderio da Settignano (1428-1464).

Gerard Mas (1976) se inspira en iconos de la historia del arte; en este caso concreto es evidente, aunque el artista les añade un toque contemporáneo con cierta ironía e incluso humor. Trabaja a partir de modelos pequeños que luego amplía a tamaño natural, igual que el definitivo, que termina usando el sistema de puntos mediante la cruceta. Nos deja esta interesante reflexión:

“Aquel momento tan extraño en que una escultura pasa a ser un trozo de mármol o madera a ser un objeto venerado, un objeto sagrado, aunque yo no haya puesto esta intención religiosa me resulta fascinante.”<sup>237</sup>

Otro ejemplo de ello es la obra titulada *Woman*, de Paloma Varga (1966), que guarda un gran parecido formal con esta de Desiderio, aunque quizás es solo algo casual. Los temas principales del trabajo de Varga giran en torno a la memoria, la mortalidad, la transformación, la metamorfosis, lo siniestro y lo tragicómico. En este caso, toda la pieza es una talla realizada directamente; en otras ocasiones, reúne objetos encontrados que, elaborados al estilo *kunstkammer*, sugieren depósitos de memoria o alegorías del subconsciente. Siempre con cierto aire surrealista, se aprecia la influencia del folclore alemán, la iconografía cristiana y la escultura modernista.<sup>238</sup> La escritora Angela Stief opina sobre sus obras lo siguiente:

<sup>237</sup> MARTIN LAISLER. “Gerard Mas Escultor” en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=ZywYWkSP2tA>> [Consulta: 27 de febrero de 2020]

<sup>238</sup> PEDRO CERA. *Paloma Varga Weisz* <<https://www.pedrocera.com/artists/paloma-varga-weisz/#artist-text-and-links>> [Consulta: 29 de febrero de 2020]

“La obra escultórica de Paloma Varga Weisz está caracterizada por referencias obvias hacia la iconografía y la artesanía tradicional, une lo histórico con una práctica artística contemporánea que rara vez revelan sus raíces genealógicas.”



Andrea Verrocchio (Florença 1435-1488). *Dama del Mazzolino*, 1475. Mármol. Museo Bargello, Florença, Italia.



Gerard Mas (Sant Feliu de Guixols 1976). *Dame de la rata*, 2008. Alabastro. 3Punts, Barcelona, España.



Desiderio da Settignano (Settignano 1430-1464), *Marietta Strozzi*, 1455, Mármol. Staatliche Museen, Berlín, Alemania-



Paloma Varga Weisz (Mannheim 1966). *Woman*, 2015, Madera, cortesía de la artista.

Con el nuevo siglo, el Renacimiento llega a su plenitud y las tallas en escultura tienden hacia una mayor monumentalidad. Florença seguira siendo un gran centro cultural, en el cual se realizan obras maestras, aunque poco a poco la vanguardia se desplazará a Roma. All se descubriran dos obras capitales de la historia del arte: en 1503 el *Torso de Belvedere*, en el Campo dei Fiori, y, en 1506, el *Laocoonte y sus hijos*, en un viñedo de la ciudad. Ambas piezas impresionaron mucho a los artistas; tanto la postura retorcida del Laocoonte como la magnífica musculatura del torso influyeron e inspiraron varias obras del Renacimiento, del Manierismo y del Barroco.



En el momento de su descubrimiento, se creyó que eran piezas helenísticas originales; sin embargo, hoy sabemos que son copias romanas. Ambas se encuentran en los Museos Vaticanos. Este descubrimiento tuvo un extraordinario valor simbólico para una ciudad que buscaba renacer como el reflejo de lo que fue en la Antigüedad y recuperar su grandeza perdida. Pese a su reducido tamaño, este boceto de Staffan Nihlén<sup>239</sup> (1929) nos ha parecido un pequeño boceto del *Torso de Belvedere*, porque transmite fuerza y monumentalidad, algo complicado de obtener en formas tan pequeñas (esta, en concreto, mide apenas 36 cm). Nihlén vive en Estocolmo, aunque suele viajar a Italia para buscar mármol de Carrara. Le gusta moverse libremente por las montañas, hasta encontrar el trozo que considera adecuado. Para él, este mármol contiene un movimiento interior especial que aparece cuando brilla. En mitad de la naturaleza, un bloque parece diminuto y pasa desapercibido, pero cuando cambia de contexto, en su caso, en Suecia, se engrandece, cobra vida propia y pasa a ser algo único. En su taller trabaja siempre de forma directa y completamente manual.



Apolonio de Atenas, *Torso de Belvedere*, s. I a.C. Mármol, museos Vaticano, Ciudad del Vaticano.



Staffan Nihlén (Estocolmo 1929), *Sin título* 2016. Piedra. Arnstedt, Bastad, Suecia.

El mayor artista del *cinquecento* y, quizás, uno de los más famosos de la historia, es Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), un florentino que no solo es conocido por sus esculturas, sino también por su pintura, obra arquitectónica y poesía. Sin embargo, él se sintió tan solo escultor. Fue el único artista del que se escribieron en vida dos biografías, primero en la obra de Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* y después de Ascanio Condivi, llamada *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*.

<sup>239</sup> ARNSTEDT. *Staffan Nihlen*. < <https://www.galleriarnstedt.se/staffan-nihlen> > [Consulta: 5 de marzo de 2020]

Su pensamiento neoplatónico puede reducirse a uno de sus sonetos, en el cual expresa que la figura se halla dentro del bloque de piedra y el artista tiene la misión de liberarla:

“Los mejores artistas no piensan en mostrar  
Lo que la áspera piedra en su superfluo revestimiento  
No incluye; romper el hechizo del mármol  
Es todo lo que puede hacer la mano al servicio del cerebro.”

Miguel Ángel nació el 6 de marzo en una casa de campo de Caprese en 1475. Pocos días después su familia regresó a Florencia, a Settignano, donde fue confiado a una nodriza, hija de canteros. A lo largo de su vida, recordará con cariño que fue criado con leche y polvo de mármol. Miguel Ángel era un joven testarudo y apasionado que se sintió atraído por la escultura. Como ya hemos mencionado anteriormente, su padre rechazó tal idea rotundamente y tuvo que ser Lorenzo el Magnífico quien convenciera a su progenitor de dejarle ser artista. Con doce años, ingresó en el taller de los pintores Doménico y Davide Ghirlandaio. Allí pasó tres años dibujando y pintando, hasta que se le presentó la ocasión para estudiar escultura y fue seleccionado para pasar un año en el jardín de San Marcos con Bertoldo de Giovanni, antiguo alumno de Donatello. Sus primeras obras deslumbraron a Lorenzo el Magnífico. Un día, mientras dibujaba en la capilla Brancacci en la iglesia del Carmine, tras una discusión, Pietro Torrigiani le rompió de un puñetazo la nariz, que ahora todos reconocemos en las facciones del maestro.<sup>240</sup>

Sus piezas tienen un dramatismo ya mostrado por Nicola Pisano, Jacopo della Quercia o Donatello, que se acentúa más con la conocida *terribilita*, como explica Juan Martínez:

“En su arte se aprecia la melancolía de los filósofos y el lirismo de los poetas. Los sentimientos más diversos... fruto de cambiantes estados de ánimo... el más fuerte y dominante de estos estados fue el dramatismo, que se expresa en las figuras por medio de un grave terribilismo.”<sup>241</sup>

Sobre la aportación de Miguel Ángel a la escultura, señala Hans Stegmann:

“en la amplia y vigorosa constitución corporal de sus figuras de cabeza pequeña, y cuyas masas poseen un movimiento maravilloso, se advierte ya la característica de su arte: la exuberante vitalidad, difícilmente contenida.”<sup>242</sup>

Miguel Ángel era muy meticuloso en cada uno de los pasos a la hora de realizar una escultura. Seguía el método ya utilizado por la generación anterior. Primero dibujaba a plumilla o tiza apuntes rápidos que, una vez satisfecho, trasladaba a un pequeño boceto en cera o barro. Este sistema era ideal para clarificar las ideas y una vez empezado el tallado, el boceto servía de guía para consultar las líneas principales. Todavía hoy muchos escultores siguen utilizando este modo de proceder.<sup>243</sup> Una vez terminado el boceto, empezaba a tallar de forma directa, como indica Cellini:

---

<sup>240</sup> VASARI, G. op. cit. (1998). p.883.

<sup>241</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op. cit. p.182.

<sup>242</sup> STEGMANN, H. (1936). op. cit. p.188.

<sup>243</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p.146.

“El mejor método que existe es el que usaba el gran Miguel Ángel; tras haber dibujado en el bloque la vista principal, se empieza a quitar mármol de esa cara, como si se estuviera haciendo un relieve, y así, de esta manera, y paso a paso, se saca a la luz la figura entera.”<sup>244</sup>

Tan solo en una ocasión, para las esculturas de la capilla de los Medici, el artista realizó modelos a tamaño natural con las definitivas que hoy en día vemos en mármol. No hay documentación que indique por qué cambió su *modus operandi*; tan solo se puede suponer que fue para ayudar a los asistentes contratados para el abocetado de las figuras y para dar a conocer sus intenciones finales a los clientes. Las obras estuvieron a punto de ser destruidas por revueltas de carácter político, pero, por suerte para los amantes del arte, se salvaron al estar solo abocetadas.

A diferencia de los griegos del periodo arcaico que trabajan la figura por todos los lados al mismo tiempo, Miguel Ángel solo se centraba en la parte frontal. El rasgo más sorprendente es que las partes más salientes de estas figuras están casi terminadas. Esto puede comprobarse en las estatuas inacabadas; en concreto, algunos de los esclavos tienen el famoso acabado que todos conocemos. El llamado *non finito*, ese célebre inacabado de sus obras que les da un toque tan contemporáneo, ha sido un tema de muchos debates. Hay autores como Martin Weinberger que afirman que Miguel Ángel hubiera querido terminar todas sus esculturas, pero cancelaciones de contratos o nuevos proyectos le obligaron a dejarlas así.



Miguel Ángel Buonarroti (Caprese 1475-1564). *Esclavo despertándose*, 1519-36.  
Mármol. Galería de la Academia, Florencia, Italia.

---

<sup>244</sup> CELLINI, B. (1989). *op. cit.* 181.

No obstante, hay obras que el mismo artista dejó en ese estado, como la anteriormente citada, el *Tondo Pitti*, el *Tondo Tadei*, el *Bruto* o la *Piedad Rondanini*. Compartimos la opinión de Olegario Martín sobre el *non finito*:

“El extraordinario uso de la gradina expresa el contenido de las formas con toda claridad sin necesidad de llegar al pulimento. Se podría pensar que Miguel Ángel no llevaba a cabo el pulimento por temor a perder ese carácter vibrante de la superficie o para potenciar los conceptos de luz y sombra logrados en el mármol.”

Daniel Dewar y Grégory Cicquel tienen una serie de esculturas en mármol rosa hechas para su exposición *Rosa Aurora Rosa*, con las que tratan de evocar la desnudez a través del mobiliario moderno. La que ilustramos a continuación, *Los desnudos*, guarda varios parecidos con las de Miguel Ángel: el peso del bloque; el acabado *non finito*, que es la textura que rodea cada pieza, y, por último, la técnica directa, en este caso hecha por el cantero francés Matthieu Guérin.<sup>245</sup>

En esta obra el *non finito* es usado tan solo por su estética, nada más. Normalmente, Dewar y Cicquel suelen trabajar usando un robot 3D o el pantógrafo manual, que les ayuda en la mayor parte del trabajo, aunque se termina siempre a mano. A pesar de la ayuda de los robots, el acabado manual sigue siendo insuperable.



Daniel Dewar (Forest of Dean 1976) y Grégory Gicquel (Saint-Brieuc,1975). *Los Desnudos*, 2017. Mármol rosa. Fashart, Milán. Italia.

<sup>245</sup> BEAUMERT. B (2017), “Surprenant : quand la salle d'eau émerge d'un bloc de marbre” en Chronique Republicane, 9 de abril <[https://actu.fr/bretagne/fougeres\\_35115/surprenant-quand-la-salle-deau-emerge-dun-bloc-de-marbre\\_3168010.html](https://actu.fr/bretagne/fougeres_35115/surprenant-quand-la-salle-deau-emerge-dun-bloc-de-marbre_3168010.html)> [Consulta: 8 de marzo de 2021]

Este modo de proceder conlleva que la mayoría de las estatuas tengan un punto de vista considerado como el principal. Este aspecto cambiara con el manierismo como veremos más adelante. Vasari, gran admirador del maestro, nos dejó una crítica hacia los artistas que no empleaban este modo de trabajar:

“los artistas que tienen prisa por avanzar y que [...] tallan el mármol por delante y por detrás sin pensarlo dos veces, luego, en el caso de necesidad, no pueden por ningún medio dar marcha atrás. Muchos de los errores que vemos en las estatuas tienen su origen en esta impaciencia del artista por ver surgir enseguida del bloque la figura exenta, de tal manera que muchas veces se cometen errores que sólo pueden arreglarse uniendo varias piezas [...] Y este poner parches sigue el modo de trabajar de los zapateros cuando ponen remiendos, y no el de los maestros competentes en este arte [...] y además carece de belleza, es despreciable y merece la mayor de las censuras.”<sup>246</sup>

Uno de los principales beneficios de la manera de trabajar de Miguel Ángel es tener siempre espacio en la parte posterior para retroceder y corregir pequeños fallos ya que, si trabajas todos los lados a la vez, esto resulta casi imposible. No tenemos constancia de que usara un sistema de puntos, puesto que de haberse usado no habría habido ningún problema en trabajar el bloque desde cualquier lado sin posibilidad de error. Vasari cuenta otro método de trabajar del maestro, en referencia al *David*, el llamado método de la “tina de agua” o de la “bañera”.

“Imaginemos una figura tendida, en posición uniformemente horizontal, dentro de una cubeta llena de agua; si fuéramos levantando la figura hasta hacerla salir del agua, iría emergiendo lentamente, primero las partes más salientes, luego veríamos la figura como si se tratara de un relieve y finalmente aparecería del todo exenta y tridimensional.”<sup>247</sup>

El gran conocimiento de la anatomía humana, debido a su exquisita técnica, hizo posible unos resultados excelentes, como indica Olegario Martín:

“La dificultad que supone trabajar directamente, Miguel Ángel la contrarresta con su peculiar técnica, basada en una visión analítica de la realidad que le lleva a definir desde el principio las formas, hasta el punto de llegar a pulimentarlas.”<sup>248</sup>

Wittkover analiza detalladamente el uso de los útiles por parte de Miguel Ángel en muchas de sus tallas y nos transmite información valiosísima, que nos hace fijarnos con más detalle en ellas apreciarlas mejor. Primeramente, habla del trépano, que es el equivalente al taladro actual. Este fue usado mucho en la juventud del artista, en piezas tan remarcables como el *Baco*, la *Piedad*, el *David* o el *Moisés*. Sobre todo, lo utilizaba en cabellos, barba y ojos.

El mismo Miguel Ángel lo dejó escrito en un dibujo que actualmente se encuentra en el Louvre. Se trata de la célebre frase “David con la honda y yo con el arco”. El arco al que se refiere es el trépano. Con esta herramienta puedes hacer agujeros que permiten eliminar la materia con seguridad y facilidad, sin que partes cercanas corran riesgo de dañarse por los golpes de los cinceles.<sup>249</sup> El único defecto del trépano es que las marcas que deja luego hay que eliminarlas.

---

<sup>246</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p.136.

<sup>247</sup> GIL IGUAL, M, J. (2004). op. cit. p.73.

<sup>248</sup> MARTIN, O. (1990). op. cit. p.110.

<sup>249</sup> WITTKOWER, R. (1980). cit. p.121-127.

La gran especialidad del artista era la gradina o cincel dentado. Ningún artista, que se sepa, lo ha usado de manera tan compleja. En el *Tondo Pitti* se pueden ver las marcas de tres gradinas diferentes. Tras los golpes del puntero, se ha usado una gradina muy tosca directamente y, a continuación, va aplicando otras más finas a medida que las formas van completándose.

“Miguel Ángel utiliza la gradina sabiamente según el sentido del volumen, es decir, tiende a rodear las formas de modo que se potencien mediante el recorrido paralelo o entrecruzado de las líneas del cincel. El remodelado constante del cincel le permite un análisis exhaustivo del contenido formal: cuyo resultado es una superficie vibrante cargada de sensibilidad, donde luces y sombras se complementan como recurso expresivo. Remodelado que, por cierto, también se da en sus dibujos y pinturas.”<sup>250</sup>

Observando el *Tondo Pitti*, no hemos podido evitar la comparación, salvando las distancias, con otro relieve: la obra de la artista holandesa Milena Naef. En *Fleeting Parts*, Naef utiliza su propio cuerpo para explorar el peso físico y mental de la piedra. El proyecto permite a la artista residente en Ámsterdam honrar la historia escultórica de su familia. Asimismo, Naef emplea un elemento performativo que hace que *Fleeting Parts* sea inherentemente personal. La artista talla huecos en grandes láminas de mármol para crear espacios en los cuales enmarcar partes de su propio cuerpo; lo que vemos, pues, son solo fotografías. Al realizar este tipo de talla y *performance*, la artista soporta el peso de sus obras y se fusiona con ellas como si fuera toda una sola pieza. De esta manera, demuestra la fuerza, complejidad y fragilidad de su cuerpo.



Miguel Ángel Buonarroti (Caprese 1475-1564). *Tondo Pitti*, 1503.  
Mármol. Museo del Bargello, Florencia, Italia.

---

<sup>250</sup> MARTIN, O. (1990. op. cit. p.69.





Milena Naef (Engen 1990). *Fleeting Parts*, 2016. Mármol. Lumen Travo, Ámsterdam, Países Bajos.

Considerando el mármol tallado como marco para el cuerpo, la mirada del espectador se enfoca para notar los contornos, las curvas y los tonos de la figura de Naef como si ella misma fuera un material, de una manera íntima y objetiva. Se puede suponer que, cuando se levante de esta acción, su cuerpo de carne tendrá las marcas de ese momento fugaz.<sup>251</sup>

Por último, sobre la cuestión de si Miguel Ángel tenía un taller o no, Antonio Forcellino, restaurador y experto en el Renacimiento, cuando ve las estatuas de la catedral de Siena que se atribuyen al maestro, se pregunta si realmente las hizo el florentino, puesto que hay una alarmante diferencia de calidad. En este sentido, Forcellino duda de que estas piezas “hayan salido de las mismas manos del artista que esculpió el *Baco*, la *Piedad*, el *David* o la *Virgen de Brujas*”. No hay pruebas de que Miguel Ángel tuviera un taller tradicional, pero sí sabemos que tenía ayudantes, como Pietro Urbano de Pistoia, Antonio Mini, Tiberio Calcagni o Ascanio Condivi.<sup>252</sup>

El último período del Renacimiento se denomina manierismo que, como bien indica su nombre, significa ‘a la manera’. En esta etapa, los artistas imitan las formas de los grandes maestros; en pintura, se emula a Da Vinci, Rafael o Tiziano y, en escultura, a Miguel Ángel. Este movimiento se extendió por toda Europa gracias a la fama de estos genios. En escultura se exageran las actitudes y el colosalismo del florentino, o se reduce la obra a un puro arabesco de líneas onduladas, como se observa en Giambologna.<sup>253</sup> Después de Miguel Ángel, todo parece más oscuro y ningún artista deja buen sabor de boca, ya que nadie alcanza su calidad técnica, formal ni conceptual. Las obras de artistas como Bartolomeo Ammannati (1511-1592) o Baccio Bandinelli (1488-1569) denotan esa decadencia. Bandinelli se hizo famoso por ser un escultor problemático, celoso, soberbio y despectivo. La envidia le hizo destruir, en 1512, el cartón de *La batalla de Cascina* de Miguel Ángel, para desgracia de todos los amantes del arte.<sup>254</sup> Sabemos que realizó una buena copia del *Laocoonte* para el rey Francisco I de

<sup>251</sup> SEATON, B. (2017), “Milena Naef Presents Fleeting Parts” en Ignant, 13 de julio < <https://www.ignant.com/2017/07/13/milena-naef-presents-fleeting-parts/> > [Consulta: 8 de febrero de 2020]

<sup>252</sup> FORCELLINO, A. (2009) *Miguel Ángel. Una vida inquieta*. Madrid: Editorial Alianza. p.93

<sup>253</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op.cit. p.186.

<sup>254</sup> TOMAN, R. (1999). op. cit p.230.

Francia. Esta escultura se finalizó en 1525, pero no se envió nunca a Francia; en consecuencia, se puede observar actualmente en la galería de los Uffizi de Florencia.

Más adelante, hubo un concurso para erigir una escultura colosal de Hércules, que haría juego con el *David* de Miguel Ángel. Se presentaron muchos artistas, entre ellos el mismo Buonarroti, pero las influencias políticas del momento dieron el encargo a Bandinelli. Según Cellini, este gran bloque de mármol fue traído por el río Arno, pero algún problema técnico en la descarga hizo que cayera a las aguas y se perdiera. Todos los artistas bromearon que se había suicidado, por la desesperación que sintió al saber que sería mutilado por Bandinelli y no tocado por las manos de Miguel Ángel.<sup>255</sup> Finalmente, con otro bloque, Bandinelli presentó el Hércules en 1534 y el resultado fue rechazado por la gran mayoría de artistas. Benvenuto Cellini lo calificó como “un saco de melones”, por su abultada musculatura. La obra de Bandinelli destaca por la firmeza de cada miembro de sus figuras.

Esto nos ha hecho pensar en la obra de Matteo Peducci (1980) y Mattia Savini (1982), que trabajan juntos en un taller de Carrara. Este dúo de artistas logra todo lo contrario, es decir, que el mármol pierda su dureza y parezca caucho, que se vea deformado, que logre la textura del poliestireno expandido o imite las vetas de la madera. Trabajan con la técnica de la máquina de puntos, de manera que dan a sus piezas (que beben del arte clásico) un toque contemporáneo e irónico. Para ellos la frase de Aristóteles es fundamental: “a veces una realidad no tan precisa es mejor que una fea”.<sup>256</sup>

El único artista que puede seguir a Miguel Ángel es Benvenuto Cellini (1500- 1571), que fue un experto escultor en cuanto al bronce. Entre sus obras, destaca el *Perseo* de 1554, ubicado en la Loggia della Signoria, llamada también *dei Lanzi*, en Florencia. Él mismo cuenta que aprendió a tallar mármol con Miguel Ángel; sin embargo, se conserva poca obra suya tallada en mármol. Una de las más conocidas se encuentra en España. Se trata de un Cristo que puede verse en el monasterio de El Escorial, cuyo dulce modelado y adormecida expresión del rostro evitan todo significado trágico de la representación.<sup>257</sup>

Hay que esperar hasta 1550, con la llegada a Italia de Giambologna, para que la escultura se recupere y avance. Su verdadero nombre era Jean de Boulogne (1529-1608), nacido en Douai, que en aquel entonces pertenecía a los Países Bajos. Su padre quería que fuera notario, pero él quería ser escultor y a los catorce años empezó a trabajar en el taller de Jacques Dubroeuq en Mons, donde estuvo hasta 1550. Realizó un viaje Italia con la intención de estudiar la escultura de la Antigüedad y del Renacimiento, el cual le cambió la vida. Tras dos años, de regreso a casa, Bernardo Vecchiotti, su primer mecenas, le convenció para instalarse en Florencia. Tras pequeños encargos, en 1561 recibió un salario de los Medici y empezó a levantar estatuas, sobre todo de bronce. En poco tiempo, se convirtió en el escultor más admirado y cotizado de Europa.

---

<sup>255</sup> CELLINI, B. y BARCELÓ, M. (1984). op. cit. p.606-609.

<sup>256</sup> MITSIOS, A. (2010), “*The marble illusions of Affiliati Peducci-Savini*” en *Yatzer*, 15 de julio <<https://www.yatzer.com/Affiliati-Peducci/Savini>> [consulta: 20 de marzo de 2020]

<sup>257</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op.cit p.187.



Baccio Bandinelli (Florence 1488 -1560). *Hércules y Caco*. 1534. Mármol. Plaza de la Señoría, Florencia, Italia.



Matteo Peducci (Castiglione del Lago 1980) y Mattia Savini (Siena 1982). *Marisa*, 2010. Mármol. Rubi, Milán, Italia.

Giambologna creó un estilo personal caracterizado por el virtuosismo técnico y un profundo estudio anatómico. Sus piezas tienen múltiples puntos de vista que conducen a un *contrapposto* exagerado y figuras que serpentean. Esto último es lo más característico de sus piezas. Sus obras están influidas por Miguel Ángel; aunque son menos emotivas, se muestran más refinadas y elegantes. En ellas ya no se siente el peso del material, como sucedía con el florentino, sino todo lo contrario: transmiten ligereza, equilibrio y gracia. El artista se especializó en temática mitológica: alegorías, escenas religiosas del Antiguo y del Nuevo Testamento e incluso figuras de animales, en todas las escalas, tanto en bronce como en mármol. En este último material destacan el *Triunfo de Florencia sobre Pisa* (1570), *Hércules y el centauro Neso* (1599) y el *Rapto de la Sabina* (1582), que es la más famosa de todas las esculpidas en mármol.

Esta obra maestra no fue producto de ningún encargo, sino que Giambologna la realizó para demostrar su virtuosismo. Primeramente, cabe destacar que está tallada en un solo bloque de mármol. Muestra a tres personajes que están dispuestos en una línea *serpentinata* e incluye una serie de espirales y remolinos en su composición. Además, las figuras son alargadas y la pose algo artificial. En ellos no hay tensión, ni siquiera en la mujer secuestrada. Ninguna figura sobresale de la base del bloque. Lo único que tienen en común las tres imágenes es que están unidas psicológicamente por sus miradas y formalmente por la posición de sus cuerpos y miembros, lo cual da la sensación de girar en torno a un eje central, del que no pueden escapar.<sup>258</sup>

<sup>258</sup> VV.AA. (1984). Historia Universal del Arte: Tomo 10. Madrid: Sarpe. p.1467.

La composición es muy original, ya que obliga al espectador a girar alrededor de ella para lograr una visión total de la pieza. Con esto se logran mostrar satisfactoriamente todos los ángulos y ofrecer puntos de interés desde cualquier posición que se observe. Mide 410 cm y está tallada completamente en mármol blanco. La ejecución se realizó mediante el traslado de puntos. El boceto de tamaño natural con el que se hizo se encuentra en la Galería de la Academia de Florencia. La gran actividad de su taller propició la formación de escultores como Pietro Tacca; su sucesor, Antonio Susini; su primer ayudante, Pietro Francavilla, o Adriaen de Vries, que difundieron su estilo por las cortes europeas. Este hecho, unido a que sus patronos, los Medici, utilizaran sus obras como obsequios diplomáticos al más alto nivel, contribuyó de manera excepcional al éxito de este artista, cuyas obras se han seguido admirando y reproduciendo hasta nuestros días.<sup>259</sup>



Giambologna (Douai 1529-1608). *El rapto de la Sabina*, 1582.  
Mármol, Loggia dei Lanzi, Florencia, Italia.



Tony Cragg (Liverpool 1949). *Accurate Figure*. 2011. Piedra.  
Thaddaeus Ropac, París, Francia.

Del mismo modo que las piezas de Giambologna conllevan que el espectador deba rodearlas para poder apreciarlas en su totalidad. Lo mismo sucede con las esculturas de Tony Cragg (1949), que son verticales y son el resultado de complejas construcciones y geometrías formales internas, que dan lugar a las formas externas que podemos reconocer, asociar y dar nombre. Para Cragg, sus piezas revelan aspectos relacionados entre la dinámica interna de los materiales y nuestra respuesta subjetiva a las formas materiales. Esta no es solo la esencia de toda escultura, sino también de todas nuestras experiencias en el mundo.<sup>260</sup> En palabras del mismo escultor: “Quiero que ese material tenga una dinámica, que empuje, se mueva y crezca.”<sup>261</sup> Otra reflexión interesante es la siguiente:

<sup>259</sup> MUSEO DEL PRADO. *Bolonia, Juan de. Giambologna* <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bolonia-juan-de-giambologna/a714d9e1-d2dd-499f-8756-a0df515830fb>> [Consulta: 25 de marzo de 2020]

<sup>260</sup> STONE IDEAS. *Tony Cragg*. <<https://www.stone-ideas.com/41907/tony-cragg-at-the-lisson-gallery-in-milan-from-may-29-september-18-2015/>> [Consulta: 27 de marzo de 2020]

<sup>261</sup> ARTSY. *Tony Cragg*. <https://www.artsy.net/artwork/tony-cragg-i-thought-so-4> [Consulta: 27 de marzo de 2020]

“Las esculturas no son solamente el resultado del tratamiento del material por parte artista [...] también son el resultado de un diálogo entre el material y el artista [...] A veces el escultor sólo vislumbra las posibilidades y sugerencias que ofrece tratar el material para acabar perdiendo la forma durante el proceso. A veces se aprenden muchas cosas durante la creación de una sola escultura y, al final, la forma sólo expresa un aspecto [...] el escultor recurre a los materiales como una extensión de sí mismo”.<sup>262</sup>

## Diario

Del Renacimiento podemos decir que, sin ninguna duda, Miguel Ángel es nuestro artista favorito, que se ha convertido en un clásico universal. A menudo, cuando vemos sus esculturas, pensamos en cuanto debía de estar concentrado al tallar para no equivocarse, pues la piedra admite pocos errores. Gombrich especula que tanto el poder de concentración como la retentiva de su memoria debieron ser extraordinarios. De lo contrario, no habría podido dominar la figura humana, de tal manera que bien temprano no hubo actitud ni movimiento que encontrara difícil de dibujar.<sup>263</sup> A veces echamos de menos la época en la que no existían los teléfonos móviles ni las tabletas. Actualmente, concentrarse es una tarea verdaderamente complicada. Sobre lo importante de esto, Stefan Zweig cuenta una anécdota interesante: en su juventud, fue invitado a visitar la casa de Rodin. Tras el almuerzo entre ambos, fueron al estudio. Mientras Rodin le enseñaba su última obra, se puso a retocar algo que parecía que no le llevaría más de dos minutos. Rodin se concentró tanto que se olvidó por completo de su acompañante y se puso a trabajar. Cuando pasó una hora y media y quedó totalmente satisfecho, se dio cuenta de que no estaba solo. Zweig había aprendido algo muy importante, que nos resume con las siguientes palabras:

“Todo trabajo humano debe realizarse en el momento que promete resultar bueno, olvidándose por completo de sí mismo y de todo motivo ulterior y concentrándose por entero sobre el fin, que a la postre es inalcanzable, la perfección.”<sup>264</sup>

Lo que le sucedió a Rodin, que logró abstraerse de todo, es a lo que nos referimos sobre la concentración que debía tener Miguel Ángel y que, hoy en día, sería fantástico poder tener, ya que cualquier actividad sería mucho más eficiente.

Además de Miguel Ángel, encontramos inspiración en la obra del pintor Fra Angélico. En algunos retratos pintados en sus cuadros observamos una cierta repetición de rostros y gestos, así como el uso de los mismos colores, entre ellos destacamos las anunciaciones. Esta idealización del modelo la veremos también en obras de Rafael; el caso más famoso es *Galatea* (1511), por la cual fue preguntado dónde había encontrado una modelo tan bella, a lo que el artista respondió que no copiaba ningún modelo específico, sino que seguía una cierta idea que se había formado en su mente.<sup>265</sup> Este abandono de la fiel reproducción de la naturaleza por el uso de una belleza idealizada lo hemos

---

<sup>262</sup> CRAGG, T. “*To viersen sculpture*”, citado en: VV. AA. (2003) *Tony Cragg. Signs of Life*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. p. 456.

<sup>263</sup> GOMBRICH, E. H. (1997). op. cit. p.230.

<sup>264</sup> ZWEIG, S. (2015) *El misterio de la creación artística*. Madrid: Sequitur. p.76.

<sup>265</sup> GOMBRICH, E. H. (1990). op. cit. p.244.



aplicado a nuestro trabajo escultórico, al igual que el uso repetitivo de los mismos colores. Esta idea del uso de pocos colores también agradó en su momento a pintores como Rothko.<sup>266</sup>



Fray Angélico (Rupecanina 1395-1455). *Anunciación*, 1442-43. Fresco.  
Museo de San Marco, Florencia, Italia.

Del manierismo, el artista que más nos interesa es Giambologna, al ser el primero que consigue un cambio claro después de Miguel Ángel. Personalmente, siempre nos han gustado más sus broncees ubicados en fuentes, aunque debemos admitir que sus mármoles son impresionantes. Su obra te obliga a rodearla para poder contemplarla bien y sentir la fascinación de las formas, con lo cual nos damos cuenta de la gran variedad de puntos de vista que tiene una escultura. Esto es lo que con acierto Julian Bell denomina la *cuarta dimensión*, que incluye tanto el tiempo como el espacio.<sup>267</sup> Esta diversidad de puntos de vista hace verdaderamente compleja la escultura, que necesita una mayor observación, pues no existe un punto de vista único como en la pintura o la fotografía, sino que podrían existir cientos. Aunque los podríamos simplificar en nueve que serían los imprescindibles para hacer una escultura: vista anterior y posterior, perfil izquierdo y derecho (laterales), las vistas de tres cuartos de cada uno de los anteriores y por último, la vista superior, es decir, desde arriba.

Cuando vivimos en Italia, viajábamos a Florencia con frecuencia porque estaba cerca. Recordamos que, tras salir de la estación de Santa María Novella, solíamos pasear por sus calles y apreciar sus monumentos. Recordamos que una vez en los Uffizi vimos a una persona mirando el cuadro de un paisaje; estuvo apenas treinta segundos frente a él. Al lado había otra pintura y sucedió lo mismo. Luego se paró ante una escultura clásica y se fijó en las manos talladas de mármol. Sacó su móvil e hizo una fotografía sin *flash*. Acto seguido, continuó su camino hacia la siguiente sala. En la calle o en el metro, vemos todo el tiempo la misma acción, repetida una y otra vez. Esta actividad de fotografiar con nuestros smartphones se ha convertido en algo cotidiano, algo a lo que dedicamos mucho tiempo. Todo esto lo decimos porque existe la idea de que los escultores pasamos todo el tiempo modelando, tallando, trabajando... pero no es así. Gran parte del trabajo lo dedicamos a observar y hacer

<sup>266</sup> COLE AHL, D. (2008) *Fray Angélico*, Nueva York: Phaidon. p.224.

<sup>267</sup> BELL, J. (2007). op. cit. p.215.



fotografías. Es una parte invisible de nuestro proceso artístico, fundamental para el éxito posterior. Del tiempo total que se emplea para una escultura, usamos un tercio, o incluso más, a este mirar pausado.



Constantin Brancusi (Hobita 1876-1957). “*Dos esculturas, Le Nouveau Né II*” y “*L'Enfant Dormant*”, 1923.  
Fotografía, colección particular.

Contemplar y hacer fotografías nos ayuda tanto a disponer de un archivo visual que nos sirva de apoyo para la creación de nuestro trabajo como, desde un punto de vista práctico, para ver errores de forma. Otro truco que suele emplearse es ver la obra reflejada en un espejo. Hay un librito dedicado a las fotografías de Brancusi en su taller en el que se ven imágenes en las que se aprecian correcciones a lápiz. Nos damos cuenta de que Brancusi estaba haciendo lo mismo que nosotros. También tiene otras imágenes hechas con la idea de que, al verlas, no se perdiera ese ambiente tan característico de su estudio, algo muy importante para él.

### 2.3.2- La pasión barroca

A partir de 1600 se observan los primeros indicios de lo que hoy conocemos como Barroco, que se extiende alrededor de 150 años. Según algunos estudiosos, este período finaliza con el fallecimiento de Johann Sebastián Bach en 1750. Como sucedió con el término gótico, que fue denominado así con cierto desprecio como sinónimo de bárbaro, algo que nos parece increíble, el Barroco no corrió mejor suerte y fue bautizado así por ser considerado grotesco, extravagante y absurdo.<sup>268</sup>

Si las obras artísticas del Renacimiento y del Barroco se crean mirando al naturalismo, en el primero se interpreta y en el segundo se copia. Las obras de arte ya no pretenden mostrar una belleza abstracta, sino el dramatismo de las pasiones y los sentimientos. Si uno es el *ethos*, el otro es el *pathos*.<sup>269</sup> Los artistas barrocos intentaron palpar lo sobrenatural; así, no se trata de describirnos lo que ha sucedido, sino que se busca por todos los medios hacerlo sentir.<sup>270</sup> Por este motivo, el arte se dirige a los sentidos de los espectadores para impresionar, convencer y provocar un sentimiento interior.

La concepción como obra de arte total, reflejada en la obra de Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo*, resume muy bien el sentimiento vital con el que las personas actúan como actores en presencia de Dios Padre. El lema *memento mori* 'recuerda que has de morir' es el *leitmotiv* de una sociedad acosada por problemas existenciales. Al mismo tiempo que la escultura y la pintura deben impresionar o, en cierto modo, ofuscar a quien contempla la obra de arte, esta debe transmitir además contenido ideológico.<sup>271</sup>

Las esculturas de Francesco Mochi o Stefano Maderno son consideradas las primeras obras barrocas. Del segundo cabe destacar su obra maestra, la *Santa Cecilia*, ubicada en la iglesia de Santa Cecilia en el Trastevere de Roma. Maderno representó el cuerpo de la santa en la misma posición que fue encontrado, con la cabeza seccionada vuelta al espectador y el dedo índice apuntando a los pies. La escultura *Kopf, Faust, Baum* de Asier Mendizábal (1973) está en una posición parecida al cuerpo de la santa, quien a través del martirio rompió las cadenas que la ataban a su vida mortal. Para Asier Mendizábal, la historia del arte del pasado tiene aún una conexión con el presente, con el cual se debe dialogar y reflexionar.<sup>272</sup>

Cuando se habla de Barroco y escultura, la mayor parte de las personas evocan un nombre: Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), que tuvo una larga y prolífera vida y fue un artista único e irrepetible. Nació un 7 de diciembre en Nápoles, aunque residió en Roma la mayor parte de su vida. Allí se trasladó con su familia y tuvo el privilegio de educar su mirada con lo más selecto del arte antiguo y moderno. Recibió una magnífica formación escultórica gracias a su padre, el escultor Pietro Bernini, virtuoso de la talla de mármol, de quien se dice que aprovechaba al máximo los efectos pictóricos de las piedras. Estos conocimientos fueron inculcados a Gian Lorenzo, el cual les sacaría el máximo partido. Para Boucher, no hay duda de que Bernini fue el inventor de la escultura barroca.<sup>273</sup> Los biógrafos nos cuentan que el pequeño Bernini mostró una admirable destreza técnica, que llamó la atención del mismo papa Paulo V. Antes de llegar a la treintena, se convirtió en el más famoso y cotizado escultor

<sup>268</sup> GOMBRICH, E. H. (1997). op. cit. p.294.

<sup>269</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op. cit. p.216.

<sup>270</sup> [dem.

<sup>271</sup> TORMAN, R. (2007). *El Barroco: arquitectura, escultura, pintura*. Colonia: Konemann.. p.7.

<sup>272</sup> MUSEO REINA SOFIA. *Asier Mendizabal*. < <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/asier-mendizabal> >[Consulta: 3 de abril de 2020]

<sup>273</sup> BOUCHER, B. (1999). *La escultura barroca en Italia*. Londres: Thames Hudson. p.14.

de la ciudad de Roma, lo cual conllevó que muchos le dieran el sobrenombre del “nuevo Miguel Ángel”. ¿Cuáles eran las técnicas que utilizaba Bernini para tallar?



Stefano Maderno (Palestrina 1576-1636). *Santa Cecilia*, 1600. Mármol, Santa Cecilia del Trastevere, Roma, Italia.



Asier Mendizábal (Ordizia 1963). *Kopf, Faust, Baum*, 2018. Madera. Nordenhake, Berlín, Alemania.

Antes de comenzar a tallar el mármol, realizaba un estudio profundo mediante dibujos y pequeños bocetos en arcilla. Este proceso era de vital importancia. Para hacernos una idea de la gran cantidad de estudios preparatorios que hacía antes de tallar el mármol, podemos recordar el comentario de Sandrart, que explica que en la estatua del *Longinos* Bernini realizó nada menos que veintidós modelos, de los cuales solo ha sobrevivido uno. Si hiciera esto con cada uno de sus proyectos, podemos imaginar como de abarrotado estuvo su taller.

Los bocetos se cocían para conservarlos mejor e incluso se les daba una capa de pintura para que tuvieran una mayor protección, además de que era más estético. Al realizar una figura, Bernini comenzaba inspirándose en una posición clásica, tomada de alguna escultura grecorromana. Sin embargo, a medida que el trabajo avanzaba, iba alejándose de esto, con lo cual lograba una pieza nueva. Este hecho lo detalló en una conferencia que dio en París: “en mi primera juventud realice gran cantidad de dibujos copiando figuras clásicas. Y cuando tuve problemas con mi primera estatua, me volví hacia el *Antínoo* como si fuera el oráculo.”<sup>274</sup>

Cuando realizaba dibujos preparatorios para una escultura, el maestro hacía que el modelo no permaneciera quieto, como es lo normal en las academias actuales, sino que le dejaba actuar con naturalidad, porque quería conservar así la frescura. Estos apuntes no serían usados para el trabajo de la talla del mármol, ya que para eso se ayudaba del boceto en terracota. Para Bernini, seguir los dibujos era copiar una abstracción y no el natural. Él mismo aclara su pensamiento sobre esto con la siguiente frase: “No deseo copiarme a mí mismo, sino hacer una obra original.”<sup>275</sup>

La única fuente contemporánea que nos cuenta cómo tallaba Bernini se encuentra en el diario que escribió Chantelou de su viaje a Francia, cuando el maestro acudió a París para realizar varios proyectos para Luis XIV. El más conocido es el retrato en mármol, del que se nos explica que fue tallado directamente. Esto es algo muy arriesgado, que solo los grandes maestros podían realizar. Tardó cuarenta días, sin usar bocetos en terracota ni apuntes en carboncillo, y el rey posó para él en trece ocasiones.<sup>276</sup> A pesar de que no hay datos de que usara técnicas indirectas en alguna ocasión, más tarde comprobaremos que sí se usaron en su taller, por lo que podemos deducir que conocía todas posibilidades técnicas.

Una vez examinado su modo de trabajar, nos podemos preguntar: ¿qué le diferenciaba de los escultores del pasado? ¿Por qué se le considera el inventor de la escultura barroca? ¿Qué aportó para ello?

Los manieristas dieron un paso adelante al rechazar la idea renacentista de que cada figura debía de estar dentro de un solo bloque de piedra.<sup>277</sup> Esto era una limitación, que Bernini no aceptó tampoco y no tuvo problemas en usar varios bloques, si era necesario para una escultura. El ejemplo más significativo de ello es la colosal estatua de *Longinos*, situada dentro de San Pedro en el Vaticano. Aunque no se aprecie, está formada por cuatro bloques de mármol: uno para la cabeza, otro para el cuerpo central, otro para el brazo con la lanza y el último para el ropaje, que cae en forma de cascada.<sup>278</sup>

Las piezas manieristas se diferenciaban de las renacentistas por su movimiento y múltiples puntos de vista, como hemos visto claramente con Giambologna. Bernini continúa con lo primero, pero no con la vista múltiple, por una razón muy concreta: cada una de sus obras representa el clímax de una acción,<sup>279</sup> por lo tanto, esta acción debe concentrar toda la atención en un punto de vista: “Bernini se

---

<sup>274</sup> CHANTELOU, L y BOZAL, V. (1986). op. cit. p. 146.

<sup>275</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p.221.

<sup>276</sup> CHANTELOU, L y BOZAL, V. (1986). op. cit. p. 43.

<sup>277</sup> WITTKOWER, R.. (1980). op. cit. p,193.

<sup>278</sup> Ibidem, p. 194.

<sup>279</sup> Ídem.

va obsesionado de manera creciente con la idea de guiar al espectador en su aproximación a la obra y de decidir por él el punto de vista que debe adoptar.<sup>280</sup>

La novedad que añade en sus piezas de vista única es la de otorgarles una nueva dimensión espacial y psicológica al incorporar un entorno arquitectónico para el espectador, que forma parte del entramado y es invitado a participar.<sup>281</sup> Un buen ejemplo de ellos es el *David* de 1623, que está en plena acción lanzando la piedra, lo cual lo diferencia del de Miguel Ángel, que espera la llegada de Goliat. Aquí el espectador se encuentra en el lugar reservado a Goliat. Es curioso destacar que la escultura no estaba en el centro de la sala, como podemos ver hoy en día, sino junto a uno de los muros. Es más, uno de sus talones (el posterior) no existía, pues estaba sumergido de la pared; esto se ha descubierto gracias a la última restauración.<sup>282</sup>

Si el *David* de Bernini está lanzando una piedra con la honda, en la exposición de Mike Nelson (1967), *Le Cannibale*, parece que ha habido un bombardeo de piedras sobre peanas blancas, por lo que ha sido inevitable no ver una continuidad. La talla que usa Nelson muy puntualmente muestra una gran agresividad de golpes. Este artista suele trabajar con objetos encontrados y crea instalaciones fabulosas. Con *Le Cannibale*,<sup>283</sup> el artista trata tres temas: la parodia, el consumo y la crítica institucional. Toda ella está formada por tableros de MDF reciclados de otro trabajo, titulado *To the Memory of HP Lovecraft*.<sup>284</sup> En el *David* de Bernini se constata la influencia que causaron obras antiguas en las piezas de Bernini. Es evidente la comparación entre el citado *David* o el *Guerrero Borghese*. Otro ejemplo es el rostro de Apolo junto a Dafne, al verlo nos daremos cuenta de que es muy parecido al *Apolo Belvedere*.



Mike Nelson (Loughborough 1967). *Le Cannibale* (detalle), 2008. MDF.303, Niza, Francia.

<sup>280</sup> Ibidem, p.195.

<sup>281</sup> MARTIN, O. (1990). op. cit. p.75.

<sup>282</sup> COLIVA, A. (2002) *Bernini scultore, la tecnica esecutiva*. Roma: Luca Editoriale, p.178.

<sup>283</sup> MALURUKOU. Mike Nelson <<https://maluruhukou.tumblr.com/post/4105503551/le-cannibale-mike-nelson>> [Consulta 8 de abril de 2020]

<sup>284</sup> NATIONAL LIBRARY BOARD. *Mike Nelson* <<https://eresources.nlb.gov.sg/pictures/Details/f561607c-1688-4399-b7b0-648d4be33e51>> [Consulta: 12 de febrero de 2020]



Bernini se hizo realmente famoso gracias a las obras que Scipione Borghese le encargó. Se trata de cuatro grupos que le ocuparían entre 1618 y 1625. Son recordados por su virtuosismo técnico, así como por su capacidad imaginativa. En ellos, se observa además el compromiso de Bernini con la tradición del arte clásico y del Renacimiento, los cuales incluían *novità*, que no equivalía a originalidad sino a una reelaboración del tema anterior transformándolo en algo inesperado.<sup>285</sup>

El primero de ellos fue la obra de *Eneas, Anquises y Ascanio*, tallada entre 1618 y 1619, que destacó por la proeza técnica de sacar de un solo bloque tres figuras. Se inspiró en el *Incendio del Borgo*, pintado por Rafael en 1514, en el que se representan las tres edades del hombre: la niñez, la edad adulta y la vejez. El segundo encargo fue el *David* ya mencionado. Respecto a esta, cabe añadir algunas curiosidades. En primer lugar, la honda está formada por un mármol añadido; no forma, por tanto, parte del bloque original. Esto se puede deber a dos motivos: o bien por un error técnico, por lo que se tuvo que hacer una nueva, o bien se prefirió hacerla por separado debido a que era un elemento muy fino y, en cierto modo, molestaba la talla del cuerpo.<sup>286</sup> En segundo lugar, el rostro del guerrero es un autorretrato del propio Bernini para el que, según cuenta la leyenda, el mismo papa sostuvo el espejo para el maestro. Se trata de un hecho algo dudoso y, sin duda, exagerado.



Gian Lorenzo Bernini (Nápoles 1598-1680). *David* (vista lateral y del rostro), 1623.  
Mármol, Galería Borghese, Roma, Italia.

Aunque las piezas mencionadas son magníficas, los siguientes grupos son los más famosos. El tercero, es conocido como *Pluto y Proserpina*, y fue inspirado en un bronce de Giambologna titulado *el Rapto de la Sabina* (1579). Aquí Bernini obliga al espectador a moverse alrededor de la escultura para ir descubriendo sus detalles. Pluto es el nombre latino de Hades, que destaca por tener un torso puramente helénico, tenso y musculoso que contrasta con la suavidad de la piel de Proserpina, el equivalente latino de Perséfone. Los rostros de ambos muestran lo opuesto: en el de ella se observa

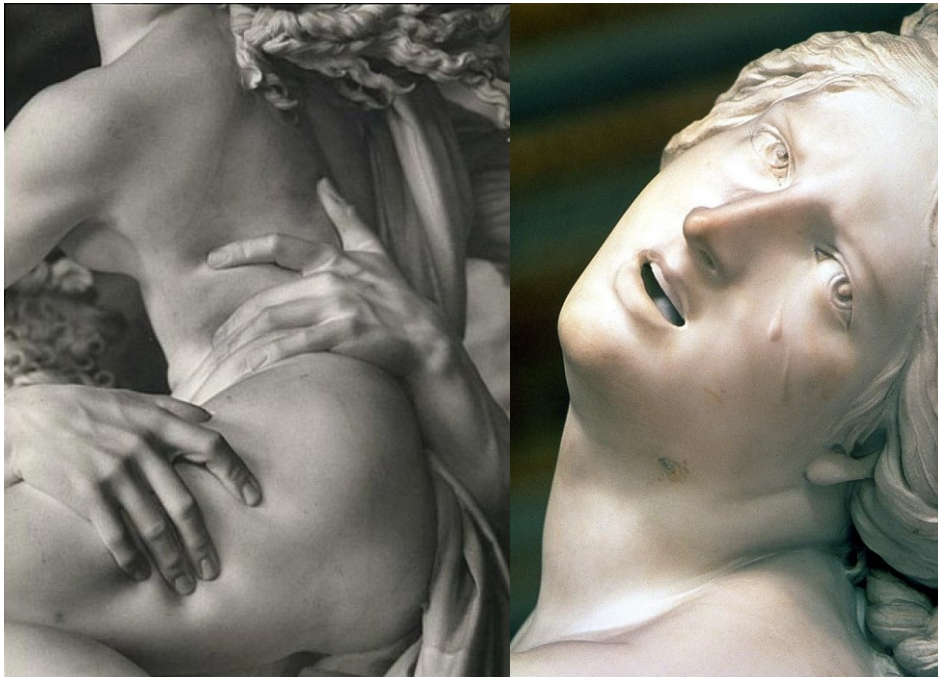
<sup>285</sup> BOUCHER, B. (1999). op. cit. p.40.

<sup>286</sup> COLIVA, A. (2002). op. cit. p.174.



la tristeza manifestada en las lágrimas que caen de sus ojos y un grito mudo frente a la distorsión que se observa en la frente y ojo izquierdo de él, por la presión que la diosa ejerce con la mano. Pero, sin duda, el detalle más impresionante son las manos del dios, que hunden los dedos en la carne de la diosa. Parecen un calco hiperrealista, una fotografía en blanco y negro que deja con la boca abierta.

El último grupo, el de *Apolo y Dafne*, es el que más alabanzas logra en la actualidad. Fue encargado para sustituir al anterior, obsequiado como gesto de conciliación al sobrino del nuevo papa, el cardenal Ludovisi. Bernini demuestra nuevamente un gran virtuosismo técnico, que aprovecha al máximo. Inspirado en otra pintura, quizás una de Domenichino de 1618, capta el momento en que Dafne es transformada en un laurel al ser perseguida por Apolo. Es curioso constatar que, en griego, Dafne significa laurel. En esta pieza no solo es asombrosa la imitación de la carne humana, sino cada parte de la composición, que está realizada con todo detalle, ya sean la corteza del árbol, la tierra, las piedras o las raíces. Podemos apreciar la utilización de distintos grados de desbastado es una misma obra, algo que fue revolucionario. Filippo Baldinucci, biógrafo de Bernini, señaló: “el cincel fue aplicado de tal modo que uno habría creído que labraba cera en lugar de mármol”.<sup>287</sup>



Gian Lorenzo Bernini (Nápoles 1598-1680). *El rapto de Proserpina* (detalles), 1622.  
Mármol de carrara. Galería Borghese, Roma, Italia.

Bernini fue ayudado por Giuliano Finelli, escultor de Carrara tres años más joven, que poseía una gran destreza técnica. Se cuenta que se encargó de las partes más delicadas, como las hojas y la corteza. Enseñó a Bernini un método de relleno con yeso, que consistía en colocar este material en las partes más delicadas; por ejemplo, una hoja se talla por la parte interior, primero, y se rellena con yeso para que sea más fuerte y, así, poder trabajar la cara exterior. Finalizado el trabajo, se moja el yeso que, poco a poco, se reblandece y es más fácil de eliminar sin peligro de rotura. De esta manera se tallaron

<sup>287</sup> BOUCHER, B. (1999). op. cit. p.44.

las partes delicadas del *Apolo y Dafne*, entre ellas las hojas de laurel.

Las hojas talladas en el *Apolo y Dafne* se pueden comparar con las de la obra *God Believe* del artista holandés Merijn Bolink (1967), en la que talla hojas naturales de laurel (las mismas que talla Bernini) con un simple cuchillo muy afilado. Bolink parece ser un artista del Renacimiento porque es poeta, alquimista e informático. Recupera viejas técnicas; en este caso, la talla de forma muy puntual. Por otro lado, Bolink se ha convertido en un creador especializado de objetos híbridos: cruces entre la naturaleza y la realidad virtual. Como resultado, elimina los límites entre la realidad natural y la artificial (manipulada), rompiendo así con nuestra forma condicionada de pensar y mirar las cosas. Su reflexión es la siguiente: “Me pregunto cuánto tiempo le tomará a una computadora pensar como nosotros los seres humanos, o incluso ser más inteligente. Definitivamente sería el fin de la naturaleza”.<sup>288</sup>

Por último, Finelli enseñó a Bernini a realizar cortes muy finos en el mármol y en el desarrollo de cinceles doblados, para así poder entrar en partes profundas de los pliegues de los ropajes. De este modo, se anticipó más de ciento cincuenta años a Antonio Canova, que los utilizó en algunas de sus piezas.<sup>289</sup>

Peter Rockwell examinó esta pieza en 1996 y realizó una serie de observaciones. Primeramente, Bernini desvirtúa el mármol, al transformar un material duro en blando, el cual da la sensación de estar modelado y no tallado. Rockwell lo compara con Brancusi, el cual respeta la naturaleza de los materiales. Pero, por otra parte, se aprecian rasgos modernos en la técnica del italiano, como en la sustitución del trépano de asta por el de cuerda, usado en la Edad Media y el Renacimiento. Otra novedad es usar las raspas para limar como sierras para cortar, detalle que se observa en los cabellos de Dafne, algo insólito y novedoso. Por último, el ya mencionado método de relleno con yeso de Finelli que Bernini hará suyo y aprovechará al máximo de sus posibilidades. Para Rockwell: “Esta obra es la síntesis más extraordinaria de habilidad técnica y de maestría expresiva que una escultura puede reunir al mismo tiempo.”<sup>290</sup>

El *Apolo y Dafne* fue tallado directamente sin el apoyo de ningún mecanismo de puntos ni nada parecido, sistema que sí que utilizó en su tiempo Giambologna y otros coetáneos de Bernini. ¿Cómo podemos afirmar esto? Por varios errores de Bernini en la pieza: por ejemplo, en la mano derecha de Dafne hay un pequeño agujero del trépano, demasiado profundo; lo mismo sucede en el pecho de la ninfa, en el que se pueden observar las marcas del puntero, también utilizado con una profundidad excesiva en el momento del desbaste. También se constata otro agujero de trépano en los pliegues del ropaje de Apolo. Cuando se está ante la obra en directo, estos errores pasan desapercibidos, pero esto demuestra el uso de la talla directa, porque si hubiese usado una talla indirecta, una parecida a la de puntos, es poco probable equivocarse en la profundidad.<sup>291</sup>

---

<sup>288</sup> LANGART. *Merijn Bolink*. <https://langart.nl/artists/merijn-bolink> [Consulta: 13 de abril de 2020]

<sup>289</sup> HERMANN FIORE, K. (1998). *Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese*. Milano: Silvana Editoriale. p. 103.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 142.



Gian Lorenzo Bernini (Nápoles 1598-1680). *Apolo y Dafne*, 1625. Mármol. Galería Borghese, Roma, Italia.



Merijn Bolink (Ámsterdam 1967), *God Believe*, 2017. Hojas naturales. Langart, Ámsterdam, Países Bajos.

Por último, Rockwell destaca el tratamiento de la superficie. De Antonio Canova a Henry Moore, la superficie de las estatuas es vista como un elemento expresivo en sí mismo, casi independiente de la forma, como si hubiera dos niveles de expresión, primero la forma y luego la superficie del mármol. Canova tiende a pulir homogéneamente toda la superficie. Moore también pule fuertemente, conectando la forma con las características naturales de la piedra. En cambio, Bernini hace ver la mano humana, ya que deja muchas texturas a través de los útiles de trabajo. Así, vemos la gradina para la corteza del árbol o el suelo, el cincel en las hojas, ramas y cabellos o los abrasivos para la carne humana y los ropajes. Para Bernini, la superficie final no está nunca pensada, ni programada con antelación, sino que se llega a ella cuando se ha alcanzado la expresión deseada por el artista.<sup>292</sup> El trabajo del mármol no es solo un duro trabajo físico, sino también de una adaptación a las condiciones variantes de la piedra, ya que hay niveles de profundidad en los que la piedra se rompe con más facilidad. La ligereza de Dafne no la igualará jamás Bernini, ya que esta obra es una de las afortunadas representaciones de un pasaje jamás realizadas.

Bernini aportó otras novedades a la escultura barroca, que se analizarán a continuación. Se le considera inventor de la *luz dirigida*,<sup>293</sup> que fue usada para dar efectos sobrenaturales. Al contrario que la renacentista, que es quieta y difusa, aquí es pasajera, inestable, de manera que refuerza la sensación de transitoriedad que tiene el espectador ante la escena representada. La primera vez que la utilizó fue en la capilla Raimondi (1646), en la que arquitectura y escultura aparecen totalmente combinadas. En esta, encontramos una ventana escondida que otorga luz al altar.

<sup>292</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>293</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p. 197.

Algo parecido sucede en otras dos capillas que son, sin duda, mucho más conocidas. La primera es el *Éxtasis de Santa Teresa* (1652), ubicada en la Capilla Cornaro de Santa María de la Victoria. En ella hay una ventana de cristal amarillo, escondida tras el frontón, que refuerza la imagen mística de la santa con Cristo. Y la otra pieza, la *Beata Ludovica Albertoni* (1674), fue tallada en mármol y jade y ubicada en la iglesia de San Francesco Ripa en Roma, siguiendo el mismo modus operandi: unas ventanas ocultas proporcionan una espectacular entrada de luz.<sup>294</sup> Con ello, se quiere representar la transición entre el mundo material e inmaterial. Esta pieza planteó a Bernini el reto de expresar un estado visionario mediante el *bel composto*. Según los documentos de beatificación de la santa, esta tuvo una visión antes de morir, y fue encontrada por una sirvienta enrojecida y llena de júbilo, como si acabase de volver del paraíso. Bernini elige justo este momento de éxtasis, en vez de la dulce muerte.



Gian Lorenzo Bernini (Nápoles 1598-1680). *Éxtasis de Santa Teresa*, 1652. Mármol, capilla Cornaro de Santa María de la Victoria, Roma, Italia.



Lynne Leegte (Luton 1965). *Handkerchief*, 2012 Alabastro, cortesía de la artista.

Los ropajes tan delicados de santa Teresa, que parecen tela de verdad, se pueden comparar con la obra de Lynne Leegte (1965), que talla pañuelos con la misma técnica perfecta, puesto que parecen reales. En su obra, hay una tranquilidad atemporal omnipresente, además de la reflexión, y un sentimiento de melancolía. Sus temas giran en torno a la fugacidad y la muerte, pero también tratan otros temas como el consuelo y la belleza. Su trabajo abarca desde pequeños objetos delicados tallados a mano hasta instalaciones monumentales. En las esculturas de Leegte, el alabastro es un material muy utilizado. La transparencia de esta piedra, que parece contener la luz, refuerza la atmósfera sensible del objeto. Leegte esculpe directamente el material de forma precisa e intensa

<sup>294</sup> BOUCHER, (1999). B. op. cit. p.142.

hasta que emerge esa fragilidad tan característica de su trabajo.<sup>295</sup> En ocasiones, une varias de estas obras para componer bodegones totalmente contemporáneos; una nueva mirada a esos objetos tan cotidianos, como en este caso pañuelos.

Otra aportación del maestro fue la policromía, que gozó de gran importancia, pero nunca con el fin de lograr a través de esta una imitación del natural, de acuerdo con Wittkower.<sup>296</sup> Bernini meditó mucho sobre cómo trasladar el color sin pintar el mármol. Los griegos pintaban parcialmente sus esculturas y fueron los romanos quienes empezaron a dejar las tallas en el color natural, la cual fue una de sus grandes aportaciones. Como ya comentamos, la escultura clásica, tal y como la concebimos actualmente, no nació en Grecia, sino en Roma. Con la llegada de la Edad Media, se vuelven a colorear las esculturas, aunque nunca se pierde el nexo creado en Roma.

Sus meditaciones nos dejaron algunas afirmaciones interesantes, como las siguientes: “Si alguien se pintara de blanco el cabello, la barba, los labios, las cejas y, de ser posible, también los ojos, ni si quiera viéndolo a la luz del día sería fácil reconocerle.”<sup>297</sup> Esto lo equipara a que cuando alguien se desmaya, se queda pálido y es difícil reconocerle. Por este motivo, es tan difícil lograr el parecido en un retrato en mármol y, para ello, hay que representar los rasgos que no existen en el modelo natural, lo cual se convierte en una paradoja: “A veces en un retrato de mármol, para imitar bien la naturaleza, es necesario plasmar aquello que no está en la naturaleza.”<sup>298</sup>

Wittkower también pone ejemplos relacionados del color de los ojos:

“para representar el color azulado que la gente tiene alrededor de los ojos ha de vaciarse el lugar donde tal color debe aparecer, con el fin de lograr la impresión de dicho color y compensar de esta manera la gran limitación de la escultura, que solo puede dar a la materia un único color. Fidelidad al modelo vivo no es, por lo tanto, exactamente lo mismo que imitación.”<sup>299</sup>

De todas las partes del cuerpo, el ojo es la única que no se expresa en forma de volumen, sino de color. En la Antigüedad se pintaban, y fue a partir de época helenística cuando se logra representar de forma escultórica, mediante un excavado en el globo ocular. Esto fue aceptado y continuado por los romanos, y así continuó relativamente en el Renacimiento y Barroco. Si recordamos los ojos del *David* de Miguel Ángel, estos se muestran decididos y fijos, con el iris tallado para recordarnos al color oscuro.

En el retrato de Constanza Bonarelli, Bernini separa más los dos círculos del iris, y consigue así unos ojos claros y una mirada descarada, lozana, algo vidriosa y sensual.<sup>300</sup> Gombrich nos deja una sugerente descripción: “un rayo de sol caía sobre el busto y toda la figura parecía respirar y cobrar vida. Bernini captó una expresión momentánea del rostro que estamos seguros debió de ser muy característica del modelo”.<sup>301</sup> Por último, otro truco de Bernini en el retrato era captar el momento en que una persona se dispone a hablar, o justo después de ello. Estos dos momentos eran los ideales para captar la esencia. Lo podemos apreciar también en el busto de Constanza, que tiene los labios

---

<sup>295</sup> VIEWER. Lynne Leefte. <<https://galleryviewer.com/en/gallery/49/galerie-roger-katwijk/artists/1781/lynne-leegte> > [Consultado: 17 de abril de 2020]

<sup>296</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p. 209.

<sup>297</sup> CHANTELOU, L y BOZAL, (1986). op. cit. p. 16.

<sup>298</sup> BOUCHER, B. (1999). op. cit. p.62.

<sup>299</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p. 211.

<sup>300</sup> OLANO SANS, A. M. (2016). op. cit. p.196.

<sup>301</sup> GOMBRICH, E. H. (1997). op. cit. p.333.



entreabiertos. Esto se observa del mismo modo en muchos otros, aunque el más conocido es el del cardenal Scipione Borghese, que además destaca por tener varios grados de pulido.

En cuanto al taller de Bernini, según Wittkower, en su juventud el artista contaba con un ayudante. En 1624, tras recibir el primer gran encargo, que fue el *Baldaquino de San Pedro*, utilizó a toda su familia y siete ayudantes. Más adelante, en 1640, tuvo que ampliar el taller tras el gran encargo de decorar las pilastras de las capillas y de la nave central de San Pedro. Para esta tarea, contó con treinta y nueve escultores, que estaban bajo su dirección; prácticamente todos los escultores de prestigio de Roma.<sup>302</sup> Como se puede imaginar, a mayor trabajo, la participación del propio artista es menor, y este se limita solo a diseñar dibujos y preparar modelos, actuando como un arquitecto o diseñador. Aun así, todas las piezas presentan una unidad estilística total, sin permitir la más mínima expresión de su voluntad individual creativa. Como certifica el profesor y escultor Moisés Gil: “se empleaba un sistema de copia por puntos bastante exacto, que permitía a cada escultor trabajar las partes por separado para unir las al final”.<sup>303</sup>

A pesar del abrumador dominio que parece que obtuvo Bernini en Roma, esto no fue así, ya que su estilo no logró un predominio absoluto. Boucher destaca que otros escultores encontraron lenguajes bien diferenciados, como Giuliano Finelli y Alessandro Algardi.<sup>304</sup> Brevemente, examinaremos a estos dos artistas. El primero, Giuliano Finelli (1602-1653), nació en Torano, cerca de Carrara, tierra de mármoles. Se formó en Nápoles, en el taller de Michelangelo Naccherino. Su técnica le hizo ser asistente de Bernini en 1622; como ya se ha mencionado, le ayudó en la escultura del *Apolo y Dafne*. La relación con el maestro fue deteriorándose poco a poco por varios motivos. En primer lugar, no fue reconocido como tal su trabajo en el *Apolo y Dafne*. En segundo lugar, Bernini le prometió futuros encargos del papa, cosa que tampoco sucedió. La gota que colmó la paciencia de Finelli fue no ser elegido por Bernini para realizar una de las cuatro figuras colosales del crucero de San Pedro, en favor de Bolgi, Monchi, Duquesnoy y el mismo Bernini. Esto supuso que la relación se rompiera por completo, y abandonó Roma en 1629.

Finelli se marchó a Nápoles, donde disfrutó de una larga y productiva etapa de trabajo. El escultor era muy meticuloso en la talla de pequeños detalles, como la ropa de encaje. Si buscamos una diferencia con la obra de Bernini, este presta menos atención a los detalles y se centra más en la fuerza psicológica de los retratados. Algunas piezas destacadas son el busto de María Barberini (1627), actualmente en el museo del Louvre, o el del Cardenal Montalto, que se encuentra en el Bode de Berlín. Los detalles de encaje dejarán con la boca abierta a toda persona que lo observe con atención. A nuestro modo de ver, el detalle es sorprendente, hace que tus ojos se pierdan, que no sepas dónde mirar y te sientas abrumado por su virtuosismo.

El otro escultor, Alessandro Algardi, nacido y formado en Bolonia (1598-1654), es considerado el principal rival de Bernini. Sin embargo, en vida parece que ambos tuvieron una relación mucho más fluida y cordial.<sup>305</sup> Frente a Bernini, la obra de Algardi representa el clasicismo, es decir, es más moderada, al poder apreciar en ellas unas formas más sobrias. Tras una década en la cual Bernini y su taller tuvieron el favor del papa, la ascensión en 1644 de Inocencio X, de la familia boloñesa Pamphili, supuso que se acogiera con mayor favor a Algardi, en detrimento de Bernini.

---

<sup>302</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p. 207.

<sup>303</sup> GIL IGUAL, M. J. (2004). op. cit. p.83.

<sup>304</sup> BOUCHER, B. (1999). op. cit. p.50.

<sup>305</sup> ídem.





Giuliano Finelli (Torano 1602-1653). *María Barberini* (detalle), 1627, Mármol. Museo del Louvre, París, Francia.



Alessandro Algardi (Bologna 1598-1654) *Donna Olimpia Mairalchini*, 1647. Mármol, Gaaleria Doria, Roma, Italia.

Las dos obras más conocidas son la *Degollación de San Pablo* de 1644 y la del *Papa San León deteniendo a Atila* de 1653. En la primera, que es sin duda su obra maestra, vemos un gran equilibrio y complejidad espacial. La acción está detenida en el tiempo y el movimiento se despliega en torno a una espiral, que se inicia en el brazo alto del verdugo, sigue los brazos del santo arrodillado y concluye en la pierna derecha y ropaje del verdugo.<sup>306</sup> El centro de la composición es un vacío y la tensión aumenta ante la inminente ejecución y la inevitabilidad del martirio. Actualmente, nos sorprende más el retrato de Donna Olimpia Mairalchini de 1647, que no crea simpatía a primera vista al no ser una dama bella. Destaca por la manera en la que invierte los tonos de la carne y el ropaje, lo cual aporta un brillo lechoso y un sombreado mate a aquella.<sup>307</sup>

Donna Olimpia fue una de las mujeres más poderosas de la Roma del momento. Se cuenta que influyó en la política papal. Su cuñado fue elegido papa y, desde ese momento, se la apodó la *papisa*. Además del admirable retrato de Algardi, Diego Velázquez, a quien conoció ese mismo año, le pintó un retrato en 1650 y le hizo obtener trabajos en España, como la fuente y las chimeneas del Palacio de Aranjuez. Este retrato es posible que se tallara de forma indirecta, con una máquina de puntos, ya que hay un modelo exacto en arcilla en el Hermitage de San Petersburgo.

<sup>306</sup> Ibidem, p.46.

<sup>307</sup> Ibidem, p.69.



Michelangelo Galliani (Montecchio 1975). *Volto*, 2017.  
Plata Blanca, mármol de Carrara, acero y plomo.  
Contini Contemporary, Londres, Reino Unido.

Comparándolos con los de Michelangelo Galliani (1975), nos asombra ver qué importancia se le daba a la indumentaria, algo que para Galliani no lo es, ya que tampoco necesita un gran trozo de mármol para captar al retratado, que es más bien idealizado. Con pequeños bloques de mármol que parecen ser descartes, aprovecha al máximo cada centímetro y elabora obras admirables. En ellos, el artista incorpora cabezas, torsos o miembros fragmentados y nos cuenta historias para desencadenar sentimientos en los espectadores. El mármol es combinado con otros materiales, como el acero, la cera, la pizarra, la cera, el plomo, el oro o la plata, lo cual da lugar a espléndidas figuras metamórficas.<sup>308</sup>

Fuera de Italia, cabe mencionar el Barroco español, considerado un período completo y muy rico, con poca influencia extranjera. La huella de Bernini<sup>309</sup> es difícil de encontrar en nuestros imagineros de los siglos XVII y XVIII, a pesar de su extraordinaria calidad e importancia. Las causas, según expone, pueden ser varias. La primera es la diversidad de material; en este sentido, el italiano usaba exclusivamente mármol y bronce, mientras que los imagineros españoles empleaban madera policromada, lo cual exigía una técnica y un tratamiento diferentes. La segunda causa es la multitud de géneros que cultivó el italiano, como el retrato de busto, la estatua ecuestre, el cenotafio, el monumento funerario, el obelisco o la fuente monumental, temas que apenas tenían cabida en España por falta de una sólida tradición, salvo en la corte, en la que se desarrolló de forma restringida. La temática de Bernini era mucho más profana y menos religiosa para el gusto de nuestro país, lo cual supuso que nuestros escultores estuvieran aferrados a temáticas muy limitadas.<sup>310</sup>

<sup>308</sup> CRIS CONTINI CONTEMPORARY. *Michelangelo Galliani* <<https://criscontinicontemporary.com/exhibitions/7/>> [Consulta: 25 de abril de 2020]

<sup>309</sup> HIBBARD, H. (1982) Bernini. Madrid: Xarait. nota. XX.

<sup>310</sup> Ídem.

La escultura destaca por su realismo, gracias a una gran expresividad.<sup>311</sup> Los escultores españoles estaban asociados en el gremio de carpinteros de 1523.<sup>312</sup> Esto tiene sentido, porque para la realización de una escultura de madera era necesaria la acción de muchas personas, como entalladores, ensambladores, pintores, doradores y escultores.<sup>313</sup>

La separación entre artesano y artista, que nace en Italia, llega a España con retraso, a finales del siglo xvi. En 1633, Vicente Carducho, en sus *Diálogos de la Pintura*, nos deja un testimonio que evidencia esta ocupación liberal e intelectual: “El escultor, estudia, medita, discurre, raciocinia, haze conceptos e ideas, imágenes interiores, inventa, esculpe, copia, retrata, apareja, desbasta, rebaxa, desboza, revoca, acaba, retoca, lija y pule, hace modelos...”<sup>314</sup>

Las escuelas más importantes eran la castellana y la andaluza. Se podría hacer una tesis solamente de los escultores de este período, pero nos centraremos en los dos que consideramos más interesantes. El primero de ellos es Gregorio Fernández (1576-1636), que sabemos que procedía de Sarria (Lugo), el cual viajó a Valladolid atraído por su escuela de arte. Allí trabajó en el taller de Francisco de Rincón, de quien aprendió el estudio del natural. Su primera etapa fue manierista y, poco a poco, evolucionó hacia un mayor naturalismo. Hizo suyo un estilo de grandes pliegues y formas quebradas, ricas en claroscuro. Su conocimiento de la anatomía era muy alto. Si observamos alguna de sus piezas, aunque en ellas lo que más le interesaba era su vida interior,<sup>315</sup> Orueta indica: “siente la piel; sabe darle suavidad, le da también emoción a la carne, de carne blanda y tersa; es sensual, con la sensualidad táctil de la materia; con la evocación de la morbidez”.<sup>316</sup> Jesús Urrea destaca:

“El gusto por los efectos de luces y sombras en el tratamiento de sus telas, la definición de los rostros de sus protagonistas, el verismo de sus modelos y al mismo tiempo la artificiosidad de sus soluciones espaciales, junto con la contención decorativa de la policromía que envuelve las figuras, le colocan en uno de los más firmes pilares de la creación del gusto barroco español.”<sup>317</sup>

Estamos acostumbrados en el barroco español a piezas muy cargadas, como si fueran calcos de las personas de esa época, en las que observamos la ropa, los zapatos, etc., todo es representado minuciosamente. Por este motivo, la pieza titulada el *Arcángel Gabriel* (1606) nos sorprender por ser diferente y tener un aire más moderno. Esta pieza recuerda involuntariamente al *Mercurio* en bronce de Giambologna (1567). Su cuerpo es muy esbelto y está lleno de gracia, su pose es clásica, considerada típica del primer estilo de Gregorio Fernández. La posición de su cuerpo nos hace pensar que ha descendido del cielo y que está anunciando un mensaje. Actualmente lo vemos desnudo, pero originalmente iba cubierto con una tela que velaba su desnudez.<sup>318</sup>

---

<sup>311</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op. cit. p.253.

<sup>312</sup> GAÑAN MEDINA, C. (1998). op. cit. p. 50.

<sup>313</sup>FIGUEIREDO SILVA, J. H. M. (2013). La evolución de la escultura figurativa en madera (en torno a la figura humana y en sus técnicas). Tesis. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. p. 76.

<sup>314</sup> PACHECO, F. (1990). *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra. p.495-97.

<sup>315</sup> BELDA NAVARRO, C. (1997). *Los Siglos del Barroco*. Madrid: Akal. p.145.

<sup>316</sup>MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1980). El escultor Gregorio Fernández. Madrid: Editorial Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos. p.49.

<sup>317</sup> FIGUEIREDO SILVA, J. H. M. op. cit. p.84 (citando a Jesús Urrea, Gregorio Fernández, 1576-1636 (apuntes para un libro) p. 13. Ediciones de la Universidad de Valladolid 2014.

<sup>318</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1980). op. cit. p. 50.



Gregorio Fernández (Sarria 1576-1636). *Arcángel Gabriel*, 1606. Madera policromada, Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, España.



Tomoaki Suzuki (Ibaraki 1972). *Carson*, 2009. Madera policromada. Corvi Mora, Londres, Reino Unido.

De hecho, esta impresión puede ser cierta, ya que se piensa que formó parte de un grupo para una Anunciación junto a la figura de la Virgen que no ha llegado a nosotros. Se le representa desnudo, como un joven hermoso todavía adolescente. María Antonia Fernández del Hoyo explica que el maestro haría los modelos, las figuras y las partes más exigentes como la cabeza y las manos, y dejó el resto para los oficiales y aspectos menores para los ayudantes.<sup>319</sup> Es posible que la técnica fuera la indirecta de puntos, ya que el modelo se realiza para seguirlo fielmente y no equivocarse. Cabe destacar que estos encargos eran costosos y los escultores no podían permitirse el lujo de perder el tiempo, por tanto, debían ser muy precisos.

Tomoaki Suzuki (1972) esculpe pequeños retratos en madera y bronce de sujetos humanos, cada uno de unos 50 cm de altura aproximadamente. Sus obras destacan por una notable sensación de presencia psicológica. Trabaja con sus modelos frente a él, esbozando y fotografiándolos en detalle antes de embarcarse en el proceso de esculpir, que conlleva meses de trabajo. Este proceso consiste en tallar y pintar cada figura con acrílicos. Cada una de ellas, representa a los diversos jóvenes urbanos de su vecindario en Londres, con posturas naturales. Sus estilos de vestimenta personal expresan sus identidades individuales. *Carson*, por ejemplo, es una figura andrógina con rasgos faciales angulosos y cabello rubio descolorado, viste una chaqueta de motociclista de cuero y pantalones con botas negras y uñas pintadas de negro.<sup>320</sup> La primera impresión que dan es de haber sido elaboradas con las nuevas tecnologías, puesto que parecen personas escaneadas en 3D y talladas por un robot; sin embargo, esto no es así, ya que todo se ha realizado manualmente.<sup>321</sup> Si se observan de lejos, parecen perfectamente terminadas, pero, si nos acercamos se constata que no están pulidas ni terminadas a la manera tradicional. Así, se aprecian los golpes de gubia, lo cual supone que haya dos imágenes: una,

<sup>319</sup> ESTELA. M.M.(1999). *Gregorio Fernández 1576-1636*. Madrid: Fundación BSCH.p.43.

<sup>320</sup> ARTSY. *Tomoaki Suzuki*. <https://www.artsy.net/artist/tomoaki-suzuki> [Consulta: 1 mayo de 2020]

<sup>321</sup> FUKUDA YUTA "Tomoaki Suzuki" en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=dmzMKh3SHI>> [Consulta: 1 de mayo de 2020]

observada desde lejos y otra, visionada de cerca. Esto, en cambio, no sucede en la escultura barroca. En la que se ilustra más arriba de Gregorio Fernández, la piel era terminada completamente, ya que se eliminaba toda señal de útil y se lijaba, con lo cual quedaba muy suave.

Las esculturas más reconocidas de Gregorio Fernández son los Cristos. Uno de los más famosos se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid: el *Cristo Yacente* de 1630. Se nos dice que:

“fue un encargo para la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Madrid, y pasó a ser propiedad del Estado con la expulsión de los jesuitas en 1767. Destaca por una policromía clara, de la que se hizo cargo el pintor Jerónimo de Calabria, y un gran refinamiento en la sábana y el almohadón que lo sostienen, tallados también en madera policromada. El almohadón cuenta con una policromía que imita a la perfección los bordados”<sup>322</sup>.

Para Jesús Urrea:

“Se vio conquistado por el deseo de acercarse cada vez más a definir la realidad, con la naturalidad del que sabe que en la precisión y exactitud se hallan varias de las claves de la comprensión y aceptación popular. Si con la descripción minuciosa de la realidad y la ayuda de fingimientos o truculencias conseguía inocular emociones o sensaciones en el espectador y servía, además, para convencerle del mensaje espiritual que se deseaba transmitir, algunos de los postulados estéticos y contrarreformísticos quedaban plenamente cubiertos.”<sup>323</sup>

El segundo gran escultor del Barroco español, a nuestro juicio, es Pedro de Mena (1628-1688), que aprendió el oficio de su padre, Alonso de Mena, y fue discípulo de Alonso Cano. Vivió y trabajó entre Granada y Málaga, y fue uno de los escultores barrocos más importantes de nuestro país. En Málaga realizó la sillería del coro de la catedral (1658), de la cual Karl Justi nos indica:

“Son las obras más originales y perfectas del arte español y hasta de toda la escultura moderna en general. Estas imágenes son probablemente la última y definitiva palabra de la plástica española.”<sup>324</sup>

Al observar sus tallas, lo primero que se aprecia es la gran calidad técnica, como describe un estudio de Joan Sureda:

“Ama la quietud, concentra la atención en la cabeza y las manos. En los rostros se enciende una visión mística, manteniéndose alejado de la exacerbación del dolor.”<sup>325</sup>

---

<sup>322</sup> WIKIPEDIA. Gregorio Fernández. < [https://es.wikipedia.org/wiki/Gregorio\\_Fern%C3%A1ndez](https://es.wikipedia.org/wiki/Gregorio_Fern%C3%A1ndez) > [Consulta: 12 de julio de 2022]

<sup>323</sup> Urréa, Jesús, *Introducción en Gregorio Fernández*, p.13. citado en FIGUEIREDO SILVA, J. H. M. (2013). La evolución de la escultura figurativa en madera (en torno a la figura humana y en sus técnicas). Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. p. 83.

<sup>324</sup> TORMAN, R. (2007). *op. cit.* p.366.

<sup>325</sup> BELDA NAVARRO, C. (1997). *op. cit.* p.139.





Pedro de Mena (Granada 1628-1688). *Magdalena Penitente*. 1664, Madera, Museo Nacional de Escultura de Valladolid, España.



Donatello (Florencia 1386-1466). *Maria Magdalena*. 1455, Madera, Museo de la Opera del Duomo, Florencia.

Se especializó en figuras aisladas de tamaño completo y en bustos. Sus esculturas son lánguidas y contemplativas, lo cual las hace adecuadas para la oración cercana. Para ilustrar las especialidades por las cuales se hizo famoso, destacamos, primeramente, la *Magdalena Penitente*, ubicada en la actualidad en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Esta pieza fue realizada para los jesuitas de Madrid. Terminada en 1664, es considerada uno de los mejores ejemplos de ascetismo en la escultura española. En ella, se nos muestra a una figura de formas simplificadas, ataviada con un sencillo vestido de estera de palma hasta los tobillos y atado a la cintura con una cuerda. Su rostro parece mucho más joven si la comparamos con la *Magdalena* de Donatello, que se muestra demacrada por la penitencia.

Los cabellos caen y le enmarcan la cara ovalada, que muestra un gran sentimiento de espiritualidad. La nariz afilada, la boca pequeña y entreabierta y su triste mirada aumentan la pena. La mano derecha abierta y apoyada en su pecho, así como la triste mirada que cae sobre el crucifijo, refuerzan el dramatismo de la escena. Da un paso adelante mostrándonos un momento del camino de la penitente. Los colores usados son de una gama ocre, sin gran estridencia. La escultura transmite el profundo valor místicoespiritual y nos muestra la influencia de Gregorio Fernández.

Los bustos de Pedro Mena podían ser con brazos o sin ellos. Normalmente se colocaban por separado, tanto los *Ecce Homo* como las *Mater Dolorosas*. A Mena se le atribuye la idea de juntarlos formando grupos. Una de estas parejas fue adquirida en 2013 por el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York en la feria de antigüedades Tefaf en Maastricht. Tienen un tamaño de 63 y 66 cm y están fechados entre 1674 y 1680. Como todas las esculturas de Mena y del Barroco, fueron talladas para buscar una respuesta empática por el espectador al contemplar el sufrimiento de la Virgen y de Cristo, que aparecen como ejemplos de tolerancia mundana frente a la tragedia.





Pedro de Mena (Granada 1628-1688). *Ecce Homo* y *Mater Dolorosa*, 1674-80. Madera policromada, ojos y lágrimas de vidrio y cabello. Museo Metropolitano, Nueva York, Estados Unidos.



Ingrid van der Hoeven (Rotterdam 1962). *Jo, Jo-An*, 2017. DM. Van den Verge, Goes, Países Bajos.

El virtuosismo de la talla se observa por todas partes. Destacan la sogá retorcida y anudada que ata las manos de Cristo, el fino velo de la Virgen que está profundamente socavado y las magulladuras que cubren la carne de Jesús. El cabello natural, junto a los ojos y las lágrimas de vidrio, otorgan a la talla una sensación hiperrealista. Si en la actualidad, que estamos acostumbrados a piezas hiperrealistas, las obras de Mena continúan causando un gran efecto, podemos imaginar el abrumador sentimiento que causarían hace siglos a los fieles que las contemplaran en la oscuridad de la capilla. Tal es su realismo que, cuando se expusieron en la National Gallery de Londres en el 2009, el *Ecce Homo* de Mena se hubo de colocar ante una de las paredes de la sala porque la visión de su espalda lacerada y sangrante resultaba demasiado impactante.<sup>326</sup>

<sup>326</sup> DIALNET. "El Descubrimiento de la España Sagrada" <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5595021>> [Consulta: 5 de mayo de 2020]

Cabe destacar el artículo de José Manuel Rodríguez, “El descubrimiento de la España Sagrada”, en el cual se analiza cómo, en los últimos diez años, se ha revalorizado a estos artistas barrocos por parte de las narrativas anglosajonas, que habían quedado olvidados en la historiografía del arte de la Edad Moderna.<sup>327</sup> Todo ello empezó con la exposición “The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture, 1600-1700”, realizada en 2009.

En la actualidad, los artistas realizan retratos anónimos, en los que cualquiera puede verse identificado. Un ejemplo de ello son las esculturas de Ingrid van der Hoeven (1962), en las que predomina la figura femenina, de pie o media figura. El material suele ser DM que se encolan dejando secar la cola entre capa y capa, de manera que se acentúan así las formas, lo cual aporta dinamismo y una mayor nitidez a las obras. Destaca la actitud, las imágenes de las mujeres desafiantes y en alerta, pero al mismo tiempo reflexivas. Van der Hoeven encuentra la inspiración en revistas y calendarios de moda asiáticos y en las calles de Rotterdam, donde reside y percibe esa fusión de culturas. En el estudio se fotografía a sí misma en las posturas de las modelos asiáticas. Se convierte así en el punto de partida de las esculturas y examina al mismo tiempo su propia identidad como mujer holandesa de origen cultural mixto.<sup>328</sup>

Antes de abandonar el Barroco, cabe mencionar las obras de un artista que hace poco era poco conocido para la mayoría de nosotros. Se trata del alemán Franz Xaver Messerschmidt, nacido en 1736 en la ciudad de Wiesensteig. Lo podemos situar en el final del Barroco, en plena transición del rococó. Se formó a través de sus tíos, primero en Munich con Johann Baptist Straub y en Graz con Philipp Jacop Straub. En 1755 se convirtió en el primer alumno de la Academia de Viena, en la cual ejerció como profesor a partir de 1769. En 1774, al no lograr el puesto de director, decidió abandonar, aunque poco tiempo después fue expulsado debido a sus problemas mentales.

Este deterioro mental le hace dejar Viena y regresar a Pressburgo, (actual Bratislava). Allí permaneció los últimos años de su vida con su hermano Johan Adam. En este momento, realizó una serie de bustos, por los cuales ha obtenido reconocimiento en los últimos años. Son las llamadas *Cabezas de carácter*, formadas por un total de 69 espectaculares y misteriosas imágenes que representan 64 expresiones faciales exageradas. Algunas de ellas son aleaciones de plomo y estaño y otras, en cambio, fueron talladas en alabastro y mármol. Según Herbet Beck, la intención de Messerschmidt consistía en acercarse a la idea de una “auténtica proporción” y “al bonito cuerpo, ideal, depurado de sensualidad.”<sup>329</sup> Por otro lado, este estilo sorprendentemente raro es debido, quizás, a causa de su privacidad. La única persona que lo visitó y de la cual tenemos un testimonio fue el escritor Friedrich Nicolai, quien nos dejó este comentario:

“Todo su mobiliario consistía en una flauta, una pipa para el tabaco, un jarro de agua y un viejo libro italiano sobre las proporciones de la figura humana. Esto fue lo único que quiso conservar de sus antiguos bienes. Aparte de esto tenía colgada cerca de la ventana media hoja (de papel) con un dibujo de una estatua egipcia sin brazos que siempre contemplaba con gran admiración y reverencia.”<sup>330</sup>

---

<sup>327</sup> Ídem.

<sup>328</sup> MAURITS VAN DE LAAR, *Ingrid van der Hoeve*. <<https://mauritsvandelaar.nl/en/artist/ingrid-van-der-hoeven/>> [Consulta: 15 de mayo de 2020]

<sup>329</sup> TORMAN, R. (2007). *op. cit.* p.346.

<sup>330</sup> GAZO M. A. (2011) “Franz Xaver Messerschmidt, ¿un incomprendido?” el 7 marzo en *Por amor al arte*. <<http://aliciaporamoralarte.blogspot.com/2011/03/franz-xaver-messerschmidt-una-obra-sin.html>> [Consulta: 20 de marzo de 2020]

Katsura Funakoshi (1951) se ha centrado constantemente en la forma humana, y adopta una actitud de autorreflexión mientras participa en el proceso creativo. Según el artista: “no tengo más remedio que sumergirme hasta el fondo”. Funakoshi se basa en la idea de que “al hablar con una persona específica, será posible hablar sobre la humanidad en su conjunto”. Es decir, el yo interior del artista le sirve como fuente de creatividad, fluctúa continuamente a medida que se enfrenta a una variedad de fenómenos personales y sociales. Esto mismo lo podemos aplicar a los retratos de expresiones faciales de Messerschmidt. La investigación que hizo el alemán nos afecta a todos. Funakoshi es uno de los escultores japoneses más destacados en el arte contemporáneo. Curiosamente, empezó a tallar madera tras un encargo de una Virgen y el Niño en un monasterio de Hakodate.<sup>331</sup> Tras esto, experimentó con bustos pintados en madera de alcanfor antes de experimentar con figuras deformadas alrededor de la década de los noventa, en busca de nuevos campos de expresión.



Franz Xavier Messerschmidt (Wiesensteig 1736-1783). *Cabeza de carácter n°6*, 1777-81. Alabastro, palacio Belvedere de Viena, Austria.



Funakoshi Katsura (Morioka 1951). *A Lunar Eclipse on the Water*, 2003. Madera, cortesía del artista.

Las esculturas de Funakoshi ha sido talladas meticulosamente. Los torsos híbridos tienen un modelado sutil y los ojos son de mármol. Humanas y, al mismo tiempo, con un aire surrealista, son como tótems entre la mente y el cuerpo. De ellas, emana una gran presencia poética etérea, una profunda quietud. El artista indica: "Cuando sucede algo, puedo ver muchas cosas que sobresalen del hombro de una persona, como una aurora y un arcoíris, orbitando sobre la cabeza".<sup>332</sup>

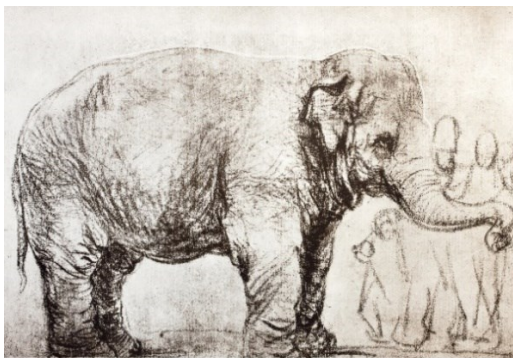
<sup>331</sup> SHOTO MUSEUM. Katsura Funakoshi < <https://shoto-museum.jp/en/exhibitions/191funakoshi/> > [ Consulta: 20 de mayo de 2020]

<sup>332</sup> ANNELY JUDA FINE ART. *Katsura Funakoshi* <<https://www.annelyjudafineart.co.uk/artists/43-katsura-funakoshi/overview/>> [Consulta: 21 de mayo de 2020]

## Diario

El Barroco fue un período de gran experimentación. Se puede constatar en arquitectura con la obra de Borromini, quien subvirtió todas las normas de la arquitectura clásica. En escultura, tenemos a Bernini, que inauguró un nuevo capítulo en la historia de esta disciplina. Su portentosa técnica le sirvió para ensayar con el mármol todas las texturas posibles, lo transformó en mechones de cabello, lágrimas de agua, fuego, hojas de laurel y, como no, la piel más dúctil que nunca hemos visto, tan realista que cuesta creerlo. Solo los que hemos tallado piedra alguna vez nos damos cuenta de lo complicado que es cambiar este elemento y, por lo tanto, valoramos como algo fantástico el dominio que tuvo Bernini. Si dejamos a un lado las aclamadas e icónicas *Apolo y Dafne*, el *David* o el *Rapto de Proserpina*, que agradan a todo el mundo, nos gustaría poner el foco en obras menos conocidas.

Si el cuerpo humano, junto al retrato, son los dos motivos de mayor estudio en la historia del arte, el resto de las formas secundarias, tales como plantas o animales, muestran una gran libertad creativa, llenas de una frescura admirables que encontramos tremendamente modernas. Podríamos citar ejemplos que se encuentran en plazas de la ciudad, la primera está ubicada en Santa María sopra Minerva y nos muestra a un pequeño elefante portando un gran obelisco sobre su espalda, algo que nos parece una fantasía. Los elefantes eran animales que causaban gran curiosidad ya en el siglo XVII. Artistas como Rembrandt los dibujaron, incluso otros se los inventaban según las descripciones que les daban los que los habían visto. En esta obra, Bernini solo diseñó la escultura, que fue ejecutada técnicamente por Ercole Ferrata, bajo la supervisión del maestro.



Rembrandt (Leiden 1606-1669). *Elefante*, 1637. Papel. Museo Británico, Londres, Reino Unido.



Gian Lorenzo Bernini (Nápoles 1598-1680). (diseño).  
Ercole Ferrata (Pellio Intelvi 1610-1686). (escultura).  
*Elefante portando el Obelisco* (detalle), 1666-7. Mármol.  
Plaza Santa Maria sopra Minerva, Roma, Italia.

La siguiente obra es la Fuente de los Cuatro Ríos, labor realizada por varios autores entre 1648 y 1651. Para elaborarla, se usó mármol, para las figuras de los ríos, y travertino, para el resto de la fuente. Esta última es la típica piedra romana, que no es apta para las mejores tallas, pero se trabaja con mucha más facilidad. Bernini es considerado autor de la roca, la palmera movida por el viento, el león que tiene sed y bebe agua y el caballo que corre. Como hemos mencionado, que Bernini tuviera las ganas de tallar elementos de segundo orden es muy llamativo. En esta obra, de hecho, resalta que toda la plaza es una gran obra, una gigantesca composición de cartón piedra, una exuberante pieza



escenográfica.<sup>333</sup>



Antonio Samo (Valencia 1984). *Chica de verde* (detalle) 2018.  
Madera de tilo y pino.



Gian Lorenzo Bernini (Nápoles 1598-1680). *Fuente de los Cuatro Ríos*, (detalle), 1651. Travertino y mármol.  
Plaza Navona, Roma, Italia.

Bernini daba gran valor al dibujo, y llegó a afirmar que los apuntes de los artistas eran frecuentemente mejores que sus obras definitivas.<sup>334</sup> Si comparamos algunos dibujos de sus esculturas con el resultado final en mármol, son mucho más frescos los primeros, porque la figura, por ejemplo, está desnuda; en cambio, en la obra final se cubre y pierde cierta gracia. Esto nos hace plantearnos la libertad artística que tuvo Bernini, ya que probablemente tuvo censura. El ejemplo más paradigmático lo sufrió Miguel Ángel con la decoración del *Juicio Final*, que diez años después fue modificado por Daniele da Volterra para cubrir los genitales de muchas figuras. Goya sufrió la llamada de la inquisición por sus *Majas*, tanto la desnuda como la vestida, por considerarlas obscenas. ¿Existe hoy la censura? Parece que sí, ya que en 2018 la obra de Santiago Sierra, *Presos Políticos*<sup>335</sup> fue censurada en Arco.

Por otra parte, pese a que Bernini fue un líder que sirvió a ocho papas, varios monarcas e innumerables cardenales y príncipes con éxito casi ininterrumpido, ¿cómo es posible que actualmente nos gusten más otros autores como Da Vinci, Miguel Ángel o Rafael? Para Howard Hibbard, Bernini se diferencia de estos genios por el simple hecho de que aceptó como ninguno de ellos su *statu quo*.<sup>336</sup> Fue un artista plenamente realizado y en perfecta armonía con su tiempo, es decir, aceptó sin cuestionar la

<sup>333</sup> HIBBARD, H. (1982) op. cit. p.106.

<sup>334</sup> Ibidem, p.76.

<sup>335</sup> CASTAÑO, M. (2019). "Historia del arte y censura" en *Narración Oral*, 1 septiembre <<https://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/1585-historia-del-arte-y-censura>> [Consulta: 1 de febrero de 2022]

<sup>336</sup> HIBBARD, H. (1982). op. cit. p.5-6.

filosofía y la teología del Estado absolutista y de la Iglesia. En nuestra opinión, a Bernini, pese a ser pintor y arquitecto, se le consideró básicamente escultor. La historia del arte está escrita por pintores, por eso, los tres anteriores, que pintaron obras maestras, son mucho más apreciados que Bernini. Si lo comparamos con Miguel Ángel como escultor, la obra de este es más sintética, algo que va acorde con nuestro gusto moderno. Bernini muestra tanto detalle junto que debes ir por fragmentos, porque te abruma. Sea como fuere, es justo afirmar que Bernini ocupa un lugar entre los artistas más grandes de todos los tiempos.

### 2.3.3- La industrialización neoclásica

Los excesos del Barroco y del breve período que vino después, conocido como el Rococó, se apaciguaron con un regreso a formas serenas y tranquilas. El Neoclasicismo apareció en Europa, y se extendió lentamente por el continente. Como bien indica su nombre, se quiso hacer renacer el clasicismo, que mira absolutamente a la antigua Grecia. Pero, a diferencia del Renacimiento, que buscó algo parecido y logró tener un carácter propio y lleno de vida, los artistas neoclásicos consideraron insuperable ese ideal antiguo. Por este motivo, sus piezas parecen meras imitaciones, copias al pie de la letra, interesadas solamente en la belleza formal, carentes de espíritu.

Este período es interesante porque se produjo al mismo tiempo la doble revolución, francesa e inglesa (industrial). En el campo de las artes, aparecen nuevos conceptos, como lo pintoresco y lo sublime. En el marco intelectual, la Ilustración es un proceso de emancipación a través de la razón y la ciencia en vez de la religión. Si el ser humano está abocado a una mejora, a dar pasos hacia adelante en un progreso lineal y positivo, en cierto modo el arte de este momento (pese a inspirarse en la antigüedad clásica) debe ser también superior al del pasado.<sup>337</sup>

La escultura monumental pierde su libertad y queda ubicada en nichos y frontones. La combinación de diferentes materiales desaparece en favor de un uso monocolor, casi siempre del mármol blanco. No se debe dar la impresión de vida sino ser creaciones puramente abstractas.<sup>338</sup> Roma continúa siendo la ciudad más interesante para los artistas. En ningún otro lugar se podrá hallar un número mayor ni un acceso más fácil tanto a las obras de arte clásicas,<sup>339</sup> como a las contemporáneas. Esto tiene su lógica, puesto que el legado Barroco seguía muy presente.

El artista que más influyó en el neoclasicismo fue Antonio Canova (1757-1822), nacido en Possagno (Treviso). Este tuvo una infancia complicada, debido a que su padre, Pietro, falleció cuando solo tenía tres años. Quedó, entonces, bajo la tutela de su abuelo Pasino, quien, viendo las cualidades de su nieto, vendió parte sus tierras para poder costearle una formación adecuada en Venecia. Allí entró en contacto, por primera vez, con la escultura clásica, gracias a su profesor Giuseppe Bernardi. Con apenas trece años, ya le encargaron dos fruteros decorativos, situación que nos recuerda a la de Bernini como niño prodigio.<sup>340</sup> En 1775, con dieciocho años, creó su primer taller, en el monasterio de

---

<sup>337</sup> CARLOS DELGADO, "El disgusto Neoclásico" en Youtube < <https://www.youtube.com/watch?v=GfylXm4OFy4> > [Consulta: 3 de junio de 2020]

<sup>338</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op. cit. p.274.

<sup>339</sup> TORMAN, R. y BASSLER, M. (2000). Neoclasicismo y Romanticismo: arquitectura, escultura, pintura, dibujo. Colonia: Konemann. p.264.

<sup>340</sup> Ídem.



Santo Stefano. En 1779, viajó a Roma, donde conoció a Winckelmann, quien le aconsejó seguir nuevas ideas, tomando como modelo las obras griegas conservadas en Italia.<sup>341</sup>

Algunas palabras del erudito que quizás comentó con el joven escultor:

“El más noble contorno une o circunscribe, en las figuras de los griegos, los fragmentos de las más bellas naturalezas y de las bellezas ideales; o más bien es aquel, en ambos casos, el concepto supremo.”<sup>342</sup>

“El único camino que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, incluso inimitables, si ello es posible, es el de la imitación de los Antiguos.”<sup>343</sup>

Canova fue un artista que amó la juventud, puesto que sus personajes son siempre lozanos y vigorosos; por ello, es llamado *escultor de dioses*.<sup>344</sup> Sus figuras femeninas, en cambio, tienen una belleza externa pero no logran llegar a ese interior femenino que tan bien captó el arte rococó. Sus esculturas fueron cotizadas por todos los grandes del momento, como papas, reyes o intelectuales.

Por lo que respecta a su modo de trabajar, se sabe que continuó el camino marcado por Falconet, que considera el boceto bien terminado algo fundamental, en detrimento del dibujo. Tras un pequeño esbozo en pequeñas dimensiones, se realiza otro de tamaño idéntico al bloque de mármol que se quiere trabajar. A estos modelos, en arcilla, para que no se dañen, se les hace un vaciado en yeso, para así garantizar el fiel traslado mediante el sistema mecánico de puntos de la cruceta, inventado por Nicolas Marie Gatteaux, que el italiano perfeccionó.

Carlos Reyero considera que Canova ideó “una concepción de la práctica escultórica completamente nueva.”<sup>345</sup> Su *modus operandi* se organiza en cinco etapas claras que marcan un estilo copiado por todos los artistas. Ana María Olano lo explica muy claramente:<sup>346</sup>

1º. *Disegno*. El dibujo sirve para obtener las primeras ideas sobre la nueva escultura.

2º *Bozetto*. Primero se realiza uno en tamaño pequeño en el cual se deciden y analizan los volúmenes principales. Si es aceptado, se prepara uno a tamaño natural con muchísimo mayor detalle, este el principal trabajo creativo del artista.

3º *Gesso*. Vaciado con molde perdido en yeso del anterior boceto terminado, ideal para mostrarlo al cliente y ser fiel a cada detalle antes de su paso al mármol.

4º *Marmo*. El traslado al mármol se hacía por puntos, casi siempre era un trabajo ejecutado por colaboradores especializados que dejaban una fina capa final para que el maestro diera el último toque. Gracias a este boceto en yeso se podían realizar tantas copias como se quisiera. Algo que más adelante usara Rodin.

5º *Lustrare*. Esta fase es el pulido característico de las piezas de Canova, quien cuidaba con delicadeza cada detalle por pequeño que fuera. Nos cuentan que “solía dar a sus esculturas

---

<sup>341</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op. cit. p.275.

<sup>342</sup> WINCKELMANN, J.J, JARQUE, V y UHLIG, L. (1987). Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura. Barcelona: Editorial 62.. p.31.

<sup>343</sup> *Ibidem*, p.80.

<sup>344</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op. cit. p.275.

<sup>345</sup> REYERO, C. (1993) *Antonio Canova*. Madrid: Editorial Colección El Arte y sus Creadores, nº 27., p. 25.

<sup>346</sup> OLANO SANS, A. M. (2016). op. cit. p.204.

una pátina especial con diversas técnicas y recursos como pulir con piedra pómez, aplicar una tintura amarillenta, o polvo de cera disuelto en alcohol con una brocha, para darles una mayor sensación de calidez, que se echa de menos en muchas esculturas neoclásicas posteriores.”

Si Miguel Ángel fue conocido por el *non finito*, Canova lo fue por el extremo opuesto, el *assoluto finito* ‘absoluto acabado’, es decir, un pulido tan perfecto que actualmente se critica porque sus estatuas parecen ser de porcelana. El escritor y pintor alemán Fernow visitó Roma en 1806 y, tras estar en su taller, nos dejó los siguientes comentarios:<sup>347</sup>

“En el estudio de Canova, que comprende una serie de amplias estancias, hallamos juntas todas las obras que en estos momentos se están realizando en Roma.”

“Debido a la magnitud de sus encargos, Canova se veía obligado a solicitar la colaboración de sus ayudantes. El, personalmente, no hace nada más que los modelos de sus obras, primeros unos en cera y después el de barro, de las mismas dimensiones ya que la obra. El traslado de este modelo al mármol lo deja enteramente en manos de ayudantes cualificados. El solamente interviene, cuando la ejecución está ya bastante avanzada, para dar el toque maestro.”

Y termina con una interesante datación del tiempo y una costumbre de Canova:

“Este último acabado, no obstante, y en el caso de obras grandes, puede llevarle semanas o incluso meses [...] mientras está realizando esta clase de trabajo tiene la loable costumbre de que le lean, en traducciones italianas, las obras de los clásicos.”

El escultor alemán Schadow, en un libro que publicó llamado *El taller del escultor*, describe también el método del italiano, que hace suyo, porque lo considera adecuado: “El traslado a base de puntos del vaciado en yeso al mármol, se hace por medio de marcos rectangulares y plomadas”. Es interesante que para Schadow es imposible que un solo hombre realice una figura en mármol de principio a fin. De acuerdo con este escultor, es necesario la ayuda de un mínimo de tres personas: una para determinar los puntos en el mármol, otro para tallar y eliminar la corteza mediante el trépano y, finalmente, el maestro, que trabaja la piel y el acabado con los detalles más delicados.

Canova y su equipo realizaron cientos de piezas. Una de las más relevantes es *Psique y Eros* (1793) composición muy expresiva sobre tema amoroso basado en la mitología griega. La historia cuenta que Psique era hija del rey de Anatolia y era tan hermosa que Afrodita estaba muy celosa de su belleza. Envío a Eros, su hijo y dios del amor para castigarla, y le lanzó una flecha para que esta enamorase de alguien horrible. Eros se acercó a Psique y apuntó con su flecha hacia ella. Mientras la miraba no pudo evitar enamorarse y lanzó la flecha al mar. Esta historia es contada por Apuleyo en *Las metamorfosis*. La escultura de Canova representa el momento antes de besarse ambos.

Torman y Bassler nos cuentan que Psique “está recostada sobre su cadera derecha, y se vuelve hacia atrás, buscando a Eros, que se aproxima a ella para besarla”.<sup>348</sup> Él rodea su cuerpo con el brazo izquierdo y sostiene su cabeza con la derecha al mismo tiempo que ella rodea la cabeza de él con sus manos. “Las alas de Eros, extendidas hacia arriba, acentúan lo divino, a punto de recibir a lo terrenal, que en este caso es Psique”.<sup>349</sup> Gustave Flaubert se entusiasmó tanto con esta pieza que nos ha

<sup>347</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p. 258-60.

<sup>348</sup> TORMAN, R. y BASSLER, M. (2000). op. cit. p.265.

<sup>349</sup> Idem

dejado esta observación: “besé la axila de la mujer que se desvanecía a la vez que extendía sus brazos marmóreos hacia el dios del amor. ¡Y el pie! ¡la cabeza! ¡el perfil! que me perdonen, pero fue mi primer beso sensual en mucho tiempo. Hubo algo más: besé a la belleza en persona.”<sup>350</sup> De esta pieza, existe una segunda versión en el museo del Hermitage de San Petersburgo. De ella, dice el profesor Reyero: “la obra constituye un equilibrio perfecto entre la pasión y la ternura.”<sup>351</sup>



Antonio Canova (Possagno 1757-1822). *Eros y Psique*, 1793. Mármol. Museo del Louvre, Paris, Francia.



Jeff Koons (York 1955). *Bourgeois Bust*, 1991. Mármol, Instituto de arte de Chicago, Estados Unidos.

Muy diferente es el amor expresado en la obra *Bourgeois Bust*, según el pensamiento de Jeff Koons (1955), quien exploró este concepto en relación con su propio matrimonio con la estrella porno Ilona Staller. Lo único parecido a la talla de Canova es la técnica usada, la copia por puntos y el material, el mármol. La pareja de amantes está representada como un busto de mármol de estilo tradicional barroco, que se inspira en la escultura clásica antigua. Staller simboliza a Venus, la diosa griega del amor, para expresar la unión espiritual entre los dos. Desde nuestro punto de vista, es una obra totalmente *kitsch*. Este busto pone en tensión la elegancia de la escultura neoclásica y la irreverencia de desplegar sus términos idealizados en la era posmoderna. Koons nos explica:

“Con *Bourgeois Bust*, quería [...] poder unir el cuerpo de Ilona y el mío en un punto para que sea un corazón, (símbolo del amor) y tomar la carne y cortarla para formarlo de esa manera. sin ningún sentido de violencia.”<sup>352</sup>

<sup>350</sup> Idem.

<sup>351</sup> REYERO, C. (1993). *op. cit.* p. 69.

<sup>352</sup> ART INSTITUTE CHICAGO. *Bourgeois Bust- Jeff and Ilona* < <https://www.artic.edu/artworks/229373/bourgeois-bust-jeff-and-ilona> > [Consulta: 2 de junio de 2020]

Otra escultura muy destacada es la Paolina Borghese (1808), que se considera la más famosa de las estatuas de Canova. Se llama así por estar casada con Camillo Borghese, ya que su apellido era Bonaparte (era la hermana de Napoleón). Camillo se convirtió en el segundo marido de Paolina y este encargó la pieza a Canova. El escultor quiso mostrarla como la diosa Diana, vestida y con túnica, pero ella insistió en ser mostrada como Venus, porque quería ser representada desnuda.

En un primer momento, fue un problema para Canova, pues la desnudez ya no indicaba heroicidad de la Antigüedad clásica y podía levantar la sospecha de inmoralidad. La solución del escultor es lo que Fred Licht denomina *vestido en disfraz*.<sup>353</sup> Canova decidió mostrarla tendida sobre un diván de estilo imperio, que intenta imitar el mobiliario romano. Paolina es representada con cierto aire insensible: su pierna derecha está extendida y sobre ella reposa la izquierda. El brazo izquierdo se apoya en ambas y sostiene en la mano la manzana de la discordia, el trofeo del juicio de Paris. Reclinada sobre la cadera, el brazo derecho soporta el peso de la cabeza y la parte superior del cuerpo. Canova utilizó un único bloque de mármol de Carrara. La base contenía un mecanismo que permitía rotar la escultura para que fuera vista desde todos los ángulos sin que el espectador tuviera que desplazarse, algo sorprendente.<sup>354</sup> Solía mostrarse con la iluminación de velas solamente para que destacara su superficie encerada. Fred Licht ve en el un antecedente de la auto escenificación de una estrella, como por ejemplo Marilyn Monroe. Kevin Francis realizó en 2017 una obra con una posición similar y usando la misma técnica.



Antonio Canova (Possagno 1757-1822). *Paolina Borghese*, 1808, Mármol, Galería Borghese, Roma, Italia.

<sup>353</sup> TORMAN, R. y BASSLER, M. (2000). *op. cit.* p.270.

<sup>354</sup> Ídem.



Kevin Francis Gray (Armagh 1970). *Reclining Nude II*, 2017, Mármol, cortesía del artista.

Curiosamente, la obra *Reclining Nude II* de Kevin Francis Gray (1970) tiene un parecido formal con la obra de Canova. De hecho, este escultor sigue el precepto del maestro italiano: “la arcilla es la vida, la escayola la muerte y el mármol la resurrección de la escultura”.<sup>355</sup> Aquí queda resumida magistralmente la técnica indirecta más usada de la historia: la máquina de sacar puntos (método de la cruceta), que es usada también en el excelente mármol de Carrara. Gray en ocasiones trabaja solo, mientras que en otras es ayudado por otros escultores. A diferencia de Canova, que buscaba la belleza griega e ideal, Francis Gray presta atención a los efectos psicológicos, y a menudo confía en superficies de textura en lugar de expresiones faciales o corporales.<sup>356</sup>

Terminamos con *Las tres Gracias* (1814), otra pieza muy conocida que tiene, al igual que la de *Psique y Eros*, dos versiones. Esto demuestra lo popular que fueron las piezas de Canova y lo bien que sirve la talla indirecta para repetir piezas. La primera versión fue para Josefina de Beauharnais y la segunda para el duque de Bedford, John Russell. La obra está tallada de un solo bloque de mármol blanco. Como era costumbre, los asistentes del maestro la desbastaron y casi terminaron la pieza, y dejaron el final para Canova, el cual le dio su suave acabado, muy sensual. Las tres diosas están desnudas y unidas en un abrazo. Vemos que sus cabezas casi están tocándose, lo cual es visto por algunos como erótico. Se encuentran de pie, inclinadas hacia dentro. Todas ellas presentan peinados similares: cabello trenzado y sostenido en la parte superior por un nudo. Rosalind E. Krauss considera esta pieza un ejemplo de visión panorámica, ya que, según ella, Canova buscaba ofrecer de un solo vistazo los diversos puntos de vista del cuerpo humano, agrupándolas: “la totalidad de la información necesaria para una aprehensión conceptual del objeto.”<sup>357</sup>

Canova solo pudo ver las grandes obras griegas al final de su vida; así, en una visita a Londres vio los mármoles del Partenón y se dio cuenta de su error. Sus mármoles habían sido tallados técnicamente de forma perfecta, pero no tenían la vitalidad que transmitían las piezas clásicas. Para Ana María

<sup>355</sup> KEVIN FRANCIS GRAY. *Exhibitions*. < <http://www.kevinfrancisgray.com/exhibitions> > [Consulta: 6 de junio de 2020]

<sup>356</sup> PACE. *Kevin Francis Gray*. <https://www.pacegallery.com/artists/kevin-francis-gray/> [Consulta: 7 de junio de 2020]

<sup>357</sup> KRAUSS, Rosalind E. (2002) *Pasajes de la Escultura Moderna*. Madrid; Akal. p. 26.



Olano, Canova tuvo señales de ser un escultor moderno por varios motivos. En primer lugar, por su capacidad de intercambiar proyectos; por ejemplo, la tumba de María Cristina de Austria fue diseñada primero para Tiziano. En segundo lugar, la concepción de separar la arquitectura del proyecto escultórico, que hace que las obras tengan una mayor autonomía y no dependan del muro. En tercer lugar, el desprendimiento del mensaje religioso, es decir, se trata de monumentos a la muerte y la tristeza, desprovistos de las esperanzas religiosas vistas en el Barroco. Y, por último, las figuras concentran su dolor en ellas mismas y se desentienden del espectador.<sup>358</sup>



Antonio Canova (Possagno 1757-1822). *Las tres Gracias*, 1816.  
Mármol. Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

Entre todos los escultores neoclásicos coetáneos de Canova, el único que se puede considerar como rival es el danés Bertel Thorvaldsen (1770-1844), quien a la muerte del italiano en 1822 se convirtió en el más cotizado y demandado tallista. Nació en Copenhague, donde estudió en la Academia de Bellas Artes. En 1793 obtuvo una beca de tres años para continuar formándose en Roma, donde empezó su verdadera vida de artista. Como todos, sigue los preceptos neoclásicos marcados por Winckelmann, que indica que para la creación de una escultura no se debe partir de la imitación de la naturaleza, sino de la observación minuciosa de la escultura clásica. Thorvaldsen era un modelador más que un tallador, siendo este su medio creativo. El danés continúa con el sistema de trabajo de Canova que, en cierto sentido, se usa en toda Europa. Como ya se ha explicado anteriormente: primeramente, se realiza un modelo pequeño; a continuación, se amplía al tamaño definitivo en yeso y este es pasado al mármol por ayudantes especializados a través de la talla indirecta. A Thorvaldsen

<sup>358</sup> OLANO SANS, A. M. (2016). op. cit. p.201.



le llegó su primer gran encargo gracias al banquero Thomas Horpe, que en 1803 le pidió pasar a mármol la figura en yeso de Jasón que estaba en el estudio del escultor. El danés firmó un contrato con los escultores especializados Pietro Finelli y Heinrich Keller, que tenían, además, el trabajo de conseguir el bloque de mármol y esculpir la figura exactamente igual que la había creado Thorvaldsen con el método de puenteado.<sup>359</sup>

Christian Molbech describe así la técnica de copiado:

“Sobre el bloque de mármol se coloca un marco de madera del que pende una plomada, que después de una precisa medición del modelo de yeso, indica la profundidad y la posición de los puntos más extremos del modelo, que entonces se marcan con puntos negros sobre la piedra. Después, una vez el cincel ha penetrado más profundamente en el bloque, se miden todo tipo de dimensiones del modelo de yeso y se reproducen con exactitud matemática en la estatua de mármol, a la que, sin embargo, todavía se deja una última capa, de tal manera que el propio artista pueda por sí mismo finalizar su trabajo.”<sup>360</sup>

La diferencia con Canova en su sistema de trabajo era que este solía terminar la última parte de la escultura con sus propias manos. Thorvaldsen, por el contrario, dejaba este trabajo para los especialistas contratados o alumnos. A pesar de ello, logró una unidad formal en cada pieza debido a un severo control. Con el tiempo, delegaría incluso la realización del modelado a tamaño natural y su molde en yeso para alumnos aventajados. Los menos hábiles tendrían faenas más duras, como el desbaste del mármol.

En su taller, llegaron a trabajar un total de 40 escultores, ya que al final no tendría tiempo más que para diseñar las piezas. Trabajaba como actualmente lo hace un arquitecto o jefe de diseño que piensa y decide, dejando el trabajo físico para los técnicos y artesanos. Esto ya lo hemos visto a lo largo de la historia en escultores griegos, barrocos o neoclásicos; en cierto sentido, es normal, puesto que es imposible para una persona realizar todo el trabajo. El conde Raczyński visitó su taller y aportó más datos sobre su proceder: “Yo le visité en varias ocasiones durante el año 1821 en su taller. Iba de un trabajador a otro y marcaba con lápiz los puntos que debían ser modificados o mejorados”.<sup>361</sup>

A partir de este método de trabajo, que hoy día consideramos casi semiindustrial, artista firmó al final de su vida un total de 860 esculturas. Sus amigos lo llamaban el “Fidias danés”.<sup>362</sup> Su obra es muy copiosa y la mayor parte de ella se encuentra en el museo que lleva su nombre en Copenhague, a pesar de haber residido 39 años en Italia y haber realizado allí casi todas sus piezas. Su talento era inferior al de Canova, aunque logró similar fama. Cuando observamos su obra, se aprecia cierta monotonía, debido a la excesiva sumisión al ideal griego. Sus personajes parecen insensibles, sin pasión y sentimientos; así, en su escultura no hay nada que haga referencia a la vida o naturaleza.<sup>363</sup>

Podemos apreciar aquí un detalle de su *Venus con manzana*, que inevitablemente nos recuerda a la *Venus de Milo*. Técnicamente es perfecta, no se puede achacar nada negativo; sin embargo, transmite frialdad. Mucho más cálida es la obra de Efraím Rodríguez (1971), que gira en torno a dos ejes, los animales y las figuras, siempre hechas en tamaño natural, ya sean niños, adolescentes o animales. Es

---

<sup>359</sup> TORMAN, R. y BASSLER, M. (2000) . op. cit p.272.

<sup>360</sup> Ídem.

<sup>361</sup> Ídem.

<sup>362</sup> Ibidem, p. 261.

<sup>363</sup> MARTIN, O. (1990). op. cit. p.277.

interesante ver que su escultura está formada por partes hiperrealistas y otras antirrealistas. Así, cada trozo es un lenguaje diferente, de modo que, en sentido general, expresa una extrañeza metarreal.<sup>364</sup>

La Venus representa a la belleza femenina ideal, algo que hemos visto de forma generalizada en el Neoclasicismo, mientras que la pieza *Helena* de Efraím Rodríguez muestra todo lo contrario, es decir, una belleza real. Ambas esculturas coinciden en el uso de la técnica indirecta, aunque el escultor catalán usa un sistema más moderno y rápido que el de puntos como es el de la copiadora manual.



Efraím Rodríguez (Valencia 1971), *18 años, Helena*. 2020. Maderas de tilo y cedro y recuperadas, cortesía del artista.



Bertel Thorvaldsen (Copenhague 1770-1844).  
*Venus con manzana*, 1805. Mármol.  
Museo Thorvaldsen, Copenhague, Dinamarca.

<sup>364</sup> VV.AA. (2020). *Efraím Rodríguez Objets Personals*, Granollers: Museu de Granollers p.91.

## Diario

La escultura neoclásica nunca fue nuestra preferida. A primera vista nos puede parecer fría y monótona; sin embargo, sería injusto calificarla así. Debemos intentar verlas con los ojos y el pensamiento de quienes las hicieron. Los escultores neoclásicos querían romper con todo lo hecho en Italia desde el Barroco de Bernini. En este sentido, buscaron una mayor sencillez y elegancia, al estilo griego. Julian Bell compara el *Cupido y Psique* de Canova con el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini y nos dice que el de Canova es mucho más multidimensional que el espectáculo de Bernini, porque pide al espectador que rodee el grupo de tamaño natural. Mientras Bernini buscaba con empeño lo espiritual y lo sensual, Canova lo mantenía a cierta distancia. La extraordinaria transparencia del mármol en los cuerpos de Canova desmaterializa la carne de estos adolescentes, y la aparta de una experiencia física inmediata en una idealización suspendida.<sup>365</sup> Es decir, si Bernini quería que estuviéramos cerca, Canova nos mantiene alejados.



Antonio Canova (Possagno 1757-1822). *Hércules y Licas (detalle)*, 1815. Mármol. Museo de arte Moderno, Roma, Italia.

---

<sup>365</sup> BELL, J. (2007). op. cit. p.298.

¿Cómo es posible que no se dieran cuenta de la diferencia con la estatuaria griega? Muchos de ellos hacían el *Grand Tour* por Italia, que estaba llena de restos grecolatinos. Canova y Thorvaldsen vivieron en Roma. De las obras de Antonio Canova, una de las que más nos impresiona es el monumental *Hércules y Licás*, que se encuentra en el Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma. Tiene una potencia que asombra nada más verlo; fue un arduo trabajo que llevó a Canova y su equipo nada menos que veinte años, obviamente compaginando su realización con una cantidad enorme de trabajo. ¿Quién es capaz de hacer hoy algo así con medios manuales? Nadie tendría la paciencia y constancia para ello. Actualmente, los trabajos así están destinados a los robots.

Pese a que la estatuaria neoclásica es algo gélida y distante, carente de la vitalidad griega original, nos ofrecen una cantidad infinita de particulares increíblemente bellos. Podemos verlos como fragmentos aislados, que debemos guardar para nuestro archivo. En ellos, podemos encontrar inspiración para otras esculturas, incluso nos pueden dar sugerencias para combinar diferentes materiales y técnicas. Los neoclásicos no llegaron a esa belleza griega, pero sin duda encontraron otro tipo de belleza que nos puede ser de utilidad si la observamos con calma.



*Diana Cazadora (detalle)*. Mármol, Museo de arte Moderna, Roma. Fotografía de Chiara Scalzo.

## 2.4 - Siglos XIX y XX

### 2.4.1- La gran crisis

Los siglos XIX y XX entrarían en la llamada Edad Contemporánea que se extiende hasta la actualidad. En este período se desarrollan una multitud de estilos artísticos como nunca se ha visto. Además, es la época de la que se posee más información. En un mismo siglo se sucedieron varios estilos, como el Romanticismo, el Impresionismo o el Realismo, entre otros. Hay movimientos que duran poco, como el Fauvismo, el Cubismo o el Futurismo. En este apartado se analizarán solo los siglos XIX y XX, ya que el siglo XXI, se estudiarán en el siguiente capítulo.

El siglo XIX no fue bueno para la escultura, que se realizaba a partir de la sustracción. Y no me refiero en cuanto a la cantidad, ya que gracias a las tecnologías del momento podía extraerse con mayor facilidad, sino a la calidad. Se trabajaba de forma industrial en los talleres usando métodos indirectos, que eran más eficaces y rápidos. Esta rapidez supone que se pierda la esencia. Wittkower se alarma ante lo decepcionante de las obras públicas, y concluye que son trabajos desilusionantes, aburridos y estériles.<sup>366</sup>

Para este historiador del arte, los únicos dos artistas que le parecen seductores son los franceses François Rude (1784-1855), autor de la decoración del Arco del Triunfo de París y su discípulo Jean Baptiste Carpeaux (1827-1875), que realizó obras importantes en la Ópera de París. En cuanto a estas, podemos destacar *La Danza* (1865-1869), actualmente en el museo de Orsay de París, y el grupo de *Ugolino y sus hijos*, actualmente en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. En esta obra, el mármol parece carne y nos recuerda a las tallas de Bernini en un primer momento, aunque por su dramatismo nos hace pensar también en el *Laocoonte*. Impresiona ver el gran estudio anatómico de cada uno de los personajes. Claramente se ve que el modelado fue copiado al mármol por puntos.

Roma había sido la indiscutible capital del arte europeo, ciudad del mejor arte antiguo y contemporáneo, pero, a partir de este momento, será París la que obtenga tal título y allí emigrarán todos los artistas que deseen buscar lo último y el éxito.

Los planteamientos de la academia empiezan a romperse, y quedan en evidencia en las esculturas del francés Auguste Rodin (1840-1917), es considerado uno de los modeladores más importantes en la historia de la escultura. El mundo escultórico seguía dominado por los modeladores que se valían de la talla indirecta. El maestro francés rechaza rotundamente la mimesis dominante en favor de imperfecciones y deformaciones expresivas. Su método de trabajo es descrito por su amigo Paul Gsell:<sup>367</sup>

“Su método de trabajo no era el habitual. Varios modelos desnudos, masculinos y femeninos, paseaban por el estudio o descansaban [...] Rodin los miraba continuamente [...] y cuando uno u otro daba un movimiento que le agradaba, le pedía que se quedara así, posando unos momentos. Entonces tomaba rápidamente el barro y al poco tiempo ya tenía hecho un boceto.”

---

<sup>366</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p. 263.

<sup>367</sup> Ibidem, p.271.



Auguste Rodin (Paris 1840-1917). *La pensée*, 1895. Mármol.  
Museo de Orsay, Paris, Francia.



Marie Lund (Copenhague 1976), *The Very White Marble* (detalle), 2012. Madera y cemento, galería Croy Nielsen, Viena, Austria.

Rodin quiere que sus piezas sean válidas desde cualquier punto de vista, para formar un circuito conectado. Sobre ello Mauclair cita las siguientes frases del maestro:

“Trabajar en términos de perfiles, en profundidad y no por superficies, pensando siempre en esas pocas formas geométricas a partir de las cuales se desarrolla todo el universo natural, y hacer perceptibles esas formas eternas en el caso individual del objeto estudiado, ése es mi criterio [...] Y me atrevo a decir que la verdadera dueña de las cosas es, no la apariencia, sino la verdad cúbica”<sup>368</sup>

Rodin prefería una escultura viva; en este sentido, nos dejó un comentario que recuerda la lección de Bernini en los estudios de Luis XIV.

“las diferentes partes de una escultura, cuando se las representa en momentos temporales sucesivos, producen una ilusión de movimiento real”<sup>369</sup>

La gran demanda de esculturas por parte del mercado conllevó que Rodin tuviera que organizarse en un gran taller tan solo parecido al de Fidias, Bernini, Antonio Canova o Bertel Thorvaldsen. En este, trabajan más de cincuenta personas con funciones determinadas, como si se tratase de una fábrica de automóviles.

---

<sup>368</sup> Ibidem, p. 272.

<sup>369</sup> Ibidem, p. 271.



Marie Lund (1976) persigue cuestiones escultóricas y se involucra en un enfoque multifacético del medio de la escultura. Su interés está en la transformación de materiales y el diseño de formas. Sus plásticos se caracterizan por el uso y cambio del volumen, así como por la textura relacionada con el material. Cuerpos, objetos cotidianos y elementos arquitectónicos son los puntos de partida de su investigación artística sobre la naturaleza de la superficie y la estructura. La artista utiliza una gran variedad de materiales que van desde el cobre, el hormigón, la madera, el yeso, los textiles y los objetos encontrados.<sup>370</sup> Nos ha llamado la atención la obra *The Very White Marble* ‘los mármoles muy blancos’ que, sin imitar a *La pensée* de Rodin, la evoca al ser un rostro saliendo de un bloque; sin embargo, no es un bloque de mármol como el del francés. Lund coloca un bloque de cemento que recuerda a una alfombra sobre la que se apoya la talla en madera de una cabeza sin expresión. Esta combinación de un material industrial con otro natural le otorga un sabor fresco y actual.

Rodin, al igual que los maestros anteriores, delegaba el trabajo de la talla, aunque él nunca fue un tallador. Su trabajo era modelar, diseñar, pensar y controlar todo el proceso. El resto del trabajo era llevado a cabo por especialistas de diversa índole: modeladores, moldeadores y talladores. A estos últimos, se los denominaba *prácticos*. Si uno de ellos realizaba una interpretación demasiado personal, era cambiado, si iba muy lento, era sustituido. Todos se enriquecían unos de otros, formando un equipo. Algunos de estos ayudantes pasaron muchos años allí y se hicieron célebres. Podemos destacar a Jean Turcan, Antoine Bourdelle o Camille Claudel. Otros, en cambio, estuvieron muy poco tiempo, como Aristide Maillol o Constantin Brancusi.

La secuencia de trabajo era la que ya conocemos. Podría resumirse en modelo de barro, vaciado en yeso, tallado del mármol y acabado. Un aspecto muy interesante en Rodin era que no se contentaba con una copia del modelo en yeso, sino que pedía sacar varias y en ellas introducía pequeños cambios para hacer nuevas obras. Lo mismo sucedía en el tallado: pedía cambiar de piedras y tratamientos de las superficies como si quisiera explorar todas las posibilidades. De acuerdo con Ana María Olano Sans: “Para él, el proceso creativo estaba íntimamente ligado a las particularidades de cada material, no se limitaba exclusivamente al trabajo con el barro”.<sup>371</sup>

Otro detalle interesante en cuanto al uso de la talla indirecta es la introducción de nuevos útiles. Se empezó a usar la cruceta de tres puntas, algo que hoy en día muchos escultores continúan haciendo, ya que es una herramienta económica. Esta cruceta se fija en el modelo de yeso y se traslada de forma idéntica al bloque de mármol. En ella, se instala la máquina de puntos, que con una aguja mide la profundidad e indica en punto donde debe eliminarse material. Estos puntos se fijan mediante un agujero con el trépano muy pequeño. De esta manera y repetidamente se van tomando medidas del boceto a la piedra. Las crucetas deben estar bien puestas, ya que una mala colocación puede hacer perder todo el trabajo. Se trata, pues, de un método lento pero seguro. Se calcula que una figura a tamaño natural puede necesitar entre 3.000 y 4.000 puntos.<sup>372</sup>

Una de las piezas más famosas de Rodin, *El Beso*, tiene una anécdota curiosa sobre el trabajo de la talla indirecta. Debido al modelado flexible y liso, la composición dinámica y el tema encantador, tuvo un éxito inmediato y se pidieron varias copias. Actualmente, se conocen tres. Una se encuentra en Londres, en la Tate Gallery. La espalda del joven está llena de puntos, como si fueran pecas, incluso se

---

<sup>370</sup> KUNTS MUSEUM ST. GALLEN. *Marie Lund*. < <https://www.kunstmuseumsg.ch/marie-lund/> > [Consulta: 17 junio de 2020]

<sup>371</sup> OLANO SANS, A. M. (2016). op. cit. p.233.

<sup>372</sup> *Ibidem*, cit. p.236.

aprecian errores del práctico que realizó la copia que no fueron rellenados. Esto hace plantearse la poca atención que Rodin le dio al acabado en algunas obras.



Auguste Rodin (Paris 1840-1917). *El Beso* (detalle), 1882. Mármol. Tate, Londres, Reino Unido.

Si la pieza era de grandes dimensiones, se utilizaban varias crucetas con sus respectivos compases, y si era necesario ampliar o reducir una escultura, Rodin la enviaba al especialista Henri Lebosse, el cual tenía una máquina inspirada en el procedimiento de reducción impulsado por Collas y Sauvage en 1844.<sup>373</sup> Rodin revolucionó la escultura y sus aportaciones fueron importantes para nuestro arte actual.<sup>374</sup> Las más importantes fueron: utilizar la seriación o multiplicación de las piezas, considerar el fragmento como una obra final, el injerto aleatorio de piezas, uso de modelos de fealdad y el cuestionamiento del pedestal.<sup>375</sup>

¿Alguien cuestionó los métodos de Rodin? Desde luego, la figura más destacada ante esta pregunta sería la del alemán Adolf Hildebrand (1847-1921), todavía hoy desconocido para la mayoría. Este artista intentó recuperar la talla directa publicando un librito en 1893 titulado *El problema de la forma en la obra de arte*. En él, aboga por regresar a la verdadera talla directa. También explica una serie de teorías de la percepción de la forma basada en la organización del espacio por medio de planos imaginarios. Hildebrand intentó resucitar el método de Miguel Ángel llamado *tipo relieve* o *bañera* con unos resultados más bien fríos y con un estilo bastante neoclásico. La idea fue buena, pero los resultados no.

En un artículo escrito por Wolfflin, se le acusó de rechazar la obra de Rodin. Hildebrand responde que admira el trabajo del maestro francés, pero no comparte ni su proceso técnico ni su poética. Explica que Rodin imita el *non finito* de Miguel Ángel en sus esculturas. Imitar un trabajo realizado con la talla directa usando la talla indirecta no tenía ningún sentido, pues era meramente un resultado visual que

<sup>373</sup> VV.AA. (1996). *Auguste Rodin i la seva relació amb Espanya*. Barcelona: Fundació "la Caixa". p. 48.

<sup>374</sup> LE NORMAND-ROMAIN, A. (2004) *Rodin y La revolución de la Escultura*. Barcelona: Fundació "la Caixa". p. 223.

<sup>375</sup> OLANO SANS, A. M. (2016). op. cit. p.229.

no funcionaba para Hildebrand. Nos viene a la mente un escrito de Wassily Kandinsky que dice lo siguiente:

“Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos. Igualmente, cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer. Por ejemplo, es totalmente imposible sentir y vivir interiormente como lo hacían los antiguos griegos. Los intentos por reactualizar los principios griegos de la escultura únicamente darán como fruto formas semejantes a las griegas, pero la obra estará muerta eternamente. Una reproducción tal es igual a las imitaciones de un mono. A primera vista, los movimientos del mono son iguales a los del hombre. El mono puede sentarse sosteniendo un libro frente a sus ojos, dar vuelta a las páginas, ponerse serio, pero el sentido de estos movimientos le es ajeno totalmente.”<sup>376</sup>

Estos dos puntos de vista marcarían a las nuevas generaciones del panorama cultural de la época. Unos se decantarán por un sistema y otros lo rechazarán. Judith Zilcher publicó en 1981 un artículo en el cual analizaba este momento a principios de siglo, en el que se preferirá la talla frente al modelado. La autora encuentra cuatro causas principales: la insatisfacción con la escultura academia, el cuestionamiento del naturalismo romántico, el interés por el arte de otras culturas y la exaltación del primitivismo.<sup>377</sup>

Uno de los artistas que no dudó en continuar con el método indirecto fue Aristide Maillol (1861-1944) un escultor de vocación tardía. Formado primero como pintor, con el tiempo se interesó por la cerámica y llegó a convertirse en un excelente artesano que extraía su propia arcilla y la cocía en un horno hecho también por él mismo. Nos cuenta Kosme M. de Barañago que, tras una ceguera temporal, se puso a tallar pequeñas figuras en madera.<sup>378</sup>

Aprovechó de Rodin el uso de la fragmentación del cuerpo en torsos femeninos. Por el contrario, si este captaba un movimiento del modelo, las de Maillol eran lo opuesto, ya que no le interesaba el carácter ni la fluidez, sino la belleza en sí misma, basada en la estructura equilibrada del cuerpo humano, femenino en la mayor parte de las ocasiones. En este aspecto se encuentra conceptualmente más cerca de Hildebrand.<sup>379</sup> Una de sus tallas más conocidas es *El Mediterráneo*, llamado también el *Pensamiento*.

Sobre esta disyuntiva de talla directa o indirecta, Jacop Epstein (1880-1959) realiza una interesante reflexión:

“Hay evidentemente algo de romanticismo en la idea de la estatua prisionera del bloque de mármol, del hombre en lucha con la naturaleza [...] según esta moderna opinión Rodin no figuraría en ninguna parte. Se reconoce como modelador de talento, incluso genial, pero simplemente como modelador. Yo personalmente opino que toda esta discusión sobre modelado y tallado es completamente inútil y además no viene al caso. Después de todo, lo que importa es el resultado.

---

<sup>376</sup> KANDINSKY, V. (1992). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor. p.7.

<sup>377</sup> VV.AA. (2004) *Bárbara Hepworth*. Valencia: IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno. p.20.

<sup>378</sup> VV.AA. (2002). Aristide Maillol. Valencia: IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno. p.4.

<sup>379</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p, 297.

De las dos actividades, podría argumentarse con lógica, al menos así me lo parece a mí, que el modelado es la más genuinamente creativa, pues es crear algo de donde no hay nada [...] En el tallado, la idea de la forma que va a tener la obra viene muchas veces determinada por la forma del bloque. Y de hecho la inspiración se ve en el tallado siempre modificada por el material, y no hay nunca una libertad completa, mientras que el modelado el artista se ve completamente liberado de todo lo que no sean las dificultades técnicas del propio tema que ha elegido. La escultura, tal como yo la veo, no debe ser rígida. Debe palpar como algo vivo, y la talla lleva muchas veces al artista a omitir la corriente y el pulso de la vida.<sup>380</sup>



Aristide Maillol (Banyuls-sur-Mer 1861-1944).  
*El Mediterráneo*, 1923-27. Mármol.  
Museo de Orsay, París, Francia.



Amadeo Modigliani (Livorno 1884-1920). *Cabeza*, 1911-2. Caliza.  
Instituto de Arte de Minneapolis, Estados Unidos.

Entre los artistas que se decantaron por la talla directa, podemos destacar al italiano Adolfo Wildt (1868-1931), que publicó en 1922 un pequeño libro titulado *L'arte del marmo*. En él, Wildt considera los sistemas mecánicos una falta de ética por las transformaciones del proceso, que denomina *violaciones*.<sup>381</sup> Para Wildt, el conjunto de cambios como el modelado en barro, el positivado en yeso y el traslado a la piedra desvirtúan la obra final. Cada material cambia en cada transformación su relación de luces y sombras, así como su sentido espacial. El resultado termina siendo un acto frío y mecánico, sin vida. Para Wildt, el verdadero escultor talla directamente y, el que no lo hace, es como un pintor que no sabe pintar. En cuanto a su método de trabajo, recomienda trabajar todos los lados de igual manera. Esto lo aleja del método de Miguel Ángel planteado por Hildebrand, y lo acerca más al escultor primitivo o griego arcaico y a Rodin, al rodear la figura y crear un circuito.

Otro italiano, Amadeo Modigliani (1884-1920) también acepta la talla directa como el camino adecuado para sus esculturas. Modigliani tuvo una vida corta, en la cual nos dejó una obra llena de vida. El artista empezó pintando. Su educación lo llevó de Livorno a Florencia, Venecia y, finalmente, llegó a París. Allí conoció a muchos artistas, entre ellos a Picasso o a Brancusi, quien lo animó y ayudó

<sup>380</sup> GIL IGUAL, M, J. (2004). op. cit. 346.

<sup>381</sup> WILDT, A. (1921). *L'arte del marmo*. Milano: Abscondita.p.17.

en los primeros pasos de la talla. Sus fuentes inspiratorias fueron la escultura griega arcaica y el arte africano. Realizó un total de 25 esculturas, en caliza, y logró un estilo peculiar basado en ojos almendrados, pequeñas bocas y estilización del rostro y del cuello, en los cuales se observa una clara influencia de las máscaras de Nigeria y Gabón. Su obra posee una gran delicadeza. En ella, vemos como al tallar la piedra intentó preservar la unidad plástica del bloque original. Esta práctica escultórica fue determinante para su pintura. Es interesante añadir que su obra, caracterizada por la solidez de formas, el ritmo y la esquematización, no se ajusta a ninguna de las tendencias predominantes del momento, como el cubismo y el futurismo. Cabe recordar sus palabras: “La única manera de salvar la escultura es empezar a tallar de nuevo.”<sup>382</sup>

A finales del siglo XIX nace de uno de los más talladores más importantes de este período, el rumano Constantin Brancusi (1876-1957). Tras licenciarse en la academia de Bucarest en 1902, se marchó a París dos años después. Allí encontró trabajo durante un breve período de tiempo en el taller de Rodin, lugar que abandonó al darse cuenta de que no le interesaban los métodos que se empleaban allí en lo referente a la ejecución escultórica. El mismo Brancusi nos dejó esta célebre frase: “A la sombra de los grandes árboles no crece nada.”<sup>383</sup>

Las primeras esculturas de Brancusi muestran aún señales de su educación academia, en la que modelado era fundamental. Herbert Read menciona que son amaneradas y que mantienen trazas del Art Nouveau.<sup>384</sup> En poco tiempo, elimina toda huella del academicismo, tratando de depurar todo lo posible la forma y de infundirle una fuerza simbólica. El mismo Brancusi se lamenta: “¿Para qué sirve la práctica con modelo?, con ella solo se consiguen cadáveres.” Para Read, su forma evoluciona bajo dos ideales: la armónica universal y la veracidad en el trato de los materiales. El proceso de crecimiento de la forma está determinado por unas leyes físicas. Al igual que las fuerzas físicas actúan sobre la materia a través de una energía interior, la obra de arte se forma gracias a la energía creativa del artista y el material usado.<sup>385</sup>

Ana María Olano destaca tres aspectos: el primero es la necesidad de Brancusi de trabajar directamente el material y de experimentar con él; en segundo lugar, la elección del material y su tratamiento, y, en tercer lugar, la elaboración de un mismo tema y la depuración de las formas expresado en largas series.<sup>386</sup> Brancusi nos deja este interesante comentario sobre la talla directa o indirecta:

“La talla directa es el verdadero camino para llegar a la escultura, pero también el peor para aquellos que no saben andar. Talla directa o indirecta, eso no quiere decir nada; lo que cuenta es la obra hecha.”<sup>387</sup>

Su material predilecto fue la piedra, aunque también realizó muchas piezas en madera. En 1907 llevó a cabo la famosa pieza titulada *El beso*, que representa una ruptura completa con el pasado de tipo naturalista. En palabras de Ana María Olano esta escultura proclama:

“el nuevo papel de la talla directa que preservar el bloque de piedra, frente al tradicional procedimiento del modelado y de su posterior traslado a la piedra. El acto de esculpir queda

---

<sup>382</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p. 296.

<sup>383</sup> RUBERCY, E de, LE BUHAN, D. y IBERO, R. (1997). *Constantin Brancusi*. Barcelona: Editorial Polígrafa. p.4.

<sup>384</sup> READ, H.E. (1994). op. cit. p.80.

<sup>385</sup> Ídem.

<sup>386</sup> OLANO SANS, A. M. (2016). op. cit. p.431.

<sup>387</sup> RUBERCY, E de, LE BUHAN, D. y IBERO, R. op. cit. p.33.

afirmado aquí ya que la talla directa es un proceso que nace sin intermediación y produce un arte cuyo valor primitivo sustituye a una tradición escultórica acabada.”<sup>388</sup>



Constantin Brancusi (Hobita 1876-1957). *El beso*, 1907.  
Piedra. Centro George Pompidou, Paris, Francia.



Constantin Brancusi (Hobita 1876-1957).  
*Pájaro en el espacio*, 1923. Mármol.  
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos.

Es evidente que aquí Brancusi tallaba pensando en los griegos de la época arcaica, ya que no se modifica la masa cúbica del bloque. Lo mismo sucede en su obra *Pájaro en el espacio*, en la cual el escultor daría vueltas a la pieza, puliéndola hasta lograr el efecto deseado. Durante toda su vida, Brancusi estuvo obsesionado con el tema de los pájaros. En esta pieza, su propósito no es representar a un pájaro en concreto, sino capturar la esencia del vuelo. Con este fin, elimina las alas y otros elementos del cuerpo, al que da una forma elongada, reduciendo la cabeza y el pico a un plano oval ladeado. Esta obra de 1923 es la primera de una serie en la que Brancusi trabajó durante las dos décadas siguientes, hasta los años cuarenta. Existen otras siete versiones en mármol y nueve en bronce. Esta abstracción de la forma como bien nos explica no es una meta: “La simplicidad no es una meta, pero uno llega a la simplicidad a pesar de sí mismo.”<sup>389</sup>

<sup>388</sup> OLANO SANS, A. M. (2016). op. cit. p.433.

<sup>389</sup> READ, H.E. (1994). op. cit. p. 187.





Reconstrucción del taller de Brancusi. Museo George Pompidou, Paris, Francia.

De Brancusi, el escultor Henry Moore dijo:

“Desde el Gótico, la escultura europea ha quedado recubierta de musgo, de mala hierba (y de toda suerte de excrecencias que sepultan la forma). Brancusi se impuso la misión particular de eliminar aquel musgo y conseguir que recobráramos la conciencia de las formas.”<sup>390</sup> Según Kosme M. de Barañano, la aportación de Brancusi a la historia de la escultura del siglo xx puede resumirse en cuatro apartados:

1. Intenta llegar al suelo, convirtiendo el pedestal en parte de la escultura, abriendo el camino a otros escultores como Chillida, que crea espacios en su escultura sin referencias a su posición o apoyo y a Bárbara Hepworth con sus esculturas totémicas o señalizadoras del paisaje.
2. Busca una dinámica visual en la oposición de materiales, piedra pulida con piedra en bruto, madera con piedra, cemento con piedra, etc. Crea sólidas articulaciones con un equilibrio de piezas sueltas.
3. El juego de oposición de materiales le hace presentar la materia bruta, un cubo de piedra, pirámide, cilindro o columna de madera, como una materia ensalzada.
4. Abre el camino a la abstracción en la historia de la escultura del siglo xx. Su búsqueda no es meramente la expresión de la masa pétreo, como ocurre en Miguel Ángel, que llamaba a sus piedras “carne de buey en delirio”, sino la de modelos depurados que buscan la simplicidad, es decir, la forma casi abstracta.<sup>391</sup>

<sup>390</sup> MOORE, H. (2011). op. cit. p.29-30.

<sup>391</sup> VV. AA. (2004) Bárbara Hepworth. op. cit. p. 34.

5. Aunque no compartió la técnica de ejecución de Rodin, las aportaciones de este le influyeron en gran medida. Esto se constata en lo fragmentario, o en el número infinito de perfiles. El mismo Brancusi lo reconoció en 1928: “sin los hallazgos de Rodin mi obra no hubiera sido posible.”<sup>392</sup> Del mismo modo, podemos reconocer a Brancusi como uno de los pioneros de la práctica de la instalación tal y como la entendemos hoy en día y la concepción del Land Art.

El escultor Ionel Jianou sugiere que Brancusi construye sus esculturas como un campesino levanta una casa de madera:

“Se preocupa por la firmeza y el equilibrio de los volúmenes y por las proporciones, la resistencia y la estructura. La mayor parte de sus esculturas eran proyectos, destinados a ser ampliados y erigidos como edificios al aire libre”.

También apunta:

“El problema no era ya el de integrar la escultura en la arquitectura, como en las grandes síntesis de la antigüedad y de la Edad Media. Al contrario, Brancusi sintió que una obra de arquitectura debía convertirse en una especie de escultura habitada”.<sup>393</sup>

Con Brancusi queda establecida una característica de la escultura moderna, como es el respeto por los materiales. En este sentido, Jianou sugiere:

“La elección de un medio estaba determinada por el contenido. El mármol se presta a la contemplación de los orígenes de la vida, mientras que la madera se presta más fácilmente a la expresión tumultuosa de las contradicciones de la vida. El conocimiento íntimo que Brancusi tenía de las leyes y de la estructura de sus materiales le permitió conseguir una perfecta armonía entre forma y contenido.” Además, indica: “Mientras uno talla descubre el espíritu del material y las propiedades que le son peculiares. La mano piensa y sigue los pensamientos del material.”<sup>394</sup>

Terminamos con la pieza más reconocida del escultor, la *Columna sin fin*, realizada en 1938 como un tributo a los jóvenes rumanos fallecidos en la Primera Guerra Mundial. Nos cuentan que: “se trata de una estilización de los pilares funerarios usados en el sur de Rumanía. Forma parte del Conjunto escultural Constantin Brancusi, dispuesto en línea recta a lo largo de 1275 m, al que también pertenecen las obras *Mesa del silencio* y *Puerta del beso*”.<sup>395</sup>

Aunque esta obra está realizada en bronce, el escultor hizo muchas otras versiones de madera, como podemos ver en réplicas de su taller en el Centro Pompidou de París. Brancusi nos dejó algunas fotografías hechas por él mismo, en las que le vemos hacer una de estas versiones y también cómo corta con una sierra de mano una viga enorme. Estas imágenes se pueden observar en el pequeño libro de Elizabeth A. Brown. Terminamos explicando la historia de la primera de ellas, la cual se creó

---

<sup>392</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p. 289.

<sup>393</sup> READ, H.E. (1994). op. cit. p. 191.

<sup>394</sup> Ibidem, p.192.

<sup>395</sup> WIKIPEDIA. Columna del Infinito <[https://es.wikipedia.org/wiki/Columna\\_del\\_infinito](https://es.wikipedia.org/wiki/Columna_del_infinito)> [Consulta: 12 de julio de 2022]

en 1920 con la madera de una encina en el jardín de Edward Steichen en Voulangis y tuvo más de 7 m de altura. Para Friedrich Teja Bach, es el salto del pedestal a la escultura,<sup>396</sup> una obsesión del artista, como era unir el cielo y la tierra.



Constantin Brancusi (Hobita 1876-1957).  
*Columna sin fin*, 1928. Madera.  
Centro George Pompidou, Metz, Francia.



Diego Delas (Aranda del Duero 1983). *Bernardas*, 2014. Madera contrachapada y aceite danés. F2, Madrid, España.

Después de Brancusi, toda columna que suba a los cielos en madera nos recuerda a las suyas inevitablemente. Esto nos ha sucedido con las fantásticas piezas de Diego Delas (1983), que están recortadas de enormes tablones de madera y unidas en cuatro secciones. Brancusi talló cada una de las suyas con cortes de sierra y duros golpes de hacha. Podemos imaginar el lento y paciente proceso que tuvo que llevar a cabo, así como el peso sus obras, al ser de madera maciza. En cambio, las de Delas, al ser recortadas, son muy ligeras. Casi nos hacen dudar de su estabilidad, ya que la simplicidad del proceso técnico y su minimalismo logran un gran efecto estético. Además de la madera, Delas usa otros materiales para sus instalaciones, como telas bordadas, objetos encontrados, pintura, etc. Sobre su trabajo, nos cuenta el mismo artista:

“Trabajo para no olvidar. Produzco instalaciones que giran en torno a los procesos con los que se construyen los saberes (dirigidos) y la memoria subjetiva. Trabajo desde el fragmento,

<sup>396</sup> TEJA BACH, F. (2000) “Brancusi, la columna sin fin” en El cultural, 27 de febrero < <https://elcultural.com/Brancusi> > [Consulta: 22 de junio de 2020]

desde el trozo hacia el todo. Quisiera poco a poco ir tejiendo un microcosmos, repleto de minúsculas, pequeñas analogías que configuran tótems, mojones o marcadores en un tiempo y un espacio. Un posible sólo, rastro de la pregunta, de lo pedagógico. Todo es un desesperado intento de reflotar porciones de una historia oculta y mediante proyectos, incorporarla a un imaginario.”<sup>397</sup>

## Diario

Nos gustaría reflexionar sobre el momento histórico en que un artista nace y cómo esto afecta a su obra. Rodin intentó entrar en la academia tres veces y fue siempre rechazado. El hecho de ser repudiado puede que impulsara su creatividad. También es cierto que, si hubiera nacido cincuenta años antes o cincuenta años después, la misma obra no hubiera funcionado. Rodin efectuó todas sus investigaciones en el momento justo, ni más ni menos. Logró avances importantes en la escultura, tal y como la entendemos hoy. Su curiosidad insaciable y su rebeldía hicieron que triunfara. A pesar de ello, cuando vemos sus obras nos damos cuenta de que el verdadero Rodin se encuentra en las obras hechas en arcilla o los positivos en escayola. Allí es donde ponía toda su energía, su alma; en cambio, cuando vemos las obras en mármol, se nota que lo hizo otra persona y no lo decimos porque lo sepamos, sino porque ya no existe el mismo espíritu.

Manzu<sup>398</sup> visitó en 1975 la Academia de Florencia para ver las esculturas de Miguel Ángel, y nos explica la diferencia de hacer uno mismo una escultura (como en el caso de Miguel Ángel) o de encargarla a otras manos, algo corriente en su época. Según Manzu, de esa manera no pueden nacer obras maestras, incluso si el artista tiene la capacidad para ello. Otro puede poner sus manos, su técnica excelente pero no pondrá nunca el pensamiento, que solo se encuentra en el artista creador y no en el copiadore. Esto es fundamental, ya que es el ingrediente secreto para lo sublime en el arte. Ese *algo* que falta en la copia frente al original, es a lo que se refiere Manzu y con lo que estamos de acuerdo. Solo hace falta mirar copias de originales: ¿no sentís que no es lo mismo?

La obra de Rodin influyó mucho en la de Brancusi, que es uno de los artistas preferidos de todo el mundo actualmente. Su combinación de materiales, como el bronce pulido con la madera tosca, por ejemplo, logra un equilibrio y armonía perfectas e irresistibles. Brancusi se dio cuenta de que había que volver al pasado, a la talla original de los primeros hombres, para recuperar la esencia de la escultura. Si Miguel Ángel extrae la figura del bloque, Brancusi aborda el problema desde el otro extremo: intenta tocar lo menos posible el bloque. Esta idea de lo primitivo como motor impulsor es alabada por Henry Moore años más tarde, el cual realiza la siguiente reflexión:

“todo arte hunde sus raíces en lo primitivo o de lo contrario se convierte en un arte decadente, lo cual explica por qué los “grandes” periodos como la Grecia de Pericles o el Renacimiento, por ejemplo, se desarrollaron inmediatamente después de que los periodos primitivos se extinguieran lentamente.”<sup>399</sup>

---

<sup>397</sup> F2. *Diego Delas*. < <http://www.f2galeria.com/artista/diego-delas/> > [Consulta: 25 de junio de 2020]

<sup>398</sup> ARTE & PITTURA “Michelangelo- il David descritto da Manzu' en Youtube < <https://www.youtube.com/watch?v=M58OigoYLJY> > [Consulta: 25 de junio de 2022]

<sup>399</sup> MOORE, H. op. cit. p.54.



Auguste Rodin (Paris 1840-1917). *Camille* (detalle), 1895. Escayola. Museo Rodin, París, Francia.



Jazmín Grinbaum (Buenos Aires 1991). *Unidad Funcional*, 2020. Yeso, madera maciza, bronce, ramas de cerezo bañadas en oro. Foto: Paula Penise, Revolver, Buenos Aires, Argentina.

Ya hemos explicado la afición de Brancusi de hacerse fotografías en su taller. En una de estas imágenes se le observa cortando una gigantesca viga de madera, tan pesada que sentimos el peso solo viendo la increíble instantánea. Hoy en día, los artistas posan habitualmente con sus obras en proceso o terminadas. Estamos acostumbrados a la velocidad y, viendo la imagen, nos damos cuenta de lo lento que es cortar poco a poco la viga y tallarla. Pero en la imagen se pueden apreciar más cosas, como el frío de su estudio, ya que el escultor lleva varias capas de ropa. Esta obra no se hace en un día. Esto nos choca con la opinión de muchas personas que nos encontramos en nuestro día a día. Así, desde fuera algunos creen que crear es darle a un botón y que salga impresa la pieza, sea pintura o escultura. Hay momentos en que parece existir un gran desconocimiento del esfuerzo mental y físico que cada artista realiza y, por lo tanto, del precio del arte. El problema es que no es algo de primera necesidad, como la luz o el agua, o un teléfono móvil.



Brancusi trabajando en una Columna sin fin, 1924 cortesía de Editions Assouline, Paris.

La artista Jazmín Grinbaum experimenta con obras totalmente diferentes a la de Brancusi. En ellas vemos su influencia en la combinación de materiales. Esta obra, titulada *Unidad Funcional*, nos parece una maravilla, por su equilibrio. La artista indica:

“Tres pies derechos sobre tres secciones de árbol en tres secciones de arco de medio punto con tres ramas de cerezo bañadas en oro son una unidad funcional, la unidad mínima para que las cosas anden es el equipo.”

“El pie derecho y la buena suerte, los arcos de mi casa, el dorado brillante, ramas petrificadas en una jaula de oro, o es un portal, es un jardín secreto, es una seducción angelical, son arcos de triunfo, la espada de Excalibur, un templo sagrado, un lugar para rendir culto a los dioses de la antigüedad, o seducirlos con tobillos de mujer, son las rayitas de la planta de mi pie derecho, son capillas para creer en el amor y la buena suerte, para creer en la protección del cuerpo, son palomas de la paz, que en lugar de ramas de olivo llevan cerezos de oro, como si el oro pudiera retener las guerras, como si la alquimia tuviera el poder del corazón, sólo un corazón despedazado conoce de guerras y de protección. Aquí no hay corazón, solo hay piernas y pies. Tratando de llegar, tratando de tocar, estirando lo más que pueden, esforzándose por lograr, lograr no se sabe bien qué, pero lograr, llegar no se sabe bien a donde, pero llegar, despegarse, irse, enloquecer, bailar. Son las capillas de los intentos.”<sup>400</sup>

Regresamos, ahora sí, al recorrido histórico que habíamos detenido en la obra de Jean Arp (1886-1966), que pertenece a la misma generación que Brancusi. Este artista nació en la ciudad de Estrasburgo, que en aquella época pertenecía a Alemania. Este artista se nacionalizó francés, por eso le conocemos como Jean en vez de Hans (su nombre original). Es interesante saber que fue uno de los fundadores en 1916 del dadaísmo en Zúrich, aunque experimentó con el cubismo y surrealismo. Herbert Read le considera el mejor surrealista, pues su obra “pone en evidencia las modulaciones esenciales de la materia provocadas por la acción secreta de las fuerzas naturales”.<sup>401</sup> Realizó su primera obra tridimensional en 1930 y, en ella, usa la talla directa. Como él mismo menciona en alemán, *Hauerei* nos presenta dos torsos simplificados con clara influencia de Brancusi.

Aunque en alguna ocasión trabaja con la madera, su material predilecto fue el mármol. Para J. J. Martínez (al igual que Henry Moore), Arp usa los cantos rodados, las conchas pulidas por la erosión y tantos objetos gastados por el tiempo como sus objetos de inspiración.<sup>402</sup> Otras veces las ideas provienen de sus mismas piezas:

“a menudo un detalle una de mis esculturas, una curva, un contraste, me seduce y se convierte en el germen de una nueva escultura. Acentué esa curva, ese contraste y eso genera el nacimiento de nuevas formas [...] a menudo necesito meses, años para realizar una escultura. No la dejo hasta que no haya transmitido suficiente vida mía a ese cuerpo. Cada cuerpo tiene por supuesto un significado, pero sólo cuando ya no tengo nada que cambiar de él, busco lo que quiere decir, y le pongo un nombre.”<sup>403</sup>

---

<sup>400</sup> REVOLVER “Jazmin Grinbaum” en Instagram < <https://www.instagram.com/p/CFpDjmDAjkZ/?igshid=MDJmNzVkMjY=> > [Consulta: 27 de junio de 2020]

<sup>401</sup> VV.AA. (1985) *Jean Arp. (1886-1966)*. Madrid: Editorial Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. p.39.

<sup>402</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). op. cit. p.305.

<sup>403</sup> VV. AA. (1985). *Jean Arp*. op. cit. p.49.





Jean Arp (Estrasburgo 1886-1966). *Human Concreción*, 1934. Mármol.  
Museo de Arte Chrysler, Nueva York, Estados Unidos.

Tras sus primeros bultos redondos, vendrá lo que denominará *concreciones*, que para él son “los coágulos de la tierra y de los cuerpos celestes”. En muchas ocasiones, eran realizadas en yeso, como un primer modelo para aclarar las ideas, y luego eran pasadas al mármol. Son formas abstractas que se rigen por el azar y tienen el atractivo de invitarnos a darles la vuelta para poder contemplarlas de todos los ángulos.<sup>404</sup> Su amigo Elsen nos cuenta que Arp admiraba a Rodin, a pesar de la diferencia de sus propuestas:

“Hay en los torsos de Arp una exuberancia y una vitalidad casi comparable a las de Rodin. Verbalmente, y algunas veces mediante sus dibujos, Rodin solía comparar sus modelos a nubes, flores, vasijas... Quedaba para Arp la misión de representar escultóricamente el espíritu de las metáforas de Rodin.”<sup>405</sup>

Ionel Jianou ha sintetizado los tres principios fundamentales del sistema creativo de Jean Arp.<sup>406</sup> Primero, “la importancia del sueño y el azar en la creación artística; segundo, la espontaneidad como medio de expresión de una libertad interior, y, por último, la metamorfosis como ley de vida y del devenir de las formas.” Durante 1958, para poder cumplir con un número creciente de encargos, Arp tiene que recurrir a colaboradores como el yesero Capelli, el tallista Santelli y ellos escultores Tarabella y André Mounier. Blanca Muñoz (1963) es muy conocida por su obra en metal. En pocas ocasiones utiliza la piedra para realizar su obra y, cuando lo hace, talla de forma indirecta mediante puntos o usando nuevas tecnologías. Así, la obra *Laocoonte* tiene un gran parecido formal y orgánico con las

<sup>404</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p, 299.

<sup>405</sup> Ibidem, p.300.

<sup>406</sup> VV. AA. (1985). Jean Arp. op. cit. p.13.

esculturas de Arp. El acabado es perfecto; en muchas ocasiones, si no lo leemos, es imposible distinguir entre técnica directa e indirecta, como en este caso.



Blanca Muñoz (Madrid 1963). *Laocoonte*, 2017. Mármol, cortesía de la artista.

## 2.4.2- Los Pioneros

En cuanto a los artistas que han desarrollado toda su carrera en el siglo xx, el más destacado es Henry Moore (1898-1986), que actualmente reconocemos como un pionero del arte moderno. Sin embargo, en su época no gozó de la popularidad que hoy le otorgamos. Su obra está fuertemente inspirada por la observación de la naturaleza. Le interesan, sobre todo, el paisaje y la figura humana, en especial femenina. En ambos se aleja formalmente de cualquier pretensión naturalista. Sus esculturas se encuentran dentro del ambiente surrealista, aunque se le ha incluido en el movimiento abstracto. En ocasiones se generaban discusiones entre ambos movimientos, algo que veía inútil, como bien explica: “La violenta pelea entre los abstractos y los surrealistas me parece innecesaria. Todo arte de calidad contiene elementos abstractos y surrealistas.”<sup>407</sup>

Nacido en Castleford, era hijo de un minero. Cuando cursaba la escuela primaria, sus maestros le ayudaron a fomentar su pasión por el arte.<sup>408</sup> En septiembre de 1919, ingresó en la Leeds School of Art, donde estudió dibujo y escultura. El libro *Visión y Diseño*, del crítico Roger Fry, publicado en 1920, le causó gran impresión sobre la escultura *negra*. Moore buscó siempre revitalizar la escultura regresando a los orígenes.

Roger Fry afirmaba: “Los artistas africanos conciben la verdad de la forma en tres dimensiones”.<sup>409</sup> Herbert Read, en la revista *Listener* de 1929, afirmaba: “Solo una vuelta a los principios, a las formas y sentimientos primarios, podría volver a vigorizar las agotadas formas de un país agotado”.<sup>410</sup> A Moore nunca le agradó el concepto de *arte primitivo*, por tener un carácter peyorativo, al ser visto

<sup>407</sup> LEWISON, J. (2007). *Henry Moore: 1898-1986*. Hong Kong: Taschen. p.33.

<sup>408</sup> *Ibidem*, p.8.

<sup>409</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>410</sup> *Ibidem*, p.11.

como algo torpe, tosco e ignorante. Las culturas no europeas que más le interesaron fueron la africana y americana, sobre todo, la de México y la precolombina. Para Moore, todo gran arte nace después de períodos primitivos, porque son fundamentales para el desarrollo posterior.

En 1921 abandona Leeds y se marcha a Londres con una beca del Royal College of Art. Durante este período, se rebela contra la enseñanza académica, con consistía en tallar de forma indirecta. Moore no lo aceptaba y dejaba las marcas de los útiles, usando el método directo. Londres le dio la oportunidad de ir al British Museum para admirar las piezas egipcias, precolombinas y africanas. Esta fiebre por la talla directa le hizo sumarse a la causa de ser fiel a los materiales, camino abierto por otros escultores como Constantin Brancusi, Henri Gaudier-Brzeska, Eric Gill o Jacop Epstein. Sobre esta idea, nos deja la siguiente reflexión:

“Cada material tiene sus propias cualidades. Solo cuando el escultor trabaja directamente, cuando existe él y el material en la formalización de una idea. La piedra por ejemplo es dura, compacta, y no debe desvirtuarse intentando que cobre el aspecto de carne viva: no debería forzarse más allá de su estructura formal hasta el punto de debilitarla. Debe respetarse su naturaleza pétreo, su dureza y su tensión.”<sup>411</sup>

Los materiales debían elegirse en función del objeto y tratarse de una forma pura y sencilla. La belleza no era el criterio de selección, sino la adecuación al propósito. Como afirmó el crítico Adrian Stokes en *Stones of Remini* en 1934: “Una figura tallada en piedra es de primera calidad cuando sentimos que ha cobrado vida la piedra, mediante la figura, y no la figura en sí.”<sup>412</sup> En 1924 obtuvo una beca para viajar a Roma, este periplo fue revelador, ya que le permitió descubrir a los primitivos italianos como Giotto, Masaccio, Piero de la Francesca, Bellini o Donatello, a quienes se les unió la figura de Miguel Ángel como excepción. A su regreso a Londres, en el mismo año, se le concedió el puesto de profesor en la Royal College of Art.<sup>413</sup>



Henry Moore (Castleford 1898-1986). *Figura Reclinada*, 1938. Piedra de Green Homton, Tate Britain, Londres, Reino Unido.

<sup>411</sup> MOORE, H. (2011). op. cit., 43.

<sup>412</sup> LEWISON, J. (2007). op. cit. p.13.

<sup>413</sup> MOORE, H. (2011). op. cit. p.31.

Su proceso de trabajo era el siguiente: antes de tallar directamente, preparaba un pequeño modelo, a veces en escayola o madera, mientras que en otras ocasiones eran objetos encontrados, como indica él mismo: “de los miles de guijarros con que me topaba al pasear por la orilla, había uno cuya forma me entusiasmaba pues se adecuaba al interés formal que tenía que me ocupaba en esa época.”<sup>414</sup>

Los materiales que utilizó fueron la piedra, el bronce y la madera. En el primero, se centró mucho en material local, por el hecho de ser económico y accesible. Sus preferidas fueron las piedras de Hornon, Mansfield, Hopton Wood, Ancaster y Corsehill. Más adelante, como su situación financiera mejoró, pudo permitirse mejores materiales, como el travertino, el alabastro o el mármol de Carrara. Un viaje a Grecia le hizo comparar la luz inglesa con la mediterránea:

“en Inglaterra el objeto parece absorber la mitad de la luz. En cambio, en Grecia, el objeto parece despedir luz, como si estuviera iluminado por dentro [...] No obstante, creo que a veces se concede demasiada importancia al elemento de la luz. La luz del norte puede ser tan bella como la luz griega.”<sup>415</sup>

Con las maderas sucedía lo mismo; usaba las locales, aunque con el tiempo prefirió en muchas de sus piezas el olmo y el nogal. En 1931 dimitió de su puesto de profesor de la Royal College of Art, para incorporarse a la Chelsea School of Art, donde empezó a trabajar una nueva serie de obras entre la abstracción y el surrealismo, sin decantarse por ninguno.

A finales de la década, la fidelidad al material y a la figura dentro del bloque se convertiría en una limitación para Moore y abandonaría este pensamiento. Es decir, la idea se antepondría siempre al material y no al revés. Conservamos su comentario en una entrevista a John Hedgecoe:

“empecé creyendo en la talla directa en piedra, en ser honesto con el material y no intentar que la piedra pareciera carne o que la madera se comportara como el metal. Éste es el principio que tome de los escultores Brancusi o Modigliani. Al principio, moldear un material a mi voluntad me planteaba dudas, pero luego me di cuenta de que no hacerlo implicaba una limitación de la escultura, redundaba en que las formas quedarán enterradas unas dentro de otras y obligaba a que la cabeza careciera de cuello.”<sup>416</sup> Por otra parte, añade: “Así, en algunos de mis primeros trabajos puede apreciarse que no hay cuello simplemente porque tenía miedo de debilitar la piedra. Mi respeto exagerado por el material me estaba conduciendo a mermar el poder de la forma.”<sup>417</sup>

---

<sup>414</sup> Ibidem, p.15.

<sup>415</sup> HEDGECOE, J. (2005) Henry Moore: una visión monumental. Colonia: Evergreen. p.30.

<sup>416</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>417</sup> Ídem.



Henry Moore (Castleford 1898-1986). *Reclining connected forms*, 1974, Travertino. Gagosian, Nueva York, Estados Unidos.

Volviendo los materiales que Moore empleaba, cabe añadir la escayola, que era posible tallar como si fuera una caliza, lo cual supuso que se convirtiera en uno de sus materiales preferidos. Esta le proporcionaba una libertad y una flexibilidad de formas que era difícil de obtener con la madera o la piedra. Podía añadir donde quisiera, ya fuera en un modelo o en un objeto real:

“la escayola es un material importante para los escultores. La escayola de buena calidad mezclada con agua nos da la dureza de una piedra blanda. Utilizo escayola y no arcilla para mis maquetas porque puedo hacerla crecer y disminuir. Se puede trabajar con facilidad mientras que la arcilla se endurece y se seca, con lo que no se puede añadir más.”<sup>418</sup>

Con el tiempo, a mayor trabajo, mayor necesidad de manos y ayuda, incluso recurrió a técnicas indirectas como la máquina de puntos en algunas ocasiones. Sobre sus temas, que eran la figura (maternidades y figuras reclinadas) y las formas interiores-exteriores, denominadas *paisaje*, el escultor se justificó de la siguiente manera:

“Hay tres posturas fundamentales en la figura humana, una es de pie, otra sentada y la tercera echada. Pero si a uno le gusta tallar la figura humana en piedra, como es mi caso, la postura de pie no sirve. La piedra no es tan fuerte como el hueso, y la figura se partirá por los tobillos y se vendrá abajo. Los primitivos griegos resolvieron el problema vistiendo la figura y cubriendo los tobillos. Más tarde la apoyaron contra un absurdo tronco de árbol. Pero tanto con la figura sentada como con la reclinada uno no tiene de que preocuparse. Y entre las dos hay suficientes variaciones como para ocupar a cualquier escultor durante toda la vida. [...] Pero de las tres posturas la reclinada es la que da más libertad, compositiva y espacial. La figura sentada tiene que tener algo donde sentarse. No se la puede separar de su pedestal.

---

<sup>418</sup> VV.AA. (2006). *Henry Moore*. Barcelona: Editorial “Fundación la Caixa” p.163.

Una figura reclinada puede hacerlo en cualquier superficie. Es libre y al mismo tiempo estable”.<sup>419</sup>

Como conclusión, atenderemos a las palabras del escultor:

“Todo mi desarrollo como escultor es un intento de darme cuenta y comprender más a fondo en qué consisten la forma y el contorno y reaccionar a la forma en la vida, en la figura humana y en la escultura del pasado. Hay algo que no se puede aprender en un día, porque la escultura es un descubrimiento inacabable”.<sup>420</sup>

Otra de las figuras fundamentales del siglo xx, fue Barbara Hepworth (1903-1975), la cual nos demuestra que, si ya de por sí era complicado ser escultor, ser mujer en una sociedad machista fue todo un reto. Sabemos que logró integrarse en el grupo de vanguardias, aunque al principio fue solo una apariencia, ya que Hepworth tuvo que pelear cada avance. El tiempo demostró que era capaz de trabajar como los hombres, incluso mejor que muchos de ellos, a pesar de compaginar al mismo tiempo su maternidad.

Su obra se comparó obviamente con la de su amigo Henry Moore. Constantemente, la crítica intentó vender que era tan solo un subproducto. Ambas obras encuentran referentes en la naturaleza y en el ser humano, pero, a diferencia de Moore, que crea una abstracción orgánica, Hepworth lo hace de forma poética, con una gran espiritualidad, delicadeza y exquisita precisión. Y si Moore prefería el arte primitivo africano o precolombino, ella el de las islas Cícladas. Para Kosme M. de Barañano, en la obra de Hepworth:

“hay una formalización, una abstracción mayor que en Moore, pero a la vez un arranque desde la tierra mucho más totémico, más arraigado, que es precisamente este valor femenino lo que arrancara Anish Kapoor de ella mientras que Moore tiene un conocimiento mayor de la historia del arte no occidental y un acercamiento a los principios monumentales de otras estatuarias. Hepworth es una continuación del formalismo de Brancusi y de Arp que con ese toque de talla directa y de la sensualidad.”<sup>421</sup>

Hepworth se unió con entusiasmo a la generación de jóvenes artistas que quiso recuperar la talla directa. Han quedado estas fascinantes afirmaciones suyas, llenas de fuerza:

“Me opongo radicalmente a la reciente tendencia a dejar de lado la labor de talla por anticuada o no contemporánea. El tallado es para mí un modo de enfoque necesario, una faceta de la idea total que siempre seguirá siendo válida.”<sup>422</sup>

Al igual que muchos otros contemporáneos, Hepworth tuvo fascinación por las piedras británicas autóctonas. Si observamos las esculturas que realizó a partir de 1930, es como si estuviéramos contemplando un índice geográfico de las canteras de Gran Bretaña.<sup>423</sup> El uso que hacían todos ellos era como un compromiso con la tradición escultórica nacional, así como con el paisaje de su país. Para Eric Gill, por ejemplo, el uso de materiales como la piedra de Portland conectaba a estos artistas con los primeros talladores de piedra de la Inglaterra medieval.

---

<sup>419</sup> RUSSOLI, F. (1981). *Introducción a Henry Moore Escultura*. Barcelona: Editorial Polígrafa. p.86.

<sup>420</sup> *Ibidem*, p. 296.

<sup>421</sup> VV. AA. (2004) *Bárbara Hepworth* op. cit. p. 40.

<sup>422</sup> WITTKOWER, R. (1980). op. cit. p. 296.

<sup>423</sup> VV.AA. (2004) *Bárbara Hepworth* op. cit. p. 90.



“Con la piedra tienes que estar muy atento para poder escuchar como cada golpe de martillo se lleva el trozo que has elegido. Si el sonido es pobre, sabes que tienes que cambiar de sitio y si es un sonido malo tienes que averiguar si existe algún fallo. El mármol en concreto es muy delicado y es proclive a que se le dañe, se le aturda o se le cambie el color si lo tratamos con torpeza. Yo sé cómo tratarlo. Tuve buenos maestros en Italia.”<sup>424</sup>

Su maestro fue el marmolista Giovanni Ardini.<sup>425</sup> Es curioso constatar que Hepworth, a diferencia muchos otros, nunca utilizaba maquetas en su práctica artística, solo dibujos que le servían para comenzar a trabajar.

A la hora de tallar, Hepworth prefería los materiales duros, porque ofrecían una mayor resistencia. De hecho, algunos de los bloques que utilizaba era tan duros que casi se resistían a todo intento de talla. El mármol azul de Cosdon Head era tan quebradizo que, al ser trabajado, los fragmentos salían disparados hasta el punto de que, en una ocasión, rompieron el cristal del invernadero donde trabajaba. A partir de los años treinta, Hepworth empezó a utilizar el alabastro de Cumberland, el cual se podía cortar con un cuchillo.<sup>426</sup>

“Siempre he preferido la talla directa al modelado porque me gustan más los materiales duros y porque me llena más trabajar de este modo. Tallar se adapta más a la expresión de la idea acumulativa de la experiencia, del mismo modo que la arcilla se adapta más a una actitud visual. Las ideas para el tallado tienen que estar bien claras en nuestra mente antes de acometerlas y se han de mantener con la misma claridad durante todo el largo proceso de la talla.”<sup>427</sup>



Barbara Hepworth (Wakefield 1903-1975). *Large and Small Form*, 1934. Piedra, Tate Britain, Londres, Reino Unido.

<sup>424</sup> BOWNESS, A. (1971) “Conversations with Bárbara Hepworth” en: *The Complete Sculpture of Bárbara Hepworth 1960- 69* London: Lund Humphries. p.8.

<sup>425</sup> OLANO SANS, A. M. (2016). op. cit. p.458.

<sup>426</sup> VV.AA. (2004) Bárbara Hepworth op. cit. p. 92.

<sup>427</sup> Ibidem, p.20.

En 1954, tras un viaje a Grecia, cambió el sentido de la luz en la piedra y empezó a realizar obras más luminosas con alabastro y mármol. Aunque continuó tallando piedra durante los años cincuenta, este material quedó relegado a un segundo plano por las enormes tallas en madera de guarea y por su investigación con el metal. Con la madera sucede lo mismo que con la piedra: Hepworth prefiere las duras y más resistentes a cinceles y gubias, por lo que la mayoría de las maderas que pedía venían de los trópicos. En este sentido, destacan la de Guayacán, que es muy dura y resinosa, la caoba de Honduras, el sicomoro, el palisandro o la guarea de Nigeria de 1500 años de antigüedad, troncos inmensos de dos toneladas. Durante la guerra, la provisión disminuyó bastante, por lo que Hepworth tuvo que optar por el tejo, habitual de los parajes ingleses, o el plátano, característico de las calles de Londres.<sup>428</sup>

La obra de Linus Clostermann (1994) es orgánica como las de Hepworth o Arp. Es como si se centrara solo en los detalles, es decir, fragmentos que altera y reinterpreta, a los que da un nuevo sentido al colocarlos sobre estructuras de hierro de forma vertical o horizontal. El material ya no es mármol, sino poliuretano pintado de negro o blanco. Este material ha sido cortado y luego, una vez obtenida la forma general, se ha agujerado, lo cual da la sensación de ser una colmena. Clostermann quiere que dudemos, que imaginemos la continuación de esta escultura como si fuera el resto de algo más grande, que invirtamos un poco de tiempo para la meditación de sus intervenciones.<sup>429</sup>



Linus Clostermann (Moers 1994). *Sensor*, 2018. Poliestireno e Hierro policromado, Alber, Colonia, Alemania.

A medida que Hepworth incrementaba su productividad, tuvo de delegar cada vez más en sus ayudantes. Empezó a contratarlos, por primera vez, a finales de los años cuarenta. Además, a partir de los cincuenta empleaba a estudiantes. A partir de 1959, decidió emplear a artesanos en lugar de artistas. Desde los años sesenta y, en especial, en los últimos, cuando su discapacidad le dificultaba la labor física, el trabajo de talla recaía en sus ayudantes. Hepworth mantenía una fe ciega en el trabajo

<sup>428</sup> Ibidem, p.94.

<sup>429</sup> ALBER. *Linus Clostermann*. <<https://www.galeriealber.com/ausstellungen>> [Consulta el 5 de agosto de 2020]

estrictamente manual. Así, las herramientas mecánicas no se podían utilizar con sus esculturas. Sus ideas estaban apoyadas por la crítica de arte. En los dos volúmenes de Kineton Parkes, *The Art of Carved Sculpture*, publicado en 1931, señala:

“Existe escultura hecha con arcilla blanda y existe escultura hecha con piedra dura. Son diferentes; una no es mejor que la otra. Pero ambas deberían ser como el este y el oeste, no deberían encontrarse nunca [...] una es ajena a la otra. La talla puede encerrar dos cosas diferentes, lo legítimo y lo ilegítimo, lo real y lo falso, lo directo y lo indirecto.”<sup>430</sup>

Barbara Hepworth fue la primera en perforar las esculturas, en 1931, mientras que Moore empezó a llevar a cabo esta práctica en 1933. En palabras de Hepworth:

“Había sentido el placer máximo al perforar la piedra con la finalidad de obtener una forma y un espacio abstractos; una sensación muy diferente a aquella que está al servicio del realismo. Buscaba, por lo tanto, una especie de confirmación de una idea que había nacido en mi durante el curso de los dos últimos años y que, desde entonces, ha sido la base de mi trabajo”.

431



Barbara Hepworth (Wakefield 1903-1975). *Pelagos*, 1946. Madera y cuerdas, Tate Britain, Londres, Reino Unido.

Sobre este mismo hecho, Moore nos dejó otra interesante reflexión:

“El primer agujero hecho en un trozo de piedra es una revelación. El agujero conecta una parte con la otra, haciéndolo inmediatamente más tridimensional. Un agujero puede tener en sí mismo tanto significado de contorno como una masa sólida. La escultura en el aire es posible allí donde la piedra contiene solamente el agujero, que es la forma deseada y pensada.”<sup>432</sup>

<sup>430</sup> VV.AA. (2004) *Bárbara Hepworth*. op. cit. p.20.

<sup>431</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>432</sup> RUSSOLI, F. (1981). op. cit., p.46.

El hecho de perforar el material se puede observar en alguna pieza de Fernando Pinto (1975), como *Onda Interior*. Este escultor, nacido en Bucaramanga (Colombia), trabaja mármol, granito y otras piedras tradicionales, que adapta a su realidad. Muchas de ellas forman parte de nuestra cotidianidad, en parques, al borde de las carreteras. Su escultura está muy ligada al concepto de la reconexión, de la energía de la tierra. Por esta razón, considera a sus piezas como seres vivos que afectan y son influidos por los elementos de su alrededor. Sobre su trabajo, realiza el siguiente comentario:

“Generalmente empiezo a trabajar dejando fluir las ideas y las sensaciones, boceto mucho, casi siempre en la piedra misma, trato de compenetrarme mucho con el material, sentirme absolutamente cómodo, improvisar en él. Poco a poco los bocetos empiezan a tomar lenguajes más concretos, expresiones recurrentes, hallazgos comunes... sigo trabajando y en algún momento las formas, los lenguajes, las texturas de alguna manera hacen CLICK en mí como si se encontraran con los pensamientos y sentimientos que los crearon, en ese momento se empiezan a hacer claras todas las relaciones entre lo que estoy haciendo y lo que estoy queriendo decir, empiezo a encontrar las preguntas, a traducirlas y plasmarlas más conscientemente en la piedra.”<sup>433</sup>



Fernando Pinto (Bucaramanga 1975). *Onda Interior*, 2016. Cuarcita blanca de Sibaté. La Cometa, Madrid, España.

Además del agujero, Hepworth introdujo en sus esculturas otros dos elementos, los cuales han tenido gran relevancia en la escultura posterior: el color, con el cual daba ilusión de espacio, y la tensión de las cuerdas, usada para destacar o acentuar un área y su espacio. También es interesante ver que algunas de las esculturas de Hepworth llevan de título lugares de Cornualles. En ellas, vemos el sentido de la escultura de paisaje que desarrollarán más adelante los artistas de Land Art en tres niveles, como especifica Kosme de Barañano: “la relación de la figura humana con el paisaje, la relación de la figura humana y la escultura en el paisaje y la relación de la escultura abstracta en el paisaje”.<sup>434</sup>

<sup>433</sup> COMETA. Fernando Pinto. <http://www.galerialacometa.com/es/perfiles-de-artistas/fernando-pinto/> [Consulta: 8 de agosto de 2020]

<sup>434</sup> VV. AA. (2004) Bárbara Hepworth op. cit. p. 30.

## Diario

Cuando vemos las esculturas de Moore o Hepworth, nos gustaría poder alargar nuestras manos y tocarlas, para así palpar esas formas tan orgánicas. La cercanía temporal que existe entre ellos y nosotros nos hace pensar así; solo basta con mirar imágenes del taller de uno de ellos para darnos cuenta de que es muy parecido al nuestro. Esto, sin embargo, no sucede con la estatuaria griega, que tiene un aura sagrada, de reliquia. No se pueden tocar, ya que esto no es posible y solo generaría problemas. Los escultores, habituados a trabajar con las manos, tenemos un tacto especial, incluso podemos decir que una visión volumétrica. A pesar de que la escultura es un arte de la palpación,<sup>435</sup> es una paradoja, ya que una vez la obra sale del taller, pasa de ser algo accesible a intocable, salvo para quien la vende o la compra.

Suponemos que os habréis fijado en las estatuas que hay en muchas iglesias. Algunas de ellas tienen partes más brillantes que otras. Se trata de las zonas en las que son tocadas por los fieles al pasar. Tanto el metal como el mármol se pulen por el simple hecho de ser, poco a poco, acariciados por la mano humana. No recordamos quien, pero nos contaron que los antiguos egipcios pulían sus colosos gracias a los esclavos que cada día pasaban y los tocaban. Seguramente, este hecho no es cierto, pero puede que esconda alguna verdad. Las únicas esculturas que se pueden tocar son algunos broncecillos ubicados en plazas públicas, que son de fácil acceso.



Taller de Barbara Hepworth en Cornwall.

Moore nos cuenta que, debido a la Segunda Guerra Mundial, el Museo Británico estaba cerrado, por lo que añoraba poder visitarlo, como llevaba haciendo durante veinte años. Para él, el arte primitivo era muy importante. De este, destaca que “su principal preocupación es lo primordial y el origen de

---

<sup>435</sup> HERBERT. R (1956) *The Art of Sculpture*. Nueva York: Pantheon. p.74.



su simplicidad son los sentimientos directos e intensos”.<sup>436</sup> En su libro *Ser escultor*, nos hace un recorrido mental por las galerías del museo que más le interesan. Así, trata el arte egipcio, el arte asirio, sigue por el prehistórico, el americano, el africano y, finalmente, el oceánico. A pesar de la enorme distancia entre cada una de estas culturas, comparten un lenguaje formal universal. Como no se pueden tocar ni palpar como nos gustaría, Moore nos aconseja contemplarlas; así, se aprende la verdadera escultura. Podríamos añadir que también se puedan dibujar.

Otra cosa que queremos comentar es que entre la obra de Moore y Barbara Hepworth, en ocasiones, hay una confusión formal, puesto que no sabemos quién es quién, quizás porque no estamos acostumbrados a verlos diariamente. No podemos dejar de reflexionar sobre qué hubiera pasado si ella hubiera sido un hombre y no una mujer. Sin duda, no habría sido marginada y arrinconada como lo fue, una lástima. Hoy, por suerte, nuestra sociedad ha evolucionado y es más equilibrada en este sentido, aunque aún queda camino por recorrer. No nos conformamos, pues, con pensar que la situación laboral de las mujeres ha mejorado. Hepworth fue una pionera y, en cierto modo, gracias a ella, la figura de la mujer, paulatinamente, ha obtenido el lugar que le correspondía. Nuestro último proyecto trata sobre bodegones y, curiosamente, repasando nuestro archivo, una de sus piezas es un precioso bodegón; es, sin duda, una inspiración.



Barbara Hepworth (Wakefield 1903-1975). *Two forms*, 1930. Alabastro, colección privada.

Continuamos con la obra de Isamu Noguchi (1904-1988). Nacido en Los Ángeles, fue un escultor de madre estadounidense y padre japonés. Su trabajo combina ambas culturas y logra un nuevo lenguaje estético sin fronteras, caracterizado por la armonía entre la escultura y la naturaleza. Trabajó todo tipo de materiales, como el granito, el mármol, el basalto, la obsidiana, el bronce, el acero, la cerámica o el estaño. En este trabajo, nos centraremos en algunas piezas realizadas con técnicas sustractivas. En 1926, tras cursar estudios de arte en la Leonardo Da Vinci Art School de Nueva York, solicitó una

---

<sup>436</sup> MOORE, H. (2011). op. cit. p.53.



beca Guggenheim para irse a estudiar a París y viajar a China, la India y Japón. Sus dos objetivos eran “ver la naturaleza a través de los ojos de la naturaleza” y “utilizar su escultura para interpretar el oriente para occidente.”<sup>437</sup>

Un año después, ya en París, ejerció por breve tiempo como ayudante de Constantin Brancusi. Ver la obra de este en la galería Brummer de Nueva York provocó una transformación en su estilo académico. Gracias a este encuentro:

“abrazó una variedad de arte moderno que expresaba muchas de las doctrinas estéticas que había desarrollado de joven en Japón, elegancia, simplicidad formal, amor por las herramientas manuales y materiales naturales”.<sup>438</sup>

Tras cinco meses, abandonó el taller de Brancusi y comenzó su camino en solitario para crear esculturas abstractas. Al no renovar la beca para un tercer año en París, regresó a Nueva York donde, ante la necesidad de sobrevivir, abandonó la abstracción. Allí conoció a dos artistas que, junto a Brancusi, serían sus principales influencias: la coreógrafa Marta Graham, con quien trabajaría en escenarios, y el visionario Buckminster Fuller, quien le acrecentó su interés por la ciencia, las composiciones celulares y la tecnología moderna. En 1930, viajó a Oriente, primero a Pekín, donde pudo observar los grandes jardines que le harían tener una concepción más amplia de la escultura como espacios ambientales y, un año después, a Japón, donde admiró los jardines de contemplación Zen, lo cual le incitó a empezar a meditar sobre entidades escultóricas completas.

Las tallas abstractas y biomórficas empezadas en París en 1928 fueron retomadas en su estudio de Nueva York en 1941. Es interesante el uso que hace de materiales de desecho encontrados en obras de construcción, que a veces compraba a bajo coste y con los cuales realizó una serie de obras muy finas. Sus materiales preferidos fueron el mármol y la pizarra, que entrelazaba entre sí. Su proceso de trabajo consistía en un dibujo preliminar para clarificar ideas, seguido de una maqueta a pequeña escala. La talla consistía en recortar el mármol; con estas piezas buscaba transmitirnos un mensaje existencial: “su fragilidad era como la vida misma y su elaboración generó significados en un mundo privado de valores seguros.”<sup>439</sup>

Una de las más llamativas se encuentra en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, titulada *Kouros* en recuerdo de las arcaicas esculturas griegas de jóvenes, que se muestran solitarias y avanzan en el espacio. Está formada por ocho piezas de mármol georgiano. Se trata de una obra virtuosa en la concepción e ingeniería. Cada una de las partes están aseguradas por un equilibrio de peso y dos alfileres colocados estratégicamente.

---

<sup>437</sup> TORRES, A. M. (2001). Isamu Noguchi. Un estudio espacial. Valencia: IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno. p.9.

<sup>438</sup> TORRES, A. M. (2001). *op. cit.* p.9.

<sup>439</sup> BRUCE, A. y SHOJI, S. (1994) Isamu Noguchi. Madrid: Fundación Juan March. P.16.



Isamu Noguchi (Los Ángeles 1904-1988). *Kouros*, 1945. Mármol. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos.



Fuentosal (Huelva 1986) y Arenillas (Cádiz 1989). *Sin título*, 2020. MDF y hierro. Luis Adelantado, Valencia, España.

Aunque no trabajan el mármol, la pareja de artistas formada por Julia Fuentosal (1986) y Pablo Arenillas (1989) nos ha recordado a Noguchi con algunas de sus esculturas hechas a partir de recortes de tableros MDF. Todo el proceso está realizado manualmente; así, se adecua a lo que se puede calificar como talla mínima. Noguchi es, pues, un precursor. La obra de Fuentosal y Arenillas:

“explora la dimensión lúdica de la práctica artística como una producción de signos cuya topología requiere de la participación del espectador para terminar de configurar la composición abierta que plantean. En este sentido, en sus piezas se entrecruzan aspectos autobiográficos con recursos formales como la figura doble y la repetición, incluyendo el azar como componente esencial de lo que está en juego y, que precisamente por esto, permanece inconcluso”.<sup>440</sup>

Analizando mejor los materiales de ambas obras, se observa un material histórico, como el mármol, y otro artificial, como el MDF (que significa tablero de fibras de densidad media), que se fabrica a partir de fibras de maderas (aproximadamente un 85 %) y resinas sintéticas comprimidas. En muchas

<sup>440</sup> LUIS ADELANTADO. *Fuentosal Arenillas*. < <https://www.luisadelantadovlc.com/fuentosal-arenillas/> > [Consulta: 12 de agosto de 2020]

ocasiones, hay cierto prejuicio en su uso, pero, según para qué necesidades, es excelente. Aquí podemos valorar su resistencia. Si una de las piezas, al manipularlas en el montaje de una exposición, cayera al suelo, la de piedra se rompería en varias partes; en cambio, la de MDF resistiría sin problemas. Para la logística es también importante el peso; la de Noguchi pesará 20 veces más que la de Fuentesal y Arenillas.

Como no podía vivir de su arte, Noguchi tuvo que dedicarse a diseñar muebles y escenografías, con las cuales tuvo bastante éxito. En 1949 presentó su primera exposición en Nueva York en la galería Charles Edgan y, pese al éxito, no estaba satisfecho. Otro período de gran actividad escultórica en el que combina la talla directa con el uso de maquinaria industrial fue en su estancia en Italia. Primero, en Roma, donde talló piezas en madera de balsa que luego se usaron para fundir bronce. Aconsejado por Henry Moore, viajó a las canteras de Querceta y las del Monte Altissimo en Seravezza, cerca de Carrara, una de las preferidas de Miguel Ángel. Noguchi quedó tan impresionado que decidió empezó a trabajar frenéticamente bloques toscos, combinando superficies con fracturas y marcas de la taladradora.

Para Bruce Altshuler, fue allí donde creó sus esculturas más peculiares, al combinar varios mármoles de colores. Las piezas eran construidas a través de varios bloques cortados a máquina y unidos por un eje de acero reforzado en los extremos, técnica que se conocería como “post-tensión” La presión de los bloques soporta así más peso del que sería posible en construcciones amalgamadas. Ejemplo de ello son la *Montaña* o *Anillo Mágico*. Otro grupo de piezas fueron las esculturas-mesas<sup>441</sup> horizontales que denominó “paisajes mentales”. Para su elaboración, usó mármol o granito y, aunque puedan parecer maquetas para proyectos a gran escala, no lo son. Con ellas quiere evocar a paisajes aplicando recursos de perspectiva contemplativa como se hace en los jardines zen, con pequeños elementos emergentes.



Isamu Noguchi (Los Angeles 1904-1988). *Time Thinking*, 1986. Basalto. Fundación Noguchi, Nueva York, Estados Unidos.



Bettina Buck (Colonia 1974). Sin título, 2012. Palé de madera, 3 hojas de foam de 0,5 y piedra. Opdahl, Stavanger, Noruega.

---

<sup>441</sup> VV.AA. (1994) *op. cit.* p.21.

Los ejemplos más interesantes son *Zigurat* o *Doble Montaña según Altshuler que comenta*: “Noguchi creó una variedad única de esculturas de espíritu japones enraizada con la desafiante modernidad occidental”. Constituyen auténticas investigaciones sobre la naturaleza, a través del jardín, con una empírica coreografía espacial. A través de una talla reflexiva en granito y basalto el artista culminaba su estudio sobre el hombre y el cosmos.<sup>442</sup>

En la escultura de Noguchi *Time Thinking*, podemos ver bastante bien el bloque original. Lo mismo sucede en una de Bettina Buck (1974), aunque de forma más radical, no ha intervenido nada la piedra, que se apoya sobre tres láminas de *foam* y un palé de madera. Esta formó parte de una montaña, y no sabemos si por motivos naturales o por artificiales (la mano del hombre) se desprendió. Al colocarla aquí, Buck transforma una simple piedra en una obra de arte, lo que denominamos talla conceptual. El trabajo de Buck recupera regularmente componentes industriales o producidos industrialmente. Los materiales y objetos con vestigios de una historia y existencia alternativa -alfombra, carteles encontrados, espuma, látex, plástico- son seleccionados, reinventados y recontextualizados para explorar los límites de la forma, cuestionar las nociones de percepción y reinterpretar las técnicas escultóricas y su linaje histórico en el arte. Una presencia activa en gran parte del trabajo son cuestiones de duración y colapso, azar y transformación.<sup>443</sup>

En concreto, esta pieza de Buck, titulada *Pressed foam*, forma parte de una serie de pedestales que no son muy consistentes; este es de piedra, pero hay otros de cartón. A través de estos, trata sobre la gravedad como ingrediente clave en la práctica postescultórica. De todas las innovaciones de la escultura, el pedestal es la negación más consistente de la gravedad. Los pedestales son los peldaños de los dioses, ninfas y héroes de la historia del arte.<sup>444</sup>

En 1970, Noguchi creó un estudio en Mure, donde pasó largas temporadas. Allí era ayudado por Masatoshi Izumi, un joven cantero, y su equipo. Juntos se dedicarían a tallas monumentales en basalto y granito. Fue una colaboración que los uniría durante más de veinte años. La talla en estos materiales mucho más duros que los mármoles de Italia le hizo reflexionar profundamente sobre este lento esculpir. La lentitud le brindó nuevas oportunidades, al enfrentarle psicológicamente con el tiempo. Tallar servía para meditar, era visto como algo metafísico que ya había realizado de forma narrativa en los decorados de Marta Graham, en los que fue llevado a formas abstractas. El proceso era el siguiente: “tallar, mirar, esperar y tallar un poco más.” El resultado de trabajar tan lentamente se puede apreciar en una obra que le llevó más de diez años, *Time Thinking*.<sup>445</sup>

A pesar de todo, hoy en día Noguchi es más recordado por los jardines escultóricos que realizó en varios lugares de los Estados Unidos, Europa o Japón, ya que fue uno de los pioneros del paisajismo y Land Art. Entre los más reconocidos, podemos destacar, en primer lugar, el de la sede de la Unesco de París, hecho entre 1956 y 1958. Este jardín tiene inspiración japonesa y está estructurado por medio de líneas biomorfas. Conecta ambos edificios mediante un puente llamado *Hanamichi*, que articula la naturaleza con el agua y la piedra. Como si todo el jardín se tratase de una escultura, añade texturas mediante plantas, grava o césped, que dan efectos similares a de los útiles típicos como la

---

<sup>442</sup> Ídem.

<sup>443</sup> ART 360. Bettina Buck. < <https://www.art360foundation.org.uk/bettina-buck> [Consulta: 20 de agosto de 2020]

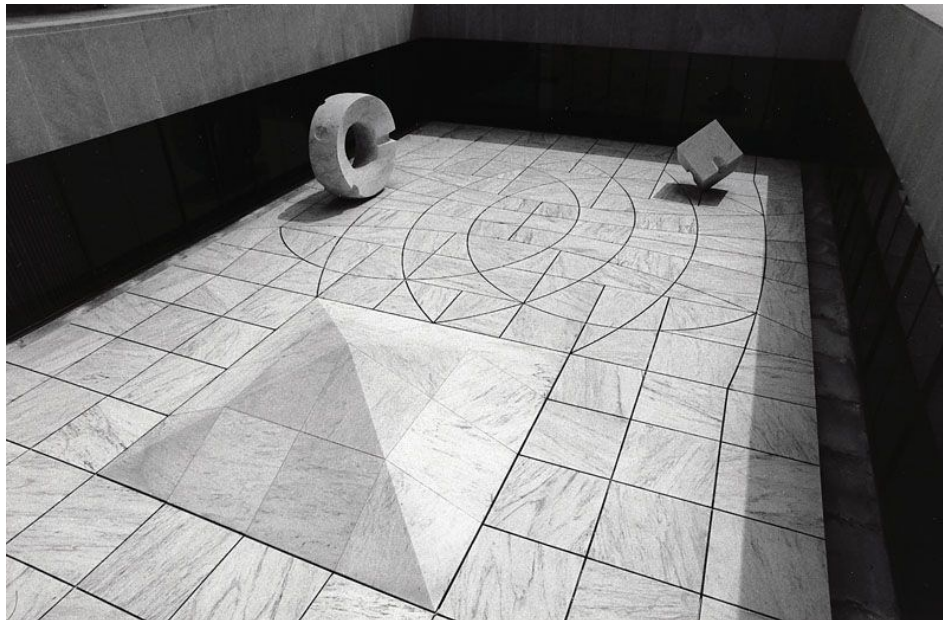
<sup>444</sup> OPAHL. Bettina Buck. < <http://www.galleriopedahl.no/exhibition/bettina-buck-interlude>> [Consulta: 21 de agosto de 2020]

<sup>445</sup> VV.AA. (1994) op. cit. p.23.

gradina o los cinceles dentados. El patio de los *Delegados* es muy interesante, al estar lleno de asientos en los que se observa un homenaje a Brancusi y que, además, es una combinación de tallas toscas y pulimentadas. La horizontalidad dominante es equilibrada por elementos horizontales como las tres piezas *The family*.

Otro trabajo icónico es el jardín de la Biblioteca de Yale, muy minimalista, en el que tres elementos: pirámide, anillo y cubo, todos en mármol blanco, se ubican sobre una superficie, también de mármol. Su simbología la describe con claridad Ana María Olano:

“La pirámide evoca el pasado de la tierra, el anillo de energía el sol y el cubo es la representación del azar, de la condición humana y su relación con la naturaleza, la ciencia y la tecnología. El universo se expresa como una constelación a través de la relación triangular simbólica que se establece entre los tres elementos.”<sup>446</sup>



Isamu Noguchi (Los Angeles 1904-1988). *Biblioteca Beinecke*, 1960-64. Mármol, Universidad de Yale, Estados Unidos.

Si analizamos el panorama nacional, los escultores más importantes son los vascos Jorge Oteiza y Eduardo Chillida, que usaron puntualmente en alguna ocasión técnicas sustractivas directas, ambos de la escuela nacida con Brancusi. El primero de ellos, Jorge Oteiza (1908-2003), nació en Orio (Guipúzcoa). Además de escultor, era ensayista y poeta. Su obra y pensamiento le han colocado como uno de los referentes de la vanguardia del siglo xx, derivada del informalismo y del espacialismo. Su obra evolucionó de formas figurativas a la abstracción. Sus estudios iban encaminados hacia la Medicina cuando, en tercer año, mientras cursaba la asignatura de bioquímica, sintió su vocación artística. En 1935 hizo un viaje por América del Sur que duró 13 años, en los que compaginó su actividad escultórica con la docencia. Durante este período, vivió en Argentina, Chile, Ecuador, Colombia y Perú. Su estancia en estos países le permitió poder estudiar con atención las culturas precolombinas, de las que siempre admiró sus esculturas rudamente talladas, así como los

<sup>446</sup> OLANO SANS, A. M. (2016). op. cit. p.485.

asentamientos arqueológicos, entre los que podemos destacar el de San Agustín o San Andrés en Colombia.

Este viaje, unido a sus raíces vascas, educación religiosa, interés por la física, matemáticas, ciencias naturales y arte europeo de vanguardia del siglo xx, formaron por completo a Oteiza, que, en su regreso a España en 1948, se dedicó por completo al trabajo de escultor. Si la escultura era, a comienzos del siglo xx, una sólida masa compacta, a mediados del mismo período se movía alrededor de conceptos nuevos como el espacio, lo hueco y el vacío. Oteiza nos deja la siguiente reflexión:

“Mi pensamiento es este: Espacio es lugar, sitio, y este sitio en el que nos desenvolvemos y en el que tratamos de realizar nuestra escultura puede estar ocupado o sin ocupar. Pero este sitio sin ocupar no es el vacío. El vacío es la respuesta más difícil y última en el tratamiento y transformación del espacio. El vacío se obtiene, es el resultado de una desocupación espacial, ésta es su energía creada por el escultor, es la presencia de una ausencia formal [...]. En física el vacío se hace, no está. Estéticamente ocurre igual, el vacío es un resultado, resultado de un tratamiento, de una definición del espacio al que ha traspasado su energía una desocupación formal. Un espacio no ocupado no puede confundirse con un espacio vacío...”<sup>447</sup>



Jorge Oteiza (Orio 1908-2003). *Tu eres Pedro*, 1957 Mármol, cortesía de International Sculpture Center, Estados Unidos.



Jorge Oteiza (Orio 1908-2003). *La tierra y la luna*, 1955. Piedra caliza. Colección privada, Madrid, España.

Sus primeros materiales fueron el cemento y el yeso, con los que realizó moldes de esculturas modeladas previamente. En estas piezas hay una clara actitud creativa, libre de condicionamientos, que no duda en manejar las materias más asequibles y económicas para su indagación plástica.<sup>448</sup> En

<sup>447</sup> VV.AA. (2005). Oteiza Mito y Modernidad. Bilbao: Editan FMGB, SEACEX y Fundación Museo Guggenheim Bilbao. p.25.

<sup>448</sup> ÁLVAREZ, S. (2003). Jorge Oteiza: pasión y razón. San Sebastián, Fundación Jorge Oteiza. Madrid: Nerea. p, 88.



la década de 1950, Oteiza desarrolló la filosofía y el vocabulario formal de su laboratorio experimental. Este laboratorio es decisivo para comprender toda su obra posterior. Además, dio lugar a grandes familias de motivos, que tomaría posteriormente para ampliarlos, para convertirlos en esculturas de piedra o metal.<sup>449</sup> Con la apertura de los poliedros, surgen diferentes campos de investigación que dan lugar a las series experimentales de las maclas, cajas de piedras y poliedros en piedra o metal.<sup>450</sup>

Siempre usó la técnica directa; muchas de sus obras se pueden catalogar como tallas mínimas, por su simplicidad estética y técnica. Las piedras que más le agradaron fueron la caliza, el alabastro, el mármol negro de Marquina o la piedra de Calatorao. Por citar algunas, mediante agujeros perforados y planos tallados tenemos piezas como *La tierra y la luna* de 1955 o *Vía Láctea* de 1965, consideradas por el artista como condensadores de luz e ideadas como hiperboloides superpuestos y enlazados. Vemos siluetas abstractas, geométricas y verticales. En otras ocasiones, realiza cortes precisos con discos. Los ejemplos más claros son *Tu eres Pedro* o *Conclusión experimental A para Mondrian*, que otorgan un carácter dinámico a las piezas y tienen un aire funerario. En la primera, es evidente la cruz hacia abajo; en cambio, la pieza de alabastro fue dedicada a su amigo, el pintor Nicolas Lekuona, muerto en el frente en 1937. En ella, se pone mucho interés en la belleza natural del material, al pulir perfectamente el alabastro que nos muestra sus vetas. En palabras de Oteiza, le añadía “un espléndido fuego de fascinación”.<sup>451</sup>

Esta serie de piedras de Oteiza se denominan también *discadas*, por el uso que vemos del disco. Algo similar ocurre en algunas obras de Alberto Bañuelos (1949), como por ejemplo la titulada *Deconstrucción 722*, que tienen cortes muy similares al *Tu eres Pedro* de Oteiza. Carlos García Osuna define así el trabajo de Bañuelos, que está muy influido por Jacques Derrida y la deconstrucción:

“El artista castellano corta las piedras, las abre, y con la materia orgánica que halla en su interior, elabora un nuevo discurso conceptual que dota de una nueva vivencia plástica a ese canto rodado que transmitirá a los espectadores un mensaje que fusiona el pasado con el presente tallado a cincel. Antes de llevar a cabo la realización, Bañuelos trabaja en negativo y a escala, en escayola dura, modelando a la búsqueda de una forma que le interese, proyectando, en la obra terminada, el desarrollo de un espacio puramente mental, intelectual, convirtiendo la escultura en un espacio transitable por donde podrían caminar los cuerpos y hasta los sentimientos”.<sup>452</sup>

Varias personas pueden dibujar desde la misma posición a un modelo y obtener dibujos distintos. Esto sucede con la obra de Bañuelos. Desde el mismo lugar que Oteiza, imita su técnica y, quizás, se inspira en sus ideas. Al igual que el dibujante, hace su dibujo, realiza aquí su escultura, completamente nueva.

---

<sup>449</sup> OLANO SANS, A. M. (2016) . op. cit. p.505.

<sup>450</sup> ÁLVAREZ, S. (2003). op. cit. p 130.

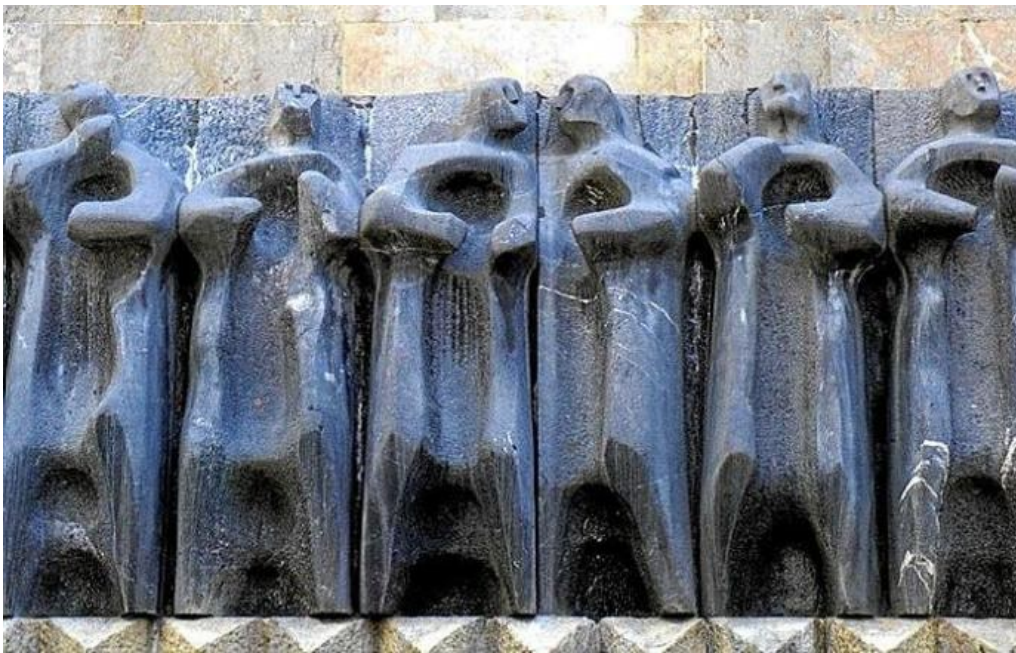
<sup>451</sup> CATALÁN, C. (2001). Oteiza. Zaragoza: Ibercaja. p.38.

<sup>452</sup> ALBERTO BAÑUELOS. *Catalogo Deconstrucción Ansorena*. <<http://www.banuelos-fournier.com/wp-content/uploads/2017/04/Alberto-Bañuelos-Catálogo-Ansorena-2017.pdf>> [Consulta: 25 de agosto de 2020]



Alberto Bañuelos ( Burgos 1949). *Deconstrucción 772*. Piedra, cortesía del artista.

En otras esculturas de Oteiza, como los poliedros en piedra, vemos la combinación de cortes más profundos con la talla clásica. Se trata de volúmenes geométricos simples a partir de un polígono cuadrangular regular. Muestra de ello es *Apertura por conjunción de dos cuboides vacíos*, hecha a partir de un modelo de 1958. Actualmente, se encuentra en el museo Reina Sofía. Lo hemos comparado con la pieza del italiano Francesco Arena (1978); en su trabajo, los números toman forma. Desde el punto de vista lingüístico, su obra se puede leer como un desarrollo, una “derivación” personal de procesos escultóricos que surgen de las formas geométricas propias del arte minimal y del Arte Povera. Pero, desde un punto de vista temático, sus piezas suelen ser la traducción de fórmulas y números vinculados a hechos privados y personales.

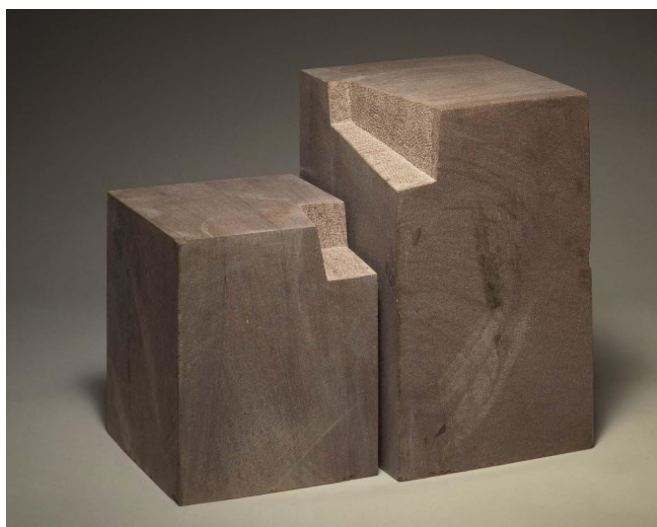


Jorge Oteiza (Orío 1908-2003). *Apóstoles de Aránzazu*, 1969. Granito, cortesía del Santuario de Aránzazu, España.

La investigación de la Arena se mueve por dos vías: la de la historia colectiva, principalmente nacional (italiana), y la de la historia personal. Estos forman una especie de dos líneas que se tocan, se superponen, se cruzan. En sus *performance*, instalaciones y esculturas, la narrativa crea los objetos. Pueden ser objetos cotidianos, como diarios, puros, muebles de sala, o elaborados con materiales escultóricos tradicionales, como mármol, pizarra o bronce.<sup>453</sup> La técnica de tallar le interesa por lo siguiente: “Me interesa la idea de un trazo, una línea, a menudo el corte o el tallado es una línea que sobre un material resistente como la piedra se vuelve perenne.”<sup>454</sup> Su proceso de trabajo depende de la obra. El autor indica:

“depende del trabajo, a veces es solo una ranura hecha con la sierra mecánica que luego será destinada a ser llenada con algo como en *Metro cúbico de mármol* con una línea de ceniza, a veces el surco es una línea que queda vacía como en *18.900 metros sobre Ardesia (il cammino di Pinelli)*), otras veces el corte sirve para crear un vacío como en la serie de Cubos (libro), otras veces el corte es un vaciado que sirve para crear uno contraste entre lleno y vacío como en *El peso de mi cuerpo da un bloque de piedra del peso de un bote*.”<sup>455</sup>

Oteiza usó siempre la talla directa, mientras que Arena se sirve de las nuevas tecnologías (talla indirecta), para lograr una gran precisión y efectividad. En concreto, usa el pantógrafo con control numérico. No creemos que Arenas necesite tallarlo manualmente, ya que su trabajo parecer ser más intelectual que técnico; en este caso, la ayuda indirecta le es muy adecuada.



Jorge Oteiza (Orío 1908-2003). *Apertura por conjunción de dos cuboides vacíos*, 1988, (a partir de una maqueta de 1958) Caliza. Museo Reina Sofía, Madrid, España.



Francesco Arena (Torre Santa Susanna 1978). *Cube*, 2017. Piedra negra de Marruecos y libro. Trisorio, Nápoles, Italia.

<sup>453</sup> RAFAELLA CORTESE. *Francesco Arena*. <https://raffaellacortese.com/artist/francesco-arena/> [Consulta: 1 de septiembre de 2020]

<sup>454</sup> Encuesta realizada a Francesco Arena, véase anexo 1.2 p. 29.

<sup>455</sup> Ídem.

Por último, para terminar de hablar sobre Oteiza, cabe mencionar su mayor proyecto, la fachada del santuario de Aránzazu, formado por tres pares: el friso (con los apóstoles, que son catorce), el muro que delimita con las torres y la piedad con el cuerpo de Cristo que quedan en lo alto. Cada pieza fue tallada directamente y solo san Pedro y san Pablo aparecen identificados. La mayoría tiene los brazos abiertos en gesto receptivo y el cuerpo está vaciado, dispuesto a acoger. Oteiza se apartó de la iconografía tradicional y creó un monumento abstracto que no fue entendido en un primer momento ni por el poder político ni religioso. En 1959 anunció la decisión de dejar la escultura para centrarse en la escritura, actividad que retomó en la década de los setenta.

Otro vasco, Eduardo Chillida (1924-2002), estudió en sus inicios arquitectura en Madrid, carrera que abandonó al cabo de cuatro años para dibujar y esculpir. Un año después, se trasladó a la meca europea del arte, París. Sus primeras obras fueron en piedra y yeso. A pequeña escala, en ellas ya se observa la monumentalidad característica de Chillida. Esta propiedad sensible es sentida en el interior, ya sea de la arcilla, el hierro o el mármol como si fuera una semilla.<sup>456</sup> Los dos motivos principales en sus comienzos fueron la mujer y la tierra. Chillida decidió abandonar París en 1951 para regresar al País Vasco, pueblo marinero y herrero que ya era celebre en época romana. Como bien expresa el autor:

“El hierro se trabaja con un ritmo muscular, el brazo golpea, hiere, modela, acaricia, pule hasta convertir este duro material en una forma sensible y animada, se golpea como si fuera una talla de madera o piedra, pero en vez de sustraer, se moldea.”<sup>457</sup>

Del mismo modo que Oteiza, se interesa sobre el tratamiento del espacio y su obra cambia hacia la abstracción. En su obra, el material por excelencia es el hierro, en solitario o acompañado, y tan solo se aprecia un ligero cambio hacia otros materiales, como la madera, acero, granito y alabastro a partir de 1967. Por otra parte, descubrió la madera como material para sus obras en 1958, en un camino de Navarra. Es bonito saber que no la percibió a través de los ojos, sino gracias al olfato, como bien nos recuerda Claude Esteban en su cuaderno: “no conozco el camino, pero conozco el aroma de ese camino”. De este modo, al encontrar una viga medio escondida en la hierba, abandonada, le sugirió la posibilidad de crear una escultura.<sup>458</sup>

Este material tiene asociados en la tradición vasca unos significados análogos a los del hierro. Tras esta primera viga, vendrán otras maderas con las que creará la serie de *Abesti Gogora*, piezas en la cual son serradas, talladas y ensambladas. Volvemos apreciar piezas mínimas de talla. La ubicada en el museo de arte abstracto de Cuenca se apoya en tres puntos y nos da una sensación de tosquedad, debido a sus caras alabeadas que distorsionan la linealidad. Para Javier Maderuelo:

“*Abesti Gogora IV* configura un espacio hermético con poca capacidad para insinuar el vacío que caracterizaba a sus anteriores obras en hierro. El vacío aparece aquí más como inquietud espacial que como hecho físico. El carácter masivo de la madera, utilizada en gruesos bloques, minimiza la direccionalidad que tienen las finas varillas de sus esculturas en hierro”.<sup>459</sup>

---

<sup>456</sup> VV.AA. (1991). Chillida: escala humana. Gijón: Caja de Ahorros de Asturias.p.39.

<sup>457</sup> Ibidem, p.40.

<sup>458</sup> Ibidem, p.43.

<sup>459</sup>FUNDACION JUAN MARCH. *Eduardo Chillida*. <<https://www.march.es/arte/coleccion/ficha.aspx?p0=27>> [Consulta: 2 de septiembre de 2020]



Eduardo Chillida (San Sebastián 1924-2002). *Abesti Gogorra IV*, 1964. Madera.  
Museo de arte abstracto de Cuenca, España.

En 1963, realiza un viaje por algunos países del Mediterráneo, como Grecia, Italia y la Provenza francesa. En el primer lugar, se asombra de la transparencia del mármol en las bellas esculturas clásicas. La “luz blanca” de este mar, como él la denomina, es comparada con la “luz negra” del Atlántico. Tras ello, realiza una investigación sobre la luz y la arquitectura con una serie que conocemos como *Elogio de la Luz*, en los que usa principalmente alabastro. Aunque es un material ya de por sí resplandeciente, Chillida no se complace con esto; le abre grietas y lo talla siempre directamente, buscando el comportamiento de esa luz que es absorbida y se transforma en opaca e invariable. Esta penetración del material, descubrir sus misterios, es para Gabriel Celaya “lo que no se puede decir; lo que no se puede explicar, pero ahí está”.<sup>460</sup>

Esta serie de obras de Chillida presenta volúmenes ortogonales y paredes horadadas por corredores de luz y sombra: unos curvos y otros rectos. Su objetivo es horadar y modelar un bloque para que entre la luz en su interior y jugar así con ella. Esta búsqueda de la luz se trasladará a otros materiales y técnicas, si se entiende la luz como el elemento creador de espacios. Por este motivo, veremos sobre delicados relieves en papel, porcelana u hormigón. El proyecto más ambicioso de Chillida y nunca realizado fue *La montaña mágica de Tindaya* (1995) en la isla de Fuerteventura. Consistía en vaciarla, para crear en su interior un cubo vacío de 50 metros de lado.

Gianni Caravaggio (1984) también usa, como Chillida, bloques de alabastro. El escultor vasco lo corta y lo perfora, para realizar planos arquitectónicos en su interior, mientras que el italiano tan solo lo corta en rodajas, como si fuera una sandía. En ambas piezas, se puede apreciar todavía la forma del bloque. Caravaggio combina este material tradicional con otros poco convencionales como el talco, el papel, o las lentejas rojas, para crear así un nuevo lenguaje. Sus piezas suelen ser de pequeñas dimensiones y están ubicadas en el suelo sin ningún soporte, a modo de instalación. Los diversos

---

<sup>460</sup>CHILLIDA, E. (1974). op. cit. p.40.



materiales adquieren, por lo tanto, un valor metafórico, y aluden a la obra con sus precisos títulos, de forma que se crean nuevos universos que invitan al espectador a compartir y a terminar cada pieza con su propia imaginación. Caravaggio define sus piezas como “dispositivos para acciones demiúrgicas (o creativas)”<sup>461</sup>



Eduardo Chillida (San Sebastián 1924-2002). *Elogio de la Luz XX*, 1990. Alabastro. Zabalaga Leku, San Sebastián, España.



Gianni Caravaggio (Rocca San Giovanni 1968). *Nuvola*, 2019. Alabastro, cortesía del artista.

---

<sup>461</sup> MAZZOLENI. *Gianni Caravaggio*. < [https://mazzoleniart.com/elenco\\_artisti/gianni-caravaggio/](https://mazzoleniart.com/elenco_artisti/gianni-caravaggio/) > [Consulta: 2 de septiembre de 2020]



## Diario

A Noguchi le sucedió algo muy común en la vida de todo artista: tuvo que dejar el arte para dedicarse a otros trabajos que le permitieran vivir. Se dedicó a hacer escenarios en teatros y muebles de diseño para particulares. Esto sigue ocurriendo hoy en día; ante la pregunta de ¿quién puede vivir del arte?, se calcula que solo el 3 %, <sup>462</sup> aunque nosotros sospechamos que el porcentaje es menor ya que, de nuestra generación, no conocemos a nadie que pueda decirlo con convicción. La vida de los artistas es muy complicada por tener que hacer un trabajo por pasión y otro por necesidad, pese a ser una profesión necesaria para la sociedad, tal y como hemos comprobado con la pandemia del COVID. Cuando estuvimos encerrados, nos salvaron las películas, los libros, la música o el dibujo. Se debería proteger más, por parte del gobierno, a los trabajadores de estos sectores. Sin embargo, no nos alargaremos en este tema, ya que nos saldríamos de nuestro análisis.

Volviendo a Noguchi, de sus trabajos nos atrae el uso que hace de materiales de desecho, porque demuestra un gran ingenio a la hora de recuperar elementos inútiles y darles una nueva vida. Este modo de trabajar es actualmente muy corriente, como veremos más adelante en algunos artistas contemporáneos. Algo que nos fascina también es su idea de crear entidades completas, experimentada gracias a los jardines, donde todo era la obra de arte. Esto pensamos que es fundamental en el arte actual, es decir, crear atmosferas o micromundos en los que podamos sumergirnos para reflexionar, meditar y analizar lo planteado por el artista. Y no ver, así, el arte tan solo como un producto más.



Rinus Van de Velde (Lovaina 1983). Vista general. Tim Van Laere, Amberes, Bélgica.

---

<sup>462</sup> PEIO H. R. ( 2017). "Sólo el 15% de los artistas vive del arte" en *El Español*, 15 de febrero septiembre <[https://www.elespanol.com/cultura/arte/20170215/193980735\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/arte/20170215/193980735_0.html)> [consulta: 31/01/2022]

La economía de costes realizada por Noguchi en sus obras en mármol, unidas a sus instalaciones, nos ha recordado gratamente la obra de Rinus Van de Velde (1983). Pese que su fuerte es la pintura o el dibujo, en sus últimos proyectos reúne esculturas de cartón y cerámica, con las cuales crea su propio universo y jardín de una forma brillante, en la cual vemos la fusión de la realidad y la fantasía. Crea, así, un mundo complejo en el que la documentación y la ficción, la reproducción y la reconstrucción se unen intrínsecamente.<sup>463</sup>

Esta economía de medios, la seguimos viendo en la obra de Oteiza y Chillida. La mayoría de sus obras son de pequeñas dimensiones, al menos las que se tallan. Piedras locales en el caso de Oteiza, entre las cuales destacamos sus maravillosas maclas, que nos parecen sobradamente actuales, de hecho, tanto gusto este lenguaje que se ha copiado hasta la saciedad.

Por otro lado, en las exposiciones conjuntas de Chillida y Oteiza celebradas en la actualidad, en ocasiones, si no leemos el nombre del autor no sabemos quién es quién. Hay una sutil línea entre ambos que, pese a no ser lo mismo, es similar. En el arte, nada es de nadie y todo artista tiene el derecho a reinterpretar la obra de otro. Famoso es el lema que figuraba en la entrada del estudio de Tintoretto, que decía: “El dibujo de Miguel Ángel, el color de Tiziano”.<sup>464</sup> Por último, de Chillida nos quedaríamos con sus alabastros, que es una piedra que, a diferencia del mármol, solo se encuentra en una dimensión muy reducida, que obliga al artista a ingeniárselas para lograr algo atractivo, con la dificultad añadida de que se trata de un material muy frágil. En consecuencia, se debe realizar un profundo trabajo conceptual y técnico.

Las obras en alabastro que acabamos de analizar nos recuerdan a los trabajos del uruguayo Gonzalo Fonseca (1922-1997), artista muy completo nacido en Montevideo. Con tan solo 15 años, aprendió a tallar la piedra de forma autodidacta. Empezó a estudiar arquitectura en la universidad, aunque abandonó los estudios en 1942 para comenzar a trabajar con el pintor Joaquín Torres García. A la muerte de Torres García en 1949, decidió abandonar Uruguay y viajar por Europa, Oriente Medio y el norte de África. Residió en Roma (1951), Grecia (1952), Madrid (1953) y París (1956), hasta que finalmente encontró su sitio en Nueva York en 1958, donde permaneció durante un extenso período de tiempo. A partir de 1970, pasa parte del año en Pietrasanta (Italia), cerca de las canteras de Carrara. Allí, la naturaleza le ofrece el material adecuado para crear sus esculturas. De su obra nos cuentan Maris Hutchinson que:

“A través de la abstracción y cambios sutiles en la perspectiva y la percepción, Fonseca ha empleado arquetipos arquitectónicos y naturales simples como una forma de involucrar nuestra imaginación espacial en la construcción de mundos”.<sup>465</sup> Un buen ejemplo de ello es la escultura Fachada Blanca de 1987.

---

<sup>463</sup> TIM VAN LAERE. *Rinus Van de Velde* <https://www.timvanlaeregallery.com/rvdv-exh2017> [Consulta: 2 de enero de 2022]

<sup>464</sup> UFFIZI. *Jacopo Robusti*. < <https://www.virtualuffizi.com/es/jacopo-robusti-.html> > [Consulta: 10 de junio de 2022]

<sup>465</sup> HUTCHINSON. M (2018). “La escultura del Uruguay Gonzalo Fonseca, en el museo Noguchi” en *Artishok* 26 de enero. <https://artishockrevista.com/2018/01/26/gonzalo-fonseca-museo-noguchi/> > [Consulta: 2 de agosto de 2021]



Gonzalo Fonseca (Montevideo 1922-1997). *Fachada Blanca*, 1987, Travertino.  
Museo Noguchi, Nueva York, Estados Unidos.

Lo primero que podemos pensar al verla es que tiene una gran relación con la arqueología o con el constructivismo de Torres García. Sin embargo, para Paul Klee no tiene nada que ver, puesto que la escultura de Fonseca abre un nuevo paisaje.<sup>466</sup> La obra de Fonseca tiene dos características; por una parte, “su intimidad y su modestia, una habilidad para crear momentos de privacidad en una escultura dirigida a la memoria y al conocimiento, en segundo lugar, un sentido de grandeza, apoyado en el impacto de las simplificaciones”.<sup>467</sup> Fonseca no lleva al espectador a ver un paisaje, sino que lo introduce en él.

En ellos vemos muchos mundos: restos de las tumbas de licias, recuerdos de Petra, el pueblo Toraja en Rantepao (islas Célebes, Indonesia). Para el poeta Juan Ramón Jiménez, se trata de una “posteridad indestructible”. Así, se aprecian otros lenguajes, como los arquitectónicos, los escultóricos, los antropológicos y los religiosos. No se trata de un conflicto de culturas, sino de una comunión de estratos estéticos, como sucede en la arqueología de Siria.<sup>468</sup> Ángel Kalenberg señaló justo en este punto que su obra tiene una dimensión cosmológica: “la de un racionalista seducido por el irracionalismo”.<sup>469</sup>

Fonseca crea su arqueología, “su” civilización, su universo enciclopédico.<sup>470</sup> Es, en definitiva, un tratado de filosofía que se despliega en escultura. En este punto encontramos la gran diferencia con la obra de Torres, que es pictórica y que se concentra en una unidad platónica, en un lenguaje cada vez más reducido. Brian Nissen nos explica que la obra de Fonseca, a pesar de estar basada en una sensibilidad constructivista, surge de elementos contradictorios: “su escultura es a la vez abstracta y metafísica, suelta y formal, juguetona y atemporal”.<sup>471</sup>

---

<sup>466</sup>VV.AA. (2003). *Gonzalo Fonseca*. Valencia: IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno. p.17.

<sup>467</sup> Ídem.

<sup>468</sup> Ídem, p.19.

<sup>469</sup> Ídem.

<sup>470</sup> Ídem, p.33.

<sup>471</sup> Ídem, p.53.



Gonzalo Fonseca (Montevideo 1922-1997). *Sin título*, Mármol blanco.  
Museo Noguchi, Nueva York, Estados Unidos.

Las esculturas de Fonseca fueron hechas usando la talla directa. Es interesante remarcar que no están hechas de una pieza, sino de varias, algo coherente y práctico. Son como un collage de piedra, con el cual Fonseca juega, añade o quita, según va contemplando la obra durante el proceso de tallado. Vemos como hay cavidades con objetos tallados en algunas zonas, en otras hay pedazos de madera o piedra suspendidos mediante correas de cuero. Fonseca trabajó dos tipos de piedra. En Nueva York, trabajó con desechos arquitectónicos encontrados, principalmente caliza y arenisca marrón y, en Pietrasanta, mármol blanco bruto.<sup>472</sup> Gracias a nuestra sensibilidad contemporánea, la arquitectura mesoamericana que aparece en ocasiones en la obra de Fonseca nos parece moderna e incluso futurista. Es también relevante constatar que, a pesar de trabajar en solitario, consigue que el público piense que ha habido otras manos trabajando en ellas.

El siguiente artista que se analizará es Scott Burton (1939-1989), nacido en Greensboro (Alabama, EE. UU.). Sus trabajos están relacionados con la estructura de la figura humana, sillas o bancos. Sobre todo, le interesaban por la forma en la que interactuaban y simbolizaban el cuerpo. Por este motivo, sus piezas se componen de varios módulos.<sup>473</sup> Sus esculturas-sillas estaban creadas para ser usadas; de este modo, no debían ser vistas como obras de arte solamente. Como él mismo expresa: “una silla no sólo podía ser una escultura, sino que una escultura también podía ser una silla”.<sup>474</sup>

Esto no fue entendido en muchas ocasiones, y así se quejó amargamente Burton:

“estoy desolado al saber que mi sofá de granito no se mostrara como yo quería y esperaba; es decir, en una zona “no artística” del museo y de forma permanente, en vez de en el contexto de la exposición específica. Si una escultura ofrece además un elemento funcional, es evidente

<sup>472</sup> ARTISHOCK. Gonzalo Fonseca. < <https://artishockrevista.com/2018/01/26/gonzalo-fonseca-museo-noguchi/> > [Consulta: 2 de agosto de 2021]

<sup>473</sup> VV.AA. (2004) *Scott Burton*. Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno. p.11.

<sup>474</sup> *Ibidem*, p. 43.

que se la traiciona cuando se le niega ese uso. Mi sofá no puede ser entendido solo contemplándolo, hay que sentarse en él.”<sup>475</sup>

Toda la obra de Burton es de una rotunda simplicidad. Según Ana María Torres, surge gracias a diversas fuentes: “la tradición de la Bauhaus, la arquitectura moderna, el Pop Art, y, con mayor importancia, el sentido personal del glamur y el refinamiento estético que Burton poseía”.<sup>476</sup> Además, estuvo muy influenciado por Brancusi y Noguchi, como se explicará más adelante.

Su padre era perforador y permanecía mucho tiempo fuera de casa, por lo que Burton pasó su infancia casi siempre con su madre, Hortense. En 1954, se mudó junto a su madre a Washington, para vivir con su tío, periodista, poeta y escritor, que se convirtió en una gran influencia para su sobrino. Allí descubrió la colección *Phillips*, en la cual admira las obras de Picasso y de Willem De Kooning. En 1960 se mudó a Nueva York, donde se dedicó a la escultura. Más tarde se licenció en Literatura por la Universidad de Columbia.

A finales de los años sesenta y principios de los setenta, se integró en el grupo creado por el poeta John Perreault, con la idea de reformar el teatro tradicional, empezando una serie de *performances* en las que nada estaba improvisado, sino ensayado y controlado. Querían desmaterializar el objeto artístico y cambiar su naturaleza llevándola hacia el diseño. Los actores actuaban como si formaran parte de un cuadro. En algunas *performances*, Burton utilizaba muebles, y quería que ellos “sean un factor en la dinámica de comportamiento de una situación social [...] controlar la distancia entre personas según se sientan a mi mesa”.<sup>477</sup>

A partir de 1973, empezó a diseñar sus primeros muebles. Entonces, empezó a investigar procedimientos de talla. En cierto modo, los muebles y las sillas representaban a sus anteriores propietarios. De su primera escultura, afirma:

“primero hice la silla y, a continuación, encontré donde colocarla [...] es como normalmente ocurre [...] colocando piezas movibles en distintas posiciones y descubriendo cómo hacer que se vean bien como esculturas (y) cómo hacer que tengan sentido como sillas y mesas”.<sup>478</sup>

A partir de los ochenta, comenzó su preciosa serie *Rock Chairs* ‘sillas de piedra’. A lo largo de toda su carrera, Burton estaba interesado en un arte que fuera agradable y que tuviera un uso. La silla era el centro de su obra, ya que esta tiene una carga psicológica mayor; en cambio, en una mesa o un estante ponemos objetos. Así, la silla la sentimos literalmente, porque apoyamos en ella nuestro cuerpo. Fue difícil encontrar las piedras para *Rock Chairs*, ya que las de cantera son pulidas y cortadas por cada lado. Burton no quería esto, sino que prefería algo que formara parte del paisaje. Finalmente, encontró estas piedras en Maryland donde las seleccionó con mucho cuidado por su forma y sus diseños como objetos de contemplación.

Con ellas, creó sillas con tres gestos muy sencillos: tres cortes, que son el ejemplo de perfectas tallas mínimas. Uno para crear la base, de manera que las rocas estuvieran firmes en el suelo, otra para la espalda, mediante un corte vertical, y otro más para crear la silla. Burton comentó algo bastante

---

<sup>475</sup> Ibidem, p.13.

<sup>476</sup> Ídem.

<sup>477</sup> Ibidem, p.19.

<sup>478</sup> Ibidem, p. 21.

gracioso: “Mi obra sólo se activa a la hora del almuerzo. La gente no habita los espacios públicos excepto, tal vez, a la hora del almuerzo. Me siento como que, sabes, soy un artista del almuerzo”.<sup>479</sup>



Scott Burton (Greensboro 1939-1989). *Rock Chairs*, 1980-81. Granito. Museo de arte Moderno, Nueva York, Estados Unidos.

En este mismo período (1983), empezó a confeccionar otras variantes de sillas y de sofás, pero con formas geométricas, estudiando patrones modulares. La mayoría de ellas fueron hechas en granito. Debido a las excelentes cualidades de este material, es ideal para el exterior, porque se conserva mucho mejor que otras piedras, incluido el mármol. De esta serie, destacan las conocidas *Chaise Longue* o la *Asymetrical Settee* (butaca asimétrica), compuesta por seis piezas perfectamente ajustadas, unidas sin adhesivos: “La obra de Burton no solo trasciende el minimalismo, sino que también pertenece a la devoción que sienten los arquitectos por el diseño de muebles”.<sup>480</sup>

Al desplazar sus muebles al entorno urbano, Burton adaptaba sus diseños a las condiciones específicas del lugar, y así creaba una fuerte relación con los contextos arquitectónicos. Sigue, en este caso, la tradición de colocar arte no monumental en espacios públicos, iniciada por Brancusi cuando colocó su *Mesa del Silencio* o cuando Isamu Noguchi utilizaba su concepto de “escultura del espacio” para tratar el diseño de los espacios públicos como el diseño de un entorno, no como el de una serie de esculturas.<sup>481</sup>

<sup>479</sup> MUSEO DE ARTE MODERNO. *Scott Burton*. < <https://www.moma.org/audio/playlist/294/6> > [Consulta: 4 de agosto de 2021]

<sup>480</sup> VV.AA. (2004) *Scott Burton*. op. cit. p.21.

<sup>481</sup> Ídem.





Scott Burton (Greensboro 1939-1989). *Three-Quarter Cube Bench*, 1986. Granito.  
Museo de arte contemporáneo de Chicago, Estados Unidos.

Los proyectos de Burton ofrecen una diversidad de planteamientos que sugieren un nuevo abanico de posibilidades a la hora de definir no solo la escultura, sino también los muebles y el papel que desempeña el arte público. Antes de su muerte en 1989, trabajó en varios encargos públicos, por ejemplo, un jardín mirador sobre un lago en Seattle, el diseño de Pearlstone Park en Baltimore o el atrio del Equitable Building en 1986, donde pudo incorporar su filosofía como escultor público. Consistía en dos plazas urbanas (norte y sur) y sus asientos escultóricos. El diseño de la plaza norte consistía en dos jardines triangulares y dos filas de mesas y sillas de granito como conos invertidos, situados dentro de cilindros. Para la plaza sur, Burton pensó en sofás esmerilados y pulidos a mano. Los muebles crean un diálogo entre sí que permite al público interactuar socialmente. Sobre este trabajo, Burton nos cuenta:

“No siento la necesidad de establecerlo como arte, tanto como siento la necesidad de establecerlo como mobiliario. Las cuestiones sociales me interesan mucho más que las artísticas. Espero que a la gente le encante almorzar aquí”.<sup>482</sup>

Uno de sus últimos proyectos fue la colaboración con Kirk Varnedoe, comisario jefe de pintura y escultura del Museo de arte Moderno de Nueva York, en la exposición titulada *My Brancusi*. En contra de lo que manifestaron Wiliam Tucker o Sidney Geist en 1974, de que las bases de Brancusi no eran obras de arte, Burton entiende que las “mesas pedestal” sí que lo son, ya que se relacionan con el espacio que las rodea y tienen el mismo valor conceptual que algunos de sus bustos o torsos. No son

---

<sup>482</sup> Ibidem, p.266.

solo objetos funcionales, sino también representaciones de objetos funcionales; son, pues, tanto objetos como sujetos.<sup>483</sup> En definitiva, los proyectos de Burton ofrecen en palabras de Ana María Olano “un nuevo abanico de posibilidades a la hora de redefinir no solo la escultura y los muebles, sino también el papel que desempeña el arte público”.<sup>484</sup>



Scott Burton (Greensboro 1939-1989). Vista General, 1986. Granito.  
*Plaza norte de Equitable Building*, Nueva York, Estados Unidos.

Aquí, en Valencia, no se pueden pasar por alto algunas de las obras de Andreu Alfaro (1929-2012). Aunque se hizo internacionalmente conocido por sus esculturas de metal y hierro, experimentó con la piedra y la madera usando técnicas como la talla. Su obra posee:

“un humanismo profundo, reflexivo y socialmente comprometido con las características de renovación que, en la segunda mitad del siglo xx, vivió el arte español” para Ana María Olano.<sup>485</sup>

De formación autodidacta, en un viaje en 1959 a Bruselas quedó tan asombrado por el arte que vio allí que decidió pasar de la pintura a la escultura. Sus obras se van depurando cada vez más, apoyadas en el análisis y en la búsqueda de lo real. Podemos encontrar conexiones con artistas como Oteiza, Sempere o Julio Gonzales, así como la influencia del pensamiento de Goethe y referencia en el arte griego y barroco.

Sus primeras obras se realizaron con alambre y latón, como dibujos en el espacio dominados por la curva y la espiral. A partir de 1959, estos materiales fueron sustituidos por acero y acero inoxidable.

---

<sup>483</sup> Ibidem, p.111.

<sup>484</sup> OLANO SANS, A. M. (2016). op. cit. p.490.

<sup>485</sup> Ibidem, p.530.

Aquí se observa la asimilación de la tradición constructivista hacia una tendencia clara de formas geométricas y rigurosas. En 1960 explora la plancha, en la cual el dibujo se usa para marcar y luego se recorta para liberar las superficies curvas y afiladas. En cierto modo, esto volverían a ser tallas mínimas. Si admitimos el recorte de la madera como talla, sucedería lo mismo con el latón y el hierro. Un claro ejemplo de ello es la pieza de *Cosmos 62*. Esta pieza dorada y pulida manifiesta una luminosidad y sensualidad barroca.<sup>486</sup>



Andreu Alfaro (Valencia 1929-2012). *Cosmos 62 [a]+Cosmos 62 [a]*, 1960. Latón pulido, cortesía de la familia del artista, Valencia, España.



Andreu Alfaro (Valencia 1929-2012). *Amor 2*, 1966. Mármol rosa de Portugal, cortesía de la familia del artista, Valencia, España.

Alfaro abandona temprano estas planchas para experimentar con varillas de acero o hierro cromado. Realizará nuevas esculturas, en las que predominarán las formas simples, las líneas verticales y el círculo. Estas obras le harán experimentar con muchísimas posibilidades. En 1964 crea *Tothom*, que se considera su primera “generatriz”, en cuya lógica se aprecia la ley del despliegue de los elementos en el espacio. Las primeras piezas en piedra aparecen también en este momento; un ejemplo de ello es *Amor II*, en la cual vemos dos pequeños trozos de mármol rosa tallados directamente. La madera es otro material que entra en escena. Así, la obra *Expansión* está formada por módulos o bloques isomórficos. Este cálido material será muy poco usado por Alfaro. En 1966 participa en la Bienal de Venecia y logra un gran reconocimiento.

La década de los setenta supuso la consagración de Alfaro como escultor público, con su fórmula de la generatriz y sus derivaciones. Sobre ellas, el artista indica:

“Una pieza, dos piezas, cincuenta piezas [...] y todas ordenadas y movidas por el cambio respecto al centro de la generatriz. Formas que se entrecruzan variable y constantemente [...] los materiales se conservan tal y como nos los da la industria. El planteamiento es premeditadamente simple; el resultado puede ser elemental o completo. La forma sale de las relaciones entre las partes, como si naciera del fondo de ella misma. No hay un solo punto de

<sup>486</sup> VV.AA. (2005a). Andreu Alfaro: Volumen I, Escultura 1957-1989. Valencia: IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno. p.33.

vista, no hay una visión total. Las relaciones de los diversos puntos de vista son variables, y el espectador puede descubrirlos paso a paso”.<sup>487</sup>

El mismo mármol portugués y la misma técnica, la directa, son usadas por Guillermo Ros (1988). En la pieza titulada *De 0 a 5000*, el título hace referencia al número de lijas que se han utilizado para conseguir que la pieza quede como un espejo, es decir, pulida al máximo. El artista refleja el proceso de transformación completa que tuvo que sufrir la piedra, desde que fue sacada de la cantera en Portugal, hasta el acabado final que contemplamos aquí. Ros comenta:

“Era tonelada y media de mármol rosa y no tenía ni los medios, ni la técnica, ni la infraestructura para poder transportarla. Eso me obligó a ir modificando la obra, a transformarla, hasta el punto de quedar en los restos del propio material”.<sup>488</sup>

La piedra original era mucho más grande y tuvo que ser cortada para poder transportarla adecuadamente. Es decir, hizo y deshizo la escultura varias veces. En sus primeras piezas, Ros trató de que un material como la piedra se confundiese con algo ingravido, modificándolo mediante pintura industrial y colocándole espejos de base que crean reflejos a modo de pantalla. El objetivo era lograr la interrelación entre materialidad, virtualidad y simulación.<sup>489</sup>



Guillermo Ros (Vinalesa 1988). *0 40 60 80 120 220 400 500 600 800 1000 1500 2000 5000*, 2019.  
Mármol rosa Portugal, Ayuntamiento de Valencia, España.

Su obra actual ha evolucionado hacia otros razonamientos y formas estéticas:

“se centra en la violencia sistémica inherente al proceso de creación artística. La tactilidad de los materiales que emplea junto a la creación de escenografías son dos rasgos fundamentales de su proceso creativo. Asumiendo el contexto tanto personal como general del sistema del

<sup>487</sup> Ibidem, p.144.

<sup>488</sup> Redacción E3 (2020) “Guillermo Ros, premio Senyera de Artes Visuales del Ayuntamiento de València” en *Economía 3*, el 15 de enero. <<https://economia3.com/2020/01/15/243975-guillermo-ros-premio-senyera-artes-visuales-ayuntamiento-valencia/>> [Consulta: el 5 de septiembre de 2020]

<sup>489</sup> PAC. *Guillermo Ros* <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/stoned-de-guillermo-ros-en-area72/> [Consulta: el 5 de septiembre de 2020]

arte, este escultor abraza la figura del artista como una máquina inagotable de producción esquizofrénica haciéndolo desde un rol testimonial.”<sup>490</sup>

La ejecución de esta obra es un buen ejemplo para comprender el lentísimo proceso que puede llevar solo pulimentar una escultura. En su obra, Ros lleva al límite este mármol rosa, puliéndolo con una lijadora orbital, usando todas las lijas posibles para terminar, en última instancia, aplicando la pasta de pulir con el disco en marcha para dar un brillo total, casi como un espejo. Si no hubiera tenido estos útiles mecánicos, que optimizan el uso del tiempo, quizás no hubiera resistido, ya que si con la máquina tarda 10 horas, a mano hubieran sido 100.

En cuanto a Alfaro, el éxito de estas piezas, que usaban la generatriz, le etiquetan de manera casi exclusiva como autor de estas piezas. Así, tuvo que emplearse en un renovado y definitivo empeño en la búsqueda de alternativas, de caminos diferentes e, incluso, de opuestos<sup>491</sup>. Entre los nuevos materiales, destaca el metacrilato, que usa en esta década de forma casi exclusiva en formas geométricas, con formas de triángulos, cuadrados o rectángulos. En 1976 vuelve a participar en la Bienal de Venecia, diez años después.

En la década de los ochenta, continuó buscando un cambio radical en su estilo, mirando hacia la figuración mediante el dibujo escultórico en obras de hierro. Se orienta, así, hacia la tradición escultórica: el Barroco, al Manierismo, Clasicismo y el Romanticismo. El dibujo y la línea están al servicio de una figuración muy estilizada. Al final de la década, cambia de nuevo: realiza tres austeras series de formato rectangular, en piedra calcárea, barras de acero y planchas también de acero. Las piedras parecen lápidas funerarias con pequeños cortes y evocan una sensación melancólica.<sup>492</sup> Su interés por Goethe y su universo intelectual le llevó a crear nuevas esculturas, buscando lo nuevo a través de lo viejo y viceversa. Torsos humanos inspirados en columnas salomónicas le harán preparar los fundamentos de la nueva década.

A partir de los noventa y hasta el final, su camino entra en la fase denominada abierta y consciente dispersión por Vicente Jarque.<sup>493</sup> Durante este período, sigue trabajando la piedra y dando saltos drásticos. Si en los años ochenta explora las posibilidades de la representación del cuerpo humano, ahora su atención se dedica a la escultura arcaica griega, preclásica y antigua estatuaria egipcia. De los antiguos *kouros*, se recrea con la figura de estos jóvenes en formas muy simples, minimalistas, reducidos a una forma cilíndrica sin otro rasgo humano que el recuerdo de la pierna adelantada, típica de estas esculturas. Estas piezas fueron realizadas a mano. Posiblemente, los cilindros en un torno para piedra, luego pequeños cortes que los seccionan y, en cierto modo, recuerdan a pintalabios. Sobre ellas, en una conferencia dada en el museo del Prado, afirmó: “Me gusta la imagen de la piedra desnuda y del cuerpo humano, ese matrimonio de eternidad”.<sup>494</sup>

---

<sup>490</sup> ESPAI TACTEL. *Guillermo Ros* < <https://espaitactel.com/es/artists/guillermo-ros> > [Consulta: el 5 de septiembre de 2020]

<sup>491</sup> VV.AA. (2005a). op. cit. p 147.

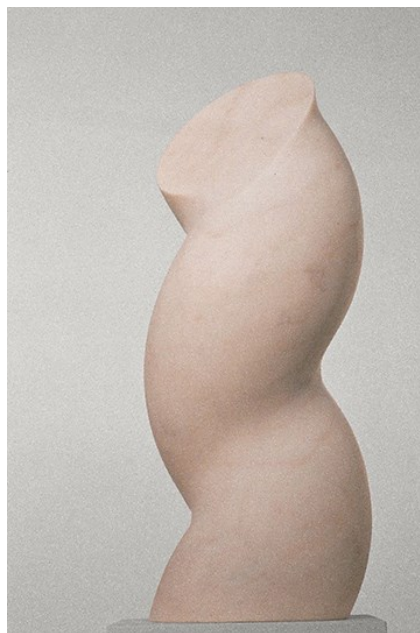
<sup>492</sup> Ibidem, p 325.

<sup>493</sup> VV.AA. (2005b). Andreu Alfaro: Volumen II, Escultura 1990-2004. Valencia: IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno. p.8.

<sup>494</sup> Ibidem, p.23.



Andreu Alfaro (Valencia 1929-2012). *Potencia*, 1990. Mármol de Yugoslavia, colección de la familia del artista, Valencia, España.



Andreu Alfaro (Valencia 1929-2012). *Afrodita III*. 1989. Mármol rosa de Portugal. Colección de la familia del artista, Valencia, España.

En otra serie, se inspira en el antiguo Egipto y sucede lo mismo, aunque las obras son tratadas de una forma diferente, mediante cortes limpios. Observamos varias diferencias. La primera es el tamaño, con el cual esta representación del cuerpo quiere transmitirse como imagen sacra del poder.<sup>495</sup> En contraposición con los gráciles cilindros de los *kouros*, la pieza está formada por pesados y hieráticos bloques rectangulares. Gracias a esta serie, volvió a representar a España en la Bienal de Venecia en 1995. Alfaro trabajaba a partir de dibujos, que luego pasaba a la escultura de forma directa. Siempre intentaba eliminar todo rastro de mano. Él mismo lo expresa de este modo:

“Yo suelo trabajar la piedra casi toda a máquina, pero siempre intento ocultar los rastros de la máquina. A veces he ido a buscar piedras que parecían gastadas, como elementos de monumentos megalíticos o egipcios. Luego he visto que no se ha entendido”.<sup>496</sup>

Claudia Comte (1983) también oculta las señales de las herramientas de sus tallas en madera. Normalmente trabaja de manera directa usando la motosierra en sus piezas. A continuación, las lija tan perfectamente que desaparece todo rastro. El resultado final es dado con un aceite especial que hace que la madera brille y se nutra. *Funiculá Funiculí* tiene un parecido formal con la obra de Alfaro, aunque es menos minimalista que la del valenciano. Algo muy interesante de la obra de la italiana es que en cada exposición no se conforma solo con colocar sus esculturas, sino que transforma todo el espacio de la sala con pinturas murales, gráficos o tecnología, lo cual convierte la instalación en un espacio inmersivo.<sup>497</sup>

<sup>495</sup> Ibidem, p.28.

<sup>496</sup> Ibidem, p.297.

<sup>497</sup> MUSEO THYSSEN. *Claudia Comte* < <https://www.museothyssen.org/exposiciones/claudia-comte-after-nature> > [consulta: 13 de septiembre de 2021]



Nos detenemos ahora en la obra de Ettore Spalletti (1940-2019), que destaca por la sencillez de sus formas. Algunas de sus esculturas las consideramos obras maestras de la mencionada talla mínima. El artista nació en Cappele sul Tavo, en la provincia de Pescara. Por lo que respecta a su educación, cursó estudios de arte y escenografía en Pescara y Roma.<sup>498</sup> Durante la década de los sesenta, Ettore Spalletti comenzó a trabajar en una obra claramente objetual y geométrica. A principio de los setenta, existían dos corrientes estéticas predominantes. Por el lado americano, los *Logic Color Painters*, de los cuales destacan Ad Reinhardt, Barnett Newman, y, también, los escultores minimalistas, como Donald Judd, Dan Flavin y Sol Lewitt, que rechazan el expresionismo abstracto. Por el lado europeo, destaca el *Arte Povera*, con figuras como Joseph Beuys y Luciano Fabro, que se expresan con propuestas referentes a la destrucción y descomposición.<sup>499</sup>



Andreu Alfaro (Valencia 1929-2012). *Ramsés*, 1991. Mármol de Ulldecona, cortesía de la familia del artista, Valencia, España.



Claudia Comte (Morges 1983). *Funiculé Funiculé*, 2013. Madera de roble. Gladstone, Nueva York, Estados Unidos.

Spalletti combinó de manera perfecta y equilibrada pintura y escultura, color y forma, espacio interior y exterior. Cada obra es el resultado de un proceso meditativo y riguroso de aplicar una capa de color a la misma hora de cada día, para capturar un tono específico que recuerda una hora, una estación y el clima.<sup>500</sup> Spalletti comenzó a aplicar la técnica del estuco como vía para conseguir determinados

<sup>498</sup> CAIXA FORUM, *Ettore Spalletti*. <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/243/EttoreSpallet> [consulta: 15 de septiembre de 2021]

<sup>499</sup> VV.AA. (1992). *Ettore Spalletti*. Valencia: IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno. p. 52-53.

<sup>500</sup> MARIAM GOODMAN. *Ettore Spalletti* < <https://www.mariangoodman.com/artists/63-ettore-spalletti> > [consulta: 17 de septiembre de 2021]

estados de color y situaciones de suspensión cromática y espacial.<sup>501</sup> Los materiales que emplea para sus esculturas son la piedra (mármol y alabastro) y la madera, que se animan mediante el color y, además, interactúan con el espacio donde han sido colocadas. Sus creaciones son simples en apariencia. Sin embargo, detrás de esa geometría esencial y la elección monocromática hay muchas capas de pintura que las convierten, en palabras de Elisa Zagaria, en “poesía ligera, sólida y cinética de gran impacto emocional”.<sup>502</sup>

Los cuatro colores que se repiten constantemente en sus piezas son el azul de su infancia, que proviene del mar Mediterráneo y del cielo, el amarillo del Sol, el rosa de la piel y, por último, el gris, que será su color favorito y es la síntesis perfecta entre el blanco y el negro. Fue denominado por el artista como “el color de la hospitalidad.”



Ettore Spalletti (Cappelle sul Tavo 1940-2019). *Sin título*, Alabastro y pintura. Massimo Minini, Brescia, Italia.

Las esculturas creadas por Spalletti no son formas repetitivas, como lo fue el cubo o la esfera que los minimalistas americanos adoptaron en sus obras. Son la suma de una línea horizontal, vertical, curva y oblicua que, en conjunto, crean la pieza. El mejor ejemplo de ello es la obra *Disegno* de 1987, hecha en alabastro.<sup>503</sup> El proceso de una escultura es dibujarla primero; en el caso de la piedra o madera, realizar pequeños cortes manuales. A continuación, se pule y, sobre esas caras brillantes, se aplica el estuco día tras día. “El color aparece finalmente cuando la abrasión ha producido la descomposición de los pigmentos”<sup>504</sup>-nos dice Ana María Olano-, lo cual vuelve las superficies polvorientas como

<sup>501</sup> CAIXA FORUM. Ettore Spalletti, Pausa < <https://coleccion.caixaforum.org/obra/-/obra/ACF0449/Pausa> > [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

<sup>502</sup> ZAGARIA, E. (2022). “Ettore Spalletti, il maestro del colore tra materia e spiritualità” en Elle Decor, 14 de enero.< <https://www.elledecor.com/it/people/a29477251/ettore-spalletti-biografia-opere/> > [Consulta: 19 de septiembre de 2021]

<sup>503</sup> OLANO SANS, A. M. (2016). op. cit. p.699.

<sup>504</sup> Ibidem, p.698.

cueros aterciopelados, con infinitas tonalidades y variaciones tonales. No se puede hablar de pintura ni de escultura en el sentido tradicional que todos conocemos.<sup>505</sup>

Por lo que respecta a la obra *Qqlos* de Gyan Panchal (1973), cabe mencionar que esta pieza forma parte de una exposición titulada *Au seuil de soi*, del MAMC de Saint Etienne (Francia). Normalmente, Panchal conduce al visitante por las salas de la galería o del museo como si quisiera que siguiéramos el meandro de un río y fuéramos descubriendo una sucesión de atmósferas y paisajes. El artista cuestiona los materiales sintéticos: piezas y láminas de polipropileno o poliuretano se exponen en el suelo o cuelgan de las paredes. Las corta y talla directamente, siguiendo preceptos geométricos como las delicadas esculturas de Spalleti. Panchal combina piezas como *Qqlos* con otras formadas por objetos encontrados en el medio rural, que transforma, de manera que quedan irreconocibles.<sup>506</sup> El poliuretano es un material que utilizamos de manera constante y a diario, en casa, en el trabajo o cuando vamos conduciendo. Estamos hablando de uno de los materiales más versátiles hoy en día y que, como en el caso de Panchal, cada vez más artistas utilizan en su obra, ya que les permite avanzar rápidamente. La obra *Qqlos* se puede tallar en una hora, algo que en piedra no sería posible.



Ettore Spalleti (Cappelle sul Tavo 1940-2019). Disegno, 1987, Alabastro, colección privada.



Gyan Panchal (Paris 1973). *Qqlos*, 2009. Poliestireno. Marcelle Alix, Paris, Francia.

<sup>505</sup> LIA RUMMA. *Ettore Spalleti*. <<https://www.liarumma.it/mostre/ho-visto-con-i-miei-occhi-quanto-e-lontana-la-terra-2010-lia-rumma-milan>> [Consulta: 19 de septiembre de 20202]

<sup>506</sup> MAMC SAINT ETIENNE. *Gyan Panchal*. <<https://mamc.saint-etienne.fr/en/exhibition/gyan-panchal>> [Consulta: 20 de septiembre de 2020]

Con Louise Bourgeois (1911-2010) terminamos el siglo xx. La escultora ha sido clasificada y agrupada en diversos movimientos, como expresionista abstracta (en los años 1949 y 1950), dentro de la abstracción excéntrica (años sesenta) y precursora del interés por lo corporal a partir de los noventa. Sin embargo, nunca ha pertenecido a ninguna. Su obra gira en torno a ciertas obsesiones dominantes, que reaparecen una y otra vez a lo largo de la vida. Lo mismo ocurre con los materiales y las formas: los motivos se repiten siempre iguales y diferentes.<sup>507</sup>

La escultura de Bourgeois posee un claro componente autobiográfico, como ella misma explica:

“Nací el 24 de diciembre de 1911 en París. Todo el trabajo que he realizado en los últimos cincuenta años, todos mis temas están inspirados en mi infancia. Mi infancia no ha perdido nunca ni un ápice de su magia, ni de su misterio, ni de su drama.”

La infidelidad de su padre, que denomina “la traición”, fue muy traumática para ella. La violencia de la autoridad patriarcal, la sumisión de la figura materna, la vulnerabilidad de una identidad femenina labrada en la inseguridad y el miedo.<sup>508</sup> Además, añade:

“Mi escultura me permite revivir la experiencia del miedo, darle una dimensión física [...] el miedo se transforma así en una realidad manipulable”.

La formación de Bourgeois empezó en 1932. En primer momento, orientó su formación hacia la filosofía y las matemáticas; sin embargo, pronto se decantó por una formación artística. Entre 1934 y 1938 frecuentó varias escuelas, como la Escuela de Bellas Artes, la Academia Julian o la Academia de la Grande-Chaumiere, donde conoció a Fernand Legerm, Roger Frissière, André Lhote y otros importantes artistas.<sup>509</sup>



Louise Bourgeois (Paris 1911-2010). *The Blind Leading the Blind*, 1947-49. Madera policromada. The Easton Foundation, Nueva York, Estados Unidos.

<sup>507</sup> MAYAYO, P. (2002). Louise Bourgeois. Madrid: Nerea. p.9.

<sup>508</sup> Ibidem, p.10.

<sup>509</sup> Ibidem, p.11.

En 1938 se casó con 27 años con el historiador del arte Robert Goldwater y se trasladó a Nueva York. En esos años, se dedicó sobre todo a la pintura, al dibujo y al grabado. “La decisión de dedicarse a la escultura provino de una especie de revelación ligada a la vida cotidiana”.<sup>510</sup> Una mañana, a finales de los años cuarenta, encontrándose sola en casa tras marcharse su marido y sus tres hijos, ante la inquietud causada por la soledad, empezó a recortar botellas de leche, a doblarlas y a colgarlas en la pared.<sup>511</sup> Este sentimiento de soledad y de nostalgia le hizo tallar de forma directa postes de madera, que pintó mayoritariamente de blanco. Estos tienen un aspecto totémico y recuerdan a formas primitivas. Asimismo, le sirvieron para evocar a aquellas personas y familiares que han quedado atrás.

Todas ellas estaban terminadas en punta y fueron pensadas para ser clavadas en el suelo. Sin embargo, el director de la galería se opuso y la artista tuvo que fabricar un pedestal de metal. Esta base puntiaguda se utilizó para recalcar más la idea de fragilidad humana, la dificultad de mantenerse en pie. Su disposición en el espacio es el aspecto más llamativo, ya que anuncia la exploración de las potencialidades ambientales de la escultura en las instalaciones de los años noventa. El espacio entre ellas es primordial, al expresar las relaciones que se establecen entre ellas, algunas aisladas, otras unidas. Según Bourgeois, las esculturas se ayudan unas con otras: “cuando una es frágil, la otra le transmite parte de su fuerza”.<sup>512</sup>



Yang Mushi (Jiangxi 1989). *Sharpening Branch*, 2017. Madera lacada con espray negro. Urs Meile, Lucerna, Suiza.

La escultura *The Blind Leading the Blind* es muy similar a la titulada *Sharpening Branch* de Yang Mushi (1989). Forma parte de la serie *Grinding*, formada por una gran cantidad de esculturas, con las cuales este artista chino pasó tres años para finalizarla. Era tanta madera que no podía comprarla y tuvo que buscarla por las calles de la ciudad de Shanghái.<sup>513</sup> La serie tiene una estética muy estricta y una

<sup>510</sup> Idem.

<sup>511</sup> Ibidem, p.16.

<sup>512</sup> Ibidem, p.18.

<sup>513</sup> URS MEILE. *Yang Mushi*. < <https://www.galerieursmeile.com/artists/yang-mushi/texts> > [Consulta: 21 de septiembre de 2020]

especie de belleza marcial. Estas obras negras se titulan con verbos activos como *moler*, *restar*, *cortar*, *pelar* o *erosionar*, que parecen sugerir las acciones con que fueron talladas. Esto se hace para buscar nuevos significados en las esculturas, que se ordenan como estuviésemos en una fábrica: a veces en horizontal y otras en vertical. Cada una de las partes de la escultura parecen idénticas, pero no lo son. Mushi logra así una perfección imperfecta.

En relación con Bourgeois, a partir de los años cincuenta añade nuevos materiales, como el yeso o el corcho. En 1964 deja de practicar la talla directa y empieza a dedicarse al modelado. Para este fin, utiliza nuevos materiales como el látex o las resinas, es decir, materiales blandos y maleables que se adaptan mejor al carácter orgánico de su trabajo. Es, pues, una inversión de los postes de madera de sus primeras esculturas, ya que pasa de la rigidez a la flaccidez, de la dureza a la blandura. Solo recupera la talla al cabo de tres años, con un viaje a Italia, en concreto, a Pietrasanta, donde empieza a trabajar el mármol directamente de nuevo.

A finales de los ochenta, vuelve a trabajar la talla, aunque en este caso la indirecta, usando el método de la cruceta junto su ayudante Jerry Gorovoy, el cual le ayuda a ejecutar más de veinte esculturas.<sup>514</sup>

“Estas piezas destacan por ser fragmentos del cuerpo humano. El modo en el que la artista disecciona y recompone la estructura corporal muestra un cierto paralelismo con el mecanismo de funcionamiento de la memoria, que parcela la vida y la reconstruye a partir de recuerdos fragmentarios.”<sup>515</sup>

Estas reflexiones conceptuales pueden tener su equivalente en el proceso creativo de tallar; el bloque sería el cuerpo completo, al cual se le corta y rompe. Este comienzo agresivo termina con la construcción de la pieza, que se cuida y mimosa.



Louise Bourgeois (Paris 1911-2010). *Sin título*, 1989, Mármol rosa. The Easton Foundation, Nueva York, Estados Unidos.

<sup>514</sup> VV.AA. (2002). Louise Bourgeois. Madrid: Editorial Galería Soledad Lorenzo.p.295.

<sup>515</sup> MAYAYO, P. (200). op, cit. p.47.



A Bourgeois le fascinan todas aquellas partes del cuerpo que tienen un carácter simétrico, como las piernas, los pechos, los testículos, las orejas, los pies y las manos.<sup>516</sup> Algunas de las piezas de aquellos años, fechadas en 1989, muestran brazos o pies desmembrados que salen de esferas, las cuales evocan la idea de nacimiento o procreación. El acabado pulido y suave de estas partes contrasta con el pedestal rugoso y con heridas del proceso de trabajo. La técnica de cortar es explicada por la artista:

“Cortar significa tener el control total. Aceptar el control total de todo lo que ocurra es bastante agresivo y algunas veces me despierto por la mañana y no me siento capaz de cortar. Y no me siento capaz de manejar la maquinaria. Entonces dibujo, se tiene que estar bastante seguro para manejar herramientas mecánicas, herramientas eléctricas [...] ciertamente no se puede estar histérico y utilizar- si no se quiere perder algún dedo- las herramientas eléctricas”.<sup>517</sup>



Femmy Otten (Ámsterdam 1981). *Sin título*, 2018.  
Madera de platanero. Fons Welters, Ámsterdam, Países Bajos.

Las piezas en mármol de Bourgeois guardan relación, visualmente, con algunas obras de la artista holandesa Femmy Otten (1981) que, además de la escultura, también trabaja la pintura y el dibujo. Sus tallas son siempre hechas forma directa y, con ellas, proyecta misteriosas instalaciones que evocan formal y simbólicamente a la antigüedad griega, a Etruria y a algunos frescos renacentistas con un toque abstracto. En este caso, vemos el fragmento de un pie, pero su obra abarca completas criaturas mitológicas, emblemas abstractos y elementos domésticos que crean su peculiar iconografía.<sup>518</sup>

Con todo ello, Otten reflexiona sobre los límites del género, la representación clásica de mujeres y hombres en la historia del arte, los estereotipos y la incertidumbre de la belleza, los tabúes o elogio de la sexualidad. Su fin es crear un nuevo cuerpo, tanto masculino como femenino, en un equilibrio

<sup>516</sup> Ibidem, p.49.

<sup>517</sup> VV.AA. (2002). Louise Bourgeois. cit. p.96.

<sup>518</sup> VIEWER. Femmy Otten. < <https://galleryviewer.com/en/gallery/58/galerie-fons-welters/artists/340/femmy-otten> > [Consulta: 25 de septiembre de 2020]

no tocado por los estándares impuestos, la culpa o la vergüenza, perfectamente natural, es el resultado de un proceso intuitivo y meditativo.<sup>519</sup>

Junto la imagen de cuerpos desmembrados, Bourgeois nos ofrece otro motivo de la obra de los ochenta, que será el de la casa. La escultura más destacada es la llamada *Femme-maison* de 1982, en la cual vemos a una figura envuelta en un amasijo de pliegues y espirales, en cuya cima descansa una pequeña casa cuadrada de formas rectilíneas, como si se tratase de un templo encaramado en la cumbre de una montaña. Hay una serie de contraposiciones, como la rigidez frente al desorden, lo geométrico frente a lo orgánico, lo grande frente a lo pequeño, el cuerpo frente a la arquitectura. El aspecto minimalista de la casa contra el carácter barroco de la figura recuerda al hábito de la *Santa Teresa* de Bernini. A partir de esta fascinación por lo doméstico, la artista dará un paso fundamental a mediados de los años ochenta; amplía el motivo de la casa a escala arquitectónica y crea verdaderos habitáculos, en los que el espectador puede penetrar. De esta manera, inicia toda una línea de investigación muy fecunda a lo largo de toda la década siguiente con sus célebres *Cells*.



Louise Bourgeois (Paris 1911-2010). *Femme-maison*, 1982, Mármol.  
Museo de arte moderno, Nueva York, Estados Unidos.

---

<sup>519</sup> CAZAN. E (2017) "The art of Femmy Otten" en The Art. < <http://thereart.ro/femmy-otten/>> [Consulta: 26 de septiembre de 2020]

## Diario

Las obras de Gonzalo Fonseca nos parecen interesantes por varios motivos. En primer lugar, por la utilización de bloques de piedra desechables (algo ya visto en otros artistas), ya sea por ser muy cortos o alargados, y que Fonseca recupera y aprovecha al máximo en su producción. También en el uso de varios elementos que se esculpen por separado y se añaden a modo de *collage*. Esto resulta muy atractivo, porque da al artista una gran libertad y comodidad a la hora de componer. Es una combinación de técnica sustractiva y constructiva. También destacamos que, su obra, pese a estar formada por varios elementos, nunca cae en lo barroco, en lo sobrecargado; mantiene una estética sencilla y minimalista, que encontramos muy adecuada. Con esto, logra que haya dos imágenes de la obra: una, desde lejos, en la cual se observa el todo, pero no se acierta en los detalles, y obliga al espectador a acercarse y rodear la obra para descubrirla. Por último, cabe destacar su uso de la combinación de texturas, con la piedra natural y la piedra tallada, que completan un trabajo admirable, del cual tomamos nota.

De Scott Burton, lo más interesante es la idea de que el arte pueda ser útil. Así, llegamos a una línea muy fina entre el diseño funcional y lo que no lo es. Burton quería que su trabajo fuera usado por todos y no colocado dentro del museo. ¿Sería correcto, entonces, que las obras de arte estuviesen en los museos? Si el artista creador concibe que una obra está hecha para un determinado lugar, cuando se cambia ese contexto, la obra pierde su sentido. En junio del 2020, el director de la galería de los Uffizi, en Florencia, propuso devolver algunas obras a sus respectivos lugares de origen, ya que esto no solo ayuda a recuperar el valor de las obras, sino también a esos lugares.<sup>520</sup> Nosotros somos favorables a probar nuevos planteamientos; en este caso, sería interesante ver los resultados.

Sobre la obra de Andreu Alfaro, siempre hemos pensado que, si hubiera sido un artista alemán, por ejemplo, hubiera tenido mucho más éxito. Su trabajo tiene un aire muy contemporáneo, sobre todo el realizado en metal. Nos ha recordado a la obra de Lluc Baños (1985), que presenta alguna obra similar formalmente. Lo que más nos ha hecho reflexionar es la incomodidad de Alfaro por ser etiquetado como el escultor de obras en metal. Tanto el galerista como el artista necesitan que la obra producida sea vendible, si no, no pueden vivir de su trabajo. Pero también es cierto que algunos artistas se estancan y necesitan cambiar. En ocasiones, esto no es lo deseable por parte de los galeristas, porque la obra sigue vendiéndose y, si el artista deja de producirla y comienza otra nueva serie, hay riesgo de que no funcione.

Por este motivo, la salud económica del artista no puede ni debe sustentarse tan solo en las galerías de arte, sino que deben buscar otros medios de supervivencia para que, en caso de querer cambiar, no tengan ningún problema. No se debe tener miedo a perder la galería. Un buen galerista, desde nuestro punto de vista, debe respetar las decisiones y apoyar al artista en su trabajo. Un artista debe sentir que se divierte cuando está en el taller, que disfruta con lo que hace; en caso contrario, es mejor dedicarse a otro trabajo.

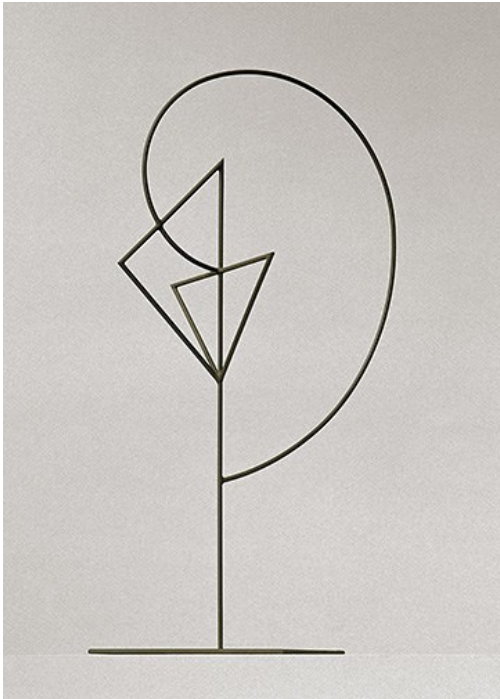
Para terminar con Alfaro, cabe destacar de sus obras en mármol a las llamadas *kouros*, a las que encontramos de una belleza sublime. Nos gusta que no sean piezas de un bloque, sino varios

---

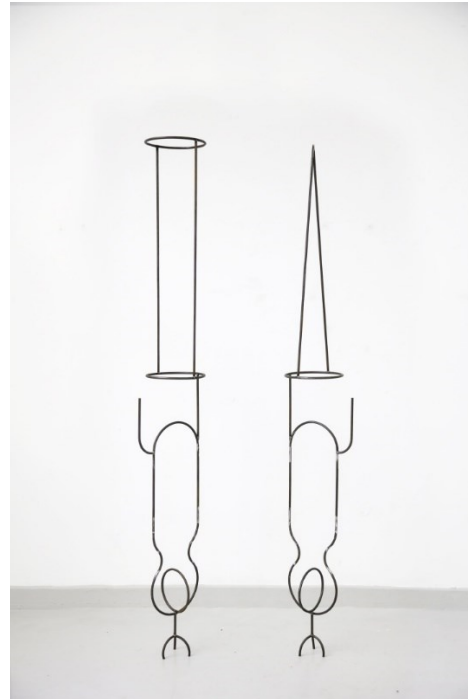
<sup>520</sup> "El director de los Uffizi invita a la devolución de obras de arte a sus templos de origen" (2020) en Art Magazine, 3 de junio. <<https://arsmagazine.com/el-director-de-los-uffizi-invita-a-la-devolucion-de-obras-de-arte-a-sus-templos-de-origen/>> [Consulta: 30 de enero de 2022]

elementos que se unen. Esta es una muy buena manera de construir, con formas pequeñas, otras más grandes.

Los últimos escultores que hemos analizado, tanto Alfaro, como Spalleti o Bourgeois, tienen algo en común. Pese a estar pasada de moda la técnica de talla, sintieron la necesidad de probar de nuevo, porque era algo clásico y merecía la pena.



Andreu Alfaro (Valencia 1929-2012). *Goethe y la ciencia*, 1982.  
Hierro, cortesía de la familia del artista, Valencia, España.



Lluç Baños (Barcelona 1985). *Sin título*, 2019.  
Hierro. Nordes, Santiago de Compostela, España.

## Capítulo III. Arte contemporáneo

### 3. Arte Contemporáneo

El tercer capítulo está totalmente enfocado al arte contemporáneo y, por lo tanto, al siglo XXI. Se divide en dos apartados: en el primero se analiza qué es y cómo está formado el mercado del arte, un agente imprescindible para la carrera de todo artista.

En el segundo, se desarrolla la base de datos de los artistas ya mencionada. Para su elaboración, marcamos unos parámetros para encontrar creadores interesantes, que describimos a continuación, en primer lugar, *que los artistas estén vivos*. Nos interesan artistas en activo. Esta condición limita la aparición de artistas que ya hayan perecido, los cuales consideramos que ya aparecen en otra tipología de estudios. En segundo lugar, *que el artista trabaje con una galería de arte y en tercer lugar que esta asista a ferias de arte contemporáneo en Europa occidental*.

Por otro lado, los artistas de esta base de datos tendrán un grado (1/2/3/4) en función del uso que hagan de la técnica de tallar, esta numeración ira de menos a más. Del total de artistas que encontremos, llevaremos a cabo una selección de aquellos más relevantes, para hablar de su trabajo. Se distribuirán en función de la talla que realicen con más frecuencia; junto a las que ya conocemos —directa e indirecta— incluiremos nuevas tipologías.

Para encontrar a los artistas, haremos visitas virtuales a las principales galerías de arte de Europa occidental. Para desarrollar estas fichas, realizaremos entrevistas a los artistas y visitas a talleres siempre que sea posible. Cuando esto no sea posible, usaremos la información que nos proporcione la misma galería a través de catálogos y textos críticos. Para la realización de este apartado, usaremos, además, documentación bibliográfica. El resto de las artistas que no tengan ficha estarán reflejados en los anexos.



### 3.1- El Mercado del arte

A través de la radio o la televisión, se suele escuchar la expresión de “mercado del arte”, pero ¿qué es esto exactamente? Una definición muy básica sería el lugar donde se vende el arte producido por los artistas. Una descripción más compleja es la siguiente:

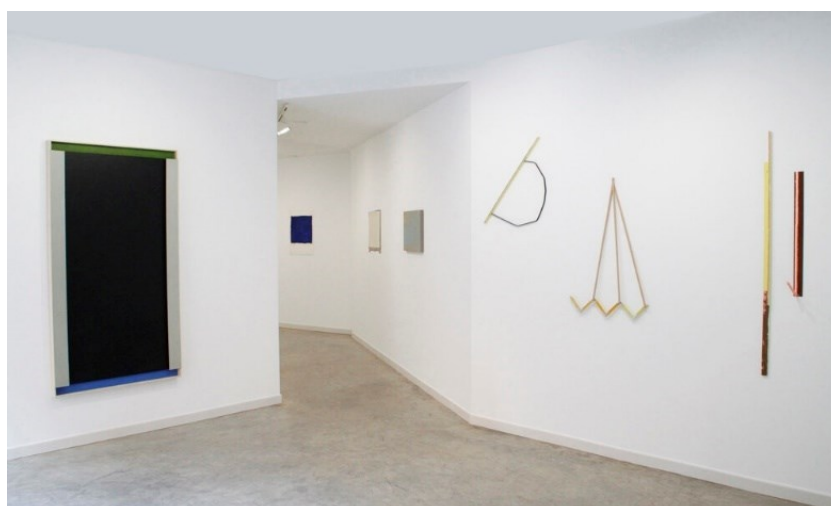
“es el espacio donde se comercializan las obras de arte a través de intermediarios tales como galeristas, subastadores u otros agentes, quienes las ofrecen a compradores. Estos varían entre coleccionistas, instituciones públicas o privadas.”

Otra definición interesante:

“Es el mecanismo a través del cual los bienes materiales de valor histórico y artístico cambian de titularidad mediante el pago del valor acordado por las partes vendedora y compradora”.<sup>521</sup>

Desde este punto de vista, el arte es considerado una simple mercancía; sin embargo, no entraremos ahora en cuestiones estéticas, ya que esto nos apartaría de nuestra investigación. En el momento que el arte se despegó de los muros de Altamira y se convirtió en un objeto transportable, ya sea una pintura o una escultura, estos objetos bellos empiezan a ser intercambiados. El arte no era un bien de primera necesidad, como el arroz o el pan, sino que era un lujo que muy pocos se podían permitir. Sin embargo, actualmente no todo el arte es caro.

Los primeros indicios que tenemos de algo parecido al mercado del arte se remontan a la Edad Media aunque, tal y como lo conocemos hoy día, surgió a finales del siglo XVIII, momento en que las casas reales europeas cedieron sus colecciones a los Estados.<sup>522</sup> Las obras de arte se clasifican de dos maneras: por una parte, las obras recién producidas, nuevas, se envían al llamado mercado primario; por otra, las obras que ya se han vendido alguna vez, es decir, las de segunda mano, van al mercado secundario. Dicho de otra manera, en el primer mercado, se trabaja con el artista y, en el segundo, no, pues tan solo se vende su obra.



Galería Set Espai D' art, Valencia, España, cortesía de la galería.

<sup>521</sup> MISSERI, S.C. et al. (1997). Economía y estética de la obra de arte. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

<sup>522</sup> Ibidem, p. 217.

### 3.1.1. Primario

El mercado primario es el más próximo a nuestra vida cotidiana. Hace referencia a las galerías de arte contemporáneo. Una de las primeras galerías se fundó en 1540 en Amberes y estaba dedicada a la venta de cuadros, debido al gusto existente en los Países Bajos y Flandes por el cuadro como elemento de decoración, como objeto de colección y como objeto de inversión.<sup>523</sup>

En la antigua Grecia los espacios donde se exponían cuadros eran llamados pinacotecas. De hecho, al Museo del Prado se le denomina aún “pinacoteca nacional”. La moda de llamar galería a los espacios donde se muestran las obras de arte se originó en el año 1560, con la construcción en Florencia de la Galería de los Uffizi, en cuyas estancias se albergaría la magnífica colección Medici. El uso de la palabra *galleria* se internacionalizó y se difuminó por todo el mundo. De las más famosas en Europa, por poner algunos ejemplos, son la Galería Borghese de Roma, la National Gallery y la Tate Gallery, ambas en Londres.

En la actualidad, estos lugares son museos. Las galerías que solemos frecuentar son de un tamaño mucho menor y con considerables diferencias en muchos aspectos. La mayoría de ellas siguen la tendencia surgida en 1976,<sup>524</sup> del cubo blanco como espacio neutral, sin expresión ni mensaje, para que toda nuestra atención recaiga sobre las piezas artísticas. La principal función de los galeristas consiste en seleccionar obras de calidad, distribuir las y financiar el proceso; el marchante se encuentra muchas veces entre la disyuntiva “calidad artística” y “oportunidad comercial”<sup>525</sup>. Para Nicholas Logsdail, dueño de la galería londinense Lisson, hay una diferencia entre galerías y lo que él considera “marchandismos”: “las primeras descubren y desarrollan artistas, los segundos solo comercian con objetos de arte”.<sup>526</sup>

La mayoría de las galerías actuales trabajan con artistas emergentes o de media carrera, lo que implica que los precios no sean tan altos como en el mercado secundario. Si uno de ellos tuviera mucha demanda, se suele priorizar la venta a coleccionistas importantes e instituciones públicas o privadas. Este hecho está claramente enfocado para mejorar el currículum del artista y, con ello, aumentar el valor de la “marca” del artista y, por supuesto, la reputación de la galería. Para Charo Crego Castaño, la adquisición por parte de un coleccionista de renombre es casi equivalente a si lo hiciera un museo.<sup>527</sup> Los principales motivos son el hecho de aportar una buena legitimación, de crear tendencia y de establecer cánones. Estas colecciones privadas, con el tiempo, crean sus propios museos. En Valencia tenemos el ejemplo de Bombas Gens, abierto en 2017; en Cáceres, el museo de Helga de Alvear en 2006 (hoy con nueva sede), o, en Turín, la famosa fundación Sandretto Re Rebaudengo, fundada en 1995.

Para que una galería tenga una buena valoración, debe tener un buen programa de exposiciones individuales y colectivas, debe participar en ferias de arte y lograr ser seleccionada en las mejores de

---

<sup>523</sup> VETTESE, A. (2002). *Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia. p.31.

<sup>524</sup> “Que es el cubo blanco” (2019), en *Eve*, 25 de enero. <<https://evemuseografia.com/2019/01/22/que-es-el-cubo-blanco/>> [Consulta: 1 de octubre de 2020].

<sup>525</sup> MURADAS, I. M. (1994). *Un modelo de valoración de obras de arte*. Tesis<. Tenerife: Universidad de la Laguna de Tenerife. p.39

<sup>526</sup> THORNTON, S. (2010) *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona: Edhasa.p.98

<sup>527</sup> U.P. Carmen de Michelena Tres Cantos, “¿Qué sabemos del mercado del Arte? A propósito de la Feria ARCO Madrid” en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=X7pjBgoJro4>> [Consulta: 3 de octubre de 2020]

ellas, así como aparecer en artículos de prensa especializada. Además, debe gozar de una buena reputación entre los coleccionistas y profesionales del sector.<sup>528</sup>

La relación galerista-artista se basa en la confianza. Los contratos suelen ser verbales en la mayoría de las ocasiones, aunque también hay contratos formales en papel, que suelen durar entre 2 y 4 años. Lo habitual es que el artista perciba entre el 40 % y 50 % de la venta de las obras, dependiendo de la galería, según Reviriego.<sup>529</sup>

En la mayoría de las ocasiones, los artistas fijan los precios de sus obras de una manera objetiva. Se valora, primero, el currículum, a través de las exposiciones realizadas y los premios obtenidos. En segundo lugar, se determinan los aspectos técnicos de las obras, como las medidas y los materiales utilizados. En el caso de la escultura, Locatelly Biely indica que esta tiene elevados costes de producción, mayor dificultad técnica y la necesidad de ser emplazada en lugares adecuados, por lo que posee un volumen de ventas pequeño.<sup>530</sup> Locatelly habla de coste de producción. Si se aplica a los materiales clásicos (piedra / madera), habría un coste incluso de preproducción, ya que estos materiales no se venden en tiendas: se debe ir a una cantera o a un almacén industrial, a lo que hay que añadir la logística y el transporte. Luego sigue el proceso de tallado, que lleva mucho tiempo, y en el cual no se pueden cometer muchos errores, pues se corre el peligro de perder todo el trabajo realizado. En este sentido, podemos entender el gran desarrollo de las técnicas indirectas, que ayudan en gran medida a que se llegue a buen puerto.

El siguiente inconveniente de la escultura es el espacio que ocupa, ya que hay muchos muros en las casas, pero parece que, incluso para los coleccionistas adinerados, hay poco espacio para la escultura. Por último, está el problema del almacenamiento, ya que puedes tener en poco espacio diez cuadros, apilados; en cambio, eso es imposible con diez esculturas. Por esto motivo, estamos viendo como en el mercado de arte, las galerías o las ferias, la escultura tiende a buscar los muros, imitando a la pintura; a pesar de ello, las ventas siguen siendo bajas. Para Vicenç Furió i Gal,<sup>531</sup> historiador de arte, el precio de una obra de arte es siempre un problema de oferta y demanda. En el caso de la escultura, claramente hay poca demanda.

En otras ocasiones, el precio viene determinado por los expertos en arte contemporáneo, es decir, galeristas, historiadores, comisarios o coleccionistas.<sup>532</sup> En ocasiones, esto puede ser una trampa, ya que estos intermediarios y las galerías, en particular, son las que dan el sello de legitimidad como *autoridades consagradas*, al igual que en el siglo XIX lo hacía la Academia, lo que conducía a los artistas a producir lo que las galerías podían colocar.<sup>533</sup> Brett Schultz,<sup>534</sup> director de la Feria Material de la Ciudad de México, explica que no solo hay que valorar la calidad técnica, sino también la calidad conceptual. Por otro lado, Pierre Bourdieu usa la expresión “bienes simbólicos” para hacernos entender la naturaleza dual del arte, considerado, al mismo tiempo, como bien cultural y de mercado, para así diferenciar su valor simbólico del mercantil. ¿Cuál es el valor simbólico del *Laocoonte*? Es algo

---

<sup>528</sup> REVIRIEGO PÉREZ, C. (2014) *El laberinto del arte: el mercado del arte, su funcionamiento, sus reglas y principales figuras*. Barcelona: Paidós. p. 54 y 55.

<sup>529</sup> Ídem.

<sup>530</sup> POZA PLAZA, E de la. (2010). Los activos del mercado del arte como objeto de inversión financiera. Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. p.5.

<sup>531</sup> FUNDACION JUAN MARCH, “El mercado del arte. Vicenç Furió y Elisa Hernando” en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=Ks0KhstFHD0&t=5s>> [Consulta: 4 de octubre de 2020]

<sup>532</sup> MURADAS, I. M. (1994). op. cit. p.10.

<sup>533</sup> Ibidem, .p.11.

<sup>534</sup> TV UNAM. “El mercado del arte contemporáneo. Observatorio con Anel Pérez y Brett Schultz”, en Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=fyZIMay29gA&t=1414s>> [Consulta: 5 de octubre de 2020]

incalculable, ya que cuanto más historia tiene una pieza, más valor puede adquirir. Las ventas de arte contemporáneo en galerías abarcan un 80 % del total, según un análisis de la economista especializada Clare McAndrew en *Arts Economics*: un 54 % corresponde a la galería, un 41 % a las ferias (16 nacionales y 25 internacionales) y, por último, un 5 % al mercado electrónico.<sup>535</sup>

### 3.1.2. Secundario

El mercado secundario se encarga de vender obras de arte de “segunda mano”. Las principales figuras de este son las casas de subasta. El nacimiento de las subastas tuvo lugar en Francia, cuando Enrique II creó la figura del maestro subastador.<sup>536</sup>

Las dos casas de subasta más conocidas de la actualidad son Christies y Sothebys. Ambas fueron fundadas en Londres, la primera en 1766 y la segunda en 1744. Tras la Primera Guerra Mundial, este mercado creció desmesuradamente, hasta el crac de 1929, que fue la caída más catastrófica del mercado de valores en la historia de la bolsa de los Estados Unidos. A causa del alcance global y la larga duración de sus secuelas, dio lugar a la crisis conocida como la Gran Depresión. Poco a poco, el mercado fue recuperándose, hasta la llegada de una nueva crisis en 1987. En esta ocasión, los bancos centrales sostuvieron la actividad económica inyectando liquidez en los mercados bursátiles para impedir una catástrofe similar a la de 1929.<sup>537</sup> Hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial, la capital de las subastas fue París. Después y hasta los años ochenta, este espacio lo ocupó Londres. En la actualidad, lo ocupa Nueva York. Como dato curioso, los países con mayor proporción de coleccionistas de arte contemporáneo son Bélgica y Suiza.<sup>538</sup>

Hoy día, este mercado goza de muy buena salud; solo cabe recordar las últimas ventas, con cifras récord. La principal función de las casas de subastas es “la competencia libre y pública entre personas interesadas en la adquisición de unos bienes determinados, por lo que constituye la mejor forma de definir el valor real, o valor de mercado, de las obras en venta”.<sup>539</sup> Para que estas piezas alcancen un precio elevado, deben reunir las siguientes características: en primer lugar, el autor debe tener un reconocido prestigio y en segundo lugar, las obras deben tener un certificado de autenticidad y estar en buen estado de conservación.

A pesar existir unos condicionantes objetivos, como ya hemos mencionado, para valorar estas piezas de arte, en muchas ocasiones el precio definitivo es muy superior, ya que es el que los coleccionistas están dispuestos a pagar. Esto ha generado una especulación tan alta que las obras maestras terminan casi siempre en colecciones privadas, en perjuicio de museos públicos, los cuales son incapaces de competir. Esto genera, como Hugues denomina, unos “vencedores y perdedores”.<sup>540</sup> Los precios también pueden subir si un artista pasa a ser representado por un galerista de gran prestigio, como por ejemplo sucede cuando te representa Larry Gagosian, considerado el más poderoso del mundo. Cuando corre el rumor de que Gagosian va a representar a un nuevo artista, todo el mundo se

---

<sup>535</sup> MCANDREW. C. (2017) “El mercado español de arte en 2017” en *Fundación la Caixa*, p.33.

<<[https://fundacionlacaixa.org/documents/10280/666266/05\\_aym\\_elmercadoespanoldelarteen2017\\_es.pdf](https://fundacionlacaixa.org/documents/10280/666266/05_aym_elmercadoespanoldelarteen2017_es.pdf) > [Consulta: 10 de octubre de 2020].

<sup>536</sup> UNZUETA ESTEBAN, S. (2002). “*El mercado del arte*” en *Scribd*, p.42. <: <https://es.scribd.com/document/463158651/mercado-de-arte-PDF>> [Consulta: 12 de octubre de 2020]

<sup>537</sup> MURADAS, I. M. (1994). op. cit.p.2 y 23.

<sup>538</sup> THORNTON, S. (2010). op. cit. p.27.

<sup>539</sup> MISSERI, S.C. et al. (1997). op. cit. p.223.

<sup>540</sup> MURADAS, I. M.(1994). op. cit.p.28.

apresura a comprar obras de dicho artista, porque los precios suben un 50 % desde el momento en el que se oficializa este hecho.<sup>541</sup> En definitiva, en las casas de subasta se pierden todos los parámetros establecidos por las galerías de arte por el mercado primario, porque en la mayoría de los casos, a todos los valores establecidos se les suma el valor simbólico, que no se puede medir, lo cual implica que los números se disparen. Los pocos coleccionistas que pueden permitirse tener un Picasso o un Monet en su casa, más que el proceso intelectual, valoran dos cosas: la belleza y, sobre todo, el posicionamiento social, según nos explica el galerista Nacho Ruiz.<sup>542</sup>

Las casas de subasta obtienen una comisión que varía entre el 10 % y 30 % por cada venta. En ocasiones, se establecen precios mínimos, llamados “reserva” que, de no alcanzarse, no se efectúa la venta. Por otro lado, Loargand y McDaniekl argumentan que las subastas proporcionan liquidez al mercado global, ya que las comisiones son inferiores a las de los galeristas, entre el 40 % y el 50 %. Sin embargo, dudamos de que los precios de las ventas del mercado primario sean tan altos como los alcanzados en el secundario.<sup>543</sup>

Por otra parte, Carmen Reviriego afirma que este mercado es transparente, democratizador y global. Transparente, porque todos los precios son públicos. Democratizador, porque cualquier persona puede comprar; aquí no hay “preferencias”, como a veces sucede en el mercado primario, siempre que tengas mucho dinero, por descontado. Y global, ya que la obra puede salir a la venta en Londres y ser comprada en Shanghái. En cambio, las desventajas son el nulo contacto con los artistas y el poco tiempo que hay para comprar una vez empieza la subasta.<sup>544</sup>

Las piezas más cotizadas en las subastas, según Amy Cappellazzo, exespecialista del departamento de arte contemporáneo y de Posguerra de Christie’s, son las que cumplen los siguientes parámetros. En primer lugar: “Las pinturas marrones no se venden tan bien como las azules o las rojas. A un cuadro sobrio no le va a ir tan bien como a uno que ponga contenta a la gente”. En segundo lugar: “un desnudo masculino por lo general no es tan buscado como una mujer bien dotada de mirada expectante”. En tercer lugar: “la pintura tiende a posicionarse mejor que otros géneros”. Además: “a los coleccionistas los confunden y preocupan las cosas que se enchufan. Suelen huir de obras de arte que parezcan complicadas de instalar”. Por último, el tamaño importa: “cualquier cosa que supere la dimensión estándar de un ascensor de Park Avenue (Nueva York) deja fuera a cierto sector del mercado”.

La temporada de subastas suele comenzar en los meses de septiembre y octubre. El mes de junio se considera el final de la temporada. Los meses de mayo, noviembre y diciembre suelen ser los que tienen precios más altos en las ventas.<sup>545</sup> Este sector representa más del 50 % del volumen total de negocio del mercado del arte.<sup>546</sup>

---

<sup>541</sup> THORNTON, S. (2010). op. cit. p.33.

<sup>542</sup> NACHO RUIZ, “¿Cómo funciona el mercado del arte?” en Youtube < <https://www.youtube.com/watch?v=BxQ3nLoqN-Q> > [Consulta: 7 de agosto de 2021]

<sup>543</sup> MURADAS, I. M. (1994). op. cit. p.62.

<sup>544</sup> REVIRIEGO PÉREZ, C. (2014). op. cit. p.64 y 65.

<sup>545</sup> MISSERI, S.C. et al. (1997). op. cit. p.223.

<sup>546</sup> REVIRIEGO PÉREZ, C. (2014). op. cit. p.62.



David Teniers (Amberes 1610-1690). *El Archiduque Leopoldo Guillermo y su Galería de pinturas en Bruselas*, 1651-1653.  
Óleo sobre lámina de cobre. Museo del Prado, Madrid, España.

El Museo del Prado tiene un precioso cuadro del pintor David Teniers, hecho entre 1651 y 1653, que ilustramos aquí. Este nos muestra al archiduque Leopoldo Guillermo en su colección particular de obras de arte. ¿Qué es lo que vemos que destaca? La completa dominación de este mercado por la pintura; así, tan solo unas pocas esculturas de mármol pueden apreciarse sobre una mesa. Lo mismo sucede si vemos otra imagen de una aguatinta 1808 de una subasta en Christies en Londres, llevada a cabo por Thomas Rowlandson y Augustus Charles. Esta muestra el mismo hecho, que no es otro que la escultura siempre ha tenido poca salida.

Si valoramos los datos que nos ofrece Artprice<sup>547</sup> en cuanto a la distribución por categorías del volumen de ventas realizadas en subastas internacionales, observamos que la escultura tiene un 8 %. Se trata de un dato muy bajo que, además, engloba a todos los géneros escultóricos. La pintura es la gran protagonista, con un 75 %. Como bien explica Cappellazzo, la predilección por las obras en dos dimensiones se debe a motivos prácticos de instalación y almacenaje.

Los datos que hemos recogido, gracias a una encuesta realizada para saber la opinión de los galeristas europeos, confirman la teoría de Cappellazzo: el espacio es el principal y gran problema de la escultura. No importa si estás en Suiza, Italia, Alemania o Países Bajos, siempre es lo mismo; no importa el nivel adquisitivo de los coleccionistas. Las únicas respuestas alentadoras han sido que hace diez años se vendía muchísima menos escultura (para leer las encuestas completas. véase anexos 2.3. respuestas de galerías, p.101).

<sup>547</sup> ARTPRICE. < <https://es.artprice.com/> > [Consulta:1 de julio 2020]



### 3.1.3. Las Ferias

Las ferias de arte contemporáneo son eventos que reúnen a un conjunto de galerías, que puede variar entre 20 y 200. Tienen los objetivos de exponer, promocionar y vender sus productos artísticos, así como promocionar a los artistas que representan. En los días que dura una feria, que suelen ser de miércoles a domingo, acuden, en muchas ocasiones, más clientes y visitas de aficionados al arte que durante todo el año a la sede de la galería.

La primera feria especializada solo en arte contemporáneo, conocida como Art Cologne, se celebró en la ciudad alemana de Colonia, en 1967, y todavía hoy se sigue celebrando, aunque ya no tiene el glamur de los primeros días. Estuvo formada por solo 18 galerías de vanguardia y su principal objetivo fue tener un alcance internacional.<sup>548</sup> Se realizó una dura selección de expositores, lo que implicó que muchos quedaran excluidos. Esto no agradó y los rechazados le declararon la guerra a dicha feria. Se juntaron y crearon la suya propia en la misma ciudad. Años más tarde, se trasladaron a Dusseldorf y fue conocida como Art Dusseldorf.

La contienda entre estas dos ferias alemanas favoreció a una tercera feria, que nació en 1970 en Basilea. Hoy la conocemos como Art Basel y tuvo como fundadores a los galeristas Trudi Brucknerm, Balz Hilt y Ernst Beyeler. Esta emblemática feria comenzó muy fuerte: en la inauguración, acudieron 90 galerías de diez países, casi cinco veces más que en la inauguración de la feria de Colonia. La *guerra* estaba servida entre las tres: por ejemplo, Art Cologne exigía a las galerías que asistían a la suya que no participaran en Art Basel. Con el tiempo, las dos ferias alemanas firmaron la paz para poder luchar mejor contra la suiza, pero esta solución condujo al cierre de la feria de Dusseldorf que, en la actualidad, pero, vuelve a existir. En tan solo tres años desde su creación, Art Basel se consagró como la mejor de todas. Es muy curioso ver que este hecho no ocurrió en una gran ciudad como París o Berlín, sino en una ciudad de Suiza que hace frontera con Alemania y Francia. En 1973, Ernst Beyeler y Leo Castelli, de Nueva York, organizaron una exposición colateral a la feria de Basel que fue un gran éxito. Art Basel ha sabido mantener su buen nivel y calidad, y es para muchos la mejor feria del mundo en la actualidad.<sup>549</sup> Vivimos en un mundo global, ya que se celebra una cantidad de ferias incontables, por lo que Art Basel ha tenido que adaptarse y ha abierto sedes en Miami y Hong Kong, para de esta manera abarcar los principales puntos del mercado del arte.

El éxito de Art Basel hizo que en otros lugares quisieran imitarla. En 1974, en París, se abrió FIAC, impulsada por los galeristas Yvon Lambert y Lara Vinci. Inicialmente, se llamó Salón International d'art Contemporain (SIAC). A diferencia de Art Basel, que era una feria integradora, esta quiso marcar un perfil muy selectivo. Obtuvo así fama por su alto nivel. En 1983, apareció en Madrid la Feria Arco, dirigida por la galerista Juana de Aizpuru y con el apoyo progresivo del gobierno, con el claro objetivo de sacar a España del aislamiento cultural. En 1999 fue la feria más visitada del año en el ámbito europeo. Arco ha sabido mantener la competencia con sus rivales y, sobre todo, se ha confirmado como un lugar para jóvenes y artistas emergentes, gracias a la sección "proyectos".<sup>550</sup>

La creciente internacionalización del mercado ha provocado que, globalmente, se crearan puntos de encuentro para los agentes del arte. Solo en Europa, en un hipotético calendario ideal, visitaríamos

---

<sup>548</sup> VETTESE, A. (2002) op. cit. p.158.

<sup>549</sup> THORNTON, S. (2010). op. cit. p.85.

<sup>550</sup> VETTESE, A. (2002). op. cit. p.160.

en enero, Bolonia, en febrero, Madrid, en marzo, Estocolmo, en abril, Londres, en mayo Ámsterdam, en junio, Basilea, en julio, Niza, en octubre, Berlín y París, y, finalmente, en noviembre Turín. Esta abundancia implica que haya galerías que se dediquen casi en exclusiva a las ferias. El esfuerzo económico es muy alto; para que nos hagamos una idea, un *stand* pequeño en Arco cuesta veinte mil euros, y uno grande, el doble. Ya no es solo un tema de dinero; aunque se puedan pagar diez ferias como Arco, la mayoría de las galerías son selectivas y solo acuden a una media de tres o cuatro ferias anuales. A pesar de la afluencia de galerías extranjeras a cada feria, estas abarcan un mercado predominantemente local, algo insuficiente para tener una idea exacta de la marcha del mercado, lo que obliga a muchos coleccionistas a viajar constantemente.

Es muy habitual ver galerías estadounidenses en Art Basel, Frieze o Arco, aunque habitualmente se trata de un porcentaje muy bajo, pues la mayoría no tiene la necesidad y no se interesan en lo que sucede al otro lado del charco. Las galerías norteamericanas están más centradas en acudir a su mercado en Miami, Nueva York, o cuando piensan en ir al extranjero, Shanghái tiene cada vez más peso en el panorama global. Leo Castelli resumió muy bien la actividad diaria de una galería de la gran manzana: “para qué ir a otro lugar cuando se vive en una feria permanente”.<sup>551</sup>

Alrededor de las principales ferias, de las cuales estamos hablando, crecen muchas otras de menor tamaño que completan la oferta cultural. Por poner un ejemplo conocido, en España, cuando se celebra Arco, simultáneamente empiezan las ferias Justmad, ArtMadrid, Drawing Room, Hybrid, Urvanity, etc. Todas ellas se dedican a artistas emergentes, que completan la semana del arte en España. Si esto sucede en cada país, estamos hablando de siete u ocho ferias por capital europea. Hace veinte años existían 68 ferias de arte, actualmente existen 220 en todo el mundo, según la crítica y promotora ferial Elizabeth Dee.<sup>552</sup> Estos números nos hacen preguntarnos sobre las ventajas y desventajas de las ferias, que resumimos así:

Las ventajas:

-Las galerías pueden en un solo día recibir cientos de visitas, con lo que aumentan las probabilidades de atraer a coleccionistas.

-Se favorece mucho el mercado local; no obstante, esto no garantiza las ventas, tan solo el crecimiento del *mailing*.

Las desventajas:

-La principal es volverse “a casa” sin haber logrado ninguna venta; es un alto coste que se asume. Las ferias las abonan al 100 % las galerías normalmente, mientras que los artistas solo reciben entre el 40% o 50 %, en caso de venta. En tiempos de crisis económica, las galerías tienen que reducir su asistencia a ferias de arte, por lo que muchas tienen el dilema entre asistir a ferias donde circule más dinero, pero con una selección de calidad menos rigurosa, o jugársela en una más selectiva, pero con altas posibilidades de no obtener beneficios.<sup>553</sup>

-Por otro lado, al haber una feria cada dos semanas en algún punto del mundo, todo sucede demasiado rápido. Los coleccionistas (algunos) ya no acuden a las galerías para conocer de primera

---

<sup>551</sup> Ibidem, p.166.

<sup>552</sup> RUIZ, N. (2021). *Arco. Una historia de arte y mercado*. Murcia: Pombo. p.15.

<sup>553</sup> VETTESE, A. (2002). op. cit. p.163.

mano el trabajo de los artistas, ni desean hablar con ellos personalmente. Es mucho más fácil acudir a una feria y en una mañana visualizar 70 o 200 estands.

Los coleccionistas, en las ferias, pueden descubrir nuevas pasiones al entrar en contacto con artistas emergentes o infravalorados y valorar la dirección en que se mueve el mercado. Asimismo, sienten la seguridad por parte de la organización de que no habrá estafas. Para Don y Mera Rubell, pareja de coleccionistas de Miami: “hay como una incompetencia implícita. De todos los participantes del mundo del arte, los coleccionistas son los menos profesionales. Lo único que tienen que hacer es llenar un cheque.”<sup>554</sup> Para Anna Maria Guasch, en cambio, las ferias de arte no son interesantes porque en ellas solo se vende arte, no se cuenta nada, no existe un relato, como sí que sucede en las bienales de arte. Lo mismo opinó John Baldessari:<sup>555</sup> “En las ferias, los galeristas quedan reducidos a mercaderes.”



Danny Fox (St. Ives 1986). *Room 218*, 2018. Acrílico, Berggruen, San Francisco, Estados Unidos.

<sup>554</sup> THORNTON, S. (2010). op. cit. p.91.

<sup>555</sup> *Ibidem*, p.101.

## Diario

Hemos analizado cómo está formado el mercado del arte, a través de las galerías, las casas de subastas y las ferias. En ellos se vende la obra que producen los artistas. Anteriormente, nos preguntamos si un artista podía vivir del arte. Ahora, tras analizar el mercado, esta pregunta vuelve a presentarse. Recordamos que, al menos, el 95 % de ellos no acreditan vivir del arte. Mientras que una galería tiene la obra de muchos artistas, un artista solo depende de la suya propia. Por lo tanto, el artista, cuando es joven, no puede producir poco. Por lógica económica una mayor producción generará un mayor beneficio, ¿no? Pero producir más rápido, ¿no hará que baje la calidad de las obras de arte? En ocasiones sí, en ocasiones no. ¿Cómo se puede producir más rápido? Simplificándolo todo, por ejemplo, en pintura, haciendo una figuración plana, sin volumen o con una pintura abstracta. Un ejemplo de ello sería la obra de Danny Fox,

En escultura, pese a ser más complicado, también se hace esto, usando otras técnicas más rápidas como el modelado, la soldadura, los moldes o los *ready-made*. Los artistas se deben reinventar por completo. En muchos casos, el resultado es excelente; así, la dificultad extra que pone el mercado se convierte en una virtud. Una buena imagen es la obra de Cristina Mejias.



Cristina Mejias (Jerez de la Frontera 1986). *You Can't Leave Fingerprints on Stone*, 2020. Fundación Blueproject, Barcelona, España.

¿Y las técnicas sustractivas? La mayoría de ellas son anacrónicas a esa velocidad y se ven muy afectadas. Al igual que el arroz en la paella, que necesita un tiempo mínimo de cocción para que no quede duro, con la talla pasa igual la mayor de las veces. Aun así, hay maneras para ello, por ejemplo, la talla directa debe ser muy esbozada y el paradigma de esto es Balkenhol. Otra opción es pasarse a lo orgánico o la abstracción o, en último caso, optar por las técnicas indirectas de pago, pantógrafos, CNC o los robots. También hemos visto un aumento de artistas que se plantean hacer copias en bronce de una figura en madera, porque así no pierden “el original” y se extrae una mayor rentabilidad de un mismo trabajo, ya que puede haber muchos clientes que quieran una misma obra.

Un gran inconveniente en producir de forma más rápida y sencilla es que la pintura y la escultura de muchos empieza a parecerse, y ser original se vuelve más difícil si cabe. Pese a todo, hay artistas que no toman este camino. Gracias a un segundo trabajo, no malvenden su arte, al no necesitar vivir solo de lo que producen, se pueden permitir ir más lentos.

Entonces, si logramos una producción alta, ¿cuál es el siguiente paso? La galería, que se ocupa de vender tu producto, de forma local o internacional. En el caso de lograr una gran producción, hay que optar no por una, sino por varias. Este punto es muy delicado, el de contactar con una galería. Lo podemos resumir en: “se debe hacer mucho ruido para que lo oiga alguien y venga”. Los artistas se quejan de que no es posible que un productor no pueda enseñar su trabajo a la empresa que lo va a vender, y esto sucede así. Los galeristas suelen rechazar todas las propuestas porque quieren ser ellos mismos quienes descubran y elijan a los artistas. Los artistas nos vemos abocados a hacer ruido, a trabajar constantemente sin esperar nada, tan solo a visualizar nuestra obra en redes sociales o preparar exposiciones en espacios alternativos y que tengamos la suerte de que la visite un galerista. Esto implica que muchos abandonen, porque estas semillas que hemos plantado en el campo no saldrán hasta muy largo plazo. Por el lado de los galeristas hay que decir que cada día reciben entre 20 y 50 correos electrónicos con propuestas de artistas, por lo que es entendible que, con el tiempo, ni las miren. Se agradece mucho a los que tienen un minuto de su tiempo y su vida para, de forma agradable, responder brevemente. También a los galeristas les gusta mucho que los artistas acudan a sus exposiciones y se cree un diálogo, una cercanía y una confianza. Esto, en ocasiones, da pereza a los artistas, pero se debe hacer.

En el caso de tener una galería, y empezar a trabajar con ella, esta promociona al artista a nivel local e internacional, mediante exposiciones en su sede o la participación en ferias de arte. Las ferias de arte son fundamentales; así, sin la asistencia a ellas, podemos aconsejar que un artista busque otra galería, porque si una galería no va a una feria, el artista no crece. ¿Por qué decimos esto? Porque las ferias son los lugares donde acuden muchos coleccionistas importantes. Gracias a la adquisición, por parte de estos amantes del arte, mejora la posición del artista y, por lo tanto, mejoran sus precios. En términos futbolísticos, no es igual tener dos Ligas y una Copa del Rey, que no tener ningún título en tu expediente. ¿Se puede vivir de lo que se vende en las ferias o la galería? Normalmente, no. La dura realidad es que puedes vender seis cuadros en tres días en la feria de Justmad en Madrid, por ejemplo, y pasar luego ocho meses en blanco. Por lo tanto, nosotros recomendamos que los artistas busquen otra profesión secundaria que les dé estabilidad y les haga mantener un equilibrio. Hay que tener paciencia hasta que la carrera poco a poco despegue, como si fuera un árbol, que no crece en un año, sino que le cuesta veinte años, quizás treinta, o quizás nunca. Pero nosotros siempre pensamos que los artistas no hacen arte por dinero, sino por felicidad, por necesidad. ¿Existen otras vías para aumentar el valor de un artista fuera de la galería o ferias? Sí, los premios, aunque, siendo honestos, el 90 % de estos galardones están dirigidos a las dos dimensiones, donde destaca, sin lugar a duda, la pintura. Los escultores lo tienen muy complicado. Y, curiosamente, no es porque no guste la escultura, sino que es problema del almacenamiento y conservación. Esta fotografía del taller del artista Iñaki Domingo es la perfecta imagen que explica la diferencia práctica entre las dos dimensiones y las tres dimensiones. Ya no se puede ser, por lo tanto, solo escultor. En el siglo XXI debemos ser artistas multidisciplinares.



Taller de Iñaki Domingo, cortesía del artista.

Clare McAndrew de Arts Economics expone una sugerencia interesante de por qué en España hay poco coleccionismo:

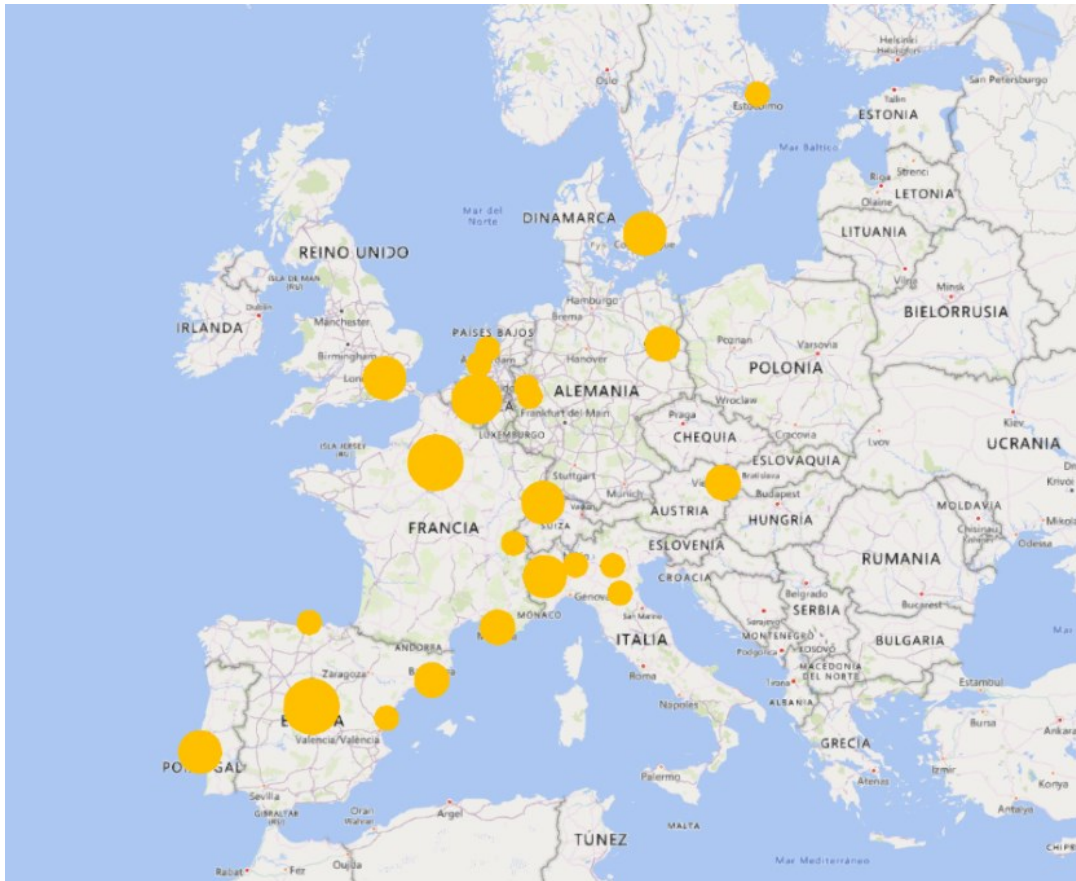
“Una interesante observación, realizada por un galerista, apuntaba también una causa geopolítica de mayor calado para explicar la relativa falta de colecciones privadas, al afirmar que, en España, al igual que en Italia, existía una especie de cultura social subyacente que hacía que la gente fuera más propensa a reunirse en público y en las calles que a cultivar las relaciones sociales en el interior de las casas. A su juicio eso habría primado el arte público, restando énfasis a la importancia de mantener colecciones privadas en las casas.”<sup>556</sup>

En este trabajo, hemos analizado las 48 ferias de arte contemporáneo, que consideramos más simbólicas e importantes. Hemos descartado ferias de fotografía, al comprender que allí no encontraríamos piezas de artistas que trabajan usando técnicas sustractivas. La distribución se ha llevado a cabo entre 23 ciudades europeas, como mostramos en los gráficos siguientes.

---

<sup>556</sup>MCANDREW. C. (2017) “El mercado español de arte en 2012” en *Fundación la Caixa*, p.53. <<https://coleccion.caixaforum.org/documents/10180/2956113/El-mercado-espa-ol-del-arte-en-2012.pdf/1fd50ea3-264c-af0e-3b7c-0a34e12b368a?t=1516106598000>> [Consulta: 8 de agosto de 2021]





Principales ferias de arte en Europa Occidental

París	5	Copenhague	3	Milán	1	Colonia	1
Madrid	5	Basel	3	Rotterdam	1	Dusseldorf	1
Bruselas	4	Berlín	2	Ámsterdam	1	Santander	1
Londres	3	Marsella	2	Ginebra	1	Verona	1
Lisboa	3	Barcelona	2	Bolonia	1	Castelló	1
Turín	3	Viena	2	Estocolmo	1		

Listado cronológico de las ferias analizadas:

	FERIAS	PAIS	CIUDAD	AÑO
<b>ENERO</b>				
24--26	ARTE FIERA	ITALIA	BOLONIA	2019
30--2	ART GENEVE	SUIZA	GINEBRA	2020
<b>FEBRERO</b>				
7--10	ART ROTTERDAM	PAÍSES BAJOS	ROTTERDAM	2020
26--1	DRAWING ROOM	ESPAÑA	MADRID	2019
27--3	ARTMADRID	ESPAÑA	MADRID	2019
27--3	ARCO	ESPAÑA	MADRID	2019
29--3	JUSTMAD	ESPAÑA	MADRID	2019

**MARZO**

27--29	ARTVIENA	AUSTRIA	VIENA	2019
31--2	MIART	ITALIA	MILAN	2019

**ABRIL**

2--5	ART PARIS	FRANCIA	PARIS	2019
19--23	INDEPENDENT	BELGICA	BRUSELAS	2018
23--26	ART COLOGNE	ALEMANIA	COLONIA	2019
24--26	MARKET	SUECIA	ESTOCOLMO	
23--26	ART BRUSSELS	BÉLGICA	BRUSELAS	2019
25--28	POPOSITIONS	BÉLGICA	BRUSELAS	2018/2019

**MAYO**

	ARCOLISBOA	PORTUGAL	LISBOA	2019
17--21	ART AMSTERDAM	PAÍSES BAJOS	AMSTERDAM	2017
	JUSTLISBOA	PORTUGAL	LISBOA	2019
29--1	DRAWING NOW	FRANCIA	PARIS	2019

**JUNIO**

15--21	LISTE	SUIZA	BASEL	2020
22--26	LONDON ART FAIR	INGLATERRA	LONDRES	2020
	VOLTA	SUIZA	BASEL	2020
	ARTBASEL	SUIZA	BASEL	2020

**JULIO**

	ARTE SANTANDER	ESPAÑA	SANTANDER	2019
--	----------------	--------	-----------	------

**AGOSTO**

27--30	ENTER ART	DINAMARCA	COPENHAGHE	2020
28-30	ART O RAMA	FRANCIA	MARSELLA	2019
28-30	CHART	DINAMARCA	COPENHAGHE	2019
29--1	CODE ART	DINAMARCA	COPENHAGUE	2018
30--1	PAREIDOLIE	FRANCIA	MARSELLA	

**SEPTIEMBRE**

10--13	POSITIONS	ALEMANIA	BERLIN	2019
12--15	ART BERLIN	ALEMANIA	BERLIN	2019
24--27	VIENNA	AUSTRIA	VIENA	2019
	CONTEMPORARY			
26--29	SWAB	ESPAÑA	BARCELONA	2019

**OCTUBRE**

3--6	SUNDAY	INGLATERRA	LONDRES	2019
3--6	FRIEZE LONDON	INGLATERRA	LONDRES	2019
9--13	D.ROOM LISBOA	PORTUGAL	LISBOA	2019

11--13	ARTVERONA	ITALIA	VERONA	2019
12--20	BIENVENUE	FRANCIA	PARIS	2019
15-20	INTERNATIONALE	FRANCIA	PARIS	2019
17--20	ESTAMPA	ESPAÑA	MADRID	2019
17--20	FIAC	FRANCIA	PARIS	2019
30--9	DAMA	ITALIA	TURIN	2019
31---3	THE OTHERS	ITALIA	TURIN	2019
<b>NOVIEMBRE</b>				
1--4	ARTISSIMA	ITALIA	TURIN	2019
	INDEPENDENT	BÉLGICA	BRUSELAS	2019
14--17	MARTE	ESPAÑA	CASTELLON	2019
19--21	LOOP	ESPAÑA	BARCELONA	2019
17--19	ART DUSSELDORF	ALEMANIA	DUSSELDORF	2019
<b>DICIEMBRE</b>				

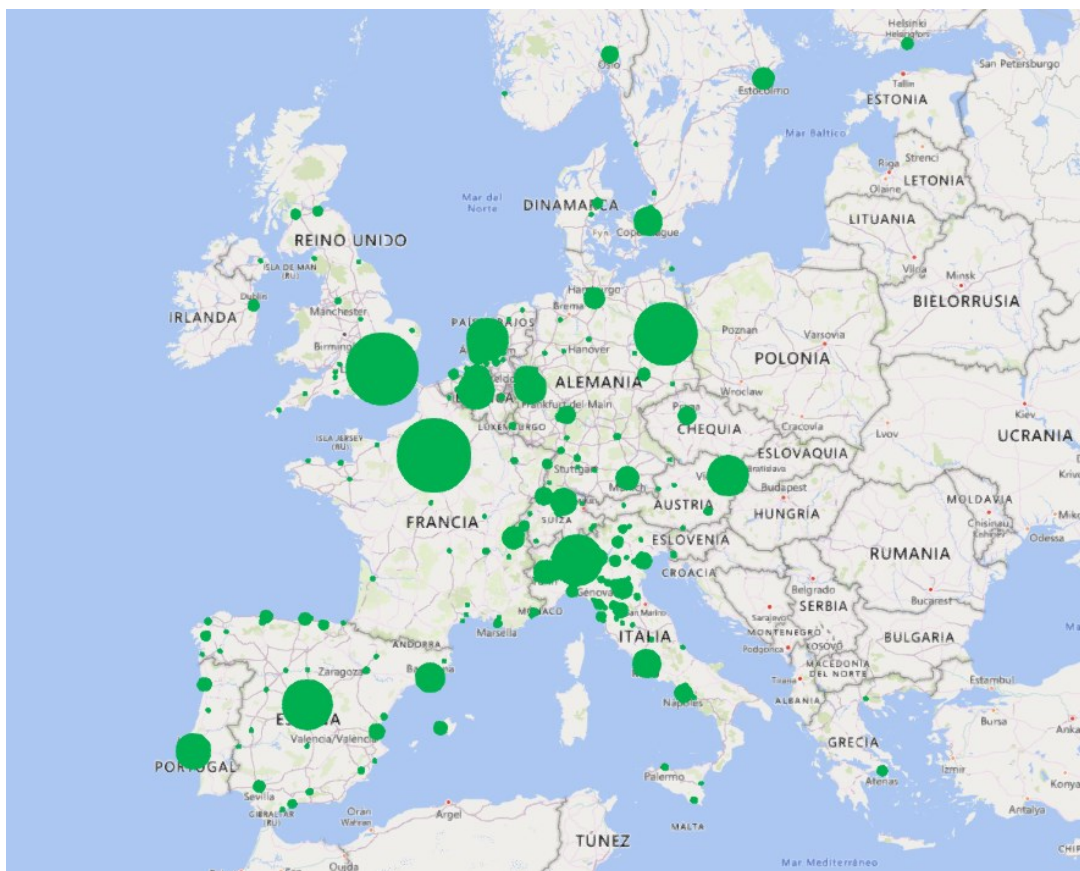
En esta tesis, se han analizado un total de 1.561 galerías de arte contemporáneo repartidas por toda Europa occidental. Las hemos encontrado gracias a las ferias de arte anteriormente mencionadas, todas estas galerías se reparten por un total de 18 países, como mostramos en el gráfico siguiente. Los puntos verdes que vemos en el mapa equivalen a las ciudades donde se albergan las galerías.

De las 48 ferias analizadas, salvo dos de ellas, que fueron en 2018, el resto se dató del período que va de 2019 a 2020. La mayoría de ellas se celebran año tras año, pero también hay un porcentaje de nuevas que entran y otras que no repiten. Cuantas más galerías de una misma ciudad participan en una feria, mayor es el tamaño del punto verde.

Las diez ciudades con mayor cantidad de galerías son París 175, Londres 166, Berlín, 127, Milán 83, Madrid 81 y Ámsterdam 58, Viena 54, Bruselas 44, Lisboa 41 y, el último lugar, estaría compartido por Roma y Copenhague con 27. Salvo Milán, todas son las capitales de sus respectivos países, lo que genera una primera conclusión. El poder económico se concentra en ellas; Milán es la excepción, pero siempre ha sido considerada el motor económico de Italia. Si observamos bien el mapa, vemos como se genera una especie de mancha que ocupa del norte de Italia, pasando por Suiza, la región francoalemana bañada por el río Rin, Luxemburgo, Bélgica, Países Bajos, París a un lado y, finalmente, Londres, casualmente la zona más rica del continente europeo. Berlín, Madrid o Lisboa quedan como islas en la periferia del mapa.

Otro dato interesante es comprobar la cantidad de galerías y de artistas que hay por país. En la tabla inferior mostramos los primeros cinco puestos, que están lógicamente ocupados por los cinco países de mayor población. Italia tiene el mayor número de galerías, seguido de cerca por Alemania. En cuanto a los artistas, destaca Inglaterra, seguido por Alemania una vez más. España queda siempre en quinto lugar, lo cual se debe valorar muy positivamente si recordamos que, hace 40 años, no existía ninguna conexión con el arte contemporáneo debido al régimen franquista. Sin duda, España va por

el buen camino. Para una mayor información, puede observarse la sección de mapas en los anexos 2.2 (v. p.43), donde además hay una segregación de género entre los artistas.



Principales galerías de arte contemporáneo y moderno en Europa Occidental.

País	Galerías A.C.	País	Artistas
Italia	265	Inglaterra	6305
Alemania	261	Alemania	5719
Francia	208	Francia	5656
Inglaterra	197	Italia	5105
España	186	España	4542

### 3.2. Talla contemporánea

El resultado de este largo recorrido a través de las principales ferias y galerías de arte contemporáneo en Europa occidental nos da un balance de 308 artistas que usan técnicas sustractivas. La lista completa de estos artistas puede verse en los anexos 1.1, página 1. Algunos son fieles a una sola técnica, mientras que otros combinan varias de ellas. Hemos hecho una selección de los 43 más representativos, en función de la técnica que utilizan y, de esta manera, obtendremos una mirada panorámica de las posibilidades que ofrece la talla contemporánea.

Si el arte es un reflejo de nuestra sociedad, los métodos de talla se han adaptado, dentro de sus posibilidades, al ritmo de vida actual. Por este motivo, proponemos nuevas denominaciones a algunas variantes que hemos identificado. De la talla directa, destaca la talla mínima; de la talla indirecta, tenemos la talla tecnológica. Como un punto a parte, cabe remarcar la talla conceptual. En total, contamos con tres nuevas distinciones que conviven con las otras dos ya explicadas con detalle en las páginas 31 y 38.

Por otro lado, al igual que Miguel Ángel es considerado un icono del Renacimiento, o Brancusi del modernismo, presentaremos un último apartado titulado “Los Clásicos” con los escultores actuales que se pueden considerar los máximos referentes de la escultura sustractiva; es decir, artistas que pueden etiquetarse como auténticas figuras de la talla en el imaginario colectivo. El motivo por el cual los ponemos en otro lugar es para dar más visibilidad a las nuevas generaciones.

Evidentemente, somos conscientes de que el mercado del arte es algo muy dinámico, que cambia constantemente. En este sentido, algunos artistas han quedado fuera de esta lista por no cumplir con las condiciones que especificamos al comienzo de la tesis. También es cierto que acotar nuestra mirada solo a Europa occidental reduce los resultados; sin embargo, creemos que son suficientes para hacernos una idea clara sobre la escultura sustractiva.



Luis Hernández Mellizo (Bogotá 1978). *El lugar entre las palabras*, 2019.  
Diccionario y madera calados, cortesía del artista.

### 3.2.1. Talla Directa

La talla directa es la manera, a nuestro juicio, más romántica y genuina. Se hace de memoria, siguiendo dibujos, fotografías y pequeños bocetos que orientan al artista. Estos solo marcan las líneas generales, lo que da al artista una gran flexibilidad. El artista puede cambiar la forma tantas veces como quiera, siempre que le quede material, por lo que el tallado es muy creativo.

#### Willy Verginer

Willy Verginer, nacido en 1957 en Bressanone (Italia), vive y trabaja en Ortisei. Su primera vocación artística no fue la escultura, sino la pintura, que estudió en el Instituto de Arte de Ortisei. Tras graduarse, trabajó en varios talleres de escultura sacra en Val Gardena durante muchos años. A partir de los años ochenta, intentó distanciarse de la tradición para lograr algo propio. Así, su estilo fue cambiando hacia obras más abstractas. De 1984 a 1989 fue profesor en la Escuela Profesional de Escultura de la Selva. Los siguientes diez años fueron de investigación y de crisis, con períodos poco creativos. A partir de 2005, cambia radicalmente su estilo y muestra esculturas figurativas a la vez que desarrolla un lenguaje plástico original que es combinado con una pintura acrílica de colores artificiales.<sup>557</sup>

Su proceso creativo comienza siempre con el dibujo, muy sencillo y sin valor aparente; sin embargo, para él es fundamental en toda escultura. También se apoya en la fotografía del modelo y, en ocasiones, en pequeños bocetos. Y solo cuando lo necesita, usa modelos del natural como referencia. No utiliza troncos enteros, sino tablas gruesas y secadas durante cinco años, que se encolan conformando un sólido bloque. Tras esto, comienza el tallado, usando primero la motosierra o el hacha y quitando las partes que no son necesarias. Después, emplea el mazo y los cinceles; a medida que el trabajo avanza, se vuelve más preciso y detallado. En la última fase, se utilizan limas y papel de lija y, finalmente, la pintura. Es curioso, pero el color final aplicado es, para Verginer, el momento más importante. Entre el color y la madera se produce una tensión, un conflicto, así como unidad y armonía. A veces lo utiliza por su simbolismo, en otras ocasiones por su buena relación con la madera y, en otras, por ser completamente opuesto a ella y sorprender al espectador. Intenta que la pieza sea sugerente y que no sea tan descriptiva, de manera que pueda tener varias interpretaciones.<sup>558</sup>

Su inspiración procede de noticias en los periódicos, de libros o mientras viaja con el coche. Algunos consideran sus piezas surrealistas, pero él defiende que tiene un carácter centrado en el humor, en lo onírico y, sobre todo, lo absurdo centrado en “el juego”. También le interesan temas relacionados con la ecología. Cuenta que:

“la técnica artesanal de la talla era vista de forma negativa, pero poco a poco las cosas están cambiando y es valorada de forma más positiva ya que te da mucha libertad en la creación

---

<sup>557</sup> WILLY VERGINER. *Biography*. < <https://www.verginer.com/biography/> > [Consulta: 1 de octubre de 2020]

<sup>558</sup> KUMAR, R. (2020) “Willy Verginer creates life-size sculptures layered with humour as the hook” en Stir Word, 14 de septiembre < <https://www.stirworld.com/inspire-people-willy-verginer-creates-life-size-sculptures-layered-with-humour-as-the-hook> > [Consulta: 15 de octubre de 2020]



artística. No es fundamental, es tan solo un apoyo, lo fundamental es la poesía, el pensamiento, pero para él, lo artesanal le es de gran ayuda.”<sup>559</sup>

Verginer talla de manera tan precisa, que parece hacerlo de memoria, a pesar de usar fotografías y modelos. Su trabajo es reconocible, primeramente, por el bicolor, y en segundo lugar, por las posiciones poco frecuentes de sus personajes, que nos acercan al mundo interior del artista.



Willy Verginer (Bressanone 1957). *Rayuela*, 2019. Madera de tilo policromada. Zemack, Tel Aviv, Israel.



Willy Verginer (Bressanone 1957). *Rayuela*, 2020. Madera de tilo policromada, Studio de Arte Raffaelli, Trento, Italia.

---

<sup>559</sup> STUDIO D'ARTE RAFAELLI. "Willy Verginer – Rayuela" en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=LMw1weU4Rz0>> [Consulta: 13 de noviembre de 2020]

## Paloma Varga Weisz

Paloma Varga Weisz, nacida en 1966 en Mannheim (Alemania), actualmente vive y trabaja en Dusseldorf. Procede de una familia de artistas; sus padres conocieron a Picasso y a su familia cuando vivían en el sur de Francia y se hicieron amigos. Esta amistad implicó que le pusieran el mismo nombre que a la hija de Picasso, Paloma. Más tarde, se mudaron a Alemania, donde la joven Varga quiso acceder a alguna de las academias de bellas artes de Dusseldorf, Stuttgart y Frankfurt, en las que, sin embargo, fue rechazada. Este hecho provocó que fuera a estudiar a otra escuela, en Garmisch-Partenkirchen, gracias a un amigo que fue allí también. Este lugar estaba especializado en carpintería y poseía una clase de talla directa. De esta manera, casi accidental, la joven Paloma conoció esta técnica. Pasaron tres años y se volvió a presentar a las academias. Fue aceptada por la de Dusseldorf, donde, nada más llegar, su profesor, Gerhard Merz, artista famoso por su obra conceptual, le dijo que se olvidara de tallar, que era algo obsoleto. Esto confundió mucho a Paloma, quien guardó sus cinceles y gubias. Al final de la carrera, la artista buscaba la manera de expresar su pensamiento de la forma más simple posible y sin necesidad de un gran taller ni muchas herramientas, para poder trabajar donde quisiera. Fue gracias a un trozo de madera y un cuchillo cuando recuperó la talla directa.<sup>560</sup>



Paloma Varga Weisz (Mannheim 1966). *Chor*, 2004. Madera. Gladstone, Nueva York, Estados Unidos.

<sup>560</sup> MCNAY, A. (2020) "Just a Small Piece of Wood and a Knife: A Conversation with Paloma Varga Weisz" en *Sculpture magazine*, 16 de noviembre < <https://sculpturemagazine.art/just-a-small-piece-of-wood-and-a-knife-a-conversation-with-paloma-varga-weisz/> > [Consulta: 20 de octubre de 2020]

Aunque en la obra de Varga destaca la escultura tallada, también hay hueco para la pintura, la acuarela y los dibujos, los cuales no son usados como bocetos de esculturas, sino que tienen el mismo rango que las esculturas. Además, parecen ser más fáciles, porque requieren menos tiempo y organización, ya que se pueden realizar mientras se habla por teléfono. Pero Paloma necesita de todas ellas, pues juntas se deben fusionar en sus instalaciones. En ellas explora temas acerca de la memoria, la mortalidad, la transformación, la metamorfosis, lo siniestro y lo tragicómico. Resonancias artísticas históricas y literarias impregnan su obra: folclore alemán, iconografía cristiana y escultura modernista. Varga Weisz incorpora estas influencias en un estilo personal distintivo, caracterizado tanto por el surrealismo lúdico como por la franqueza emocional.<sup>561</sup>

En muchas de sus esculturas y dibujos representa personajes imaginarios: criaturas antropomórficas híbridas que recuerdan los cuerpos surrealistas de los cuentos de hadas y el folclore. En otros lugares, reúne objetos encontrados y elaborados en arreglos de estilo “cuarto de las maravillas”.<sup>562</sup> En estos gabinetes, cada estante es fijo y no se puede alterar; son como líneas de escritura, una forma de poesía. En ellos, mezcla objetos encontrados, objetos personales y pequeñas esculturas.

Su proceso de trabajo casi siempre es el mismo: modelar un pequeño boceto que sirve de orientación y luego tallar de manera directa. A veces no esconde las marcas de sus gubias, mientras que en otras ocasiones sí que lo hace, dependiendo de la obra. Suele trabajar sola y no le gusta que otros hagan sus piezas. Tan solo cuando la obra es enorme pide ayuda a algún asistente. Normalmente trabaja en silencio, ya que para ella es algo muy importante: “El silencio en el amplio y bien estructurado espacio de estudio tiene casi algo sagrado.”<sup>563</sup> La combinación de todos los materiales posibles, trabajados (como la talla en madera) o como objetos encontrados, implican que su trabajo sea considerado absolutamente contemporáneo.

Angela Stief, comisaria de la Kunsthalle de Viena, comenta sobre su trabajo:

“La obra escultórica de Paloma Varga Weisz, caracterizada por evidentes referencias a la iconografía y la artesanía tradicionales, une lo histórico con una práctica artística contemporánea que rara vez revela sus raíces genealógicas.”<sup>564</sup>

---

<sup>561</sup> PEDRO CERA. *Paloma Varga Weisz*. < <https://www.pedrocera.com/> > [Consulta: 21 de octubre de 2020]

<sup>562</sup> HIGGIE, J. (2014) “Paloma Varga Weisz: My influences” en *Frieze* < <https://www.frieze.com/article/paloma-varga-weisz-my-influences> > [Consulta: el 23 de octubre de 2020]

<sup>563</sup> KUNZT. *Paloma Varga Weisz* < <https://www.kunzt.gallery/ES/artista/paloma-varga-weisz/> > [Consulta: 25 de octubre de 2020]

<sup>564</sup> WIKIPEDIA. Paloma Varga Weisz <<https://archive.messumswiltshire.com/paloma-varga-weisz/>> [Consulta: 25 de octubre de 2020]



Paloma Varga Weisz (Mannheim 1966). *Bois Dormant - Cabinet 5*, 2015. Madera y cristal. Pedro Cera, Lisboa, Portugal.

## Judith Hopf

Judith Hopf, nacida en 1969 en Karlsruhe (Alemania), vive y trabaja en Berlín. Es una artista muy versátil, cuyo trabajo transmite su punto de vista irónico y subversivo sobre nuestra forma de vida contemporánea, todo ello expresado a través de esculturas, videos, dibujos y *performance* que involucran físicamente la presencia del visitante, en un proceso creativo colectivo.<sup>565</sup> Hopf explora cómo los objetos cotidianos, la arquitectura y la tecnología afectan al cuerpo humano, a nuestro comportamiento y nuestras relaciones interpersonales.<sup>566</sup>

Lo más interesante de su trabajo es el hecho de colocar al ladrillo al nivel de un bloque de piedra para ser tallado. Recordamos que el ladrillo es uno de los materiales por excelencia de la construcción, el cual podemos encontrar prácticamente en cada calle de cada ciudad. El que usamos nosotros suele ser cerámico y tiene una forma octaédrica, cuyas dimensiones más normales permiten a una persona colocarlo con una sola mano. Los primeros ladrillos no se cocían y tienen una antigüedad de once mil años. Fueron usados por los agricultores del neolítico precerámico del levante mediterráneo hacia el 9500 a. C., ya que en las áreas donde levantaron sus ciudades apenas existía la madera y la piedra. Tal y como los concebimos hoy en día, en cambio, las primeras hiladas más antiguas se descubrieron en Mesopotamia, alrededor del 7500 a.C. en las ciudades de Jericó y en Catal Huyuk.<sup>567</sup>



Judith Hopf (Karlsruhe 1969). *Stepping stairs*, 2017. Ladrillo. KW Instituto para el arte Contemporáneo, Berlín, Alemania.

<sup>565</sup> D, ANDREA. V. (2013) "Arte alemán en Nápoles. Exposición de Judith Hopf en la Fundación Morra" en Napolike, 26 de febrero < <https://es.napolike.com/Arte-alem%C3%A1n-a-N%C3%A1poles-show-de-Judith-Hopf-a-cimientos-Morra> > [Consulta: 30 de octubre de 2020]

<sup>566</sup> MASDEARTE. Judith Hopf. < <https://masdearte.com/judith-hopf-outsider/> > [Consulta: 30 de octubre de 2020]

<sup>567</sup> WIKIPEDIA. Historia del ladrillo. < [https://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_del\\_ladrillo](https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_ladrillo) > [Consulta: 30 de octubre de 2020]

Hopf reproduce con este material objetos reconocibles como maletas, peras o manos en diferentes posiciones. Una de ellas es idéntica a la de Constantino, referente de la escultura de la antigua Roma. Estas piezas se trabajan de varias maneras como, por ejemplo, creando un bloque que es tallado directamente cuando la pieza tiene unas dimensiones normales, como pueden ser el pie, la mano o la pelota. En el caso de ser monumental, se compone la forma cortando todos los ladrillos, luego poco a poco son cocidos y vueltos a juntar. En cambio, las peras grandes son talladas por una máquina. Para su ejecución, se realiza un dibujo vectorial con un cortador de moldeo digital. Dylan Kerr ve sus obras:

“como una oscilación entre una postura crítica, irónica y una más seria y esperanzada, transmitiendo el absurdo o la estupidez de la vida contemporánea, así como la creencia en la posibilidad de mejorar”.<sup>568</sup>



Judith Hopf (Karlsruhe 1969). Birne, 2018. Ladrillo. Kaufmann Repetto, Milán, Italia.

---

<sup>568</sup> KERR.D. (2015) “Judith Hopf on the Importance of (Occasionally) Being Stupid” en Artspace, 13 de febrero < [http://deborahschamoni.com/wp-content/uploads/2013/07/JH\\_Artspace\\_0215.pdf](http://deborahschamoni.com/wp-content/uploads/2013/07/JH_Artspace_0215.pdf) > [Consulta: 30 de octubre de 2020]



## Folkert de Jong

Folkert de Jong, nacido en Egmond aan Zee (Países Bajos), vive y trabaja en Ámsterdam, donde estudió en la Academia de las Artes Visuales y la Rijksakademie de Artes Visuales. Su praxis artística refleja una multitud de referencias al conflicto, a la ideología e incluso la fragilidad del ser humano. Sus instalaciones escultóricas representan lo grotesco de la comedia humana, asociada a todo aquello distorsionado, fantástico o extraño. Símbolos culturales y figuras (históricas) se transforman en escenas inquietantes, a través de las cuales el artista reinventa las narrativas existentes.<sup>569</sup>

La realidad trágica de nuestra sociedad es resumida en las siguientes palabras del artista: “Cuando veo las noticias o sigo el mundo por los medios... no puedo creer lo que estoy escuchando y viendo, parece como un déjà vu, algo se repite, sí.”<sup>570</sup>



Folkert de Jong (Egmond aan Zee 1972). *The Balance*, 2010. Espuma de poliestireno y poliuretano pigmentado.  
Luis Adelantado, Ciudad de México, México.

La talla no es su técnica predilecta, puesto que solo la usa puntualmente. De él, nos ha interesado, sobre todo, el material con que lo hace: espumas de poliestireno y de poliuretano, que son materiales modernos derivados de la industria petroquímica. Con grandes cortes, que parecen hechos con un cuchillo largo de cocina, De Jong esculpe gigantes figuras que nos recuerdan a los tótems arcaicos de culturas de Alaska. Una de sus piezas más simbólicas es *The Balance* (2010) expuesta en la Ciudad de México y en Los Ángeles (2018). Bajo el título *Totemismo*, habla sobre un conflicto histórico surgido

<sup>569</sup> LUIS ADELANTADO. *Folkert de Jong*. <http://luisadelantadomx.com/folkert-de-jong/> [Consulta: 4 de noviembre de 2020]

<sup>570</sup> Folkert de Jong - escultura, pintura, instalación “ (2016) en *Aquí y ahora, arte en general*, 11 de enero <<https://aquicoral.blogspot.com/2016/01/folkert-de-jong-escultura-pintura.html> > [Consulta: 5 de noviembre de 2020]

en referencia al tótem de Lincoln en la aldea Tlingit de Alaska en 1867. Para unos, es avergonzar al expresidente por el final de la esclavitud; para otros, en cambio, es honrarlo al considerarlo un pacificador.<sup>571</sup>

Esta historia condujo a De Jong a realizar una serie de esculturas de gran tamaño. En este punto, parecen referirse a ídolos, arte tribal y esculturas primitivas, pero, al mismo tiempo, son representaciones de poderosos líderes. Las piezas fueron encoladas y luego talladas directamente con cuchillos y sierras. Es muy interesante constatar que los antecedentes de este material han sido diseñados con fines militares por empresas productoras de armas de destrucción masiva durante la Segunda Guerra Mundial, como el caso de la espuma de poliestireno. El color atractivo de estos materiales aislantes, a menudo celeste y rosa, junto al alto valor táctil, generan una asociación con la dulzura y la inocencia.<sup>572</sup>

Como crítico, Gregory Volk ha remarcado que las esculturas de De Jong:

“comunican una serie de emociones o estados realmente complejos de ser; propósito incondicional, manía, el fanatismo, el humor, la malevolencia, la tristeza, el engaño, la introspección, e incluso la ternura, y todos ellos ocurren simultáneamente. Hay algo siniestro y peligroso en este desfile ridículo, pero por otra parte no se puede catalogar a estas figuras como meros símbolos; son demasiado complejas psicológicamente, están demasiado cerca del hueso.”



Folkert de Jong (Egmond ann Zee 1972). *Totemisme*, 2018. Espuma de poliestireno y poliuretano pigmentado.  
Louise Alexander, Los Ángeles, Estados Unidos.

<sup>571</sup> LOUISE ALEIXANDRE. Folkert de Jong. < <https://www.afprojects.com/exhibition/folkert-de-jong-totemism-at-art-los-angeles-contemporary-2/> > [Consulta: 5 de noviembre de 2020]

<sup>572</sup> LOUISE ALEIXANDRE (op. cit.). Folkert de Jong.

## Aron Demetz

Aron Demetz, nacido en Vipiteno (Italia) en 1972, vive y trabaja en la Val Gardena. Los pueblos de esta región del Tirol están rodeados de impresionantes bosques y montañas. Allí la artesanía en madera es una disciplina natural para la mayoría. Con catorce años, Aron ingresó en la escuela de Arte de la Selva de Val Gardena, donde aprendió el oficio de la talla directa. Años más tarde, completó su formación en la Academia de Bellas Artes de Nuremberg.<sup>573</sup>

El motivo principal de su obra es la figura humana en posiciones tanto clásicas como inusuales. Las esculturas de Demetz están cargadas de fuertes valores éticos y existenciales, que involucran profundamente al espectador psicológicamente. Aparecen regenerados, purificados por el fuego y el calor, como testigos atemporales y custodios de una conciencia humana que hay que mantener viva.<sup>574</sup> Para Alessandro Riva, además:

“el cuerpo humano es una obsesión contemporánea, un icono plástico ambulante que se cultiva para nuestra felicidad a través de dietas, gimnasio y cuidados que lo anestesian, ocultando en ocasiones aspectos tan naturales como el olor, los fluidos, el sudor, etc.”.<sup>575</sup>



Aron Demetz (Vipiteno 1972). *Sin título*, 2012. Madera. Museo Biedermann, Donaueschingen, Alemania.

<sup>573</sup> MPV. Aron Demetz. < <https://mpvgallery.com/artists/aron-demetz/> > [ Consulta: 8 de noviembre de 2020]

<sup>574</sup> ANNA MARRA. Aron Demetz. <<https://www.galleriaannamarra.com/aron-demetz> > [Consulta: 8 de noviembre de 2020]

<sup>575</sup> DEMETZ, A. (2011) *Solide Fragilitá*. Milano: Silvana Editoriale., p.12.



Aron Demetz explora las posibilidades físicas de la madera, llevándola al límite como material. Podemos ver este proceso en su trayectoria: sus primeras piezas están muy arraigadas a la tradición de su entorno, figurativo y algo *kitsch*, que abandona. De encolar tableros de madera, pasa a tallar enormes troncos de cedro del Líbano, una madera nada noble en comparación con otras, como la del roble, la del nogal, la del almendro, etc. Demetz esculpe usando grandes herramientas, dejando las piezas a medio esbozar y aplicando sobre ellas varios experimentos.

El primero de estos ensayos sobre la madera es fruto de una profunda observación de la naturaleza. Al igual que los árboles cubren sus heridas producidas por rayos o roturas con la resina, Demetz cubre las heridas que ha producido él mismo de la misma manera; así, recoge resina natural y, calentándola, la esparce sobre la figura que, para Luca Beatrice, es usada como un color.<sup>576</sup> El segundo experimento consiste en carbonizar el material parcialmente gracias al fuego. El tercero radica en utilizar nuevas tecnologías, como un robot que fresa parcialmente la figura que, en ocasiones, termina a mano, mientras que en otras no. De esta manera, Aron Demetz celebra la textura de la madera y sus transformaciones a través de varios procesos naturales. El artista comenta en una entrevista reciente:

“Me gusta trabajar la construcción y deconstrucción, porque son parte del ciclo de las personas, el cambio, la metamorfosis, la evolución. Es interesante la retroalimentación que existe dentro del ser humano constantemente”.<sup>577</sup>



Aron Demetz (Vitipeno 1972). *Advanced Minorities*, 2012. Madera. cortesía del artista.

<sup>576</sup>ARON DEMETZ. Works < <http://www.arondemetz.it/> > [Consulta: 8 de noviembre de 2020].

<sup>577</sup> OLIVARES, M. (2020) “Aron Demetz: Reivindicar el valor artesanal en un mundo digital” en *Líder*, 15 de marzo < <https://www.liderempresarial.com/aron-demetz-reivindicar-el-valor-artesanal-en-un-mundo-digital/> > [Consulta: 8 de noviembre de 2020]

Beatrice Buscaroli, historiadora del arte y comisaria, indica:

“las esculturas de Demetz son reconocidas por su altísima calidad técnica, siendo un encuentro entre la naturaleza y su pensamiento interpretativo. El arte contemporáneo en muchas ocasiones ha renegado de su pasado y esto ha sido un error, Demetz usa la técnica artesana, la tradición milenaria de la escultura (la talla) en madera para abrirse un hueco en el arte contemporáneo. Su obra no rechaza el pasado, nos muestra una verdad, que existe y resiste pudiendo servir para mostrarnos nuevos significados y horizontes.”<sup>578</sup>



Aron Demetz (Vitipeno 1972). *Burning*, 2010. Madera carbonizada. cortesía del artista.

---

<sup>578</sup> STUDIO LIZ “Il viaggio di Aron” op. cit.

## Stefan Rinck

Stefan Rinck, nacido en Homburg/Saar (Alemania), vive y trabaja en Berlín. La influencia de sus padres, que era asiduos visitantes a museos de arte, y la profesión de su madre, que enseñaba dibujo en la escuela de secundaria, conllevaron que Rinck quisiera ser escultor. Su formación abarca varios campos. Estudió dos años de Historia del Arte y Filosofía en la Universidad de Saarlandes, en Saarbrücken, antes de empezar escultura en la Academia de Artes de Karlsruhe. Su inspiración proviene de la historia del arte, la melancolía, la literatura y las personas de su cotidianidad.<sup>579</sup> El escultor comparte las cosas que son importantes para él. Estas ideas son llevadas a su mundo personal en un primer momento antes de devolverlos al mundo real.

Sus instalaciones escultóricas lo conforman grupos coloridos y cómicos, en los que vemos en su mayoría a animales, quimeras o monstruos. Estos se encuentran disfrazados, enmascarados, dotados de atributos, con nombres de héroes de la mitología griega, forman en resumen un conjunto de no humanos discordantes pero emparentados. Inevitablemente nos recuerdan a las criaturas de un bestiario medieval, que tantas veces vemos escondidas en las catedrales o mirándonos desde las torres y tejados.<sup>580</sup>



Stefan Rinck (Homburg/Saar 1973). Sin título. Piedra.  
Semiose, Paris, Francia.



Stefan Rinck (Homburg/Saar 1973). Sin título. Piedra.  
Semiose, Paris, Francia.

<sup>579</sup> THE INDIAN CURATOR. *Stefan Rinck*. < <https://semiose.com/home/artist/12501/stefan-rinck/> > [Consulta: 11 de noviembre de 2020]

<sup>580</sup> SEMIOSE. *Stefan Rinck*. < <https://semiose.com/home/artist/12501/stefan-rinck/> > [Consulta: 12 de noviembre de 2020]



Su proceso creativo se basa en pequeños bocetos que son llevados a la piedra. Las formas esculpidas son simplificadas y sencillas. Las piedras que usa Rinck varían desde arenisca, la diabasa, el mármol, la caliza, la cuarcita o el basalto. Casi nunca oculta las marcas de los útiles, salvo cuando algunas pequeñas zonas son pulimentadas. Anna Adell destaca de ellas:

“Las piezas de Stefan Rinck testimonian la ruptura de ese pacto entre la vida y la muerte. Toman conciencia del silencio de la piedra, de la profanación de su enigma a lo largo de los siglos, de su supeditación a idolatrías y demagogias maniqueas. Como acto de humildad, aunque provisto de una fina ironía, constata por ejemplo la imposibilidad de interrogar a una máscara africana: su subconsciente la mezcla con la visión de un agente de seguridad de la RDA y de un *hipster* del barrio berlinés de Neukölln (Observer).”

Carlos Linneo (Carl von Linné) escribió en su *Sistema Natural* (1758) lo siguiente: “piedras crecen, plantas crecen y viven, animales crecen, viven y perciben”.<sup>581</sup> Esto es justo lo que sucede en el taller de Rinck, que ha creado su propio mundo aparte, en el que las estatuas crecen como si fueran seres vivos y nos recuerdan las historias que nos contaban cuando éramos niños.

Sus esculturas son de todos los tamaños; si viviéramos en la antigua Roma, las colocaríamos en pequeños altares, junto a los lares que velaban por el bienestar del hogar. Actualmente se colocan en jardines y plazas. Al ver cómo están talladas nos percatamos de que el escultor disfruta del proceso; así, cada una de ellas resulta ser una nueva aventura.



Estudio de Stefan Rinck, cortesía del artista.

<sup>581</sup> STEFAN, R. (2020). *Stones, Gods, Humans, Animals*. Madrid:This Side Up.p.8

## Cameron Platter

Cameron Platter, nacido en Johannesburgo (Sudáfrica) en 1978, vive y trabaja en KwaZulu Natal. Se graduó en pintura en la Escuela de Bellas Artes Michaelis de Ciudad del Cabo en 2001. Su práctica artística es multidisciplinar, puesto que abarca la pintura, el vídeo, el dibujo y la escultura, centrada en la cerámica, la madera y el poliuretano. Su obra analiza el consumo, los excesos, los residuos, la discordia y los conflictos dentro de una sociedad sudafricana fragmentada. A través de su experiencia cotidiana con sujetos ignorados o considerados delincuentes y vulgares, Platter reconoce nociones y conceptos al margen de la cultura popular de Sudáfrica.<sup>582</sup>

Su práctica escultórica utiliza la técnica que mejor funcione con el material elegido. Así, en el caso concreto de la madera, recurre a la talla de la “vieja escuela”, es decir, la directa, que lleva a cabo con motosierra, cinceles y gubias. La madera que más utiliza es la jacarandá, que presenta una densidad baja y es blanda y liviana.



Platter Cameron (Johannesburgo 1978). *Bark Bark Chicken*, 2018.  
Madera de Jacaranda y esmalte acrílico.  
Petit Palace, Paris, Francia.



Platter Cameron (Johannesburgo 1978). *Blue Fountain*, 2019.  
Madera de Jacaranda y esmalte acrílico.  
Whatiftheworld, Ciudad del Cabo, Sudáfrica.

<sup>582</sup> WITF. *Cameron Platter*. < <http://www.whatiftheworld.com/artist/cameronplatter/> > [Consulta: 15 de noviembre de 2020]

En su exposición de 2014 en la galería Hussenot de París, sus piezas tituladas *Aliens* nos recuerdan a objetos etnográficos (del pasado o de un posible futuro), armas de ciencia ficción futuristas, juguetes sexuales y objetos fetiches en los que vemos la influencia de Brancusi o Moore.<sup>583</sup> En 2019 presentó en la feria Fiac de París, ubicada en el Petit Palais, un grupo de varias piezas como si fueran tótems. Tallados primeros y ensamblados luego, son facsímiles de objetos omnipresentes todos los días y producidos en masa, como bloques de hormigón, sillas de plástico, botes de basura, neumáticos, refrigeradoras, baños, tumbonas, etc. Actúan como críticas tridimensionales y metafóricas de esos mismos objetos y de sus significados estéticos, culturales, sociales y funcionales más amplios. En resumen, Platter reconceptualiza los márgenes de la cultura popular sudafricana, poniendo en primer plano poderosos temas sociopolíticos a través de un lenguaje visual engañosamente simple.<sup>584</sup>



Platter Cameron (Johannesburgo 1978). *Reclining Figure Red Yellow Pink Closer (ohhhh)*, 2017.  
Madera de Jacaranda, esmalte acrílico y peluca. Cortesía del artista.

<sup>583</sup> HUSSENOT. *Cameron Platter*. <[http://www.galeriehussenot.com/wp-content/uploads/2015/03/MONSTER\\_PR-US.pdf](http://www.galeriehussenot.com/wp-content/uploads/2015/03/MONSTER_PR-US.pdf)> [Consulta: 15 de noviembre de 2020]

<sup>584</sup> FIAC. Cameron Platter. <<https://www.fiac.com/en-gb/about/archives/fiac-21019/fiac-projects/cameron-platter.html>> [Consulta: 16 de noviembre de 2020].



## Claudia Comte

Claudia Comte, nacida en Morges (Suiza), vive y trabaja entre su ciudad natal y Berlín. Su obra comprende escultura, pintura, grabado, diseño y vídeo. En muchas ocasiones, presenta todo de manera conjunta en una exposición.<sup>585</sup> Cada proyecto artístico es preconcebido en función del espacio donde va a exponerse, ya sea una feria de arte, una sala en una galería o al aire libre.<sup>586</sup>

El hecho de vivir en un pueblo suizo rodeado de bosques le hizo tener una sensibilidad especial sobre este material, que conoció todavía más gracias a su relación cercana con leñadores, ebanistas y biólogos. Para Comte, es importante que todo artista hable de su tiempo. Sus esculturas tienen un aire abstracto y orgánico. Trata varios temas con cierto carácter humorístico, sin pecar de moralista, como el ecológico. Su intención es hacernos meditar sobre cómo tratamos nuestro entorno, ya sea desde el crecimiento de un árbol hasta la preservación de los fondos marinos. Sobre su trabajo, nos deja la siguiente afirmación:

“Estoy interesada en una amplia gama de formas básicas, su composición y su estructura, así como su forma –tanto la ciencia como la naturaleza– puede tener una hermosura poética y consistencia matemática.”<sup>587</sup>



Claudia Comte (Morges 1983). *10 Rooms, 40 Walls, 1059 M2*, 2017. Madera y Acrílico. Kunstmuseum, Lucerna, Suiza.

<sup>585</sup> ARTEINFORMADO. Claudia Comte. <https://www.arteinformatado.com/guia/f/claudia-comte-191186> [Consulta: 20 de noviembre de 2020]

<sup>586</sup> ELBAZ, J. (2018) “ Claudia Comte´s foresto f carved reliquaries addresses environmental concerns” en *GLADSTONE*, 23 de julio <[https://www.gladstonegallery.com/sites/default/files/20180723\\_CC\\_Whitewall\\_Feature.pdf](https://www.gladstonegallery.com/sites/default/files/20180723_CC_Whitewall_Feature.pdf) > [Consulta: 20 de noviembre de 2020]

<sup>587</sup> CLAUDIA COMTE. *Press*. < <https://www.claudiacomte.ch/press> > [Consulta: el 21/11/2020].

Antes de empezar una escultura, primero medita la forma, la dibuja e incluso realiza un modelo en arcilla. El siguiente paso es encontrar una buena madera. Cuando la tiene, empieza el tallado usando varias motosierras de distintos tamaños (llega a utilizar hasta 5). Esta parte del trabajo la realiza con gran rapidez y precisión; es la más fresca, espontánea y divertida. A continuación, realiza el lijado, que es mucho más lento; así, por cada día de trabajo de motosierra se calculan siete de lijado. Por último, lleva a cabo el encerado, a partir de la cera que le vende una señora de noventa años en su pueblo. Las maderas están tan bien acabadas que brillan como espejos y dan la sensación de ser mármoles. Hay algo de Brancusi o Arp en ellas, aunque claramente con otros ojos.

En cambio, cuando se pasa al mármol, el proceso cambia y recurre a nuevas tecnologías. En este sentido, una pieza en madera es escaneada y generada en un ordenador, que puede ampliarla o reducirla al tamaño que Comte desee. Después, tras un complejo fresado mediante un robot que actúa como brazo extendido de la artista y ejecutado por un asistente, la suiza termina a mano la pieza.<sup>588</sup>



Claudia Comte (Morges 1983). *After Nature*, 2019. Madera. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España.

---

<sup>588</sup> ídem.

## Claire de Santa Coloma

Claire de Santa Coloma, nacida en Buenos Aires en 1983, vive y trabaja en Lisboa. Estudió escultura en la Academia de Bellas Artes de París, donde continuó sus estudios cursando un máster en la Universidad de La Sorbona.<sup>589</sup> La práctica artística de Santa Coloma se centra en la escultura, aunque también incluye dibujos y composiciones en papel. Para ella, el arte es una respuesta a su entorno físico, enmarcado en el tiempo y el espacio.

Su trabajo se centra en la idea misma de escultura, en todas sus posibilidades de realización material y en cómo nos relacionamos con ella. Para ello, emplea ciertas afinidades con el universo de la escultura abstracta del siglo xx. La torsión, el equilibrio, el peso y la exhibición son algunos de los temas formales presentes a lo largo de la historia de la escultura occidental, que ella aborda y aplica constantemente con una mirada actual. La relación que se crea entre el espectador y el objeto es una capa importante de lectura para Santa Coloma, ya que la interacción entre las composiciones y los escenarios en los que se presenta la obra son de importancia caudal.<sup>590</sup>

La economía de medios es uno de los principios rectores en la práctica de Santa Coloma, que dicta muchas veces la forma final del objeto. Realiza el proceso de tallado a través de un simple dibujo sobre la madera, que poco a poco y de manera delicada trabaja y profundiza, con lo cual deja las marcas de las herramientas. Al trabajar troncos enteros sin eliminar el centro, se crean pequeñas fracturas, que son usadas como parte autónoma y expresivas de cada pieza.



Claire de Santa Coloma (Buenos Aires 1983). *Practical guide for a making a basic wood sculpture*, 2014. Madera. 3+1, Lisboa, Portugal.

<sup>589</sup> 3+1. *Claire de Santa Coloma*. < <https://3m1arte.com/artista/claire-de-santa-coloma/> > [Consulta: 22 de noviembre de 2020]

<sup>590</sup> CLAIRE DE SANTA COLOMA. About. < <https://clairesantacoloma.com/About-Claire-de-Santa-Coloma> > [Consulta: 23 de noviembre de 2020]



Las esculturas de Santa Coloma nos recuerdan a piedras, semillas y fósiles que han sido descubiertos o que están dispersas por el paisaje. La madera ha sido tan finamente esculpida que, por momentos, parece un material diferente que ha perdido su peso, brilla como si fuera mármol y se abre como si estuviera vivo, lo cual le aporta una sensación mágica. En 2014, la artista presentó la exposición *Guía práctica para la realización de una escultura básica en madera*, que tenía como objetivo educar al público en el proceso que de realización de una obra. En 2017, presentó *Pausa*, en el cual orientaba al espectador hacia una mirada más contemplativa y circunspecta. En *Modo de uso* (2020), la artista busca estimular otras relaciones entre el público y la obra de arte. En un intento por decodificar la intangibilidad del objeto de arte, genera ambigüedades a través del uso de materiales y escenarios domésticos. La hoja de sala es asumida como una especie de manual, en el que propone diferentes formas de interacción con las esculturas. Se permite el tacto y el uso, y abre así nuevos modos de existencia para la obra de arte.<sup>591</sup>



Claire de Santa Coloma (Buenos Aires 1983). *Sin título*, 2020. Madera de morera. 3+1, Lisboa, Portugal.

---

<sup>591</sup> MEER. Claire de Santa Coloma. < <https://wsimag.com/art/61683-claire-de-santa-coloma> > [Consulta: 24 de noviembre de 2020]

## Hugh Hayden

Hugh Hayden, nacido en Dallas (USA) en 1983, vive y trabaja en Nueva York. Se formó como arquitecto en la Universidad de Cornell (2007) y obtuvo un máster en Bellas Artes por la Universidad de Columbia de Nueva York (2018). Su trabajo surge de una profunda conexión con la naturaleza y sus materiales orgánicos.

La práctica de Hayden considera la antropomorfización del mundo natural como una lente visceral para explorar la condición humana. Hayden transforma objetos familiares a través de un proceso de selección, tallado y yuxtaposición para desafiar nuestras percepciones, de los demás y del medio ambiente. Hayden utiliza la madera como medio principal, con frecuencia cargada con historias de múltiples capas en su origen, incluidos objetos tan variados como troncos desechados, maderas indígenas raras, árboles de Navidad o esculturas africanas de recuerdo, los cuales corta, talla y lija. A menudo, combina especies dispares y crea formas compuestas que también reflejan sus complejos antecedentes culturales.

Es atrayente el acto de Hayden de recolectar las ramas que encuentra en parques o bosques, además del hecho de revalorizar algo aparentemente sin valor. Estas ramas son ensambladas y talladas, las cuales son las espigas que vemos salir de muchas de sus sillas o mesas. En otras ocasiones, estas ramas prevalecen por completo y son visibles. La confección de metáforas para la existencia humana y la experiencia pasada implica que el trabajo de Hayden cuestione el estancamiento de la dinámica social y pida al espectador que examine su lugar dentro de un ecosistema en constante cambio.<sup>592</sup>



Hugh Hayden (Dallas 1983). *No More Dragons*, 2019.

Madera de árboles de navidad y madera contrachapada en estructura de metal. Clearing, Bruselas, Bélgica.

<sup>592</sup> LISSON. *Hugh Hayden*. < <https://www.lissongallery.com/artists/hugh-hayden> > [Consulta: 25 de noviembre de 2020]



Hugh Hayden (Dallas 1983). *No More Dragons*, 2019.  
Madera de árboles de navidad y madera contrachapada en estructura de metal. Clearing, Bruselas, Bélgica.



Hugh Hayden (Dallas 1983). *América*, 2018. Madera contrachapada. cortesía del artista.

## Sif Itona Westerberg

Sif Itona Westerberg nació en 1985 en Copenhague (Dinamarca), donde vive y trabaja. A través de mitos, referentes históricos y corrientes culturales, que son combinados con nuestras perspectivas contemporáneas actuales, Westerberg crea una visión recopilada sobre la evolución de la humanidad y lleva a cabo un balance para dilucidar dónde nos encontramos actualmente como sociedad.<sup>593</sup> En sus esculturas se aprecia una estética claramente inspirada en la Antigüedad clásica (sobre todo Egipto y Grecia), así como en la Edad Media.

La mayoría de sus instalaciones están compuestas por bajorrelieves que representan a personas, criaturas, híbridos entre ambos, fauna y animales. Con estos, no trata de presentarlos como una futurología sobre nuevas biotecnologías o ecosistemas, sino que constituyen una meditación sobre las vastas posibilidades de las nuevas tecnologías en la manipulación de la fauna y la flora existentes. De igual manera que los manuscritos medievales rebosan de figuras híbridas, hoy día los seres humanos empezamos a estar equipados con prótesis e implantes. Así pues, es fácil percatarse de esta fascinación y crear una similitud.

Antes de comenzar a tallar sus esculturas, realiza una maqueta en cartón.<sup>594</sup> Del mismo modo que los griegos arcaicos dibujaban sobre el mármol antes de tallarlo, Westerberg lo hace sobre un material totalmente industrial, como es el hormigón celular, usando un simple cuchillo para trabajar. Este es excavado de forma meticulosa, bloque a bloque, que son unidos mediante pernos de hierro. En otras ocasiones, se apoyan sobre barras metálicas, que provocan que las esculturas parezcan surgidas de un laboratorio científico, lo cual le aporta al mismo tiempo un fresco sabor contemporáneo.



Sif Itona Westerberg (Copenhague 1985). *Fountain*. 2018. Hormigón celular e hierro. Gentofte Hovedbibliotek, Hellerup, Dinamarca.

<sup>593</sup> GETHER CONTEMPORARY. *Sif Itona*. < <http://www.gethercontemporary.com/sif-ityona-westerberg---gether-contemporary.html> > [Consulta: 29 de noviembre de 2020]

<sup>594</sup> PETERSEN, H. (2021) "Mønsterbryder på vej mod berømmelse: Skaber kunst af gasbeton fra Silvan" en *Aarhus*, 27 de septiembre < <https://stiften.dk/artikel/m%C3%B8nsterbryder-p%C3%A5-vej-mod-ber%C3%B8mmelse-skaber-kunst-af-gasbeton-fra-silvan> > [Consulta: 5 de enero de 2022]



## Diario

Verginer es un escultor que, antes de ser conocido como artista, pasó muchos años trabajando de artesano en talleres de arte sacro. ¿Se puede ser ambas cosas? Claro que sí. ¿Se puede ser solo artista? También. Solemos identificar al artesano con la persona especializada en la técnica, quien recibe el encargo para realizar obras nuevas o copias de obras antiguas. En cambio, se suele asociar al artista quien piensa o crea lo nuevo, ya sea mediante sus manos o las de otro, en este caso un artesano. Actualmente, vivimos en la época en la que más personas se consideran artistas. Sin embargo, solo una minoría de ellos pueden actuar como artistas profesionales; en otras palabras, muy pocos pueden vivir de ello. Se trata de algo paradójico, puesto que, aunque no se puede vivir del arte, cada vez hay más artistas.

Las obras de Verginer destacan, en primer lugar, por su excelente calidad técnica, totalmente manual en el tallado, algo para lo que muy pocos artistas de la actualidad tienen la habilidad y la paciencia. Nos ha parecido anecdótico que la pintura termina sus esculturas, al igual que le sucedía a Praxíteles, quien consideraba este último paso imprescindible. Si analizamos las piezas por épocas, Verginer tiene una primera etapa en la que las figuras están sobrecargadas, con flores, hojas cayendo y otros accesorios que nos parecen completamente innecesarios. Es como un alarde de técnica, que da un aroma *kitsch* a las esculturas por el exceso de elementos. En definitiva, nos parece totalmente innecesario. Por suerte, en la obra reciente esto está desapareciendo, ya que se inclina por un estilo más depurado y sencillo que llega a una belleza equilibrada. Si tuviéramos que elegir, nos quedaríamos con las obras como *Tra idilio e realta*, que tratan sobre temáticas sociales y medioambientales, es decir, problemas reales de nuestra vida, que nos rodean y con los que este artista muestra un gran compromiso.



Willy Verginer (Bressanone 1957). *Tra idilio e realtà*, 2014.  
Madera de tilo, pintura acrílica y hierro, cortesía del artista.



Paloma Varga Weisz (Mannheim 1966). *Bumpman*, 2002.  
Madera de Tilo y tronco, cortesía de la artista.

Paloma Varga llegó a la talla y a la artesanía sin buscarlo, fortuitamente. Más tarde, en la universidad, donde se enseñaba arte conceptual, la abandonó. Sin embargo, la búsqueda de una técnica mínima y sencilla le hizo regresar a la talla. A diferencia de Verginer, que talla casi exclusivamente en madera, Varga combina este material con otros elementos como el bronce, el cristal, troncos enteros de árboles, metal, cerámica y objetos reales, con un resultado que nos parece perfecto. Su rechazo a que otros hagan sus esculturas es algo que compartimos, porque nos gusta trabajar personalmente cada una de nuestras obras. Al igual que explicamos cuando hablamos de la obra de Rodin, la anécdota de Manzu, creemos que el artista pone algo más en el proceso de su obra y, el hecho de que la haga otra persona conlleva que se pierda algo. También es cierto que, en el arte contemporáneo, hay artistas carentes de técnica, que necesitan que el proceso técnico lo realice otra persona, porque lo hace mucho mejor que ellos y, si se controla cada una de las fases de este trabajo, el resultado es bueno. Respetamos, en este caso, a los que optan por esta opción, que también es válida. No obstante, como ya hemos mencionado, preferimos ser nosotros, como en el caso de Paloma Varga, los autores de la escultura.

La siguiente artista, Judith Hopf, destaca, sobre todo, por sus esculturas en ladrillo de diversos tamaños, que son cortados de una manera fresca y estéticamente atractiva. Al usarlo para tallar, la artista eleva este material pobre al mismo nivel que el mármol, considerado el más atractivo, además de ser mucho más costoso que el ladrillo. Aunque no es la primera en emplear este material, podemos recordar a Carl Andre (1935), que lo apilaba para formar su reconocida obra *Equivalent VIII* (1966), que puede verse en la Tate Gallery de Londres, o a Damián Ortega (1967), con su obra tallada *Building 1*, realizada en 2009. Nos parece positivo volver a ponerlo en el foco del arte contemporáneo, para que no se nos olvide que existe. Con él, se pueden abrir nuevas vías de exploración artística y, en cierto sentido, creemos que democratiza la escultura a bajo coste. Esto, pero, no debe verse como algo negativo, sino algo positivo, pues hoy existe una mayor sensibilidad a nuevos materiales por parte del mercado del arte, entre los coleccionistas y el público en general.



Damián Ortega (Ciudad de México 1967). *Building 1*, 2009. Ladrillo y metal. Gladstone, Nueva York, Estados Unidos.



Folkert de Jong (Egmond ann Zee 1972). *The Shooting...at Watou; 1st of July* (detalle) 2006. Espuma de poliestireno industrial, espuma de poliuretano, madera, acero. Fons Welters, Ámsterdam, Países Bajos.



La talla, como sabemos, tiene el problema del error: en una piedra, si rompes una parte de la escultura, no puedes volver atrás; en cambio, usando ladrillos, sí que puedes, por lo que el miedo y la frustración que puede generar esta técnica desaparecen y los artistas pueden trabajar con una mayor libertad. Por otro lado, pese a la belleza de las esculturas de Hopf, pensamos que su propuesta es poco arriesgada, porque algunas de las esculturas que reproduce son obras de la historia del arte. Por ejemplo, la mano de Constantino es una simple copia a menor escala, con la cual se aprovecha de una belleza ya certificada. Las peras o esferas también son formas existentes. Los escultores hemos representado el mismo tema muchas veces, llámese figura, retrato, etc., pero lo verdaderamente difícil es darle tu toque; así, cuando cambias la escala, se considera decorativo.

De Jong usa muchísimos materiales para sus instalaciones escultóricas. En el caso de las técnicas sustractivas prefiere materiales industriales, los denominados *foam*, que viene a ser espuma. Sus obras nos recuerdan a pinturas transformadas en tres dimensiones, algo que no sabemos con certeza si es así. Lo que sí sabemos es que se inspira en cuentos e historias de los Países Bajos. El uso del *foam* otorga una gran frescura a las piezas. Nos preguntamos que si una obra como la que mostramos en la imagen de detalle, *The Shooting*, fuera realizada en madera, ¿cuál sería la diferencia más evidente? El peso del material. El *foam* no tiene la misma consistencia y, cuando lo hemos probado, nos ha defraudado. Podemos decir que, a cierta distancia, llama tu atención por los colores, pero de cerca se ve muy artificial, de muy mala calidad. Para nuestro gusto, puede ser interesante para realizar formas abstractas u orgánicas, pero para la figuración no queda nada bello. De hecho, el mismo De Jong parece que con los años ha preferido otros materiales, como el bronce o las resinas.

En la obra de Aron Demetz, lo que más nos llama la atención es la evolución de su trabajo, en el cual destaca la experimentación con la madera. En sus primeros trabajos de 2005 hay una clara influencia de la tradición figurativa que existe en la Val Gardena, que tiene su origen en el siglo XVII. Pese al bello resultado, las obras producidas parecen ser de otra época. En este sentido, la única manera de lograr un arte nuevo es rompiendo la tradición, haciendo lo que no se debe hacer, probando nuevos caminos. A partir de 2012 se produce este cambio: se tallan figuras enormes con motosierra, como si fueran bocetos, haciendo grandes planos, sin ningún detalle más que el mínimo. Además, se realiza una abstracción de la figura y, sobre ella, se vierte resina de los árboles, lo cual origina un resultado magnífico; por tanto, esta serie es nuestra preferida. Reúne dos técnicas, la sustractiva, con la talla, y la aditiva, con la resina que se añade sobre la madera, con resultados de transparencias bellísimos.

En otras ocasiones, carboniza ligeramente la madera, lo justo para oscurecerla y, en otra serie, se experimenta con robots, mojando la madera para que se astille y se logren interesantes efectos visuales. Los siguientes años, la talla desaparece y se experimenta con el bronce, el yeso y la cerámica principalmente, con una obra muy conceptual, con la cual parece ser otro artista. Lo que nos preguntamos es: ¿Por qué cambia tan radicalmente su estilo? Siempre hemos pensado que muy pocos artistas han podido mantener una obra constante a lo largo de toda su trayectoria que funcione, como le ocurrió a Van Gogh (1853-1890) o a Giorgio Morandi (1890-1964). Consideramos que cambiar y experimentar es muy sano; en el caso de Demetz, algunos proyectos pierden cierta coherencia con lo anterior, como si diera un paso atrás. Cambiar está bien, equivocarse también, solo así se avanza. Nos queda, pues, esperar y ver la evolución de este interesante artista.



Aron Demetz (Vitipeno 1972). *Serie Resin*, (detalle) 2012. Madera de cedro con resina de pino, cortesía del artista.



Stefan Rinck (Homburg/Saar 1973). Sin Título, Jardín de las Tullerías, 2017. París, Francia, cortesía del artista.

Si la obra de Aron Demetz cambia cada cierto tiempo, en la obra de Stefan Rinck vemos el lado opuesto, ya que se mantiene casi inalterable desde 2006. En ella encontramos algo que nos resulta familiar. El toque medieval, pero, al mismo tiempo, contemporáneo las hace realmente irresistibles. Si cada escultura conlleva un duro y prolongado trabajo, cuando nos deleitamos siguiendo las marcas de la gradina de Rinck sobre la piel de sus estatuas nos da la sensación de que el artista, pese al ruido y al polvo, se divierte. Rinck se atreve con todos los formatos; así, en varias ocasiones hemos tenido la suerte de poder verlas del vivo. Podríamos añadir que sentimos lo que señala Benjamín: “cuando contemplamos en una tarde de verano el perfil de unas montañas o una rama que arroja su sombra, significa, para el que contempla, respirar el aura de esas montañas, de esa rama”.<sup>595</sup> Las criaturas de Rinck tienen algo especial, quizás esa aura que dice Benjamín. Rinck nos demuestra que la talla directa nunca pasará de moda, aunque sean pocos los que se interesen por algo tan lento, siempre estará ahí y siempre gustará. Lo difícil, en este caso, es ser original.

Normalmente, ceñirse a un solo material y una técnica, como hace Rinck, es complicado, porque no todos los proyectos piden la piedra ni tampoco todas las ideas pueden adaptarse a esa técnica. Al final, para la mayoría de los artistas es una limitación y se varía en función de la idea, como hemos visto en Demetz y como vemos en nuestro siguiente artista, Cameron Platter, que combina la escultura en madera con la cerámica, el dibujo y la pintura. Sus tallas nos sorprenden porque no parecen tallas en madera; así, al estar completamente policromadas, se confunden con objetos reales. Su obra *Red Chair*, por ejemplo, da la total sensación de ser de plástico. Las sillas que vemos normalmente en jardines o bares, las clásicas blancas, están hechas de un único molde, sobre el cual se inyecta resina a alta temperatura, y el resultado es rápido y barato. En cambio, las esculturas de Platter son

<sup>595</sup> BENJAMIN, W. (2021). La obra en la época de su reproducción mecánica. Madrid: Casimiro. p.18.

ejecutadas de forma lenta, siendo muy irónico. Hace muchos años, en Varsovia, un amigo nos aconsejó lo siguiente: al ver una obra en escayola que iba a ser patinada para parecer bronce: “Si quieres un bronce, hazla en bronce.” En el caso de Platter, hubiéramos dejado alguna parte de la madera visible o, simplemente, toda la madera al natural y que cada cual le pusiera su color, porque, como sabemos, la silla es un objeto como lo es una planta, que rápidamente todos identificamos y visualizamos. Duchamp no se habría complicado tanto y hubiera hecho como Kray Chen, que conforma con sillas reales (algunas recortadas) su escultura *Hot Temple*.



Platter Cameron (Johannesburgo 1978). *Red Chair*, 2012.  
Madera de Jarcanda, pintura, cortesía del artista.



Kray Chen (Singapur 1987). *Hot Temple*, 2021, Sillas recortadas.  
Fost, Singapur, Singapur.

La siguiente artista, Claudia Comte, nos presenta enormes instalaciones, que chocan en nuestra retina y nos sorprenden. En ellas encontramos una combinación de obras que van desde las tallas en madera o mármol a pintura acrílica o pintura en muros y suelos. La artista trabaja como una escenógrafa, ya que no hay espacio que no conlleve una creación suya. Justamente esto, este recargamiento, es lo que vemos innecesario y excesivo. La alta calidad técnica de las tallas choca rotundamente con la poca que se muestran las pinturas. A nuestro juicio, sería mucho más equilibrado y armónico realizar o una cosa o la otra, es decir, o pintura mural o escultura. Menos es más, como dijo el arquitecto Mies Van der Rohe en un primer momento, aunque fue el pintor Ad Reinhardt quien popularizó esta idea con este escrito:

“Mientras más cosas contenga, cuanto más ocupada sea la obra de arte, peor será. Más es menos. Menos, es más. El ojo es una amenaza para despejar la vista. Desnudarse es obsceno. El arte comienza con la eliminación de la naturaleza.”<sup>596</sup>

<sup>596</sup> WIKIPEDIA. Menos es más. < [https://es.wikipedia.org/wiki/Menos\\_es\\_m%C3%A1s](https://es.wikipedia.org/wiki/Menos_es_m%C3%A1s) > [Consulta: 27 de enero de 2022]

Otro buen consejo serían estas palabras de Gauguin: “la aspiración de querer reproducirlo todo sólo da origen a una pintura inferior: el todo se pierde en los detalles y el resultado es el aburrimiento.”<sup>597</sup> Si tuviéramos que elegir una obra de Comte, elegiríamos la de madera, hecha de forma manual, precisa y con fuerza. En cambio, los mármoles, que son hechos por un robot, nos dan la impresión de que el único interés de la artista es copiar algo existente, tal cual, sin aportar nada. El resultado es frío, tan perfecto que no dice nada.

Claire Santa Coloma tiene una obra aparentemente muy sencilla, pero de una gran sensibilidad. Nos fascina su trabajo por varios motivos. La mayoría de sus esculturas suelen ser de pequeño formato, al ser trozos de madera que nadie quería, ni artesanos, ni carpinteros ni escultores. Todos los veían inútiles, como residuos que estaban destinados a ser quemados o simplemente abandonados. Cada madera, cada árbol, es único y nos cuenta su historia. Este material es especial, porque aún cortado tiene tendencia a continuar el movimiento del árbol. Si el tronco era contorsionado por el viento, al trabajarlo nos lo recuerda, porque se aladea levemente. Incluso cuando esté seco completamente, bajo control, en ocasiones nos recordará que sigue sintiendo, porque su interior seguirá húmedo y, al cortarlo, veremos pequeñas grietas muy pequeñas que, de un día para otro, nos aparecerán en la escultura, tal como es el caso de esta imagen que mostramos aquí. Esto es debido al esfuerzo de crecimiento que se produce en los árboles. Lo que nos parece maravilloso del trabajo de Santa Coloma es que nos interroga sobre cosas evidentes, como qué es la madera o qué es la escultura. Al manifestar características como la torsión, el equilibrio o su peso, redescubrimos una belleza olvidada, que a veces no vemos.



Claire de Santa Coloma (Buenos Aires 1983). *Sin Título*, 2019. Red gum, fotografía de Bruno Lopes.

---

<sup>597</sup> VV.AA. (1999) *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*. Madrid. Editorial. Istmo. p.31.

Esta sensación de no ver lo que tenemos delante, la explicó magistralmente el escritor Foster Wallace con su anécdota ¿Qué es el agua?: había una vez dos peces jóvenes que iban nadando y se encontraron por casualidad con un pez más viejo que nadaba en dirección contraria: el pez más viejo los saludó con la cabeza y les dijo: “Buenos días, chicos. ¿Cómo está el agua?”. Los dos peces jóvenes siguieron nadando un trecho; por fin uno de ellos miró al otro y le dijo: “¿Qué es el agua?”<sup>598</sup>

La economía de medios es lo que más destacamos del siguiente artista, Hugh Hayden, quien pone en evidencia la importancia de pasear, buscar, pensar, en definitiva, de fijarse en aquello que nadie quiere. En este caso, ramas de árboles. A diario recorreremos la ciudad, sus calles y es habitual ver ramas esparcidas por el suelo, tiradas por el viento, sin ningún valor para nosotros. Pese a que Hayden no es el primero que usa estos elementos en obras de arte, algo que se ha hecho con bastante mal gusto anteriormente, consigue aportarles un sentido estético y conceptual brillante. Si en la Antigüedad se ha diferenciado entre escultores que añaden y otros que sustraen, Hayden las fusiona en una misma obra, como si fuera una obra total. Con ello pone a la madera como el material de futuro por sus excelentes cualidades, entre ellas, el reciclaje y la ecología.

Las instalaciones de Hayden nos muestran una sintonía con el mundo contemporáneo al cuestionar problemas sociales de forma clara y muy original. Para nosotros es un claro referente de la nueva escultura contemporánea y estamos convencidos de que la obra de este artista marcará estilo propio. Kant, en su *Crítica del juicio*,<sup>599</sup> expone que el genio es el artista que crea una obra poseedora de belleza. El genio, además, “da regla en el arte” y establece un ejemplo que han de seguir los artistas posteriores. La obra de Hayden, en este sentido, cumple ambas condiciones. En el Renacimiento se pensaba que el genio “nace y no se hace”,<sup>600</sup> pero para nosotros no es así, ya que pensamos que el genio se construye gracias a la sociedad, a sus circunstancias vitales.

Si Hugh Hayden camina y encuentra ramas, Sif Itona también lo hace, pero no se interesa por esos elementos, sino que observa la arquitectura que se levanta en la ciudad. Contempla como los obreros levantan un muro de hormigón celular. ¿Por qué no usarlo? Nunca se nos hubiera pasado por la cabeza esta idea; sin embargo, ella lo hace y el resultado es increíblemente bello. Este material industrial, aparentemente reciente, no lo es, puesto que apareció en 1927 y, con él, se construyen nada menos que medio millón de casas en toda Europa.

Destacamos tres aspectos: en primer lugar, se puede cortar con un simple cuchillo y sin generar mucho ruido, algo que condiciona a todos los escultores que tallan madera o piedra, lo cual es un gran problema a la hora de buscar un taller. En segundo lugar, su bajo peso, algo que da mucha comodidad a la hora de instalarlo y transportarlo. De hecho, Sif Itona no construye un bloque grande, sino que sus piezas lo forman un montón de partes, fáciles de empaquetar. En tercer lugar, el precio, pues es muy barato, por lo que se puede experimentar con este sin miedo al error, algo impensable en obras de mármol, lo que lo hace más interesante.

El trabajo de Sif Itona nos plantea la siguiente pregunta: ¿Existe algún material mejor que otro? No, todos pueden ser útiles, depende de la idea. Marco Aurelio, el emperador romano, nos diría que todos provienen de la naturaleza. Sus palabras, nos seducen:

---

<sup>598</sup> ORDINE, N (2013) *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado. p.29

<sup>599</sup> FREELAND, C. (2003) *Pero ¿esto es arte?, una introducción a la teoría del arte*. Madrid: Catedra. p.141.

<sup>600</sup> VV.AA. (2012) *Contra el arte y el artista*. Madrid: La Neurosis. p.66.

“Al igual que se tiene un concepto de las carnes y pescados y comestibles semejantes, sabiendo que esto es un cadáver de pez, aquello cadáver de un pájaro o de un cerdo; y también que el Falerno es zumo de uva, y la toga pretexta lana de oveja teñida con sangre de marisco”<sup>601</sup>.

Con esta definición física de las cosas, constatamos que el mármol es carbonato cálcico, la madera son fibras de celulosa con lignina y el hormigón celular está formado por agua, arena, cemento y aire. Casi toda su obra se ha basado en relieves de diversos tamaños. Son como un primer plato, exquisito, y ya estamos deseando ver la continuación. Sin duda, se trata de una escultora crucial para nosotros.



Sif Itona Westerberg (Copenhagen 1985). *House of Dionysus*, 2020. Hormigón celular. Gether Contemporary, Copenhagen, Dinamarca.

---

<sup>601</sup> AURELIO, M. (1977) *Meditaciones*. Madrid: Gredos p. 115.



### 3.2.2.La talla mínima

Como bien indica su nombre, se basa en acciones técnicas simples (aparentemente). Esta actividad es el resumen de un gran esfuerzo mental -invisible- que queda resumido en gestos creativos. No hay nada cerrado durante todo el proceso de creación, pudiendo el artista improvisar con gran libertad.

#### Alberto Peral

Alberto Peral, nacido en Santurce (España) en 1966, vive y trabaja en Barcelona. Se licenció en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao en 1989. Se desenvuelve con gran coherencia conceptual a través de diversos medios, como el dibujo, la fotografía, la escultura, la instalación y el vídeo. Su obra nos propone un emocionante encuentro poético entre la belleza a través de formas simples, esenciales y el poder simbólico que contienen. Peral encuentra este esencialismo formal en la naturaleza, y destaca lo ovoide, la circularidad, la rotación, el eje cielo-tierra, la luz y el color. Son, pues, los elementos principales con los que el artista construye la poética de su universo y del sentido espaciotemporal. Con todo ello, nos invita al deleite y la reflexión.<sup>602</sup>



Alberto Peral (Santurce 1966). *Serie Mitad. Conjunto 2*, 2017. Mármol. Alegria, Barcelona, España.

<sup>602</sup> MUSEO REINA SOFIA. *Alberto Peral*. <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alberto-peral-bailando> > [Consulta: 1 de diciembre de 2020 ]

Su escultura actual se ha vuelto más abstracta, tras haber perdido la forma humana que caracterizó sus primeras piezas a lo largo de su trayectoria. A pesar de ello, sigue encontrándose una vinculación representativa con el hombre, con lo humano. Muchas de ellas mantienen ese juego de dobles, al estar junto espejos, algo habitual en sus piezas.<sup>603</sup> Los materiales que más utiliza son el mármol y el alabastro, adquiridos ya así, cilindrados. La única manera de que un bloque rectangular pase a esta forma es a través de un torno para piedra, de igual manera que la madera, pero con una maquinaria más pesada e industrial. Una vez tiene el material, lo hace cortar y lo termina a mano.

Observamos cortes muy sencillos, que dividen las piedras en dos o lo trocean como si se tratase de un pedazo de carne, lo cual da la sensación de que el material ha perdido su dureza. En definitiva, su trabajo ha mantenido una coherencia a partir de una lógica eminentemente escultórica, en que lo real se revela como forma representacional.<sup>604</sup> Sobre sus obras, comenta:

“son una mezcla de trabajo pasional y mental. Creo que el mejor arte tiene que ver con un trabajo conceptual, con tener una idea muy precisa de lo que uno quiere hacer y expresar; y, por otro lado, tiene que surgir algo que goce de un trabajo emocional, de trabajar el material con sensibilidad”.<sup>605</sup>

La exquisitez es uno de los rasgos esenciales de su trabajo. En este sentido, invoca siempre la belleza simple y su poder simbólico. Clasicismo, armonía, sensibilidad y el arte de la música, reflejo de un orden cósmico, son los fundamentos de una experimentación formal de coherencia conceptual.<sup>606</sup>



Alberto Peral (Santurce 1966). *Interno*, 2020. Mármol y cristal.  
Alegria, Barcelona.



Alberto Peral (Santurce 1966). *Cylinder*, 2018. Mármol. Artnueve,  
Murcia, España.

<sup>603</sup> ALEGRIA. *Alberto Peral*. < [http://www.galeriaalegria.es/we2\\_artists\\_bio.php?p=79&c=](http://www.galeriaalegria.es/we2_artists_bio.php?p=79&c=) > [Consulta: 1 de diciembre de 2020]

<sup>604</sup> ART NUEVE. *Alberto Peral*. < <https://www.artnueve.com/exposicion/calambur-alberto-peral/?show=press> > [Consulta: 1 de diciembre de 2020]

<sup>605</sup> PEDRO, S. (2018) “Alberto Peral: «Del arte me atrajo que no lo entendí” en *La Verdad*, 16 de mayo <

<https://www.laverdad.es/planes/arte-atrajo-entendi-20180316005455-ntvo.html> > [Consulta: 5 de enero de 2022]

<sup>606</sup> ARTEINFORMADO. *Alberto Peral*. <https://www.arteinformado.com/guia/f/alberto-peral-1423> > [Consulta: 1 de diciembre de 2020]

## Raphael Zarka

Raphael Zarka, nacido en 1977 en Montpellier (Francia), vive y trabaja en París. Es reconocido principalmente como escultor, aunque se expresa también a través de otros medios como la fotografía, el dibujo y el vídeo. Su obra recopila formas mínimas y geométricas, que podemos reconocer a pesar de estar aisladas de su contexto original.<sup>607</sup> Zarka trabaja con muchas formas encontradas en el espacio urbano y no con objetos encontrados, como otros artistas. Su inspiración viene de la ciencia, la industria, la filosofía, así como de la historia del arte; en concreto, del arte cubista, futurista o constructivista.<sup>608</sup>

Podríamos hablar de tres líneas de investigación por lo que respecta a las técnicas sustractivas. La primera de ellas y, quizás por la que es más conocido, son un grupo de esculturas de madera que nos recuerdan inevitablemente a los parques de patinaje. Para la realización de estas piezas, primeramente, se prepara una maqueta en pequeño formato, que más adelante se amplía a un tamaño considerable. Para ello, hay que unir con cola de carpintero tradicionales tableros macizos de madera y conformar bloques que, mediante la sierra precisa de una escuadradora, se van cortando. Plano a plano se forman estas superficies hermanas de las urbanas que todos conocemos. Su inspiración procede del minimalismo estadounidense de la década de 1960, que estaba fascinado por los paralelepípedos. Podemos recordar que las obras de Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Tony Smith y Sol LeWitt tomaron prestadas sus formas de la terminología geométrica.<sup>609</sup> Colocadas en el espacio, el artista parece preguntarnos si son esculturas o son parques para divertirse. En ocasiones, invita a los patinadores a usarlas dentro de la galería.



Raphael Zarka (Montpellier 1977). *Partitions régulières*, 2018. Madera. FRAC Franche-Comté, Besançon, Francia.

<sup>607</sup> MICHELREIN. *Raphael Zarka*. <http://michelrein.com/en/artistes/expositions/32/Rapha%C3%ABl%20Zarka> > [Consulta: 3 de diciembre de 2020]

<sup>608</sup> MARCEL VELDMAN. *Riding Modern Art*. < <http://marcelveldman.com/riding-modern-art/> > [Consulta: 3 de diciembre de 2020]

<sup>609</sup> RAPHAEL ZARKA. *Nina Leger*. < [http://raphaelzarka.com/pdf/2017\\_NINA\\_LEGER\\_carhartt.pdf](http://raphaelzarka.com/pdf/2017_NINA_LEGER_carhartt.pdf) > [Consulta: 3 de diciembre de 2020]

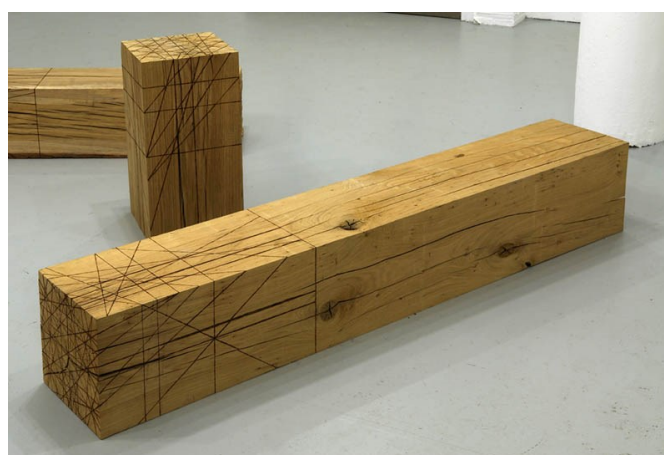
En otras ocasiones, adquiere vigas muy pesadas y antiguas, que recorta y une creando formas serpentinadas, uniendo lo sustractivo y constructivo, que podemos ver como ejemplo en la exposición de *Les Prismatiques*. En segundo lugar, e inspirado por los manuscritos científicos de Abraham Sharp,<sup>610</sup> que tratan sobre astronomía en el siglo XVIII, Zarka creó una serie de fotografías y esculturas. Las piezas tridimensionales están formadas de nuevo por pedazos de vigas de madera de roble, que son perforadas usando un pirograbado. El calor va quemando la madera y dejando líneas negras. A simple vista, parecen cortes hechos mediante una sierra. Por último, partiendo de una obsesión por los relojes de sol, descubrió que el más antiguo se encuentra en Escocia y data del siglo XVII. Asimismo, ideó tótems en madera con ocho caras, combinados a veces con piezas de cemento. Las partes en madera están talladas directamente con formas geométricas, como si fueran escudos medievales.<sup>611</sup>



Raphael Zarka (Montpellier 1977). *Les Prismatiques*, 2012. Michel Rein, Paris, Francia. Fotografía de Florian Kleinfenn.



Raphael Zarka (Montpellier 1977). *Mount Melville*. 2018. Madera y cemento, Michel Rein, Paris, Francia.



Raphael Zarka (Montpellier 1977). *Billes de Sharp n°5/7/8*, 2008. Madera, cortesía del artista.

<sup>610</sup> KADIST. *Raphael Zarka*. < <https://kadist.org/work/billes-de-sharp-n578/> > [Consulta: 3 de diciembre de 2020]

<sup>611</sup> MORAIN, O. (2020) "Entre sciences et art, découvrez au Havre l'œuvre du plasticien fou de géométrie Raphaël Zarka" en *Franceinfo*, 22 de enero < [https://www.francetvinfo.fr/culture/en-regions/entre-sciences-et-art-decouvrez-au-havre-l-oeuvre-du-plasticien-fou-de-geometrie-raphael-zarka\\_3793093.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/en-regions/entre-sciences-et-art-decouvrez-au-havre-l-oeuvre-du-plasticien-fou-de-geometrie-raphael-zarka_3793093.html) > [Consulta: 4 de diciembre de 2020]

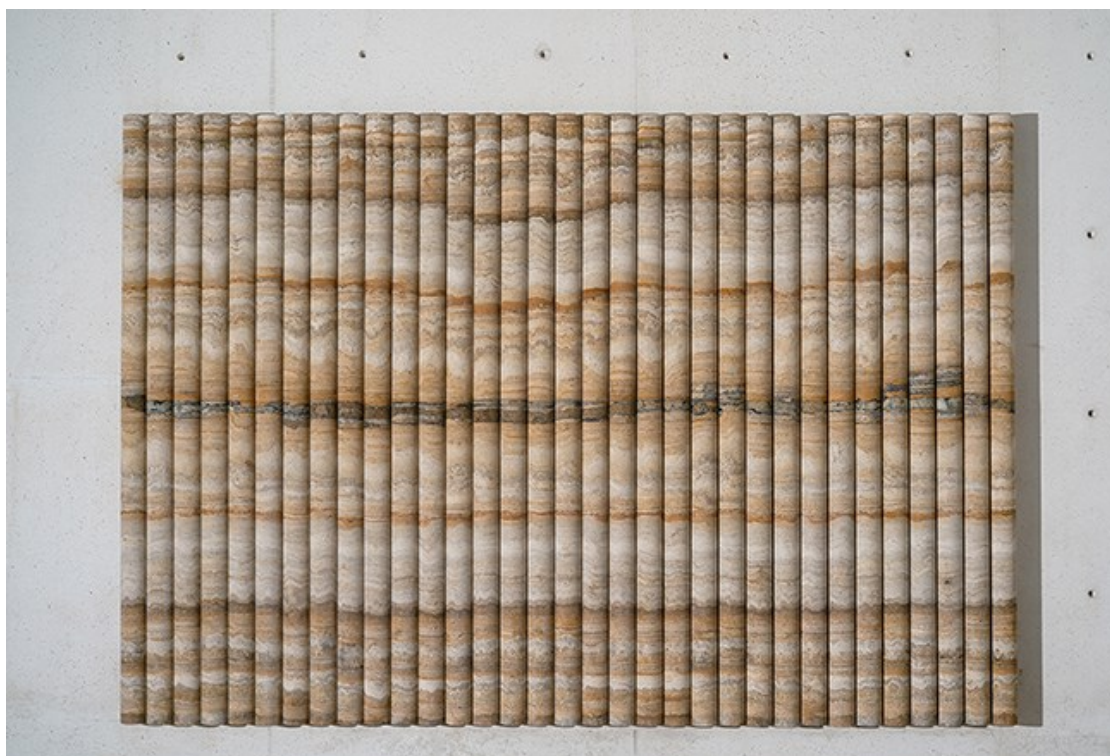


## Elena Damiani

Elena Damiani, nacida en Lima (Perú) en 1979, vive y trabaja en Londres. Estudió Arquitectura en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, para luego graduarse en Artes Plásticas en la Escuela Superior de Bellas Artes Corriente Alterna en el 2005. En el 2010 recibió su Maestría en Bellas Artes en Goldsmiths College, Londres.

Damiani como nos cuentan “se ha dejado guiar por intereses críticos relacionados al entendimiento del presente, a través de una mirada al pasado y a la capacidad evocativa de las imágenes, para resonar y desencadenar un universo de asociaciones en la memoria colectiva”.<sup>612</sup>

“Su investigación se basa en la geología, la arqueología y la cartografía como temas para explorar la fragmentación y la reinterpretación de material documentado racionalizado por las ciencias que estudian la composición, evolución e historia de la Tierra. A través de diversos medios, reinterpreta las etapas naturales y sus procesos generativos, presentándolos como espacios incompletos y ambiguos donde confluyen múltiples tiempos y topografías”.<sup>613</sup>



Elena Damiani (Lima 1979). *Tiempo Perdido*, 2015. Travertino, Museo de arte Contemporáneo, México. Fotografía: Oliver Santana.

<sup>612</sup> ARTEINFORMADO. *Elena Damiani*. <https://www.arteinformatado.com/guia/f/elena-damiani-41037> [Consulta: 5 de diciembre de 2020]

<sup>613</sup> ELENA DAMIANI. *About*. < <https://www.elenadamiani.com/about.html> > [Consulta: 5 de diciembre de 2020]

En 2012, comenzó a experimentar con la escultura<sup>614</sup> propiamente dicha. Los trabajos que nos interesan están realizados todos a mano, aunque visualmente dé la sensación contraria. *Tiempo Perdido* (2015) está formada por 34 primas de travertino, cortadas a lo largo, para revelar las diferentes capas de sedimentación, que son características de la composición de este material. Cada uno se coloca junto al siguiente en secuencia en la pared, recomponiendo el patrón original de estratificación de la piedra, interrumpido por una capa de ónix translúcido y resina. La otra escultura, titulada *Laguna*, está formada por dos losas de travertino colocadas en el suelo, que se han cortado a lo largo de la veta y se han girado alrededor de uno de sus vértices hasta fusionarse entre sí. La zona donde se superponen se sustituye por un vidrio del mismo grosor, de tal forma que las capas estratigráficas aparecen como un espejo.<sup>615</sup>



Elena Damiani (Lima 1979). *Testigos*, 2015, Travertino. Museo de arte Contemporáneo, México. Fotografía: Oliver Santana.

Por último, las piezas tituladas *Macelos* (2012) son bloques de mármol travertino tallados manualmente, en los que contrastan partes planas y pulidas con otras totalmente naturales. En medio de estas, hay un gran corte realizado por una máquina. Estas piedras iban a ser destinadas para pilas de agua y se fabrican de forma industrial. Damiani vio las posibilidades de realizar un collage entre escultura y fotografía. Las imágenes que se colocan están parcialmente expuestas, parcialmente cubiertas y representan territorios desiertos, que podrían haber sido los sitios originales de estas

<sup>614</sup> MAZZUCHELLI.K. (2015) ““The Exactness of Mistake”, Elena Damiani” en *Terremoto*, 22 de noviembre < <https://terremoto.mx/revista/elena-damiani/> > [Consulta: 6 de diciembre de 2020]

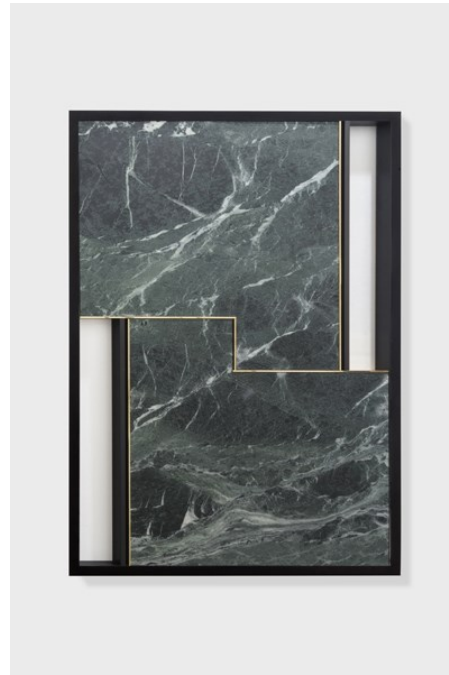
<sup>615</sup> ELENA DAMIANI. *Testigos*. < <https://www.eleнадamiani.com/testigos.html> > [Consulta: 7 de diciembre de 2020]



formaciones sedimentarias. Como resultado, las piedras se refieren a la imagen que sostienen y, simultáneamente, confrontan la imagen con la realidad.<sup>616</sup>



Elena Damiani (Lima 1979). *Macelos n°4*, 2014. Mármol, cristal y fotografía. Francesca Rimini, Milán, Italia.



Elena Damiani (Lima 1979). *Filter n°10*, 2017. Mármol verde oscuro, bronce y hierro. Francesca Rimini, Milán, Italia.

## Florian Roithmayr

Florian Roithmayr, nacido en Rosenheim (Alemania) en 1976, vive y trabaja en Londres. Inicialmente, se formó en Alemania como diseñador teatral con Herbert Scherreiks, antes de estudiar e investigar arte en Slade School y Goldsmith College en Londres.<sup>617</sup>

Su trabajo escultórico más reciente es muy interesante, porque está centrado en generar y rastrear las transformaciones de materiales en los momentos de su fabricación. Su ambición es registrar las consecuencias entre ellos como, por ejemplo, que un material ceda ante otro a través de gestos inesperados que suceden durante el proceso. Esto, a primera vista, da la sensación de no tener nada que ver con técnicas sustractivas; sin embargo, sí que hay algo de estas.

Roithmayr crea bloques de hormigón y *foam* (espuma expandible llamada de poliuretano). Para ello, prepara una caja en la que verter ambos materiales: en primer lugar, el hormigón sobre el que se arroja la espuma expandible, usando una manguera. Al aumentar la presión de la manguera, la espuma cae con fuerza, como si fuera lluvia sobre el hormigón. En ese momento, no se puede apreciar, pero ambos elementos luchan entre sí: el hormigón quiere asentarse, pero es empujado hacia arriba

<sup>616</sup> ELENA DAMIANI. *Marbles*. <<https://www.elenadamiani.com/marbles.html>> [Consulta: 7 de diciembre de 2020]

<sup>617</sup> WYSING ART CENTRE. *Florian Roithmayr*. <[http://www.wysingartscentre.org/about/studio\\_artists/florian\\_roithmayr](http://www.wysingartscentre.org/about/studio_artists/florian_roithmayr)> [Consulta: 10 de diciembre de 2020]

por la presión de la espuma. Estas fuerzas contradictorias trabajan unas con otras y llegan al final a un punto de acuerdo entre ambos.<sup>618</sup>

Terminada la fragua y el secado de estos dos materiales, se abre la caja. Roithmayr ha logrado obtener un bloque que podría equivaler a un bloque de piedra, pero con materiales totalmente industriales. Lo curioso es que ambos están entrelazados y solo es posible retirar la espuma. Con mucha paciencia y con ayuda de estudiantes en ocasiones, Roithmayr elimina toda la espuma, hasta que queda solo el hormigón. En este caso, no es necesario el golpe preciso de una gubia o un puntero, sino un delicado juego de muñeca.



Florian Roithmayr (Rosenheim 1976). *These here within 02*.  
2018. Hormigón. Museo de Arqueología Clásica.  
Cambridge, Reino Unido.



Florian Roithmayr (Rosenheim 1976). *Forma nº 02*, 2017.  
Hormigón, hierro, pintura y madera.  
Renata Fabri, Milan, Italia.

<sup>618</sup> CADEM ART CENTRE, "Florian Roithmayr discusses his exhibition at Camden Arts Centre", en Vimeo <<https://vimeo.com/150686582>> [Consulta: 10 de diciembre de 2020]

## Oscar Abraham Pabón

Oscar Abraham Pabón, nacido en San Juan de Colón (Venezuela) en 1984, vive y trabaja en Barcelona. Antes de dedicarse al arte, estudió arquitectura en la Universidad Nacional de Caracas, complementado con un máster en Artes Visuales en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Ámsterdam, que es la academia de artes plásticas. Ya en Barcelona, estudió cerámica en la Escola d'Art La Industrial.

Lo interesante en la obra de Pabón es su investigación en la búsqueda anímica de nuevos significados para formas y materiales. Para este fin, se basa de la geometría y lo abstracto, para así transformar objetos cotidianos con nuevas lecturas.<sup>619</sup> Resulta fascinante el uso de ladrillos o alfombras a modo de madera o piedra.

En el primero, usa una alfombra tradicional de estilo persa recortada, como si de un tablón de madera se tratase, colocada en el espacio como si fuera una enredadera que trepa por la pared desde el suelo, la cual invita al espectador a recorrer el espacio.



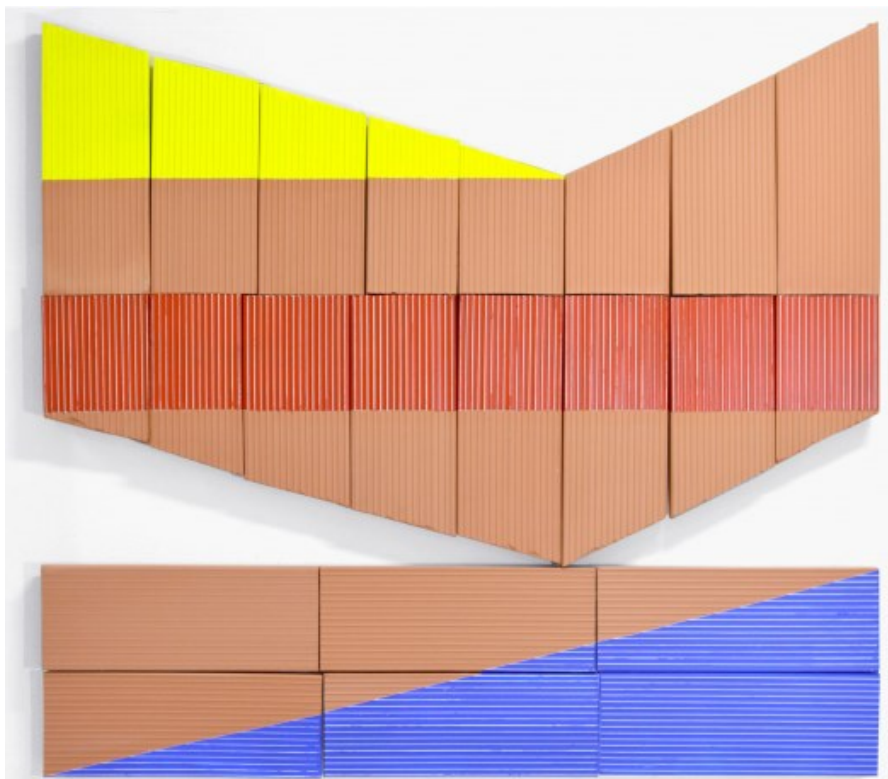
Oscar Abraham Pabón (San Juan de Colón 1984). *Carpets*, 2019. Alfombras persas. Fernando Pradilla, Madrid, España.

---

<sup>619</sup> FERNANDO PRADILLA. *Abraham Pabon*. <http://www.galeriafernandopradilla.com/artista/bio/oscar-abraham-pabon/12986> [Consulta: 12 de diciembre de 2020]

En segundo lugar, el ladrillo, un material tradicional de la construcción que es pintado con esmaltes y horadado con un taladro y una punta, del mismo modo que el mármol es perforado por un martillo neumático y un puntero. En otras ocasiones, los ladrillos presentan cortes limpios realizados por una sierra de mano. Con todo esto, este material cobra nuevos significados, al equiparlo al mismo nivel que la piedra. Todas estas posibilidades son definidas por el mismo artista:

“Se puede trabajar con cosas tomadas de la vida cotidiana como unas toallas de baño o una simple goma de mascar; lo interesante es observar las posibilidades y nuevos diálogos con los objetos, insistir en ver más allá de la cosa misma, ver otra realidad posible por medio de objetos comunes, pequeñas cosas.”<sup>620</sup>



Oscar Abraham Pabón (San Juan de Colón 1984). *Remanente 01*, 2018. Ladrillo de arcilla y acrílico. Fernando Pradilla, Madrid, España.

---

<sup>620</sup> Ídem.

## Julia Fuentesal y Pablo Arenillas

Julia Fuentesal y Pablo Arenillas es un dúo de artistas nacidos en Huelva (1986) y en Cádiz (1989), respectivamente. Actualmente, ambos viven y trabajan en Madrid. Se formaron en la Universidad de Bellas Artes de Sevilla. Sobre su trabajo, nos cuentan en la galería valenciana de Luis Adelantado que

“explora la dimensión lúdica de la práctica artística mediante la puesta en escena de sencillos actos como dobleces, deslizamientos o perforaciones con los que el espectador se siente identificado”.<sup>621</sup> Con estas acciones mínimas, crean composiciones constructivas, *collages* o instalaciones con una gran economía de medios y de naturaleza deliberadamente precaria y efímera que bebe de lo cotidiano. Con estas piezas tratan 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.<sup>622</sup>

Como ejemplo de ellos, cabe destacar la pieza titulada *Gameshow, Playshow* (2018), que ha sido expuesta en la Blue Project Foundation de Barcelona y en la sala de Arte Joven de Madrid (2019). Lo primero que observamos es una gran cantidad de objetos idénticos en madera de haya que, por sugerencia del título, nos invita jugar con ellos y, en cierto modo, a componer mediante esta acción una o varias esculturas nuevas. Esta pieza ha sido realizada mediante la técnica del torneado, es decir, repitiendo el mismo objeto muchas veces, con el cual crean una especie de castillo de piezas.



Fuentesal (Huelva 1986) y Arenillas (Cádiz 1989). *Gameshow, Playshow*, 2018. Madera. Blue Project Foundation, Barcelona, España.

<sup>621</sup> LUIS ADELANTADO. *Fuentesal Arenillas*. < <https://www.luisadelantadovlc.com/fuentesal-arenillas/#bio> > [Consulta: 15 de diciembre de 2020]

<sup>622</sup> GUARDIOLA, J. (2016). “ Fuentesal & Arenillas: «Nos dedicamos, desde que nos levantamos hasta que nos acostamos, a cambiar la perspectiva del espectador” en ABC, 17 de mayo <[https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-fuentesal-y-arenillas-dedicamos-desde-levantamos-hasta-acostamos-cambiar-perspectiva-espectador-201512221227\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-fuentesal-y-arenillas-dedicamos-desde-levantamos-hasta-acostamos-cambiar-perspectiva-espectador-201512221227_noticia.html) > [Consulta 15 de diciembre de 2020]

De acuerdo con los artistas:

“Como el juego produce acontecimientos a partir de una estructura, planteamos la opción de jugar y sobre todo crear, que mediante encadenamientos y sucesiones de objetos se narren cosas nuevas. Como en un juego sin normas cada uno cuenta lo que quiere contar, como reproducir imágenes dentro de tu propio imaginario, creando relaciones sucesivas dentro de un sistema que por movimiento que afecte a un elemento, interesara automáticamente a todos los demás”.<sup>623</sup>

Las siguientes piezas, *S.T. I (Periplo) / S.T. II (Periplo)*, están formadas por dos tableros recortados de densidad media, más conocido corrientemente como DM. Son dos esculturas que recuerdan al trazado de un circuito de fórmula uno o, simplemente, un dibujo. Fue realizado totalmente a mano mediante una sierra de calar. Este hecho nos asombra, debido a la resistencia de este material. Por último, otra obra muy llamativa es *Objeto + Acontecimiento*, formada por varios tableros con pequeñas perforaciones, hecha mediante una máquina CNC.



Fuentesal (Huelva 1986) y Arenillas (Cádiz 1989). *Sin título I (Periplo) / Sin título II (Periplo)*, 2018. Madera de caoba y tablero de fibra de densidad media. Luis Adelantado, Valencia, España.

---

<sup>623</sup> TRISTAN PEREZ MARTIN, “BLUEPROJECT FOUNDATION - Fuentesal & Arenillas”, en Vimeo < <https://vimeo.com/323418813> > [Consulta: 15 de diciembre de 2020]





Fuentesal (Huelva 1986) y Arenillas (Cádiz 1989). *Objeto + Acontecimiento*, 2018. Tablero de madera densidad media, esmalte satinado, CNC, bastidor de hierro desmontable. Luis Adelantado, Valencia, España.

## Milena Naef

Milena Naef, nacida el 1990 en Engen (Alemania), vive y trabaja en Ámsterdam. Estudió Bellas Artes en la Academia Gerrit Rietveld en Ámsterdam entre 2011 y 2016. Naef procede de una familia de artistas; en concreto, ella es la cuarta generación de escultores que trabajan la piedra.<sup>624</sup> Su manera de entender la escultura es totalmente diferente, al tratarse de un enfoque mucho más conceptual y contemporáneo. Su pensamiento se puede resumir con sus propias palabras:

“Me fascina la idea de que nuestros cuerpos estén en una «coreografía» constante con su entorno. Debido a la presencia inevitable de nuestro cuerpo, creo que nos definimos a través de la interacción constante que nos vemos obligados a tener con nuestro entorno. Nuestras propias creaciones nos han permitido apropiarnos, cultivar y reflexionar sobre los espacios que habitamos. La capacidad de moldear y manipular materiales nos impacta a través de la exploración física en sí misma. Considero esta exploración interactiva como una reflexión sobre nosotros mismos como material.”<sup>625</sup>



Milena Naef (Engen 1990). *Fleeting Parts*, 2016. Mármol. Lumen Travo, Ámsterdam, Países Bajos.

El mejor ejemplo de ello es la obra *Fleeting Parts*, en la cual utiliza su propio cuerpo para explorar el peso físico y mental de la piedra. En ellas hay una parte performativa y otra escultórica. *Fleeting Parts* está compuesta por losas de mármol cuidadosamente recortadas en las que la artista introduce diferentes partes del cuerpo, como un codo y una rodilla, una cadera y un hombro, etc. Con ello, Naef trata de reflexionar sobre la fuerza y la fragilidad de la condición humana. Las tallas necesitan de su

<sup>624</sup> SEATON. B. (2017), op. cit. [Consulta: 19 de diciembre de 2020]

<sup>625</sup> MILENA NAEF. *About* < <http://milenaef.com/about/> > [Consulta: 20 de diciembre de 2020]

cuerpo, de una acción performativa que es grabada y fotografiada. Para que esté completo se deben reunir las tres acciones, lo cual es muy original. En este sentido, volvemos a la idea de utilizar materiales que no tienen un uso a primera vista artístico, es decir, se trata de una especie de reciclaje creativo.

Para Naef, el cuerpo es un material que se sitúa al mismo nivel que el mármol, con el que ha crecido. La presencia y ausencia del cuerpo es algo constante en este proyecto:

*“Fleeting Parts es la continuación de un proyecto en el que reclamo mi propio espacio físico dentro de este contexto y cuestiono el enfoque tradicional del tallado en piedra”*.<sup>626</sup>

La obsesión por el cuerpo continúa en otro proyecto titulado *Marble Frames*, en el que usa listones de mármol que corta y ensambla meticulosamente. Las formas de estas esculturas son obtenidas gracias al cuerpo dibujado que hace de marco.



Milena Naef (Engen 1990). *Marble Frames*, 2020. Mármol. Lumen Travo, Ámsterdam, Países Bajos

---

<sup>626</sup> SAMMY. P. (2018). “Fleeting Parts by Milena Naef at studio Oliver Gustav, Copenhagen” en *Yellowtrace*, 2 de agosto < <https://www.yellowtrace.com.au/milena-naef-fleeting-parts-marble-sculptures/> > [Consulta: 19 de diciembre de 2020]

## Paula Cortázar

Paula Cortázar nació en Monterrey (México) en 1991, donde reside y trabaja. Su pasión por el arte le vino gracias a su tío, pintor y escultor, de quien tomó sus primeras clases de pintura. Gracias a esta experiencia, decidió estudiar la Licenciatura en artes en la Universidad de Monterrey.<sup>627</sup> Ella misma nos explica su pensamiento artístico:

“Mi trabajo se basa principalmente en la búsqueda del dibujo en la naturaleza. A través de la observación, encuentro un lenguaje gráfico que se repite constantemente; ya sea en una piedra, en la superficie arrugada de un papel, o escondido en cualquier otro tipo de superficie. El dibujo es la herramienta que me permite evidenciar e interpretar el código gráfico oculto ya sea de un árbol o de un río. Esta repetición de líneas es para mí la prueba visual de que cada elemento que nos rodea forma parte del todo.”<sup>628</sup>

La relación entre elementos tan opuestos, como el papel o la piedra, se revela mediante el dibujo, en el que se alude a la noción de que materialmente todos pertenecemos a un mismo origen y portamos la misma energía. Tras experimentar con el dibujo, sus piezas fueron tomando tridimensionalidad con papeles arrugados y, finalmente, sobre piedras, en grabados y bajorrelieves. Su escultura utiliza la talla directa siempre; todo el trabajo es realizado manualmente y con gran precisión, sin prisas, usando primero golpes de talla para desbastar y dar las formas generales. En otras ocasiones, la forma ya está tallada por la naturaleza y solo se modifica mínimamente mediante la *dremel* y distintas fresas de diferentes tamaños, según el motivo o la forma deseada. Sus grabados sobre mármol calizas tienen mucho detalle; así, cada línea debe ejecutarse poco a poco, como si se tratara de un tatuaje, como una caricia.



Paula Cortázar (Monterrey 1991). N.º 14, 2016. Grabado sobre piedra caliza. Nosco, Marsella, Francia.

<sup>627</sup> QUIJANO, A. (2019) “Paula Cortazar, una artista que dialoga con la naturaleza” en *Milenio*, 29 de julio < <https://www.milenio.com/especiales/paula-cortazar-una-artista-que-dialoga-con-la-naturaleza> > [Consulta: 10 de enero de 2021]

<sup>628</sup> PAULA CORTAZAR. *Statement*. <http://paulacortazar.com/statement/> > [Consulta: 10 de enero de 2021]

En otras piedras, vemos que lo combina con elementos pulidos o pintadas con poliuretano, el cual provoca que el material pierda la solidez y, por momentos, nos haga dudar. De esta manera, tanto *N.º 14* como *Amanecer n.º 2* nos recuerdan por su forma a montañas y su paisaje. Además, la que está pintada parece que esté cubierta por la nieve. Tallar puede ser algo aburrido a primera vista, por el largo proceso que necesita cada obra. Cortázar, sin embargo, nos demuestra que la talla es un medio ideal, porque nos aporta algo necesario, como son la concentración y la paciencia.

Su trabajo está influido por artistas como Giuseppe Penone, Andy Goldsworthy, María Fernanda Barrero, Tara Donovan, Janet Cardiff y Georges Bures Miller, Miriam Medrez, Richard Long, Anish Kapoor, Tony Cragg, Doris Salcedo, Lee Ufan, Agnes Martin, Isamu Noguchi, Monet, Carl Andre, Perla Krauzev Liliana Porter, Iris Van Herpen o Peter Randall Page, entre otros.



Paula Cortázar (Monterrey 1991). *Amanecer n.º 2*, 2016. Pintura de poliuretano sobre piedra caliza. Cortesía de la artista.

## Diario

Entre 1963 y 1965 nació en Nueva York el arte denominado *Minimal*. Los artistas que lo produjeron nunca pensaron en ello. Este término, tan común hoy, fue la etiqueta que la crítica les dio debido a varias características de sus obras, como, por ejemplo, el hecho de que eran geométricas, austeras, más o menos monocromas y generalmente abstractas. Pese a que estas cualidades se mantienen en muchas de las obras que se han analizado bajo el nombre de talla mínima, en nuestro caso nos basamos en el mínimo proceso técnico que cada una de ellas conlleva. Así, estas obras implican más trabajo mental que físico. Estos artistas de aquí tampoco pensarán que realizan un tipo de talla determinado, sino simplemente esculturas.

El primer artista que hemos analizado, Alberto Peral, nos presenta una serie de obras en mármol y alabastro muy simples de ejecutar. Casi todas son cilindros, o bien enteros o cortados por la mitad. Nos hemos pasado mucho tiempo mirándolas y pensando ¿por qué son tan bellas? Platón dice que la

belleza no es lo que vemos, pues la belleza es interior y las creaciones artísticas son imitaciones, que son una falsa copia de la auténtica belleza, y nos recomienda sustituirlo por la belleza de las formas geométricas, que se basan en la proporción y en una concepción matemática del universo.<sup>629</sup> ¿Entonces, son bellas por ser formas geométricas? La geometría fue usada por todos los pueblos primitivos de manera práctica, desde las primeras chozas y la excavación de cuevas hasta el desarrollo avanzado que le dieron los griegos, lo cual marcó claramente a nuestra cultura europea.<sup>630</sup> La obra tallada de Alberto Peral nos recuerda a la de Juan Asensio, que formalmente también se enmarca en la abstracción geométrica, aunque está evolucionando a formas más orgánicas; aun así, la de Peral nos parece más poética. De la misma manera que en la arquitectura, la repetición de figuras geométricas es hermosa. En el arte sucede lo mismo, estudiado y comprobado. A nuestro entender, la obra de Peral es muy bella pero poco original.

Del siguiente artista, Raphael Zarka, nos han sorprendido, sobre todo, las esculturas, que son usadas de forma performativa como si fueran piezas de diversión para los patinadores. Como se muestran en una galería, no dudamos de que sean esculturas, pero ¿y si estuvieran en los parques?, ¿las consideraríamos obras de arte? Reflexionando sobre ello, hemos encontrado un texto de Sol Lewitt, que indica:

“la arquitectura y el arte tridimensional son de naturaleza totalmente opuesta. La primera se ocupa de crear un área con una función específica. La arquitectura, ya sea una obra de arte o no, debe ser utilitaria o, de otro modo, fallará por completo. El arte no es utilitario. Cuando el arte tridimensional asume ciertas características de la arquitectura, como la creación de áreas utilitarias, debilita su función en tanto arte.”<sup>631</sup>

Es evidente que en estas obras de Zarka hay una línea muy fina entre el diseño de objetos y el arte en sí. La negación es algo fundamental en el mundo del arte. En este sentido, cuando vemos unas manzanas de Cézanne<sup>632</sup> nos damos cuenta de que no son unas manzanas, sino que estamos viendo pintura. Lo mismo sucede cuando Duchamp le niega a un objeto cotidiano como, por ejemplo, una rueda de bicicleta, su condición original y dice que a partir de ese momento es una obra de arte, una escultura. Cuando vimos las obras de Zarka por primera vez, no pensamos en esculturas, sino en objetos utilitarios que el artista, siguiendo las ideas de Duchamp, había convertido en obras de arte. El artista nos quiere hacer reflexionar sobre la idea de que el arte también puede ser usado como algo utilitario, al contrario de lo que pensaba Sol Lewitt. Así, no debemos estar cerrados tan solo a contemplarlo, como se suele hacer.

Lo que más nos ha impresionado de la obra de Damiani es su capacidad para transformar la piedra manualmente. La obra *Tiempo Perdido*, por ejemplo, está formada por 34 cilindros. En un primer momento, pensábamos que eran realizados, como hace el artista Carlos Irijalba, usando el sondeo geotécnico, que “es un tipo de prospección manual o mecánica perteneciente a las técnicas de reconocimiento geotécnico del terreno, llevadas a cabo para conocer sus características”.<sup>633</sup> En el caso de Irijalba, no obstante, sus piezas están fragmentadas. Damiani las talla una a una y pone en valor no solo este proceso técnico, sino que nos hace reflexionar sobre la importancia de una mirada pausada. Gracias a ella, descubre estas largas columnas, en las que la mayoría de los artistas no veríamos nada

---

<sup>629</sup> ECO, U (2009) Historia de la belleza. Barcelona: Lumen p.50

<sup>630</sup> PEDOE, D. (1976) La geometría en el arte. Barcelona. Gustavo Gili. p.14.

<sup>631</sup> LEWITT, S. (2019) Sol Lewitt, Escritos. México D.F: Alias.

<sup>632</sup> VV.AA. (2022) Jordi Teixidor, Final de Partida. Valencia: IVAM.p.30

<sup>633</sup> WIKIPEDIA. Sondeo Geotécnico. < [https://es.wikipedia.org/wiki/Sondeo\\_geot%C3%A9cnico](https://es.wikipedia.org/wiki/Sondeo_geot%C3%A9cnico) > [Consulta: 16 de julio de 2022]



interesante. Esta obra nos demuestra la gran coherencia técnica y conceptual que tiene Damiani. Al hablar del tiempo, lo hace técnicamente, al usar una técnica lenta y conceptualmente, al usar la belleza natural de la piedra, en cada una de esas columnas vemos los estratos con sus sedimentos. En ellos, no vemos una línea recta, sino una línea temporal fracturada, con poros y en movimiento. Por último, su trabajo escultórico es combinado con dibujos y fotografías, lo cual da lugar a obras compuestas verdaderamente atractivas, que provocan que no queramos perder de vista a estar interesante artista.



Carlos Irijalba (Pamplona 1979). *Drilling 02*, cortesía del artista.



Elena Damiani (Lima 1979). 2014, cortesía de la artista

De la obra de Roithmayr nos interesa el uso que hace del azar en cada una de sus obras, algo que muchos artistas recurren de una forma controlada o totalmente caótica. Existen dos tipos de azar, como nos explica Jorge Wagensberg. En primer lugar, el epistemológico, que:

“es aquel que se produce por el desconocimiento, bien sea por ignorancia o por incapacidad, para tratar sistemas complejos, que en principio responden a causas de naturaleza determinista.”

Y, en segundo lugar, el ontológico, en el cual:

“la aleatoriedad forma parte del ser. Se considera esta situación cuando existen procesos que son irreductiblemente aleatorios, independientemente del conocimiento que tengamos del propio sistema, de forma que no se podrá reducir a causas deterministas.”<sup>634</sup>

<sup>634</sup> CUARTERO, F. (2013) “¿Qué es el azar?” en *Hablando de Ciencia*, 7 de enero < <https://hablandodeciencia.com/que-es-el-azar/> > [Consulta: 23 de enero de 2022]

“La ciencia es, en esencia, determinista, pues es el intento permanente por suministrar la imagen del mundo conocido mediante un sistema cerrado y perfecto. En efecto, las leyes son deterministas, pero eso no significa que lo sea la naturaleza” nos aclara Francisco Ávila.<sup>635</sup> Roithmayr sabe que los materiales que usa responden a una causa-efecto, por lo que pese a intuir de forma determinista el resultado, no puede controlar todo el proceso. En consecuencia, en su obra hay un cierto porcentaje de azar ontológico. En el arte suelen repetirse estas situaciones, pese a no estar buscándose. En este caso es más evidente pero cuando, por ejemplo, se talla una figura en madera, pese a dominar la técnica y predecir el resultado, no podemos controlar siempre un golpe o la naturaleza de la madera, que no siempre se rompe como deseamos y genera situaciones en las que debemos improvisar, para bien o para mal, el azar. Al igual que la en la ciencia o la química, en el progreso de la humanidad juega un papel básico.

Nos parece totalmente acertado el comentario de Usoa Fullaondo:

“continúa el debate sobre el hecho de si el azar es producto de nuestra ignorancia o, si, por el contrario, es un derecho propio de la naturaleza. Sin embargo, cada vez son más los que entienden el azar como concepto complementario del conocimiento humano y aliado del determinismo. Así, de la misma manera que el científico, también el artista debe pactar con el azar”.<sup>636</sup>



Florian Roithmayr (Rosenheim 1976). *Forma nº 17*, 2016. Hormigón, colores, hierro, pintura y madera. Renata Fabri, Milán, Italia.

<sup>635</sup> SILVA, E y AVILA FUENMAYOR, F. (2002) “Los conceptos de azar y arte en Jorge Wagensberg” en *Dialnet*, Diciembre <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8069570.pdf> > [Consulta: 25 de enero de 2022]

<sup>636</sup> FULLAONDO ZABALA, U (2010) “El proceso creativo a modo de juego. El papel fundamental del azar” en *Euskonews*, <<https://www.euskonews.eus/0547zbk/gaia54703es.html>> [Consulta: 23 de enero de 2022]

Para finalizar, podríamos añadir que en la obra de Roithmayr se cumple lo dicho por Miguel Ángel, quien dijo que la labor del escultor era eliminar el mármol que sobraba, porque la figura ya se encuentra dentro del bloque de piedra. Visto así, este artista hace exactamente lo mismo. El azar crea en cada combinación formas nuevas, con variantes casi infinitas. En este sentido, le toca a Roithmayr quedarse con eso o modificar otros elementos.

De nuestro siguiente artista, Oscar Abraham Pabón, nos atrae sobre todo el hecho de que sus obras formadas estén formadas de ladrillos. Es inevitable que la comparemos con la realizada por Hopf. Al hacerlo, se aprecia una primera diferencia: mientras Hopf crea bloques y talla las esculturas, Pabón se decanta más por usar este material desde una perspectiva de dos dimensiones, como si fuera pintura. Los motivos que le conducen a ello quizás son económicos ya que, como sabemos, la obra de arte que va al muro tiene mucha más salida en el mercado. Por este lado, la obra de Pabón es menos arriesgada que la de Hopf, aunque es más imaginativa. Hopf se aprovecha de formas clásicas, que ya tienen una aceptación global al ser iconos de la historia del arte; en cambio, Pabón busca nuevas soluciones formales.

Hoy en día, el mercado del arte y, por consiguiente, las galerías, esperan constantemente que cada uno de sus artistas realice constantemente nuevos productos, por lo que se exige una gran creatividad. Nos preguntamos, por lo tanto, ¿qué es la creatividad? La respuesta rápida sería algo novedoso, pero esta afirmación sería simplista porque, como nos explica Tatarkiewicz, la creatividad no se da cada vez que se da la novedad.<sup>637</sup> Cualquier cosa que se haga se parece, en cierto modo, a lo que ha existido antes y, de alguna manera, se diferencia. Somos creativos para tener un criterio de selección de obras de arte, ya que existe una cantidad excesiva en la actualidad. Es muy complicado ser creativo todo el tiempo, pues los artistas no somos máquinas y nuestro trabajo no es mecánico. Así pues, necesitamos tomarnos nuestro tiempo e incluso desconectar totalmente para lograr la inspiración, algo que en ocasiones no es posible y afecta a la calidad de las obras.



Oscar Abraham Pabón (San Juan de Colón 1984), *Dear Blinky #1*, 2020. Ladrillo y Foam, cortesía del artista.



Oscar Abraham Pabón (San Juan de Colón 1984), *Forced geometry #1*, 2021. Ladrillo, cortesía del artista.

<sup>637</sup> TATARKIEWICZ, T. (1996) *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos. p.292.

Seguimos con la producción artística de Julia Fuentesal y Pablo Arenillas, que nos parece fantástica, ya que explorar la dimensión lúdica del arte que, como nos recuerda Gadamer,

“es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico.”<sup>638</sup>

En su trabajo hay una sorprendente sencillez técnica, aunque lo que estamos viendo es solo el resultado de una mínima parte de lo que se produce e investiga en su estudio. Durante muchos años hemos visitado museos y galerías de arte. Entre los artistas y el público en general hemos escuchado los mismos comentarios: ¿Pero, esto es arte?, o “eso lo hago yo también” y, es posible que sí, que, si alguien les pidiera copiar una obra de Fuentesal Arenillas, podrían técnicamente hacerla muy parecida. Muchos no se dan cuenta de lo complicado que es llegar ahí. En este punto, nos hemos acordado de una anécdota que nos cuenta Van Gogh en sus cartas. No recordamos la página, pero un día fue a visitar a un pintor de acuarelas, que era capaz de pintar, en veinte minutos, paisajes preciosos. Este le comentó que, para llegar hacerlo tan rápido y sencillo, al menos en apariencia, había trabajado duramente por veinte años. ¿Por qué nadie cuestiona que el trabajo de un médico en una operación de una hora vale lo que vale? En cambio, ¿por qué el trabajo de un artista de un día entero vale tan poco? Ante esta pregunta, siempre se escucha la misma respuesta: es una total falta de educación. Es cierto que, culturalmente, estamos mucho mejor que hace 50 años. Así, el arte contemporáneo ha crecido como una enredadera que está llena de flores. No obstante, todavía queda camino. Aun así, lo importante es dar pasos, ya que solo así se llega al destino, el cual vale la pena. Sin duda, la obra de este dúo de artistas nos demuestra que vamos por el buen camino.



Fuentesal (Huelva 1986) y Arenillas (Cádiz 1989). *Cubierta brillante/Margen delgado*. 2021. Sala de Arte Joven. Programa de producción artística Comunidad de Madrid-DKV, España. Fotografía: Claudia Ihrek



Milena Naef (Engen 1990). 2021, Mármol, cortesía de la artista.

<sup>638</sup> GADAMER, G. H. (1999). La actualidad de lo bello. Barcelona: Novagrafik. p.66.



Normalmente, los bloques de mármol que salen de las canteras van a industrias marmolistas, que los venden para efectuar con ellos encimeras o lápidas. Es increíble ver como un bloque muy pesado es colocado en una máquina que lo corta a modo de sierra llamada *Telar*. Allí, “una serie de sierras basculan cortando el bloque de mármol hasta dejarlo en finas capas” nos explican en la empresa de mármoles Semar.<sup>639</sup> Imaginemos que el bloque fuera un folio que es triturado. Cada uno de esos finos y largos trozos de papel equivale a una lámina de piedra. A veces tenemos ideas interesantes, pero no tenemos la fuerza o la motivación para realizarlas. La mayoría de nosotros hemos visto placas así, pero no hemos les hemos encontrado ningún valor artístico.

Volvemos a citar a Miguel Ángel, quien dijo que el escultor debía sacar la figura del bloque. En el caso de Naef, sucede lo contrario: en su obra *Fleeting Parts*, es el cuerpo, la figura, la que se introduce en la piedra y crea la obra. De estas esculturas, lo que más nos llama la atención es su fragilidad. A pesar de ser planchas, el peso sigue sintiéndose y, si cayeran al suelo, se romperían en mil pedazos. Milena Naef ha logrado arrojar luz sobre un material tan antiguo como es el mármol. Sus obras se apoyan en paredes o esperan ser usadas por la artista, pero, al mismo tiempo, también usan su cuerpo, lo que crea una obra sensacional.

Terminamos con Paula Cortázar, quien es, quizás, la artista más joven que estamos tratando en esta tesis. Su trabajo nos parece muy interesante. Cortázar vive cerca del Parque Nacional de Cumbres, en México. Gracias a ello, puede escaparse a observar la impresionante naturaleza que allí existe con asiduidad. Recorre sus caminos y disfruta del paisaje, pero no lo hace como lo haría otra persona. Va en busca de dibujos en la naturaleza, presta atención a las rocas, a las hojas, a los árboles, en los que empieza a ver una especie de líneas, que reproduce en su obra en papel y que graba o talla en piedra. Redescubre una belleza escondida, invisible para la mayoría de las personas gracias a una profunda atención. Tal y como diría el artista Andy Goldsworthy:<sup>640</sup> “Ver lo que siempre había estado ahí, pero que no se veía”. Eso es lo que hace Cortázar.



Paula Cortázar (Monterrey 1991). *Nº16* (detalle de la serie Líneas de caliza), 2016. Grabado sobre piedra caliza, cortesía de la artista.

<sup>639</sup> SEMAR. Como se corta el mármol. < <https://pymsemar.com/como-se-corta-el-marmol/> > [Consulta: 16 de julio de 2022]

<sup>640</sup> FILMIN. *Rios y Mareas de Thomas Riedelsheimer*. <<https://www.filmin.es/pelicula/rios-y-mareas>> [Consulta: 25 de enero de 2022]

El ser humano actual vive demasiado preocupado, estamos perdiendo esa capacidad de atención sostenida por las pantallas, que nos distraen. Este caminar para mirar y encontrar de Cortázar nos ha recordado un hecho muy rutinario de nuestro día a día. Antes de que se haga de noche, nos gusta salir a pasear. A veces, coincide con la caída del sol, momento efímero en el que el cielo se vuelve cremoso y que parece durar solo diez minutos. En otras ocasiones, hemos salido tarde y ya no hay casi luz, pero el cielo sigue siendo aún bello. En un momento del paseo, nos paramos y nos sentamos. Miramos el paisaje, y es inevitable no fijarse un poco en lo que sucede a nuestro alrededor: observamos los pájaros, los árboles o las piedras del suelo en el parque. La ciudad no es el Parque Nacional de Cumbres, pero, con asombro, descubrimos que la inmensa mayoría de las personas no ven esos detalles del paisaje, sino que están concentrados en sus móviles. En este sentido, no aprecian esa belleza encerrada que Cortázar descubre y nos muestra en su obra. Así, ¿cómo van a apreciar el arte, que necesita una atención mínima? Francisco Javier San Martín, en su guía para el arte del siglo XXI, apunta:

“lo relevante del arte del siglo XXI es que tiene que vérselas con un público idiotizado por las pantallas, por la imagen móvil, por un texto mínimo, por un público que se ha arrojado en brazos de la banalidad y la indigencia intelectual.”<sup>641</sup>

---

<sup>641</sup> RAFAEL LOPEZ BORREGO, “Maurizio Cattelan. Plátanos, meteoritos y buenas ideas” en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=MDzn1QWeR4U&t=629s>> [Consulta: 24 de enero de 2022]



### 3.2.3. Talla Indirecta

Engloba a todos los sistemas mecánicos explicados en el primer capítulo (v. págs. 38 y 42), aunque tenemos que aclarar que actualmente el más popular es el denominado *método de la cruceta*. Este sistema consiste en copiar un modelo perfectamente terminado; por tanto, esta técnica facilita y ayuda mucho a los artistas. A diferencia de las directas, la creatividad no reside en el proceso de tallado, sino en el modelado. En este caso, los artistas creadores diseñan la obra, pero no la ejecutan físicamente. Todo el proceso es controlado minuciosamente. Esto ya lo hemos visto a lo largo de la historia con Fidias, Bernini o Rodin, cuando, por falta de tiempo y manos, encargaban a otros el tallado, con lo que se mantenía una unidad estética completa.

### Maurizio Cattelan

Maurizio Cattelan, nacido en Padua en 1960, vive y trabaja entre Nueva York y Milán. Desde mediados de los ochenta, ha gozado de reconocimiento internacional gracias a trabajos humorísticos e irónicos en los que reflexiona sobre la naturaleza problemática de las relaciones entre arte y vida. En sus provocadoras e inquietantes producciones artísticas, adopta unos giros semánticos que se derivan de unos imaginativos juegos con materiales, objetos y acciones.<sup>642</sup> Al elegir símbolos cuyas representaciones ofrecen sistemas complejos de significado entrelazado, la obra de Cattelan se niega a adoptar, en la mayoría de los casos, una posición moral o ideológica precisa.<sup>643</sup>

Entre sus piezas talladas, destacan las siguientes: primer lugar, la que fue titulada inicialmente *Omnia Munda Mundis* y, más tarde, *L.O.V.E.*, que data de 2010. Esta pieza dio la vuelta al mundo en un momento de crisis económica extrema. La colocación que se le dio (aunque fuera temporal) no fue casual, ya que se situó nada menos que en la Piazza degli Affari en Milán, frente al Palazzo Mezzanotte, que es de estilo fascista y actualmente es la bolsa de valores italiana.



Maurizio Cattelan (Padua 1960). *L.O.V.E.*, 2010. Mármol de carrara. Plaza de degli Affari, Milán, Italia.

<sup>642</sup> LABORAL CENTRO DE ARTE. *Maurizio Cattelan*. <<http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/personas/maurizio-cattelan> > [Consulta: 12 de enero de 2021]

<sup>643</sup> MARIAN GOODMAN. *Maurizio Cattelan*. ><https://www.mariangoodman.com/artists/maurizio-cattelan/> > [Consulta: 12 de enero de 2021]

El título de esta obra, que recuerda a *love* 'amor', no hace referencia a este vocablo, sino que se trata de las iniciales de libertad, odio, venganza y eternidad. La mano de mármol de Carrara tenía el gesto del saludo fascista originalmente. Más adelante, fue privada de todos los dedos excepto el llamado medio; es, por tanto, un claro gesto obscuro y ofensivo. De este modo, nos da a entender que es una clara crítica al fascismo y al capitalismo en referencia a los especuladores financieros de nuestra sociedad.<sup>644</sup>

El siguiente ejemplo es una instalación de nueve esculturas, igualmente esculpidas en mármol de Carrara, realizadas en 2007 y tituladas *All*. Esta idea surgió de la búsqueda, por parte de Cattelan, de un símbolo de mortalidad entre revistas, periódicos o internet. La imagen que más se repitió fue la representación del cuerpo envuelto.

La decisión de usar el mármol vino más tarde, debido a los vínculos que tiene este material con la cultura occidental. En esta instalación de mármoles, se observan cadáveres no identificados, cubiertos con sábanas, que yacen en el suelo en línea recta, víctimas de algún drama desconocido. Con ellas se quiere abordar silenciosamente la realidad desmedida del mundo actual, plagado de actos de terrorismo, abusos de los derechos humanos, limpiezas étnicas y catástrofes producidas por fenómenos naturales. Estas figuras talladas son mártires, que actúan como símbolos para hacer visible lo inevitable y dar forma así a nuestro miedo colectivo.<sup>645</sup>



Maurizio Cattelan (Padua 1960). *All*, 2007. Mármol de carrara. Museo La Monnaie de Paris, Francia.

<sup>644</sup> PUBLIC DELIVERY. *Maurizio Cattelan*. < <https://publicdelivery.org/maurizio-cattelan-love/> > [Consulta: 12 de enero de 2021]

<sup>645</sup> MAURIZIO, C (2011). *All*. New York: Editorial Guggenheim Museum. p.81.

## Kevin Francis Gray

Kevin Francis Gray nació el 1972 en Armagh (Irlanda del Norte) vive y trabaja en Londres. Su educación comenzó en 1995 en la Universidad de Arte y Diseño de Dublín. Al año siguiente, continuó en la Escuela de Arte de Chicago y, finalmente, en 1999, en la Universidad de Arte Goldsmiths en Londres.<sup>646</sup> Su trabajo escultórico empezó siendo muy figurativo, que en cierta manera puede suceder a todo escultor al comienzo de su carrera. Se siente esa presión tácita, que es como un ritual de iniciación, en el cual hay que demostrar tus habilidades técnicas con el mármol. A lo largo de los años, se gana confianza y la experiencia hace tomar otros caminos. En el caso de Kevin, lo condujo hacia una abstracción en la cual no se pierde del todo la figuración.<sup>647</sup>

De la misma manera, no se ha centrado en la belleza del cuerpo como tal, sino en los estados psicológicos de sus personajes y la confianza en las superficies que ofrece el mármol en sus texturas, en lugar de expresiones fáciles o corporales. Todas estas esculturas forman una especie de diario de su vida personal, influida en su juventud por los graves disturbios que vivió Irlanda.



Kevin Francis Gray (Armagh 1970). *Busto of Caer* (detalles), 2008. Mármol de Carrara, cortesía del artista.

<sup>646</sup> KEVIN FRANCIS GRAY. *Exhibitions*. <http://www.kevinfrancisgray.com/exhibitions> [Consulta: 15 de enero de 2021] .

<sup>647</sup> Interview with Kevin Francis Gray (2020) en *Avant Arte*, 17 de noviembre <<https://avantarte.com/story/kevin-francis-gray/#>> [Consulta: 15 de enero de 2021]

El artista dirige un taller con varios artesanos que le ayudan a desbastar sus piezas e incluso a terminarlas. La mayoría se realizan con la técnica de la máquina de puntos -cruceta- y el pulido se efectúa a mano.<sup>648</sup> En primer lugar, las piezas se modelan en arcilla; a continuación, se elabora un molde en yeso y, finalmente, se terminan en mármol. Este proceso es para el artista como una resurrección. Para él, la vida es el momento creativo que se encuentra en la arcilla, es decir, en el modelado. El yeso es todo lo contrario, es decir, representa la muerte y el regreso a la vida que se consigue con el traslado a la piedra. Los bocetos en arcilla pueden dar la sensación de agresividad por las profundas marcas de las manos del escultor, pero esta violencia es solo una apariencia. El proceso que lleva a cabo Kevin es tan largo y lento que cuida hasta el último detalle, mimando a cada escultura.

Los mármoles se combinan en ocasiones con bronce, pequeños objetos que terminan las piezas. También son colocados casi siempre sobre vigas macizas de madera que actúan como bases, peanas en las cuales se ve claramente el corte agresivo de la motosierra, que contrasta con el perfecto acabado de la piedra. La mayoría de ellos son retratos. Kate Bryan define así las últimas piezas del escultor:<sup>649</sup> “la idea de que, si bien la obra está físicamente congelada, las figuras mantienen una sensación de suavidad, de movimiento, como si quisieran comprometerse con el espectador.”



Kevin Francis Gray (Armagh 1970). *Breakdown*, vista general, 2020. Mármol. Pace, Londres, Reino Unido.

<sup>648</sup> GROVE, C (2021) “Artist’s Studio: Kevin Francis Gray” en *Country & Town House* <  
<https://www.countryandtownhouse.co.uk/culture/kevin-francis-gray/>> [Consulta: 15 de enero de 2021]

<sup>649</sup> Idem.



## Diario

Cattelan es un artista muy conocido. Su obra está llena de ironía que, a primera vista, puede parecer simple y banal, pero en ella hay un sólido discurso conceptual, una crítica, con la cual quiere lograr que los espectadores reflexionen sobre varios temas. Se hizo muy famoso por obras como la que presentó en Art Basel Miami en 2019, un plátano adherido en la pared con cinta americana.

Como sabemos, el plátano fue comido por otro artista, con el consecuente enfado de la galerista. Sin embargo, a nuestro juicio, todo estaba programado, con la intención de propagar del nombre del artista a través de esta noticia escandalosa. Esta obra en sí no está hecha para venderse como tal, es decir, un plátano, sino lo que se vende es la idea. Al hilo de esto, en 2016 la artista Karin Sander (1957) repitió en la galería Helga de Alvear lo que ya había hecho en la galería Barbara Gross. Colocó vegetales en la pared, al estilo de Cattelan. Así, en un primer momento, cuando visitamos la exposición, no comprendimos nada. Con el paso del tiempo, pero, entendimos la obra, vimos la belleza de cada una de esas piezas, al arrugarse y envejecer. En este caso tampoco se vendía la obra física, sino la idea que, en este caso, estaba acompañada de una fotografía y un certificado.

En una entrevista realizada en 1999, Cattelan dijo:<sup>650</sup>

“vivimos en el imperio del *marketing*, del espectáculo y la seducción, de modo que uno de los papeles de los artistas y comisarios es deconstruir esas estrategias para resistirse a su lógica, usarlas y encontrar nuevas formas de activismo contra ellas.”



Karin Sander (Bensberg, 1957). *Kitchen Pieces*, 2015. Vegetales. Barbara Gross, Múnich, Alemania.

El artista lo efectúa con mucho éxito. El mármol es un material bellísimo, irresistible y pocos artistas son los que no sienten la necesidad de probarlo. Duchamp lo hizo en una obra suya titulada *Why Not Sneeze Rose Sélavy?*, de 1921. Cattelan encarga el tallado de forma indirecta a un taller de Carrara. Richard Sennett estima que, al menos, son necesarias diez mil horas<sup>651</sup> para dominar cualquier técnica.

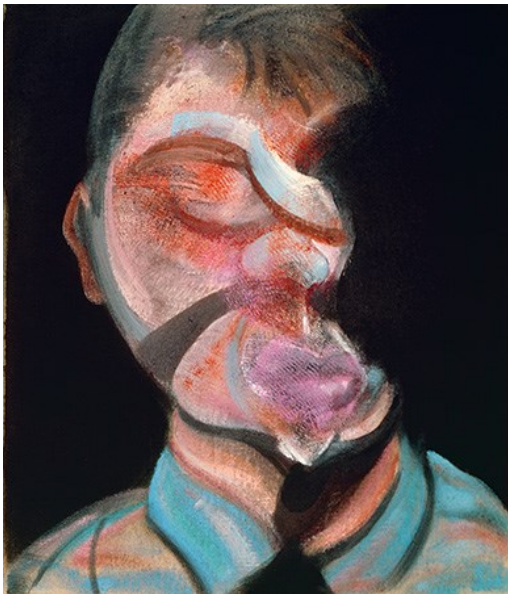
<sup>650</sup> RAFAEL LOPEZ BORREGO, op. cit. [Consulta: 19 de enero de 2022]

<sup>651</sup> SENNETT, R. (2018). *El Artesano*. Barcelona: Anagrama. p.213.

¿Quién de nosotros tendría tiempo para ello? Otro aspecto sobre el cual queremos tratar es sobre la controversia que existe sobre los modos indirectos de talla. Cattelan usa normalmente la máquina de puntos, pero se podría aplicar a otros. Parece que, para algunos galeristas, e incluso artistas, está mal visto usarlos. Es como si la obra resultante perdiera valor por el mero hecho de que la haga otra persona o una máquina. Pensamos que para nada es así; por un lado, si no se revela la técnica usada, nadie sabrá nunca si se hizo directa o indirectamente. Ninguna técnica por sí sola garantiza el éxito. Nosotros somos partidarios de que el propio artista haga todo el proceso, porque no nos gusta que otros toquen nuestras esculturas. Aun así, respetamos que otros no piensen de la misma manera, ya que importa el resultado.

La obra de Cattelan nos parece excelente, puesto que no es muy habitual de estas técnicas. Cuando lo hace, confía en buenos especialistas; el mármol vibra y está bellísimamente trabajado. La máquina de puntos, que usa el equipo de Cattelan, es una técnica sencilla que se vuelve muy repetitiva y, por lo tanto, aburrida, pero es cierto que ahorra mucho tiempo al ser muy fiable. Bien usada, es una guía útil y no se incurre en errores. Como cualquier herramienta o tecnología, el problema es el mal uso que se le puede dar; en este caso, cuando se copia sin sentido ni talento.

Kevin Francis Gray usa la misma técnica; en este sentido, nos agrada que no tenga ningún inconveniente en mostrar a los artesanos que realizan sus obras en imágenes de las redes sociales, puesto que se trata de un reconocimiento a su exquisita paciencia y buena técnica. Las esculturas de Gray dan la sensación de inspirarse en una forma clásica: un cuerpo bello que es transformado, agitado y cambiado de manera visceral para crear algo nuevo, con toques surrealistas.



Francis Bacon (Dublín 1909-1992). *Autorretrato*, 1972. Óleo sobre tela, colección particular.



Kevin Francis Gray (Armagh 1970). *Busto of Caer (detalle)*, 2008. Mármol de Carrara, cortesía del artista.



La carne está violentada, en cierto modo, y nos recuerda inevitablemente a las pinturas de Francis Bacon. Según Sam Hunter: “concebía sus pinturas a partir de una suerte de violencia creativa, que se basaba en la manipulación física de la materia pictórica con sus propias manos”.<sup>652</sup> Esta violencia queda impresa en la carne lacerada, herida y tensa, de la misma manera que vemos en algunas obras de Gray. Es también interesante saber que artistas como Rembrandt y otros pintores holandeses del siglo XVII forman parte de una tradición en la historia del arte, que experimentó con la carne y la sangre. Es cierto que la obra de Gray no representa a seres muertos, pero su manera de expresarlo nos ha recordado estos antecedentes.

Por último, el resultado estético nos confunde un poco, porque se nota en exceso que el mármol era antes una obra en arcilla, por las evidentes señales de las manos. Quizás habría sido más interesante cocer el original en arcilla y no pasarlo al mármol. Para nosotros, esto no funciona mucho, de hecho, ya que nos recuerda a la obra en bronce de Mark Manders, que hace algo similar: si Gray transforma la arcilla en mármol, Manders transforma la arcilla en bronce. Hay, pues, una dualidad, un conflicto entre lo blando y lo duro. Como observamos en esta monumental cabeza, que es muy bella, el bronce ha sido patinado para que parezca arcilla. Este recurso lo hemos visto en muchos artistas.

Nos viene a la mente, por ejemplo, Jaume Plensa, que además de tallar cabezas en mármol las hace en madera y elabora moldes para fundirlas en bronce, con lo cual queda toda la textura de la madera, pero sin ser madera. Se engaña al ojo y, obviamente, aunque cada cual tiene el derecho de hacer lo que quiera con su trabajo, a nuestro juicio se pierde el equilibrio, porque la pieza pasa a ser puramente estética, decorativa y el pensamiento queda en segundo lugar.



Mark Manders (Volkel 1968). *Dry Clay Head* 2015-16.  
Bronce patinado, cuerda, madera contrachapada y fotocopia de papel, Zeno X, Amberes, Bélgica.

---

<sup>652</sup> HUNTER, S. (2009) Francis Bacon. Barcelona: Polígrafa. p.36.

### 3.2.4. Talla Tecnológica

Aquí ubicamos a los artistas que se sirven de nuevas técnicas indirectas, mediante el uso de máquinas motorizadas, como las CNC, los pantógrafos o los robots en tres dimensiones (v. págs. 43 y 46). En este tipo de métodos, el momento creador se lleva a cabo con el modelado, que puede ser manual o digital, incluso es posible hacer un escaneado que copia perfectamente toda la forma de una figura y la traslada a un programa, el cual la va generando de manera perfecta en un ordenador. Gracias a ello, un robot puede tallar sin problemas cualquier forma; sin embargo, es curioso destacar que el acabado final en la piedra, siempre es manual. En este sentido, se constata cómo la mano humana es insuperable en este punto del proceso técnico.

### Jaume Plensa

Jaume Plensa nació en 1955 en Barcelona (España), donde vive y trabaja actualmente. Tiene una enorme reputación internacional, gracias a sus trabajos ubicados por todo el mundo. Estudió en la Escuela de la Llotja y en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi. Ha sido profesor en la École nationale supérieure des Beaux-Arts de París y colabora regularmente con la School of the Art Institute of Chicago como profesor invitado.<sup>653</sup> Su obra está repleta de referencias al arte mismo: desde la tradición clásica, al conceptual, desde el Renacimiento a las vanguardias históricas.<sup>654</sup> Emplea todas las técnicas posibles, como el empleo del hierro, el aluminio, el acero, el bronce, cristal, la resina, la luz el sonido o las letras.<sup>655</sup> A lo largo de la última década, ha creado las conocidas cabezas de niñas con materiales que van desde el alabastro, el mármol, el vidrio, el bronce o el hierro.

Podemos encontrar semejanzas con la obra de Francesco Laurana, escultor italo-croata que tallaba bustos de mujeres jóvenes en actitud meditativa y seria. Otro ejemplo son las cabezas de Ife, hechas en latón por el pueblo yoruba de Nigeria en los siglos XIII y XIV, que retrataban a chicas en la flor de la vida justo antes de alcanzar la madurez.<sup>656</sup> Los retratos de Plensa, en este caso, se distinguen por ser de diversas etnias y estar inspirados en chicas que han emigrado entre dos o más países. Plensa se ha referido al potencial poético de la diversidad y, esta poesía, dentro de una visión utópica de un mundo sin fronteras, se despliega en sus manos en forma de esculturas. Tienen los ojos cerrados y miran hacia dentro, como si soñaran.

---

<sup>653</sup> JAUME PLENSA. *Short Biography*. < <https://jaumeplensa.com/biography/short-biography> > [Consulta: 20 de enero de 2021]

<sup>654</sup> PLENSA, J. (2003). *Jaume Plensa*. Barcelona: Polígrafa.p.63.

<sup>655</sup> *Ibidem*, p.69.

<sup>656</sup> *Ibidem*, p.74.



Jaume Plensa (Barcelona 1955). *Lou*, 2017. Alabastro. Richard Gray, Nueva York, Estados Unidos.



Jaume Plensa (Barcelona 1955). *Lucia*, 2021. Alabastro. Lelong, Nueva York, Estados Unidos.

Plensa no trabaja solo, sino que tiene un gran equipo de asistentes versátiles que dominan absolutamente todas las técnicas, para lograr así acabados perfectos y proezas técnicas. En el caso de estos retratos, la ejecución empieza a partir de una modelo, que es fotografiada en 360 grados gracias a una máquina formada por muchos objetivos. Esto se traslada digitalmente a un ordenador que, mediante un robot, talla perfectamente la imagen en mármol, alabastro o madera. Otras piezas más pequeñas son elaboradas a partir de vigas viejas de madera obtenidas de edificios antiguos, que siguen el mismo procedimiento. Las esculturas de Plensa tienen un magnetismo especial que nos invita a tocarlas.



Jaume Plensa (Barcelona 1955). *Silencio*, 2017. Madera. Lelong, Nueva York, Estados Unidos.

## Henrik Menné

Henrik Menné nació en Copenhague en 1973, donde vive y trabaja. Se graduó en la Real Academia Danesa de Bellas Artes en 2002. Sus esculturas son una intersección entre la ciencia, el arte y la tecnología, lo cual origina unas esculturas dinámicas y de base procesual.<sup>657</sup>

La mayor parte de su producción lo constituyen máquinas autoconstruidas y de baja tecnología, que se ponen en funcionamiento temporalmente cuando se exhiben; todas las esculturas están *en proceso*, el cual es siempre silencioso, controlado y estructurado por movimientos repetitivos a medida que las máquinas transforman un solo material —plástico, cera, metal o piedra— en objetos peculiares. Estos elementos, de formas suaves, rara vez se consideran obras de arte autónomas y se destruyen<sup>658</sup> o reciclan cuando ya no se exhiben.



Henryk Menné (Copenhague 1973). *Afrundingsanordning*, 2015.  
Acero, vidrio, aluminio, plástico, madera y elementos electrónicos. Tom Christoffersen, Copenhague, Dinamarca,



Henryk Menné (Copenhague 1973). *Stone and Stone* 2007  
Piedra, hierro, elementos electrónicos 2007, Piet Mondrian Studios, Ámsterdam, Países Bajos.

Muchas de estas máquinas crean piezas por adición; otras, en cambio, lo hacen por sustracción. Por ejemplo, en *Stone and Stoner*, observamos como dos piedras atadas a un brazo giran sobre una gran piedra. Así, al rozarse van creando un ligero dibujo en la de mayor tamaño. *Afrundingsanordning* (2015) es otra pieza en la cual gotea ácido cítrico sobre una piedra de cal verde gris rectangular. Este ácido disuelve poco a poco la superficie, la cual queda redondeada.

La obra *G120*, de 2013, lanza un chorro de arena y aire hacia una plataforma giratoria; en ella, hay una copia en escayola de una obra de Thorvaldsen que se va desgastando. Y por último, *Markeringsapparatur* (2015) es una máquina que consta de un brazo metálico en el que hay colocado un cincel que golpea la roca, para que talle una escultura. Es muy interesante ver como Menné la hace

<sup>657</sup> LABORAL CENTRO DE ARTE. Henrik Menne. <http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/personas/henrik-menne> [Consulta: 25 de enero de 2021]

<sup>658</sup> TOM CHRISTOFFERSEN. Henrik Menne. <http://tomchristoffersen.dk/artists/henrik-menn%C3%A9/> [Consulta: 26 de enero de 2021]



funcionar gracias a una celda solar y, por lo tanto, depende de la cantidad de luz de cada día. En un día soleado de verano, la cantidad de golpes es cada 5 minutos, y en invierno tal vez uno por hora.

El intrigante carácter analógico y de baja tecnología de todas las obras de Henrik Menné hace visible el principio sobre el que se organiza el sistema individual de la escultura particular. A pesar de esta transparencia racional, las obras de Menné aparecen casi siempre lógicamente imposibles y tremendamente bellas. Por otro lado, nos transmiten cierta diversión cuando nos lo imaginamos construyéndolas, con ropas más de científico que de escultor. En este sentido, algunas de sus piezas, como *Stone and Stone*, parecen ser partes de una nave en misión al planeta Marte.



Henryk Menné (Copenhague 1973). *G120*, 2013. Hierro, compresor, arena, yeso y otros electrónicos. Tom Christoffersen, Copenhague, Dinamarca.



Henryk Menné (Copenhague 1973). *Markeringsapparatur*, 2015. Madera, hierro y elementos electrónicos. Tom Christoffersen, Copenhague, Dinamarca,

## Daniel Dewar y Grégory Gicquel

Daniel Dewar y Grégory Gicquel es una pareja de artistas, nacidos el 1976 en Forest of Dean (Reino Unido) y en St-Brieuc (Francia) el 1975, respectivamente, que viven y trabajan entre Bruselas y París. Este dúo francobritánico se conoció cuando estudiaban en la Escuela de Bellas Artes de Rennes en 1998. Juntos crean proyectos escultóricos, en ocasiones monumentales, en los cuales combinan técnicas tradicionales y nuevas tecnologías. Estos grupos son muy variados, ya que encontramos figuras humanas, automóviles, fauna, flora, objetos cotidianos como lavabos, jerséis, etc.

Inspirados en el pasado, proyectan una sombra de ironía en el presente; así, su trabajo se sitúa entre lo anticuado y lo contemporáneo, lo misterioso y lo normal, la tradición y la invención, la repulsión y la atracción.<sup>659</sup> Dewar y Gicquel abarcan un amplio abanico de materiales, como la cerámica, la piedra, la madera o lo textil. En cuanto a las técnicas de trabajo, se preocupan mucho por los procesos de fabricación que se originan en los distintos oficios. Aprendieron por sí mismos varias habilidades consideradas tradicionales, como la talla directa y otras modernas como el uso de la copiadora manual.



Daniel Dewar (Forest of Dean 1976) y Grégory Gicquel (Saint-Brieuc,1975).  
*Rosa Aurora Rosa*, 2018. Mármol. Clearing, Bruselas, Bélgica.

Cada uno de sus trabajos requiere un completo proceso de investigación y planificación. En el caso de la imagen, titulada *Rosa Aurora Rosa*, solo se aprecia una de las esculturas de la exposición, que presenta accesorios de baño. En otras esculturas, en vez de ello, hay una mano o una pierna humana, todo tallado siempre en mármol portugués. Los lavabos, las cabezas de ducha o los bidés están perfectamente lijados y pulidos y, por momentos, nos hacen pensar en la humedad que aparece tras cada ducha que nos damos. Esto contrasta con la superficie rugosa y granulada del mármol, que parece sal. Se sugiere el rastro de agua, como si las esculturas fueran funcionales, y puede que lo sean,

<sup>659</sup> ENGELS, T. (2020) "Daniel Dewar and Grégory Gicquel's Eco-Erotic Sculptures" en *Frieze*, 9 de octubre ><https://www.frieze.com/article/daniel-dewar-and-gregory-gicquels-eco-erotic-sculptures> > [Consulta: 29 de enero de 2021]



al ser de tamaño natural. Todas estas ilusiones nos hacen pensar que la vida corre por estos conductos, ya que son objetos híbridos. De acuerdo con Alexandre Stipanovich,<sup>660</sup> estas esculturas pueden leerse “como una oda a la civilización de la limpieza”, al agua que nos llega por el grifo. Se trata, pues, de uno de los inventos más subestimados del siglo XX, que actualmente ha devenido indispensable. Por otro lado, estas esculturas se pueden entender como reliquias, como lápidas que nos recuerdan a las ruinas de Pompeya, donde todo quedó petrificado para la eternidad. En este caso concreto, se tallaron todas mediante la talla directa.

En cambio, en la siguiente imagen observamos una instalación en la que se usa la talla indirecta. Al emplear una copiadora o pantógrafo manual, que algunos consideran la antepasada de la fresadora CNC, el proceso se ejecuta a mano, de forma muy sencilla. Un brazo (llamado *copión*) toca el modelo, mientras que en el otro brazo hay una fresa que va comiendo el bloque de madera. Así, se acaricia toda la superficie del modelo, con pasadas y pasadas, y la máquina talla todo poco a poco. Al hacerse manualmente, la mano prevalece en todo el proceso, siendo pese a ello una nueva tecnología.<sup>661</sup> Las piezas reproducidas son partes del cuerpo humano, como dedos, torsos, brazos, estómagos, intestinos, o también animales, como caracoles y cabezas de buey.



Daniel Dewar (*Forest of Dean* 1976) y Grégory Gicquel (*Saint-Brieuc*, 1975).  
*Mammalian Fantasies*, Madera. Loevenbruck, París, Francia.

<sup>660</sup> Alexandre STIPANOVICH, A. (2018) “Daniel Dewar & Grégory Gicquel C L E A R I N G / New York” en *Flash Art*, 9 de marzo > <https://flash---art.com/2018/03/rosa-aurora-rosa/> > [Consulta: 5 de enero de 2022]

<sup>661</sup> “Daniel Dewar & Grégory Gicquel “Mammalian Fantasies” at Kunsthalle Basel, Basel “ (2019) en *Mousse*, 22 marzo <<http://moussemagazine.it/daniel-dewar-gregory-gicquel-mammalian-fantasies-kunsthalle-basel-basel-2019/>> [Consulta: 29 de enero de 2021]

## Bojan Sarcevic

Bojan Sarcevic nació en Belgrado (1974), aunque vive y trabaja entre Berlín y París. Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de París y realizó estudios de posgrado en la Rijksakademie de Ámsterdam. Enseña en De Ateliers en la capital neerlandesa, en la Hochschule für Gestaltung und Kunst de Basilea y en L'École des Beaux-Arts de París.<sup>662</sup>

La pluralidad de la práctica de Sarcevic encuentra sus raíces en una relación esencial con la escultura, la materialidad y el espacio, cuestionando sus implicaciones políticas, sociales y poéticas. El artista explora las resonancias ideológicas y los desplazamientos culturales que contienen las formas, los materiales y las estructuras.<sup>663</sup>

La idea de abstracción en los sentidos conceptual y formal se encuentra en el centro de la práctica de Sarcevic. Las propuestas estéticas y las relaciones materiales particulares ofrecen un punto de partida para un encuentro perceptivo formal, que revela cuestiones de comprensión empírica, teórica y sensual del mundo. La escultura, el collage, la construcción, la instalación y el cine se encuentran entre los medios por los que establece y comprende la forma. Esta conexión y los recuerdos de cada material, así como su relación con el espacio, son fundamentales para Sarcevic.



Bojan Sarcevic (Belgrado 1974). *New Emotional Style* 2020, Mármol, congelador, piedra caliza y madera de abedul. Frank Elbaz, París, Francia.



Bojan Sarcevic (Belgrado 1974). *Rhombic oath* 2018, Ónice y vela, cortesía del artista.

<sup>662</sup> MANIERA. *Bojan Sarcevic*. < <https://www.maniera.be/creators/15/bojan-sar269evi263> > [Consulta: 2 de febrero de 2021]

<sup>663</sup> FRANK ELBAZ. *Bojan Sarcevic*. < <https://www.galeriefrankelbaz.com/578/artists-sarcevic-overview> > [Consulta: 5 de febrero de 2021]

En las esculturas de gran escala que tiene que tallar de manera muy precisa, recurre al robot digital. Podemos apreciarlo en piezas como *New Emotional Style* (2020), en la que hay un gran bloque de mármol verde con cortes geométricos sobre el cual hay un congelador industrial que funciona. Esta pieza nos recuerda a un sarcófago extraterrestre y nos acerca a la fascinación que Sarcevic siente por la tecnología actual.

Otro ejemplo es *Invagination*, en la cual se refiere a la idea de que algo se voltea, se vuelve hacia adentro o se dobla sobre sí mismo.<sup>664</sup> Sarcevic utiliza el mismo sistema: el resultado visual es una talla fina y delicada nos da la sensación de ser la corteza de un árbol gigantesco. Tan solo en piezas pequeñas, el artista trabaja manualmente de forma clásica. Sobre su trabajo, nos dicen:

“Sarcevic despliega una visión caleidoscópica que se mueve incesantemente entre la figuración y la abstracción, lo infinitamente pequeño y lo monumental, lo común y lo singular, a través de formas tan simples como ingeniosas”.<sup>665</sup>



Bojan Sarcevic (Belgrado 1974). *Innagination*, 2016. Mármol.  
Modern Art, Londres, Reino Unido.



Bojan Sarcevic (Belgrado 1974).  
*L'Extime*. Mármol, maniquí y cuerdas.  
Frank Elbaz, París, Francia.

<sup>664</sup> MODERNA ART. *Bojan Sarcevic* < <https://modernart.net/exhibitions/bojan-%C5%A1ar%C4%8Devi%C4%87-invagination/press-release> > [Consulta: 8 de febrero de 2021]

<sup>665</sup> FRANK ELBAZ. op. cit. [Consulta: 8 de febrero de 2021]

## Nicolas Party

Nicolas Party, nacido el 1980 en Lausana (Suiza), vive y trabaja en Nueva York. Estudió en la Escuela de Arte de Lausana en Suiza antes de recibir su MFA de la Escuela de Arte de Glasgow en Escocia. Este artista trabaja en una amplia gama de medios diferentes. Aunque es muy conocido por sus pinturas y murales saturados de color, también hace esculturas policromadas, pasteles, instalaciones, grabados y dibujos, y trabaja como curador.

Party suele pintar paisajes, retratos y naturalezas muertas de objetos cotidianos, de los que despoja de todo detalle superfluo. En lugar de crear representaciones fieles de la naturaleza, utiliza estos temas, aparentemente inocuos, como trampolines para explorar el arte de la pintura en sí. Sus preocupaciones radican, por tanto, menos en la descripción precisa de la naturaleza y más en su traducción y transformación a través del color, los materiales y la composición. La precisión pictórica, una paleta de colores vibrantes y un buen ojo para la composición, se fusionan en obras que son accesibles y seductoras, pero, al mismo tiempo, continúan un diálogo históricoartístico entre la observación y la imaginación.

Party también está interesado en el poder de la pintura para alterar nuestra percepción del entorno construido y, dentro del contexto de una galería, cómo experimentamos el arte. Con este fin, suele pintar murales, ya sea como obras independientes o como escenarios cuidadosamente orquestados para sus pinturas.<sup>666</sup> Su obra escultórica es fascinante y sigue la línea de la pintura, tiene dos vertientes: la primera, y más antigua, está formada por piedras coloreadas en acrílico que recrean frutas con tal belleza que no parecen rocas sino un material más blando, serie que fue comenzada en 2012.



Nicolas Party (Lausana 1980). *Still lifes, Stones and Elephants*, 2012. Piedra policromada. Instituto Suizo, Nueva York, Estados Unidos.

<sup>666</sup> XAVIER HUFKENS. *Nicolas Party*. < <https://www.xavierhufkens.com/artists/nicolas-party> > [Consulta: 10 de febrero de 2021]

En cambio, las últimas esculturas surrealistas<sup>667</sup> de Party están realizadas en madera y son una serie de bustos, figuras o elementos anatómicos colocados sobre coloreados basamentos, que crean la sensación de un mundo único e íntimo. A través del color, Party tiende una clara referencia con la antigua escultura griega (período arcaico y clásico). Recordemos que las esculturas en madera o mármol se policromaron, algo hoy inconcebible para nuestra mentalidad y gusto occidental.<sup>668</sup> Fue a partir del helenismo cuando se empezó a experimentar con partes sin colorear, dejándolas por completo así en la antigua Roma, la verdadera cuna de lo que llamamos escultura clásica. Todas estas tallas han sido primero renderizadas en 3D y fresadas por una máquina CNC. Asimismo, el color es aplicado a mano por el artista como si aplicara una capa de maquillaje. De esta manera, se oculta su concepción digital, lo que no nos da pistas de cómo han sido realizadas, algo que en principio no es importante.



Nicolas Party durante la instalación de su exposición en el Museo de Arte de la Suiza Italiana, Lugano, Suiza. Fotografía de MASI.

<sup>667</sup> NICOLAS PARTY, POLYCHROME" (2019) en The Modern Institute s/f <  
<https://www.themoderninstitute.com/artists/nicolasparty/exhibitions/polychrome-2019-05-25/6753/>> [Consulta: 10 de febrero de 2021]

<sup>668</sup> ídem.



## Yngve Holen

Yngve Holen, nacido el 1982 en Brunswick (Alemania), vive y trabaja en Berlín. Este artista noruegoalemán estudió escultura en la Universidad de Artes Aplicadas de Viena en 2006. Además, amplió su formación en la escuela de Bellas Artes de Fráncfort. Holen explora el concepto de *posthumano* a través de objetos cargados de avances tecnológicos que relaciona con el cuerpo humano. Al mismo tiempo, analiza la relación entre el diseño y la función de objetos de alta gama como generadores de valor y objetos fetiche. Por otro lado, al privar a los productos cotidianos de la industria y la tecnología de su función original, y alterarlos para convertirlos al contexto artístico, Holen plantea preguntas sobre la producción industrial y los desarrollos técnicos actuales, así como los procedimientos mecanizados.<sup>669</sup> Entre los objetos modificados, encontramos lavadoras, juguetes de Lego ampliados de tamaño y fundidos en bronce o partes de coches de alta gama.

Cabe destacar dos exposiciones para analizar su obra escultórica en relación con la talla. En la primera, titulada *Rose Painting*, podemos apreciar las llantas de cinco modelos de SUV diferentes, cuyos núcleos aislados se escanearon en 3D, se escalaron a un diámetro de dos metros y se fresaron en madera contralaminada cruzada. El cambio de tamaño y de materiales, del aluminio a la madera, implica que las obras recuerden las ruedas de las carretas de los históricos carruajes tirados por caballos o diligencias. En su deliberada *no funcionalidad*, enfatizan particularmente la calidad ornamental, que nos puede recordar a los rosetones góticos como nos sugiere Dana Bergmann.<sup>670</sup>



Yngve Holen (Brunswick 1982). *Rose Paintings*, 2018. Madera contralaminada. Galería Neu, Berlín, Alemania.

<sup>669</sup>BERGMANN, D. (2018) "Yngve Hole, Horses" en *Artmap*, 18 de septiembre <[https://artmap.com/kunsthalleduesseldorf/exhibition/yingve-holen-2018?print=do#i\\_p3n4d](https://artmap.com/kunsthalleduesseldorf/exhibition/yingve-holen-2018?print=do#i_p3n4d)> [Consulta: 12 de febrero de 2021]

<sup>670</sup>ARTSY. Yngve Holen. <https://www.artsy.net/artist/yingve-holen> [Consulta: 12 de febrero de 2021]

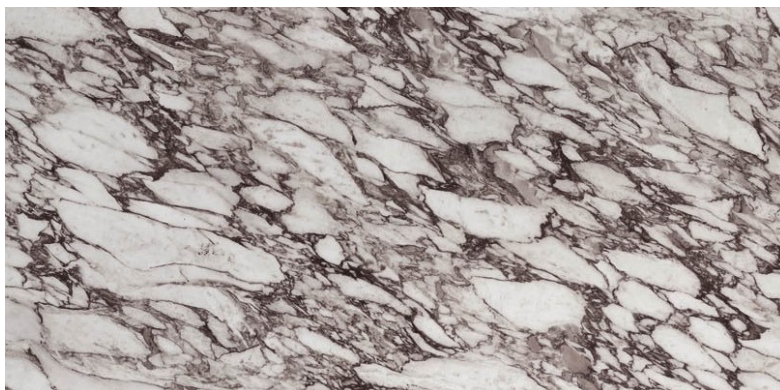


La elección de Holen de madera contralaminada puede entenderse por el reciente auge de este material en la arquitectura y la construcción. Su uso, además, es la expresión de un comportamiento supuestamente ecológico. También puede entenderse como un síntoma del gusto contemporáneo, dividido entre un anhelo de tradición y una dependencia cada vez mayor de la innovación altamente tecnificada.

Terminamos con la impresionante obra titulada *Cake*, ‘pastel, tarta’, cuya instalación se compone de un Porsche Panamera cortado en cuatro pedazos por una sierra industrial de diamante.<sup>671</sup> Esta obra fue presentada en la Kunsthalle de Basilea; para su elaboración, el escultor corta el automóvil del mismo modo en que se cortaría un gran bloque de mármol, es decir, como si fuese un todo. De la misma manera que cuando se corta la piedra, nos interesamos por las vetas de este material, Hole pretende que lo hagamos con las vetas de la tecnología.



Yngve Holen (Brunswick 1982). *Cake*, Porsche Panamera Kunsthalle, Basilea, Suiza.



Arabescato Brescia, cortesía de Sonia Larrotcha.

<sup>671</sup> LAFAYETTE. *Yngve Holen*. <<https://www.lafayetteanticipations.com/en/oeuvre/cake>> [Consultado: 5 de mayo de 2022]

## Sári Ember

Sári Ember, nacida en Sao Paulo (Brasil) en 1985, vive y trabaja en Budapest. Su educación se compone de una licenciatura en fotografía en la Universidad de Arte y Diseño Moholy-Nagy de Budapest (2009). Durante los estudios, obtuvo dos becas, una para la Universidad de Artes y Diseño de Ljubljana en Eslovenia y otra para la Universidad de Arte de Glasgow. Por último, cursó un año en la escuela de teatro Jaques Lecoq de París (2010). El trabajo de Ember se centra en la noción de identidad y herencia, el pasado personal, el pasado de las comunidades y la situación del individuo en estas comunidades. Su práctica, por lo general, abarca una variedad de medios, y sus proyectos recientes incluyen vídeo, collage, pintura, piedra, cerámica y objetos textiles. Las obras de Ember, a menudo, cuestionan la naturaleza de la representación. Recientemente, su interés se ha dirigido hacia imágenes más abstractas y la creación de imágenes híbridas a través del examen y la consiguiente deconstrucción de géneros tan clásicos como el retrato.<sup>672</sup>

Su obra escultórica tiene su origen en su reciente interés por el género clásico del retrato. Utiliza materiales de fuerte valor simbólico, como la cerámica, la piedra y el mármol. Ember lo reduce a una forma abstracta que, en cuanto a rasgos y formas, evoca mediante bustos, máscaras y rostros un aura mágica de recuerdos, tradiciones, rituales, perdidos. identidades y múltiples historias.<sup>673</sup> La peculiaridad del trabajo de Sári Ember se expresa en dar una nueva forma y significado a los objetos de nuestra vida diaria, lo cual nos incita a observarlos y a descubrir valores ocultos y nuevas profundidades.



Sári Ember (Sao Paulo 1985). *Secret Pesach*, 2019. Mármol negro. 2B, Budapest, Hungría.

<sup>672</sup> DMW. *Sari Ember* < [https://www.dmwgallery.be/?page\\_id=2184](https://www.dmwgallery.be/?page_id=2184) > [Consulta: 13 de febrero de 2021]

<sup>673</sup> EMBER SARI. *Since our Stores*. < <https://embersari.hu/since-our-stories/> > [Consulta: 13 de febrero de 2021]

Su método de trabajo es variado; así, elabora piezas talladas con máquinas de forma manual, en otras usa el chorro de arena o agua a alta presión, e incluso en algunas se sirve de la CNC. Cuando emplea el chorro de agua o arena, recorta una plantilla diseñada por un *plotter*, que fija en la piedra. Sobre ella, lanza el agua o la arena que, poco a poco, tras muchas pasadas, se va grabando paulatinamente en esta, con lo cual se obtienen una especie de relieves mínimos. Con ellos, recrea sus propios símbolos que pueden considerarse universales, tales como medias lunas, triángulos, o círculos, así como elementos geométricos que nos recuerdan a escudos medievales.



Sári Ember (Sao Paulo 1985). *Glorious times*, 2019. Mármol. Karin Studios, Praga, República Checa.



Sári Ember (Sao Paulo 1985), *Every other thing*, 2018. Mármol e hierro. Krokus, Bratislava, Eslovaquia



## Diario

La cabeza y la figura humana pueden ser las dos representaciones más repetidas en la historia del arte y, todavía hoy, muchos escultores continúan investigando en ello. Stephan Balkenhol realiza este comentario acerca de ello:

“Una cabeza humana en la escultura egipcia, romana o gótica o más tardía siempre es algo completamente diferente. Sería realmente extraño que las formas de esculpir una cabeza se hubiesen extinguido.”

Si preguntas a alguien sobre Jaume Plensa, seguramente te responderá que lo conoce por sus enormes cabezas de niñas en mármol, alabastro, madera o bronce. El éxito está asegurado, porque la combinación cabeza, rostro infantil y un material bello es perfecta. Lo demuestra la cantidad que hay repartidas en todo el mundo. Cuando te las encuentras por la ciudad, es cierto que son muy bellas y dan ganas de acariciarlas. El arte público es siempre muy difícil, porque no puede ser muy personal, debe ser algo equilibrado, para que agrade al mayor número de personas, para que llegue a todas las sensibilidades. Ahora mismo, nos viene a la mente el nombre de Antonio López (1936), quien también tiene algunas famosas cabezas de bebés, aunque no llega al nivel de Plensa. La pregunta es: aunque cada cabeza es diferente, ¿es necesario repetirse tanto? Porque no solo se encuentran en espacios públicos, sino que también las hemos visto en ferias de arte y galerías. Cuando se repite tanto una forma, solo podemos plantearnos que es por motivos económicos, ya que lo que no funciona no se repite. En este sentido, no queremos pensar que Plensa se haya quedado sin ideas. Estas cabezas se han convertido en un símbolo de estatus, puesto que su precio es altísimo, lo cual las convierte en algo exclusivo, al alcance muy pocos.



Jaume Plensa (Barcelona 1955). *Twins*, 1993. Acero, hierro y tierra. Fundación Henry Moore, Reino Unido.

Si nosotros pudiéramos adquirir una obra de Plensa, no elegiríamos una cabeza, sino una obra de su primera etapa escultórica, aquella más conceptual, aquella que no parece suya, valga la ironía, como por ejemplo *Twins I* (1993), formada por esferas fundidas de hierro y tierra y sujetas con mallas de acero. De lejos, parecen dos colinas, pero de cerca se aprecia algo mucho más crudo, como las enfermedades consecuentes de la revolución industrial; en la otra montaña, en cambio, el nombre de personas. Creemos que, dentro de cien años, las cabezas pasarán de moda, porque habrá muchas. Por el contrario, otras obras, a las cuales nadie hace caso, serán consideradas rarezas y serán más buscadas.

Del siguiente artista, Mene, nos ha sorprendido muchísimo saber que las obras producidas por las máquinas no se consideran arte y suelen ser destruidas. Por lo tanto, las obras de arte son las propias máquinas o es la exposición en la cual intervendrían en una especie de *performance*, que duraría hasta el día de clausura. Si nos fijamos, en las obras producida por las máquinas, al menos en las que son sustractivas, el resultado no tiene ninguna dificultad técnica; cualquiera podría lograrlo mucho más rápido con sus propias manos. No obstante, la finalidad de Mene no es esta, sino el proceso, la lentitud, la impaciencia del resultado, factores tan ajenos hoy en día en el mundo del arte. La obra de arte, pues, se convierte en una acción diaria, como cuando empieza a llover o hace mucho viento y esperamos que llegue el buen tiempo. Mene nos hace valorar lo temporal, sin importar el resultado de la obra.

Algunas de las obras de Mene, una vez se van formando, se vuelven demasiado frágiles para ser movidas sin que se rompan. Un buen ejemplo de esto es la titulada *114L*, elaborada mediante la adición y no por sustracción. La obra está formada de pegamento y, el hecho de que se rompa al moverlo, lo entendemos como una clara crítica a la obsesiva actividad comercial imperante en nuestros días, al consumismo más agresivo. Las obras de Mene, por lo tanto, son algo así como la belleza de las flores, que dura muy pocos días. ¿Debe el arte ser para siempre? No, no debe serlo. Mene crea obras escultóricas totalmente a contracorriente, algo que nos parece admirable.



Henryk Menné (Copenhague 1973). *114L*, 2006.  
Pegamento coloreado, aluminio, hierro, ventilador, motor.  
Tom Christoffersen, Copenhague, Dinamarca.

Cuando observas la increíble obra de Dewar y Cicquel, esta te abruma por la magnitud y la osadía que tienen. La crítica de arte Zoë Gray<sup>674</sup> indicó sobre ellos lo siguiente: “Su proceso multiforme recorre una delgada línea entre lo sublime y lo ridículo.” Y puede que tenga razón; así, de sus instalaciones, valoramos como positivo lo siguiente: en ellas intentan escapar del cubo blanco, algo que cuando eres un asiduo visitador de galerías se repite en la mayoría de los espacios. Su propuesta rompe esta línea monótona, lo cual es de agradecer. Lo siguiente es la elección de un solo material para cada uno de sus proyectos. Pensamos que, con esto, se logra una armonía estética, que mantiene un bello equilibrio. Técnicamente, cuando tallan, da una primera impresión de ser todo automático, debido a su alta producción. Sin embargo, esto no es así, ya que usan la máquina más manual de todas: la copiadora manual y no automática, que necesita en todo momento de la mano humana. Esta técnica la combinan con la talla directa.

Este proceso de creación es un canto a la paciencia, a lo lento y a lo laborioso; en definitiva, una celebración de lo analógico. Nuestras piezas favoritas son aquellas que se ubican en espacios públicos, como las que mostramos aquí, que nos parecen restos arqueológicos. En consecuencia, es como si estuviéramos en el año tres mil y viéramos restos de nuestra actual cultura.



Daniel Dewar (Forest of Dean 1976) y Grégory Gicquel (Saint-Brieuc, 1975). *Masacre de Mason*, 2008. Mármol de Castelnuou, Parc des Collections St Cyprien, Perpiñán, Francia. Fotografía de Noël Hautemanière

---

<sup>674</sup> GRAY.Z (2021). “Su proceso multiforme recorre una delgada línea entre lo sublime y lo ridículo” [Comentario en la página web Palais de Tokyo]. Daniel Dewar & Grégory Gicquel, Orange juice <<https://www.palaisdetokyo.com/en/event/daniel-dewar-gregory-gicquel> > [Consulta: 6 de enero de 2022]



Vivimos rodeados de objetos naturales y artificiales. En este sentido, la obra de Bojan Sarcevic los combina con acierto en algunos casos, por ejemplo, cuando coloca un congelador o una vela encendida sobre un bloque de piedra tallado logra una apariencia muy poética. Pero, también, hay otras uniones totalmente caóticas y *kitsch*, como cuando reúne maniqués a trozos de mármol. El maniquí es el anticuerpo, un objeto que no se hace con la intención de valorar su belleza, sino tan solo para llevar ropa. Si la obra de arte representa el objeto único, el maniquí es todo lo contrario, ya que es la reproducción industrial, fría y de bajo coste. Así, hay que tener cuidado con él, porque, a nuestro juicio, no funciona bien.

La mayoría de las esculturas necesitan de la acción de la mano humana, porque se adapta mejor que ninguna herramienta a todas las superficies. Kant dijo que “la mano es la ventana de la mente”.<sup>675</sup> Como se ha constatado, esta es imprescindible en la obra Dewar y Cicquel. En nuestro caso, también es insustituible. En la obra de Sarcevic vemos la excepción, la otra cara de la moneda. Así, su obra es muy geométrica, con planos muy precisos y, pese a poder realizarse manualmente, un trabajo por planos se volverá agotador, mecánico y aburrido, por lo que en este caso es una buena opción optar por el uso automático de maquinaria. Las piezas de Sarcevic que más nos agradan son aquellas en las que no hay objetos artificiales y predomina lo natural, puro y desnudo, como en las obras tituladas *He and She*. En este caso, pensamos que no hace falta nada más. Estas esculturas son de ónix, una piedra usada en la joyería. Con ella, Sarcevic elabora dos joyas monumentales en las que, al acercarnos, descubrimos que hay cera en ellas. Este olor, unido a la belleza increíble de este material, provoca que se vuelva arrollador para el ojo humano. De este modo, demuestra como un material es suficiente para llevar a cabo una obra así.



Bojan Sarcevic (Belgrado 1974). *He and She*, 2011. Ónix. Stuart Shave / Modern art, Londres, Reino Unido.



Bojan Sarcevic (Belgrado 1974). *He and She*, 2012. Ónix, Kunstmuseum, Liechtenstein.

---

<sup>675</sup> SENNETT, R. (2018). *op. cit.* p.185.

De la obra escultórica del pintor Nicolas Party, cabe destacar las piedras pintadas en forma de frutas que, pese a estar pintadas, no pierden la forma de la piedra, que es reconocible. En cambio, las cabezas de madera, de diversos tamaños de madera, confunden, porque al estar pintadas con colores tan chillones, conlleva que sea complicada identificar el material. Aun así, en conjunto, el resultado es bueno, por la combinación de escaladas, que va desde una que cabe en nuestra mano hasta otras gigantescas. Este artista también ha experimentado con esculturas de gatos o de torsos femeninos, aunque son estas cabezas las que más se repiten en muchas exposiciones a lo largo del mundo durante años. La obra de Party es muy atractiva; en este sentido, esperamos que no siga el camino de Plensa, con sus cabezas repetidas hasta la saciedad. Solo el tiempo, pero, nos hará ver si el artista se arriesga a crear nuevas formas o se acomoda en lo que ya funciona y es rentable. Nosotros esperamos que tome el camino de lo innovador.



Nicolas Party, en su estudio, fotografía de Alex Moore.

Yngve Holen nos presenta varias obras talladas. Cabe recalcar, en primer lugar, enormes esculturas de madera, que son ampliaciones de llantas de coches de alta gama. Desde lejos, sin embargo, parecen ser estrellas en el cielo. Pese a impresionar a primera vista, nos sugieren preguntas como: ¿Son una alabanza a la belleza de los automóviles? El resultado es un poco decorativo y la composición lineal tampoco es muy arriesgada. ¿Por qué no crear con ellas un paisaje? Por ejemplo, apilándolas en forma de montaña o esparciéndolas por el suelo. Si estás fascinado por piezas de alta tecnología, ¿por qué no usar estas piezas tal cual? No todas las formas funcionan en cualquier material: ¿quedaría bien un *kouros* de mármol en resina? Sin duda, no. Por eso, pensamos que es mejor mantener en este caso la

materia original. En el caso de las llantas, ampliadas o no, el acero es y debería seguir siendo su elemento, porque la madera transmite otras sensaciones totalmente diferentes.

Al analizar otros trabajos de Holen, consideramos que sí que cumple nuestro planteamiento anterior, pese a no ser sustracción. Por ejemplo, en la pieza titulada *PMR Compatible*, nos genera misterio y curiosidad, porque no sabemos exactamente qué parte es del automóvil o si se trata de un coche, puesto que podría ser un fragmento de una nave espacial. El resultado es bellissimo, el cual nos transmite perfectamente esa fascinación del artista. En este caso, sí que se aprecia la visión escultórica futurista.



Yngve Holen (Brunswick 1982). *PMR Compatible* 2017. Plástico, pintura de coche y hierro Neu, Berlín, Alemania.

La idea de transformar un objeto existente en una obra de arte recuerda, inevitablemente, a los *ready-made* de Duchamp, que empezaron en 1913 con la idea que tuvo el artista de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y de mirar como giraba. Sin embargo, esta lúdica y creativa actividad tiene un peligro, que el mismo Duchamp expone:

“No tardé en darme cuenta del peligro que podía haber en usar sin discriminación esta forma de expresión y decidí limitar la producción de los *ready-mades* a una pequeña cantidad cada año. Comprendí por esa época que, para que el espectador más aún que para el artista, el arte es una droga de hábito y quise proteger mis *ready-mades* contra una contaminación de tal género.”<sup>676</sup>

Consideramos importante este apunte de Duchamp de no excederse en la producción. Una sugerencia diferente sería crear algo completamente nuevo partir de un objeto real.

Por último, la obra titulada *Cake*, que corta en cuatro un Porsche Panamera, nos ha recordado a una fotografía de Christopher Williams en la cual se observa una cámara Nikon partida por la mitad. Williams lo hace con la intención que comparar los modos de producción en el capitalismo fordista

---

<sup>676</sup> MOURE, G ( 2009). Marcel Duchamp, obras, escritos y entrevistas. Barcelona: Polígrafa. p.123.

(un modelo basado en la producción y el consumo en masa industrializados) y la economía planificada soviética de comparar modelos industriales.<sup>677</sup> En cambio, Holen analiza el concepto de posthumano. *Cake* es una obra realmente impresionante, de museo. Además, dudamos de que alguien quiera tenerla en su casa, por el evidente espacio que ocupa.



Christopher Williams (Los Angeles 1957). *Cutaway model Nikon EM. Shutter*, 2008. Fotografía, C-print. Colección d'Art Contemporani Fundació "la Caixa", Barcelona, España.

Del trabajo de Sári Ember se pueden extraer varias conclusiones. En primer lugar, que es necesario no pensar en ser productivo todo el tiempo, es decir, no hay que autoexplorarse. Así, perder el tiempo es necesario para la creación. En el caso de Ember, es fundamental. Debemos volver a la vida contemplativa y olvidar la vida productiva; aprender a mirar, como sugiere Nietzsche:<sup>678</sup> "acostumbrar al ojo a mirar con calma y con paciencia, a dejar que las cosas se acerquen al ojo". Nietzsche opina que la vida contemplativa es más activa que cualquier hiperactividad. Esto es exactamente lo que hace Ember: pasear, mirar, volver a pasear, volver a ver. El tiempo pasa y encuentra algo interesante, como encimeras rotas, por todos lados, abandonadas. Las recoge y las lleva a su taller. Allí, sigue mirándolas, hasta que lo entiende y empieza a tallar. En consecuencia, transforma algo totalmente inútil en bellísimas esculturas.

Trabajar no es solo el momento físico en que estamos pintando o esculpiendo, sino que perder el tiempo también lo es en la rutina de un artista. Pasear y dejar al ojo que se relaje es crucial. Después de trabajar todo el día, por las tardes Francis Bacon realizaba este ritual, como indica:

"por las tardes paseo, me meto en un *pub*, luego en otro... a veces voy a visitar a un amigo... sino paseo sin rumbo fijo, *drift*, en inglés lo llamamos *drift*, un poco como un barco..."<sup>679</sup>

<sup>677</sup> MOMA. Christopher Williams. < <https://www.moma.org/artists/28858> > [Consulta: 19 de enero de 2022]

<sup>678</sup> BYUNG-CHUL, H. (2020). op. cit. p.49.

<sup>679</sup> HUNTER, S. op. cit. 70.

Todo el mundo da paseos, pero ¿cómo lo hacemos? Lamentablemente, mirando nuestros móviles, sin fijarnos en nuestro alrededor más que lo justo. En China se han instalado semáforos en el suelo para los adictos al móvil, porque hay muchos accidentes, algo que desde hace poco ha llegado también a Ibiza.<sup>680</sup> Eugène Ionesco, en una conferencia realizada en 1961, ya nos hablaba de algo parecido:

“Mirad las personas que corren afanosas por las calles. No miran ni a derecha ni a izquierda, con gesto preocupado, los ojos fijos en el suelo como los perros. Se lanzan hacia adelante, sin mirar ante sí, pues recorren maquinalmente el trayecto, conocido de antemano. En todas las grandes ciudades sucede lo mismo. El hombre moderno, universal, es el hombre apurado, no tiene tiempo, es prisionero de la necesidad, no comprende que algo pueda no ser útil; no comprende tampoco que, en el fondo, lo útil puede ser un peso inútil, agobiante. Si no se comprende la utilidad de lo inútil, la inutilidad de lo útil, no se comprende el arte.”<sup>681</sup>

La actividad de explorar la ciudad que lleva a cabo Ember, nos ha hecho recordar la figura del *flâneur*, que nació en el s. XIX. El *flâneur* es aquel paseante callejero urbano, ocioso, e intelectualmente activo, del cual Benjamin dice que “botaniza el asfalto”<sup>682</sup> ¿Existen todavía personas así? Podríamos decir que existe el *ciberflâneur*; en este sentido, Phillip Roth expone que “las pantallas nos han derrotado”.<sup>683</sup> Según su opinión, si en la época de Walter Benjamin ya era difícil “aprender a perderse”, hoy parece algo titánico. Pese a ello, Fiona Songel afirma que “el *flâneur* existe en la ciudad, y su particular punto de vista es algo que los avances tecnológicos no pueden conquistar”.<sup>684</sup> A pesar de que mantener una atención sostenida es cada vez más complicado, artistas como Sári Ember nos demuestran que es posible.

---

<sup>680</sup> “Semáforos en el suelo para evitar accidentes con los nuevos ‘peatones zombi’ (2019) en *El español*, 18 de mayo < [https://www.elespanol.com/invertia/disruptores-innovadores/autonomias/comunidad-valenciana/20190528/semaforos-suelo-evitar-accidentes-nuevos-peatones-zombi/401961290\\_0.html](https://www.elespanol.com/invertia/disruptores-innovadores/autonomias/comunidad-valenciana/20190528/semaforos-suelo-evitar-accidentes-nuevos-peatones-zombi/401961290_0.html) > [Consulta: 2 de febrero de 2022]

<sup>681</sup> ORDINE, N (2013). op. cit. p.74.

<sup>682</sup> SONGEL, F. (2021) *El arte de leer las calles*. Valencia: Barlin. p.20

<sup>683</sup> SONGEL, F. (2021) *Ibidem*, p.117.

<sup>684</sup> *Ídem*.

### 3.2.5. Talla conceptual

Agrupamos a los artistas que no tallan por ellos mismos sus esculturas. La hemos dividido en dos grupos: la conceptual natural y conceptual técnica.

La natural se basa en la idea de que si, de un gran bloque de piedra se desprendieran algunos pedazos, estos pueden ser usados como un *art trouve*. Consideramos a la naturaleza como una creadora que, mediante cambios geológicos como tormentas, erupciones de lava o terremotos, va cambiando el paisaje, lo va tallando. Por lo tanto, la naturaleza rompe el bloque y los artistas recogen esas partes que se transforman en obras de arte. Es ese momento mágico que un trozo de piedra en medio de una montaña, sin valor alguno, pasa una obra de arte.

La técnica, se centra en aquellos que fusionan la talla con la performance o los ready-made. Presentamos las interesantes propuestas de Perejaume, Thomas Geiger y Joana Piotrowska.

#### Richard Long

Richard Long, nacido en 1945 en Bristol, donde vive y trabaja, es quizás el artista *land art* más conocido del mundo, además de escultor, fotógrafo y pintor. Inició los estudios en la facultad de Arte de la Universidad del Oeste de Inglaterra en Bristol (1962-65) y, luego, en la Escuela de Arte de San Martín en Londres (1966-68). En esta escuela, cuando todavía era estudiante, realizó la icónica obra *A Line Made by Walking* (1967).<sup>685</sup>

Long logró fama internacional durante la década de 1970 gracias a las esculturas, las fotografías y los trabajos en papel que traía de sus viajes alrededor del mundo, los cuales incluían desde paseos por áreas rurales de la Gran Bretaña hasta caminatas por las lejanas llanuras de Canadá, Mongolia, Bolivia o la Antártida. Guiado por un gran respeto con la naturaleza y por la estructura formal de las formas básicas, Long nunca realiza alteraciones significativas en los paisajes que atraviesa. En cambio, marca el suelo o ajusta las características naturales de un lugar rematando piedras o haciendo trazos simples.<sup>686</sup> Suele trabajar en el paisaje que recorre normalmente, aunque, en otras ocasiones, lleva estos materiales a la misma galería; de este modo, traslada su experiencia en la naturaleza a la civilización.

El empleo constante de formas arquetípicas, principalmente círculos, líneas, cruces y espirales, se nota inmediatamente en el cuerpo de trabajo del artista. Long siempre ha enfatizado que:

“el significado de su obra radica en la visibilidad de sus acciones más que en la representación de un paisaje particular. Al reunir las materias primas de formas desiguales en la estructura geométrica, las obras de Long ilustran un tema recurrente: la relación entre el hombre y la naturaleza.”<sup>687</sup>

---

<sup>685</sup> CRISTEA ROBERTS. *Richard Long*. <<https://cristearoberts.com/artists/66-richard-long/>> [Consulta: 15 de febrero de 2021] (consultado el 15/02/2021).

<sup>686</sup> REPETTO. Richard Long. <<https://www.repettogallery.com/artist/richard-long/>> [Consulta: 18 de febrero de 2021]

<sup>687</sup> Ídem.





Richard Long (Bristol 1945). *A line in the Himalayas*, 1975. Instalación de piedras. Tate, Londres, Reino Unido.

El trabajo de Long se puede encontrar en colecciones permanentes en todo el mundo. En 1976 representó a la Gran Bretaña en la 37ª Bienal de Venecia. Sigue siendo el único artista que ha recibido cuatro nominaciones al Premio Turner, que ganó en 1989. Además, recibió el Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres del Ministerio de Cultura francés en 1990. Por otra parte, fue elegido Real Académico en 2001, y en 2009 recibió el Praemium Imperiale de escultura de Japón. Fue galardonado con el título de caballero en 2018.<sup>688</sup>



Richard Long (Bristol 1945). *Sin título*, 2019, Granito. Konrad Fischer, Berlín, Alemania.

---

<sup>688</sup> CRISTEA ROBERTS. *Richard Long*. <<https://cristearoberts.com/artists/66-richard-long/>> [Consulta: 15 de febrero de 2021] (consultado el 18/02/2021).

## Anish Kapoor

Anish Kapoor, nacido en Bombay en 1945, vive y trabaja en Londres. En sus primeros años en la India, estudió en la Doon School. Una vez en el Reino Unido, continuó su educación en la Hornsey College of Art en Londres (1973-77), seguido de estudios de posgrado en Chelsea School of Art, también en Londres (1977-78). Sus esculturas abstractas son de diferentes materiales, tales como el hormigón, la tiza, la fibra de vidrio, los pigmentos, la piedra, el fieltro y el acero inoxidable. En ocasiones, es inscrito en una corriente mística o espiritualista y a sus esculturas oníricas pigmentadas se les atribuye la sacralidad oriental o lo sublime occidental, que en su caso puede relacionarse con el budismo o el hinduismo.<sup>689</sup>

Es muy conocido por sus esculturas públicas; algunas de ellas son hazañas de la ingeniería. Así, destacan las inmensas pieles de PVC, estiradas o desinfladas, espejos cóncavos o convexos o sus piedras talladas y pigmentadas. En este sentido, Kapoor se situaría entre lo que hemos catalogado entre talla mínima y conceptual. La piedra como material fue incorporado en 1986 en bloques de granito, caliza, arenisca, alabastro o mármol y, en ellas, experimenta con color puro en unas ocasiones, mientras que en otras realiza una talla directa muy sencilla. Podemos destacar piezas cuya finalidad es la de crear una oposición entre lo pesado y lo ligero, lo sólido y lo etéreo y lo presente y lo ausente.<sup>690</sup>



Anish Kapoor (Bombay 1945). *Void Field*, 1990. Piedra arenisca y pigmento. Bienal de Venecia, Italia.

---

<sup>689</sup> OLANO SANS, A. M. (2016). op.cit. p.653.

<sup>690</sup> MUSEO REINA SOFIA. *Void Field (Campo vacío)* < <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/void-field-campo-vacio> > [Consulta: 20 de febrero de 2021]

Cabe destacar dos casos significativos dentro de su vasta producción. El primero es la obra *Void Field* (1989), formada por grandes bloques de arenisca perforados en su parte superior y rellenos de pigmento negro. En segundo lugar, *Dragón* (1992-1993), formada por ocho calizas. Cada una de estas pesan casi tres toneladas. El simple gesto de recubrirlas con azul de Prusia implica que floten y pasen a ser formas livianas. Al mismo tiempo, otorga al material un valor espiritual, como si se tratase de divinidades.



Anish Kapoor (Bombay 1945). *Dragón*, 2014. Piedra caliza y pigmento. Sakip Sabanci Museum, Estambul, Turquía.



## Ugo Rondinone

Ugo Rondinone, nacido en Brunnen (Suiza) en 1963, vive y trabaja en Nueva York. Estudió en la Universidad de Artes Aplicadas de Viena entre 1986 y 1990.<sup>691</sup> Es un artista multidisciplinar, ya que su producción abarca la escultura, la fotografía, el vídeo, la pintura, el dibujo y el sonido, a partir de los cuales crea entornos sorprendentemente sensoriales, en los que el espectador puede notar una experiencia sinestésica. Su técnica consiste en un sistema muy complejo de búsqueda en referencias de la historia del arte. El cine y el diseño influyen en su lenguaje pictórico, tanto como en un sentido distintivo de la poesía y la música.<sup>692</sup> Sus obras están unidas por una calidad poética y una preocupación permanente por temas universales como el tiempo, los ciclos cósmicos o la oposición primordial del día y la noche.<sup>693</sup>

El uso de piedras naturales es algo habitual en la obra de Rondinone. Las instalaciones más conocidas son *Human Nature*, que expuso en la Rockefeller Plaza de Nueva York en 2013. Está formada por varias rocas de basalto que han sido cortadas y apiladas para dar la apariencia de cuerpos humanos. Su estado es natural y casi *bruto*, para así evidenciar los contrastes entre la ciudad y lo salvaje de la naturaleza. Rondinone parece recordarnos que la naturaleza siempre estará ahí y no debemos olvidarla; es más, debemos cuidarla y protegerla. El artista escoge enormes rocas sin valor y las transforma apreciadas obras de arte.



Ugo Rondinone (Brunnen 1963). *Human Nature*, 2013. Basalto y pernos de hierro. Plaza Rockefeller, Nueva York, Estados Unidos.

<sup>691</sup> CAIXAFORUM. *Ugo Rondinone*. <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/4693/UgoRondinone> > [Consulta: 10 de marzo de 2021]

<sup>692</sup> KUNSTHALLE WIEN. *Ugo Rondinone* < <https://kunsthallewien.at/en/exhibition/ugo-rondinone-no-how-on/> > [Consulta: 10 de marzo de 2021]

<sup>693</sup> SADIE COLES. *Ugo Rondinone*. < <https://www.sadiecoles.com/artists/35-ugo-rondinone/> > [Consulta: 11 de marzo de 2021]

Mucho más conocida es la icónica obra *Seven Magic Mountains*, ubicada en el desierto de Nevada (2016) y compuesta por enormes piedras calizas con una altura de más de nueve metros. El color de las piedras provoca que parezcan artificiales, ya que al verlas no sabemos si son de plástico, espuma de poliestireno o piedra. Con ellas, Rondinone incita al espectador a deleitarse con la experiencia sensorial pura del color, la forma y la masa, mientras simultáneamente engendra en una versión completamente contemporánea de lo sublime.

En las obras de Rondinone observamos dos tipos de tallas: una mínima, que son los cortes en las bases, lo justo para que sean estables, y otra conceptual, pues no toca nada más, salvo que las policroma. Este tipo de obras pueden dar la sensación de ser muy fáciles de ejecutar, pero no es así, ya que la realización de *Seven Magic Mountains* llevó nada menos que cinco años.<sup>694</sup> Se trata de siete columnas formadas por treinta y tres rocas monumentales. Desde 2016, ya ha sido restaurada en dos ocasiones.



Ugo Rondinone (Brunnen 1963). *Seven Magic Mountains*, 2016. Piedras caliza y hierro. Desierto de Nevada, Estados Unidos.

<sup>694</sup> SANDRA, M. (2018) "Seven Magic Mountains, este es el paisaje que está inundando tu Instagram" en Bazaar, el 10 de diciembre < <https://www.harpersbazaar.com/es/cultura/ocio/a23705660/instagram-viajes-seven-magic-mountains-escultura-desierto-nevada-influencers/> > [Consulta: 11 de marzo de 2021]

## José Dávila

José Dávila nació en Guadalajara (México) en 1974, donde vive y trabaja. Dávila estudió arquitectura en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente en su ciudad. Se define como un artista autodidacta, con una formación intuitiva.<sup>695</sup> Su trabajo toma como referencia obras icónicas de la historia del arte y de la arquitectura, para recontextualizar las formas y los sentidos que se han gestado desde el pensamiento legado por la modernidad y que permanecen como parte de nuestra memoria visual.

Sus instalaciones y esculturas son resultado de un ejercicio enfocado en explorar y llevar al límite las posibilidades de las formas y su correspondencia con los contenidos que proyectan. Asimismo, el uso de materiales orgánicos e industriales en su obra es un elemento clave en la exploración de las relaciones que hay entre la armonía y el desorden, la fragilidad y la resistencia, la calma y la tensión, y el orden geométrico y el caos azaroso.<sup>696</sup> Se nos explica lo siguiente:

“Dávila dispone de los objetos como si fueran los elementos básicos del dibujo (punto, línea y plano), para crear construcciones que ponen a prueba las nociones de equilibrio, estabilidad y permanencia. Con estas esculturas, Dávila pretende evidenciar los procesos físicos y las dinámicas que son necesarios para que las cosas mantengan su forma y ocupen el espacio de una manera específica y determinada. La intervención humana y la disposición material de las cosas producen sistemas híbridos que responden a intuiciones estructurales; lo técnico se desdobra a sí mismo como una dimensión poética.”<sup>697</sup>



José Dávila, (Guadalajara 1974). *The moment of Suspension*, 2019. Piedras naturales, cemento, cuerdas, hierro. Koning, Berlín, Alemania.

<sup>695</sup> JOSE DAVILA. *Bio* < <http://josedavila.mx/bio> > [Consulta: 15 de marzo de 2021]

<sup>696</sup> MUSEO AMPARO. *José Dávila* < <https://museoamparo.com/artistas/perfil/376/jose-davila> > [Consulta: 16 de marzo de 2021]

<sup>697</sup> JOSE DAVILA. *Bio* op. cit.



Instalaciones como *The moment of Suspension* reflejan este tipo de talla conceptual, en el que se mezclan diferentes cuerpos líticos entre sí, que van desde la piedra basáltica y la roca volcánica hasta materiales más cotidianos como la caliza o el hormigón, que originan una delicada interacción de volúmenes y masa. Como explica Jeffrey Grunthner:<sup>698</sup>

“la escultura tradicional nos habla de solidez y permanencia, las piezas de Dávila muestran todo lo contrario, una decidida fragilidad a pesar de que contrasta con la densidad de los materiales que utiliza. Hay momento que tenemos la sensación de que las piezas van a colapsar por el peso y las energías que emiten”.<sup>699</sup>



José Dávila, (Guadalajara 1974). *Pensar como una montaña*, 2020. Piedras naturales, esfera de acero inoxidable y vigas de acero. Museo Amparo, Puebla, México.

---

<sup>698</sup> GRUNTHNER, J (2020). “While the language of sculpture traditionally speaks to solidity and permanence, Dávila’s work evinces a decided fragility that contrasts with the density of the materials he puts to use. As though verging on the brink of collapse, his take on sculptural form introduces viewers to a clash of directional energies...” [Comentario en la página web de la galería Travesía Cuatro]. < <https://travesiacuatro.com/wp-content/uploads/2015/04/PRESS-KIT-JOSE-DAVILA-1.pdf>> [Consulta: 16 marzo de 2022]

## Perejaume

Perejaume, nació en 1957 en Sant Pol de Mar (Cataluña), donde vive y trabaja. Su formación fue autodidacta. La galería Nogueras Blanchard nos explica:

“Desde mediados de la década de los setenta inicia su carrera expositiva con referencias que pasan por Friedrich y los maestros románticos en su temática (el paisaje, la noche, el firmamento, el viaje), el surrealismo, y el paisajismo catalán del siglo XIX, en el que el papel de Joan Brossa aparece como determinante. Ya en los ochenta comienza a diversificar sus soportes y vehículos creativos mediante el uso de la fotografía, el collage y la *performance*, que evidencian los mecanismos de representación, percepción e interpretación de lo real.”

“Pintura y paisaje se convierten en temas centrales de la obra de Perejaume, categorías sobre las que despliega una doble lectura: de un lado, las percibe como paradigmas culturales que condicionan la forma de mirar, aprehender y relacionarse con el mundo sensible; de otro, las contempla como construcciones a las que otorga una dimensión instrumental y, como tales, las reduce a una condición objetual, susceptibles, por tanto, de manipulación y transformación en función de sus intereses conceptuales. Paralelamente, y con la misma relevancia que su producción visual, desde comienzos de los años ochenta lleva a cabo una amplia producción literaria que incluye ensayo, crítica, narrativa y poesía.”<sup>700</sup>



Perejaume (Sant Pol de Mar 1957). fotografía que muestra parte de unos de los recorridos del artista.  
Centro de cultura Contemporánea, Barcelona, España.

Queremos destacar una *performance* realizada en 2010 y titulada *Treure a ballar una Marededeú* ‘sacar a bailar una Virgen María’, en la cual el artista lleva en una mochila una talla románica del siglo XIII del Museo Nacional de Arte de Cataluña en un viaje a pie que duró once días. El artista nos explica con ella que tenemos concebidas estas imágenes como algo quieto y fijo, literalmente, clavado en la

---

<sup>700</sup> NOGUERAS BLANCHARD. *Perejaume*. <https://noguerasblanchard.com/es/artists/perejaume/> [Consulta: 25 de febrero de 2021]

pared. Con esta acción, Perejaume libera estos significados y los pone en circulación,<sup>701</sup> Para él, se trata de una especie de escritura, al caminar, dibujar o hablar. Del diario que escribió durante este recorrido, podemos ver un fragmento aquí:

“Surto de Barcelona amb una marededeu. Duc la marededeu en una motxilla. La conservadora responsable del préstec ha protegit la talla amb dues capes de tissú, una de neoprè, una altra de paper de bombolles i un darrer envoltori impermeable. Amb l’embolcall, la marededeu ha pres l’aspecte d’una larva. No podré destapar la imatge en tot el trajecte. El contracte d’assegurança i el document de préstec així ho prescriuen. I aquesta forma larvada –tant en el sentit de semiimatge, com en el d’imatge seminal– esdevindrà definitiva.”<sup>702</sup> Además, añade: “He sortit d’excursió amb obres en diverses ocasions amb l’objectiu d’agafar el món sencer com a sala d’exposicions –explica.<sup>703</sup> Caminar genera formes de dibuix o de narració. Pel simple fet de traslladar-te ordenes coses molt heterogènies, tot i que passen successivament. Caminar convida a la comprensió, i si hi afegeixes una obra té un punt il·luminador”.<sup>704</sup>

---

<sup>701</sup> GALAXIA GUTENBERG. *Sacar a una Virgen a bailar*. <<http://www.galaxiagutenberg.com/libros/sacar-a-una-virgen-a-bailar/>> [Consulta: 28 de febrero de 2021]

<sup>702</sup> PEREJAUME. (2018) *Treure una marededéu a ballar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. p.10.

<sup>703</sup> NOPCA, J. ( 2018) “Perejaume: “El món és fràgil com una mala cosa” en ARA, 18 de febrero <[https://llegim.ara.cat/entrevistes/fragil-mala-cosa-escriptor-artista\\_1\\_1118476.html](https://llegim.ara.cat/entrevistes/fragil-mala-cosa-escriptor-artista_1_1118476.html)> [Consulta: 25 de febrero de 2021]

<sup>704</sup> “Salgo de Barcelona con una virgen. Llevo la virgen en una mochila. La conservadora responsable del préstamo ha protegido la talla con dos capas de tisú, una de neopreno, otra de papel de burbujas y un último envoltorio impermeable. Con la envoltura, la virgen ha tomado el aspecto de una larva. No podré destapar la imagen en todo el trayecto. El contrato de seguro y el documento de préstamo así lo prescriben. Y esta forma larvada -tanto en el sentido de semi imagen, como en el de imagen seminal será definitiva.” “He salido de excursión con obras en varias ocasiones con el objetivo de tomar el mundo entero como sala de exposiciones -explica-. Caminar genera formas de dibujo o de narración. Por el simple hecho de trasladarte ordenes cosas muy heterogéneas, aunque pasan sucesivamente. Caminar invita a la comprensión, y si le añades una obra tiene un punto iluminador.”

## Thomas Geiger

Thomas Geiger, nacido el 1983 en Schopfheim (Alemania), vive y trabaja en Viena. Se trata de un artista interdisciplinario que, utilizando la *performance*, escultura y lenguaje en sus obras crea escenarios fragmentarios y situaciones lúdicas que median entre espacios públicos, privados e institucionales. Tiene un interés específico en dar voz al pasado, para desarrollar un nuevo impacto en la presente. Una de sus *performances*, titulada *Bust Talks*, representada en varias ocasiones y con una duración de entre 20 y 25 minutos, es una conversación con esculturas de bronce o tallados en madera o piedra.<sup>705</sup>

Además, trata a los elegidos como socios de diálogo, de los cuales cree que sus puntos de vista y experiencia del pasado pueden desarrollar un nuevo impacto en nuestro presente. Los interlocutores más destacados por el momento han sido Ernst Späth, Kifwebe, Hans Kloepfer, Ludwig van Beethoven o Mutter, entre otros.

Si en los ejemplos anteriores de la talla conceptual natural, veíamos como los artistas usaban rocas que encontraban en la naturaleza, que habían formado parte de un bloque. Ahora vemos, lo mismo pero con esculturas talladas por la mano de otros artistas, que de forma simbólica son reaprovechadas para la creación de nuevas obras. En lugar de encontrarse en un paisaje natural, se encuentran en uno urbano, en los parques de las ciudades o museos. Es lo que hemos denominado, una talla conceptual técnica.

La importancia que le damos al trabajo performativo de Geiger es que, mediante sus acciones, usa tallas de otros artistas que, durante el acto artístico, son imprescindibles para el buen éxito de la *performance*, que queda registrada luego en una imagen fotográfica. En este sentido, puede abrir nuevos caminos a otras intervenciones o modos de entender la talla.



Thomas Geiger (Schopfheim 1983). *Bust Talks*, monumento en Viena, Austria.

<sup>705</sup> THOMAS GEIGER. About. < <http://www.twgeiger.de/> > [Consulta: 17 de marzo de 2021]

## Joana Piotrowska

Joana Piotrowska, nacida en 1985 en Varsovia (Polonia), vive y trabaja en Londres. Estudió fotografía en el Royal College of Art de Londres y en la Academia de Bellas Artes de Cracovia. Su práctica fotográfica se centra en las estructuras familiares y su relación con los sistemas más amplios, incluida la política, la economía y la vida social y cultural. Explora el pasado y el presente, mostrando todas las desigualdades de poder y el drama psicológico. Además, traduce los gestos y los comportamientos íntimos cotidianos en nuevos escenarios, y les aporta una calidad casi caricaturesca. La artista utiliza su entorno para mostrar la ansiedad y la tensión psicológica del espacio doméstico, más como un documento de una *performance* que como una imagen documental.<sup>706</sup>

La exposición celebrada en la Kunsthalle de Basilea estuvo formada por fotografía y esculturas. Las piezas tridimensionales estaban formadas por partes de balastradas unidas entre sí, todas en madera de pino policromado, y se encontraban dispersas por varios puntos de la enorme sala.

Este es otro ejemplo de tallas conceptual técnica, ya que del mismo modo que un artista recoge una piedra de la naturaleza y la transforma en una obra de arte al colocarla en una galería, Piotrowska lleva a cabo el mismo proceso con balastradas de madera, compradas o encontradas, que no tenían más valor que el artesanal; sin embargo, el hecho de pintarlas, unir las y concebirlas como parte de una instalación las ha convertido en esculturas.

Las piezas escultóricas han sido realizadas mediante la técnica del torneado, que puede considerarse una talla directa. Aunque no tenemos constancia, el torneado se puede realizar artesanalmente o de forma industrial; en este caso, suponemos que estas piezas fueron compradas.



Joana Piotrowska (Varsovia 1985). *Stable Vices*, 2020. Fotografía y madera de pino. Kunsthalle, Basilea, Suiza.

<sup>706</sup> DAVID RADZISZEWSKI. *Joana Piotrowska* < <http://www.dawidradziszewski.com/artists/joana-piotrowska/> > [consulta: 18 de marzo de 2021]



Las fotografías nos muestran recintos de zoológicos vacíos, que tratan del deseo de domesticar la vida animal imaginando sus necesidades en dichos espacios según el punto de vista de los humanos. Por este motivo, las columnas de madera son una metáfora de las rejas de una jaula y los colores son los encontrados en los colorantes alimentarios que se producen para ellos.<sup>707</sup> Asimismo, las esculturas de Piotrowska demuestran que el mínimo gesto puede cambiar un objeto; en esta ocasión, su trabajo tridimensional es totalmente conceptual y es precisamente esto lo que ponemos en valor.



Joana Piotrowska (Varsovia 1985). *Stable Vices*, 2020. Fotografía y madera de pino. Kunsthalle, Basilea, Suiza.

## Diario

El primer artista que hemos denominado conceptual es Richard Long que, al contrario de aquellos que rastrear la ciudad en busca de arqueologías urbanas, se desplaza a la naturaleza. Allí efectúa una selección de piedras como si fuesen restos de un templo. Por lo general, se trata de piedras que pasarían totalmente desapercibidas pero que, al colocarlas en una galería, se transforman en esculturas; esta es, pues, la magia del arte. Aunque la obra de Richard Long resulta atractiva, debemos admitir que deviene un poco repetitiva. Ahora mismo, recordamos un viaje a Roma, en el que vimos una exposición de Lucio Fontana, conocido sobre todo por su serie de *tagli nella tela* 'cortes en las telas', una idea innovadora que se hizo famosa y se repitió hasta la saciedad.

No sabemos exactamente cuándo empezó Richard Long con sus instalaciones. Buscando información encontramos una de 1991. Si una de sus últimas fue en 2019, nos preguntamos: ¿es todavía necesario continuar con esta idea brillante? Nosotros pensamos que no. Si tuviéramos que elegir entre las que son *in situ* en la naturaleza y las de galería, sin duda preferimos las de la naturaleza, pues debes ir lejos para apreciarlas, necesitan un esfuerzo por parte del espectador.

---

<sup>707</sup> KUNSTHALLE BASEL. *Joanna Piotrowska* < [https://www.kunsthallebasel.ch/en/exhibition/joanna\\_piotrowska/](https://www.kunsthallebasel.ch/en/exhibition/joanna_piotrowska/) > [Consulta: 19 de marzo de 2021]



Continuamos con la obra de Anish Kapoor, que usa el color de forma simbólica. Con él, logra aligerar la materia. Así, en el primer ejemplo colorea totalmente las piedras, mientras que en el segundo realiza algo mínimo: un pequeño agujero relleno de un color negro tan oscuro que da una sensación de que no exista tal vacío y, en consecuencia, genera la apariencia de que la roca es hueca. Esto es, sin duda, genial. Kapoor es uno de los artistas más aclamados en la actualidad, lo que nos demuestra la importancia de no quedarse estancado y de cambiar, de renovarse. Podemos citar obras icónicas como la *Cloud Gate* de Chicago en acero, hecha en 2004, o la instalación de París, *Leviathan*, realizada en 2011 usando como material el PVC. En todas sus obras mantiene una gran coherencia, tal y como nos comenta el galerista Hans Ulrich Obrist:<sup>708</sup>

“Kapoor ha recorrido un largo camino. En los años ochenta ya era conocido e interesante, pero su crecimiento como artista ha sido lento y sostenido. Empezó haciendo objetos de polvo rojo y poco a poco inventó un lenguaje nuevo. Con el tiempo, lo más novedoso ha sido su cambio de escala, sus dimensiones se han ido haciendo mucho más amplias.”

Si la obra de Long es de bellos tonos pardos, la de Kapoor es toda una gama de diferentes colores. Actualmente, es, a nuestro parecer, uno de los mejores.

Por otra parte, Ugo Rondinone destaca por varios motivos. En primer lugar, por el uso que hace del color, tan parecido al de Kapoor. La policromía se ha usado durante toda la historia, por lo que Rondinone no copia a Kapoor. En el arte nada es de nadie. El siguiente aspecto interesante es la acumulación de rocas, tanto coloreadas como sin color. Esto que tampoco es una novedad, porque desde la Antigüedad se ha llevado a la práctica. Solo debemos observar los dólmenes prehistóricos, que son el comienzo de esta larga tradición cultural.

En tercer lugar, la monumentalidad de las obras de Rondinone implica que haya que acercarse a ellas para observarlas mejor. Los seres humanos solemos sentir una atracción hacia lo que es enorme; de hecho, cuando se pregunta a los escaladores del Everest porque quieren subir a él, estos responden que “porque está ahí”.<sup>709</sup> En resumen, podríamos decir que Rondinone se expresa gracias a dos antiguas tradiciones, como el color y el apilamiento, pero de una manera totalmente innovadora. Nosotros nunca pintaríamos un material natural del todo, como ya hemos mencionado anteriormente, aunque es cierto que Rondinone lo hace con un éxito rotundo.

En cuanto a los artistas que combinan materiales, destaca primeramente José Dávila. Cuando descubrimos por primera vez los trabajos de este artista mexicano, lo que más nos llamó la atención es la fuerte y bella oposición entre distintos materiales, lo cual consideramos un acierto. El contraste entre los que son industriales, como las vigas de hierro o los cristales, nos hablan de una misma humanidad, de unas reglas, de un mismo sistema que puedes encontrar en todos lados. Esto se contrapone a lo natural, en este caso a las piedras, que son únicas, pues no hay dos iguales. Esta contraposición de materiales nos recuerda un poco a Brancusi, aunque Dávila crea otro tipo de esculturas totalmente contemporáneas, que huelen a nuevo.

---

<sup>708</sup> MORA, M (2011) “El espacio imposible de Anish Kapoor” en *El país*, 13 de junio < [https://elpais.com/diario/2011/06/13/cultura/1307916001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/06/13/cultura/1307916001_850215.html) > [Consulta: 1 de febrero de 2022]

<sup>709</sup> KOOLHASS, R (2011), *Grandeza o el problema de la talla*. Barcelona, Gustavo Gili.p.6.



Ugo Rondinone (Brunnen 1963)., *The sun at 4pm*, 2016. Piedras policromadas. Gladstone, Bruselas, Bélgica.



José Dávila, (Guadalajara 1974). *Joint Effort*, 2015. Vidrio, cantos rodados, hormigón y correa de trinquete, cortesía del artista.

Sus esculturas evidencian claramente el equilibrio o la gravedad mediante el uso de tres o cuatro elementos solamente, algo sencillo aparentemente, pero al mismo tiempo complicado. La obra de Dávila nos genera preguntas: ¿aguantará el cristal la tensión? ¿Cederán las piedras bajo la viga de hierro? ¿Puede ser esto una metáfora de nuestra sociedad? En los últimos años, la piedra adquiere protagonismo en su obra; de alguna manera, Dávila se ha fascinado con ella, al encontrar un material lleno de profundidad y significados históricos, místicos, etc. Sobre esto, indica: “es el primer elemento con que el hombre construye algo y el primer elemento que genera un objeto de un significado más allá del material mismo.”<sup>710</sup> Sin duda, es un artista muy interesante al que no perder de vista y con el cual compartimos esa pasión hacia las piedras.

La siguiente artista analizada no es una escultora, sino una fotógrafa increíble, la polaca Joana Piotrowska, que consideramos todo un descubrimiento. Su combinación de fotografía con escultura de madera, en este caso balastradas modificadas, nos ha parecido una delicia. Estas piezas, a pesar de ser corrientes, puesto que las podemos encontrar en tiendas de la ciudad o en nuestras casas. Sin embargo, colocadas de esa manera, parecen sutiles columnas de mármol. Este es el camino para nosotros del verdadero arte contemporáneo, la unión entre el 2D y el 3D, en un perfecto equilibrio. Algo complejo, que Piotrowska resuelve de forma sublime.

Sobre las dos *performances*, en la primera, Perejaume lleva a cabo algo muy interesante a nuestro juicio: transforma el significado que tenemos de una imagen estática en una imagen en movimiento, en circulación. Con ella a sus espaldas, ejecuta una *performance* y, al mismo tiempo, desarrolla una escritura total:<sup>711</sup> “Una escritura que se despliega caminando, dibujando o hablando, y que se hace viviendo.” Si pensamos en el movimiento de esculturas en la historia del arte, nos viene a la mente el traslado de estatuas griegas a Delfos en honor a los dioses o, por ejemplo, el recorrido de tres días que realizó el *David* de Miguel Ángel hasta la plaza donde fue ubicado, mientras recibía pedradas por

<sup>710</sup> MUSEO MACBA, “MACBA I Dialogos en VIVO : José Dávila” en Youtube < <https://www.youtube.com/watch?v=raYx5lrYjGM> > [Consulta: 12 de enero de 2022]

<sup>711</sup> PEREJAUME (2020).” Una escritura que se despliega caminando, dibujando o hablando, y que se hace viviendo” [Comentario en la página web de Galaxia Gutenberg]. Sacar a una Virgen a bailar <<http://www.galaxiagutenberg.com/libros/sacar-a-una-virgen-a-bailar-ebook/>> [Consulta: 3 de febrero de 2022].

parte de algunas personas que estaban en contra. También es inevitable pensar en las procesiones de Semana Santa de España, en las cuales se pasean verdaderas joyas barrocas por las calles.



Joana Piotrowska (Varsovia 1985). *Stable Vices*, 2020. Fotografía y madera de pino. Kunsthalle, Basilea, Suiza.

Perejaume, saliendo del Mnac con la virgen románica, cortesía de la editorial Núvol.

La acción de Perejaume de sacar una obra del museo y convertirla simbólicamente en objeto cotidiano al llevarla a la naturaleza es lo contrario a lo que hace Richard Long, el cual va la montaña a recoger lo ordinario para llevarlo al museo o la galería y transformarlo, así, en arte. De hecho, PereJaume ya llevó a cabo lo que hace Long en 2015, cuando colocó un montón de plantas para un concierto en el teatro de Salt; sin duda, se trata de una idea muy buena. El artista se preguntaba: “¿Por qué el público tiene que ser exclusivamente humano?” En 2020, en el Liceo de Barcelona, Eugenio Ampudia realizó el llamado *Concierto para el bioceno*, que desde nuestro punto de vista es una copia de la misma acción realizada por PereJaume. Sea como fuere, estas acciones son muy interesantes, ya que cambian las reglas, lo establecido de antemano. Pero ¿por qué no hacerlo?, aunque nunca nos los planteamos en nuestro trabajo, nos demuestra que es posible y nos incita a ello.

Finalizamos con Thomas Geiger, que implementa en sus acciones un diálogo con varias esculturas. Esto nos recuerda a imágenes de algunas personas hablando a estatuas en las iglesias cristianas, pidiendo favores, ayuda para sus familiares, etc. El hecho de hablar con las esculturas o pinturas es algo que, en la intimidad, los artistas efectuamos en muchas fases del proceso de creación. Cuando se van del taller, decimos un adiós triste a las obras, porque las consideramos como nuestras hijas. Cuenta la leyenda que cuando Miguel Ángel terminó su *Moisés*, golpeó con su martillo una de sus rodillas y le gritó: “ahora habla”. Si comparamos las acciones de Geiger con la de Perejaume, nos parece más completa la del catalán. Más que hablarles, preferimos que hablen por sí solas cada una de nuestras esculturas.



Perejaume (Sant Pol de Mar 1957). *Concierto de plantas* en el teatro de Salt, cortesía del El Festival Castell de Peralada, España.

### 3.2.6. Los Clásicos

Al igual que Miguel Ángel es considerado un icono del Renacimiento, o Brancusi del modernismo, presentaremos este último apartado con los escultores actuales que se pueden considerar los máximos referentes de la escultura sustractiva; es decir, artistas que pueden etiquetarse como auténticas figuras de la talla en el imaginario colectivo. El motivo por el cual los ponemos en otro lugar es para dar más visibilidad a las nuevas generaciones.

#### Georg Baselitz

Georg Baselitz, nacido en 1938 en Deutschbaselitz (Alemania), vive y trabaja actualmente entre Basilea (Suiza), Múnich (Alemania) e Imperia (Italia). Su nombre, hoy en día tan conocido, evoca la historia de Leonardo Da Vinci; en este sentido, Hans-Georg Kern adoptó el nombre de su lugar de nacimiento como nombre artístico. En 1956 estudió pintura en la Academia de Arte de Berlín Este, y fue expulsado por su inmadurez política y no ajustarse a los estándares establecidos por la República Democrática Alemana sobre qué era el arte. Obstinado, se matriculó en la Academia de Berlín Occidental, donde no tuvo esos problemas y completó su educación en 1962. Su estilo es interpretado por los estadounidenses como neoexpresionista y por los europeos como posmoderno. Su obra se plasma en pintura, grabado y escultura. Las fuentes “primitivas” que han inspirado su trabajo han sido varias, como el arte popular, el infantil y el producido por los enfermos mentales.<sup>712</sup>

A pesar de ser conocido, sobre todo, por sus pinturas, sus esculturas han quedado en nuestra retina como memorables obras talladas de forma directa. Estas fueron realizadas a partir de troncos de madera, como en un ejercicio deportivo, agónico, de reflejos rápidos, y no como un ejercicio intelectualizado o programado. En sus creaciones, se aprecia como Baselitz ignora todo detalle y busca el todo.



Georg Baselitz (Deutschbaselitz 1938). *Dresden Women*, 1990. Madera de tilo. Gagosian, Nueva York, Estados Unidos.

<sup>712</sup> GAGOSIAN. *Georg Baselitz*. <<https://gagosian.com/artists/georg-baselitz/>> [Consulta: 21 de marzo de 2021]

Baselitz tampoco da valor a la corrección anatómica, ni a la idealización del cuerpo, ni al hecho narrativo de contar historias. Se concentra en la unidad orgánica del bloque de madera; así pues, no hay representación, ni idealización, ni tan siquiera expresionismo, sino pura construcción vital, orgánica. Del mismo modo que Bonnard con su lápiz o Van Gogh con su pincel trazan la masa cromática, Baselitz usa la motosierra y la gubia.<sup>713</sup> Este paralelismo entre utilización del pincel en la pintura y la motosierra en la escultura obedece a un pensamiento visual similar.<sup>714</sup>

Así pues, el pasado y la memoria son los materiales que emplea tanto en la pintura como en la escultura. Mientras que la pintura le permite trabajar en paralelo sobre varios cuadros, la escultura requiere una concentración sobre un único objeto. La energía concierne solamente a una escultura. Éric Darragon describe así su trabajo de talla:

“Baselitz utiliza la madera y no otro material porque este le permite recurrir a un método directo para obtener lo que llama la agresión inmediata. Por ello, hay que entender el trabajo de la sierra, del hacha, del cincel, de una gubia cuyas marcas permanecen visibles, como otras tantas agresiones, al ser la madera de arce, de olmo, de haya, de tilo, el material más inmediatamente sensible a esta explicitación; pero hay que entenderlo sobre todo como la necesidad, traspuesta a la escultura, de trabajar en la discordancia, en ruptura con toda idea de armonía y de simetría.”<sup>715</sup>



Georg Baselitz (Deutschbaselitz 1938). *Elke*, 1993. Madera de tilo policromada. Jamileh Weber, Zúrich, Suiza.



Georg Baselitz (Deutschbaselitz 1938). *Frau Ultramarin*, 2004. Madera de cedro policromada. Gagosian, Nueva York, Estados Unidos.

<sup>713</sup> VV.AA. (2001). *Baselitz: escultura frente a pintura = sculpture versus painting*. Valencia: IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno p.33.

<sup>714</sup> *Ibidem* p.35.

<sup>715</sup> *Ibidem* p.57.



## Ulrich Rückriem

Ulrich Rückriem, nacido en Dusseldorf en 1938, vive y trabaja entre Colonia y Clonegal. Se formó como cantero, primero en Düren,<sup>716</sup> entre 1957 y 1959, y más adelante en la catedral de Colonia, cuya influencia se observa con claridad en su obra escultórica.<sup>717</sup> Más tarde trabajó como profesor de escultura en varias academias de *bellas artes* alemanas, como la de Hamburgo (1974-1984), Düsseldorf (1984-1988) y, desde 1988, Frankfurt.<sup>718</sup> Su obra es considerada abstracta y minimalista; el principio básico y persistente de su creación nos cuenta Moisés Gil: “consiste en que el bloque de piedra original (según se extrae de la cantera, “encontrado”, o bien cortado a medida) permanece visible como base o punto de origen”.<sup>719</sup> Asimismo, cualquier transformación técnica que afecta a la piedra la convierte visualmente en una escultura, aunque no deje de ser la misma piedra.”

Todos los artistas suelen tener un taller; no obstante, Rückriem no dispone de uno, pues usa la misma cantera donde encuentra las piedras. Para él es muy importante la calidad del material, como también el tamaño, el volumen y la relación con su espacio circundante. Su trabajo de talla es mínimo, ya que consiste en romper la roca. Para este proceso, crea una línea de agujeros por los que introduce cuñas que golpea con el martillo, que la fractura. Cuantos más orificios se taladren, mayor precisión y control se tiene en la línea de fisura. En ocasiones, la roca cortada se vuelve a seccionar en pedazos separados y se recompone su forma primaria. Asimismo, hay veces en las que se alisa o se pule.



Ulrich Rückriem (Dusseldorf 1938). *Works*, 2016, Piedra. Heinrich Ehrhardt, Madrid, España.

<sup>716</sup> SFEIR SEMLER. Ulrich Rückriem. <<https://www.sfeir-semmler.com/galleryartists/ulrich-ruckriem/biography>> [Consulta: 25 de marzo de 2021]

<sup>717</sup> NORDENHAKE. *Ulrich Rückriem* <https://nordenhake.com/artists/ulrich-rueckriem#titleText> [Consulta: 25 de marzo de 2021]

<sup>718</sup> HEINRICH EHRHARDT. *Ulrich Rückriem* <http://www.heinrich Ehrhardt.com/artistas/ulrich-rueckriem/> [Consulta: 25 de marzo de 2021]

<sup>719</sup> GIL IGUAL, M, J. (2004). op. cit. p. 430.

Una vez terminado este proceso de talla, las esculturas se transportan al emplazamiento, donde son expuestas y montadas. En su producción de esculturas, es infrecuente que la pieza se haya mantenido en el lugar donde se instaló por primera vez.<sup>720</sup> Rückriem no busca una expresión subjetiva o “escritura a mano”, sino que procura encontrar la objetividad a través del proceso antes mencionado.<sup>721</sup>

Las esculturas de Rückriem recuerdan en ocasiones a menhires prehistóricos; en ellos, conjuga este aspecto, que se podría denominar primitivo, con lo refinado, la geometría y el azar. En este constante dividir y recomponer, mantiene una poética de un esencialismo<sup>722</sup> extremo. Cuando nos las encontramos, pueden dar la sensación de ser fragmentos arqueológicos, pero su aroma no es antiguo, sino fresco y totalmente contemporáneo.



Ulrich Rückriem (Dusseldorf 1938). Siglo XX, 1995. *Estelas de granito*. Porriño, Huesca, España.

---

<sup>720</sup> Ibidem p. 57.

<sup>721</sup> SFEIR SEMLER. *Ulrich Rückriem*. op. cit. [Consulta 26 de marzo de 2021]

<sup>722</sup> CAIXA FORUM. Ulrich Rückriem <https://coleccion.caixaforum.org/artista/-/artista/215/UlrichRuckriem> > [Consulta 26 de marzo de 2021]

## David Nash

David Nash, nacido en Esher (Reino Unido) en 1945, vive y trabaja en Blaenau Ffestiniog (Gales). Estudió primero en el Kingston College of Art y más tarde en la Chelsea School of Art de Londres. Es uno de los fundadores del *land art* en Gran Bretaña. Trabaja principalmente con madera de árboles que han caído de forma natural o que han sido talados por seguridad o enfermedad. Sus esculturas revelan una armonía entre el material, los elementos, el lugar de procedencia y su posterior ubicación.

Su extensa producción se ha centrado en el trabajo de la madera, que trabaja de varias maneras; por ejemplo, en ocasiones realiza lo que se denomina “esculturas bilógicas”,<sup>723</sup> Sobre ellas Fernando Castro nos aclara que son “concebidas y realizadas sobre el proceso de floración, descomposición, tala, erosión y carbonización de grandes árboles, como robles, tejos o secuoyas. Investiga la morfología del árbol, las características naturales de su madera, así como las mutaciones producidas en ella por la mano del hombre”.<sup>724</sup> Documenta su progreso a través de dibujos, películas y fotografías.

En otras ocasiones, utiliza la talla directa mediante un equipo pesado, que incluye gubias, motosierras y sopletes, y transforma árboles en formas inesperadas, como *Oculus Block* (2010), en el que fusiona dos tocones de eucalipto en un cuadrado sólido. Otro ejemplo significativo es *Wooden Boulder* (1978): Nash lanzó una gran bola de madera tallada en la ladera de una montaña de Gales para que la naturaleza la llevara gradualmente hacia el Océano Atlántico a lo largo de muchos años.<sup>725</sup>

Estos son los puntos básicos que definen y determinan la extensa producción de este artista, que busca en sus propias palabras: “encontrar, a través de la madera, la realidad de su origen. Encontrar, a través del árbol, la realidad de los elementos, la esencia misma del tiempo y del espacio.”<sup>726</sup>



David Nash (Esher 1945). *Oculus Block*, 2010. Madera de eucalipto. Yorkshire Sculpture Park, Reino Unido.

<sup>723</sup> CDAN. *David Nash*. <<http://www.cdan.es/arte-y-naturaleza/david-nash-three-sun-vessels-for-huesca/>> [Consulta: 10 de abril de 2021]

<sup>724</sup> Ídem.

<sup>725</sup> ARTNET. *David Nash* <<http://www.artnet.com/artists/david-nash/>> [Consulta: 10 de abril de 2021]

<sup>726</sup> ARTE SANTANDER. *David Nash*. <<http://artesanter.com/galeria/david-nash-alvaro-alcazar/>> [Consulta: 10 de abril de 2021]





David Nash (Esher 1945). Wooden Boulder,1978. Madera de eucalipto, cortesía del artista.



David Nash (Esher 1945). Ash Dome,1977. Fresnos, cortesía de Colossal.

## Giuseppe Penone

Giuseppe Penone, nacido en Garesio (Italia) en 1947, vive y trabaja en Turín. Estudió escultura en la Academia de Bellas Artes de Turín, donde se licenció en 1970. Desde el comienzo se le asoció al movimiento del *arte povera*. Penone investiga la relación entre el hombre y la naturaleza a través de conceptos como la respiración, el crecimiento, el envejecimiento y otros procesos involuntarios que le han llevado a abarcar la escultura, la *performance*, el papel y la fotografía.

Se hizo célebre por obras en las que interactúa con la naturaleza, como por ejemplo *Alpi Marittime* 'Alpes marítimos' (1968), en la cual mediante gestos e intervenciones deja su huella en los troncos de los árboles que se deforman usando alambre de cobre, piedras, o un calco de su mano en bronce. Ha usado técnicas sustractivas directas e indirectas según su propósito para tallar madera y mármol.<sup>727</sup>

La serie *Alberi* 'árboles' es la más significativa en relación con la talla directa. En la Tate Gallery de Londres podemos observar la pieza titulada *El árbol de 12 metros*,<sup>728</sup> esculpida entre 1980 y 1982. Esta representa un árbol caído, que había sido cortado toscamente y transformado en una viga. Penone se propuso devolver al árbol la forma que tuvo anteriormente y se puso a tallar directamente siguiendo los anillos de crecimiento del árbol contenido en aquella viga industrial hasta que descubre el árbol en un momento de crecimiento más "joven".



Giuseppe Penone (Garesio 1947). *Essere Fiume*, 1981. Piedra natural y piedra tallada. Marian Goodman, Paris, Francia.

<sup>727</sup> GAGOSIAN. *Giuseppe Penone*. <<https://gagosian.com/artists/giuseppe-penone/>> [Consulta: 15 de abril de 2021]

<sup>728</sup> TATE. *Tree of 12 Metres* <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/penone-tree-of-12-metres-t05557>> [Consulta: 16 de abril de 2021]



Este proceso de “renaturalización” implica que el escultor haga regresar “a la vida” un material ya existente y creado por la naturaleza. A diferencia de la escultura tradicional, que transforma la madera en objetos artísticos, Penone hace lo contrario, es decir, devolver a la madera a su estado natural, para que parezca el árbol que un día fue. Esto es evocado por el trozo de viga que deja en la parte inferior, que actúa como peana.

Otro proyecto en el que usa la misma técnica y que nos parece también importante es la serie llamada *Anatomías* (1990-2011). En este caso, cambia el material, puesto que abandona la madera por enormes bloques de mármol de Carrara y otras piedras para vislumbrar en sus azuladas y grises vetas las venas del cuerpo humano. Esto nos evoca la metáfora de Miguel Ángel, que comparaba los bloques de mármol blancos con la “carne de buey en delirio.”<sup>729</sup> Penone excava en alto relieves de una manera parecida a la anteriormente citada; de este modo, no recupera el árbol, sino las venas del cuerpo.

La obra *Essere Fiume* ‘ser un río’ (1981) es un ejemplo de talla indirecta. En este caso, Penone usa el método de la cruceta. Esta escultura marcó un importante punto de inflexión en la práctica de este autor. Tras sacar una piedra de un río, elaboró una copia perfecta en otra piedra. Su intención era imitar el efecto del agua, que hace de escultor natural sobre las rocas. Penone utiliza varias técnicas de tallado para hacernos ver lo invisible, para redescubrir la naturaleza escondida en vigas industriales o en rocas, por tal de que seamos conscientes de que siempre ha estado ante nosotros y no apreciábamos.



Giuseppe Penone (Gareccio 1947). *Alberi*, 2017. Madera. Palazzo della Civiltà de Roma, Italia.

<sup>729</sup> OLANO SANS, A. M. (2016). op. cit. p.438.



## Tony Cragg

Tony Cragg, nacido en Liverpool (Reino Unido) en 1949, vive y trabaja en Wuppertal (Alemania). Se licenció en la Wimbledon School of Art de Londres (1973) y obtuvo un máster de la Royal College of Art de Londres (1977).<sup>730</sup> Ha sido profesor en varias academias de arte alemanas, como Berlín y Düsseldorf. Sus primeras obras se componían a partir de objetos encontrados en la construcción: piezas de plástico, basura y artículos del hogar que eran apilados y que fueron catalogadas como *arte povera* o *land art*. Su temática ha girado siempre alrededor del complejo triángulo que forman la figura, el objeto y el paisaje. A su vez, sus esculturas tienen una estética surrealista y biomórfica. A partir de la década de los ochenta, el artista comenzó a recurrir a técnicas más tradicionales, mediante el uso de una vasta gama de materiales. Esta acumulación de objetos primeriza fue la base de su actual obra; en ella, usa madera contrachapada en finas capas, que forman estructuras orgánicas.

Su estudio está formado por varios talleres y muchos ayudantes. El proceso empieza con el dibujo, que es interpretado con discos circulares y elípticos de madera contrachapada. Estas piezas se superponen sobre dos ejes. Gracias a ellas, el artista tiene gran libertad, ya que puede construir hacia cualquier dirección (siempre que sea estable) y cambiar la forma tantas veces como quiera. Una vez decidida la forma, se encolan los discos y se talla de forma directa primero, luego se raspa y, finalmente, se pule. Según Cragg, la elección del contrachapado en detrimento de la madera natural tiene su explicación:

“La razón por la que estoy tan interesado en la madera contrachapada es que es un material hecho por el hombre. Los materiales artificiales son siempre inferiores, así que trato de darles otro valor, otra calidad.”<sup>731</sup>



Taller de Tony Cragg, cortesía del artista.

<sup>730</sup> LISSON. *Tony Cragg*. <https://www.lissongallery.com/artists/tony-cragg> [Consulta: 20 de abril de 2021]

<sup>731</sup> ARTFLYER. *Tony Cragg* <<https://artflyer.net/tony-cragg/>> [Consulta: 21 de abril de 2021]

Lo increíble es que la madera contrachapada sirve de base para el resto de los materiales (salvo el poliestireno y el poliuretano). Partiendo de estas piezas-bocetos se hace más grande en otros materiales o se funde en bronce o en hierro. En muchas ocasiones, da la sensación de que todo ha sido creado mediante el uso de prototipos; no obstante, las piezas son demasiado grandes y complejas. Todo se realiza a mano, por asistentes o artesanos especializados. El modelado digital se emplea puntalmente para visualizar la forma final. El tamaño colosal de algunas implica que se necesite la ayuda de ingenieros, que crean modelos digitales en 3D para asegurarse de que las esculturas resistirán fuertes vientos.

Estos trabajos recuerdan formas geológicas naturales, como la sedimentación de partículas minerales para crear estratos o el desgaste de la roca por las fuerzas del viento y el agua. Trabajos recientes sugieren el movimiento y la fugacidad de elementos atrapados en el proceso de transformación.<sup>732</sup> Las esculturas de Cragg son muy barrocas, pues están llenas de detalles. Además, impresionan tanto de cerca como de lejos. La tecnología es de gran ayuda para agilizar el proceso de elaboración, aunque lo manual es fundamental e imprescindible en el arte contemporáneo, las esculturas de Cragg son la mejor prueba de ello.



Tony Cragg (Liverpool 1949) en 2013, vista general, Lisson, Londres, Reino Unido.

<sup>732</sup> THADDAEUS ROPAC. *Tony Cragg*. <https://ropac.net/artists/37-tony-cragg/> > [Consulta: 22 de abril de 2021]

## Peter Randall Page

Peter Randall Page, nacido en 1954 en Essex (Reino Unido), vive y trabaja en Dartmoor. Estudió escultura en la Academia de Arte de Bath. Cuando era pequeño, tuvo problemas con la dislexia, por lo que no pudo leer correctamente hasta los doce años. Este inconveniente provocó que desarrollara una especial sensibilidad en la observación de las formas naturales, fascinándose por los patrones geométricos que se encuentran en fósiles, plantas o animales.

Además de lo natural, su obra investiga principios matemáticos esenciales que determinan la vida y las formas. A partir de estos principios, crea formidables formas orgánicas, que impactan sobre nuestras emociones. En 1980 ganó el premio Churchill, con el que pudo viajar a Italia para aprender a trabajar el mármol.

Inicialmente, algunas de sus esculturas eran interpretaciones bastante literales de objetos naturales, pero en los últimos años su trabajo se ha preocupado por los principios subyacentes del crecimiento y la formación de patrones en los fenómenos naturales: exploración de patrones y formas, orden y aleatoriedad, geometría y morfología.<sup>733</sup> Él mismo nos aclara:

“la geometría es el tema sobre el que la naturaleza juega con sus infinitas variaciones, y puede verse como una especie de libro de patrones en el que se basan las estructuras más complejas y sofisticadas”<sup>734</sup>

En relación con el proceso de trabajo, sigue unas reglas muy simples. En primer lugar, dibuja una línea continua en mitad de la superficie de la roca. A través de esta se logra un eje de simetría, gracias al cual el patrón se adapta a la superficie de la roca. Con carbón se dibuja el patrón entero y luego se pinta cuando está correcto. Después, comienza el proceso de tallado directo; en ocasiones hay que desbastar y cambiar la forma, mientras que en otras ya viene dada por la piedra. El dibujo marcado se hunde mediante herramientas como fresas diamantadas, cortes de disco o golpes de cinceles. Randall Page trabaja todo tipo de piedras. Una vez terminado el modelado, algunas de ellas son pulidas mediante abrasivos.<sup>735</sup>

Cuando realiza un modelo y es necesario ampliarlo usa la técnica indirecta de los tres compases. Como nos explica Ángel González Fernández:

“mediante los principios de triangulación, desde dos puntos conocidos se puede determinar un tercero en el plano y, desde estos tres puntos, podemos determinar otro situado en el espacio, sabiendo la distancia que dista este último de los otros tres”.<sup>736</sup>

Este sistema lo tuvo que aprender de forma casera,<sup>737</sup> ya que en su juventud no era enseñado en Italia, al ser un secreto nacional. Tras encajar el modelo al bloque de piedra, mediante un dibujo lo talla de forma manual. Tan solo en proyectos muy concretos el artista ha recurrido a algún laboratorio italiano,

---

<sup>733</sup> ZONE ONE ARTS. *Peter Randall Page*. < <https://zoneonearts.com.au/peter-randall-page/> > [Consulta: 25 de abril de 2021]

<sup>734</sup> ONFORM. Peter Randal Page <<https://www.onformsculpture.co.uk/artist/peter-randall-page/>> [Consulta: 26 de abril de 2021]

<sup>735</sup> UIMEDIAPRODUCTION, “Ridge and Furrow” by Peter Randall-Page” en Youtube < <https://www.youtube.com/watch?v=CBrelBGn3pA> > [Consulta: 27 de abril de 2021 ]

<sup>736</sup> GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, A (2013), “Taller de técnicas escultóricas en madera” en Escuela de arte la Palma, 11 de mayo < <http://tallerdetallaenmadera.blogspot.com/2013/05/antiguos-sistemas-de-reproduccion-manual.html> > [consulta: 16 de julio de 2022]

<sup>737</sup> SCULPTURE NETWORK. *Interview with Peter Randall-Page*. < <https://sculpture-network.org/en/magazine/Interview-Peter-Randall-Page-Sculpturevox> > [Consulta: 28 de abril de 2021]



como el Studio Sem de Pietrasanta, en el cual usan todo tipo de técnicas indirectas y nuevas tecnologías.

Es asombroso ver la capacidad transformadora que logra Randall con enormes bloques de piedra, que empiezan estando ásperos y duros y terminan en formas orgánicas suaves y ligeras. Estas rocas, a pesar de cambiar su aspecto, mantienen una armonía con el paisaje natural del que son sacadas y devueltas. Randall cambia su piel, su fisicidad, pero permanece su esencia.



Peter Randall Page (Essex 1954). *Nubes*, 2014. Mármol Rosso Luana, cortesía del artista.



Peter Randall Page (Essex 1954). *Skin Deep III*, *Triangulation II* y *Cupressus I*, 2008. Granito, cortesía del artista.

## Stephan Balkenhol

Stephan Balkenhol, nacido en 1957 en Fritzlar (Alemania), vive y trabaja entre Karlsruhe, Kassel y Berlín (Alemania) y Meisenthal (Francia). Estudió en la Universidad de Bellas Artes de Hamburgo en 1982 y es profesor en la Academia Estatal de Bellas Artes de Karlsruhe desde 1992.<sup>738</sup> Su práctica surgió en respuesta a las tendencias dominantes del minimalismo, abstracción y el conceptualismo de la década de los setenta, en la que se mantuvo solo en su deseo de reintroducir la figura en la escultura contemporánea. Sus esculturas están talladas casi siempre en madera de wawa o álamo. En ellas, vemos las señales de los cinceles y las gubias, que el escultor no se esfuerza por ocultar, junto los nudos, las vetas y las grietas de la madera. Quizás esto es una herencia de su maestro minimalista, Ulrich Rückriem.<sup>739</sup>

La mayoría de ellas están pintadas, según él mismo: “para hacer olvidar un poco la madera”.<sup>740</sup> Se pueden observar partes del tronco del árbol que, en muchas ocasiones, actúa como peana. Del pedestal indica que

“no es una tarima que tiene que elevar la escultura, pero, si es preciso, debe ofrecerle a la escultura una determinada posición en el espacio, sin concederle por ello más importancia de la que pueda ganar por sí misma”.<sup>741</sup>

Todas sus esculturas poseen una estética que nos recuerda a piezas del antiguo Egipto, de la Edad Media y a los retratos policromados del Renacimiento, arquetipos que se dirigen directamente hacia el espectador y evocan ideas sobre lo que es el ser humano. A partir de 1990, Balkenhol incorporó animales e híbridos y, más recientemente, la arquitectura en su vocabulario artístico. Estos elementos les otorgan un cierto absurdo, un sentido del humor que se contrapone a la seriedad de sus primeras obras. Además de estos, hay otros factores importantes como la escala (y su relación con la figura humana), la disposición en el espacio, el modo de llevar las figuras a los rincones, el encuentro entre planos o la introducción de la seriación como elemento de distancia y medida. Todo ello sirve para señalar que la escultura está ahí y nos observa.<sup>742</sup>

Cada una de ellas está realizada por él mismo y con un mínimo de herramientas y máquinas que las convierte en más interesantes todavía en un entorno moderno fragmentado y mediatizado. Además de las figuras de bulto redondo, también realiza relieves en paneles, que suelen ser retratos. Cuando las piezas se ubican en espacios públicos, suele usar el bronce, por el mero hecho práctico de conservación. Además de la escultura, cultiva también el dibujo y la fotografía. Balkenhol sabe de la lentitud de la talla más tradicional y ha sabido adaptarse a un modo de hacer rápido y fresco. Sus esculturas son como pinturas que de lejos se ven perfectas y de cerca parecen manchas de color. Atemporales y familiares, parecen inanimadas, pero están llenas de vida.

---

<sup>738</sup> FORSBLOM. *Stephan Balkenhol*. < <https://www.galerieforsblom.com/artists/stephan-balkenhol> > [Consulta: 10 de mayo de 2021]

<sup>739</sup> AKINCI. *Stephan Balkenhol*. < <https://akinci.nl/artists/stephan-balkenhol/> > [Consulta: 11 de mayo de 2021]

<sup>740</sup> BALKENHOL, S. (2001). op.cit.75.

<sup>741</sup> Ibidem p.24.

<sup>742</sup> Ibidem p.22.





Stephan Balkenhol (Fritzlar 1957). *Sculptures Récentes*, 2010, Madera. Thaddaeus Ropac, París, Francia.



Stephan Balkenhol (Fritzlar 1957) en 2015. Vista general, Rüdiger Schöttle, Munich, Alemania.



## Fabio Viale

Fabio Viale, nacido en Cuneo (Italia) en 1975, vive y trabaja en Turín. Es el más joven de todos los artistas que hemos etiquetado como clásicos. Viale es muy conocido por haber dado una nueva vida a la escultura italiana del mármol. Lo más interesante de su obra es su constante experimentación con las posibilidades del material, el cual utiliza como antítesis de su valor clásico de perdurabilidad o dureza. Así, logra que este pierda sus valores de perdurabilidad o peso cuando consigue que parezca poliestireno o madera. Con ironía, reflexiona sobre nuestra sociedad de consumo.

Su obra se puede dividir en dos vertientes: en primer lugar, las obras que representan objetos cotidianos, tales como neumáticos, cajas (de madera o de plástico), palomitas, balones de fútbol, tacos para el muro, papel higiénico, aviones de papel, cráneos (de plástico) o una barca para navegar. En todos ellos, imita el color o sus texturas. Todo ello conlleva que sus esculturas causen “una fuerte desorientación perceptiva que involucra y estimula la empatía del observador” en palabras de Ana María Olano.<sup>743</sup>



Fabio Viale (Cuneo 1975). *Stargate*, 2011. Mármol. Sperone Westwater, Nueva York, Estados Unidos.



Fabio Viale (Cuneo 1975). *Souvenir Gioconda*, 2010, Mármol. Sperone Westwater, Nueva York, Estados Unidos.

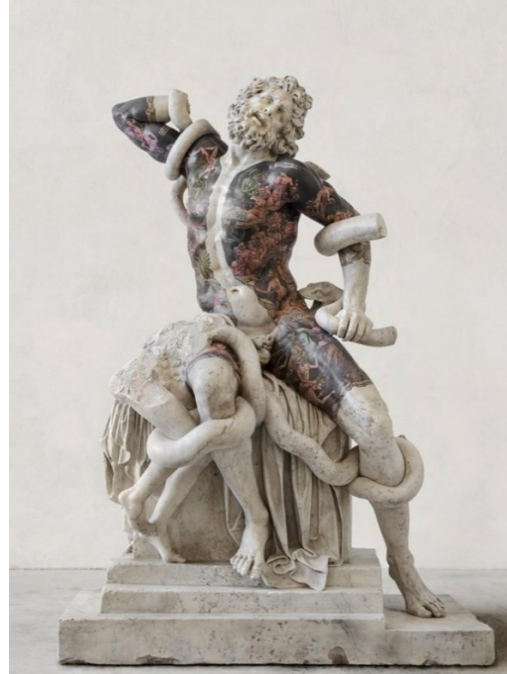
En segundo lugar, las obras en las que reinterpreta iconos de la historia del arte, como son esculturas griegas helenistas, renacentistas (tanto escultóricas como pinturas, como la *Gioconda*). Con ellas, por ejemplo, cuando representa a la *Piedad* de Miguel Ángel, al separar al Cristo de la Virgen María, trata

<sup>743</sup> OLANO SANS, A. M.(2016). op cit. p.729.

la comercialización del símbolo, el cual aparece en tantas reproducciones que implica que el original pierda su significado y valor.<sup>744</sup> En otras, recrea fragmentos como el brazo del *David* de Miguel Ángel o los torsos del *Discóbolo* de Mirón y el *Doríforo* de Policleto, en los que pinta tatuajes actuales. Esta serie es conocida como *Souvenir Tattoo*.



Fabio Viale (Cuneo 1975). *Kouros*, 2016. Mármol policromado, cortesía de la Galería Hofa, Londres, Reino Unido.



Fabio Viale (Cuneo 1975)., *Laoconte*, 2020. Mármol policromado, cortesía del artista.

Viale emplea tanto técnicas directas como indirectas y siempre termina las piezas a mano. De manera directa, podríamos poner el ejemplo de los objetos cotidianos en su mayoría, los neumáticos, los aviones, el papel e incluso la monumental *Stargate*, que el mismo Viale comenta que le llevó más de 300 días de duro trabajo.<sup>745</sup>

La técnica indirecta que utiliza es el control número, mediante robot o pantógrafo. Es el caso de *Arrivederci e Grazie*, que imita a tamaño monumental dos máscaras de papel, o de *Ahgalla* (2007), una barca tallada de un solo bloque, tan fina como para poder llevar a dos personas y con la que navegó por la marina de Carrara, los canales de Milán, Venecia, San Petersburgo y Moscú. Asimismo, en el proyecto *Cavour*, que fue una estatua conmemorativa del conde de Cavour, Camillo Benso, organizó un elenco para obtener el modelo más parecido y, tras escanearlo, fue robotizado y tallado digitalmente primero.<sup>746</sup> Son interesantes sus palabras acerca del control numérico: “

Yo utilizo mucho las máquinas con control numérico para el desbaste, porque te dan verdaderamente la posibilidad de eliminar una parte enorme de trabajo. Una vez que la pieza

<sup>744</sup> Ibidem. p.732.

<sup>745</sup> DW News, “he World of Marble - Sculptor Fabio Viale | euromaxx” en Youtube < <https://www.youtube.com/watch?v=QpYl4n12K3c> > [Consulta: 21 de junio de 2021]

<sup>746</sup> EXIBART. *Fabio Viale, progetto Cavour*. < <https://www.exibart.com/evento-arte/fabio-viale-progetto-cavour/> > [Consulta: 22 de junio de 2021]

está desbastada, se lleva al estudio y es terminada. Tengo allí cuatro asistentes que lo hacen manualmente. Obviamente he llegado a esto de forma progresiva.”<sup>747</sup>

Viale nos demuestra que cada proyecto puede requerir una técnica distinta – directa o indirecta- incluso de ambas para una misma obra. Lo ideal es adaptarlas a cada situación concreta para aprovechar lo mejor de cada una de ellas, siempre que sea posible.

## Diario

Este último grupo empieza con un buen pintor, Baselitz, que, como Degas, Matisse o Picasso, experimentó con la escultura. A pesar de que este medio no era el suyo, sintieron la necesidad de explorar. Como suele pasar en la mayoría de los casos, no son recordados por la escultura, sino por la pintura. La escultura de Baselitz nos recuerda constantemente al dibujo, ya que son como una representación tridimensional de bocetos en papel. Los retratos como los de Dresde son increíblemente bellos y nos evocan lo primitivo, con un cierto aire infantil. Sobre ello, Gauguin indica que “lo infantil, lejos de dañar el trabajo serio, le añade una nota de gracia, de alegría e ingenuidad”,<sup>748</sup> con lo que estamos de acuerdo. A cierta distancia, estas cabezas dan la sensación de haber sido pintadas con un pincel, puesto que se aprecian manchas y claroscuros muy bien definidos y, solo cuando estas frente a ellas, adviertes las agresivas marcas de la gubia y el hacha. Además de estos retratos, también esculpió figuras enormes, pero nos resultan muy toscas y algo flojas, sin lograr esa gracia de las cabezas. La obra escultórica de Baselitz no es muy extensa en comparación con la pictórica. ¿Por qué abandonó la escultura? Nunca lo sabremos, quizás a causa del cansancio o de la falta de tiempo. Bajo nuestro punto de vista, es bueno abrirse a otras técnicas que completen nuestras inquietudes artísticas, así como probar otros materiales y otros útiles.

Del siguiente artista, Ulrich Rückriem, nos fascina su idea de no tener taller y de ser una especie de artista nómada: el mundo es su taller. La idea es bastante romántica; no obstante, al final debes tener un lugar fijo y estable, al menos para almacenar toda la obra producida. En la obra de Rückriem se aprecia la fuerza, el peso de la piedra y se siente la necesidad de acariciar los enormes trozos de roca. Sin embargo, en cada nueva exposición podemos imaginar el tipo de obra que nos encontraremos; en este sentido, nos está dejando de asombrar. Sobre ello, resulta interesante este comentario de Adorno:

“Cuanto más densamente los seres humanos (que no son lo mismo que el espíritu subjetivo) tejen la red categorial, cuanto más se pierden la costumbre del asombro por lo otro; la familiaridad hace que se engañen sobre todo lo extraño. El arte intenta subsanar esto débilmente, como si se cansara pronto. A priori, el arte asombra a los seres humanos.”<sup>749</sup>

¿Por qué hay artistas que repiten (aparentemente) las mismas fórmulas, con los mismos resultados artísticos? Podríamos admitir que cuando uno es joven y la obra que produce se pone de moda es

---

<sup>747</sup> Pérez, R. (10 de julio de 2021). Mi sugerencia es que Latinoamérica tenga un presidente único [Comentario en la página web Votaciones en Latinoamérica, una dilema moral y social]. El Tiempo. <https://eltiempo.com/este-enlace-es-solo-ejemplo/>  
<https://blog.accademiasantagiulia.it/2020/04/27/larte-parla-per-me-si-racconta-fabio-viale/> (consultado el 20/06/2021).

<sup>748</sup> HERSCHÉ B. C (1995) Teorías del arte contemporáneo. Madrid, Akal. p.99.

<sup>749</sup> ADORNO, W, T. (2004) Teoría Estética, Madrid, Akal. p.218.

habitual que un artista continúe con la línea que funciona hasta que deje de hacerlo. Por ejemplo, Pollock trabajó el *dripping* de 1947 a 1952 y pese a tener otras líneas de trabajo, actualmente solo sea conocido por ello. El paradigma del cambio de estilo fue Picasso, que no tuvo miedo a hacerlo, logrando bastante éxito casi siempre. Un referente actual, que lo haga podría ser Luis Gordillo. Rückriem no necesitaría repetirse. ¿O no sabe que más decir, o cree que todavía la misma fórmula puede decir algo? Esperamos que sea lo segundo. En nuestro caso, pensamos que lo ideal es cambiar, pero respetamos a quien no lo hace.

Los siguientes artistas tienen algo en común: tanto David Nash como Giuseppe Penone nos demuestran una profunda sensibilidad con la naturaleza gracias a una pausada observación. Entre sus proyectos, cabe destacar aquellos que presentan una colaboración entre el artista y naturaleza, porque son un elogio a la lentitud extrema, algo que hoy en día sería considerado una locura artística, pues nadie tendría la paciencia para ello. De Nash destacamos *Ash Dome*, formado por un círculo de 22 fresnos plantados hace 40 años que han ido creciendo bajo la atenta mirada del escultor, que guía el desarrollo de cada uno de ellos como si fueran las columnas de un templo, véase página 368). También es una maravilla el ya mencionado *Wooden Boulder*, una enorme bola tallada que necesita la ayuda de un río para hacer su viaje hacia el mar. En el caso de Penone, destacamos algunas obras incluidas en la serie *Alpi Marittime*. Una de las más famosas es, sin duda, aquella en la que el artista coloca una escultura de bronce a tamaño natural de su mano alrededor del tronco de un árbol joven, haciendo ver que la madera actúa como un líquido al cubrir ese elemento artificial y que sigue desarrollándose menos en ese punto concreto.<sup>750</sup> En otra ocasión, coloca una jaula sobre otro árbol que, al elevarse, la levanta poco a poco, demostrando que la fuerza de su crecimiento soporta el peso sin problemas.



Giuseppe Penone (Garessio 1947). Continuare a crescere tranne che in quel punto. 1968. Fotografía, cortesía del artista.

<sup>750</sup> VV.AA. (1999) Giuseppe Penone 1968-1998. Santiago de Compostela: Centro de Galego de arte contemporánea. p. 74.

Todas estas obras maravillosas tienen la condición de que el espectador abandone su propio ritmo temporal y entre en otro marco de referencia. El hombre y la naturaleza no son opuestos, sino que se deben considerar uno mismo. Esta reflexión nos interesa, porque actualmente vivimos de forma apresurada y con una ansia creativa y productiva constante que chocan con la elaboración lenta de las obras de Penone o Nash. Cabe destacar que estas obras nunca se podrán llevar a la galería, salvo que sean destruidas; así, el único recurso restante es el testimonio de las fotografías. ¿Estaríamos nosotros dispuestos a hacer una obra así? Sin duda sí, ya que siempre que los vemos sentimos ganas de experimentarlo. Quizás haya llegado el momento.

Cuando vemos el trabajo de Tony Cragg, nos damos cuenta de que estamos ante un escultor total y muy completo. Cragg no se queda nunca con una técnica ni un material, sino que experimenta con todo de manera excelente. También es cierto que no trabaja solo, sino con un equipo de técnicos y escultores profesionales repartidos en varios talleres. Pese a la gran producción que realiza anualmente, su trabajo no se vuelve ni repetitivo ni aburrido, porque cada nueva serie de esculturas es un flamante paso hacia adelante en una exploración de la forma. Además, su evolución artística es muy coherente. Por otra parte, sus esculturas son muy barrocas, por la cantidad de elementos de los que se componen; esto, pero, no las hace pesadas, sino que son ligeras.

Vivimos en un mundo en el que cuando hacemos un viaje o, simplemente, nos vamos a comprar un pantalón, tenemos la posibilidad de informarnos tanto sobre ello que, cuando lo tenemos delante, en ocasiones perdemos la capacidad de fascinarnos. No hay misterio, puesto que es exactamente como nos han dicho. Como se nos da todo hecho, hemos perdido un poco la experiencia sensorial, el sabor de las cosas. Este hecho, sin embargo, no sucedía en la época de nuestros abuelos. Las esculturas de Cragg tienen eso: nunca sabemos cómo serán porque, a pesar de verlas de lejos o en internet, nuestra cabeza empieza a asociar formas familiares en ellas. No obstante, al no estar seguros, nos obligan a acercarnos e ir descubriéndolas. Con ellas, nos sorprendemos y recuperamos un poco eso que a veces creemos haber perdido, el sobrecogimiento.



Tony Cragg (Liverpool 1949). Vista general, Thaddaeus Ropac, Paris, Francia.



De Peter Randall Page nos asombra la monumentalidad de sus esculturas; así, al verlas, pensamos: ¿Quién hace esto hoy? Sin duda, muy pocos. La mayoría de los bloques que tiene en su estudio están perfectamente cortados, ya que son rectangulares, elaborados industrialmente. Vienen como tumbas muertas que el escultor transforma en formas orgánicas vivas, en bellísimas esculturas. Si analizamos su trayectoria, en sus primeros trabajos se obsesionó con la copia de patrones y formas geométricas, pero como han pasado los años esto se diluye poco a poco. Empieza con la base sólida y matemática ya mencionada, pero a medida que el trabajo avanza, inventa, cambia e improvisa. La evolución del trabajo nos recuerda a Brancusi en sus primeras obras, que eran muy académicas. En Randall Page sucede lo mismo: la experiencia, unida a la constancia, lo han convertido en un escultor icónico.

Rilke escribió: “No hay medida con el tiempo; no sirve un año, y diez no son nada; ser artista quiere decir significa no calcular ni contar: madurar como el árbol, que no apremia su savia, y se yergue confiado en las tormentas de la primavera sin miedo a que detrás pudiera no haber verano [...] la paciencia lo es todo! No debemos buscar el estilo, solo trabajar con pasión y ya lo encontraremos”.<sup>751</sup>

Si Peter Randall Page encuentra una infinidad de posibilidades con la geometría, Stephan Balkenhol hace lo mismo con la figura humana. Cuando el pintor Lucian Freud (1922-2011) realizó sus primeros cuadros, sus colegas lo llamaron *dinosaurio*, por insistir en un género pictórico, el figurativo, que consideraban acabado. Pero él, testarudo, insistió en que todavía era posible hacer algo nuevo, y la historia le ha dado la razón. A Balkenhol le sucede algo parecido, pero en la escultura, porque ni tallar ni la figura estaban de moda, algo que hoy tampoco lo está. La fama de Balkenhol es tan prominente, que cualquier escultor que talle una obra figurativa es asociado rápidamente con el alemán, pese a que no se parezcan las obras. Esto es debido a los pocos escultores que concurren el mercado del arte y presentan este *modus operandi*. Dicho de otra manera, cuando solo tienes tres cartas, es fácil acordarse de ellas, pero cuando tienes trescientas, no. La pintura figurativa es mucho más popular que la escultura y hay más artistas y es más costosos asociar modos de trabajar.



Stephan Balkenhol (Fritzlar 1957). *57 Pinguine*, 1991. Madera de wawa. Museo de arte Moderno de Frankfurt am Main, Alemania.

<sup>751</sup> DELCLAUX. F op. cit. 120



De la obra de Balkenhol, las tallas que más nos atraen son aquellas que forman enormes instalaciones, pero no en el sentido de un grupo de obras individuales, sino de una obra con muchos elementos. Es complicada de colocar en el mercado del arte, puesto que se trata de una obra arriesgada, en la que el artista debe componer un paisaje, como una pintura llena de detalles, y no la típica obra vendible. La titulada *57 Pinguine*, es una de nuestras preferidas, aunque existen muchas otras, es increíble. Lo único que se podría modificar es la eliminación de las peanas, tallar solamente los animales y colocarlos en el suelo.

Otro detalle interesante es la manera de tallar de Balkenhol. Se desconoce el motivo, pero se supone que lo hace para diferenciarse de la antigua escultura, perfectamente terminada y que tiene ese aroma artesanal. Hacer obras que no parecen terminadas, sino abocetadas, es la única manera de romper con el pasado que, unido al color, da un resultado realmente bello, de una frescura inigualable e insuperable. ¿Fue el primero en tallar así? No, pero lo hizo en el momento justo. Este modo de trabajar le permite la creación anual de más de cien esculturas;<sup>752</sup> en cambio, con el tallado clásico, según nuestra propia experiencia, se pueden finalizar una veintena. Los números no fallan: es mucho más rentable el primer sistema de tallado. Al ser mucho más rápido, en el caso de venderse bien, el trabajo generará unas expectativas económicas muy superiores. Este es el principal motivo por el cual muchos escultores imitan este modo de tallar en la actualidad. Pese al éxito y la fama de Balkenhol, este sigue trabajando como profesor en la academia de Karlsruhe, algo que consideramos fantástico, por el hecho de transmitir su experiencia a las nuevas generaciones.

Nuestro último artista, Fabio Viale, nos sorprende con una técnica tan impresionante que deja estupefactos. En cuanto a las obras que representan cajas de frutas, por ejemplo, son fabulosas, nos da miedo pensar en moverlas, por si se rompen, aunque también es cierto que puede ser un efecto visual y que si las pudiéramos tocar notaríamos que son más gruesas de lo que parece. Lo que no compartimos es la repetición de la misma escultura con diferentes tatuajes, en el caso de los torsos helénicos u obras renacentistas. Da la sensación de ser solo por motivos económicos. Una cosa es repetir el mismo estilo, otra la misma obra cambiando los colores. Por desgracia, esta perfección técnica implica que el espectador solo se quede con eso, y la pieza sea solo decorativa. Las únicas piezas que nos parecen realmente interesantes son aquellas que llevan a cabo una *performance*, como por ejemplo arrastrar una rueda de mármol por una calle de Milán o navegar con un bote por un lago. Con ellas, nos hace olvidar lo bien talladas que están las esculturas y reflexionar más sobre la ligereza del material, de forma que crea un diálogo entre los espectadores, el artista y la materia.

---

<sup>752</sup> CAC MALAGA. *Stephan Balkenhol*. <https://cacmalaga.eu/stephan-balkenhol-5/> > [Consulta: 15 de enero de 2022]



Fabio Viale (Cuneo 1975). *Opera rotas*, 2005. Mármol, cortesía del artista.



Fabio Viale (Cuneo 1975). *Ahgalla*, 2007. Mármol. Cortesía del artista.

## Capítulo IV. Obra Personal

### 4.1 Biografía

Antonio Samo nació en Valencia en 1984, donde vive y trabaja. Se licenció en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia en 2008 y obtuvo el Máster en Producción Artística en 2013 en la misma universidad. Asimismo, cursó una beca Erasmus en Carrara (Italia), entre 2006 y 2007. Está representado desde 2016 por la galería Set Espai d'Art, y participa en ella en varias ediciones de las ferias JustMAD, Estampa y SWAB, además de exponer individual y colectivamente en la galería.

Ha estado en varias residencias artísticas, en el taller BDN de Barcelona (2019-2020), en el Studio Star de Amberes (2017), en el Encuentro de Artistas Novos de Santiago de Compostela (2016) y en el Stage Rzeźba de Varsovia (2008-2010). Su obra forma parte de colecciones como la Bassat de Barcelona, FCDP de Las Palmas, Scott Moger A.C.A. de Nueva York o el Archivo Nacional de Grabado de la ciudad de Gargallo (Italia), además de muchas otras colecciones privadas nacionales e internacionales.

En sus primeros trabajos, realizados en 2013, experimentó con la piedra, el mármol y el alabastro en una serie tallas directas que se centran en aquellos aspectos de la representación de la naturaleza que, relacionados con el tiempo, son expresados como metáforas. La hoja es la protagonista y evoca tanto el silencio de la naturaleza como el carácter efímero de los elementos vivos.

Más adelante, en 2017, presentó la exposición *El Parque* en Set Espai d'Art, que planteaba un poético e incisivo cuestionamiento de los estereotipos humanos contemporáneos. En ellos, el arte, la talla en madera y la figura configuran una reflexión fundada en un contexto social de personalidades inertes y voluntades vacías, solucionando rigurosamente un quehacer que une profundidad conceptual, precisión técnica y un especial acercamiento sensible al espectador.

En su último proyecto, titulado *Una vida propia* (2021), regresa con una serie de esculturas en madera y fotografías que recrean situaciones de nuestra cotidianidad. Las superficies lisas de la madera cruda tan características de Samo se combinan, por primera vez, con el uso de la fotografía como complemento bidimensional para sus escenografías. Estas agrupaciones en las que la figura humana, el bodegón y el paisaje se compaginan, evocan nuestra propia existencia, e implican que el espectador se identifique con estos objetos tan cercanos y con la representación de la vida de estos sujetos contemporáneos.

## 4.2. Proyectos

**Una vida propia (2021)**, exposición individual en la galería Set Espai d'Art de Valencia.

Texto de Daniel Silvo, comisario.

La Academia neoclásica otorgaba mayor importancia a la pintura histórica, seguida por el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta en último término. Courbet ya enunció, en su Pavillon du Réalisme, el fin de estas jerarquías entre los géneros artísticos. En su obra monumental *El taller del pintor, alegoría real, determinante de una fase de siete años de mi vida artística (y moral)*, Courbet presenta una diversísima cantidad de tipos humanos, objetos, reproducciones de sus propias pinturas dentro de su estudio, animales... todo ello a modo de compendio de lo que, a él, en tanto que artista, le ha hecho reflexionar y ha percibido como valioso. Él aparece representado en el centro de su pintura mientras pinta un paisaje; un niño desposeído y una mujer desnuda le observan en esta tarea; un gato juega, mientras a un lado y a otro de su pintura desfilan filósofos, escritores, mendigos o mecenas rodeados de objetos: un laúd, una daga, libros, una calavera y un sombrero. La pintura recrea su propio estudio, por lo que vemos colgados de las paredes una serie de paisajes pintados por él mismo en los últimos años. Esto es el enunciado del nuevo movimiento artístico que surgió a mediados del s. XIX: el realismo.

En la actual exposición de Antonio Samó en Set Espai d'Art, podemos encontrar también una serie de objetos, paisajes y personas que han rodeado al artista en su estudio en los últimos años. Pero estas realidades, limpias, comunes, populares y cotidianas son nuestros mismos objetos, paisajes y personas producidos en serie, estandarizados y perfectos, que atraviesan la pantalla de nuestros móviles a toda velocidad, sin jerarquías y sin elección previa.

Preparando la exposición, al visitar su estudio en una nave industrial en Alboraiá, esos objetos aguardaban a que los descubriéramos quitando el plástico que los protegía del polvo. Antonio organizó los grupos escultóricos de uno de los cientos de variables que había estado ensayando en las últimas semanas. Juntos empezamos a recomponer los grupos, asociaciones de objetos y figuras que nos remitían a los ideales de salud, belleza, cultura o bienestar.

¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos? Richard Hamilton se lo preguntaba en 1956, cien años después de la presentación pública del Pavillon du réalisme, y como respuesta nos ofrecía una serie de objetos y cuerpos de consumo, imágenes del deseo de una creciente clase media que salía de los duros años de la posguerra mundial. Samó nos muestra su propia colección de objetos deseables: zapatillas de deporte, cremas, prendas de vestir, una gorra, plantas decorativas y personas, todo ello extraído del desfile diario que atraviesa nuestras pantallas a través de aplicaciones que nos acercan a estos mundos irreales.

Los objetos y figuras que tenemos frente a nosotros son idealizaciones puras de los productos que consumimos a diario y que representan un estilo de vida sano, satisfactorio y completo, una imagen de la felicidad. Estos grupos escultóricos, acompañados de fotografías que hacen de telón de fondo, son las escenografías de nuestras vidas. Este *atrezzo* nos acompaña en una suerte de teatro barroco, repleto de símbolos y referencias a nuestras vidas. Como *vanitas* contemporáneos, las esculturas de Antonio Samó nos recuerdan que esas cremas para el cuidado de la piel no harán que dejemos de envejecer, esa planta tan bonita se marchitará algún día, los calcetines doblados, suaves y limpios acabarán agujereándose y en algún momento perderemos nuestra gorra favorita. Solo en estos objetos ideales colocados en la galería permanece la ilusión de eternidad, con los fondos fotográficos que enmarcan esa irrealidad.

A través de los ojos del artista vemos la tramoya y los mecanismos de nuestro teatro de objetos e imágenes que nos mantiene aturridos en la apariencia continua de nuestro *Show de Truman* particular. Ver la materialidad de la madera que da forma a sus esculturas nos despierta del sueño. La veta lijada y pulida, los colores planos aplicados en delgadísimas capas de pintura, las formas simplísimas de estas piezas nos explican, a través de la exageración minimalista, cómo operan las imágenes blancas, brillantes, limpiísimas, que atraviesan nuestro perfil de Instagram.

El Neoclasicismo buscaba representar las formas ideales de la Antigüedad, recreando la pureza de sus líneas y lo perfecto de sus composiciones. Esa cultura clásica redescubierta en Herculano sirvió para que todo un siglo dedicase sus esfuerzos creativos a la búsqueda de la perfección a través del idealismo ilustrado. En el caso de nuestros artistas contemporáneos, la inspiración para recrear ese ideal se encuentra mucho más cerca de nosotros, concretamente en las pantallas de nuestros teléfonos móviles, y sus creaciones están impregnadas de un sentido crítico que, como observamos en la obra de Antonio Samó, nos lleva a través de la ironía a reflexionar sobre lo perverso de perseguir estos ideales de vida por medio del consumo. Esos objetos producidos en serie aparecen aquí representados en madera, tallados uno a uno, cuidadosamente lijados y, en ocasiones, parcialmente pintados en tonos pastel y agradables. Este trabajo artesanal y minucioso llevado a cabo por Samó en su estudio durante horas, semanas y meses contrasta con la producción en masa y el consumo inmediato de esos mismos objetos representados. Samó, a modo de ritual, recrea estas formas y estos cuerpos, como *kuroi* contemporáneos. Recordemos que estas estatuas de la Grecia arcaica estaban realizadas originalmente en madera, aunque lo que actualmente conocemos son sus réplicas romanas en piedra. Sus formas, tendientes a la geometría, inexpresivas, hieráticas, nos muestran, como en la obra de Antonio Samó, jóvenes ideales. En su obra, esas superficies suaves y lijadas hasta la extenuación inciden en la placidez del sueño, muy lejos del brutalismo de la escultura de Balkenhol, que, aunque también hierática e inexpresiva, está dotada de cierta violencia. En Samó esta violencia se encuentra sugerida, oculta tras la normatividad y estandarización a la que se somete a estos personajes.

Las fotografías que completan algunos de los grupos escultóricos son parte del conjunto. A veces se muestran como telón de fondo, y otras, como fotografía souvenir. En su diversidad de tamaños y modos de instalación juegan con las esculturas en madera, dialogando con ellas y abriendo sus significados. El pintoresquismo era una categoría estética propia del siglo XVIII que reivindicaba aquellos paisajes dignos de ser pintados. En esas pinturas románticas se podían encontrar desde pequeños personajes rodeados de una naturaleza imponente hasta detalles y elementos anecdóticos que completaban la escena o la dotaban de una narración sugerida. En las fotografías que abrazan y rodean las figuras de Antonio Samó percibimos también algo similar: un acercamiento a lo más cotidiano y anecdótico tamizado por el filtro de un romanticismo ideal que fija su atención en montañas, flores y arquitecturas de escala monumental.

La obra de Samó es, por tanto, un compendio de objetos e imágenes de consumo rápido que, al ser recreados como piezas de arte, se nos presentan con un aura de quietud y belleza que generan una aparente satisfacción. Pero en este acto de producción hay una sutil ironía: se trata de copias manuales e imperfectas que generan la decepción de su inutilidad. Una gorra que no podemos ponernos en la cabeza, una camiseta que no podemos desplegar o una botella de agua que no se abre ni contiene líquido alguno frustran nuestra actitud como consumidores de bienes. Y es precisamente en ese instante cuando nos damos cuenta del detalle: estamos frente a una obra de arte.

Elementos:

Técnicas: Talla directa, torneado y fotografía.

-15 esculturas formas por bodegones, un total de 70 esculturas.

-8 figuras

-6 fotografías de distintos tamaños, papel hahnemuhle 188 gr. Mate.

Presentado en:

-SWAB, Feria de arte contemporáneo de Barcelona, 2021.

-Set Espai d'Art, exposición individual, 2021.



Antonio Samo, Una vida propia, 2021. Madera policromada y fotografía.  
Set Espai D'art, Valencia, España.





Antonio Samo, *Una vida propia*, 2021. Madera policromada y fotografía, Set Espai D'art, Valencia, España.

***El parque (2017)***, exposición individual galería Set Espai d'Art de Valencia.

Texto de Mia Coll Mariné, gestora cultural y comisaria.

El artista presenta su trabajo realizado en talla de madera de tilo centrado en la representación de la figura humana.

En la sala nos encontramos con una serie de esculturas de personas semidesnudas, con camisetas o tatuajes en los que figuran símbolos arquetípicos, distribuidas aleatoriamente en el espacio. Cada una de ellas se encuentra en un estado latente de incertidumbre: entre un vestirse o un desvestirse. Es como si las figuras se enfrentasen a este momento íntimo desde la apatía. La posición hierática —que es la más representada entre las piezas— refleja una dificultad de decisión por el mero hecho de que todo nos viene dado en forma de producto. Vemos a un individuo narcisista, inseguro y débil, el habitante de la era de lo global que reclama, de manera callada, la necesidad de crear una narración de su yo.

La notoriedad de este malestar se vuelve a sentir en la pieza *El juego*, que se trata de bloques de madera en los cuales en su parte superior están tallados bustos de personas. De esta manera, el escultor propone que terminemos las piezas en nuestra imaginación, al tiempo que intuimos su inmovilidad: la imposibilidad del poder ir más allá radicalmente delimitada por el bloque.

En *El parque*, Antonio Samo nos hace entrar —o notar como estamos— en un territorio aparentemente natural, pero delimitado y gestionado por el hombre. Nos lleva a esa condición humana de autodomesticación, en una sociedad actual cansada y esclava de sí misma. Desde aquí, quizá, se nos insta a que los únicos lugares desde los que se pueden proceder son los de la inautenticidad y el anonimato.

Elementos:

Técnica: Talla directa a partir de dibujos.

-8 esculturas de madera de tilo policromado.

-Grupo llamado *El Juego* formado por siete esculturas

-Grupo llamado *El bosque* formado por siete esculturas.

Presentado en:

-Feria de arte Justmad 10, Set Espai d'Art, Palacio de Neptuno, Madrid, 2019.

-Todo lo que ves es Arte, Longa del Pescado, Alicante, 2018.

-Feria de Arte Estampa, Set Espai d'Art, Matadero, Madrid, 2017.

-Set Espai d'Art, exposición individual, 2017.



Antonio Samó, *El Bosque* (detalle) 2014. Madera de tilo y abeto, Set Espai D'art, Valencia, España.



Antonio Samó, *El Juego*, 2017. Madera de tilo, Set Espai D'art, Valencia, España.



Antonio Samó, *El Parque*, 2014. Madera de tilo y abeto, Set Espai D'art, Valencia, España.

### ***Fragilidad y Silencio (2013)***

En *Fragilidad y Silencio* (2013), la naturaleza es el paisaje que observamos para la creación artística y, en ella, el tiempo es percibido como metáfora. La percepción y las evocaciones de un objeto humilde, en este caso las hojas, es revisado aquí en un recorrido dinámico que nos conduce desde el Barroco (*vanitas*), hasta el arte contemporáneo. El objeto es también analizado en su relación con el espacio natural, para escuchar así las nuevas sugerencias que nos propone y ver qué nuevas posibilidades pueden ser aprovechadas posteriormente en el espacio expositivo.

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

En el ámbito tridimensional, presentamos ocho obras en piedra, tres de ellas en mármol (*Laurel*, *Tipuana* y *Temblón*) y cinco en alabastro (*Multiflora*, *Sempervirens*, *Banksiae*, *Lagunaria* y *Pica Pica*).

Elementos:

Técnica: Talla directa a partir de dibujos, cada pieza va sobre una peana de color.

-Tres esculturas de mármol de Carrara.

-Cinco esculturas en alabastro.

Presentado en:

-Exposición Individual en Sala de Juventud de Orriols de Valencia en 2014.

-Incubarte VI, Festival Internacional de Arte, Valencia, 2014.



Antonio Samo, Multiflora, 2012, Alabastro.



Antonio Samo, Laurel, 2012. Mármol de Carrara.



Antonio Samo, instalación de hojas de piedra.



## Otros Textos críticos

### *El Parque. Antonio Samo en Set Espai d'Art (2017)*

Por Marisol Salanova, Crítica de arte y comisaria

En el mundo del arte es fácil sentirse solo pese a estar rodeado de gente, que los artistas se enfrenten a la materia prima a solas en cada estudio, como un reto, sientan, a la sazón, que compiten entre sí muchas veces más lejos del compañerismo de lo que podría esperarse, pero nadie habla de ello, es algo que se sufre en silencio. La impresión de que cada uno mira hacia su propio horizonte generalmente, con las metas trazadas, reuniéndose en inauguraciones y eventos como quien acude por inercia al mismo parque una y otra vez, sin embargo, manteniéndose en su burbuja, es palpable para algunos que han hecho de esta ardua cuestión el motor de su creación. Así lo refleja en su primera exposición individual el artista Antonio Samo (Valencia, 1984) con el conjunto de esculturas frontales de rostro impávido y estética muy particular que hasta el 11 de marzo puede visitarse bajo el título *El Parque* en la galería Set Espai d'Art sita en la Plaza Miracle del Mocadoret 4 de Valencia. Se trata de diferentes series producidas íntegramente de forma manual, sin ningún tipo de molde, tallando madera con detalles esculpidos tan sorprendentes como la textura tridimensional de un suéter de lana, una camiseta de algodón, calcetines o un inquietante pasamontañas. El protagonista, tenga facciones masculinas o femeninas, es siempre él mismo, confiesa, de modo que el artista nos enfrenta a múltiples autorretratos con aspectos de diversas tribus urbanas, simbolizando distintos estados de ánimo, una cierta falta de dinamismo y de empatía que advierte en la sociedad actual. Los personajes representados en *El Parque* están a medio vestir, no se sabe si quitándose la ropa o poniéndosela, les faltan prendas, su vestimenta se percibe incompleta pero no hay un afán exhibicionista, no existe morbo en esta desnudez hierática que remite a las esculturas-fetiché de un museo natural o antropológico. Dicho estado de semidesnudez denota incertidumbre, cada personaje parece dudar entre vestirse o desvestirse, si acaso fuere algo que le preocupase no obstante resulta secundario. No vemos un gesto de querer taparse, algunos llevan ropa interior, otros no, sus atributos, en madera natural sin lacar ni pintar, pasan desapercibidos y la atención se centra en las partes de la escultura que sí aportan un cromatismo totalmente intencionado.

Samo decide pintar la falda roja de estampado hawaiano y las manoleínas negras de una mujer que posa junto a un hombre que porta un jersey negro con una calavera en medio, al cual le precede un chico cuya gorra y zapatillas son del mismo tono de verde pero que por lo demás anda desnudo. Al otro lado de la sala, donde antes se ubicaba el despacho de los galeristas, ahora trasladado a la parte izquierda en una discreta y reciente remodelación que otorga mayor peso al espacio expositivo ganando metros, encontramos una instalación de torsos y cabezas que terminan en troncos de madera pulida, limpia, rectangular, como si fuesen peanas de las que emergen bustos; es *El Juego*, una obra de dimensiones variables que invita al espectador a mover a los personajes e ir cambiando el aspecto del conjunto, a intentar crear una narración manipulando la posición de estos individuos en principio anónimos y en eterna espera.

En la sala del fondo, iluminada con una delicadeza teatral, se halla una instalación de bloques de madera en los que los personajes están subidos de cuerpo entero y a una escala que difiere del resto. Estos visten únicamente ropa interior azul o blanca abajo y arriba camiseta, suéter o sudadera de tonalidades pastel marcada con un símbolo proveniente de la pirámide alimenticia y que destaca al no estar pintado, es decir, donde hay estampado no hay pintura, las demás partes de la pieza superior van a color, pero esa parte llama la atención por una ausencia. Esa ausencia señala su posición en la pirámide alimenticia, según explica el artista, como si aleatoriamente se les hubiese asignado un papel que representar en este, el mundo del arte, el de serpiente, lobo, águila, cervatillo, mariposa, flor... Insecto, animal o vegetal, susceptible de ser comido o de comerse a los otros, cada uno mirando al vacío, sin interactuar, observando un horizonte que interpela al público pues es, en definitiva, el público, quien se cruza con sus miradas perdidas.

## **Entre Antonio Samo i Manuel Blázquez. 2017**

**Ricard Silvestre**

Dins el museu està quasi tot a mà. Pots anar a veure una exposició determinada, una mostra concreta que anticipi un impuls revelador per a la teua consciència, amplificador de la cultura o intensificador de les emocions. Però també és freqüent no tenir un objectiu específic quant a la selecció d'una exhibició. Llavors, la visita és un tomb curiós entre les sales com un passejar més o menys desinteressat, i des del qual la nostra predisposició intel·lectual va intervenint sobre l'assumpte, els assumptes contemporanis.

No obstant això, no tot són oportunitats benignes, perquè el risc d'es mussar-se d'imatges plàstiques, escultura expandida, continguts audiovisuals i projectes artístics en general, és una possibilitat que, davant la múltiple saturació d'estímuls, s'acreeix quan, en aqueixa condició d'espectador errant, el mareig iconogràfic desencadena la migranya. I és que anem girant sobre el nostre propi eix mirant ací i allí alhora. Fent ziga-zagues entre les sales, evitem trepitjar les cintes senyalitzadores de la distància preventiva vers les obres d'art, o pugem en un ascensor que ens duu directament a les portes de la tenda del museu, on gaudir del seu marxandatge observant l'última calcomania de Picasso sobre un bol de desdèjuni, d'aqueixos format banyera perquè els cereals naveguen al costat de l'últim tros de torrada flotant.

Des d'aquella perspectiva que considera un "espectador sonat" de l'art contemporani o, si es vol, un "diletant tronat" que ha passat un matí en ARCO, es força a la simultaneïtat en la percepció de l'exposat, cosa impossible de digerir. Per açò ocorre el taponament d'un entreteniment útil, operatiu, relaxat i intel·ligent.

L'alternativa, si es busca igualment un vagabundejar estètic, també passaria pel rondar galerístic, un vagar que, distanciat de la fira de mostres museística, permet oxigenar-se entre exposicions durant els més o menys breus trajectes realitzats. La qüestió és que al ramblejar entre galeries d'art, l'espai urbà és un context útil per a la reflexió. Bruixolejant en l'entorn urbà, es pot prendre en consideració allò que s'ha vist. Es tracta d'interval·ls d'anàlisis que potser en el museu no són de fàcil disponibilitat. En aquest sentit, són silencis fructífers per a pensar i reelaborar altres silencis entrellaçats si el desplaçament es produeix entre les galeries "Set d'Art" i "Paz i Comedias" a València, ja que la poètica fragilitat dels artistes que allí exposen la seua obra —Antonio Samo i Manuel Blázquez, respectivament—, juga en dues concepcions formals, conceptuals i tècniques diferents, encara que en açò resideix el vagabundejar crític.

Així, mentre Samo transfereix a la fusta de til·ler un instant d'existència absent figurant personatges de respiració continguda i dispersa voluntat, Blázquez transcendeix tota existència humana fent de l'absència representacional i discursiva, l'eina creativa que, paradoxalment, s'endinsa en aqueixa humanitat feta callar però sempre a punt de reparèixer. En tal conjuntura, i no únicament per qüestions formals, la sentència totèmica en les maneres de fer del primer conté alguns paral·lelismes amb l'obra de George Baselitz, Francisco Leiro o Bruno Walpoth, escultors on la fusta, especialment en el treball del gal·lec i l'italià, pren a la figura humana com a forma exterior d'un món íntim. El valencià talla, potser encara, cert ornament essencial que, si el mercat li deixa, anticipem anirà abandonant en la mesura en què persistisca en la cerca d'aqueix sentir lànguid i submís, transformant-ho tot en batalla encara més crítica i de major força creativa. Tal vegada la lluita per una consciència ètica radicalment redescoberta com a pròpia, unida a l'art com a destresa, compleix amb els trets d'una bellesa clàssica a poc a poc disposada a desactivar-se en una escultura sense límits. I, encara que d'una altra manera i amb un altre llenguatge, l'"Assaig" de Blázquez va ombrejant l'espai d'arestes mentre excava en el paper el seu pròxim tast. En la cel·lulosa apilada, intenta descobrir latències de mons antics actualitzats, cultures i civilitzacions les concepcions vitals de les quals actuen de refugi romàntic davant la nostra desubicació postmoderna. Una situació que, per fràgil i desassossegant, és millor respirar-la en el carrer caminant entre galeries.

**Arístides Rosell Raimundo Díaz**

**ONOFF, texto para exposición individual en la galería Artevistas, Barcelona, 2014.**

Los perfiles icónicos de Samo o “PIEL MADERA” ¿Por qué razón, un día cualquiera, el artista Antonio Samo decide esculpir figuras semidesnudas, con camisetas que recuerdan a los típicos héroes de cómic o aún más, automodelarse arrojándose de ciertos clichés contemporáneos en los cuales una escasa vestimenta, la imitación casi hiperrealista del tejido y de la piel, y los rostros imprecisos y reiterados de sus personajes, proponen un cuestionamiento antropológico de nuestra vida cotidiana?

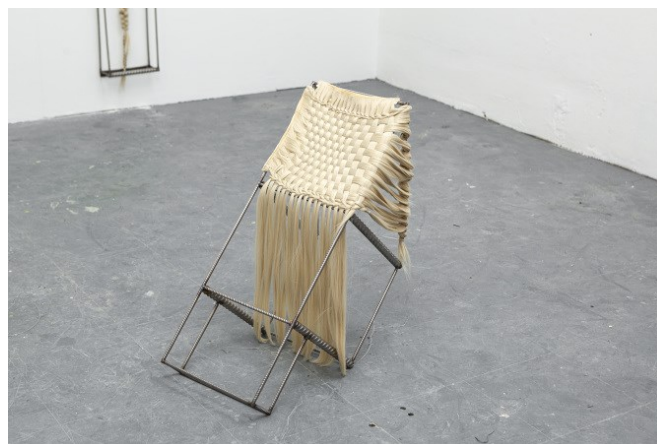
Quizá lo interesante no será preguntarse los motivos, sino intentar al menos llegar a las lecturas que convida tal planteamiento escultórico, porque independientemente de los motivos —que podrían ser puramente estéticos o sensoriales, como el olor de la madera de Tilo, o las texturas que proporciona la Ayous africana— de la obra misma emerge un discurso propio, donde el ser humano, llámese hombre o mujer, renace en la fragilidad de un instante, desbordado en su intimidad por sentimientos y actitudes reprimidas, por coartadas personales. Los logotipos de sus camisetas no son más que el aditivo para transmutar ese mundo interior a partir de condicionantes sociales. Es la manera de sacar a la luz lo que el entorno nos veta, lo que la convivencia nos secuestra, lo que quisiéramos ser y no somos. Esos rostros imprecisos e inexpresivos en los personajes de Samo, en contraste con la hechura de sus ropajes, nos hablan desde su silencio, sorprendidos quizá en el momento más íntimo. ¿Se trata entonces de un autorretrato psicológico? Por supuesto. Y más también. Son los perfiles icónicos de las conductas con que lidiamos todos los días de nuestra vida. La “piel-madera” de controversia sensorial donde el ser humano es el eje conceptual que el artista maniobra con sus herramientas para devastar hasta el núcleo del noble material. Un resultado sensitivo.

## Diario

No recordamos cuando ni por qué empezó a gustarnos el arte. Ayer por la radio un padre contaba que estaba muy contento porque su hija de 10 años estaba fascinada por los caballos y no por las tabletas. Esto podría significar que sería veterinaria. Es evidente que, cuando a los padres les gusta el arte, es más fácil que un niño adquiera esa vocación. En nuestro caso, no fue así, puesto que no recordamos ir con ellos a museos, aunque sí que nos transmitieron su pasión por los libros y el trabajo bien hecho. La historia del arte está totalmente enfocada hacia la pintura. Sobre este punto, nos parece curiosa la respuesta que dio Damien Hirst: "Ni escultor ni artista suenan tan bien como pintor. Yo siempre he deseado serlo, pero he tenido miedo a no poder pintar, a no ser capaz de crear esas imágenes en las que creía."<sup>753</sup> Si la mayoría de los artistas son pintores, nosotros tomamos el lado opuesto, la escultura. ¿Por qué? Por las tres dimensiones, porque este medio se acerca como ningún otro a lo real. Resulta muy atractivo, casi mágico, transformar un material inerte y sin valor aparente en algo nuevo y vivo. Vivimos rodeados de objetos cotidianos que podrían ser esculturas (aunque no lo son) al tener volumen y ocupar un espacio.

Siendo estudiantes, éramos apasionados de la Grecia antigua y del Renacimiento. El arte conceptual o abstracto, por ejemplo, no nos interesaban en absoluto. En la universidad, trabajamos muchas técnicas escultóricas, como el modelado en barro, el moldeado y vaciado con escayola, la fundición en bronce y la talla directa sobre piedra. Desde el principio, teníamos muy claro que nuestra técnica preferida era esta última, por su sencillez y el uso de materiales que destacaban por su durabilidad y calidad. ¿Se puede aprender escultura en cinco años? No, es imposible; se calcula que, al menos, haría falta el doble de tiempo. Los años de universidad fueron bonitos; en ellos, se plantaron semillas que germinaron poco a poco. Por lo que respecta a la escultura, se aprende durante toda la vida, lo importante es estar dispuesto a ello. Debemos ser constantes y tener paciencia, ya que nos educamos a base de errores.

En esos años de juventud, las obras de Praxíteles, Miguel Ángel o Brancusi eran para nosotros el culmen del arte, por su perfección técnica y su belleza formal, en lo referente a la escultura sustractiva. En relación con otros tipos de escultura, podríamos citar a Medardo Rosso, Rodín o Giacometti, junto a una lista enorme de pintores. Actualmente observamos los trabajos de estos artistas y nos preguntamos: ¿A quién no le gustan? Son clásicos a los que siempre se puede volver para inspirarnos. Trece años después de terminar Bellas Artes, nuestro gusto ha evolucionado. Ya no valoramos la técnica como algo imprescindible, porque la sencillez puede implicar un gran trabajo conceptual que no es visible. A base de querer comprender obras que no entendíamos, han acabado gustándonos por su coherencia conceptual. Una obra de arte no debe darnos toda la información con una simple mirada, no debe ser obvia, sino que nos parece más interesante el misterio, que el espectador vaya uniendo puentes mentales hasta llegar a comprender qué nos quiere decir el artista.



Nora Aurrekoetxea (1989, Bilbao), *ilena & Aulki bat*, 2019.  
Extensiones de cabello sintético, bridas y acero inoxidable. Juan Silio, Madrid, España.

<sup>753</sup> Revista Icon Design nº 10 noviembre de 2021, entrevista de Ianko López, p 62.

El arte, desde nuestro punto de vista, debe hacernos reflexionar y no ser una imagen que pasamos de forma rápida, como las que vemos en los móviles. Nos ha sorprendido mucho el trabajo de algunos artistas que se han analizado en esta tesis, como por ejemplo el de Fuentesal y Arenillas, Paula Cortázar o Milena Naef. Hace años no nos hubiera interesado; sin embargo, actualmente nos parece fabuloso. Con ellos podríamos citar a otros artistas contemporáneos que seguimos con gran interés, escultores como Femmy Otten (1981), Mónica Planes (1992) Claire de Santa Coloma (1983), Xavier Mañosa (1981) o Nora Aurrekoetxea (1989). En pintura, podríamos citar la obra de Victoria Iranzo (1989), Ana Barriga (1984), Miguel Marina (1989), Mateo Revillo (1993), Enrico della Torre (1988) o Andrea Carpita (1988) y, en cuanto a la fotografía, un medio nuevo del cual estamos aprendiendo, resulta interesante el trabajo de Wolfgang Tillmans (1968), Xavier Ribas (1960) o Carmen Gray (1989).

Nuestro proceso de trabajo no tiene ningún secreto; la rutina diaria está llena de acontecimientos que llaman nuestra atención. Las palabras de un desconocido en el metro, una noticia de la radio o una imagen de Instagram nos sugieren ideas para crear. Esa vida real y digital al mismo tiempo conforman nuestro imaginario, son el origen de pensamientos que mudan hacia la escultura.

Se podría resumir en las palabras de Álvaro de los Ángeles:

“La creación es asomarse al fondo de un abismo, atreverse a introducir las manos y extraer lo que hay dentro. Traducir lo escrito en un idioma o traducir un pensamiento o una sensación en una obra pueden no ser lo mismo, más aún si el resultado adquiere forma de texto en algunos casos, o se muestra como imagen o pintura en otros.”<sup>754</sup>

Tenemos amigos que crean a partir de una emoción, empezando con algo mínimo y, cuando la obra está terminada, construyen el discurso crítico. Otros hacen lo contrario, investigan un tema primero y posteriormente crean la obra. Henry Moore, uno de los padres de la escultura moderna, parece que se decantaba por el primero: “el escultor o pintor que habla o escribe asiduamente sobre su trabajo comete un error, pues atenúan la tensión necesaria para realizar su propio trabajo.”<sup>755</sup> Ambos métodos son válidos, si bien nosotros nos decantamos más por el segundo, ya que con este nos encontramos más cómodos.



Antonio Samo, Multiflora, 2012 Alabastro.



Antonio Samo, figura en proceso.

<sup>754</sup> VV.AA. (2021) Un riu Salvatge, *Nelo Vinuesa*. Valencia, E CA p. 9.

<sup>755</sup> MOORE, H. (2011). *op. cit.* p.11.



Aunque no siempre lo logramos, procuramos que cada uno de nuestros proyectos sea coherente, tanto con el resultado técnico como con el pensamiento que hay detrás de ellos. Nuestras inquietudes buscan hacer reflexionar al espectador sobre asuntos que nos parecen importantes, como el consumismo, la competitividad o la identidad. No querríamos que nuestro arte fuese visto como algo meramente decorativo, sino que nos gustaría que quien lo mire lo entienda y pueda apreciar sus diferentes matices. La verdad es que no siempre es así, ya que muchas personas miran de manera rápida, pero así son las cosas.

De los últimos años, destacamos tres proyectos. El primero muestra una instalación de hojas en mármol y alabastro. Los materiales fueron elegidos por sus cualidades concretas, como la gravedad, la transparencia y el color natural. Con estas piezas se buscó meditar sobre el tiempo y lo efímero. No tenía ningún sentido hacer una copia exacta de hojas naturales, pues no aportaríamos nada nuevo. Ampliamos su tamaño e hicimos una abstracción formal. La talla se hizo de tal manera que visualmente engañara al ojo, haciéndole creer que estas esculturas eran mucho más finas de lo que realmente son, algo que solo se podía descubrir al tocarlas. La transparencia nos interesó para que reflejasen los colores, ya fuera del suelo o las peanas. Tras años obsesionados con la piedra, nos dimos cuenta de que debíamos cambiar de material por dificultades logísticas o la constante adecuación del estudio, demasiado ruido y polvo.

Un viaje a Polonia nos hizo redescubrir la madera. Si la piedra es complicada de encontrar, esta se puede adquirir con facilidad en cualquier ciudad. Gracias a ella, empezamos a crear una serie dedicada a la figura humana, algo que siempre habíamos deseado hacer y no pudimos. Fue muy revelador comprobar que, con este material, que se compra por tablones, construimos el bloque a medida y no se desperdicia casi material.

El segundo proyecto reflexionaba sobre la identidad, mediante el uso de la ropa como una nueva piel y la simbología que trasmite sobre quien la lleva y quien la observa. ¿Cómo queremos ser vistos? ¿Cómo nos ven los demás? La fuente de inspiración eran imágenes de anuncios publicitarios, de televisión y de los teléfonos móviles. En vez de representar a esa persona tal cual es mostrada en esos medios, lo hicimos en un momento muy anterior, retrocediendo en el tiempo. Al colocarla semidesnuda, no dejábamos claro si se viste o desviste. Hechos cotidianos, aparentemente absurdos, como elegir un color u otro, nos parecen interesantes por la carga ideológica que conllevan. Es gracioso constatar que algunos héroes de las nuevas generaciones, de la mitología actual, como Batman, Superman o Spiderman, camuflan su verdadera identidad todo el tiempo. ¿Hacemos nosotros lo mismo?



Archivo de Antonio Samo.



Antonio Samo, figura en proceso.

Casi todas las esculturas miran hacia el espectador e incluso podríamos afirmar que se miran en un espejo imaginario, sin movimiento alguno, en actitud serena y contenida que puede recordar a los *kouros* de la época arcaica. Esta posición es la más armónica y equilibrada, porque centra toda nuestra atención en la figura. El tamaño de las figuras, de pequeñas dimensiones, está claramente relacionado con la dimensión en la que son vistas, normalmente a través de pantallas. Para la creación de estas figuras, partimos de fotografías de nosotros mismos como modelos. Usando plantillas en papel, dibujamos la silueta frontal y lateral sobre la madera. Esto nos sirve como guía para no perder la proporción en ningún momento. Cuando alguna parte nos genera dudas, miramos nuestro cuerpo para clarificar la forma. Así, no nos interesa un gran realismo, sino una idealización del cuerpo para que cualquier persona pueda verse reflejada en estas estatuas. Es un trabajo lento y mecánico al comienzo, que poco a poco se vuelve más creativo cuando se profundiza en la talla. El color es lo último que se aplica y es lo que da vida a la figura.

Nuestro último proyecto se centra en los objetos que nos rodean. Con este, intentamos reflexionar sobre la estandarización de nuestra sociedad occidental. Esta idea surgió a través de una charla en la radio sobre el pensamiento del filósofo Jean-Luc Nancy (1940-2021), que en uno de sus ensayos medita sobre como la globalización conlleva una reducción cultural, en la que la diferencia se estandariza. Aunque esto no es algo nuevo, en el siglo XVII, Rousseau afirmaba que “todas las capitales se parecen” y, en el siglo XIX, John Stuart Mill afirmó que Europa estaba perdiendo “su extraordinaria diversidad de carácter y cultura, haciendo a todo el mundo semejante.”<sup>756</sup>

Culturalmente ya todos somos un poco parecidos. Por la calle nos cruzamos con personas que llevan las mismas zapatillas o pantalones, viajamos a los mismos lugares, hacemos el mismo tipo de cosas. ¿Qué pensarían de nosotros, si vieran los objetos dentro de mil años? Esta homogenización de las sociedades occidentales es representada con nuestros propios objetos personales, además de añadir imágenes por primera vez a través de la fotografía. Son exhibidos, como si fueran bodegones al estilo Morandi, aparentemente bellos pero que esconden matices, reflejo de una sociedad común, con sus luces y sombras.



Archivo de Antonio Samó.

<sup>756</sup> THOMAS, E (2021) *El viaje y su sentido*. Madrid. Shackleton. p.26.

En los nuevos proyectos que se aproximan, algunos mantendrán la combinación de escultura con fotografía e incluso dibujo. En otros, se incluirán nuevas técnicas con sus respectivos materiales. Pese a que nos encontramos muy cómodos con la talla directa y la madera, no todo se puede traducir a partir de estas. Lo importante es la coherencia, tanto técnica como conceptual. No nos preocupa el cambio de materiales, pues estamos apreciando por parte de los coleccionistas o aficionados al arte contemporáneo una mayor sensibilidad hacia propuestas menos convencionales. ¿Es posible vivir del arte? A todos nos gustaría hacerlo, pero la realidad es otra. Existe una cierta idealización de la vida de los artistas. Los que conocemos son solo aquellos que, en cierta manera, lograron hacerlo, pero son solo la punta del iceberg. ¿Y todos los demás? Quizás es más fácil verlo desde el ámbito de la literatura. Arthur Conan Doyle era médico, Pío Baroja regentaba con su hermano una panadería, Julio Cortázar o Ana María Matute eran profesores. En nuestro mundo, sucede exactamente lo mismo. No se garantiza nada, a pesar de que las cosas “vayan bien”. Todo puede cambiar de la noche a la mañana. Consideramos al arte como una necesidad vital, como el mejor trabajo del mundo. Si fuera un viaje, recomendamos que disfrutemos del día a día y no pensemos en el destino de llegada. Como diría Marcel Proust: “Gracias al arte, en lugar de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse y tenemos a nuestra disposición tantos mundos como artistas originales existen.”<sup>757</sup> ¿Vale la pena tanto esfuerzo?, sin duda.

---

<sup>757</sup> SCHIFFTER, F (2012) *La belleza, una educación estética*. Madrid, Siruela. p.83.



## Conclusiones

Esta tesis está constituida por tres capítulos principales: en el primero, se analiza la talla, que es una técnica escultórica sustractiva, mediante la cual, partiendo de una masa sólida y mediante el corte, cincelado o abrasión, se da forma a la materia. En la Antigüedad, se empezó a denominar “escultura” a esta técnica y, poco a poco, se fueron incluyendo otras técnicas tradicionales, como a la fundición de metales, el modelado o la cerámica y, más recientemente, manifestaciones como la *performance* o los *ready-made*. En definitiva, el término escultura no hace referencia a un concepto estático, sino que se ha ido enriqueciendo con el paso del tiempo.

La escultura tallada siempre fue considerada como algo que requería una gran habilidad, concepción que ha perdurado casi hasta nuestros días. No obstante, a partir del siglo xx se empezó a considerar que el trabajo mental en la elaboración de una obra de arte, pese a ser invisible, podía tener el mismo valor que la destreza técnica, más evidente en la talla. Uno de los artistas que mejor interpretó esto fue Ulrich Rückriem, según el cual una pequeña acción sobre una piedra la transforma en escultura. Por lo tanto, un proceso técnico simple sería suficiente para una talla. Esta reinterpretación de la destreza nos ha permitido proponer en este estudio nuevos modos de tallar, como por ejemplo la talla mínima o conceptual. Todo ello nos ha hecho valorar que era necesario una renovación de la idea que tenemos de talla, entendiendo que se ha adecuado a nuestro ritmo de vida actual. En el tercer apartado, veremos ejemplos concretos de ello.

Pese a ser una técnica antiquísima, los útiles básicos que utilizamos hoy en día han evolucionado muy poco. En el Paleolítico se comenzó usando piedras de sílex. Asimismo, los egipcios crearon útiles de cobre y bronce, que eran frágiles para la talla. Solo a partir del temple del hierro en la antigua Grecia se empezó a trabajar cómodamente. Tendremos que esperar a la aparición de la vidia en 1908, material tan duro como el diamante, o a los martillos neumáticos, creados en 1948, para apreciar alguna mejora significativa.

Uno de los atractivos de la talla reside en que con pocos útiles se puede empezar; así, con un simple cuchillo es posible tallar una pequeña obra de madera. La dificultad reside en la paciencia que conlleva eliminar el material y en la habilidad para no cometer errores, puesto que no se puede reponer lo que se elimina y se debe volver a empezar, lo que causa una gran desilusión.

Los tipos de talla que conocemos son básicamente dos: la directa y la indirecta. En la primera, se trabaja de memoria o siguiendo un pequeño modelo orientativo, que se puede ir modificando a medida que avanza la obra, por lo que durante todo el proceso la creatividad está presente y se tiene una sensación de libertad.

Una escultura de gran tamaño podía llevar un año entero de duro trabajo y, si no se terminaba con éxito, causaba gran frustración, tanto a artistas como a clientes. Por este motivo, se inventaron otros medios más seguros, como la talla indirecta. Esta técnica se opone a la primera. Consiste en realizar un modelo a tamaño natural muy detallado, que es considerado la verdadera escultura. Este se copia milimétricamente mediante el traslado de puntos en el material elegido. La talla pasa, pues, a ser algo secundario y mecánico, que puede realizar el mismo artista u otra persona. El modelado es la parte creativa.

Se han inventado muchos sistemas a lo largo de la historia en relación con la talla indirecta. Cabe destacar las cuadrículas del antiguo Egipto, las plomadas en la antigua Grecia, las jaulas en el Renacimiento o máquinas de puntos a partir del Neoclasicismo. Actualmente existen nuevas técnicas

indirectas, a partir del uso de las últimas tecnologías, que abarcan a los pantógrafos, las máquinas CNC o los robots. Para diferenciarlos de las anteriores técnicas indirectas, que podrían ser clásicas, en este estudio se denominará talla tecnológica.

Ante la pregunta sobre qué método es mejor, si el directo o el indirecto, se puede afirmar que ambos son buenos. No se debe valorar el medio sino el resultado final. Cada artista elige aquel con el que se siente más cómodo, ya que con ambas técnicas se pueden realizar obras interesantes o decepcionantes.

Los materiales aptos para el tallado se han dividido en dos grupos: los antiguos y los modernos. El más popular ha sido la piedra; dentro de esta, cabe destacar los mármoles blancos, que han sido los preferidos de los artistas. Italia es el país de Europa que posee más canteras. Los mármoles más apreciados son los ubicados en las vastas cuencas de los Alpes Apuanos, en Carrara. Sus excelentes cualidades de dureza, delicadeza y belleza los han hecho irresistibles desde época romana y todo artista importante los ha trabajado.

El segundo material, muy parecido en dureza a la piedra, es la madera. Históricamente siempre ha sido visto como inferior; así pues, se ha reservado para interiores. Asimismo, al tener que encolar varios tableros para la obtención de un bloque grande, se suele policromar. Actualmente, observamos que dentro del arte contemporáneo se está volviendo muy popular, por ser más práctica que la piedra en varios aspectos importantes, como la logística y su fácil manipulación en el estudio. Además, el hecho de ser renovable es otro de sus atractivos. En tercer lugar, se nos presenta el marfil, hoy día totalmente en desuso debido a la prohibición existente, pues proviene de la caza de animales como elefantes, morsas o hipopótamos.

En cuanto a los materiales modernos, se han presentado interesantes propuestas, como el hielo, el jabón, el chocolate, la grasa, la misma tierra —el paisaje—, la espuma de poliestireno (llamada *foam*), el hormigón, el papel y el hierro. Se trata de alternativas poco empleadas en la actualidad pero que, poco a poco, van encontrando un hueco dentro del mundo artístico. Estos nuevos materiales nos hacen plantearnos la idea de un material digital que pudiera ser tallado desde un ordenador y, más adelante, que una máquina lo tradujera a un bloque real. ¿Podríamos considerar esto una talla digital? Sin duda, sí.

El segundo capítulo es el más extenso de todos, debido a que hacemos un recorrido a lo largo de la historia del arte, desde los orígenes hasta el siglo XX. En este apartado, se analiza y se compara la obra de importantes referentes artísticos con obra contemporánea, lo que nos demuestra el fuerte vínculo que existe con el pasado.

El origen de la talla se encuentra en el Paleolítico, en forma de marcas grabadas en los muros de las cuevas. Los primeros útiles fueron piedras afiladas de sílex. Esta escultura era tan difícil de llevar a cabo que no nos dejaron casi estatuas de bulto redondo. Las pocas que hemos encontrado son de dimensiones reducidas, como si fuesen delicadas joyas. Las más reconocibles son aquellas con atributos de mujer que todos conocemos como *Venus*. La primera talla fue directa, como es evidente.

Miles de años después, en el antiguo Egipto, se observa un desarrollo increíble de la escultura en todos los ámbitos, conceptual y técnicamente, que serán fundamentales para toda su evolución posterior. Se desarrollan útiles de cobre, primero, y, más tarde, en bronce, con los que se logran tallar durísimas piedras. Los grandes complejos escultóricos programados para los templos hicieron que se desarrollara la primera técnica indirecta, llamada de la cuadrícula, que, junto al sistema de cánones, antiguo y nuevo, sirvieron de guías precisas para la ejecución perfecta de estas esculturas en todo tipo



de tamaños y piedras. Sus famosas estatuas llenas de simetría, frontalidad y exquisita belleza son hoy en día un verdadero tesoro.

La siguiente cultura que desarrolla la escultura sustractiva es la griega, en la que se aplica todo el saber precedente de los egipcios. Esto es evidente cuando comparamos ambas esculturas. Así, los primeros *kouros* son muy similares a la estatuaria egipcia. Sin embargo, los griegos tenían otra mentalidad y, poco a poco, empezaron a experimentar con nuevos conceptos, pues para ellos el cuerpo humano podía ser por sí solo un objeto bello. El desarrollo del temple del hierro les permitió poder trabajar mucho mejor el mármol, logrando modelar el cuerpo como nunca se había visto. Todo ello dio lugar a una de las cumbres escultóricas de nuestra historia. En ella aparecen los primeros autores reconocidos, como Policeto, Mirón, Fidias, Praxíteles o Lisipo. Lamentablemente, sus obras se han perdido y solamente tenemos copias de época romana.

En la antigua Grecia se desarrolla otra técnica indirecta, el método de la plomada, que se sospecha que fue usado en los templos de Olimpia y el Partenón de Atenas. La unidad estética patente demuestra que debió existir un sistema preciso controlado por un maestro. Por último, no podemos olvidar que la estatuaria griega estaba policromada, algo que nuestro gusto actual lo vería como *kitsch*. La idea de no hacerlo empezó a finales del helenismo, aunque fue en Roma donde se desenvuelve por completo y son ellos los autores de la idea que tenemos de estatuaria clásica, es decir, sin policromar.

La caída del mundo clásico (Grecia y Roma) implicó que se perdiera casi todo lo anterior y se tuvo que empezar de cero durante cinco siglos. En este sentido, se llegó a una nueva estética que parece ordinaria en comparación con la anterior. Con la aparición del estilo románico, los artistas trabajan colectivamente usando la talla directa. Se servían de ideas abstractas y fórmulas geométricas, sin naturalismo. Los cuerpos quedan atrapados en la arquitectura. A pesar de ello, esta estética es muy atractiva dentro del arte contemporáneo, ya que muchas de estas estatuas están llenas de una vitalidad increíbles.

Dos siglos después, con la llegada del estilo gótico, se busca recuperar el naturalismo perdido de la época clásica. Las catedrales se elevan hacia el cielo y se inundan de luz gracias al progreso arquitectónico. Nunca sabremos si en estas, al igual que en los templos griegos, se usaron técnicas indirectas, debido a su virtuosismo técnico y la unidad estética. No nos ha quedado ningún documento que lo corrobore y todo parece indicar que seguían usando la talla directa. Su belleza es abrumadora. La gran cantidad de artistas que trabajaron en la Edad Media han quedado ensombrecidos al trabajar colectivamente; en consecuencia, actualmente se conocen pocos nombres de autores.

El anonimato de los artistas empieza a desaparecer en el Renacimiento, con la aparición de la figura de Donatello (1386), que nos deja unas obras que rebosan aire fresco y una humanidad totalmente novedosa. La talla directa sigue siendo la predominante, aunque aparecen nuevas propuestas de técnicas indirectas. En primer lugar, destaca León Battista Alberti en su ensayo *De statua* (1430), con el denominado *método Alberti*. Más tarde, Leonardo Da Vinci propone el *método de caja y varillas*. No tenemos ejemplos del funcionamiento de estos sistemas, tan solo indicios, como el que indica Wittkover, que afirma que en 1460 Desiderio da Settignano usó un tipo de talla indirecta para satisfacer a dos clientes que deseaban la misma pieza.

La figura cumbre del Renacimiento y símbolo de la talla directa y la escultura es Miguel Ángel, que nos dejó obras icónicas. Su *David* de 1504 es el actual canon de belleza masculino. Sobre la cuestión de si Miguel Ángel usó o experimentó con técnicas indirectas, parece descartarse. Tan solo para la Nueva Sacristía de la Capilla de los Medici en Florencia (1534) se hicieron modelos a tamaño natural, algo que es habitual en la talla indirecta. Sin embargo, es posible que fueran para sus ayudantes y para que

lo vieran los clientes. Durante el Manierismo ya no hay duda del uso de técnicas indirectas. El artista más importante de esta época es Giambologna, de quien tenemos el modelo usado para la talla en mármol del *Rapto de la Sabina* (1574). Si durante el Renacimiento la escultura era concebida desde un punto de vista principal, a partir de este momento pasa a ser panorámica: se multiplica y obliga al espectador a girar alrededor de cada figura.

En el Barroco se recupera la vista única y los artistas no tienen reparos en usar varios bloques para una única figura, algo impensable en el Renacimiento. Se busca guiar al espectador, para hacerle testigo de lo ocurrido y, así, impresionarle. Gian Lorenzo Bernini es el dominador absoluto de la escena artística. Sus obras impresionan por su gran belleza y su portentosa técnica. Algunas muy famosas son el *Rapto de Proserpina* (1622) o el *Apolo y Dafne* (1625), que son tan complejas que dan la sensación de haber sido hechas mediante una talla indirecta. Sin embargo, en la maravillosa piel de Dafne se aprecian pequeños errores que demuestran que fue tallada directamente. Bernini debió conocer las tallas indirectas, porque en su taller había un equipo de más de cuarenta escultores. Además, la unidad estética patente nos demuestra que había un sistema de trabajo indirecto, sin duda. Es posible que el mismo Bernini tuviera tal destreza que no necesitara recurrir a dichos sistemas. Otros artistas barrocos, como los españoles Gregorio Fernández o Pedro Mena, sí que se sirven de ellas. De hecho, en España no está de moda el mármol y se prefiere la madera.

Más adelante, durante el Neoclasicismo (1750), los artistas se obsesionan con la antigüedad clásica y sus esculturas son meras imitaciones formales carentes de espíritu. Antonio Canova fue el artista más interesante. En sus obras, emplea un nuevo método indirecto, llamado de la cruceta. Este sistema se vuelve tan popular que pasa a ser fundamental en todos los talleres europeos. El modelado se convierte en la parte más creativa, en lugar de la talla. Una vez resuelto este en un molde de yeso, se podía delegar el tallado en mármol a un buen asistente. Canova solía dar la última pasada a sus piezas, pero muchos otros no lo hacían, como Thorvaldsen, que dejaba todo el proceso para especialistas.

Poco a poco, la talla se convierte en un proceso industrial, con unos resultados decepcionantes durante todo el siglo siguiente. En esta época comenzó la gran crisis de la escultura, que casi la hace desaparecer por completo. El hecho de que la talla hubiera pasado a ser algo secundario, ayuda a comprender que el artista más importante de la época no fuera un tallador de mármol, sino un modelador de arcilla. Nos referimos a Auguste Rodin (1840), que siguió usando los métodos indirectos y nos dejó obras atractivas como el *Beso* (1882) o *La Pensee* (1895). La importancia de Rodin reside en sus investigaciones en busca de una nueva idea de escultura, gracias a la seriación, la multiplicación de piezas, el uso de modelos de fealdad y el cuestionamiento del pedestal, algo que la academia rechazaba.

Pese a estas aportaciones importantes para la escultura en general, sus métodos indirectos fueron cuestionados. Se generó un movimiento entre las nuevas generaciones para recuperar la talla original, debido a que la talla había perdido por completo todos sus valores. Las culturas de América o África inspiraron a estos artistas, cuyas tallas parecían imperfectas. Las obras de estas culturas presentaban una vitalidad y una frescura que la estatuaria europea había perdido por completo.

El artista que mejor entendió esto fue Brancusi (1876-1957), el cual renovó la escultura moderna con obras como *Pájaro en el espacio* (1912) o sus columnas sin fin comenzadas en 1928. Las aportaciones de Rodin y el nuevo impulso de la talla directa marcaron a todas las generaciones posteriores. En este trabajo se ha citado a Henry Moore, Barbara Hepworth, Isamu Noguchi, Scott Burton, Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Ettore Spalletti o Louise Bourgeois. En este grupo pensamos que se encuentran algunos de los pioneros de esta nueva manera de tallar que, como sugiere Ulrich Rückriem, no valoran

la destreza técnica, sino el pensamiento del artista. Esta nueva idea de destreza se ha desarrollado por completo durante el siglo XXI, y la analizaremos a continuación.

La industrialización desvirtuó por completo la escultura sustractiva, puesto que al delegar un trabajo tan íntimo y personal a otras manos la obra pasó de ser única a ser algo seriado e irrelevante. La crisis que sufrió la escultura fue una herida que nunca se cerró del todo. Pese a la pasión inicial que implicó la recuperación de la talla directa, poco a poco fue sustituida por nuevos procedimientos escultóricos, que habían aparecido con las vanguardias. Las técnicas de talla nunca se abandonan del todo, aunque pasaran de ser imprescindibles a puntuales. Esto continúa durante el siglo XXI. Se mantiene, pues, la idea de que la talla es algo antiguo, muy bello y por qué no decirlo, un clásico que siempre atrae, pero que está pasado de moda.

El tercer capítulo se centra en el siglo XXI, concretamente, en el mercado del arte como fondo para desarrollar una base de datos de artistas que usan las tallas ya explicadas anteriormente. También se analizan nuevos procedimientos —nuevas tallas— para obtener así una descripción precisa de la situación actual de esta escultura dentro del arte contemporáneo.

Para obtener este grupo de artistas, se establecieron tres condiciones, que eran coherentes con nuestro pensamiento de lo que es el arte actual. Los artistas debían estar en activo, produciendo obra, debían ser representados por una galería que participara en ferias de arte, es decir dentro del mercado global y, por último, dicha galería se debía ubicar en Europa occidental.

El primer apartado empieza analizando qué es el mercado del arte, el cual está formado por un conjunto de agentes que se dedican a la explotación comercial del arte y, por lo tanto, son fundamentales para el desarrollo de la carrera de todo artista. Si se quiere vivir exclusivamente del arte, un artista no se puede quedar al margen del mercado. Otra cuestión es la dificultad que conlleva vivir de ello. España, por ejemplo, no es un país muy propenso al coleccionismo; no obstante, esta es otra cuestión que no se trata en este estudio. El mercado se divide en dos ramas. En primer lugar, el primario, en el que se encuentran las galerías y se vende obra reciente o nueva. En este, hay una relación directa con los artistas. En segundo lugar, el mercado secundario, que abarca a las casas de subastas y en el que se vende obra de segunda mano; en este, no hay relación con los artistas.

En el mercado primario se organizan las ferias de arte, que son eventos a los que acuden gran cantidad de galerías durante varios días en distintas ciudades del mapa, con la idea de promocionar y vender la obra de sus artistas. La primera se celebró en 1967, en la ciudad alemana de Colonia. Cincuenta y cinco años después, se celebran en todo el mundo la cantidad de 220, un gran número. Las ferias son muy importantes para que un artista logre visibilidad; así, la adquisición de su obra por parte de una fundación o un buen coleccionista puede ser el equivalente a un museo y le otorga reconocimiento. También son muy cómodas para los coleccionistas o aficionados al arte, ya que en un mismo lugar se reúnen entre 150 o 200 galerías de todo el mundo. Acceder a una feria no es sencillo, puesto que hay un jurado que regula la calidad de cada galería, así como la obra de los artistas que lleva, en todos los ámbitos, pensamiento, técnica y belleza. Por este motivo, las listas de galerías de cada feria nos han servido como una guía muy útil para encontrarlas y con ellas explorar sus artistas.

En esta tesis hemos analizado las 48 ferias más importantes de Europa occidental, que abundan en las zonas con un desarrollo económico mayor, como el norte de Italia, Suiza, Bélgica, los Países Bajos, Dinamarca y capitales europeas como París, Londres, Berlín o Madrid. Dentro de este grupo de ferias hay de todos los niveles, tanto especializadas en galerías que promueven el arte más joven, como JustMad, Liste o Dama, como aquellas más reconocidas, como Arco, Basel o Frieze. Ha sido una larga

tarea, durante la cual se han archivado 1.561 galerías, entre las cuales hemos anotado 37.609 artistas, entre los cuales hemos obtenido la pequeña cantidad de 308 relacionados con la talla.

Este grupo de artistas se ha clasificado en función de la técnica que usan más frecuentemente, ya que algunos combinan no solo varias técnicas de talla, sino varias técnicas artísticas, que engloban la escultura, la pintura, la fotografía o el dibujo. La lista completa se puede consultar en la página 1 del anexo 1.1. Entre ellos, hemos presentado una selección de las 43 propuestas más interesantes y los hemos agrupado en las siguientes tipologías: talla directa, talla mínima, talla indirecta, talla mínima, talla tecnológica, talla conceptual y los clásicos. Explicadas anteriormente ya la talla directa e indirecta, resumimos estas nuevas propuestas:

La talla mínima es una variante de la directa. Esta actividad es el resumen de un gran esfuerzo mental -invisible- que queda resumido en gestos creativos. No hay nada cerrado durante todo el proceso de creación, pudiendo el artista improvisar con gran libertad. En este grupo se emplea una gran variedad de materiales nuevos, como el ladrillo, las telas o el hormigón. La diferencia con la talla directa es que esta implica un gran proceso técnico, mientras que en la mínima queda reducido al mínimo.

La talla conceptual agrupa a los artistas que no tallan por ellos mismos sus esculturas, se divide en dos posibilidades, la natural, que absorbe a los artistas *land art*, como Richard Long o Ugo Rondinone, que usan a la naturaleza como artista. Las rocas que colorean o llevan a la galería son los fragmentos de un gran bloque que estaba antes unido en una masa sólida. En segundo lugar, la conceptual técnica, que se centra en aquellos que fusionan la talla con la *performance* o los *ready-made*, como en el paseo de una virgen románica por parte de Perejaume o los diálogos de Thomas Geiger con obras neoclásicas, así como también la transformación de balaustradas industriales en esculturas por parte Joana Piotrowska.

La talla tecnológica está centrada en aquellos artistas que se sirven de las últimas tecnologías. Se ha llevado a cabo una selección de las más variadas, como los robots 3D, las máquinas CNC, el chorro de arena, los pantógrafos manuales y automáticos e incluso instrumentos de creación propia de bajo coste, como las propuestas de Henrik Menne o Sari Ember. Son nuevas técnicas indirectas, que hemos diferenciado de las clásicas.

Por último, el apartado de los “Los Clásicos” se centra en los referentes indiscutibles de la talla que siguen en activo. Al igual que la Edad Moderna tiene a Brancusi o el primer Renacimiento a Donatello, queríamos hacer una selección de los que podríamos considerar referentes del siglo XXI. Encontramos desde leyendas como Georg Baselitz, Ulrich Rückriem, David Nash o Giuseppe Penone hasta jóvenes como Fabio Viale, referente total de la talla en mármol. La mayoría se sirven de técnicas directas e indirectas. Al analizarlos aparte, hemos podido estudiar otros artistas menos conocidos minuciosamente.

Una vez resumido todo el contenido, se analizan los objetivos e hipótesis planteados al comienzo de la tesis. El primero de todos es el desarrollo de una base de datos de artistas que usan la talla. Esta busca ser un libro abierto, al cual se pueden sumar otros en el futuro que no han aparecido en este estudio por no cumplir alguna de las condiciones delimitadas, como la localización geográfica, estar activos o ser representados por una galería que participe en el mercado del arte.

Esta guía ha conllevado un enorme esfuerzo, y no solo hablamos del inmenso trabajo de campo, que se realizó mecánicamente, sino el hecho de explorar y analizar 48 ferias, 1.561 galerías y 37.609 artistas, que terminaron reducidos a 308. La mayoría de ellos no tenían catálogos editados de su trabajo. Así, los que tenían la suerte de tenerlo eran difíciles de encontrar; además, tampoco se podían adquirir todos, y desconocíamos si su contenido era valioso o no. Esto complicó el desarrollo de sus

fichas personales, ya que tuvimos que recurrir en muchas ocasiones al correo electrónico y a la información encontrada en las páginas web de la galería y de los mismos artistas. Sin duda, esta tarea valió la pena, porque descubrimos nuevas formas de pensar y nuevos modos de trabajar que nos han enriquecido personalmente.

Nuestra segunda meta era descubrir a artistas emergentes, artistas jóvenes. Dentro del mundo del arte, se considera a un artista así hasta los 35 años, aunque se puede alargar hasta los 40 años perfectamente. Si nos ceñimos a esta norma, habría un total de 14 artistas, que representan solamente el 4,55 % del total. En cambio, si subimos la edad a los cuarenta, el número asciende a 48, es decir, un 15,58 %, cantidad que consideramos excelente. El mercado del arte suele apostar por valores seguros, y los jóvenes no lo son, por lo tanto, es un buen resultado. De este grupo, cabe destacar la exquisitez de las propuestas de artistas como las de Milena Naef, Sif Itona, Paula Cortázar, Claire Santa Coloma, Hugh Hayden, Fuentesal & Arenillas y Sari Ember. La mayoría son mujeres, un dato muy interesante, debido a que sus propuestas las consideramos las más innovadoras.

El tercer punto consistía en ubicar en un mapa a estos artistas. Este atlas puede contemplarse en las páginas 260 y anexo 2.2 p.43. Los resultados han sido los esperados; en este sentido, las capitales europeas absorben a la mayor parte de estos artistas, debido a que en estas urbes hay una mayor concentración de coleccionistas y, por lo tanto, es más fácil, pese a la competencia, vivir del arte. Solo cuando la carrera funciona bien, los artistas se alejan a pueblos pequeños en busca de tranquilidad y de paz.

Nuestro cuarto objetivo era verificar qué tipo de talla era el favorito entre ellos; los datos no dejan lugar a dudas. Con una gran diferencia, destaca la talla directa, usada por un 66,23 % del total, seguida por la talla mínima, con un 18,83 %. En tercera posición, se sitúa la talla indirecta, con un 7,79 %. En último lugar, casi igualadas, la talla conceptual con un 4,87% y la tecnológica con un 4,55 % (para ver la lista completa de estos datos, véase anexo 1.1 p.8).

Deseamos volver a puntualizar que estos datos han sido registrados en el mercado del arte europeo entre 2018 y 2020. Obviamente, fuera de él, hay más artistas que usan técnicas de talla, pero estamos convencidos de que los números no cambiarían en exceso.

La talla directa es la más usada, por varios motivos. La razón más evidente es que no se necesita un gran equipo para empezar. La obtención de materiales es también asequible, siempre en dimensiones pequeñas, se suelen encontrar gratuitamente. Tampoco son necesarios grandes conocimientos de la técnica para la elaboración de obras simples y orgánicas. Lo más importante es la constancia y la paciencia. Esto la hace muy flexible, útil y atractiva para la mayoría de las artistas. La talla mínima, que es la segunda más usada, es una variante de la primera, y se rige por los mismos parámetros mencionados.

Si analizamos el menor interés que existe hacia la técnica indirecta, se puede resumir en el método de la cruceta. Este es el más popular actualmente, puesto que es sencillo técnicamente; sin embargo, se vuelve muy mecánico y repetitivo, agotador para la mayoría de los artistas. En este estudio hemos encontrado propuestas interesantes, como las de Hakón Antón Fageras o la dupla Peducci y Salvini, que lo usan perfectamente. Todos los artistas que se lo pueden permitir delegan este trabajo en excelentes artesanos con el alto coste que conlleva, que queda fuera del alcance de la mayoría de los artistas. Por este motivo, esta técnica se utiliza relativamente poco.

En la talla tecnológica ocurre lo mismo. Los pantógrafos manuales, de coste elevado, son usados por artistas como Gerard Mas, Efraím Rodríguez o la pareja Dewar y Cicquel. Para realizar una talla robotizada, aún es más elevado el coste; por tanto, se reserva solo para una élite —en este estudio

serían Jaume Plensa, Nicolas Party o Fabio Viale— o para proyectos financiados por instituciones públicas o privadas. A pesar de todo, nos queda el consuelo de apreciar tecnologías de bajo coste, como las usadas por Henrik Menné o Sari Ember. En la talla que hemos denominado “conceptual”, hay interesantes propuestas, como la de Joanna Piotrowska, José Dávila, Thomas Geiger o Richard Long, que abren nuevos caminos a fusionar disciplinas, como la *performance* o los *ready-made* con la talla y que resultan muy atractivas. Además de las dos *performances* examinadas en la talla conceptual con Geiger y PereJaume, también es posible combinarla con la talla mínima, como se aprecia en las obras de Raphael Zarka, *Partitions régulières*, (v. p. 295) o *Fleeting parts* de Milena Naef (v. p. 306), y las tallas directas de Fabio Viale, *Opera rotas*, de 2005 y *Ahgalla* de 2007. (v. p. 384).

Con estos indicadores, podemos concluir que los coleccionistas de tallas prefieren las que son realizadas de forma totalmente manual frente a las realizadas mediante medios tecnológicos. Sin embargo, si no supiéramos cómo han sido hechas, ¿seríamos capaces de adivinarlo? No, una vez terminado el proceso es imposible saberlo si no se cuenta la verdad. Esto demuestra que, al ponerlo en evidencia, se enfatiza el valor de la mano humana.

Los artistas más demandados en el mercado de arte son los siguientes: Stephan Balkenhol (+18), Georg Baselitz (+14), Damien Hirst (+10), Ugo Rondinone (+9) y Giuseppe Penone (+9), y Jaume Plensa (+8), Jan Fabre (+8) y Anish Kapoor (+8). El artista más joven entre ellos es Aron Demetz (+6). Claramente no se apuesta por artistas jóvenes, sino por valores seguros, por artistas consolidados, cuya obra no pierde valor.

Nuestro último objetivo ha sido constatar si la talla seguía siendo una técnica masculina, como lo ha sido a lo largo de la historia del arte. Si miramos los datos, podemos pensar que sí, ya que encontramos un 80,46 % de hombres frente a un 19,57 % de mujeres, (véase anexo 1.1 p.8). Pese a todo, cada vez hay más mujeres, gracias a factores como la mejora de los útiles, eléctricos y neumáticos, que eliminan la fuerza como elemento fundamental y que facilitan el trabajo. También, las nuevas generaciones de galeristas y coleccionistas tienen una educación y sensibilidad renovadas, que implica un cambio de perspectiva, que valoramos positivamente.

Todos nuestros objetivos han sido cumplidos. No obstante, antes de valorar las hipótesis, queremos mencionar otros datos interesantes. ¿Cuál es el material preferido? Se constata un cambio importante, puesto que el mármol blanco ya no es el dominante (como lo ha sido históricamente desde hace varios milenios). Existe casi un empate entre la piedra (47,12 % y la madera (43,27 %). Como ya habíamos aventurado anteriormente, creemos que la madera se convertirá en el futuro en el material por excelencia de la talla sustractiva, por factores prácticos: es fácil de adquirir y transportar, es posible corregir algunos errores, no genera tanto ruido, ni polvo y es sostenible, algo que las nuevas generaciones valoran en gran medida. En tercer lugar, hay que destacar otros materiales como el *foam* (espuma de poliestireno) con un 3,21 %. El resto de los materiales apenas llega al 1 %, tales como el jabón, el hormigón celular, el papel e incluso el hierro, que son anecdóticos pero ya se han introducido, lo cual abre un abanico de nuevas posibilidades. Estamos seguros de que en el futuro veremos un incremento de ellos. (Para más información, véase anexo 1.1 p.10).

También debemos valorar el uso (los grados) que los artistas hacen de las tallas. Entre los 308 que hemos encontrado, hay 96 que la usan muy poco. En cambio, hay 72 para los que es su técnica predilecta. Luego tendríamos un total de 140 artistas, que la usarían con una intensidad media. Estos datos nos hablan de lo difícil que es poder vivir del arte usando una sola técnica; en este sentido, la inmensa mayoría combinan muchas de ellas. Somos conscientes de que 308 artistas entre 37.609 corresponde al 0,82 % del total, es decir, menos del 1 % de los artistas que trabajan en el mercado del arte europeo, un porcentaje realmente bajo.



¿Podemos afirmar, por lo tanto, que la talla esta pasada de moda? Los galeristas que respondieron a nuestra encuesta decían que no. Muchos de ellos opinaron que todo depende de lo que se haga con ella, algo con lo cual estamos totalmente de acuerdo. Artistas como Aron Demetz opinan lo mismo: “los escultores se han especializado mucho en la técnica, se pueden hacer cosas increíbles, pero no siempre salen trabajos interesantes, en cierta manera, hay que aprender la técnica para luego olvidarla”.<sup>758</sup> Otro artista, Willy Verginer afirma que “la manualidad está volviendo, en las grandes ciudades se ha perdido, hoy se ve como algo positivo, en cambio en el pasado era algo como diminutivo, pero ahora hay un cambio, hay un retorno porque te da libertad en tu creación. No es fundamental, es solo una ayuda, fundamental, es la poesía, el concepto, pero lo artesano te ayuda mucho”.<sup>759</sup>

Pese a todas estas respuestas positivas, si somos objetivos podemos afirmar que sí que está pasada de moda, aunque nos gustaría pensar que no. Una sociedad sana y equilibrada necesita concentración, paciencia y aburrimiento, y esto es precisamente lo que aporta la talla.

Por lo tanto, si la técnica es algo necesario, ¿es la escultura lo que no funciona en el mercado del arte? Para la mayoría de los galeristas encuestados, el principal problema de la escultura es el espacio que ocupa. Esto explicaría la deriva de la escultura a ocupar los muros, imitando a la pintura. También son interesantes otras reflexiones, según las cuales se vende más escultura que hace diez años y el principal problema del arte contemporáneo es el poco interés que genera en el público.

Sin embargo, puede que la clave de la ausencia no solo de escultura sustractiva, sino de escultura en general, se deba, como afirma David Bestué en su último libro, a las distintas crisis económicas. En este, nos aclara que a finales del siglo xx existía una bonanza económica. Las recientes crisis actuales han marcado totalmente a la escultura. Así, se ha puesto fin al encantamiento y, según sus palabras: “los artistas ya no piensan en producir trabajos con grandes presupuestos, sino en realizar un ejercicio de resistencia ante un contexto que adivinan adverso”.<sup>760</sup> Puede que esta idea, sumada a otras, sean en conjunto los factores que afectan a la escultura dentro del mercado del arte.

Después de todo este recorrido podemos decir que nuestra hipótesis ha sido confirmada positivamente. Pese a que las técnicas sustractivas son muy poco usadas en la actualidad, las nuevas generaciones han logrado reinterpretarlas adaptándolas a nuestro contexto actual. Las recientes denominaciones de las tallas que hemos sugerido son la prueba de ello. De este modo, incluso las tallas directa e indirecta se han acoplado al ritmo de vida presente, al ejecutarse tan rápidamente como nunca habíamos presenciado.

Esta tesis ha conllevado un gran empeño y estamos contentos con los resultados, no solo por la cantidad, sino también por su calidad. Hemos puesto el foco en una pequeña zona de nuestro planeta; no obstante, el jardín es mucho más grande y hay, sin duda, más flores por descubrir. Sabemos con certeza que podremos seguir ampliando nuestro archivo de artistas en un futuro cercano. De la misma manera que para Jean Luc Godard “la televisión fabrica el olvido y el cine fabrica recuerdos”,<sup>761</sup> esperamos que esta tesis sirva de guía para todos aquellos apasionados de la escultura y del arte contemporáneo.

---

<sup>758</sup> STUDIO LIZ “Il viaggio di Aron” op. cit. [Consulta: 21 de junio de 2020]

<sup>759</sup> STUDIO D'ARTE RAFAELLI. “Willy Verginer – Rayuela” op, cit. [Consulta: 13 de noviembre de 2020]

<sup>760</sup> BESTUE, D (2021) El sentido de la escultura. Barcelona: Fundación Joan Miró. p.10.

<sup>761</sup> SCHIFFTER, F (2012) op. cit. p. 45.



## BIBLIOGRAFIA

### General:

- ALBERTI, L. B. y VILLA ARDURA, R. (1999). *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Editorial Tecnos.
- ALEGRE CARVAJAL, E. y PERLA DE LAS PARRAS, A. y LOPEZ DIAZ, J. (2016). *La materia del arte, técnicas y medios*. Madrid: Centro de estudios Ramon Areces.
- ALEGRE CARVAJAL, E. y TUSELL GARCIA, G. y LOPEZ DIAZ, J. (2010). *Técnicas y medios artísticos*. Madrid: Centro de estudios Ramon Areces.
- ADORNO, W, T. (2004) *Teoría Estética*, Madrid: Akal.
- ÁLVAREZ, S. (2003). *Jorge Oteiza: pasión y razón*. San Sebastián; Fundación Jorge Oteiza: Madrid: Nerea.
- ARISTOTELES, (1995). *Física I*, Madrid: Gredos.
- AURELIO, M. (1977) *Meditaciones*. Madrid: Gredos.
- BEALS R.L. y HOIJER. L. (1974). *Introducción a la Antropología*. Madrid: Aguilar.
- BELL, J. (2007). *El espejo del mundo. Una historia del arte*. Barcelona; Paidós
- BELDA NAVARRO, C. (1997). *Los Siglos del Barroco*. Madrid: Akal.
- BLANCO FREIJERO, A. (1984). *El arte egipcio (I)* Madrid: Rústica.
- BALKENHOL, S (2001) *Stephan Balkenhol*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- BESTUE, D (2021) *El sentido de la escultura*. Barcelona: Fundación Joan Miro.
- BENJAMIN, W (2021). *La obra en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.
- BYUNG-CHUL, H. (2020). *La sociedad del cansancio*, Barcelona: Herder.
- BOARDMAN, J. (1985). *Greek sculpture: the classical period*. London: Thames Hudson
- BOARDMAN, J. (2001). *Escultura griega : el período clásico tardío y la escultura en las colonias de ultramar*. Londres: Thames Hudson.
- BOUCHER, B. (1999). *La escultura barroca en Italia*. Londres: Thames Hudson.
- BOWNESS, A. (1971) "Conversations with Bárbara Hepworth" en: *The Complete Sculpture of Bárbara Hepworth 1960- 69* London: Lund Humpries.
- BRADLEY, F. (1991). *Guida alle cave di marmo di Carrara*. Carrara: Editorial Interazionale Marmi E Maccine.
- BRUCE, A. y SHOJI.S. (1994). *Isamu Noguchi*. Madrid: Fundación Juan March.
- CASTIÑEIRAS, M, CAMPS I SORIA, J y DURAN-PORTA, J. (2008). *El Romànic a les col·leccions del MNAC*. Madrid: Lunweg.
- CATALÁN, C. (2001). *Oteiza*. Zaragoza: Ibercaja.

- CAMI, J y SANTAMERA, J. (2005). *La talla. Escultura en madera*. Barcelona: Parramón.
- CENINI, C (1988). *El libro del arte*. Madrid: Akal.
- CELLINI, B. (1989). *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- CELLINI, B. y BARCELÓ, M. (1984). *La vida*. Barcelona: Planeta.
- CHANTELOU, L y BOZAL, V. (1986). *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*. Madrid: Dir. Gral de Bellas Artes. Colección Tratados.
- CHILLIDA, E. (1974). *Los espacios de Chillida*. Barcelona: Polígrafa.
- COLDSTREAM, N. (1991) *Masons and sculptors*. Toronto: Editoria University of Toronto Press.
- COLIVA, A. (2002) *Bernini scultore, la técnica ejecutiva*. Roma: Luca.
- COLE AHL, D. (2008) *Fray Angélico*, Nueva York: Phaidon.
- CONDIVI, A. (2008). *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*. Madrid: Akal.
- DELCLAUX, F (2003) *El silencio creador*. Madrid: Rialp.
- DEMETZ, A. (2011) *Solide Fragilitá*. Milano: Silvana.
- ELVIRA BARBA, M. A. (1996). *Arte Clásico*. Madrid: Sgel.
- ECO, U. (2009) *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- ESCUELA TALLER DE RESTAURACIÓN. (1993) *Guía práctica de la cantería*. León: Escuela Taller de Restauración "Centro Histórico de León".
- ESTELA, M.M. (1999). *Gregorio Fernández 1576-1636*. Madrid: Fundación BSCH.
- FERRER VALERO, S. (2019). *Mujeres silenciadas en la Edad Media*. Madrid: Punto de Vista.
- FREELAND, C. (2003) *Pero ¿esto es arte?, una introducción a la teoría del arte*. Madrid: Catedra.
- FOCILLON, H. (1987). *La escultura románica*. Madrid: Akal.
- FORCELLINO, A. (2009) *Miguel Ángel. Una vida inquieta*. Madrid: Alianza.
- FLYNN, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Madrid; Editorial Akal.
- GAURICO, P. (1989). *Sobre la escultura*. Madrid: Akal.
- GADAMER, G. H. (1999). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Novagrafik.
- GIEDION, S. (1981). *El presente eterno. Tomo I, Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Madrid: Alianza.
- GIEDION, S. (1981) *El presente eterno : Los comienzos de la arquitectura. Una aportacion al tema dela constancia y el cambio*. Madrid: Alianza.
- GOMBRICH, E. H. (1997). *La Historia del arte*. Nueva York: Phaidon.
- GOULD, R. A., (1975) *"El Paleolítico", en: Hombre, cultura y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GROENEN, M. (2000) *Sombra y luz en el arte paloelítico*. Barcelona : Ariel.

- HERBERT, R (1956) *The Art of Sculpture*. Nueva York: Pantheon.
- HIBBARD, H. (1982) *Bernini*. Madrid: Xarait.
- HERSCHE B. C (1995) *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid, Akal.
- HABACHI, L. (1988). *The Obelisks of Egipt. Skyscrapers of the past*. El Cairo: The American University.
- HERMANN FIORE, K. (1998). *Apollo e Dafne del Bernini nella Galeria Borguese*. Milano: Silvana.
- HEDGECOE, J. (2005) *Henry Moore: una visión monumental*. Colonia: Evergreen.
- HODSON, R. (2000). *Miguel Ángel, escultor*. Madrid: Editorial Brand.
- HUNTER, S.(2009) *Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa.
- KRAUSS, Rosalind E. (2002) *Pasajes de la Escultura Moderna*. Madrid: Akal.
- KANDINSKY, V. (1992). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor.
- KOOLHASS, R (2011), *Grandeza o el problema de la talla*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LEÓN ALONSO, P. (1989) *El Arte Griego (II)*. Madrid: Sgel.
- LE NORMAND-ROMAIN, A. (2004) *Rodin y La revolución de la Escultura*, Barcelona: Fundació "la Caixa".
- LEWISON, J. (2007). *Henry Moore : 1898-1986*. Hong Kong: Taschen.
- LEWITT, S. ( 2019) *Sol Lewitt, Escritos*. México D.F: Alias.
- MADERUELO, J. (1994) *La pérdida de pedestal*, Madrid. Círculo de Bellas artes.
- MALTESE, C. (1973). *Las Técnicas artísticas*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1976). *Historia de la escultura*. Madrid: Gredos.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1980). *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos.
- MAURIZIO, C (2011). *All*. New York: Guggenheim Museum.
- MAYAYO, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Madrid: Nerea.
- MATIA MARTÍN, P. et al. (2009). *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Tres Cantos: Akal.
- MITCHINSON, D (1981) *Henry Moore. Escultura con comentarios del artista*. Milán: Rizzoli.
- MISSERI, S.C. et al. (1997). *Economía y estética de la obra de arte*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- MOORE, H. (2011). *Ser Escultor*. Barcelona: Elba.
- MOURE, G ( 2009). *Marcel Duchamp, obras, escritos y entrevistas*. Barcelona: Polígrafa.
- ORDINE, N (2013) *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado.
- PAUSÀNIES, HERRERO. I y GÇOMEZ. E (2002). *Descripción de Grecia*. Madrid: Gredos.

- PACHECO, F. (1990). El arte de la pintura. Madrid: Cátedra.
- PEREJAUME. (2018) Treure una marededéu a ballar. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- PEDOE, D. (1976) La geometría en el arte. Barcelona: Gustavo Gili.
- PIJOAN, J. (1932). *El Arte egipcio : hasta la conquista romana*. Madrid: Espasa.
- PIJOAN, J. (1932b). El Arte griego : hasta la toma de Corinto por los romanos, 146 a. J.C. Madrid: Espasa.
- PIJOAN, J. (1944). El Arte románico : siglos XI y XII. Madrid: Espasa.
- PIJOAN, J. (1947). Arte gótico de la Europa occidental, siglos XIII, XIV y XV. Madrid: Espasa.
- POPE HENNESSY, J. y VILLAVARDE, F. (1989). La escultura italiana en el Renacimiento. Madrid: Nerea.
- POCHAT, G. (2008) Historia de la estética y teoría del arte. Madrid, Ed. Akal.
- PLINIO SEGUNDO, G, SERBAT, G y FONTÁN, A. (1995). Historia natural. Madrid: Gredos.
- PLENSA, J. (2003). Jaume Plensa. Barcelona: Polígrafa.
- RUDEL, J. (1986). Técnica de la Escultura. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- REYERO, C. (1993) Antonio Canova. Madrid: Colección El Arte y sus Creadores, nº 27.
- READ, H.E. (1994) La escultura moderna: breve historia. Londres: Destino.
- REVIRIEGO PÉREZ, C. (2014) El laberinto del arte: el mercado del arte, su funcionamiento, sus reglas y principales figuras. Barcelona: Paidós.
- RUBERCY, E de, LE BUHAN, D. y IBERO, R. (1997). Constantin Brancusi. Barcelona: Polígrafa.
- RUCKRIEM, U. (1989). Ulrich Rückriem: estela & granero. Madrid: Ministerio de Cultura.
- RUIZ, N. (2021). Arco. Una historia de arte y mercado. Murcia: Pombo.
- RUSSOLI, F. (1981). Introducción a Henry Moore Escultura. Barcelona: Polígrafa.
- SAMSO LÓPEZ, E. (1973). Piedras, granitos y mármoles. Barcelona: Ceac.
- SANCHIDRIÁN TORTI, J. L. (2001). *Manual de arte prehistórico*. Barcelona: Ariel.
- SAURAS, J. (2003). La escultura y el oficio de escultor. Barcelona: Serval.
- SENNETT, R. (2018). El Artesano. Barcelona: Anagrama.
- STEGMANN, H. (1936) La escultura de occidente, Barcelona: Labor.
- STEFAN, R. (2020). Stones, Gods, Humans, Animals. Madrid: This Side Up.
- SCHIFFTER, F (2012) La belleza, una educación estética. Madrid: Siruela.
- SCHAPIRO, M y BALSEIRO, M. (1984) Estudios sobre el románico. Madrid: Alianza.
- SONGEL, F. (2021) El arte de leer las calles. Valencia: Barlin.
- SEARA, LÓPEZ, A. (1981). *Técnica de la talla en madera*. Barcelona: Sintés.
- TATARKIEWICZ, T. (1996) Historia de seis ideas. Madrid: Tecnos.



- TOMAN, R. y BEDNORZ, A. (2007b) El Románico: arquitectura, escultura, pintura. Colonia: Editorial Konemann.
- TOMAN, R. y BEDNORZ, A. (2007a). El Gótico: arquitectura, escultura, pintura. Colonia: Konemann.
- TOMAN, R. (1999). El Arte en la Italia del Renacimiento: arquitectura, escultura, pintura, dibujo. Colonia: Konemann.
- TORMAN, R. (2007). El Barroco: arquitectura, escultura, pintura. Colonia: Konemann.
- TORMAN, R. y BASSLER, M. (2000). Neoclasicismo y Romanticismo: arquitectura, escultura, pintura, dibujo. Colonia: Konemann.
- THOMAS, E (2021) El viaje y su sentido. Madrid. Shackleton.
- TORRES, A. M. (2001). Isamu Noguchi. Un estudio espacial. Valencia: IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- THORNTON, S. (2010) Siete días en el mundo del arte. Barcelona: Edhasa.
- VAQUERO TURCIOS, Joaquín, (1995) *Maestros subterráneos. Una visión cercana del arte rupestre, sus creadores y las técnicas que utilizaron*, Madrid: Celeste.
- VETTESE, A. (2002). Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- VV.AA. (1984). Historia Universal del Arte: Tomo 10. Madrid: Sarpe.
- VV.AA. (1996). Auguste Rodin i la seva relació amb Espanya. Barcelona: Fundació "la Caixa".
- VV.AA. (2003). Gonzalo Fonseca. Valencia: IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- VV.AA. (2004) Bárbara Hepworth. Valencia: IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- VV.AA. (2002). Aristide Maillol. Valencia: IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- VV.AA. (2004) Scott Burton. Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- VV.AA. (2005a). Andreu Alfaro: Volumen I, Escultura 1957-1989. Valencia: IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- VV.AA. (2005b). Andreu Alfaro: Volumen II, Escultura 1990-2004. Valencia: IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- VV.AA. (2001). Baselitz: escultura frente a pintura = sculpture versus painting. Valencia: IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- VV.AA. (1985). Jean Arp (1886-1966). Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- VV.AA. (2006). Henry Moore. Barcelona: "Fundació la Caixa".
- VV.AA. (2005). Oteiza Mito y Modernidad. Bilbao: Editan FMGB, SEACEX y Fundación Museo Guggenheim Bilbao.
- VV.AA. (1991). Chillida: escala humana. Gijón: Editorial Caja de Ahorros de Asturias.
- VV.AA. (1992). Ettore Spalletti. Valencia: IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno.

- VV.AA. (2002). Louise Bourgeois. Madrid: Galería Soledad Lorenzo.
- VV.AA. (1999) Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945. Madrid: Istmo.
- VV.AA. (2012) Contra el arte y el artista. Madrid: La Neurosis.
- VV.AA. (2022) Jordi Teixidor, Final de Partida. Valencia: IVAM.
- VV.AA (1999) Giuseppe Penone 1968-1998. Santiago de Compostela: Centro de Galego de arte contemporánea.
- VV.AA. (2021) Un riu Salvatge, Nelo Vinuesa. Valencia, E CA.
- VV.AA. (2003) Tony Cragg. Signs of Life. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- VASARI, G. (1998). Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos. Madrid: Tecnos.
- VV.AA. (2020). Efraím Rodríguez Objetes Personals, Granollers: Museu de Granollers.
- WITTKOWER, R. (1980). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza.
- WILLIAMSON, P. (1995) Escultura gótica 1140-1300. Madrid. Editorial: Catedra.
- WILLIAMSON, P. (1995) Escultura gótica 1140-1300. Madrid. Editorial: Catedra
- WINCKELMANN, J.J, JARQUE, V y UHLIG, L. (1987). Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura. Barcelona: 62.
- WILDT, A. (1921). *L'arte del marmo*. Milano: Abscondita.
- WOODFORD, S. (1985). Grecia y Roma. Barcelona: Gustavo Gili.
- ZWEIG, S. (2015) El misterio de la creación artística. Madrid: Sequitur.

### **Tesis Doctorales:**

- GAÑAN MEDINA, C. (1998) *Técnicas de la escultura policroma*, Tesis. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MARTIN, O. (1990). *Concepto y técnica de la escultura en piedra*. Tesis Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ORTI MATEU, V, (1990) *Materia y Proceso. Influencias en la obra escultórica de Vicente Ortí Mateu*. Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- OLANO SANS, A. M. (2016) *El lenguaje de la piedra y su pervivencia en la escultura actual*. Tesis. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GIL IGUAL, M, J. (2004) *Procesos y procedimientos escultóricos sustractivos y su repercusión en la creación escultórica contemporánea*. Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- FIGUEIREDO SILVA, J. H. M. (2013). *La evolución de la escultura figurativa en madera (en torno a la figura humana y en sus técnicas)*. Tesis. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- MURADAS, I. M. (1994). *Un modelo de valoración de obras de arte*. Tesis. Tenerife: Universidad de la Laguna de Tenerife.

POZA PLAZA, E de la. (2010). *Los activos del mercado del arte como objeto de inversión financiera*. Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

## Revistas

Revista Icon Design nº 10 noviembre de 2021, entrevista de Ianko López.

## DOCUMENTOS DIGITALES

### WEBS

EQUIPO FAT. *¿Qué es la vidia?* <<https://fat.es/que-es-la-widia/>> [consulta: 1 de octubre de 2021]

WIKIWAND. Control Número. <[https://www.wikiwand.com/es/Control\\_num%C3%A9rico](https://www.wikiwand.com/es/Control_num%C3%A9rico) > [Consulta: 21 de julio de 2021]

FOCUS. *Arte Un robot scolpisce come Canova*. <<https://www.focus.it/cultura/arte/un-robot-scolpisce-come-canova>>[consulta: 31 de julio de 2021]

DIANOIA. *Historia de la Filosofía* <<https://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=203>> [consulta: 13 de agosto de 2021].

PHILLIPS. Antony Gormley <<https://www.phillips.com/detail/antony-gormley/UK010716/149>> [Consulta: 1 de agosto de 2021]

STRASSACKER. *Rafel Ehmann*. <<https://www.strassacker.com/en/artists/a-z/ralf-ehmann>> [Consulta:10 de enero de 2020]

Z2 GALLERIA. *Evgeny Antufiev*. <<https://www.z2galleria.it/exhibitions/43/>> [Consulta: 15 de enero de 2020]

STUDIO LA CITTA. *Riyas Komu*. < <https://studiolacitta.it/en/artisti/riyas-komu/> > [Consulta: 16 de enero de 2020]

AFUNDACION. *Francisco Leiro*.< [https://www.afundacion.org/es/coleccion/autor/leiro\\_lois\\_francisco](https://www.afundacion.org/es/coleccion/autor/leiro_lois_francisco)> [Consulta: 17 de enero de 2020]

DESCUBRIR EL ARTE. *Francisco Leiro*. < <https://www.descubrirelarte.es/2018/04/20/francisco-leiro-mi-trabajo-se-puede-considerar-como-una-alegoria-sobre-la-fragilidad-humana.html>> [Consulta: 17 de enero de 2020]

ARTTROB. *Wim Botha*. <<http://www.artthrob.co.za/03apr/artbio.html>> [Consulta: 20 de enero de 2020]

CHOBOT. *Walter Moroder*.< <http://www.galerie-chobot.at/templ/chobot/index.php>> [Consulta: 25 de enero de 2020]

DORIS GHETTA. *Walter Moroder* <<https://www.dorisghetta.com/waltermorodersculptura>> [Consulta: 25 de enero de 2020]

TERRENOBALDIO. *Aron Demetz*. ><https://terrenobaldio.com/artista/aron-demetz/> > [Consulta: 26 de enero de 2020]

ARTSY. Maurizio Cattelan. < <https://www.artsy.net/artwork/maurizio-cattelan-all> > [Consulta: 1 de febrero de 2020]

MUSEO DEL PRADO. Mirón < <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/miron/20888167-a7a5-42d1-b86d-7296b4becf2f> > [Consulta: 12 de julio de 2022]

MUSEO DEL PRADO. Policiclo  
 <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/policiclo/3abd7071-ac07-4e43-b525-16a5d4b5748a> > [Consulta: 12 de julio de 2022]

MUSEO DEL PRADO. Praxíteles.  
 <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/praxiteles/b4c40f5c-1e3c-4360-b3c0-cfa189192739> > [Consulta: 3 de febrero de 2020]

ARTSY. *Bruno Walpoth* <https://www.artsy.net/artwork/bruno-walpoth-ruth> [Consulta: 3 de febrero de 2020]

MUSEO DEL PRADO. *Lisipo*. < <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/lisipo/d5f70590-e6f2-4437-a4b6-2697477dfabe>> [Consulta: 4 de febrero de 2020]

PUNTO SULL ARTE. *Valeria Vaccaro*. < <https://www.puntosullarte.com/artista/valeria-vaccaro-opere-disponibili/>> [Consulta: 7 de febrero de 2020]

ARTNET. *Gary Hume*. < <http://www.artnet.com/artists/gary-hume/>> [Consulta: 30 de enero de 2020]

NEW ART CENTRE. Gary Hume < <https://www.sculpture.uk.com/gary-hume-carvings> > [Consulta: 12 de febrero de 2020]

ALEGRIA. *Stefan Rinck* < [http://www.galeriaalegria.es/we2\\_artists\\_statement.php?p=46&c=>](http://www.galeriaalegria.es/we2_artists_statement.php?p=46&c=>) [Consulta: 17 de febrero de 2020]

SIF ITONA. *Works* < <https://www.sifitona.com/#/syng-os-en-morgen/>> [Consulta: 15 de febrerp de 2020]

MICHAEL PICKL. *Texte*. <<http://michael-pickl.de/index.php/category/texte/>> [Consulta: 20 de febrero de 2020]

MARIO DILITZ. *About*. < <https://mariodilitz.com/about/>> [Consulta: 25 de febrero de 2020]

PEDRO CERA. *Paloma Varga Weisz* <<https://www.pedrocera.com/artists/paloma-varga-weisz/#artist-text-and-links> > [Consulta: 29 de febrero de 2020]

MILENA NAEF. *About*. < <http://milenanaef.com/about/> > [Consulta: 15 de marzo de 2020]

MUSEO DEL PRADO. *Bolonia, Juan de Giambologna*  
 <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bolonia-juan-de-giambologna/a714d9e1-d2dd-499f-8756-a0df515830fb>> [Consulta: 25 de marzo de 2020]

STONE IDEAS. *Tony Cragg*. < <https://www.stone-ideas.com/41907/tony-cragg-at-the-lisson-gallery-in-milan-from-may-29-september-18-2015/>> [Consulta: 27 de marzo de 2020]

ARTSY. *Tony Cragg*. <https://www.artsy.net/artwork/tony-cragg-i-thought-so-4> [Consulta: 27 de marzo de 2020]

MUSEO REINA SOFIA. *Asier Mendizabal*. < <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/asier-mendizabal> > [Consulta: 3 de abril de 2020]

MALURUKOU. Mike Nelson <<https://maluruhukou.tumblr.com/post/4105503551/le-cannibale-mike-nelson>> [Consulta 8 de abril de 2020]

NATIONAL LIBRARY BOARD. *Mike Nelson* <<https://eresources.nlb.gov.sg/pictures/Details/f561607c-1688-4399-b7b0-648d4be33e51>> {Consulta: 12 de febrero de 2020}

LANGART. *Merijn Bolink*. <https://langart.nl/artists/merijn-bolink> [Consulta: 13 de abril de 2020]

VIEWER. *Lynne Leefte*. <<https://galleryviewer.com/en/gallery/49/galerie-roger-katwijk/artists/1781/lynne-leefte> > [Consultado: 17 de abril de 2020]

CRIS CONTINI CONTEMPORARY. *Michelangelo Galliani* <<https://criscontinicontemporary.com/exhibitions/7/>> [Consulta: 25 de abril de 2020]

ARTSY. *Tomoaki Suzuki*. <https://www.artsy.net/artist/tomoaki-suzuki> [Consulta: 1 mayo de 2020]

DIALNET. "El Descubrimiento de la España Sagrada" <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5595021>> [Consulta: 5 de mayo de 2020]

MAURITS VAN DE LAAR, *Ingrid van der Hoeve*. <<https://mauritsvandelaar.nl/en/artist/ingrid-van-der-hoeven/>> [Consulta: 15 de mayo de 2020]

SHOTO MUSEUM. *Katsura Funakoshi* <<https://shoto-museum.jp/en/exhibitions/191funakoshi/>> [ Consulta: 20 de mayo de 2020]

ANNELY JUDA FINE ART. *Katsura Funakoshi* <<https://www.annelyjudafineart.co.uk/artists/43-katsura-funakoshi/overview/>> [Consulta: 21 de mayo de 2020]

ART INSTITUTE CHICAGO. *Bourgeois Bust- Jeff and Ilona* < <https://www.artic.edu/artworks/229373/bourgeois-bust-jeff-and-ilona> > [Consulta: 2 de junio de 2020]

KEVIN FRANCIS GRAY. *Exhibitions*. < <http://www.kevinfrancisgray.com/exhibitions>> [Consulta: 6 de junio de 2020]

PACE. *Kevin Francis Gray*. <https://www.pacegallery.com/artists/kevin-francis-gray/> [Consulta: 7 de junio de 2020]

KUNTS MUSEUM ST. GALLEN. *Marie Lund*. < <https://www.kunstmuseumsg.ch/marie-lund/>> [Consulta: 17 junio de 2020]

F2. *Diego Delas*.< <http://www.f2galeria.com/artista/diego-delas/> > [Consulta: 25 de junio de 2020]

REVOLVER "Jazmin Grinbaum" en Instagram < <https://www.instagram.com/p/CfpDjmDAjkZ/?igshid=MDJmNzVkMjY=> > [Consulta: 27 de junio de 2020]

COMETA. Fernando Pinto. <http://www.galeriacometa.com/es/perfiles-de-artistas/fernando-pinto/> [Consulta: 8 de agosto de 2020]

LUIS ADELANTADO. *Fuentesal Arenillas*. < <https://www.luisadelantadovlc.com/fuentesal-arenillas/> > [Consulta: 12 de agosto de 2020]

ART 360. *Bettina Buck*.< <https://www.art360foundation.org.uk/bettina-buck> [Consulta: 20 de agosto de 2020]

OPAHL. Bettina Buck. < <http://www.galleriopardahl.no/exhibition/bettina-buck-interlude>> [Consulta: 21 de agosto de 2020]

ALBERTO BAÑUELOS. *Catalogo Deconstrucción Ansorena*. <<http://www.banuelos-fourrier.com/wp-content/uploads/2017/04/Alberto-Ba%C3%B1uelos-Cat%C3%A1logo-Ansorena-2017.pdf> > [Consulta: 25 de agosto de 2020]

FUNDACION JUAN MARCH. *Eduardo Chillida*. <<https://www.march.es/arte/coleccion/ficha.aspx?p0=27>> [Consulta: 2 de septiembre de 2020]

ALBER. *Linus Clostermann*. <<https://www.galeriealber.com/ausstellungen>> [Consulta el 5 de agosto de 2020]

MAZZOLENI. *Gianni Caravaggio*. < [https://mazzoleniart.com/elenco\\_artisti/gianni-caravaggio/](https://mazzoleniart.com/elenco_artisti/gianni-caravaggio/) > [Consulta: 2 de septiembre de 2020]

TIM VAN LAERE. *Rinus Van de Velde* <https://www.timvanlaeregallery.com/rvdv-exh2017> [ Consulta: 2 de enero de 2022]

UFFIZI. *Jacopo Robusti*.< <https://www.virtualuffizi.com/es/jacopo-robusti-.html> > [Consulta: 10 de junio de 2022]

MUSEO DE ARTE MODERNO. *Scott Burton*. < <https://www.moma.org/audio/playlist/294/6> > [Consulta: 4 de agosto de 2021]

PAC. *Guillermo Ros* <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/stoned-de-guillermo-ros-en-area72/> [Consulta: el 5 de septiembre de 2020]

ESPAI TACTEL. *Guillermo Ros* < <https://espaitactel.com/es/artists/guillermo-ros> > [Consulta: el 5 de septiembre de 2020]

MUSEO THYSSEN. *Claudia Comte* < <https://www.museothyssen.org/exposiciones/claudia-comte-after-nature> > [consulta: 13 de septiembre de 2021]

CAIXA FORUM, *Ettore Spalletti*. <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/243/EttoreSpallet> [consulta: 15 de septiembre de 2021]

MARIAM GOODMAN. *Ettore Spalletti* < <https://www.mariangoodman.com/artists/63-ettore-spalletti> > [consulta: 17 de septiembre de 2021]

CAIXA FORUM. *Ettore Spalletti*, Pausa <<https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0449/Pausa>> [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

LIA RUMMA. *Ettore Spalletti*. <<https://www.liarumma.it/mostre/ho-visto-con-i-miei-occhi-quanto-e-lontana-la-terra-2010-lia-rumma-milan> > [Consulta: 19 de septiembre de 2020]

MAMC SAINT ETIENNE. *Gyan Panchal*. < <https://mamc.saint-etienne.fr/en/exhibition/gyan-panchal> > [Consulta: 20 de septiembre de 2020]

URS MEILE. *Yang Mushi*. < <https://www.galerieursmeile.com/artists/yang-mushi/texts> > [Consulta: 21 de septiembre de 2020]

VIEWER. *Femmy Otten*. < <https://galleryviewer.com/en/gallery/58/galerie-fons-welters/artists/340/femmy-otten> > [Consulta: 25 de septiembre de 2020]

ARTPRICE. < <https://es.artprice.com/> > [Consulta: 1 de julio 2020]

WILLY VERGINER. *Biography*. < <https://www.verginer.com/biography/> > [Consulta: 1 de octubre de 2020]

STUDIO D'ARTE RAFAELLI. "Willy Verginer – Rayuela" en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=LMw1weU4Rz0> > [Consulta: 13 de noviembre de 2020]

MASDEARTE. *Judith Hopf*. < <https://masdearte.com/judith-hopf-outsider/> > [Consulta: 30 de octubre de 2020]

WIKIPEDIA. Historia del ladrillo. < <https://sites.google.com/site/escuela547taller/historia-del-ladrillo> > [Consulta: 30 de octubre de 2020]

WIKIPEDIA. Sondeo Geotécnico. < [https://es.wikipedia.org/wiki/Sondeo\\_geot%C3%A9cnico](https://es.wikipedia.org/wiki/Sondeo_geot%C3%A9cnico) > [Consulta: 16 de julio de 2022]

LUIS ADELANTADO. *Folkert de Jong*. <http://luisadelantadomx.com/folkert-de-jong/> [Consulta: 4 de noviembre de 2020]

LOUISE ALEIXANDRE. *Folkert de Jong*. < <https://www.afprojects.com/exhibition/folkert-de-jong-totemism-at-art-los-angeles-contemporary-2/> > [Consulta: 5 de noviembre de 2020]

MPV. *Aron Demetz*. < <https://mpvgallery.com/artists/aron-demetz/> > [ Consulta: 8 de noviembre de 2020]

ANNA MARRA. *Aron Demetz*. <<https://www.galleriaannamarra.com/aron-demetz> > [Consulta: 8 de noviembre de 2020]

ARON DEMETZ. *Works* < <http://www.arondemetz.it/> > [Consulta: 8 de noviembre de 2020].



SEMIOSE. *Stefan Rinck*. < <https://semiose.com/home/artist/12501/stefan-rinck/> > [Consulta: 12 de noviembre de 2020]

THE INDIAN CURATOR. *Stefan Rinck*. < <https://semiose.com/home/artist/12501/stefan-rinck/> > [Consulta: 11 de noviembre de 2020]

WITF. *Cameron Platter*. < <http://www.whatiftheworld.com/artist/cameronplatter/> > [Consulta: 15 de noviembre de 2020]

HUSSENOT. *Cameron Platter*. < [http://www.galeriehussenot.com/wp-content/uploads/2015/03/MONSTER\\_PR-US.pdf](http://www.galeriehussenot.com/wp-content/uploads/2015/03/MONSTER_PR-US.pdf) > [Consulta: 15 de noviembre de 2020]

FIAC. *Cameron Platter*. < <https://www.fiac.com/en-gb/about/archives/fiac-21019/fiac-projects/cameron-platter.html> > [Consulta: 16 de noviembre de 2020].

ARTEINFORMADO. *Claudia Comte*. <https://www.arteinformatado.com/guia/f/claudia-comte-191186> [Consulta: 20 de noviembre de 2020]

CLAUDIA COMTE. *Press*. < <https://www.claudiacomte.ch/press> > [Consulta: el 21/11/2020].

3+1. *Claire de Santa Coloma*. < <https://3m1arte.com/artista/claire-de-santa-coloma/> > [Consulta: 22 de noviembre de 2020]

CLAIRE DE SANTA COLOMA. *About*. < <https://clairesantacoloma.com/About-Claire-de-Santa-Coloma> > [Consulta: 23 de noviembre de 2020]

MEER. *Claire de Santa Coloma*. < <https://wsimag.com/art/61683-claire-de-santa-coloma> > [Consulta: 24 de noviembre de 2020]

LISSON. *Hugh Hayden*. < <https://www.lissongallery.com/artists/hugh-hayden> > [Consulta: 25 de noviembre de 2020]

GETHER CONTEMPORARY. *Sif Itona*. < <http://www.gethercontemporary.com/sif-itona-westerberg---gether-contemporary.html> > [Consulta: 29 de noviembre de 2020].

WIKIPEDIA. *Menos es más*. < [https://es.wikipedia.org/wiki/Menos\\_es\\_m%C3%A1s](https://es.wikipedia.org/wiki/Menos_es_m%C3%A1s) > [Consulta: 27 de enero de 2022]

WIKIPEDIA. *Gregorio Fernández*. < [https://es.wikipedia.org/wiki/Gregorio\\_Fern%C3%A1ndez](https://es.wikipedia.org/wiki/Gregorio_Fern%C3%A1ndez) > [Consulta: 12 de julio de 2022]

WIKIPEDIA. *Columna del Infinito* < [https://es.wikipedia.org/wiki/Columna\\_del\\_infinito](https://es.wikipedia.org/wiki/Columna_del_infinito) > [Consulta: 12 de julio de 2022]

MUSEO REINA SOFIA. *Alberto Peral*. < <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alberto-peral-bailando> > [Consulta: 1 de diciembre de 2020]

ALEGRIA. *Alberto Peral*. < [http://www.galeriaalegria.es/we2\\_artists\\_bio.php?p=79&c=](http://www.galeriaalegria.es/we2_artists_bio.php?p=79&c=) > [Consulta: 1 de diciembre de 2020]

ART NUEVE. *Alberto Peral*. < <https://www.artnueve.com/exposicion/calambur-alberto-peral/?show=press> > [Consulta: 1 de diciembre de 2020]

ARTEINFORMADO. *Alberto Peral*. <https://www.arteinformatado.com/guia/f/alberto-peral-1423> > [Consulta: 1 de diciembre de 2020]

MICHELREIN. *Raphael Zarka*. <http://michelrein.com/en/artistes/expositions/32/Rapha%C3%ABl%20Zarka> > [Consulta: 3 de diciembre de 2020]

MARCEL VELDMAN. *Riding Modern Art*. < <http://marcelveldman.com/riding-modern-art/> > [Consulta: 3 de diciembre de 2020]

RAPHAEL ZARKA. *Nina Leger*. < [http://raphaelzarka.com/pdf/2017\\_NINA\\_LEGER\\_carhartt.pdf](http://raphaelzarka.com/pdf/2017_NINA_LEGER_carhartt.pdf) > [Consulta: 3 de diciembre de 2020]

KADIST. *Raphael Zarka*. < <https://kadist.org/work/billes-de-sharp-n578/> > [Consulta: 3 de diciembre de 2020]

ARTEINFORMADO. *Elena Damiani*. <https://www.arteinformado.com/guia/f/elena-damiani-41037> [Consulta: 5 de diciembre de 2020]

ELENA DAMIANI. *About*. < <https://www.elenadamiani.com/about.html> > [Consulta: 5 de diciembre de 2020]

ELENA DAMIANI. *Testigos*. < <https://www.elenadamiani.com/testigos.html> > [Consulta: 7 de diciembre de 2020]

ELENA DAMIANI. *Marbles*. < <https://www.elenadamiani.com/marbles.html> > [Consulta: 7 de diciembre de 2020]

FERNANDO PRADILLA. *Abraham Pabon*. <http://www.galeriafernandopradilla.com/artista/bio/oscar-abraham-pabon/12986> [Consulta: 12 de diciembre de 2020]

LUIS ADELANTADO. *Fuentesal Arenillas*. < <https://www.luisadelantadovlc.com/fuentesal-arenillas/#bio> > [Consulta: 15 de diciembre de 2020]

MILENA NAEF. *About* < <http://milenanaef.com/about/> > [Consulta: 20 de diciembre de 2020]

PAULA CORTAZAR. *Statement*. <http://paulacortazar.com/statement/> > [Consulta: 10 de enero de 2021]

LABORAL CENTRO DE ARTE. *Maurizio Cattelan*. < <http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/personas/maurizio-cattelan> > [Consulta: 12 de enero de 2021]

MARIAN GOODMAN. *Maurizio Cattelan*. ><https://www.mariangoodman.com/artists/maurizio-cattelan/>> [Consulta: 12 de enero de 2021]

PUBLIC DELIVERY. *Maurizio Cattelan*. < <https://publicdelivery.org/maurizio-cattelan-love/> > [Consulta: 12 de enero de 2021]

KEVIN FRANCIS GRAY. *Exhibitions*. <http://www.kevinfrancisgray.com/exhibitions> [Consulta: 15 de enero de 2021] .

JAUME PLENSA. *Short Biography*. < <https://jaumeplensa.com/biography/short-biography> > [Consulta: 20 de enero de 2021]

LABORAL CENTRO DE ARTE. Henrik Menne. <http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/personas/henrik-menne> [ Consulta: 25 de enero de 2021]

TOM CHRISTOFFERSEN. Henrik Menne. <http://tomchristoffersen.dk/artists/henrik-menn%C3%A9/> [Consulta: 26 de enero de 2021]

ARTSY. Yngve Holen. <https://www.artsy.net/artist/yngve-holen> [Consulta: 12 de febrero de 2021]

DMW. *Sari Ember* < [https://www.dmwgallery.be/?page\\_id=2184](https://www.dmwgallery.be/?page_id=2184) > [Consulta: 13 de febrero de 2021]

LAFAYETTE. *Yngve Holen*. <<https://www.lafayetteanticipations.com/en/oeuvre/cake> > [Consultado: 5 de mayo de 2022]

EMBER SARI. *Since our Stores*. < <https://embersari.hu/since-our-stories/> > [Consulta: 13 de febrero de 2021]

MANIERA. *Bojan Sarcevic*. < <https://www.maniera.be/creators/15/bojan-sar269evi263> > [Consulta: 2 de febrero de 2021]

FRANK ELBAZ. *Bojan Sarcevic*. < <https://www.galeriefrankelbaz.com/578/artists-sarcevic-overview> > [Consulta: 5 de febrero de 2021]

MODERNA ART. *Bojan Sarcevic* < <https://modernart.net/exhibitions/bojan-%C5%A1ar%C4%8Devi%C4%87-invagination/press-release> > [Consulta: 8 de febrero de 2021]

XAVIER HUFKENS. *Nicolas Party*. < <https://www.xavierhufkens.com/artists/nicolas-party> > [Consulta: 10 de febrero de 2021]

MOMA. Christopher Williams. < <https://www.moma.org/artists/28858> > [Consulta: 19 de enero de 2022]

CRISTEA ROBERTS. *Richard Long*. < <https://cristearoberts.com/artists/66-richard-long/> > [Consulta: 15 de febrero de 2021]  
(consultado el 15/02/2021).

REPETTO. Richard Long. < <https://www.repettogallery.com/artist/richard-long/> > [Consulta: 18 de febrero de 2021]

CRISTEA ROBERTS. *Richard Long*. < <https://cristearoberts.com/artists/66-richard-long/> > [Consulta: 15 de febrero de 2021]  
(consultado el 18/02/2021).

MUSEO REINA SOFIA. *Void Field (Campo vacío)* < <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/void-field-campo-vacio> > [Consulta: 20 de febrero de 2021]

NOGUERAS BLANCHARD. *Perejaume*. <https://noguerasblanchard.com/es/artists/perejaume/> [Consulta: 25 de febrero de 2021]

GALAXIA GUTENBERG. *Sacar a una Virgen a bailar*. < <http://www.galaxiagutenberg.com/libros/sacar-a-una-virgen-a-bailar/> > [Consulta: 28 de febrero de 2021]

NOPCA, J. ( 2018) “Perejaume: “El món és fràgil com una mala cosa” en ARA, 18 de febrero < [https://llegim.ara.cat/entrevistes/fragil-mala-cosa-escriptor-artista\\_1\\_1118476.html](https://llegim.ara.cat/entrevistes/fragil-mala-cosa-escriptor-artista_1_1118476.html) > [Consulta: 25 de febrero de 2021]

CAIXAFORUM. *Ugo Rondinone*. <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/4693/UgoRondinone> > [Consulta: 10 de marzo de 2021]

KUNSTHALLE WIEN. *Ugo Rondinone* < <https://kunsthallewien.at/en/exhibition/ugo-rondinone-no-how-on/> > [Consulta: 10 de marzo de 2021]

SADIE COLES. *Ugo Rondinone*. < <https://www.sadiecoles.com/artists/35-ugo-rondinone/> > [Consulta: 11 de marzo de 2021]

GAGOSIAN. *Georg Baselitz*. < <https://gagosian.com/artists/georg-baselitz/> > [Consulta: 21 de marzo de 2021]

SFEIR SEMLER. Ulrich Rückriem. < <https://www.sfeir-semmler.com/galleryartists/ulrich-ruckriem/biography> > [Consulta: 25 de marzo de 2021]

NORDENHAKE. *Ulrich Rückriem* <https://nordenhake.com/artists/ulrich-rueckriem#titleText> [Consulta: 25 de marzo de 2021]

HEINRICH EHRHARDT. *Ulrich Rückriem* <http://www.heinrichehrhardt.com/artistas/ulrich-rueckriem/> [Consulta: 25 de marzo de 2021]

CAIXA FORUM. Ulrich Rückriem <https://coleccion.caixaforum.org/artista/-/artista/215/UlrichRuckriem> > [Consulta 26 de marzo de 2021]

ARTE SANTANDER. *David Nash*. <<http://artessantander.com/galeria/david-nash-alvaro-alcazar/>> [Consulta: 10 de abril de 2021]

CDAN. *David Nash*. <<http://www.cdan.es/arte-y-naturaleza/david-nash-three-sun-vessels-for-huesca/>> [Consulta: 10 de abril de 2021]

ARTNET. *David Nash* <<http://www.artnet.com/artists/david-nash/>> [Consulta: 10 de abril de 2021]

GAGOSIAN. *Giuseppe Penone*. <<https://gagosian.com/artists/giuseppe-penone/>> [Consulta: 15 de abril de 2021]

TATE. *Tree of 12 Metres* <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/penone-tree-of-12-metres-t05557>> [Consulta: 16 de abril de 2021]

LISSON. *Tony Cragg*. <https://www.lissongallery.com/artists/tony-cragg> [Consulta: 20 de abril de 2021]

ARTFLYER. *Tony Cragg* <<https://artflyer.net/tony-cragg/>> [Consulta: 21 de abril de 2021]

THADDAEUS ROPAC. *Tony Cragg*. <https://ropac.net/artists/37-tony-cragg/>> [Consulta: 22 de abril de 2021]

ZONE ONE ARTS. *Peter Randall Page*. <<https://zoneonearts.com.au/peter-randall-page/>> [Consulta: 25 de abril de 2021]

ONFORM. *Peter Randal Page* <<https://www.onformsculpture.co.uk/artist/peter-randall-page/>> [Consulta: 26 de abril de 2021]

SCULPTURE NETWORK. *Interview with Peter Randall-Page*. <<https://sculpture-network.org/en/magazine/Interview-Peter-Randall-Page-Sculpturevox>> [Consulta: 28 de abril de 2021]

FORSBLOM. *Stephan Balkenhol*. <<https://www.galerieforsblom.com/artists/stephan-balkenhol>> [Consulta: 10 de mayo de 2021]

AKINCI. *Stephan Balkenhol*. <<https://akinci.nl/artists/stephan-balkenhol/>> [Consulta: 11 de mayo de 2021]

EXIBART. *Fabio Viale, progetto Cavour*. <<https://www.exibart.com/evento-arte/fabio-viale-progetto-cavour/>> [Consulta: 22 de junio de 2021]

ARTISHOCK. *Gonzalo Fonseca*. <<https://artishockrevista.com/2018/01/26/gonzalo-fonseca-museo-noguchi/>> [Consulta: 2 de Agosto de 2021]

PREZI. *Introducción CNC*. <<https://prezi.com/p/moqplhcsz2rg/introduccion-cnc/>> [Consulta: 12 de julio de 2022]

SEMAR. *Como se corta el mármol*. <<https://pymsemar.com/como-se-corta-el-marmol/>> [Consulta: 16 de julio de 2022]

TESAUROS DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA. *Escayola*. <<http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1005423.html>> [consulta: 3 de agosto de 2022]

## VIDEOS

FESTIVAL OF STONE 2013. *“Peter Randall-Page interview”* en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=xKbH0Zno3SU&t=374s>> [Consulta: 15 de enero de 2022]

ROBOTOR, *“Entrevista a Giacomo Massari”* en Instagram <[https://www.instagram.com/tv/CQlh4XHHWVO/?utm\\_medium=share\\_sheet](https://www.instagram.com/tv/CQlh4XHHWVO/?utm_medium=share_sheet)> [consulta el 30 de julio de 2021]

STUDIO LIZ *“Il viaggio di Aron”* Vimeo <<https://vimeo.com/channels/981420/31649385>> [Consulta: 21 de junio de 2020]

MARTIN LAISLER. "Gerard Mas Escultor" en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=ZywYWkSP2tA>> [Consulta: 27 de febrero de 2020]

FUKUDA YUTA "Tomoaki Suzuki" en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=dzmzMZkh3SHI>> [Consulta: 1 de mayo de 2020]

CARLOS DELGADO, "El disgusto Neoclásico" en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=GfylXm4OFy4>> [Consulta: 3 de junio de 2020]

ARTE & PITTURA "Michelangelo- il David descritto da Manzu' en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=M58OigoYLJY>> [Consulta: 25 de junio de 2022]

U. P. Carmen de Michelena Tres Cantos, "¿Qué sabemos del mercado del Arte? A propósito de la Feria ARCO Madrid" en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=X7pjBgoJro4>> [Consulta: 3 de octubre de 2020]

FUNDACION JUAN MARCH, "El mercado del arte. Vicenç Furió y Elisa Hernando" en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=Ks0KhstFHD0&t=5s>> [Consulta: 4 de octubre de 2020]

TV UNAM. "El mercado del arte contemporáneo. Observatorio con Anel Pérez y Brett Schultz", en Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=fyZIMay29gA&t=1414s>> [Consulta: 5 de octubre de 2020]

NACHO RUIZ, "¿Cómo funciona el mercado del arte?" en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=BxQ3nLoqN-Q>> [Consulta: 7 de agosto de 2021]

KUNZT. *Paloma Varga Weisz* <<https://www.kunzt.gallery/ES/artista/paloma-varga-weisz/>> [Consulta: 25 de octubre de 2020]

WIKIPEDIA. *Paloma Varga Weisz* <<https://archive.messumswiltshire.com/paloma-varga-weisz/>> [Consulta: 25 de octubre de 2020]

ARON DEMETZ, *Video*. <[http://www.arondemetz.it/video.php?vid\\_id=2&lang\\_id=1](http://www.arondemetz.it/video.php?vid_id=2&lang_id=1)> [Consulta: 9 de noviembre de 2020]

CADEM ART CENTRE, "Florian Roithmayr discusses his exhibition at Camden Arts Centre", Vimeo <<https://vimeo.com/150686582>> [Consulta: 10 de diciembre de 2020]

TRISTAN PEREZ MARTIN, "BLUEPROJECT FOUNDATION - Fuentesal & Arenillas", Vimeo <<https://vimeo.com/323418813>> [Consulta: 15 de diciembre de 2020]

FILMIN. *Rios y Mareas de Thomas Riedelsheimer*. <<https://www.filmin.es/pelicula/rios-y-mareas>> [Consulta: 25 de enero de 2022]

RAFAEL LOPEZ BORREGO, "Maurizio Cattelan. Plátanos, meteoritos y buenas ideas" en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=MDzn1QWeR4U&t=629s>> [Consulta: 24 de enero de 2022]

JOSE DAVILA. *Bio* <<http://josedavila.mx/bio>> [Consulta: 15 de marzo de 2021]

MUSEO AMPARO. *José Dávila* <<https://museoamparo.com/artistas/perfil/376/jose-davila>> [Consulta: 16 de marzo de 2021]

THOMAS GEIGER. *About*. <<http://www.twgeiger.de/>> [Consulta: 17 de marzo de 2021]

DAVID RADZISZEWSKI. *Joanna Piotrowska* <<http://www.dawidradziszewski.com/artists/joanna-piotrowska/>> [consulta: 18 de marzo de 2021]

KUNSTHALLE BASEL. *Joanna Piotrowska* <[https://www.kunsthallebasel.ch/en/exhibition/joanna\\_piotrowska/](https://www.kunsthallebasel.ch/en/exhibition/joanna_piotrowska/)> [Consulta: 19 de marzo de 2021]

MUSEO MACBA, "MACBA I Dialogos en VIVO : José Dávila" en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=raYx5IrYjGM>> [Consulta: 12 de enero de 2022]

UIMEDIAPRODUCTION, “"Ridge and Furrow" by Peter Randall-Page” en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=CBrelBGn3pA> > [Consulta: 27 de abril de 2021 ]

DW News, “he World of Marble - Sculptor Fabio Viale | euromaxx” en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=QpYl4n12K3c> > [Consulta: 21 de junio de 2021]

CAC MALAGA. *Stephan Balkenhol*. <https://cacmalaga.eu/stephan-balkenhol-5/> > [Consulta: 15 de enero de 2022]

## ARTICULOS

LINARES MICO, P (2013), “Manuel Blázquez, Milímetro” en *Makma*, 28 de septiembre <<https://www.makma.net/manuel-blazquez-milimetro/>> [consulta: 30 de julio de 2021]

CUÉ, E. (2017), “*Marc Quinn: Entrevista*” en *Alejandra de Argos*, 21 de febrero <<https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/41456-marc-quinn-entrevista> [consulta: 27 de enero de 2020]

DE LA CERCA, F. (2020), “Peter Demetz” en *Maderas21*, 28 de abril <<https://www.madera21.cl/blog/2020/04/20/el-escultor-peter-demetz-talla-figuras-humanas-realistas-que-integra-en-diferentes-escenas/>> [consulta: 28 de enero de 2020]

FERNANDEZ, M. (2020), “Fabio Viale tatúa obras clásicas de mármol blanco de Carrara” en *Room*, 16 de junio <<https://www.roomdiseno.com/el-artista-italiano-fabio-viale-tatua-obras-clasicas-de-marmol-blanco-de-carrara/>> [Consulta: 5 de febrero de 2020]

HONTORIA, J. (2012), “The Art of Deceleration” en *El Cultural*, 9 de abril <<https://elcultural.com/The-Art-of-Deceleration>> [Consulta: 29 de enero de 2020]

EMMANUEL LAYR. *Andy Boot*. <[https://www.emanuellayr.com/wp-content/uploads/2015/02/AB\\_ArtAgenda\\_20141.pdf](https://www.emanuellayr.com/wp-content/uploads/2015/02/AB_ArtAgenda_20141.pdf)> [Consulta: 10 de febrero de 2020]

BEAUMERT. B (2017), “Surprenant : quand la salle d'eau émerge d'un bloc de marbre” en *Chronique Republicane*, 9 de abril <[https://actu.fr/bretagne/fougeres\\_35115/surprenant-quand-la-salle-deau-emerge-dun-bloc-de-marbre\\_3168010.html](https://actu.fr/bretagne/fougeres_35115/surprenant-quand-la-salle-deau-emerge-dun-bloc-de-marbre_3168010.html)> [Consulta: 8 de marzo de 2021]

SEATON. B. (2017), “Milena Naef Presents Fleeting Parts” en *Ignant*, 13 de julio <<https://www.ignant.com/2017/07/13/milena-naef-presents-fleeting-parts/>> [Consulta: 8 de febrero de 2020]

MITSIOS. A. (2010), “*The marble illusions of Affiliati Peducci-Savini*” en *Yatzer*, 15 de julio <<https://www.yatzer.com/Affiliati-Peducci/Savini> [consulta: 20 de marzo de 2020]

GAZO M. A. (2011) “Franz Xaver Messerschmidt, ¿un incomprendido?” el 7 marzo en *Por amor al arte*. <<http://aliciaporamorarte.blogspot.com/2011/03/franz-xaver-messerschmidt-una-obra-sin.html>> [Consulta: 20 de marzo de 2020]

CASTAÑO, M. (2019). “Historia del arte y censura” en *Narración Oral*, 1 septiembre <<https://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/1585-historia-del-arte-y-censura> > [Consulta: 1 de febrero de 2022]

TEJA BACH, F. (2000) “Brancusi, la columna sin fin” en *El cultural*, 27 de febrero <<https://elcultural.com/Brancusi> > [Consulta: 22 de junio de 2020]

PEIO H. R. ( 2017). “*Sólo el 15% de los artistas vive del arte*” en *El Español*, 15 de febrero septiembre <[https://www.lespanol.com/cultura/arte/20170215/193980735\\_0.html](https://www.lespanol.com/cultura/arte/20170215/193980735_0.html)> [consulta: 31/01/2022]



HUTCHINSON. M (2018). “La escultura del Uruguay Gonzalo Fonseca, en el museo Noguchi” en *Artishok* 26 de enero. <https://artishockrevista.com/2018/01/26/gonzalo-fonseca-museo-noguchi/> > [Consulta: 2 de Agosto de 2021]

Redacción E3 (2020) “Guillermo Ros, premio Senyera de Artes Visuales del Ayuntamiento de València” en *Economía 3*, el 15 de enero. <<https://economia3.com/2020/01/15/243975-guillermo-ros-premio-senyera-artes-visuales-ayuntamiento-valencia/>> [Consulta: el 5 de septiembre de 2020]

ZAGARIA. E (2022). “Ettore Spalletti, il maestro del colore tra materia e spiritualità” en *Elle Decor*, 14 de enero.<<https://www.elledecor.com/it/people/a29477251/ettore-spalletti-biografia-opere/>> [Consulta: 19 de septiembre de 2021]

CAZAN. E (2017) “The art of Femmy Otten” en *The Art*. < <http://thereart.ro/femmy-otten/>> [Consulta: 26 de septiembre de 2020]

“El director de los Uffizi invita a la devolución de obras de arte a sus templos de origen” (2020) en *Art Magazine*, 3 de junio. <<https://arsmagazine.com/el-director-de-los-uffizi-invita-a-la-devolucion-de-obras-de-arte-a-sus-templos-de-origen/>> [ Consulta: 30 de enero de 2022]

“Que es el cubo blanco” (2019), en *Eve*, 25 de enero. <<https://evemuseografia.com/2019/01/22/que-es-el-cubo-blanco/>> [Consulta: 1 de octubre de 2020].

MCANDREW. C. (2017) “El mercado español de arte en 2017” en *Fundación la Caixa*. <<[https://fundacionlacaixa.org/documents/10280/666266/05\\_aym\\_elmercadoespanoldelarteen2017\\_es.pdf](https://fundacionlacaixa.org/documents/10280/666266/05_aym_elmercadoespanoldelarteen2017_es.pdf)>> [Consulta: 10 de octubre de 2020].

UNZUETA ESTEBAN, S. (2002). “*El mercado del arte*” en *Scrib* <: <https://es.scribd.com/document/463158651/mercado-de-arte-PDF>> [Consulta: 12 de octubre de 2020]

MCANDREW. C. (2012) “El mercado español de arte en 2012” en *Fundación la Caixa*, <<https://coleccion.caixaforum.org/documents/10180/2956113/El-mercado-espa--ol-del-arte-en-2012.pdf/1fd50ea3-264c-af0e-3b7c-0a34e12b368a?t=1516106598000>> [Consulta: 8 de agosto de 2021]

KUMAR, R. (2020) “Willy Verginer creates life-size sculptures layered with humour as the hook” en *Stir Word*, 14 de septiembre < <https://www.stirworld.com/inspire-people-willy-verginer-creates-life-size-sculptures-layered-with-humour-as-the-hook> > [Consulta: 15 de octubre de 2020]

MCNAY, A. (2020) “Just a Small Piece of Wood and a Knife: A Conversation with Paloma Varga Weisz” en *Sculpture magazine*, 16 de noviembre < <https://sculpturemagazine.art/just-a-small-piece-of-wood-and-a-knife-a-conversation-with-paloma-varga-weisz/> > [Consulta: 20 de octubre de 2020]

HIGGIE, J. (2014) “Paloma Varga Weisz: My influences” en *Frieze* < <https://www.frieze.com/article/paloma-varga-weisz-my-influences> > [Consulta: el 23 de octubre de 2020]

D, ANDREA. V. (2013) “Arte alemán en Nápoles. Exposición de Judith Hopf en la Fundación Morra” en *Napolike*, 26 de febrero < <https://es.napolike.com/Arte-alem%C3%A1n-a-N%C3%A1poles-show-de-Judith-Hopf-a-cimientos-Morra> > [Consulta: 30 de octubre de 2020]

KERR.D. (2015) “Judith Hopf on the Importance of (Occasionally) Being Stupid” en *Artspace*, 13 de febrero < [http://deborahschamoni.com/wp-content/uploads/2013/07/JH\\_Artspace\\_0215.pdf](http://deborahschamoni.com/wp-content/uploads/2013/07/JH_Artspace_0215.pdf) > [Consulta: 30 de octubre de 2020]

“Folkert de Jong - escultura, pintura, instalación “ (2016) en *Aquí y ahora, arte en general*, 11 de enero <<https://aquicoral.blogspot.com/2016/01/folkert-de-jong-escultura-pintura.html> > [Consulta: 5 de noviembre de 2020]

OLIVARES, M. (2020) "Aron Demetz: Reivindicar el valor artesanal en un mundo digital" en *Líder*, 15 de marzo < <https://www.liderempresarial.com/aron-demetz-reivindicar-el-valor-artesanal-en-un-mundo-digital/> > [Consulta: 8 de noviembre de 2020]

ELBAZ, J. (2018) "Claudia Comte's foresto f carved reliquaries addresses environmental concerns" en *GLADSTONE*, 23 de julio <[https://www.gladstonegallery.com/sites/default/files/20180723\\_CC\\_Whitewall\\_Feature.pdf](https://www.gladstonegallery.com/sites/default/files/20180723_CC_Whitewall_Feature.pdf) > [Consulta: 20 de noviembre de 2020]

PETERSEN, H. (2021) "Mønsterbryder på vej mod berømmelse: Skaber kunst af gasbeton fra Silvan" en *Aarhus*, 27 de septiembre < <https://stiften.dk/artikel/m%C3%B8nsterbryder-p%C3%A5-vej-mod-ber%C3%B8mmelse-skaber-kunst-af-gasbeton-fra-silvan> > [Consulta: 5 de enero de 2022]

PEDRO, S. (2018) "Alberto Peral: «Del arte me atrajo que no lo entendí" en *La Verdad*, 16 de mayo < <https://www.laverdad.es/planes/arte-atrajo-entendi-20180316005455-ntvo.html> > [Consulta: 5 de enero de 2022]

MORAIN, O. (2020) "Entre sciences et art, découvrez au Havre l'œuvre du plasticien fou de géométrie Raphaël Zarka" en *Franceinfo*, 22 de enero < [https://www.franceinfo.fr/culture/en-regions/entre-sciences-et-art-decouvrez-au-havre-l-oeuvre-du-plasticien-fou-de-geometrie-raphael-zarka\\_3793093.html](https://www.franceinfo.fr/culture/en-regions/entre-sciences-et-art-decouvrez-au-havre-l-oeuvre-du-plasticien-fou-de-geometrie-raphael-zarka_3793093.html) > [Consulta: 4 de diciembre de 2020]

MAZZUCHELLI, K. (2015) "The Exactness of Mistake", Elena Damiani" en *Terremoto*, 22 de noviembre < <https://terremoto.mx/revista/elena-damiani/> > [Consulta: 6 de diciembre de 2020]

WYSING ART CENTRE. *Florian Roithmayr*. < [http://www.wysingartscentre.org/about/studio\\_artists/florian\\_roithmayr](http://www.wysingartscentre.org/about/studio_artists/florian_roithmayr) > [Consulta: 10 de diciembre de 2020]

GUARDIOLA, J. (2016). " Fuentesal & Arenillas: «Nos dedicamos, desde que nos levantamos hasta que nos acostamos, a cambiar la perspectiva del espectador" en *ABC*, 17 de mayo <[https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-fuentesal-y-arenillas-dedicamos-desde-levantamos-hasta-acostamos-cambiar-perspectiva-espectador-201512221227\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-fuentesal-y-arenillas-dedicamos-desde-levantamos-hasta-acostamos-cambiar-perspectiva-espectador-201512221227_noticia.html) > [Consulta 15 de diciembre de 2020]

SEATON. B. (2017), "Milena Naef Presents Fleeting Parts" en *Ignant*, 13 de julio < <https://www.ignant.com/2017/07/13/milena-naef-presents-fleeting-parts/> > [Consulta: 19 de diciembre de 2020]

SAMMY. P. (2018). "Fleeting Parts by Milena Naef at studio Oliver Gustav, Copenhagen" en *Yellowtrace*, 2 de agosto < <https://www.yellowtrace.com.au/milena-naef-fleeting-parts-marble-sculptures/> > [Consulta: 19 de diciembre de 2020]

QUIJANO, A. (2019) "Paula Cortazar, una artista que dialoga con la naturaleza" en *Milenio*, 29 de julio < <https://www.milenio.com/especiales/paula-cortazar-una-artista-que-dialoga-con-la-naturaleza> > [Consulta: 10 de enero de 2021]

CUARTERO, F. (2013) "¿Qué es el azar?" en *Hablando de Ciencia*, 7 de enero < <https://hablandodeciencia.com/que-es-el-azar/> > [Consulta: 23 de enero de 2022]

SILVA, E y AVILA FUENMAYOR, F. (2002) "Los conceptos de azar y arte en Jorge Wagensberg" en *Dialnet*, Diciembre <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8069570.pdf> > [Consulta: 25 de enero de 2022]

FULLAONDO ZABALA, U (2010) " El proceso creativo a modo de juego. El papel fundamental del azar" en *Euskonews*, <<https://www.euskonews.eus/0547zbn/gaia54703es.html> > [Consulta: 23 de enero de 2022]

Interview with Kevin Francis Gray (2020) en *Avant Arte*, 17 de noviembre <<https://avantarte.com/story/kevin-francis-gray/#> > [Consulta: 15 de enero de 2021]

GROVE, C (2021) "Artist's Studio: Kevin Francis Gray" en *Country & Town House* < <https://www.countryandtownhouse.co.uk/culture/kevin-francis-gray/> > [Consulta: 15 de enero de 2021]

ENGELS, T. (2020) "Daniel Dewar and Grégory Gicquel's Eco-Erotic Sculptures" en *Frieze*, 9 de octubre ><https://www.frieze.com/article/daniel-dewar-and-gregory-gicquels-eco-erotic-sculptures> > [Consulta: 29 de enero de 2021]

Alexandre STIPANOVICH, A. (2018) "Daniel Dewar & Grégory Gicquel C L E A R I N G / New York" en *Flash Art*, 9 de marzo > <https://flash---art.com/2018/03/rosa-aurora-rosa/> > [Consulta: 5 de enero de 2022]

"Daniel Dewar & Grégory Gicquel "Mammalian Fantasies" at Kunsthalle Basel, Basel " (2019) en *Mousse*, 22 marzo <<http://moussemagazine.it/daniel-dewar-gregory-gicquel-mammalian-fantasies-kunsthalle-basel-basel-2019/> > [Consulta: 29 de enero de 2021]

NICOLAS PARTY, POLYCHROME" (2019) en The Modern Institute s/f < <https://www.themoderninstitute.com/artists/nicolasparty/exhibitions/polychrome-2019-05-25/6753/> > [Consulta: 10 de febrero de 2021]

BERGMANN, D. (2018) "Yngve Hole, Horses" en *Artmap*, 18 de septiembre <[https://artmap.com/kunsthalleduesseldorf/exhibition/yngve-holen-2018?print=do#i\\_p3n4d](https://artmap.com/kunsthalleduesseldorf/exhibition/yngve-holen-2018?print=do#i_p3n4d) > [Consulta: 12 de febrero de 2021]

GRAY.Z (2013) "Daniel Dewar & Grégory Gicquel, Orange juice." En Palais de Tokyo, s/f < <https://www.palaisdetokyo.com/en/event/daniel-dewar-gregory-gicquel> > [Consulta: 6 de enero de 2022]

"Semáforos en el suelo para evitar accidentes con los nuevos 'peatones zombi" (2019) en *El español*, 18 de mayo < [https://www.lespanol.com/invertia/disruptores-innovadores/autonomias/comunidad-valenciana/20190528/semaforos-suelo-evitar-accidentes-nuevos-peatones-zombi/401961290\\_0.html](https://www.lespanol.com/invertia/disruptores-innovadores/autonomias/comunidad-valenciana/20190528/semaforos-suelo-evitar-accidentes-nuevos-peatones-zombi/401961290_0.html) > [Consulta: 2 de febrero de 2022]

SANDRA, M. (2018) "Seven Magic Mountains, este es el paisaje que está inundando tu Instagram" en Bazaar, el 10 de diciembre < <https://www.harpersbazaar.com/es/cultura/ocio/a23705660/instagram-viajes-seven-magic-mountains-escultura-desierto-nevada-influencers/> > [Consulta: 11 de marzo de 2021]

GRUNTHANER, J (2020). José Dávila en la galería Travesía Cuatro. < <https://travesiacuatro.com/wp-content/uploads/2015/04/PRESS-KIT-JOSE-DAVILA-1.pdf> > [Consulta: 16 marzo de 2022]

MORA, M (2011) "El espacio imposible de Anish Kapoor" en *El país*, 13 de junio < [https://elpais.com/diario/2011/06/13/cultura/1307916001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/06/13/cultura/1307916001_850215.html) > [Consulta: 1 de febrero de 2022]

PEREJAUME (2020)." Una escritura que se despliega caminando, dibujando o hablando, y que se hace viviendo" [Comentario en la página web de Galaxia Gutenberg]. Sacar a una Virgen a bailar <<http://www.galaxiagutenberg.com/libros/sacar-a-una-virgen-a-bailar-ebook/>> [Consulta: 3 de febrero de 2022).

PEREZ, R. (10 de julio de 2021). en la página web Votaciones en Latinoamerica, una dilema moral y social]. El Tiempo. <https://eltiempo.com/este-enlace-es-solo-ejemplo/> <https://blog.accademiasantagiulia.it/2020/04/27/larte-parla-per-me-si-racconta-fabio-viale/> (consultado el 20/06/2021).

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, A (2013), "Taller de técnicas escultóricas en madera" en *Escuela de arte la Palma*, 11 de mayo < <http://tallerdetallaenmadera.blogspot.com/2013/05/antiguos-sistemas-de-reproduccion-manual.html> > [consulta: 16 de julio de 2022]

MARÍN-VIADEL, R.; ROLDÁN, J. (2019) A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(4), p.882. < <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/download/63409/4564456551730> > [Consulta: 10 de Julio de 2022]



## ANEXOS

### Anexo 1. Artistas

#### 1.1. GUIA

Este primer anexo contiene la lista completa de todos los artistas encontrados en las galerías de arte ubicadas en el anexo 2.2. p. 43. Estas galerías han participado en las ferias descritas en el anexo 2.1. p.41 durante el periodo de 2018-20. Los artistas están ordenados alfabéticamente, con una simple ficha que nos indica su nombre, fecha de nacimiento y género, la técnica de talla, la frecuencia de uso de la técnica -el grado- y el material. Si alguno de ellos lleva un número en paréntesis es porque sale repetido en varias galerías. Terminada esta tabla de artistas se nos muestran los resultados finales, tanto en género, grados, tallas y materiales.

NOMBRE	SEXO-AÑO	TALLA	GRADO	MATERIAL
Abraham Poincheval	H 1972	TD	1	Piedra
Adam Colton	H 1957	TD	3	Foam
Adriano Visintin	H 1955	TD	2	Piedra
Ai WeiWei (+6)	H 1957	NT	2	Piedra
Alberto Bañuelos	H 1949	TD	4	Piedra
Alberto Emiliano Durante	H 1977	TD	2	Piedra
Alberto Peral (+2)	H 1966	TM	2	Piedra
Albrecht Klink	H 1962	TD	4	Madera
Aldo Chaparro	H 1965	TD	3	Madera
Alek O.	M 1981	TD	2	Foam
Alfred Haberpointner	H 1966	TD	3	Madera
Alice Ronchi	M 1989	TM	1	Piedra
Alison Wilding (+2)	M 1948	TM	1	Madera
Alvaro de la Vega	H 1954	TD	3	Madera
Álvaro Albaladejo	H 1983	TD	1	Madera
Amancio	H 1965	TD	2	Madera
Andrea Wolfensberger	M 1961	NT	2	Cartón
Andreas Blank	H 1976	TD	4	Piedra
Andreas Kerstan	H 1957	TC	3	Madera
Andreas Lolis	H 1970	TD	4	Piedra
Andy Boot (+2)	H 1987	TM	1	DM
Anish Kapoor (+8)	H 1954	TC	2	Piedra
Anne Cecile Surga	M 1987	TD	4	Piedra
Anne Koskinen	M 1969	TD	4	Piedra
Anne Rose Riedl	M 1949	TD	4	Madera
Anthea Hamilton	M 1978	TM	1	Piedra
Antonio Guiotto	H 1978	TD	1	Madera
Antonio López	H 1936	TI	1	Madera
Antonio Rico	H 1971	TD	1	Piedra
Antonio Samo	H 1984	TD	4	Madera
Antonio Santos	H 1955	TD	3	Piedra

Anexo 1. Artistas - Guía

NOMBRE	SEXO-AÑO	TALLA	GRADO	MATERIAL
Antonis Pittas	H 1973	NT	1	Piedra
Antony Gormley (+6)	H 1950	TD	1	Piedra
Ariel Schelsinger (+2)	H 1980	TD	2	Papel
Arik Levy (+2)	H 1963	TD	1	Piedra
Armen Agop	H 1969	TD	4	Piedra
Aron Demetz (+6)	H 1972	TD	4	Madera
Asier Mendizabal	H 1973	TD	1	Madera
Athar Jaber	H 1982	TD	3	Piedra
Ben Sheers	H	TM	2	Madera
Beppe Borella	H 1972	TD	4	Piedra
Berroit Marie (+2)	H 1978	TM	1	Madera
Bettina Buck	M 1974	TC	1	Piedra
Birgit Zinner	M 1963	TM	2	Madera
Bjørn Nørgaard (+2)	H 1947	TD	1	Piedra
Blanca Muñoz	M 1963	NT	1	Piedra
Bojan Šarčević	H 1974	NT	2	Piedra
Fernando Botero	H 1932	TI	1	Piedra
Brendan Earley	H 1971	TM	1	Madera
Candido Storni	H 1967	TM	2	Madera
Carl Mannov	H 1990	TD	1	Madera
Carlos Andrade	H 1968	TD	4	Piedra
Carlos Irijalba (+2)	H 1979	TM	2	Piedra
Carmelo Nicotra	H 1983	TM	1	Foam
Carmen Grau	M 1950	TM	1	Madera
Charlie Roberts (+2)	H 1983	TD	2	Madera
Chris Mitton	H 1963	TD	4	Piedra
Christian Lemmerz (+3)	H 1959	TI	3	Piedra
Christine e Irene	M M 1964	TM	1	Madera
Christoph Finkel	H 1971	TD	3	Madera
Claire de Santa Coloma	M 1983	TD	4	Madera
Claudette Schreuders	M 1973	TD	4	Madera
Claudia Comte	M 1983	TD	4	Madera
Cristina Iglesias	M 1956	TC	1	Piedra
Clive van den Berg	H 1956	TD	2	Madera
Christian Verginer	H 1982	TD	4	Madera
Damien Hirst (+10)	H 1965	TI	2	Piedra
Daniel Caleb	H	TD	1	Madera
Daniel Dewar & Grégory Gicquel (+2)	H 1976 1975	NT	3	Madera/Piedra
Daniel Silver	H 1972	TD	3	Piedra
Danny Fox (+2)	H 1986	TD	1	Madera
David Nash (+4)	H 1945	TD	4	Madera
Didier Vermeiren (+2)	H 1951	TC	1	Piedra
Diego Delas	H 1983	TM	1	Madera
Ditte Gantriis	M 1980	TD	2	Madera



Anexo 1. Artistas - Guía

NOMBRE	SEXO-AÑO	TALLA	GRADO	MATERIAL
Esaú de León	H 1971	TD	1	Papel
Edgar Orlaineta	H 1972	TD	2	Madera
Edwige Aplogan	M 1955	TD	1	Madera
Efraim Rodriguez	H 1977	NT	4	Madera
Egon Digon	H 1964	TD	3	Madera
Egor Kraft	H	TC	1	Piedra
Elena Damiani	M 1979	TD	3	Piedra
Ellen Mäder-Gutz	M 1954	TD	3	Madera
Elmgreen & Dragset (+6)	H H 1961-69	TI	1	Piedra
Eloise Hawser	M 1985	TM	1	Foam
Erbossyn Meldibekov	H 1964	TD	1	Madera
Ernst Gamperl (+2)	H 1965	TD	3	Madera
Ernst Stark	H 1965	TD	3	Madera
Evgeny Antufiev	H 1986	TD	2	Madera
Fabio Viale	H 1975	NT/TD	4	Piedra
Femmy Otten	M 1981	TD	3	Madera
Fernando Pinto	H 1975	TD	4	Piedra
Flavia Robalo	M 1973	TD	4	Madera
Florian Roithmayr	H 1976	TM	2	Hormigón
Folkert de Jong (+2)	H 1972	TD	1	Foam
Francesco Gennari	H 1973	TM	1	Piedra
Francesco Pessina	H 1972	TD	2	Piedra
Francesco Arena	H 1978	TM	2	Piedra
Francisco Leiro	H 1957	TD	4	Madera
Frank Maasdorf	H 1950	TD	3	Piedra
Fuentesal & Arenillas	M H 1986-89	TM	3	DM
Fumitaka Kudo (+2)	H 1981	TD	2	Piedra
Gary Hume	H 1962	TD	2	Piedra
Gehard Demetz (+2)	H 1972	TD	4	Madera
Georg Baselitz (+14)	H 1938	TD	2	Madera
Gerard Mas (+2)	H 1976	TI-NT	4	Piedra/Madera
Gerda Gruber	M 1940	TD	2	Madera
Gianni Caravaggio (+2)	H 1968	TM	1	Piedra
Giorgio Conta	H 1978	TD	3	Madera
Giovanni Anselmo	H 1934	TM	1	Piedra
Girolamo Ciulla	H 1952	TD	3	Piedra
Giuseppe Penone (+9)	H 1947	TD/TI	4	Madera
Graziano Pompili	H 1943	TD	3	Piedra
Gregor Prugger	H 1956	TD	3	Madera
Guillermo Ros	H 1988	TD	3	Piedra
Gyan Panchal	H 1973	TD	1	Foam
Håkon Anton Fagerås	H 1975	TI	4	Piedra
Helaine Blumenfeld	M 1942	TI	4	Piedra
Henrique Oliveira	H 1973	TD	1	Tejido

Anexo 1. Artistas - Guía

NOMBRE	SEXO-AÑO	TALLA	GRADO	MATERIAL
Henrik Menné	H1973	NT	3	Piedra
Herbert Golser	H 1960	TM	4	Madera
Hideki Inuma	M 1975	TD	4	Madera
Hirosuke Yabe	H 1973	TD	4	Madera
Hugh Hayden (+1)	H 1983	TD	3	Madera
Huma Bhabha	M 1962	TD	3	Foam Madera
Ignacio Basallo	H 1952	TD	2	Madera
Ingrid van der Hoeven	M 1962	TD	4	Madera
Irene Fortuyn	M 1959	TM	1	Piedra
Ivan Barlafante	H 1967	TD	3	Piedra
Jáchym Fleig	H 1970	TM	2	Piedra
Jacobo Castellano (+2)	H 1976	TM	2	Madera
Jago	H 1987	TI	3	Piedra
Jake Harvey	H	TM	4	Piedra
Jan Fabre (+8)	H 1958	TI	2	Piedra
Jan Pater	H 1950	TD	3	Piedra
Jan Thomas	H 1970	TD	4	Madera
Jane Wilbraham	M 1967	TD	3	Madera
Jaume Plensa (+8)	H 1955	NT	3	Piedra
Javier Marin	H 1962	TI	1	Piedra
Javier Perez (+2)	H 1968	TI	1	Piedra
Jay Battle	H 1976	TD	3	Piedra
Jean Luc Moulene	H 1955	TD	1	Piedra
Jean-Patrice Oulmont	H 1953	TD	4	Madera
Jean-Yves Gosti	H 1960	TD	4	Piedra
Jeff Koons (+3)	H 1955	TI	1	Piedra
Jems Koko Bi	H 1966	TD	4	Madera
Joachim Monvoisin	H 1987	TD	1	Piedra
Joan Escude (H-2)	H 1945	TD	3	Piedra
Joanna Piotrowska (+2)	M 1985	TC	1	Madera
João Castro Silva	H 1966	TD	3	Madera
Joel Fisher	H 1947	TD	2	Piedra
Johann Feilacher	H 1954	TM	3	Madera
Jonathan Monk (+3)	H 1969	TD	1	Piedra
Jonathan Owen	H 1973	TI	3	Piedra
José Dávila	H1974	TC	3	Piedra
José Damasceno	H 1968	TD TI TC	2	Piedra
José Hinojo	H 1958	TM	2	Cartón
José Ramón Anda	H 1949	TD	4	Madera
Juan Asensio (+2)	H 1959	TD	3	Piedra
Juan Carlos Batista	H 1960	TD	2	Madera
Juan Miguel Quiñones	H 1979	TD	4	Piedra
Judith Hopf	M 1969	TD	2	Ladrillo
Julia Scher	M 1954	TD	1	Piedra

NOMBRE	SEXO-AÑO	TALLA	GRADO	MATERIAL
Kader Attia	H 1970	TD	3	Madera
Kasia Fudakowski	M 1985	TD	1	Madera
Katharina Gerold	M	TD	3	Madera
Katsura Funakoshi (+2)	H 1951	TD	4	Madera
Kensuke Karasawa	H 1987	TD	4	Madera
Kevin Francis Gray	H 1972	TI	4	Piedra
Kiko Miyares (+2)	H 1977	TD	4	Madera
Kiko Perez	H 1982	TD	2	Madera
Kirsten Hutsch	H 1974	TD	1	Piedra
Kirsten Ortwed (+2)	M 1948	TD	1	Piedra
Klaus Hack	H 1966	TD	4	Madera
Lars Zech	H 1971	TM	3	Madera
Laurent Le Deunff	H 1977	TD	2	Madera
Lawrence Dicks	H 1969	TD	3	Piedra
Lina Viste Grønli	M 1976	TD	1	Madera
Linus Clostermann	H 1994	TM	3	Foam
Liu Ding	H 1976	TD	1	Piedra
Lluc Baños	H 1985	TD	3	Piedra
Lorenzo Sandoval	H 1980	TM	1	Madera
Lothar Seruset	H 1956	TD	4	Madera
Luca Resta	H 1982	TD	3	Piedra
Lucas Simoes	H 1980	TM	1	Cemento
Luigi D'Alimonte	H 1967	TD	2	Piedra
Luis Hernandez Mellizo	H 1978	TD	2	Papel
Lynne Leegte	M 1965	TD	3	Piedra
Mandla Reuter (+2)	H 1975	TC	1	Piedra
Manfred Bockelmann	H 1943	TM	1	Madera
Manolo Paz	H 1957	TD	4	Piedra
Marc Quin (+5)	H 1964	TI	2	Piedra
Marcus Redl	H 1977	TD	3	Piedra
Marianna Heske	M 1946	TD	1	Piedra
Marie Lund (+2)	M 1976	TD	1	Madera
Marinho Jaildo	H 1970	TM	3	Piedra
Mario Dilitz	H 1973	TD TI	4	Madera
Mario Spliego	H 1983	TM	1	Cemento
Martino Gamper	H 1971	TM	1	Madera
Mat Chivers	H 1973	TD	1	Piedra
Mathias Prenen	H 1990	TD	3	Madera
Mathias Verginer	H 1982	TD	4	Madera
Matt Bryans	H 1977	TD	1	Piedra
Matthias Contzen	H	TD	4	Piedra
Matthias Runar Sigrdsson	H	TD	3	Piedra
Mattia Bosco	H 1976	TM	2	Piedra
Maurice Blaussyld	H 1960	TM	1	Cemento

Anexo 1. Artistas - Guía

NOMBRE	SEXO-AÑO	TALLA	GRADO	MATERIAL
Maurizio Cattelan (+3)	H 1960	TI	1	Piedra
Mauro Cerqueira	H 1980	TM	1	Piedra
Maxime Acker	H 1975	TD	3	Madera
Meical Watts	H 1962	TD	2	Piedra
Merijn Bolink	H 1967	TM	1	Hojas Naturales
Michael de Maizière	H 1948	TD	3	Piedra
Michael Pickl	H 1971	TD	4	Madera
Michael Sailstorfer (+2)	H 1979	TD	1	Piedra
Michaela Meise	M 1976	TM	1	Madera
Michel Sauer	H 1949	TM	1	Madera
Michelangelo Galliani	H 1975	TD	3	Piedra
Mika Tajima	M 1975	TD	1	Piedra
Mike Nelson	H 1967	TD	1	DM
Milena Naef	M 1990	TM	2	Piedra
Morten Søndergaard	H 1964	TM	1	Piedra
Mun-gi Yang	H 1970	TD	3	Piedra
Namsal Siedlecki	H 1986	TD	1	Piedra
Nicolas Party (+2)	H 1980	NT	2	Madera
Nicolaus Widerberg	H 1960	TD	2	Piedra
Nigel Hall	H 1943	TM	3	Madera
Nigel Ross	H	TD	3	Madera
Not vital (+4)	H 1948	TD	1	Piedra
Odnoder	H	TD	3	Madera
Olaf Breunin	H 1970	TM	1	DM
Oliver Oefelein	H 1963	TD	1	Foam
Oscar Pabon	H 1984	TM	2	Ladrillo / Tejido
Pablo Atchugarry (+4)	H 1954	TD	4	Piedra
Paloma Varga Weisz (+2)	M 1966	TD	4	Madera
Paul Diestel	H 1996	TD	2	Madera
Paula Cortazar	M 1991	TD	4	Piedra
Pawel Ferus	H 1973	TD	2	Piedra
Peducci & Savini	H H 1980-82	TI	4	Piedra
PereJaume	H 1957	TC	1	Madera
Peter Demetz	H 1969	TD	4	Madera
Peter Randall-Page (+3)	H 1954	TD	4	Piedra
Peter Regli	H 1959	TD	3	Piedra
Petr Stanicky	H	TM	1	Madera
Philip Loersch (+2)	H 1980	TM	2	Piedra
Platter Cameron	H 1978	TD	3	Madera
Prado de Fata	M 1967	TM	2	Madera
Priscila Monge	M 1968	TD	1	Piedra
Quentin Garel (+2)	H 1975	TD	4	Madera
Ragna Reusch	M 1963	TD	4	Madera
Rainer Wulz	H 1968	TD	2	Madera

Anexo 1. Artistas - Guía

NOMBRE	SEXO-AÑO	TALLA	GRADO	MATERIAL
Ralf Ehmann	H 1967	TD	2	Piedra
Raphael Denis	H 1979	TD	1	Madera
Raphaël Zarka	H 1977	TM	3	Madera
Ricard Casabayo	H 1968	TD	3	Piedra
Richard Aumonier	H 1965	TD	3	Piedra
Richard Chapman	H	TM	1	Madera
Richard Fox (+2)	H 1965	TD	3	Piedra
Richard Holliday (+2)	H	TD	2	Piedra
Richard Long (+6)	H 1945	TC	4	Piedra
Richard Nonas (+4)	H 1936	TM	2	Madera
Richard Stone	H	TD	2	Piedra
Richard Tuttle	H 1941	TM	1	Madera
Riyas Komu (+4)	H 1971	TD	1	Madera
Rumiko Hagiwara	M 1979	TD	1	Jabón
Ryuichi Ohira	H 1982	TD	3	Madera
Salut c'est cool	H H H H	TD	1	Madera
Santiago Calatrava	H 1951	TD	2	Piedra
Santiago Cancino	H 1981	TD	1	Piedra
Sari Ember	M 1985	NT TM	3	Piedra
Sif Itona	M 1985	TD	4	Hormigón
Simon Gaiger	H 1965	TD	3	Madera
Sofie Muller	M 1974	TD	1	Piedra
Staffan Nihlén	H 1929	TD	3	Piedra
Stefan Rinck (+5)	H 1973	TD	4	Piedra
Stephan Balkenhol (+18)	H 1957	TD	4	Madera
Stina Malmqvist	M	TD	2	Madera
Subodh Gupta (+2)	H 1964	TI	1	Piedra
Su-Mei Tse	M 1973	TC	1	Piedra
Tadanori Gamaguchi	H 1970	TD	4	Piedra
Tania Perez	M 1979	TD	1	Piedra
Tatiana Wolska (+2)	M 1977	TD	2	Madera
Thom Puckey	H 1948	TI	4	Piedra
Tijmen Smeulders	H 1988	TD	1	Piedra
Tom Claassen	H 1964	TD	1	Piedra
Thomas Geiger	H 1983	TC	2	Piedra
Tomoaki Suzuki	H 1978	TD	4	Madera
Tony Cragg (+14)	H 1949	TD	4	Madera
Ugo Rondinone (+9)	H 1964	TC	3	Piedra
Ulrich Rückriem (+7)	H 1938	TM	4	Piedra
Valeria Vaccaro	M 1988	TD	4	Piedra
Vedovamazzei	M H 1964 62	TI	1	Piedra
Veikko Hirvimäki (+2)	H 1941	TD	3	Madera
Venske & Spanle	M H 1969	TD	3	Piedra
Vicente Orti	H 1947	TD	4	Piedra Madera

NOMBRE	SEXO-AÑO	TALLA	GRADO	MATERIAL
Vincent Beaurin	H 1960	TD	3	Foam
Vincent Olinet	H 1981	TD	2	Madera
Walid Raad	H 1967	TM	1	Madera
Walter Moreder	H 1963	TD	4	Madera
Werner Pokorny	H 1949	TD	3	Madera
Willem Boshoff	H 1954	TD	3	Madera
Willy Ramos	H 1969	TD	2	Madera
Willy Verginer (+2)	H 1957	TD	4	Madera
Wim Botha (+2)	H 1974	TD	2	Papel
Yang Mushi	H 1989	TD	3	Madera
Yasam Sasmazer	M 1980	TD	3	Madera
Yngve Holen	H 1982	NT	3	Madera/Coche
Yoshihiro Suda	H 1969	TD	4	Madera

308

H 247 M 61

**Género**

-Hombres (247)\_\_\_80,91%.

-Mujeres (61)\_\_\_19,81%.

**Grados**

1. 96 (31,17%).
2. 63 (20,45%).
3. 77 (25,00%).
4. 72 (23,38%).

Grado 1: Uso de la talla anecdótico.

Grado 2: Poco uso de la talla, 10%.

Grado 3: Uso medio de la talla, entre el 30% y 50%.

Grado 4: Mas del 80%, uso muy alto.

**Técnicas de talla (315):**

- Talla Directa (TD) 204 (66,23%).
- Talla Mínima (TM) 58 (18,83%).
- Talla Indirecta (TI) 24 (7,79%).
- Tecnológica (NT) 14 (4,55%).
- Talla Conceptual (TC) 15 (4,87%).



De las técnicas de tallas descritas en la tabla anterior, recordamos en que consiste cada una:

*La talla directa* (TD) es la manera, a nuestro juicio, más romántica y genuina. Se hace de memoria, siguiendo dibujos, fotografías y pequeños bocetos que orientan al artista. Estos solo marcan las líneas generales, lo que da al artista una gran flexibilidad. El artista puede cambiar la forma tantas veces como quiera, siempre que le quede material, por lo que el tallado es muy creativo.

Como bien indica su nombre, *la talla mínima* (TM) se basa en acciones técnicas simples (aparentemente). Esta actividad es el resumen de un gran esfuerzo mental -invisible- que queda resumido en gestos creativos. No hay nada cerrado durante todo el proceso de creación, pudiendo el artista improvisar con gran libertad.

*La talla indirecta* (TI) engloba a todos los sistemas mecánicos explicados en el primer capítulo (v. págs. 39 y 43), aunque tenemos que aclarar que actualmente el más popular es el denominado *método de la cruceta*. Este sistema consiste en copiar un modelo perfectamente terminado; por tanto, esta técnica facilita y ayuda mucho a los artistas. A diferencia de las directas, la creatividad no reside en el proceso de tallado, sino en el modelado.

Con la talla tecnológica (NT) ubicamos a los artistas que se sirven de nuevas técnicas indirectas, mediante el uso de máquinas motorizadas, como las CNC, los pantógrafos o los robots en tres dimensiones (v. págs. 43 y 46). En este tipo de métodos, el momento creador se lleva a cabo con el modelado, que puede ser manual o digital, incluso es posible hacer un escaneado que copia perfectamente toda la forma de una figura y la traslada a un programa, el cual la va generando de manera perfecta en un ordenador. Gracias a ello, un robot puede tallar sin problemas cualquier forma; sin embargo, es curioso destacar que el acabado final en la piedra, siempre es manual. En este sentido, se constata cómo la mano humana es insuperable en este punto del proceso técnico.

*La talla conceptual* (TC) agrupa a los artistas que no tallan por ellos mismos sus esculturas. La hemos dividido en dos grupos: la conceptual técnica y conceptual natural. En la primera, encontramos obras realizadas usando las tallas directas e indirectas por artesanos u otros escultores. En este caso, los artistas creadores diseñan la obra, pero no la ejecutan físicamente. Todo el proceso es controlado minuciosamente. Esto ya lo hemos visto a lo largo de la historia con Fidias, Bernini o Rodin, cuando, por falta de tiempo y manos, encargaban a otros el tallado, con lo que se mantenía una unidad estética completa. La talla conceptual natural se basa en la idea de que si, de un gran bloque de piedra se desprendieran algunos pedazos, estos pueden ser usados como un *art trouve*. Consideramos a la naturaleza como una creadora que, mediante cambios geológicos como tormentas, erupciones de lava o terremotos, va cambiando el paisaje, lo va tallando. Por lo tanto, la naturaleza rompe el bloque y los artistas recogen esas partes que se transforman en obras de arte. Es ese momento mágico que un trozo de piedra en medio de una montaña, sin valor alguno, pasa una obra de arte

De la anterior lista de artistas, estos son los materiales más populares:

**Materiales (312)**

- Piedra 147 (47,12%).
- Madera 135 (43,27%).
- Foam 10 (3,21%).
- Papel 4 (1,29%).
- DM 4 (1,29%).
- Cemento 3 (0,96%).
- Tejido 2 (0,64%).
- Ladrillo 2 (0,64%).
- Hormigón 1 (0,32%).
- Cartón 1 (0,32%).
- Jabón 1 (0,32%).
- Automóvil 1 (0,32%).
- Hojas naturales 1 (0,32%).

## 1.2. ENCUESTA A ARTISTAS

Este cuestionario se envió a los 308 artistas que encontramos en nuestra investigación. Las respuestas obtenidas (20) nos sirvieron para valorar otros puntos de vista y obtener interesantes reflexiones en torno a la talla contemporánea.

### **Luis Hernández Mellizo 1978, Bogotá. Colombia.**

1- ¿Es consciente de que la talla es una de las técnicas que utiliza?

Sí

2- ¿Puede describir que tipo de talla utiliza o le gustaría trabajar?

Me gustaría poder tallar sobre mármoles o sobre metal. Para eso tendría que desarrollarse alguna nueva herramienta electrónica-eléctrica que me permitiera hacerlo

3- ¿Qué materiales utiliza y con cual se quedaría?

Cuando tallo he usado madera y papel. No me quedo con ninguno, me quedo con todos, eso depende de las necesidades del proyecto que esté desarrollando.

4- ¿Es para usted importante la durabilidad?

La estabilidad es importante, pero hay que saber que ninguna obra es eterna. Eso es problema de quienes cuiden las colecciones y de los restauradores.

5- ¿Porque ha elegido la talla como técnica?

Porque he necesitado realizar intervenciones físicas sobre objetos existentes para recontextualizarlos, esos objetos han sido de papel o madera, y tallarlos (entre otros procedimientos como pintarlos, quemarlos etc) ha sido una de las soluciones.

6- ¿Cuál es su proceso su trabajo en una pieza que use la talla?

Tener la idea y más o menos todo en la cabeza, buscar el objeto, dibujar, empezar con cortadores, gubias u otra herramienta de acuerdo a las características del material

7- Después de realizar un estudio , hemos visto que en Europa Occidental solo el 1% de artistas utilizan esta técnica. ¿Porque cree que hay tan pocos artistas que la utilizan?

Porque las técnicas no son relevantes a la hora de transformar la materia sino sus significados, porque algo como la talla necesita del dominio de ciertas herramientas más o menos especializadas y poco se enseña en las academias de arte y porque hay otros procedimientos que pueden haber sustituido más eficientemente lo que antes se buscaba con la talla como las proyecciones animadas, las impresiones 3D o el corte láser

8- ¿Si en su caso utilizara nuevas tecnologías, el resultado final tiene para usted el mismo valor?

Depende de la idea, a veces puede que sí, a veces puede que no. Para responder esto debería existir un ejemplo puntual.

9- ¿Qué artistas han influido en su trabajo?

Muchos artistas plásticos, escritores y músicos.. creo que ninguno talla.

10- ¿Qué artistas me recomienda en relación con la talla?

Miguel Ángel.

11- ¿De qué formato son las obras que usted realiza en talla?

Del tamaño de los objetos que he usado para tallar: Libros, herramientas manuales, sillas y escaleras

12- ¿Cuánto tiempo le requiere una pieza?

Cerca de una semana de trabajo.

**Aldo Chaparro, 1965, Perú, Lima.**

1-¿Es consciente de que la talla es una de las técnicas que utiliza?

Completamente

2- ¿Puede describir que tipo de talla utiliza o le gustaría trabajar?

Trabajo con talla en madera principalmente

3- ¿Qué materiales utiliza y con cual se quedaría?

Trabajo con muchos materiales, pero la madera siempre ha sido mi material

4- ¿Es para usted importante la durabilidad?

En algunos casos si en algunos no, existe esta obsesión de que todo debe durar para siempre, pero todos sabemos que es una ilusión, nada dura para siempre por lo tanto no es sano que esa idea limite la obra de un artista.

5- ¿Porque ha elegido la talla como técnica?

El proceso de sustracción es el que es mas afín a mi forma de procesar las ideas, se piensa un poco al revés, ósea contemplando primero los espacios negativos, se piensa en la forma que debe tener cada pedazo que es sustraído y eso inevitablemente nos llevara a encontrar la forma que esta escondida en el material.

6- ¿Cuál es su proceso su trabajo en una pieza que use la talla?

En general trabajo con bocetos y planos, pero antes, hace muchos años era mucho mas intuitivo, solo adecuaba mi idea al volumen con el que contaba y empezaba a tallar

7- Después de realizar un estudio, hemos visto que en Europa Occidental solo el 1% de artistas utilizan esta técnica. ¿Porque cree que hay tan pocos artistas que la utilizan?

Porque requiere disciplina y una habilidad manual que cada vez es menos común además que se necesita una infraestructura muy compleja, un lugar en donde se pueda hacer ruido, muchas herramientas, un lugar y la experiencia para poder maniobrar con bloques de material muy pesados etc. por otro lado los procesos en el arte han cambiado mucho y los artistas cuentan con muchos medios y técnicas para expresarse

8- ¿Si en su caso utilizara nuevas tecnologías, el resultado final tiene para usted el mismo valor?

Si, completamente

9- ¿Qué artistas han influido en su trabajo?

Relacionados a la talla sin duda los grandes maestros especialmente Bernini y en el arte contemporáneo y la talla Georg Baselitz, Jörg Immendorff y tambien Stephan Balkenhol

10- ¿Qué artistas me recomienda en relación con la talla?

Bernini y Georg Baselitz

11- ¿De qué formato son las obras que usted realiza en talla?

Variadas, pero como el formato lo define de alguna manera las vigas que viene en tamaños standard, es decir 30 x 30 x 200 cm la mayoría de las veces

12- ¿Cuánto tiempo le requiere una pieza?

Un tótem de 30 x 30 x 200 tallado con la moto sierra no me lleva más de 2 horas



Luis Hernández Mellizo. *Jilmar*, 2018. Libro y mesa talladas, cortesía del artista.



Aldo Chaparro, vista de la exposición Golden Years, de Aldo Chaparro.  
Galería Casado Santapau, Madrid, 2016 cortesía del artista.

**Andreas Kerstan, 1957, Althütte, Alemania.**

1 -Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Actually no, I am not aware – I am using various objects to assemble artworks – and in this respect I rather consider my artworks as 'assemblages': I realize/admit that some of the objects I use may have carved.

2-Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

My assemblages are centered around the human being in a technically dominated world. The symbols for the technical world are often technical parts from the middle of the last century – typewriters, glasses, headsets, etc. The symbol for the human being are wig heads. These wig heads were handmade and hand carved up to the middle of the last century, later they were manufactured by machines – and then they were not produced out of wood anymore.

3 -What materials do you use and which one would you keep?

The combination of wooden wig heads, preferably from the early years of the last century (and these are considered today as antiques) and technical parts of the same time period. In most of my artworks one will find a functional clock work. The 'ticking' of the clock is an important part of the artwork as it symbolizes the how humans are ticking.

4- Is durability important to you?

No, durability is not important – the opposite – using clockworks with limited life time – it's clear that these artworks were produced for 'a moment in time'

5- Why have you chosen carving as a technique?

I am not doing the carving by myself – my supplier – from the past – have used this technique. And I am appreciating their work as unique and each of the ancient wig heads have a very individual expression.

6- What is your process of carving?

I am buying these wig heads, but they were in the past hand carved out of wood.

7- After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use one of this technique. Why do you consider there are so few artists who use it?

Carving is time consuming and odds of failure are high.

8- If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

The value doesn't come from the technique but rather to the ability of the finished artwork to transport emotion and feeling.

9- Which artists have influenced your work?

[https://de.wikipedia.org/wiki/Raoul\\_Hausmann](https://de.wikipedia.org/wiki/Raoul_Hausmann)

10- Which artists do you recommend in relation to carving?

./.

11- What format are the works you make in carving?

Natural size

12 -How long does each carved piece require?

From the idea to the finished artwork never shorter than a month, sometimes more and some will never be finished :-)



**Richard Aumonier, 1965, Londres, Inglaterra.**

1 -Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Yes, carving is one of the techniques I use.

2-Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

I work with all types, hand carving, grinding. I don't use pneumatic very much, it hurts my hands. I work a lot with a radial arm machine to prepare the stone before bonding, and when shaping, I work with Japanese chisels, and extensively with abrasive rubbing bricks.

3 -What materials do you use and which one would you keep?

I work with all types of igneous, and metamorphic stones, and some marble and limestone, all of which is sourced as waste. I don't make models, everything is kept.

4-Is durability important to you?

Yes. Otherwise things get damaged, I'm clumsy.

5-Why have you chosen carving as a technique?

I'm not sure what you mean by carving, but generally because of the material I work with. Actually, to shape hard stones, the most efficient and least stressful method is hand carving, if you have time. Granites, for instance, break down beautifully with a punch, but utterly resist abrasion.

6-What is your process of carving?

I source countertop fragments as industrial waste, prepare and bond them as blocks, working constructively and reductively, building and carving and grinding etc. All processes, except hand carving, involve water.

7-After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use one of this technique. Why do you consider there are so few artists who use it?

You mean carving? Stone is arduous and time consuming, bulky and heavy, requires a workshop, tends to unfashionable idioms, and is tied up with tradition and craft. If working silicates, like granite, the dust is really poisonous too.

8-If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

You mean computers and robots? It depends what I want from the material. Generally not for me. Good work conveys the manner of its making and material register. Stone is a special material that way, but I am open minded. After all, I don't work with stone, but glued-up kitchen tops, I seek unfettered means.

9-Which artists have influenced your work?

Moore, Noguchi, Chillida, etc, all the great late modernists, and many others. Karl Prantl I like a lot

10-Which artists do you recommend in relation to carving?

Moore, Noguchi, Prantl, many others.

11-What format are the works you make in carving?

Format? Non-representational, if that's what you mean. Sort of 'liminal', hybrid. If you mean size, quite small currently.

12 -How long does each carved piece require?

The faster the better, let it convey urgency! In practice, it varies, I take much too long, I'm too embarrassed to say.



Andreas Kerstan, *Musiker*, 2015, Madera y metal, cortesía del artista.



Richard Aumonier, Sin título. Piedra. cortesía del artista.

**Paul Diestel, 1996, Schweinfurt, Alemania.**

1 - Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Yes fully aware

2- Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

For the rough shaping i use chain saws, angle grinders and other electric machines. The finer it gets, the more I use carving tools, rasps and grinding pads. But most of the time I spend working and polishing the surface

3 - What materials do you use and which one would you keep?

I use native tree species of the Rhön (Germany) like linden, poplar and oak. For the surface I use natural pigments of earth, lime, ash and sand. As binder I use hare glue

4- Is durability important to you?

My objects are ephemeral. That is why it is very important to me to use natural materials and not plastic. Nevertheless they are very durable. The marks and scratches that reality brings with it become part of the surface.

5- Why have you chosen carving as a technique?

To uncover the essential

6- What is your process of carving?

I start with a geometric block of wood. On this I draw the outlines of the shape I want to expose. With a band saw or chain saw I cut along the outlines. Then I turn the block 90 degrees and do the same with the side view. Then I concentrate on shaping the volumes

7- After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use one of this technique. Why do you consider there are so few artists who use it?

The development of art in the 20th century led to the removal of existing boundaries in art. Technical perfection became less and less important, but questions of content became more important. This was a liberating blow - but at the same time a difficult development for art schools. After all, how is one supposed to teach the traditional technical basics if they are no longer absolutely necessary? So now the decision to carve has to be made by the students themselves - and only few still do so.

8- If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

The physical relationship to my objects is very important to me. And this only comes into being when I touch the objects, that is, grind and polish them. I like to use the latest technologies to get a rough shape faster. And that can save a lot of time. But the fine work cannot be done by a machine. I have to feel the form.

9- Which artists have influenced your work?

To name but a few: Edmund de Waal, Wolfgang Laib, Anselm Kiefer, Rachel Whiteread, Anish Kapoor, Tony Cragg

10- Which artists do you recommend in relation to carving?

Henry Moore, Barbara Hepworth, Tony Cragg, Ernst Barlach

11- What format are the works you make in carving?

From small models to architecture

12 - How long does each carved piece require?

Days to weeks - I'd rather not count the hours.

**Ingrid van der Hoeven, 1962 Rotterdam, Países Bajos.**

1- Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Yes, I love to work with tools and build up my own mass to create a sculpture.

2- Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

I use chisels, graters, wood files, sanding machines and sand paper.

3- What materials do you use and which one would you keep?

I use modern materials like plywood, mdf, softboard and hardboards. It's because I live now and these materials are available in our time.

4- Is durability important to you?

A sculpture should stay for some period, but not necessarily for ages. Nothing lasts forever.

5- Why have you chosen carving as a technique?

My parents were born in the Dutch East Indies, I was born and raised in the Netherlands. I am using the carving technique in modern materials to refer to the refined techniques that are used in the wooden Indonesian sculpture.

6- What is your process of carving?

I use a chisel to release the rough figure from the material and then I use a smaller chisel to refine it. Afterwards I decide if it's necessary to refine more with grating and sanding down or leave the process open.

7- After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use one of this technique. Why do you consider there are so few artists who use it?

It refers more to a craft and crafting techniques, then making a modern sculpture

8- If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

That's a difficult question, I think it's important that you can recognize my signature in the artwork.

9- Which artists have influenced your work?

Sculptures made by artists from Bali, Nias and Tanimbar.

Modern artists like Louise Bourgeois, Richard Deacon, Tony Cragg, Brancusi, Gonzales

10- Which artists do you recommend in relation to carving?

Paloma Varga Weisz, Stephan Balkenhol, Elisabet Stienstra

11- What format are the works you make in carving?

I use different sizes, but at this moment the maximum height is 80 cm

12- How long does each carved piece require?

I never work on one piece, I divide my time between several projects. So one piece can approximately take half a year.



Paul Diestel, *Windmaß (Eschensamen)* 2017. Madera, cortesía del artista.



Ingrid van der Hoeven, *Elle*. 2020, Madera, cortesía del artista

**Johann Feilacher, 1954 Hausleiten, Austria.**

1- Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Strange question...

2- Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

I use chain saws

3- What materials do you use and which one would you keep?

Mostly wood of many kinds

4- Is durability important to you?

Yes and no, it belongs to the idea of a sculpture

5- Why have you chosen carving as a technique?

I like wood as material

6- What is your process of carving?

I scetch, then I cut and grind with the chain-saw, and sometimes I use a torch to burn the wood at least

7- After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use

one of this technique. Why do you consider there are so few artists who use it? It is not fashionable to use wood today

8- If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

The technique is not of importance, the result counts

9- Which artists have influenced your work?

David Nash, Eduardo Chillida

10- Which artists do you recommend in relation to carving?

David Nash

11- What format are the works you make in carving?

From 20 cm to 13 meters

12- How long does each carved piece require?

From 2 hours to 8 weeks



**Mathias Verginer, 1982, Bressanone, Italia.**

1- Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Yes

2- Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

I am doing woodcarving, using chisels and hammer

3- What materials do you use and which one would you keep?

I use only wood, but different types of wood. Mostly linden wood

4- Is durability important to you?

Yes

5- Why have you chosen carving as a technique?

It is the only handmade possibility to create sculptures out of a chunk of wood

6- What is your process of carving?

Glue together boards of wood, chisaw and ax, than carving first with larger chisels than smaller ones and at the end file and sandpaper

7- After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use one of this technique. Why do you consider there are so few artists who use it?

It is difficult to learn, difficult to practice and it takes many years to get a good level

8- If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

I use sometimes new technologies but the finish is made by hand to get the same result as those with traditional technique

9- Which artists have influenced your work?

Jeff Koons, Marc Quinn, Erwin Wurm and many others

10- Which artists do you recommend in relation to carving?

Canova, Bernini, Marc Quinn, Damien Hirst, Cattelan, Reza Aramesh

11- What format are the works you make in carving?

From 20cm up to 300cm

12- How long does each carved piece require?

It depends from the size and how complex the sculpture is. It takes about a month for each sculpture



Johann Feilacher, *Four Leg*, 2000. Madera, cortesía del artista.



Mathias Verginer, *Fitness trainer* 2015. Madera, cortesía del artista.

**Merijn Bolink 1967, Ámsterdam, Países Bajos.**

1 - Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Yes

2-Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

very rarely: chainsaw-shaped rotating disc mounted on a grinder, more frequently: saws and chisels to carve EPS (Styrofoam)

3 - What materials do you use and which one would you keep?

Mainly EPS (Styrofoam) and occasionally wood

4 - Is durability important to you?

very much so

5- Why have you chosen carving as a technique?

it chose me, sometimes it is the only way to construct

6-What is your process of carving?

differs from material to material. generally I use many different materials and they each require their own technical approach

7-After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use one of this technique. Why do you consider there are so few artists who use it?

I made sculptures from celluloid, apples, tree leaves, platinum silicone, silver, human hair, rope, clay, candles etc. Today it is normal to try everything and many materials can not be treated with carving

8- If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

Very much so. techniques to me are fascinating but always a means, never a goal

9- Which artists have influenced your work?

ah, so many. Last 5 years I work a lot with the creative power of computers and A.I.

10- Which artists do you recommend in relation to carving?

Anish Kapoor, Brian Dettmer

11- What format are the works you make in carving?

Large models for art in public space mainly

12 - How long does each carved piece require?

Between a week and a month

**Kirsten Hutsch 1974, Eijsden, Paises Bajos.**

1-Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Yes.

2- Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

Manual stone carving (hammer and chisel) combined with milling with a CNC machine.

3- What materials do you use and which one would you keep?

In my practise as a sculpture/ painter I use a variety of materials. Recent stone sculptures are made of marble.

4- Is durability important to you?

Yes, longevity for my work is very important to me. I also work with materials that are not durable. I go through great lengths to make them archival. In the case of stone sculptures longevity is imbedded in the material.

5-Why have you chosen carving as a technique?

Carving was one of my first techniques I used as a beginning sculpture. During art school I was an artist assistant at a stone carver who taught me how to carve. Stone always been a love of mine but due to its time-consuming process I stop using it at an early stage in my career.

For this particular conceptual work (stones made from stone), I used it again for the first time in 25 years.

6- What is your process of carving?

For these particular works: Stone #1 an #2 I first made the sculpture in clay, of this clay model I made a plaster cast. This plaster cast was then scanned by a 3D scanner. This scan was programmed by the stonemason in to a computer program to make a CNC mill level most of the smooth surface around the pebbles. Then I carved out the shapes of the pebbles by hand. After which everything was sanded and polished by hand.

7- After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use one of this technique. Why do you consider there are so few artists who use it?

For starters it requires a skillset no longer taught in western art school. Because of it's time-consuming process, art schools tend to discourage frequent use of carving in fear of a to one-sided and slow development of the student. Next to that it's a very expensive material and you need an extended tool set. Beginning sculptors therefore often choose cheaper materials and develop another skillset as a result from that. That been said, however, you see that the modern techniques of 3D scanners and computer-controlled milling bring back the art of carving within the reach of the artists despite the lack of skills in stone carving. Provided you have the means to pay for it. I've seen an increase of the use of stone in artworks in many modern galleries for the past few years. All clearly processed by these new technologies.

8- If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

yes, it has the same value. A work of art is defined by its end result. How it got there has no influence on the value. Neither the use of technologies nor who manufactured it is of any importance. In some cases, the use of technologies can, on the contrary, be part of the content of the artwork. And therefor add to the value.

9- Which artists have influenced your work?

All and none.

10- Which artists do you recommend in relation to carving?

With regard to the use of technologies, I suggest Ryan Granders (marble works) and Alicja Kwade. And check out Kevin Francis (fabricated his work by stonemasons in Carrera),

11- What formats are the works you make in carving?

60x30x15cm

12 - How long does each carved piece require?

4 weeks (waiting time stonemason not including)



Merijn Bolink, *God Believe*, 2017. Hojas naturales, cortesía del artista.



Kirsten Hutsch, *Stone 2*, 2008. Marmol, cortesía del artista.

**Anne Cecile Surga 1987, Lavelanet, Francia.**

1)- Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Yes

2)-Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

Stone Carving

3)-What materials do you use, and which one would you keep?

Marble, specifically Statuario Carrara Marble, Pink Portuguese marble and black marble from the Basque/Pyrenees region. I will keep on working with all these three and I am open to expand to other marbles in the future.

4)-Is durability important to you?

Yes

5)-Why have you chosen carving as a technique?

It feels very natural to me

6)-What is your process of carving?

I often begin with one or more models of the shape to realize, then I begin the carving on the stone with angle grinder and grinder. For the finishing carving details I use a Dremel machine.

7)- After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use one of this technique. Why do you consider there are so few artists who use it?

Regarding carving on marble, I think it is not easy to find a teacher to learn the basic techniques, and it can be very complicated and daunting to start learning by yourself. Just to find the material is complicated, you cannot go online and buy a block of marble the same way you can buy oil painting.

Also, it is an expensive technique between the need to have the right machines, the diamond coated tools and all of the polishing supply.

Finally, it is a highly exhausting technique that has a direct impact on the body. It requires a lot of strength and energy, and the willingness to spend hours covered in powder among heavy tools sounds. On top of being difficult the process is very slow, so there is no instant reward which I believe can be discouraging to people beginning marble carving.

8)- If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

No

9) Which artists have influenced your work?

Michelangelo Buonarroti, Auguste Rodin, Adolfo Wildt, Constantin Brancusi, Louise Bourgeois, Alina Szapocznikow, Medardo Rosso

10)- Which artists do you recommend in relation to carving?

Michelangelo Buonarroti, Auguste Rodin, Antoine Bourdelle

11)-What format are the works you make in carving?

Between 20 x 20 x 20 cm to 70 x 30 x 20 cm on average

12) -How long does each carved piece require?

It takes 10 days for the smallest ones and up to a few weeks for the biggest works. The time requested is proportional to the size of the artwork.



**Birgit Zinner 1963 Steyr, Austria.**

1- Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Not really.

2- Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

I very seldom do carving in the regular term, more cutting and scratching in wood, plywood and fiberboard and most of the time added with acrylic colours. But there are some work also with carving knives.

3- What materials do you use and which one would you keep?

wood, plywood and fiberboard

4- Is durability important to you?

Yes.

5-Why have you chosen carving as a technique?

I like processual working, developing the artwork during the emergence but also mechanical occupation when I have a strict concept. I also think, highly sophisticated art needs signs of fleshly tracks as a counterpart.

6- What is your process of carving?

Sometimes I paint the board before carving, sometimes afterwards.

7- After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use one of this technique. Why do you consider there are so few artists who use it?

It is time-consuming and more difficult to store than for example canvas. Some galleries may have difficulties to sell it because the nearness to handcraft.

8- If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

I have not done any laser cutting yet or laser printing yet, but I think the value would be the same, although the focus would be another.

9- Which artists have influenced your work?

Klaus Pinter, Matisse

10- Which artists do you recommend in relation to carving?

11- What format are the works you make in carving?

I made a larger one approximately 2 x 3 meter , but there are also very small ones 20 x 40 cm.

12 How long does each carved piece require?

It depends on the size mostly, some days or some months.



Anne Cecile Surga, *Dichotomic Unicity*, 2020. Mármol, cortesía de la artista.



Birgit Zinner, *Der Schöpfer*, 2013. MDF y acrílico, cortesía de la artista.

**Francesco Arena, 1978, Brindisi, Italia.**

1- Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Si ne sono consapevole, il taglio, la creazione di un solco è una tecnica che utilizzo da molto tempo, è un modo per togliere materia, per creare un vuoto che si contrappone a un pieno.

2- Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

Solitamente utilizzo un intaglio molto semplice, basilare, utilizzo l'intaglio perché è una tecnica che solitamente in marmeria viene utilizzata per eliminare velocemente la materia in eccesso e dare una forma alle cose.

3- What materials do you use and which one would you keep?

I materiali su cui uso questo tipo di tecnica sono solitamente pietre e marmi, sono i materiali su cui è più naturale usare il taglio anche perché sono interessato alla parte del taglio che va perduto, allo sfrido, al materiale che con il taglio diventa polvere, la parte invisibile e che si disperde della scultura.

4- Is durability important to you?

Il tempo è una delle componenti delle mie opere, sia il tempo di esecuzione dell'opera, l'energia che occorre per realizzare l'opera che il tempo al quale l'opera dovrà resistere o di cui dovrà conservare la traccia. Scelgo il materiale con cui realizzare un'opera in base a queste cose, materiali più o meno resistenti.

5- Why have you chosen carving as a technique?

Mi interessa l'idea di traccia, di linea, spesso il taglio o l'intaglio sono una linea che su un materiale resistente come la pietra diventa perenne.

6- What is your process of carving?

Dipende dall'opera, a volte è solo un solco fatto con la sega meccanica che poi sarà destinato a essere riempito di qualcosa come in Metro cubo di marmo con metro lineare di cenere, a volte il solco è una linea che resta vuota come in 18.900 metri su ardesia (il cammino di Pinelli), altre volte il taglio serve a creare un vuoto come nella serie dei Cubes (book), altre volte il taglio è uno svuotamento che serve per creare una contrapposizione tra pieno e vuoto come in Il peso del mio corpo in un blocco di pietra del peso di una barca.

7- After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use one of this technique. Why do you consider there are so few artists who use it?

Ogni artista utilizza la tecnica che più è giusta per il proprio lavoro.

8- If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

Sì, solitamente utilizzo pantografi a controllo numerico che penso possano essere definiti nuove tecnologie.

9- Which artists have influenced your work?

Tantissimi, gli artisti dell'arte povera e i minimalisti su tutti

10- Which artists do you recommend in relation to carving?

Non sono bravo a dare consigli ogni artista deve fare ciò che sente senza paura di sbagliare e tenendo conto che il lavoro di un artista dura una vita intera.

11- What format are the works you make in carving?

I formati sono diversi, ho fatto opere di 60 metri quadri così come opere di 10 centimetri cubici, la forbice è davvero ampia.

12- How long does each carved piece require?

Dipende dal pezzo, ci possono volere giornate di lavoro così come pochi secondo giusto il tempo di un taglio di flessibile. I made a larger one approximately 2 x 3 meter, but there are also very small ones 20 x 40 cm.

**Peter Demetz, 1969, Bolzano, Italia**

1- Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Sì, assolutamente. Già da ragazzo, a scuola, potevo modellare e scolpire e scoprire così i due modi di approccio così diversi. Da sempre la scultura è stata più vicina al mio modo di pensare e vedere le cose. Per me scolpire è una scelta cosciente.

2- Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

Io lavoro esclusivamente nel legno. In vari tipi di legno. Uso scalpelli da intaglio con una tecnica classica tramandata da centinaia di anni.

3- What materials do you use and which one would you keep?

Uso il legno. Per le mie opere uso anche delle luci al LED e dei colori acrilici.

4- Is durability important to you?

Sì, molto. E il legno lo è! Tenuto all'interno in edifici il materiale dura centinaia di anni.

5- Why have you chosen carving as a technique?

Perché lavoro meglio con un materiale duro, che mi dà una risposta diretta. Lavoro meglio quando la scultura sta ferma davanti a me. Vedo meglio le forme e le posso immaginare meglio quando posso sottrarre del materiale invece di aggiungerlo.

6- What is your process of carving?

Lavoro sempre con un modello di piccole dimensioni, che mi dà le forme in modo grezzo, per vedere le misure più importanti. Oppure lavoro seguendo delle fotografie. Inizio la scultura sboccando le prime forme grosse con una motosega, oppure con una sega a nastro. Poi uso degli scalpelli grandi ed un martello da scultore per sboccare le forme più precise, e sempre con scalpelli più sottili rifinisco l'opera. Spesso uso della carta vetrata per finire l'opera.

Le mie sculture non sono mai trattate con delle lacche o cere. Le lascio sempre in modo  totalmente naturale.

7- After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use one of this technique. Why do you consider there are so few artists who use it?

Secondo me, perché è una delle tecniche più difficili da adottare. Bisogna formarsi per lunghi anni, e fare tantissima pratica. Inoltre c'è bisogno di grande manualità e pazienza per questa tecnica. La maggior parte degli artisti non è disposto a fare questa fatica, ad investire tanto tempo per la formazione.

La scultura si usa soprattutto per creare delle opere figurative o perlomeno organiche. Si usa per creare delle opere che vantano una certa estetica formale, che trasmettono una identità formale (la mano dell'artista). Tantissimi artisti non sono interessati a queste peculiarità. Semplicemente a loro non serve.

8- If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

Dipende. Se il risultato finale è una scultura che è stata creata dall'artista in tutte le sue forme e l'artista usa dei macchinari o delle tecnologie avanzate come attrezzo per creare le sue forme, allora non incide sul valore artistico dell'opera. Se invece è la tecnologia usata che permette all'artista di creare opere che Lui, senza, non sarebbe in grado di scolpire; oppure l'artista sceglie ciò che la macchina tramite dei programmi gli propone ... allora, per me, perde di valore.

9- Which artists have influenced your work?

Tilman Riemenschneider, Ignaz Günther, Edward Hopper, Auguste Rodin, Tim Eitel

10- Which artists do you recommend in relation to carving?

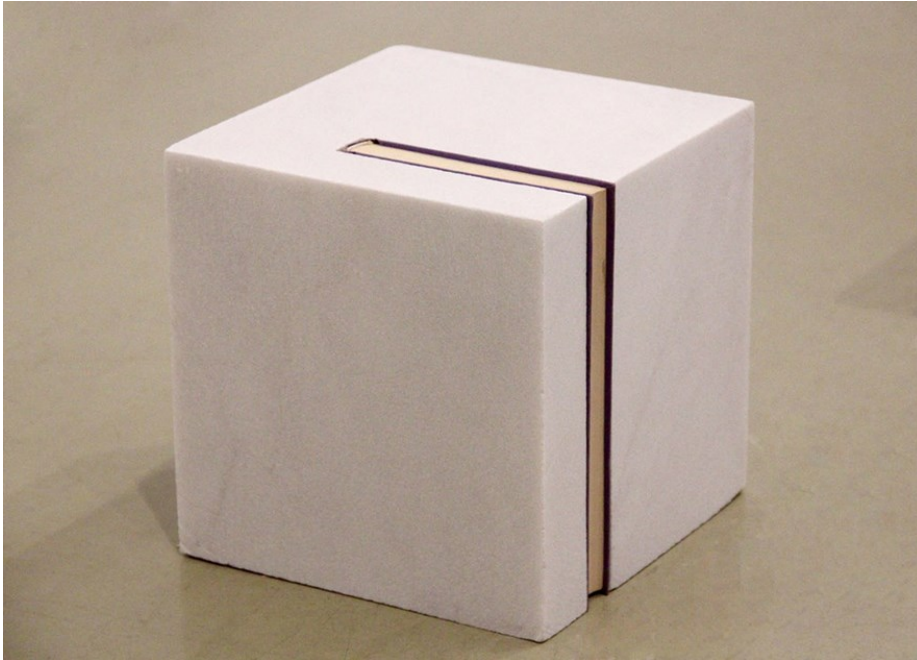
Tilman Riemenschneider, Ignaz Günther, Albino Pitscheider, Hermann Joseph Runggaldier

11- What format are the works you make in carving?

La maggior parte delle mie opere misurano da 70 x 60 cm a 120 x 100 cm. Ma ho realizzato anche sculture di 500 cm per 300 cm.

12 How long does each carved piece require?

Ogni opera necessita il suo tempo, ma generalmente e mediamente posso dire che creo ca. due opere al mese.



Francesco Arena, *Cube*, 2017. Mármol, cortesía del artista.



Peter Demetz, *La exposición*, 2010. Madera, cortesía del artista.

**Stefan Rinck 1973, Homburg/Saar, Alemania.**

1- Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Yes

2- Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

I use stone carving in a casual brutalistic way with a leftover of traditional techniques

3- What materials do you use and which one would you keep?

sandstone, diabas, marble, limestone, quartzite, basalt

4- Is durability important to you?

Sometimes the sculpture gets a patina when it's standing outside. In my eyes it makes the sculpture more beautiful and mysterious. The patina gives it an ancient look.

5- Why have you chosen carving as a technique?

It's somehow a timeless technique. It's physical and it needs both hands.

6- What is your process of carving?

I carve direct into the stone. It's like diving into it.

7- After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use one of this technique. Why do you consider there are so few artists who use it?

It was not en Vogue at art academy and in contemporary art. Everything which look like work was out. Now it seems to change a little bit.

8- If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

Yes, as an artwork. I like to do things with new techniques. It bring some lightness and playfulness into the work.

9- Which artists have influenced your work?

Miro, Klee, Picasso, Warhol, Beuys, Förg, Picabia, Kippenberger, Modigliani, etc.

10- Which artists do you recommend in relation to carving?

Rodin, Gislebertus, Bernini, Canova, Michelangelo

11- What format are the works you make in carving?

From 35 cm till 3,5m fome 2 kg up to 11tons

12- How long does each carved piece require?

Depends on the size, the stone and the shape From 1 day up to 3 months



**Vicente Orti, 1947, Torrent, España.**

1- ¿Es consciente de que la talla es una de las técnicas que utiliza?

La talla siempre ha sido una de las técnicas principales en mi proceso de trabajo.

2- ¿Puede describir que tipo de talla utiliza o le gustaría trabajar?

Yo practico desde siempre la talla directa sin realizar bocetos ni partiendo de ideas preconcebidas. La forma surge del proceso a través del diálogo con la materia.

3- ¿Qué materiales utiliza y con cual se quedaría?

Dependiendo del momento me inclino más por la piedra, la madera o el hierro. Siempre buscando materiales que tengan su historia como una viga de una iglesia o un arado desgastado por el uso.

4- ¿Es para usted importante la durabilidad?

Para mí es muy importante que la obra permanezca en el tiempo como si se tratase de una pieza arqueológica.

5- ¿Porque ha elegido la talla como técnica?

Supongo que tiene que ver con mi temperamento, tengo la necesidad de enfrentarme con el material directamente, en un diálogo en el que van surgiendo las ideas.

6- ¿Cuál es su proceso su trabajo en una pieza que use la talla?

Lo primero es buscar un trozo de mármol que tenga una forma sugerente para a través de la mínima intervención ir y del propio proceso de desbaste vayan surgiendo las ideas. Una vez visualizada la forma se va concretando hasta que la obra tiene toda la armonía y estructura necesarias para su conclusión.

7- Después de realizar un estudio, hemos visto que en Europa Occidental solo el 1% de artistas utilizan esta técnica. ¿Porque cree que hay tan pocos artistas que la utilizan?

Bueno, es una técnica muy dura y requiere de una infraestructura de taller que la mayoría de artistas no tienen. Por otra parte, el mercado y la crítica cada vez valora menos las materias nobles de la escultura.

8- ¿Si en su caso utilizara nuevas tecnologías, el resultado final tiene para usted el mismo valor?

Aunque se intente emular con las nuevas tecnologías el trabajo manual, el resultado nunca es el mismo. Las obras resultan frías, sin alma.

9- ¿Qué artistas han influido en su trabajo?

El artista que más influyó en el comienzo de mi carrera fue Henry Moore ya que utilizaba la talla directa como yo y una filosofía del proceso similar. Posteriormente mis intereses se ha diversificado tanto que no me identifico con nadie en concreto.

10- ¿Qué artistas me recomienda en relación con la talla?

Henry Moore, Brancusi

11- ¿De qué formato son las obras que usted realiza en talla?

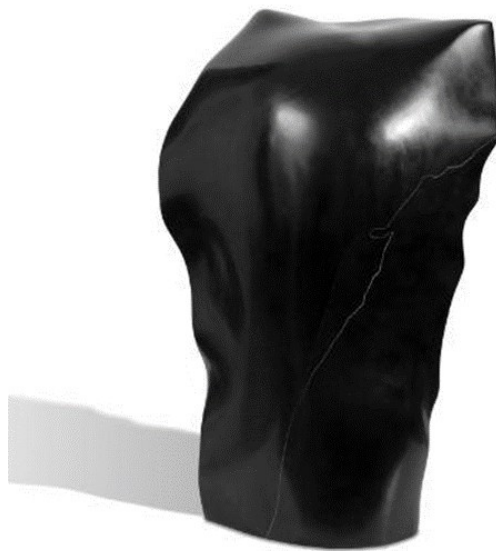
El tamaño en mi caso depende del materias que tenga disponible y pueda abordar. Desde 8 metros hasta 20 cm según me sugiera la materia.

12- ¿Cuánto tiempo le requiere una pieza?

Depende del momento, algunas obras surgen en un par de semanas y otras requieren de periodos de reflexión que alargan el proceso hasta mese e incluso años de trabajo.



Stefan Rinck, *Tooth Fairy Totem*, 2019, Caliza, cortesía del artista.



Vicente Orti, *Torso negro*, 2017. Piedra, cortesía del artista.

**Morten Søndergaard, 1964, Copenhagen, Dinamarca**

1- Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Yes

2- Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

playfull and poetic sentences that often deals with time or temporality. The materials suggest durability and “eternity” many of my works play with that. It is also a way to understand the role of who is talking and talking to who... And a way of investigating vertical writing – what happens when the writing (on a wall) is upwards

3- What materials do you use and which one would you keep?

marble and light

4- Is durability important to you?

yes very much

5- Why have you chosen carving as a technique?

yes I will say so

6- What is your process of carving?

In Pietrasanta where I live there is a lot of artists and they do it for me

7- After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use one of this technique. Why do you consider there are so few artists who use it?

I think it is seen as a “dated” technique - also pretentious - I like that and it is part of my work to play with that fact.

8- If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

I would prefer a human being doing the carving - but they all work with technologies..

9- Which artists have influenced your work?

Piero Pasolini, Jorge Luis Borges, Manzoni

10- Which artists do you recommend in relation to carving?

Jenny Holzer

11 What format are the works you make in carving?

<http://www.mortensoendergaard.com/ukenddigselvudstilling/>

<http://www.mortensoendergaard.com/marmor-2/>

<https://tomchristoffersen.dk/artists/morten-soendergaard/>

12 How long does each carved piece require?

Many years of thinking and then 5 min

**Tadanori Yamaguchi, 1970, Nagoya, Japón.**

1 ¿Eres consciente de que el tallado es una de las técnicas que utilizas?

Si, es la tecnica principal que utilizo.

2- ¿Puede describir qué tipo de tallado utiliza o le gustaría trabajar?

Tallado directo

3- ¿Qué materiales utiliza y cuál conservaría?

Utilizo principalmente piedra ( granito, marmol...etc) aunque también trabajo con madera, aluminio y hierro.

4- ¿Es la durabilidad importante para usted?

Si. Mi idea principal es que mis obras me sobrevivan y que sean eternas.

5- ¿Por qué ha elegido el tallado como técnica?

Porque me parece interesante, que mis ideas pasen por mis manos, y que ese proceso sea totalmente manual y así introducir en la pieza mi espíritu e ideología.

6- ¿Cuál es su proceso de tallado?

Mi primera idea sale a partir de un dibujo, que luego cubico sobre piedra y comienzo a tallar con martillo cincel. En alguno de los procesos y momentos de creación también utilizo maquinaria eléctrica

7- Tras realizar un estudio, hemos visto que en Europa occidental solo el 1% de los artistas utiliza alguna de esta técnica. ¿Por qué considera que hay tan pocos artistas que lo utilizan?

Porque es una técnica muy dura, un trabajo lento y es una técnica que necesita horas para su aprendizaje, hay que utilizar gran parte de tu vida para poder desarrollar una buena técnica de trabajo.

8- Si utiliza nuevas tecnologías, ¿el resultado final tiene el mismo valor para usted?

No. Clara y rotundamente no. Porque el trabajo a mano no es perfecto, yo busco la perfección, pero no se consigue y esa pequeña desviación en la perfección es el sello del artista.

9- ¿Qué artistas han influido en tu trabajo?

Isamu Noguchi, Richard Serra, Oteiza.

10- ¿Qué artistas me recomiendan en relación al tallado?

Rodin, Miguel Ángel son los propulsores de la escultura hace miles de años. Mas modernos destaco a Brancusi, Giacometti. Contemporaneamente Isamu Noguchi.

11- ¿Qué formato tienen los trabajos que realizas en el tallado?

Todo tipo de formatos, desde 20 x 20 x 20 hasta 1 m x 1m x 1m

12- ¿Cuánto tiempo requiere cada pieza tallada?

Depende evidentemente del volumen y del tipo de piedra y forma, normalmente entre uno y dos meses por pieza.



Morten Søndergaard, *Jeg Skriver til dig senere*, 2014. Ónix, cortesía del artista.



Tadanori Yamaguchi, *Dentro y fuera*, 2018. Marmol, cortesía del artista.

**Joachim Monvoisin, 1987, Rennes, Francia.**

1- Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Oui, biensûr, la sculpture est mon mon medium de prédilection. Même si j'utilise également d'autre médium comme la peinture, le dessin ou encore la vidéo.

2- Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

J'utilise plusieurs procédés de sculpture, c'est même là le fond de ma pratique, ne pas être attaché à une seule pratique. Ainsi, je vais être amené à pratiquer la taille de pierre autant que la céramique où encore le staff de plâtre en fonction de mes différents projets. Je porte également un fort intérêt pour les pratiques issues du milieu du bâtiment. Ce qui m'amène à travailler des techniques qui y sont liés (placoplatre, terre crue, ...). Enfin, j'utilise de manière ponctuelle des technique comme la découpe laser. Et en ce moment je fais des tapis.

3- What materials do you use and which one would you keep?

J'utilise une grande variété de matériaux : La pierre (le marbre, le granite, ce que je trouve), le plâtre (c'est le matériaux qui revient souvent car il peut aussi servir comme matériaux intermédiaire notamment pour le moulage), le bois (dans une moindre mesure), le ciment, la laine, le placoplatre, la céramique, la terre crue. Si je devait en garder un, je pense que je garderai la terre crue. C'est le matériaux qui me questionne le plus ces dernières années. C'est un matériaux que l'on trouve partout sur la planète, qui ne coûte rien, qui est totalement écologique et réutilisable à l'infini. En bref, c'est le matériaux roi !!

4- Is durability important to you?

Oui, mais la durabilité peut être abordée de différente façon. Durabilité de l'oeuvre, durabilité des matériaux utilisé dans l'oeuvre. Ainsi, des sculptures réalisés en plastique vont durées longtemp mais ne vont pas bien vieillir. Contrairement à des pièces en pierre, en céramique qui ne vont presque pas bouger.

La terre crue quand à elle, va vivre avec le temps. Elle ne restera pas exactement comme elle était au départ mais évoluera (érosion).

5- Why have you chosen carving as a technique?

Je ne sais pas. Surement parce que cela peut englober tout les arts plastiques. Tendre une toile sur un chassis pour faire une peinture est pour moi un premier geste de sculpture. Lorsque je travail sur un projet de film, l'ensemble des décors et costumes sont réalisés à la main (C'est a nouveau de la sculpture, du volume).

Mais c'est aussi surement parce que j'ai grandi dans une famille d'ébéniste et d'artisan. Le travail de la main et des matériaux a accompagné ma jeunesse.

6- What is your process of carving?

Je n'en ai pas, je change de technique en fonction de mes projets.

7- After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use one f this technique. Why do you consider there are so few artists who use it?

Je ne sais pas.

8- If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

Je ne désire pas penser en termes de nouvelles ou anciennes technologies. Je suis curieux de toutes formes de technologies (ancienne, présente, future). Ce qui compte c'est la façon dont nous nous les approprions. Et à la fin, c'est toujours la main qui fera la différence.

9- Which artists have influenced your work?

Beaucoup, mais lorsque j'étais étudiant, Dewar et Guicquel m'ont beaucoup inspiré. Notamment dans leur rapport à l'artisanat et aux matériaux. Mais j'aime aussi des artista comme Ken Price,

10- Which artists do you recommend in relation to carving?

Laurent Ledeunff, Stephan Rinck, Rémi Duprat, Florentine et Alexandre Lamarche-Ovize, Louis Nicollon des Abbayes, ...

11- What format are the works you make in carving?

Parfois tout petit, parfois beaucoup plus grands. Cela dépend.

12- How long does each carved piece require?

A nouveau cela dépend, mais ce n'est pas rare que je passe plusieurs semaines ou mois sur une pièce. J'aime les processus de création nécessitant des étapes (moulage, sechage, ponçage, ...). Donc ça peut être long !!!



**Luca Resta, 1982, Seriate, Italia.**

1- Are you aware that carving is one of the techniques you use?

Yes

2- Can you describe what type of carving you use or would like to work with?

I sculpt marble in a fairly traditional technique, but using contemporary tools. I start from a block with a shape similar to the object I want to reproduce, and then I model it using tools that allow me more and more meticulous details.

3- What materials do you use and which one would you keep?

My research is very eclectic, and this allows me to use different types of approaches such as collection (accumulation of disposable objects), reproduction (marble), coating (scotch), sound (urban noises and sounds). Each of these practices constitutes a specific series of works, which I continue to increase periodically.

4- Is durability important to you?

absolutely yes. I collect disposable items to remove them from the production-consumption- destruction process for which they are intended. I reproduce them in marble to make them "eternal", but also the recordings I make daily are used to capture that specific noise and preserve it as you would for an archaeological object.

5- Why have you chosen carving as a technique?

I didn't actually choose the technique, but I chose the material. Marble is the material of sculpture par excellence, with marble you can make anything, but only a few of these Works are able to truly convey emotions. To use it you need to know it, enter into symbiosis. In front of the most important sculptures, the material almost disappears, giving way to poetry. And that's what I try to do with each of my sculptures in this material.

6- What is your process of carving?

I start from a block of the size of the object I want to make, and then I use chisels, diamond cutters, rasps, sandpaper of different grains based on the texture I want to obtain

7- After making a study, we have seen that in western Europe only 1% of artists use one of this technique. Why do you consider there are so few artists who use it?

Unlike painting, photography or video, marble processing is a tiring, dusty technique, which requires considerable manual skills. Many contemporary artists who use this material rely on artisans, they are not the ones who get their hands on it. I think this practice deprives marble sculptures of the soul that the sculptor once conveyed to his works. But it also depends a lot on the subject you are dealing with ... generalizing is very difficult (sometimes even dangerous)

8- If you use new technologies, does the end result have the same value for you?

It is not wrong to use new technologies. Today we use tools that did not exist 400 years ago. And this does not mean that the works produced have a lower value.

9- Which artists have influenced your work?

The love for classical sculpture was born very early, when as a child my parents took me with them to museums. I would say Canova above all, but also Michelangelo, Bernini....and then Brancusi, Arman, Tinguely, Morandi, Pino Pascali, Whiteread, Jeff Koons, Wim Delvoye, Tony Cragg... Actually the more I think about it, the more I would add.

10- Which artists do you recommend in relation to carving?

Canova

11- What format are the works you make in carving?

small size, sometimes very small. These are basically everyday items such as cardboard boxes, disposable cutlery, mobile phone screens, sheets of paper.

12- How long does each carved piece require?

It's hard to tell, it can be a few weeks to a few months. The sculpture that took me the longest was Tools # 2, made up of 13 marble toothpicks (real size). To make it, it took me 2 years to work pieces of marble only with sandpaper. I lost count of how many objects I broke before reaching number 13.



Joachim Monvoisin, *L'os*, 2013, Granito, cortesía del artista.



Luca Rest, *Shut up and dance*, 2018, Mármol Negro, cortesía del artista.

## ANEXO 2. MERCADO DEL ARTE

## 2.1. FERIAS

Este anexo contiene la lista de las principales ferias de arte contemporáneo europeas que han sido fundamentales para obtener las bases de datos tanto de galerías (anexo 2.2. p. 43) como de artistas. (anexo 1.1. p.1). Han quedado excluidas las ferias especializadas en fotografía, que estaban lógicamente fuera de nuestro ámbito de estudio.

ARTE FIERA	ITALIA
ART GENEVE	SUIZA
ART ROTTERDAM	PAÍSES BAJOS
DRAWING ROOM	ESPAÑA
ARTMADRID	ESPAÑA
ARCO	ESPAÑA
JUSTMAD	ESPAÑA
ARTVIENA	AUSTRIA
MIART	ITALIA
ART PARIS	FRANCIA
INDEPENDENT	BÉLGICA
ART COLOGNE	ALEMANIA
MARKET	SUECIA
ART BRUSSELS	BÉLGICA
POPPOSITIONS	BÉLGICA
ARCOLISBOA	PORTUGAL
ART ÁMSTERDAM	PAÍSES BAJOS
JUSTLISBOA	PORTUGAL
DRAWING NOW	FRANCIA
LISTE	SUIZA
LONDON ART FAIR	INGLATERRA
VOLTA	SUIZA
ARTBASEL	SUIZA

ARTE SANTANDER	ESPAÑA
ENTER ART	DINAMARCA
ART O RAMA	FRANCIA
CHART	DINAMARCA
CODE ART	DINAMARCA
PAREIDOLIE	FRANCIA
POSITIONS	ALEMANIA
ART BERLIN	ALEMANIA
VIENNA CONTEMPORARY	AUSTRIA
SWAB	ESPAÑA
SUNDAY	INGLATERRA
FRIEZE LONDON	INGLATERRA
D.ROOM LISBOA	PORTUGAL
ARTVERONA	ITALIA
BIENVENUE	FRANCIA
INTERNATIONALE	FRANCIA
ESTAMPA	ESPAÑA
FIAC	FRANCIA
DAMA	ITALIA
THE OTHERS	ITALIA
ARTISSIMA	ITALIA
INDEPENDENT	BÉLGICA
MARTE	ESPAÑA
LOOP	ESPAÑA
ART DUSSELDORF	ALEMANIA

## 2.2. GALERIAS

Listado completo de galerías de arte obtenidas en las ferias, al ser entidades privadas y sujetas a un mercado de arte muy cambiante es posible que algunas de ellas hayan cerrado o tengan nuevo nombre. Cada país de Europa Occidental tiene su lista propia, en ellos se muestra en qué feria ha sido encontrada la galería, la cantidad de artistas representados y los que tienen relación con la talla. Hay que recordar que el periodo de búsqueda ha sido entre 2018 y 2020. Al finalizar cada una de ellas, se nos muestra un mapa con la distribución de esas galerías por el territorio, cuanto mayor sea el punto verde, mayor es el volumen de galerías en dicha ciudad.

### ALEMANIA

CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
BERLIN					
	ALBRECHT	post@galeriesusannealbrecht.de	POSITIONS	21	0
	ALEXANDER LEVY	info@alexanderlevy.net	ART O RAMA, ART COLOGNE, ART BERLIN, CODE	11	1
	ALEXANDER OCHS	sekretariat@alexanderochs-private.com	ART BERLIN	19	0
	ANAHITA CONTEMPORARY	info@anahita-contemporary.com	POSITIONS	8	0
	ART CRU	galerie@art-cru.de	POSITIONS	48	0
	ART MÛR		LONDON ART FAIR, POSITIONS	32	0
	ARTCO		ART PARIS	20	0
	AUREL SCHEIBLER		INDEPENDENT	18	0
	BARBARA THUMM	info(at)bthumm.de	ARCO, ARTISSIMA, ART BERLIN	20	0
	BARBARA WEISS	bt@galeriebarbaraweiss.de	FIAC, BASEL, ART COLOGNE	29	0
	BARBARA WIEN	bw@barbarawien.de	BASEL, ART BERLIN	24	0
	BASTIAN	collectors@bastian-gallery.com	ART BERLIN, ART DUSSELDORF	14	0
	BBA	info@bba-gallery.com	SWAB	13	0
	BERINSON		BASEL	24	0
	BERMEL VON LUXBURG	info@bermelvonluxburg.gallery.com	POSITIONS	22	0
	BQ	info@bqberlin.de	INTERNATIONALE, ART BERLIN	18	0
	BRENEQUE	staff@galerie-brennecke.de	POSITIONS	22	0
	BRUSBERG	brusberg@brusbergfineart.com	POSITIONS	12	0
	BRUTTO GUSTO		ART AMSTERDAM, ART BERLIN	17	0
	BUCHAMN	info@buchmanngallery.com	BASEL	21	1
	BUCHHOLZ	post@galeriebuchholz.de	ARTCOLOGNE	51	0
	BURSTER	mail@galerieburster.com	ART BERLIN	16	0
	C & K	buehling@cundkgalerie.de	POSITIONS	11	0
	CAPTAIN PETZEL	info@captainpetzel.de	ART GENEVE, FIAC, ART BERLIN	31	0
	CARLIER GEBAUER	mail[at]carliergebauer.com	ARCO, LOOP, BASEL, ART BERLIN, ART DUSSELDORF, ARTISSIMA	36	0
	CHERT LÜDDE	info@chertluedde.com	ARTISSIMA, MIART, BASEL, ART BERLIN, ARCO, FRIEZE	16	1
	CONTEMPORARY FINE ARTS	gallery@cfa-berlin.de	FIAC, BASEL	26	2
	CRONE	info@galeriecrone.de	ART COLOGNE, ART BERLIN	28	0
	DAM		LONDON ART FAIR	18	0
	DANIEL MARZONA	info@danielmarzona.com	ARTISSIMA, ART BERLIN, ART ROTTERDAM	18	0
	DIEHL	info@galerievolkerdiehl.com	MIART, ART COLOGNE	26	1

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

DISPLAY	bonjour@display-berlin.com <bonjour@display-berlin.com>; info@dittrich-schlechtriem.com	POPPOSITIONS	24	0
DITTRICH & SCHELCHTRIEM		ART GENEVE, ART COLOGNE, ARTISSIMA, ART BERLIN, CODE MARKET	15	0
DOROTHEE NILSSON	gallery@dorotheenilsson.com		14	0
DR JULIUS	info@drj-art-projects.com	POSITIONS	28	0
EBENSPERGER RHOMBERG		ART BERLIN	14	1
EFREMIDIS	info@efremidigallery.com	ART BERLIN	23	0
EIGEM HEIM	team@galerie-eigenheim.de	POSITIONS	20	1
EIGEN ART	berlin@eigen-art.com	FRIEZE, BASEL, ART COLOGNE, ART BERLIN, ART DUSSELDORF BIENVENUE, POSITIONS	31	0
EXGIRLFRIEND	info@exgirlfriendberlin.com		5	0
FELDBUSCH WIESNER RUDOLPH FRICKE	galerie@feldbuschwiesnerrudolph.de  berlin@galeriefricke.de	VIENNA CONTEMPORARY, ART BERLIN  ART BERLIN	23	2
FRIESE	kgf@galeriefriese.de	ART BERLIN	29	0
GRAEFE	galerie@graefe-art.de	POSITIONS	32	4
GREGOR PODNAR	berlin(at)gregorpodnar.com	ARCO, ARTISSIMA, MIART, BASEL, FRIEZE	19	0
GUIDO W. BAUDACH	galerie@guidowbaudach.com	BASEL, ART BERLIN	14	0
HAYER KAMPF	mail@hayerkampfgallery.com	ART BERLIN, ENTER	17	0
HILGEMANN	kai@kaihilgemann.com	POSITIONS	13	0
HORST DIETRICH	berlin@galeriedietrich.de	POSITIONS	18	0
HOUSE OF EGORN	info@houseofegorn.com	ARTISSIMA, ART BERLIN, ARCO, ARCOLISBOA, ART BRUSSELS	8	0
INGE KONDEYNE	galerieingakondeyne@gmail.com	POSITIONS	19	0
ISABELLA BORTOLOZZI	info@bortolozzi.com	BASEL, INTERNATIONALE, ARTISSIMA, MIART	22	0
JAR MUSCHETK	mail@jarmuschek.de	POSITIONS	15	0
JARVIS DOONEY	info@jarvisdooney.com	LOOP	8	0
JOCHEN HEMPEL		ARCO, VIENNA CONTEMPORARY, ART COLOGNE, ART BERLIN ART BRUSSELS, ART BERLIN	23	1
KAJETAN	info@kajetan.berlin.com		8	0
KATHARINA MARIA RAAB	info@katharinamariaraab.com	SWAB	8	0
KEWENING	gallery@kewenig.com	ARCO, BASEL, ART BERLIN	40	0
KLEINER VON WIESE	ck@kleinervonwiese.com	POSITIONS	55	1
KLEMMMS	press@klemms-berlin.com	ARCO, ART COLOGNE, ART BERLIN	17	0
KLOSTEFELDE EDITION KONING	office@helgamariaklosterfelde.de  INFO@KOENIGGALERIE.COM	ART BERLIN  ARCO, FRIEZE, BASEL, FIAC, ART COLOGNE, ART DUSSELDORF, ENTER, CODE CODE	45	0
KORNFELD	KORNFELD@GALERIEKORNFELD.COM		14	0
KOW	gallery@kow-berlin.com	ESTAMPA, ARCO, ARTISSIMA, INTERNATIONALE, BASEL, VIENNA CONTEMPORARY, ART DUSSELDORF	24	0
KRAUPA TUSCANY ZEILDER	office@k-t-z.com	ARTISSIMA, BASEL, ART COLOGNE, ART BERLIN	16	0
KUNSTHANDEL HAUGWITZ	info@kunsthandel-haugwitz.com	POSITIONS	89	0
LARS FRIEDRICH	mail@larsfriedrich.net	INTERNATIONALE	6	1
LUISA CATUCCI	info@luisacatucci.com	VOLTA, POSITIONS, ART MADRID	23	0
MAASS	kontakt@kunsthandel-maass.de	BASEL	28	0
MARTIN MERTENS	info@martinmertens.com	POSITIONS	15	0



## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

MAX HETZLER	info@maxhetzler.com	FIAC, BASEL, FRIEZE	44	1
MAZZOLI	info@galeriemazzoli.com	ARTISSIMA	26	0
MEHDI CHOUAKRI		BASEL	21	0
MEYER RIEGGER	nadine@meyer-riegger.de	ARCO, BASEL, ART BERLIN	31	0
MIANKI	info@mianki.com	POSITIONS	12	0
MICHAEL HAAS	contact@galeriemichaelhaas.de	BASEL	25	0
MICHAEL JANSSEN	berlin@galeriemichaeljanssen.de	ART BERLIN	23	0
MICHAEL SCHUTZ	office@galerie-schultz.de	VIENNA CONTEMPORARY, ART BERLIN	15	1
MICHAEL WELNER		BASEL, ART DUSSELDORF	18	1
MIGRANT BIRD SPACE	mail@migrantbirdspace.com	POSITIONS	16	0
NAGEL DRAXLER		INDEPENDENT, BASEL, ART COLOGNE, ART BERLIN, CODE BERLIN	44	1
NEU	mail(at)galerieneu.com	BASEL, ART COLOGNE, ART BERLIN	32	1
NEU ALTE BRUECKE	info@neuealtebruecke.com	ENTER	16	0
NEUGERRIEM SCHNEIDER	mail@neugerriemschneider.com	BASEL	0	0
NOAH KLINK	info@noahklink.com	ART BRUSSELS, LISTE, ART BERLIN	5	0
NOME	http://nomegallery.com/	ART BRUSSELS, VIENNA CONTEMPORARY, ARTISSIMA, MIART, ART BERLIN, CODE FRIEZE, MARKET, BASEL	14	0
NORDENHAKE			52	2
NOTHELPER		BASEL, ART BERLIN	8	0
OFFICE IMPART	info@officeimpart.com	ART BRUSSELS, ART BERLIN, ENTER	13	0
OQBO	galerieoqbo@t-online.de	POSITIONS	0	0
PANTOCRATOR	pantocratorgallery@googlemail.com	SWAB, ART MADRID	10	1
PENINSULA LAND		OTHERS	40	0
PERES PROJECTS		BASEL, FIAC, FRIEZE	27	0
PERFORMANCE AGENCY		INTERNATIONALE, ART BERLIN	26	0
PERSON PROJECTS	berlin@personsprojects.com	ARTISSIMA, ART BERLIN, ARCO, CHART	29	0
PLAN B	contact@plan-b.ro	ARTISSIMA, FIAC, FRIEZE, BASEL	23	0
POLL	galerie@poll-berlin.de	POSITIONS	59	0
RASCHE RIPKEN	info@rasche-ripken.de	POSITIONS	14	0
ROBERT GRUNENBERG		ART BRUSSELS	4	0
ROLANDO ANSELM	info@rolandoanselmi.com	ARTISSIMA	10	1
RONWA	contact@ronwa.com	POSITIONS	15	0
SCHIEFE ZAEHNE	info@schiefe-zaehne.com	ART BERLIN	21	1
SCHMALFUSS	art@galerie-schmalfuss.de	ARTMADRID, POSITIONS	16	1
SEXAUER		VIENNA CONTEMPORARY, ART BERLIN, ART DUSSELDORF, CODE FRIEZE, BASEL	9	0
SOCIETE	contact@societeberlin.com		12	0
SOY CAPITAN	info@soycapitan.de	ART BERLIN	8	0
STUDIO PICK NICK	mail@studiopicknick.com	CODE, ART BERLIN	32	0
SUBPROJECT	gallery@subjectobject.de	POSITIONS	13	0
SWEETWATER	info@sweetwaterberlin.com	LISTE	6	0
TAMMEN	info@galerie-tammen.de	POSITIONS	22	1
TANJA WAGNER	info@tanjawagner.com	FRIEZE, ART BERLIN	10	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

	TANYA LEIGHTON TAUBERT	office@taubertcontemporary.com	BASEL, INTERNATIONALE	21	0
	THOMAS FISCHER		ART BRUSSELS	10	0
	THOMAS SCHUELTE VAN CAUWELAERT WEISS	mail@galeriethomasschulte.de contact@galerievancauwelaert.com	ARTISSIMA, BASEL, ARCO	18	0
	WENTRUP		OTHERS	0	0
	WHESPHAL	info@westphal-berlin.de	ART DUSSELDORF	17	0
	WHITE SQUARE	berlin@whitesquaregallery.com	BASEL, ART COLOGNE	18	0
	WITCHTENDAHL	galerie@wichtendahl.de	POSITIONS	15	0
	X PINKY	x-pinky@gmx.de	POSITIONS	17	2
	XCHUA		POSITIONS	15	0
	Z22	info@galerie-z22.com	OTHERS, VOLTA	4	0
	ZAK BRANICKA	mail@zak-branicka.com	ART BERLIN	8	0
	ZELLMAYER	galerie@zeller-mayer.de	ART BERLIN	8	0
	ZILBERMAN	zilberman@zilbermangallery.com	POSITIONS	47	0
			ARCO, ART BERLIN, ARTISSIMA	8	0
			POSITIONS	22	1
			ARCOLISB, ART COLOGNE, ART BERLIN, ART DUSSELDORF, CODE	22	1
MUNICH	418	joanagrevers@418gallery.com	ART BRUSSELS, VIENNA CONTEMPORARY, ARTISSIMA	15	0
	KLUSER		ART BRUSSELS	37	4
	AMBACHER	info@ambacher-contemporary.de	SWAB	15	0
	ANDREAS BINDER	info@andreasbinder.de	VIENNA CONTEMPORARY, ART BERLIN	26	0
	BARBARA GROSS	contact@barbaragross.de	ARCO	31	0
	DANIEL BLAU		BASEL	22	0
	DEBORAH SCHAMONI HAUSLER	bureau@deborahschamoni.com zuerich@haeusler-contemporary.com	FRIEZE, INTERNATIONALE	10	1
	JAHN UND JAHN	info@jahnundjahn.com	ARTISSIMA	22	0
	RUDIGER SCHOTTE SPERLING	info@galerie-schoettle.de	ART BRUSSELS, ART COLOGNE, ART DUSSELDORF	38	0
	THOMAS	info@galerie-thomas.de	FRIEZE, BASEL, ART DUSSELDORF	40	V
	SABINE KNUST	MAIL@SABINEKNUST.COM	SUNDAY, VIENNA CONTEMPORARY, ART DUSSELDORF	7	1
	SCHOETTLE	info@galerie-schoettle.de	BASEL, ART COLOGNE	78	0
	STORMS	mail@storms-galerie.de	ART COLOGNE	70	0
	BRITTA VON RETTBERG	kontakt@galerie-rettberg.de	ART COLOGNE, ART DUSSELDORF, FRIEZE, BASEL	40	0
	KUNEL FINE ART	info@kunkelfineart.de	ART BERLIN	35	0
	NIR ALTMAN	info@niraltman.com	ART BERLIN, ENTER	6	0
			POSITIONS	75	0
			CODE, DAMA	6	0
FRANKFURT AM MAIN	ANITA BECKERS	info@galerie-beckers.de	ART BRUSSELS, VIENNA CONTEMPORARY, ARTISSIMA	15	0
	BARBEL GRAESSLIN BERNHARD KNAUS FILIALE	mail@galerie-graesslin.de	ART BRUSSELS	37	4
	GREULICH	info@galerie-greulich.de	SWAB	15	0
			VIENNA CONTEMPORARY, ART BERLIN	26	0
			ARCO	31	0
			BASEL	22	0
			FRIEZE, INTERNATIONALE	10	1
			ARTISSIMA	22	0
			ART BRUSSELS, ART COLOGNE, ART DUSSELDORF	38	0
			FRIEZE, BASEL, ART DUSSELDORF	40	V
			SUNDAY, VIENNA CONTEMPORARY, ART DUSSELDORF	7	1
			BASEL, ART COLOGNE	78	0
			ART COLOGNE	70	0
			ART COLOGNE, ART DUSSELDORF, FRIEZE, BASEL	40	0
			ART BERLIN	35	0
			ART BERLIN, ENTER	6	0
			POSITIONS	75	0
			CODE, DAMA	6	0
			ARCO, ART DUSSELDORF	34	0
			ARCO, BASEL, ART COLOGNE	24	0
			ARTEFIERA	21	0
			VIENNA CONTEMPORARY, ART COLOGNE, ART BERLIN	11	0
			POSITIONS	15	1

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

	HEIKE STRELOW	hst@galerieheikestrelow.de	VOLTA	20	1
	HUEBNER	Info@galerie-huebner.de	POSITIONS	29	0
	HUEBNER				
	JACKYSTRENZ	office@jackystrenz.com	ARCO, ART COLOGNE, FIAC	10	0
	PARISA KIND	info@parisakind.de	ART BERLIN, ART DUSSELDORF, ENTER	13	0
	PHILIPP PFLUG	mail@ppcontemporary.com	DAMA	12	0
	WOLFSTAEDTER	info@wolfstaedter.de	POSITIONS	15	0
HAMBURGO	VERA MUNRO	gallery@veramunro.de	ARCOLISB, BASEL	24	1
	SFEIR SEMLER		BASEL	34	2
	LEVY	info@levy-galerie.de	ART COLOGNE, ART DUSSELDORF, CODE	18	0
	PRODUZENTEN	info@produzentengalerie.com	ART COLOGNE, ART BERLIN, ART DUSSELDORF	22	0
	LARS KRISTIAN BODE	hello@lkgallery.com	ART BERLIN, ART DUSSELDORF, CODE	5	0
	CONRADI	office@galerie-conradi.de	ART BERLIN, ART DUSSELDORF	13	0
	KAI ERDMANN	mail@galeriekaierdmann.de	ART BERLIN	10	0
	KARIN GUENTHER	info@galerie-karin-guenther.de	ART BERLIN, FRIEZE	26	0
	MATHIAS GUENTNER	info@mathiasguentner.com	ART BERLIN	17	0
	SCHIMMING	art@galerieschimming.com	ART BERLIN	14	0
	COMMETER	info@commeter.de	POSITIONS	14	1
	NERGER	post@gudbergnerger.com	POSITIONS	6	0
	HENGEVOSS DURKOP	galerie@hengevosssduerkop.de	POSITIONS	13	0
	HOLTHOFF	holthoff@holthoff-mokross.com	POSITIONS	21	0
	NANA PREUSSNERS	np@nannapreussners.de	POSITIONS	27	0
DUSSELDORF	ACHENBACH HAGEMEIER	info@achenbachhagemier.com	ART COLOGNE, ART BERLIN	10	0
	BECKJ & EGGELING		VIENNA CONTEMPORARY, ART DUSSELDORF	63	2
	CHRISTIAN MARX	marx@cm-galerie.de	VOLTA	17	0
	CONRADS	mail@galerieconrads.de	ART COLOGNE, ART BERLIN	21	1
	COSAR HMT	mail@cosarhmt.com	ART COLOGNE, ART BERLIN, ART DUSSELDORF	11	0
	HANS MAYER		ART COLOGNE, ART BERLIN, ART DUSSELDORF	50	2
	KADEL WILLBORN	info@kadel-willborn.de	BASEL, ART COLOGNE, ART DUSSELDORF, FRIEZE	21	0
	KONRAD FISCHER		FIAC, BASEL, ART BERLIN	54	3
	LINN LUEHN		ART DUSSELDORF	11	1
	LUCAS HIRSCH	info@lucashirsch.com	MIART, ART O RAMA, LISTE, ART DUSSELDORF	8	0
	MARKUS LTEN		ART DUSSELDORF	0	0
	MAX MAYER		INTERNATIONALE, ART DUSSELDORF	11	0
	PETRA RINCK	mail@petrarinckgalerie.de	ART BERLIN, ART DUSSELDORF	12	0
	RUPERT PFAB	mail@galerie-pfab.com	ART COLOGNE, ART BERLIN	17	0
	SCHOENEWALD	office@schoenewaldfinearts.de	ART COLOGNE, ART DUSSELDORF	20	1
	SETARECH	info@setareh-gallery.com	ART BERLIN, ART DUSSELDORF	20	0
	SHACKY	mail@schacky-art.com	ART COLOGNE	6	0
	SIES HOKE	post@sieshoeke.com	BASEL, ART COLOGNE, ART DUSSELDORF	27	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

	UTE PARDUHN	galerie@parduhn.de	ART BERLIN	34	0
	VAN HORN	info@van-horn.net	ART COLOGNE, ART DUSSELDORF, CODE POPPPOSITIONS	26	0
	WILDPALMS	info@wild-palms.com		10	0
COLONIA	ALBER	contact@galeriealber.com	ART BERLIN, ENTER	10	1
	ANJA KNOESS	galerieanjaknoess@gmx.de	VOLTA, POSITIONS	24	1
	ANKE SCHMIDT	post@galerieankeschmidt.com	ART COLOGNE	25	0
	BENE TASCHEN	info@benetaschen.com	ART DUSSELDORF, ART BERLIN	11	0
	BERTHOLD POTT	info@bertholdpott.com	INDEPENDENT, ART BERLIN, DAMA	12	0
	BOISSEREE	galerie@boisseree.com	ART DUSSELDORF	73	0
	BUCHHOLZ		FIAC, FRIEZE, BASEL	50	0
	CHOI & LAGER	info@choiandlager.com	SUNDAY, ART BRUSSELS, ART BERLIN, ART DUSSELDORF	16	1
	CHRISTIAN LETHERT DELMES & ZANDER		INDEPENDENT, ART COLOGNE, ART DUSSELDORF, CODE FIAC	17	0
	DREI	gallery@drei.cologne.com	FRIEZE, LISTE, ART DUSSELDORF	8	0
	ESTHER SCHIPPER	office (at) estherschipper.com	ARCO, LOOP, FIAC, FRIEZE, BASEL, ART BERLIN	42	2
	FALKO ALEXANDER FIEBACH MINNINGER	info@falko-alexander.com	ART COLOGNE, ART BERLIN, DAMA	10	0
	GISELA CAPITAIN	info@galeriecapitain.de	BASEL, FRIEZE, ART COLOGNE	41	0
	HEINZ HOLTMANN JAN KAPS	contact@galerie-holtmann.de	ART DUSSELDORF	27	1
	KARSTEN GREVE	info@galerie-karsten-greve.de	FIAC, LISTE, ART COLOGNE, BASEL	10	1
	KLAUS BENDEN	info@galerie-klaus-benden.de	ART COLOGNE, BASEL, MIART, FIAC, COLOGNE	54	0
	MARIETTA CLAGES	office@mariettaclages.de	ART BERLIN	17	0
	MARTIN KUDLEK	art@kudlek.com	PAREIDOLIE, DRAWING NOW, ART ROTTERDAM	36	3
	MICHAEL WERNER	galeriewerner@michaelwerner.de	ART COLOGNE	10	0
	MIRKO MAYER	info@mirkomayer.com	ART BERLIN, ART COLOGNE, ART ATHINA	21	0
	NINO MIER		ART BRUSSELS, ARCO, ART COLOGNE	23	0
	PHILIPP VON ROSEN		ART O RAMA, VIENNA CONTEMPORARY, ART DUSSELDORF	21	0
	PRISKA PASQUER	info@priskapasquer.de	ART COLOGNE, ART DUSSELDORF	70	0
	RUTTOWSKI	info@ruttkowski68.com	ART BRUSSELS, ART BERLIN, ART COLOGNE	24	0
	SCHENK	art@galerieschenk.de	ART COLOGNE	26	0
	SPRUETH MAGERS SYNDICATE	info@spruethmagers.com mail@syndkt.com	BASEL, ART COLOGNE, ART BERLIN, FRIEZE POPPPOSITIONS	69	0
	THOMAS REHBEIN THOMAS ZANDER	thomas@rehbein-galerie.de	ART DUSSELDORF	54	0
	ULF LARSSON	info@galerieulfarsson.de	FIAC, BASEL	33	0
	WERNER KLEIN	info@galleryklein.com	POSITIONS	14	0
			DRAWING NOW	20	0

NEU ULM

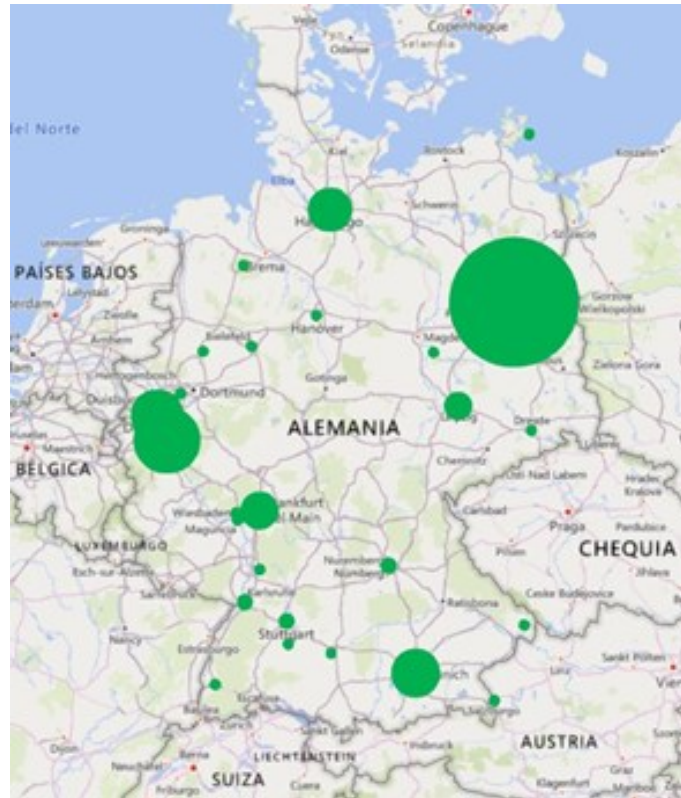
## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

	VENET-HAUS		LONDON ART FAIR	18	0
LEIPZIG	ASPN		ART BRUSSELS, ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM, VIENNA CONTEMPORARY	10	0
	REITER	berlin@reitergalleries.com	DRAWING NOW	10	0
	ANCA POTERASU	contact@ancapoterasu.com	VOLTA, ARTISSIMA, VOLTA, ARCO	17	0
	KLEIN DIENST	kontakt@galeriekleindienst.de	ART COLOGNE, ART BERLIN	22	0
	TOBIAS NAEHRING		ART BERLIN, ART DUSSELDORF	9	0
	DREI RINGUE	info@3ringe.com	POSITIONS	9	0
WALDKIRCHEN	Zink		ART BERLIN, LOOP	20	1
STUTTGART	FUCHS	info@galeriefuchs.com	VOLTA, POSITIONS	18	0
	REINHARD HAUFF	galerie(at)reinhardhauff.de	ART COLOGNE, ART BERLIN	21	0
NUREMBERG	VON VON	info@galerie-vonundvon.de	VOLTA, POSITIONS	17	0
	OECHSNER	info@oechsner-galerie.de	POSITIONS	18	0
BONN	GISELA CLEMENT	info@galerie-clement.de	VIENNA CONTEMPORARY, ART COLOGNE, ART BERLIN, ART DUSSELDORF	21	0
	JUDIT ANDREAE	info@galerie-andrae.de	POSITIONS	16	0
KARLSRUHE	NEUE KUNST	michael.oess@neuekunst.de	ART VIENNA	36	1
	ART PARK	gallery@artpark.eu	POSITIONS	51	0
HANNOVER	ROBERT DREES	www.galerie-robert-drees.de	ARTMADRID, ART VIENNA	21	1
MUNSTER	MIKE KARSTEN	info@mikekarstens.com	ART COLOGNE	21	0
MONCHENGLADBACH	LOHRL	info@galerieloehrl.de	ART COLOGNE, ART DUSSELDORF	24	3
BIELEFELD	SAMUELIS BAUMGARTE	info@samuelis-baumgarde.com	ART BERLIN	40	0
BOCHUM	M	mail@galerie-m.com	ART DUSSELDORF	27	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

SALZBURGO	RUZICKA		ART DUSSELDORF	29	0
MAGUNCIA	DOROTHEA VAN DER KOELEN		ART DUSSELDORF	19	0
FRIBURGO	ARTKELCH				
	MAREK KRALESKI	galerie@g19i.de	POSITIONS	16	0
WIESWADEN	DAVIS KLEMM	info@davisklemmgallery.de	POSITIONS	15	0
DOTLINGEN	IM HEURER	heike@galerie-im-heuerhaus.de	POSITIONS	15	1
HEIDELBERG	KUNST2	stefanie.boos@kunst2.de	POSITIONS	15	0
SAALE	ANALT	info@kunststiftung-sachsen-anhalt.de	POSITIONS	33	0
REUTINGLEN	REINHOLD MAAS	galerie@email.de	POSITIONS	19	1
DRESDE	LEHMANN	info@g-gl.de	ENTER	26	0
SELLIN	HARTWICH	info@galeriehartwich.de	ENTER	0	0





Galerías de arte en Alemania.

## AUSTRIA

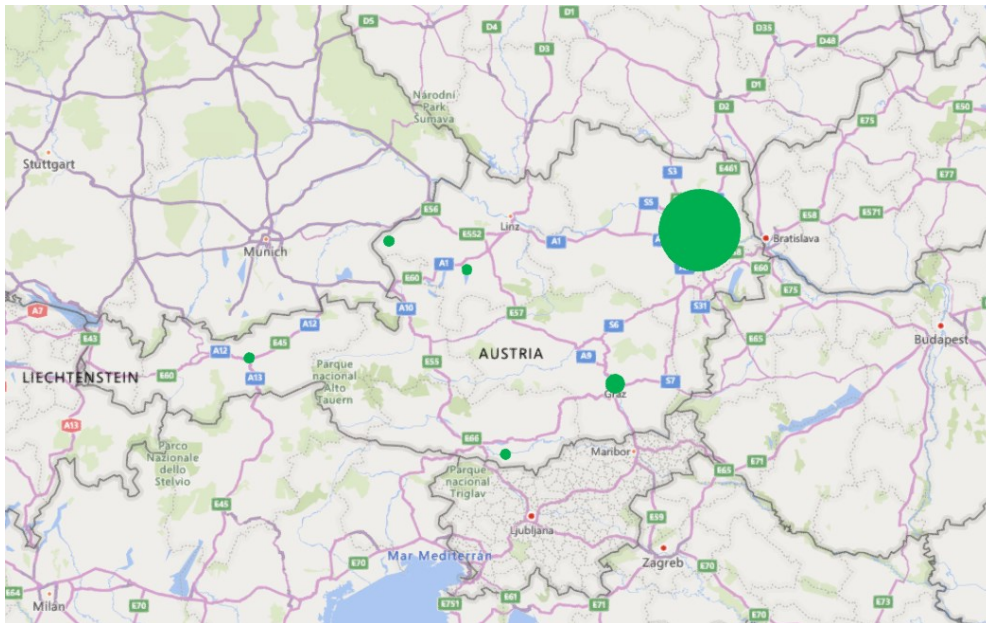
CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
VIENA	ALBERTINA	zetter@galerie-albertina.at	VIENNA CONTEMPORARY	172	1
	BECHTER KASTOWSKY CA	eva@bechterkastowsky.com info@cacontemporary.com	VOLTA DRAWING NOW	12 15	0 1
	CONTEMPORARY CHARIM	charim@charimgalerie.at	VIENNA CONTEMPORARY, ART COLOGNE, ART BERLIN	39	0
	CHRISTINE KONING	office@christinekoeniggalerie.at	VIENNA CONTEMPORARY, ART GENEVE, INDEPENDENT, ART COLOGNE, ART BERLIN, CODE, ART ROTTERDAM	28	1
	CLEMENS GUNZER	gallery@clemensgunzer.com	VIENNA CONTEMPORARY	9	0
	CROY NIELSEN	info@croynielsen.com	VIENNA CONTEMPORARY, INTERNATIONALE, MARKET, LISTE, ART BASEL, ART BERLIN, CHART VIENNA CONTEMPORARY	19	4
	EBENSPERGER RHOMBERG			14	0
	ELISABETH & KLAUS THOMAN	galerie@galeriethoman.com	INDEPENDENT, ART BERLIN	31	0
	EMANUEL LAYR	rome@emanuellayr.com	ARTISSIMA, FRIEZE, BASEL, VIENNA CONTEMPORARY	19	1
	ERMES ERMES	ilaria@ermes-ermes.com	ARTISSIMA, INDEPENDENT, INTERNATIONALE, ART O RAMA, LISTE	8	0
	ERNST HILDER	ernst.hilger@hilger.at	VIENNA CONTEMPORARY, ART PARIS, VOLTA, ART DUSSELDORF	34	0
	EXILE	info@exilegallery.org	VIENNA CONTEMPORARY	10	0
	FELIX GAUDLITZ	info@felixgaudlitz.com	MIART, INTERNATIONALE	20	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

FLUX23	flux@flux23.net	JUSTMAD	33	0
FREY	art@galerie-frey.com	ART VIENNA	30	0
GEORGE KARGL	office@georgkargl.com	LOOP, ARTISSIMA, ART GENEVE, VIENNA CONTEMPORARY	42	0
GIANNI MANHATTAN	office@giannimanhattan.com	LISTE, VIENNA CONTEMPORARY	5	0
GIESE & SCHWEIGER	kunsthandel@gieseundschweiger.at	ART VIENNA	65	0
HEIKE CURTZE	wien@heikecurtze.com	DRAWING NOW	33	0
HIEKE	hieke@hieke-art.com	ART VIENNA	38	0
HUBERT WINTER	office@galeriewinter.at	ARTISSIMA, MIART, VIENNA CONTEMPORARY, CODE	29	2
KAIBINGER	office@galerie-kaiblinger.at	ART VIENNA	73	0
KNOLL		VIENNA CONTEMPORARY	15	1
KOLHAMMER MAHRINGER	office@kolhammer-mahringer.at	ART VIENNA	62	0
KONZETT	gallery@artkonzett.com	VIENNA CONTEMPORARY	15	0
KOVACEK ZETTER	office@kovacek-zetter.at	ART VIENNA	39	0
KRIZINGER	galeriekrinzinger@chello.at	ARCO, ARCOLISB, LOOP, FIAC, FRIEZE, BASEL, VIENNA CONTEMPORARY, ART DUSSELDORF, CODE	122	0
KROBATH	office@galeriekrobath.at	ARCO, VIENNA CONTEMPORARY, ART COLOGNE, CODE	28	1
LISA KANDLHOFFER	az@kandlhofer.com	VIENNA CONTEMPORARY, ART DUSSELDORF, CODE	13	1
LUKAS FEICHTNER	office@feichtnergallery.com	VIENNA CONTEMPORARY, ART COLOGNE	12	0
MAGNET	magnet@galeriemagnet.com	ART VIENNA	33	0
MAIER	galerie.maier@utanet.at	ART VIENNA	20	0
MARIO MAURONER		VIENNA CONTEMPORARY, ART BRUSSELS, ART DUSSELDORF, CODE	63	3
MARTIN JANDA	galerie@martinjanda.at	FRIEZE, BASEL	31	2
MEYER KAINER		VIENNA CONTEMPORARY, FRIEZE, BASEL	45	0
MICHAELA STOCK	info@galerie-stock.net	VIENNA CONTEMPORARY, FIAC	15	0
OSTLICHT	lueger@ostlicht.org	VIENNA CONTEMPORARY	31	0
PANARTE	office@panarte.at	VIENNA CONTEMPORARY, ART VIENNA, ART BERLIN	14	0
RAUM MIT LICHT	galerie@raum-mit-licht.at	VIENNA CONTEMPORARY	25	0
REINTHALER	office@agnesreintaler.com	VIENNA CONTEMPORARY, ART BRUSSELS	11	0
SCHWARZWALDER	galerie@schwarzwaelder.at	ARCO, ARTISSIMA, BASEL, VIENNA CONTEMPORARY, ART COLOGNE, ART DUSSELDORF	29	0
SENN	office@galeriesenn.at	VIENNA CONTEMPORARY	26	0
SHORE	contact@shore-gallery.eu	VIENNA CONTEMPORARY	20	0
SMOLKA	office@smolkacontemporary.at	LISTE, ART VIENNA, ART DUSSELDORF	15	0
SOPHIE TAPPEINER	info@sophietappeiner.com	MIART, FRIEZE, ART O RAMA, VIENNA CONTEMPORARY	8	0
STEINEK	galerie@steinek.at	ARTISSIMA	19	0
STURM & SCHOBER	galerie@sturmschober.com	VIENNA CONTEMPORARY	24	0
SUPPAN	info@suppanfinearts.com	VIENNA CONTEMPORARY	58	1
ULRIKE HROBSKY	galerie@hrobsky.at	DRAWING NOW	31	0
UNTTLD CONTEMPORARY	office@unttld-contemporary.com	ART ROTTERDAM, VIENNA CONTEMPORARY, ART VIENNA, ART DUSSELDORF	15	0
VIN VIN	http://www.vinvin.eu/	ARTISSIMA, MIART	3	0
WIESINGER	office@kunsthau-wiesinger.at	ART VIENNA	20	2
ZELLER VAN ALMSICK	info@zellervanalsick.com	ART ROTTERDAM, VIENNA CONTEMPORARY ART DUSSELDORF	8	0

Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

GILGENBERG AW	PANOPTIKUM	kontakt@galeriepanoptikum.at	JUSTMAD	3	0
MARIA GUGGING	GUGGING NINA KATSCHNIG	office@galeriegugging.com	DRAWING ROOM	48	0
GRAZ	ZIMMERMANN KRATOCHWILL ARTELIER CONTEMPORARY REINISCH CONTEMPORARY	office@zimmermann- kratochwill.com office@artelier-contemporary.at hr@reinisch-graz.com	VIENNA CONTEMPORARY VIENNA CONTEMPORARY, ART COLOGNE ART VIENNA	11 146 22	0
GMUNDEN					
	422	office@galerie422.at	ART VIENNA	80	1
WEIZELSDORF					
	WALKER		ART VIENNA	35	5
INSSBRUCK					
	BERND KUGLER	info@berndkugler.at	ART BERLIN	12	0



Galerías de arte en Austria.

## BÉLGICA

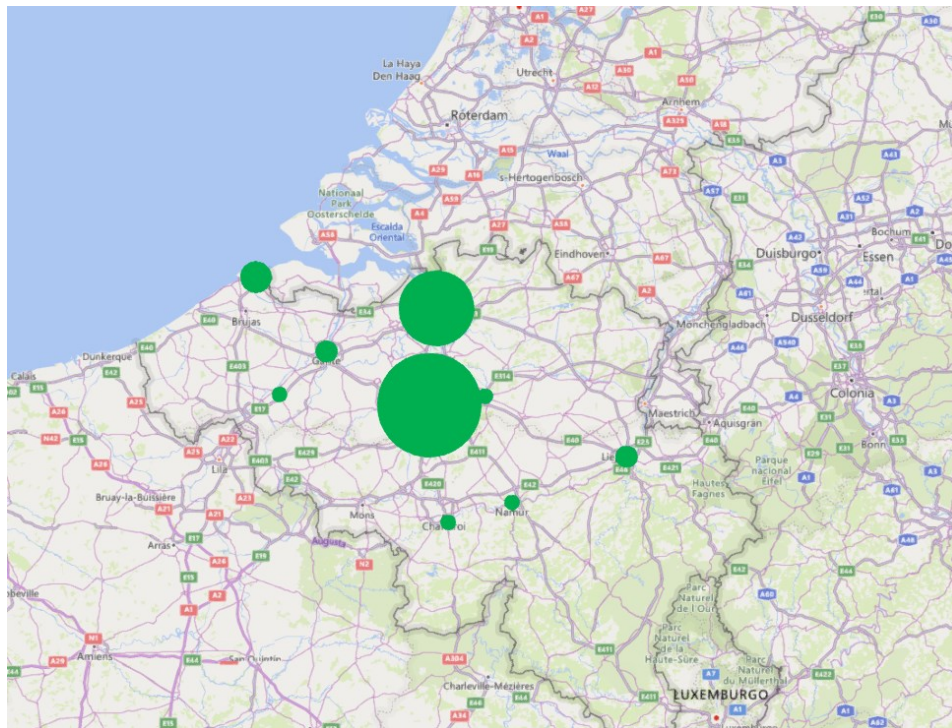
CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
BRUSELAS	ARCHIRAAR	info@archiraar.com	POPOSITIONS, DRAWING NOW, ART ROTTERDAM	14	0
	BALLON ROUGE COLECTIVE	nicole@ballonrougecollective.com	ARTISSIMA, ART BRUSSELS	6	0
	BARONIAN XIPPAS	info@baronianxippas.com	ART BRUSSELS, FIAC	54	0
	BERNIER ELIADES		BASEL	60	0
	CLEARING	gate@c-l-e-a-r-i-n-g.com	ARTBRUSSELS, FIAC, ART BASEL, LISTE, MIART	20	2
	DAMIEN & THE LOVE GURU	info@damienandtheloveguru.com	ART BRUSSELS, ART DUSSELDORF, ARTISSIMA, MIART	10	0
	DAUWENS & BEERNART	info@dauwensbeernaert.com	ART BRUSSELS, ARTISSIMA, ART ROTTERDAM	19	1
	DEPENDANCE		FIAC, FRIEZE, ART BRUSSELS, BASEL, ENTER	28	1
	DVIR	brussels@dvirgallery.com	MIART, FIAC, ARCO, ARTISSIMA, BASEL, DUSSELDORF, ENTER	35	1
	DYS	info@galeriedys.com	DRAWING NOW	19	0
	FELIX FRACHON	felix@felixfrachon.com	ART ROTTERDAM	21	0
	FELIX FRACHON	felix@felixfrachon.com	ENTER	21	0
	GLADSTONE	info@gladstonegallery.com	MIART	58	2
	GRETA MEERT	info@galeriegretameert.com	ART BRUSSELS, BASEL	61	0
	HARLAN LEVEY PROJECTS	info@hl-projects.com	ART BRUSSELS	13	0
	HOPSTREET	marie-paule@hopstreet.be	ART BRUSSELS, ART ROTTERDAM, DRAWING NOW	12	0
	HUBERTY & BREYNE	contact@hubertybreyne.com	ART PARIS, DRAWING NOW	17	0
	IRENE LAUB	info@irenelaubgallery.com	ART BRUSSELS, ART DUSSELDORF, VIENNA CONTEMPORARY, DRAWING ROOM	14	0
	JAN MOT		BASEL	15	0
	LA MAISON DE RENDEZ-VOUS	lamaisonderendezvous@gmail.com	ART BRUSSELS	11	0
	LA PATINOIRE ROYALE VALERIE BACH	valerie@prvbgallery.com	ART PARIS	21	0
	LMNO	info@lmno.be	ARTISSIMA, ART BRUSSELS, DRAWING NOW	14	0
	MARUANI MERCIER	serge@maruanimercier.com	ARCO, ART BRUSSELS	18	0
	MENDES WOOD DM	brussels@mendeswooddm.com	ART BRUSSELS, INDEPENDENT, BASEL, ART DUSSELDORF	38	0
	MESSEN DE CLERCQ	info@meessendeclercq.be	ART BRUSSELS, ARCO, FIAC, FRIEZE, INDEPENDENT, ART DUSSELDORF	19	1
	MLF MARIE LAURE FLEISCH	brussels@galleriamlf.com	ART BRUSSELS, ART GENEVE, VIENNA CONTEMPORARY, ENTER, CODE, ART GENEVE	14	0
	MONTORO12	info@m12gallery.com	ART ROTTERDAM, ENTER, VOLTA	15	0
	NUMBER 8		BASEL, ART VERONA, CODE UNSEEN	9	0
	OFFICE BAROQUE	info@officebaroque.com	MIART, ART BRUSSELS, INDEPENDENT, FRIEZE	24	0
	OV PROJECT	info@ovproject.com	ART BRUSSELS	0	0
	PERSONNE N'EN VEUTM J'ACHETE	personnenenveutjachete@gmail.com	ART BRUSSELS	0	0
	PLAGIARAMA	plagiarama@gmail.com	INDEPENDENT	48	0
	QG	info@qg-gallery.com	ART BRUSSELS, ART DUSSELDORF	33	0
	RODOLPHE JANSSEN	info@rodolphejanssen.com	ART BRUSSELS, MIART, FIAC	42	0
	ROSSI	rossi@rossicontemporary.be	ART BRUSSELS	15	0
	CONTEMPORARY SCHONFELD	greet@schonfeldgallery.com	ART PARIS, DRAWING NOW, ART BRUSSELS	12	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

	SORRY WE'RE CLOSED	info@sorrywerecoed.com	ART BRUSSELS, FIAC, ART BERLIN	20	1
	STEMS	Info@stemsgallery.com	SUNDAY, ART BRUSSELS, MIART, INDEPENDENT	8	0
	SUPER DAKOTA	contact@superdakota.com	ART BRUSSELS, LISTE, ART COLOGNE, INDEPENDENT, LISTE	12	0
	SUPERDEALS	offer@superdealsbrussels.org	POPOSITIONS	37	0
	VEDOVI		FIAC, BASEL	36	0
	WALDBURGER WOUTERS	info@waldburgerwouters.com	ARTISSIMA	11	0
	XAVIER HUFKENS	info@xavierhufkens.com	FIAC, FRIEZE, ART BRUSSELS, BASEL	42	4
	ZWART HUIS	info@galeriezwarthuis.be	ART BRUSSELS	10	0
AMBERES					
	ANNIE GENTILS	mail@anniegentilsgallery.com	ARCO, ART BRUSSELS, VIENNA CONTEMPORARY, ART ROTTERDAM	14	1
	AXEL VERVOORDT		ART BRUSSELS, ART DUSSELDORF, FRIEZE, ART DUSSELDORF	29	0
	BASE-ALPHA	info@basealphagallery.com	ARTBRUSSELS, ART ROTTERDAM	7	0
	CALLE WAERT VANLANGENDONCK	gallery@callewaert-vanlangendonck.com	ART BRUSSELS	33	0
	DEVIATIONS	eva@evasteynen.be	POSITIONS	0	0
	DEWEER	info@deweergallery.com	MIART	20	2
	DMW ART SPACE	info@dmwgallery.be	POPOSITIONS, ART ROTTERDAM	4	0
	DROP CITY	No tiene web	POPOSITIONS	0	0
	EVERY DAY	info@everydaygallery.art	ART ROTTERDAM	17	0
	FIFTY ONE	info@gallery51.com	ART BRUSSELS, DRAWING NOW	45	0
	GEUKENS & DE VIL	wendi@sharingart.be	ART BRUSSELS, CODE	14	0
	KETELEER	info@keteleer.com	ART BRUSSELS, ART COLOGNE, CODE	29	2
	LAMART OFFSPACE	No tiene web	POPOSITIONS	0	0
	MARC HEIREMANS	info@marcheiremans.com	MIART, ART BRUSSELS, ARCO	0	0
	MARION DE CANNIERE		ART BRUSSELS	0	0
	PEDRAMI	hello@pedramigallery.com	ART BRUSSELS	10	0
	PLUS-ONE	info@plus-one.be	ART BRUSSELS, INDEPENDENT, ART ROTTERDAM	11	0
	SOFIE VAN DE VELDE	astrid@sofievandevelde.be	ART BRUSSELS, ART ROTTERDAM	16	0
	TIM VAN LAERE	info@timvanlaeregalleries.com	ARCO, FIAC	22	0
	TRAMPOLINE	trampolinegallery@gmail.com	INDEPENDENT	13	1
	VALERIE TRAAAN	gallery@valerietraan.be	ART BRUSSELS	60	0
	ZENO X	info@zeno-x.com	ART BRUSSELS, FRIEZE, BASEL	30	0
LIEJA					
	YOKO UHODA	yoko@yoko-uhoda-gallery.com	DRAWING ROOM	13	0
	NADJA VIELENNE	info@nadjavilenne.com	ARCO, ART BRUSSELS, VIENNA CONTEMPORARY	26	0
COUILLET					
	JACQUES CERAMI	info@galeriecerami.be	ART BRUSSELS	11	0
GANTE					
	KRISTOF DE CLERCQ	info@kristofdeclercq.com	ART BRUSSELS, ART ROTTERDAM	32	0
	TATJANA PIETERS	info@tatjanapieters.com	ART ROTTERDAM	12	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

KNOKKE	PATRICK DE BROCK	info@patrickdebrock.com	ART BRUSSELS	20	0
	MAURIE VERBAET	knokke@verbaet.com	ART PARIS	49	1
	SIMOENS		ART DUSSELDORF	33	2
	MULIER MULIER	info@muliermuliergallery.com	ART BRUSSELS	12	0
LOVAINA	WHITEHOUSE	art@whitehousegallery.be	ART BRUSSELS, ART ROTTERDAM, VIENNA CONTEMPORARY, DRAWING NOW	11	1
NAMUR	BELGIAN GALLERY		ART PARIS	12	0
WAREGEM	BRUTHAUS	joris.vander.borghat@bruthaus.be	ART ROTTERDAM	48	0

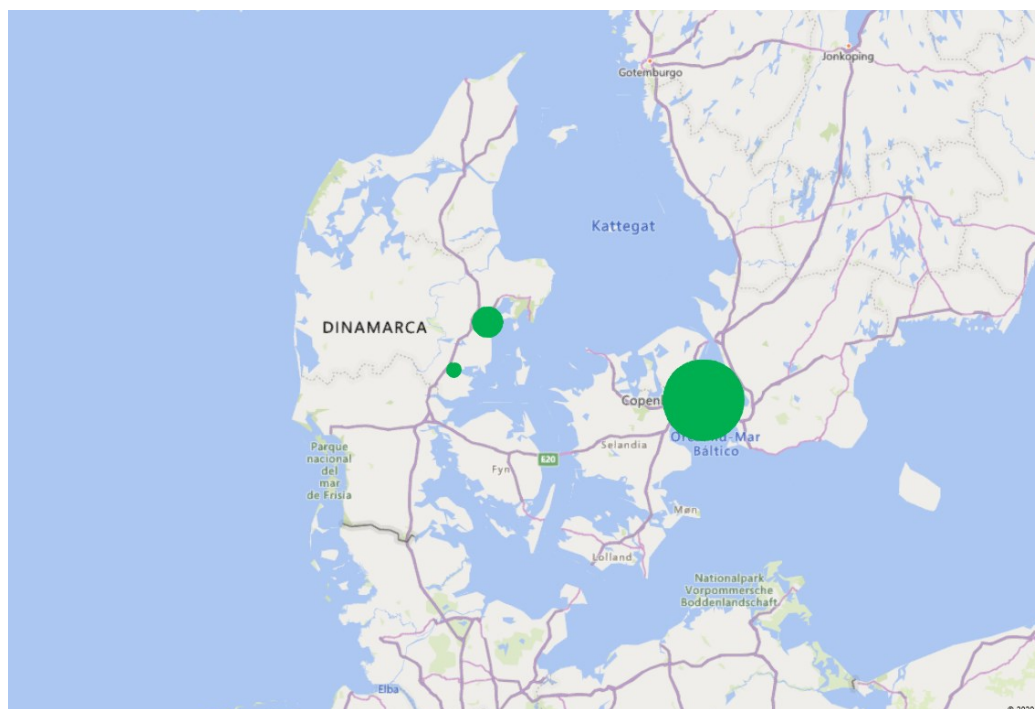


Galerías de arte en Bélgica.



## DINAMARCA

CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIA	ARTISTAS	TALLA
COPENHAGEN	ALICE FOLKER	gallery@alicefolker.dk	ART BRUSSELS, ENTER, CODE	12	0
	ANDERSEN CONTEMPORARY		ART BRUSSELS, CHART	31	1
	ASTRID NOACK	kbr@astrid-noack.dk	OTHERS	0	0
	AVLSKARL	art@avlskarl.com	CODE, MARKET, CHART	15	0
	BENONI	gb@galleribenoni.dk	ENTER, CODE	10	0
	BIANCA D ALESANDRO	info@biancadalessandro.com	LISTE	0	0
	BO BJERGGAARD	britt@bjerggaard.com	ART COLOGNE, MARKET, ART DUSSELDORF, CHART	20	0
	BONAMATIC	info@bonamatic.org	ENTER	0	0
	BORCH	gallery@nielsborchjensen.com	ART BERLIN, MARKET, CHART	71	1
	CHRISTIAN ANDERSEN		FRIEZE, CHART	13	2
	EDITION	info@editioncopenhagen.com	CHART	79	2
	FELDT	info@gallerifeldt.dk	MIART	0	0
	FORMAT ART SPACE	anne@formatartspace.dk	ENTER, CODE	56	0
	GETHER CONTEMPORARY	gallery@gethercontemporary.com	ART DUSSELDORF, CHART	12	1
	HANS ALF	hans@hansalf.com	ENTER, CODE	19	1
	KANT	info@gallerikant.dk	ART BRUSSELS, VOLTA, ENTER, CODE	24	0
	LAST RESORT	info@lastresortgallery.com	ENTER, CODE	11	0
	MARIE KIRKEGAARD	gallery@mariekirkegaard.com	ART BERLIN, ENTER, CODE	10	0
	MARTIN ASBAEK	gallery@martinasbaek.com	VOLTA, ENTER, MARKET, CHART	24	0
	NICOLAI WALLNER	contact@nicolaiwallner.com	FRIEZE, BASEL, ENTER, CHART	23	4
	NILS STAERK		BASEL, ART COLOGNE, ENTER, CHART	21	1
	PRINTER'S PROOF	info@printers-proof.dk	CODE	20	0
	SABSAY	info@sabsay.com	ENTER, CODE	9	0
	SPECTA	specta@specta.dk	CHART	22	0
	SUSANNE OTTESEN	galleri@susanneottesen.dk	MARKET, CHART	24	3
	TOM CHRISTOFFERSEN	galleri@tomchristoffersen.dk	ENTER, CODE	24	2
	V1	mail@v1gallery.com	MARKET, CHART	35	1
AARHUS	CHARLOTTE FOGH	info@charlottefogh.dk	VOLTA, ENTER, CODE	20	0
	BJORN GUNDORPH	info@bjorngundorph.com	ENTER	0	0
	JACOB BJORN		CODE	24	0
	MOLLER WITT		ENTER, CODE	12	0
HORSENS	FRANZ PEDERSEN	gfp@galleri-franzpedersen.dk	ENTER, CODE	16	1



Galerías de arte en Dinamarca.

## ESPAÑA

CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
MADRID	1 MIRA MADRID	info@espaivisor.com	ARCO, FIAC, BASEL	30	0
	A CIEGAS	galeriadearteaciegas@gmail.com	JUSTMAD	8	0
	ADORA CALVO	info@adoracalvo.com	ARTE SANTANDER	17	0
	AINA NOWAK	galeria@ainanowack.com	ESTAMPA, JUSTLX	24	0
	ALBARRAN BOURDAIS	info@albarran-bourdais.com	LOOP, ART PARIS, ART GENEVE	10	0
	ALEGRIA	sebas@galeriaalegria.es	ARCO, SUNDAY, CODE	11	1
	ALVARO ALCAZAR	galeria@galeriaalvaroalcazar.com	ARTE SANTANDER, ESTAMPA, ARCO	20	0
	ANSORENA	galeria@ansorena.com	ESTAMPA	16	0
	ARENA MARTINEZ	info@arenamartinez.com	JUSTMAD, JUSTLX	20	0
	BAT ALBERTO CORNEJO	acornejoa@gmail.com	ARTMADRID	26	0
	BLANCA BERLIN	galeria@blancaberlingaleria.com	ESTAMPA	19	0
	CAJA NEGRA	info@lacajanegra.com	ARTE SANTANDER, ARCO	76	3
	CAMARA OSCURA	info@camaraoscura.net	JUSTMAD, UNSEEN	13	0
	CASADOSANTAPAU	info@casadosantapau.com	ARCO	20	1
	CAYON	info@galeriacayon.com	ARCO	22	0
	DDR ART GALLERY	info@ddrartgallery.com	ARTMADRID, JUSTLX, MARTE	8	0
	ELBA BENITEZ	info@elbabenitez.com	ESTAMPA, ARCO, ARCOLISB, VOLTA	19	1

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

ELVIRA GONZALEZ	info@galeriaelviragonzalez.com	ARCO, BASEL	12	1
ESPACIO BERNAL	galeria@bernalespacio.com	ESTAMPA	34	0
ESPACIO CORNER		JUSTLX	7	0
ESPACIO MINIMO	galeria@espaciominimo.es	ARTE ARTE SANTANDER, ARCO, ARTISSIMA	21	1
ESPACIO PRIMAVERA 9	espacioprivavera9@gmail.com	ESTAMPA	9	1
ESPACIO VALVERDE	info@espaciovalverde.com	ESTAMPA, ARCO	12	0
ESTAMPA	info@galeriaestampa.com	JUSTMAD	17	0
F2	info@f2galeria.com	ESTAMPA, ARCO, ARCOLISB	16	2
FERNADEZ BRASO	info@galeriafernandez-braso.com	ARCO, ARCOLISB	23	0
FERNANDO PRADILLA	gfp@galeriafernandopradilla.es	ESTAMPA	24	0
FORMATO COMODO	info@formatocomodo.es	ARCO, POPPOSITIONS	11	0
FREIJO		ART PARIS	14	0
FUCKING ART	galeria@fuckingart.es	ARTMADRID	10	0
GARCIA	galeria@garciagaleria.com	ARCO	10	0
GAUDI	internacional@galeriagaudi.net	ART VIENNA	213	0
GOMA	galeria@thegoma.com	ARTE SANTANDER	9	0
GUILLERMO DE OSMA	info@guillermodeosma.com	ARCO	66	0
HEINRICH EHRHARDT	galeria@heinrichehrhardt.com	ARCO	33	2
HELGA DE ALVEAR	alberto@helgadealvear.com	ARCO, ARCOLISB	19	1
HERRERO TEJADA	Info@herrerodetejada.com	JUTMAD, ESTAMPA, MARTE	16	0
HG	alexandra@hgcontemporary.com	FIAC	35	1
HIATO PROJECTS	hello@hiatoprojects.com	SWAB	0	0
JAVIER LOPEZ FERFRANCES	info@javierlopezferfrances.com	ARTE SANTANDER, INDEPENDENT	26	0
JORGE ALCOLEA	galeriajorgealcolea@gmail.com	ARTMADRID	21	0
JOSE DE LA MANO	info@josedelamano.com	ARTE SANTANDER, ARCO, ARCOLISB	11	0
JUAN RISSO	galeriajuanrisso@gmail.com	ESTAMPA	14	0
JUANA DE AIZPURU	http://juanadeaizpuru.es/contacto/	ESTAMPA, ARCO, ARCOLISB, ART GENEVE, BASEL, ART DUSSELDORF	31	0
JUCA CLARET	info@jucaclaret.com	ESTAMPA	18	0
KREISLER	kreisler@galeriakreisler.com	ARTMADRID	49	0
LA COMETA	palomajaramillo@galerialacometa.com	ESTAMPA	12	1
LA GRAN	info@lagran.eu	JUSTMAD, ESTAMPA, MARTE	13	0
LEANDRO NAVARRO	galeria@leandro-navarro.com	ARCO, ARCOLISB	15	0
LUCIA MENDOZA	alergia@luciamendoza.es	DRAWING ROOM, ESTAMPA, ENTER	10	1
LUIS BURGOS	luisburgos@art20xx.com	JUSTMAD	31	0
MAISTERRAVALBUENA	galeria@maisterravalbuena.com	ARCO, ARCOLISB, FRIEZE	17	0
MALVIN	info@malvingallery.com	JUSTLX	12	0
MARITA SEGOVIA	marita@galeriamaritasegovia.com	ARTMADRID, ESTAMPA	44	0
MARTA CERVERA	info@galeriamartacervera.com	ARTE SANTANDER, ARCO, INDEPENDENT	18	1
MAX ESTRELLA	info@maxestrella.com	ESTAMPA, ARCO, ARCOLISB	22	0
MODUS OPERANDI	info@artemodusoperandi.com	JUSTLX	23	0
MOISES PEREZ DE ALBENIZ	info@galeriampa.com	ARTE SANTANDER, ESTAMPA, ARCO, ARCOLISB	26	0
MONTSEGUI	galeriadearte@montsequi.com	ARTMADRID, JUSTLX	59	0
MOVART		ESTAMPA	0	0
MY NAME IS LOLITA	madrid@mynameslolita.com	ARTE SANTANDER, ESTAMPA	14	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

	NATALIA GOMENDIO		ESTAMPA	11	0
	NB7		JUSTLX	610	3
	NIEVES FERNANDEZ	info@nfgaleria.com	ARCO, ARCOLISB	14	0
	OGAMI PRESS	ogamipress@gmail.com	DRAWING ROOM, ARTE SANTANDER	21	0
	OGO	obragraficaoriginal@hotmail.com	ESTAMPA	105	1
	PARRA & ROMERO		ARCO, FIAC, BASEL, INDEPENDENT	19	0
	PILAR SIERRA	galeria@pilariserra.com	ESTAMPA	105	0
	PONCE ROBLES	info@poncerobles.com	ESTAMPA, ARCO	14	0
	PROYECTO H	info@proyctoh.com	ESTAMPA	14	0
	PUXA	info@puxagallery.com	ARTE SANTANDER, ESTAMPA	15	1
	RAFAEL PEREZ HERNANDO	nfo@rphart.net	ARTE SANTANDER, ESTAMPA, ARTISSIMA	21	0
	SABRINA AMRANI		ARCO, ARCOLISB, ARTISSIMA, VIENNA CONTEMPORARY	16	0
	SEISMASUNO	arte@6mas1.es	SWAB, ESTAMPA	6	0
	SILVESTRE	galeria@galeriasilvestre.com	JUSTMAD, DRAWING ROOM, ESTAMPA, D. ROOM LISBOA, DRAWING NOW	9	0
	SORAYA CARTATEGUI	info@sorayacartategui.com	ESTAMPA	12	0
	SOSKINE	michelsoskineinc@gmail.com	ART PARIS, ART BRUSSELS, PAREIDOLIE	32	0
	THE BLUE ANT			0	0
	THE GOMA	galeria@thegoma.com	ARCO, SUNDAY	9	0
	TRAVESIA CUATRO	press@travesiacuatro.com	ARCO, FRIEZE, BASEL	14	1
	TWIN	info@twingallery.es	ESTAMPA	6	0
BARCELONA	3 PUNTS	galeria@3punts.com	ART MADRID, SWAB, ESTAMPA	23	3
	ADN	info@adngaleria.com	SWAB, ESTAMPA, ARCO, LOOP, ARTISSIMA, ART BRUSSELS, PAREIDOLIE, DRAWING NOW, ART GENEVE	22	0
	ALALIMON		SWAB, JUSTMAD	0	0
	ANA MAS	info@anamasprojects.com	SWAB, ARCO, ARTISSIMA, ART PARIS	17	1
	ANGELS BARCELONA	info@angelsbarcelona.com	ARCO, ARCOLISB, LOOP, ART GENEVE	22	0
	ARTIG	info@artiggallery.com	JUSTMAD	50	1
	BOMBON PROJECTS	info@bombonprojects.com	ARCO, ARCOLISB, ARTISSIMA, SUNDAY	8	0
	CARLOS TACHE	galeria@carlestache.com	ART MARBELLA	15	1
	CHIQUITA ROOM		SWAB	0	0
	CONTRAST	info@galeriacontrast.com	SWAB, VOLTA	12	0
	CORDOVA	info@cordova.gallery.com	SWAB	7	0
	DILALICA	hola@dilalica.com	SWAB	9	0
	ETHALL	ethall.info@gmail.com	SWAB, ARTE SANTANDER, ARCO, POPPOSITIONS	12	0
	HANS FRITZ		CODE	20	0
	JOAN PRATS	galeria@galeriajoanprats.com	ARCO, ART GENEVE	28	0
	MARC DOMENECH	info@galeriamarcdomenech.com	ARCO, ART PARIS	54	0
	MAYORAL	info@galeriamayoral.com	ARCO	25	0
	MIGUEL MARCOS	galeria@miguelmarcos.com	ARCO	45	1
	MIQUEL ALZUETA	info@galeriamiquelalzueta.com	ARTMADRID, ART PARIS, LONDON ART FAIR	40	0
	N2	info@n2galeria.com	SWAB, ARTMADRID, ESTAMPA, DRAW LONDON	29	2
	NOGUERAS BLANCHARD	info@noguerasblanchard.com	ARCO, ARTISSIMA, ART GENEVE	15	1

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

	PIGMENT	info@pigmentgallery.es	SWAB, ESTAMPA, ART PARIS, DRAW LONDON	22	0
	PIRAMIDON	piramidon@piramidon.com	MARTE	15	0
	POLÍGRAFA	aloy@poligrafa.net	ARTE SANTANDER, ARCOLISB, ARCO	131	0
	PROJETE SD	info@projectesd.com	ARCO, FIAC, BASEL	17	0
	PROJEKTERIA	bcn@projekteria.net	JUSTMAD, POSITIONS	12	0
	ROCIO SANTA CRUZ	info@rociosantacruz.com	SWAB, ARCO, LOOP, DRAWING NOW	21	0
	SENDA	info@galeriasenda.com	ESTAMPA, ARCO, LOOP, ARTISSIMA, ART BRUSSELS, ART GENEVE	14	2
	SOUVENIR	espai.souvenir@gmail.com	SWAB	0	0
	VICTOR LOPE	galeria@victorlope.com	ART MADRID, SWAB, ESTAMPA, VOLTA, CODE	20	1
	ZIELINSKY	info@zielinskyart.com	ARTMADRID, JUSTLX	22	0
VALENCIA	ALBA CABRERA	alba.cabrera@gmail.com	ART MADRID, JUSTLX	32	1
	BLINK PROJECT		SWAB	0	0
	HOUSE OF CHAPPAZ	espaitactel@espaitactel.com	SWAB, ARTE SANTANDER, ARCO, ART BRUSSELS, POPPOSITIONS, ART ROTTERDAM	13	1
	LUIS ADELANTADO	virginia@luisadelantado.com	ARCO, ARTISSIMA, ART BRUSSELS	14	5
	PEPITA LUMIER	info@pepita-lumier.com	DRAWINGS ROOM	16	0
	PUNTO	puntogallery@gmail.com	JUSTMAD, MARTE	16	0
	ROSA SANTOS	info@rosasantos.net	ESTAMPA, ARCO, ARTISSIMA, SUNDAY	17	1
	SET ESPAI D'ART	info@setespaidart.com	SWAB, JUSTMAD, DRAWING ROOM, A. SANTANDER, ESTAMPA, VOLTA	14	1
	SHIRAS	info@shirasgaleria.com	ARTMADRID, ESTAMPA, MARTE. ART PARIS	14	0
	TUESDAY TO FRYDAY		ARTMADRID	7	0
PALMA	ADDAYA	info@addaya-art.com	SWAB, DRAWING ROOM, MARTE	0	0
	PEP LLABRES	info@galeriapepllabres.com	JUSTMAD, ESTAMPA, JUSTLX, MARTE	9	0
	ESPAI D'ART 32		HYBRID	39	0
	FRAN REUS	info@galeriafranreus.net	ESTAMPA, ARCOLISB, SUNDAY, ART ROTTERDAM	11	0
	HORRACH MOYA	horrachmoya@ono.com	ARCO, ARCOLISB	19	0
	PELAIRES	info@pelaires.com	ARCO, ARCOLISB	17	1
	L21	l21@l21gallery.com	ARCO, ARTISSIMA	11	0
	ANDRATX		CODE	0	0
SANTANDER (6)	ESPACIO ALEXANDRA	info@espacioalexandra.es	ARTE SANTANDER	8	0
	ESTELA DOCAL	esteladocal@hotmail.com	ARTE SANTANDER	14	1
	JOSE DE LA FUENTE	info@josedelafuente.gallery.com	ARTE SANTANDER, ESTAMPA, ARCO, ARCOLISB, LOOP, POPPOSITIONS, CODE	10	0
	JUAN SILIO	galeria@juansilio.com	ARTE SANTANDER, ARCO, ARCOLISB, ARTISSIMA	27	1
	SIBONEY	info@galeriasiboney.com	DRAWING ROOM, ESTAMPA, D. ROOM LISBOA	62	0
	EXHIBIT	info@exhibit.es	D.ROOM LISBOA	0	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

GIJÓN (6)	ATM	info@atmgaleria.com	DRAWING ROOM, A. SANTANDER, ESTAMPA	7	1
	AURORA VIGIL ESCALERA	aurora@vigilescalera.gallery.com	ARTMADRID, JUSTMAD, ESTAMPA, JUSTLX	32	0
	BEA VILLAMARIN	hola@beavillamarin.com	ARTMADRID	20	1
	CORNION	galeria@cornion.com	ARTMADRID	10	1
	ESPACIO LIQUIDO	liquido@espaciolíquido.net	JUSTMAD, ESTAMPA, MARTE	15	0
	GEMMA LLAMAZARES	gema@gemallamazares.com	JUSTMAD, A. SANTANDER, ESTAMPA, JUSTLX	27	0
SEVILLA					
	ESPACIO OLVERA	info@espaciolvera.com	SWAB, JUSTMAD, ARTE SANTANDER, ESTAMPA	11	0
	RAFAEL ORTIZ	info@galeriarafaelortiz.com	ARTE SANTANDER, ARCO	42	0
	DI GALLERY	holadigallery@gmail.com	JUST LISBOA	7	0
	ALARCON CRIADO	info@alarconcriado.com	ESTAMPA, ARCO, ARCOLISB	12	0
BILBAO					
	MH	mh@mhartgallery.com	ART MADRID	0	0
	AIRE	galeriaaire@gmail.com	SWAB	0	0
	VANGUARDIA		ARTE SANTANDER, ESTAMPA, FIAC, ARCO	64	3
	CARRERAS MUGICA	info@carrerasmugica.com	ESTAMPA, ARCO, ARCOLISB	22	1
SANTIAGO DE COMPOSTELA					
	LUISA PITA	galeria@luisapita.com	ARTMADRID, JUSTLX	29	0
	METRO	info@galeriametro.com	JUSTMAD, JUSTLX	22	0
	NORDES	info@galerianordes.com	JUSTMAD, ESTAMPA	12	1
	TRINTA	trinta@trinta.net	JUSTMAD, JUSTLX	26	1
MARBELLA					
	YUSTO / GINER	galeria@yusto-giner.com	DRAWING ROOM, ARTE SANTANDER, ESTAMPA	15	0
	ESDEARTE	info@esartegallery.com	JUSTMAD, JUSTLX, A. MARBELLA	25	1
MALAGA					
	ELDEVENIR	eldevenir@gmail.com	JUSTMAD, ARTE MADRID, A. MARBELLA	9	1
	JM	galeria@galeriajm.com	ARTE SANTANDER	0	0
	ISABEL HUERLEY	info@isabelhurley.com	ESTAMPA	19	1
	ESTOA	info@stoagallery.com	POSITIONS	0	0
A CORUÑA					
	MORET	moretart@moretart.com	ARTMADRID	27	1
	LA DOCE	info@ladoce.net	HYBRID, JUSTMAD	6	0



## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

OVIEDO	ARANCHA OSORO	galeria@aranchaosoro.com	ART MADRID, ESTAMPA	21	0
	GUILLERMINA CAICOYA	info@galeriacicoya.com	JUSTMAD, ESTAMPA	11	0
ZARAGOZA	CASA AMARILLA	info@galerialacasamarilla.com	DRAWING ROOM	14	0
	ANTONIA PUYÓ	galeria@antoniapuyo.com	SWAB, JUSTMAD, ESTAMPA	14	0
MURCIA	T20		SWAB, ARCO	23	0
	ARTNUEVE	galeria@artnueve.com	DRAWING ROOM, ESTAMPA	21	4
CASTELLÓN	CANEM	canemgaleria@gmail.com	ARTE SANTANDER	24	0
	COLL BLANC	mariano@collblanc.com	JUSTMAD, MARTE	18	0
TENERIFE	ARTIZAR	info@artizar.es	DRAWING ROOM, ARTE SANTANDER, HYBRID, ESTAMPA	20	0
	LEYENDECKER	info@leyendecker.net	ESTAMPA, ARCO, ARCOLISB	39	0
GRAN CANARIA	MANUEL OJEDA	info@galeriamanuelojeda.com	ESTAMPA	26	0
	SARA LEON	info@galeriasaroleon.com	ART PARIS	15	0
OURENSE	MARISA MARIMÓN	galeria@marisamarimon.com	JUSTMAD	12	1
LUGO	ABOUT ART (Cerrada)	galeria@aboutart.es	ARTMADRID	0	0
NOJA	ESPIRAL	espiralgaleriadearte@gmail.com	ARTMADRID, ARTE SANTANDER	35	1
SAN SEBASTIAN (1)	KUR	art@kurgallery.com	ARTMADRID	28	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

ARANDA DEL DUERO	RODRIGO JUANRRAZ	contacto@rodrigojuarranz.com	ARTMADRID, ESTAMPA	19	0
SEGOVIA	AG GALLERY	apgallery.info@gmail.com	JUSTMAD	9	0
ALMAGRO	FÚCARES	galeria@fucares.com	JUSTMAD	16	0
GRANADA	RUZ LINARES	uizlinares@telefonica.net	JUSTMAD, DRAWING ROOM	11	0
HUESCA	LA CARBONERIA	arte@lacarboneria.net	DRAWING ROOM, MARTE	13	0
BADAJOS	ANGELES BAÑOS	info@galeriaangelesb.com	ARTE SANTANDER, ESTAMPA, ARCOLISB	15	0
VALLADOLID	JAVIER SILVA	javier@galeriajaviersilva.com	ARTE SANTANDER	11	0
GERONA	ALTEZZA STUDIO	info@altezzastudio.com	ESTAMPA	1	0
ALICANTE	AURAL	galeriaural@gmail.com	ESTAMPA, ARCO, ARTISSIMA	15	0
VIGO	PM8	galeria@pm8galeria.com	ARCO, ARTISSIMA, LISTE	12	0
SALAMANCA	ESPACIO NUNCA	espacio@espacionuca.com	MARTE	8	0
S. MARGARITA I ELS MONJOS	PALMADOTZE	info@palmadotze.com	SWAB	17	0

CÁCERES

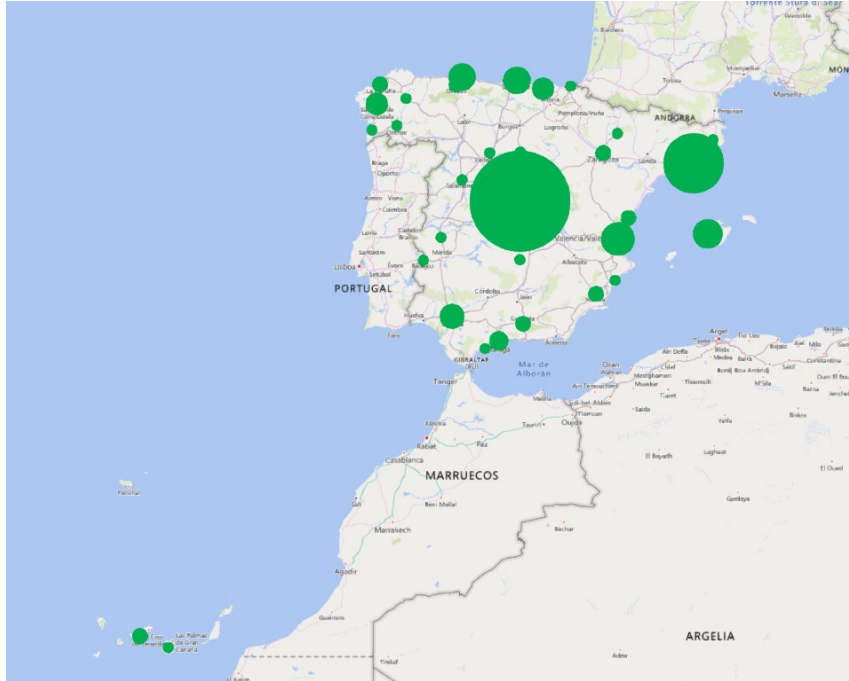
KERNER

info@galeriakernel.com

JUSTMAD, ARTE SANTANDER

16

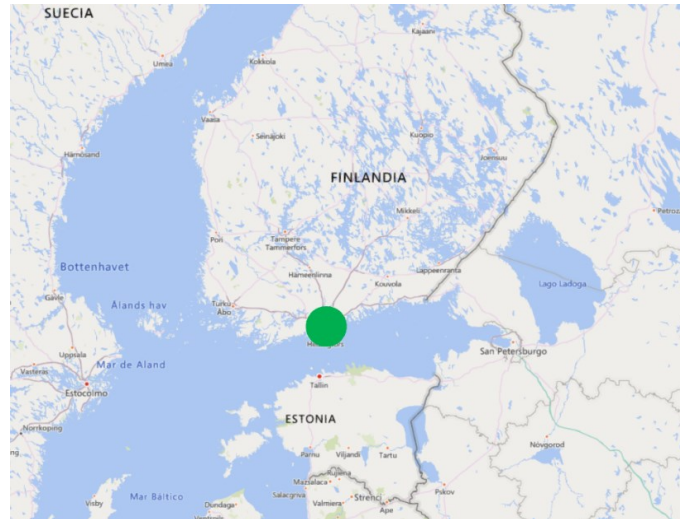
0



Galerías de arte en España.

## FINLANDIA

CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
HELSINKI	ANHAVA	miguel@gallerimda.com	ARCO, VOLTA, ART DUSSELDORF, MARKET, CHART	31	1
	FLORSBLOM	info@galerieforsblom.com	ARCO, CHART	68	1
	HEINO	info@galleriaheino.com	VOLTA, MARKET, CHART	40	0
	HELSINKI CONTEMPORARY	info@helsinkicontemporary.com	VOLTA, MARKET, CHART	8	0
	RANKAA	galleriarankka@gmail.com	OTHERS	29	0



Galerías de arte en Finlandia.

## FRANCIA

CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
PARIS	2248m2	contacto@2248m2.com	PAREIDOLIE, ART ROTTERDAM, ART BRUSSELS, ARTISSIMA, ART COLOGNE, ART O RAMA	11	1
	8+4	info@bernardchateau.com	DRAWING NOW	91	0
	A2Z	info@a2z-art.com	ART PARIS, DRAW LONDON	25	0
	AGENCE PARIS	contact@lagenceparis.com	ART PARIS	13	0
	AIR DE PARIS	fan@airdeparis.com	FIAC, BASEL	37	0
	ALAIN GUTHARC	gutharc@free.fr	BIENVENUE, PAREIDOILE, DRAWING NOW	17	0
	ALB	contact@galeriealb.com	BIENVENUE, VOLTA	23	0
	ALBERTA PANE	a.pane@galeriealbertapane.com	ARTISSIMA	15	0
	ALLEN	lila@galerieallen.com	FIAC, LISTE	13	1
	ALMINE REICH	contact.paris@alminerech.com	FIAC, FRIEZE, ART BRUSSELS, ART GENEVE, BASEL	65	0
	ANGE BASSO	galerie.angebasso@gmail.com <galerie.angebasso@gmail.com>; info@galerieannebarrault.com	ART PARIS	14	0
	ANNE BARRAULT	info@annedevillepoix.com	ART BRUSSELS, BIENVENUE, PAREIDOLIE	19	0
	ANNE DE VILLEPOIX	info@annedevillepoix.com	ART PARIS, DRAWING NOW	32	0
	ANNE SARAH BENICHO	galerie@annesarahbenichou.com	INDEPENDENT, PAREIDOLIE, DRAWING NOW	11	0
	ANTOINE LAURENTIN		ART GENEVE	103	0
	ANTOINE LEVI	info@antoinelevi.fr	INTERNATIONALE, ART O RAMA, LISTE	12	1
	APPLICAT- PRAZAN		ART GENEVE, BASEL	34	0
	APPLICAT PRAZAN		FIAC, BASEL	19	0
	AR FLEURY	info@arfleury.com	ART PARIS	30	0
	ARNAUD LEFEBRE	arnaud@galeriearnaudlefebvre.com	ART PARIS, DRAW LONDON, BIENVENUE	20	0
ART CONCEPT		FIAC, ART PARIS, BASEL	25	0	
ARTISYOU	annickhabib@artisyoud.com	ART PARIS	33	0	
ATELIER CLOT	atelierclot@gmail.com	ENTER	37	0	
BA	contact@galerie-ba.com	ART PARIS	39	0	

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

BALICE HERTLING	gallery@balicehertling.com	FIAC, LISTE	15	0
BELEM	contact@galerie-belem.com	ART PARIS	7	0
BENDANA PINEL	galerie@bendana-pinel.com	ARCO, ARTISSIMA	19	0
BERNANRD JORDAN	galerie@jordan-seydoux.com	BIENVENUE, PAREIDOILE, DRAWING NOW	29	0
BERNARD BOUCHE	info@galeriebernardbouche.com	DRAW LONDON	18	1
BERT	galerie.bert@wanadoo.fr	ART PARIS	33	0
BERTHEAS	paris@galeriebertheas.fr	ART PARIS	12	0
BINOME		ART PARIS, UNSEEN	15	0
BLACKLASH	info@backslashgallery.com	DRAWING NOW	15	0
BONNY POON	sin web	ART O RAMA	0	0
CATHERINE PUTMAN	contact@catherineputman.com	DRAWING NOW	18	1
CECILE FAKHOURY		ART PARIS	17	1
CEYSSON BENETIERE		ART PARIS, FIAC, ART BRUSSELS, DRAWING NOW, ART DUSSELDORF	28	0
CHANTAL CROUSEL	galerie@crousel.com	ARCO, FIAC, FRIEZE, BASEL	33	0
CHAUVY	m.chauvy@wanadoo.fr	ART PARIS	12	0
CHEVALIER	info@galerie-chevalier.com	ART PARIS	11	0
CHRISTIAN BERST ART BRUT	contact@christianberst.com	DRAWING NOW	51	0
CHRISTOPHE GAILLARD	contact@galerie-gaillard.com	ARTISSIMA, ART BRUSSELS, INDEPENDENT	25	0
CLAIRE GASTAUD	claire@claire-gastaud.com	ART PARIS	20	0
CLAUDE BERNARD	galerie@claudes-bernard.com	ART PARIS	77	1
CLEMENTINE DE FERONNIERE	mail@galerieclementinedelaferonniere.fr	ART PARIS, UNSEEN	12	0
COLETE COLLA	univer@galerieuniver.com	ART PARIS	52	0
CREVECOURE	info@galeriecrevecoeur.com	INTERNATIONALE, ART BASEL, FRIEZE, LISTE, ARCO, ART O RAMA, ART GENEVE	16	0
DATA RHEI	contact@datarhei.fr	BIENVENUE	19	0
DENISE RENE	info@deniserene.com	ARCO, ART GENEVE	103	0
DEROUILLO	contact@galeriederouillon.com	SUNDAY, ART BRUSSELS	9	0
DIAMETRE	sin web	POPPOSITIONS	0	0
DILECTA	gregoirerobinne@editions-dilecta.com	ART PARIS, DRAWING NOW	130	2
DIX9	info@galriedix9.com	ARTISSIMA, DRAW LONDON, CODE	15	0
DOMENIQUE FIAT	info@dominiquefiat.com	ART PARIS	100	0
DUKTO	galerie@dutko.com	ART PARIS	29	0
EDOUARD ESCOGNOU	sin web	BIENVENUE	0	0
EDOUARD MONTASSUT	mail@edouardmontassut.com	LISTE, MIART, FIAC, INTERNATIONALE	10	0
EKO SATO	contact@ekosato.com	ART PARIS	8	0
EMMANUEL HERVE	contact@galerie-gaillard.com	SWAB	10	0
ERIC MOUCHET		ART PARIS	19	0
ERIC PUDONT		ART PARIS, PAREIDOLIE	27	0
ESTHER WOERDEHOFF	galerie@ewgalerie.com	ART PARIS	20	0
EVA MEYER	contact@galerieevameyer.com	ART GENEVE, ARTISSIMA, BIENVENIU	12	0
EXO EXO	sin web	INDEPENDENT, LISTE	0	0
FLORENCE LOEWY	info@florenceleowy.com	ARTISSIMA	11	0
FRANCHOISE LIVINEC	contact@francoiselivinec.com	ART PARIS	44	0
FRANK ELBAZ	info@galeriefrankelbaz.com	FIAC, ART BASEL	11	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

FREDERIK MOISAN	info@galeriefrankelbaz.com	ART PARIS	27	0
FREEDMAN FIZPATRICK	ff@freedmanfitzpatrick.com	ART BASEL, ART BRUSSEL, FIAC, ART BERLIN	16	0
GALERIE 1900-2000	rodica@galerie1900-2000.com	FIAC, ART GENEVE, BASEL	88	0
GALERIE BAYART		LONDON ART FAIR	26	1
GALERIE CHARLOT	valentina@galeriecharlot.com	ART BRUSSELS	14	0
GB AGENCY	gb@gbagency.fr	ARTISSIMA, BASEL	19	0
GEORGES-PHILIPPE Y NATHALIE VALLOIS	info@galerie-vallois.com	DRAWING NOW, BASEL, ART GENEVE	32	1
GIMPER MULLER	contact@gimpel-muller.com	ART PARIS	10	0
GLÉNAT		DRAWING NOW	141	0
GOSWEL ROAD	info@goswellroad.com	INTERNATIONALE	12	0
H GALLERY	galerie@h-gallery.fr	ART PARIS	15	0
HIGH ART	info@highart.fr	FIAC, FRIEZE, BASEL	15	0
HOPKINS	hopkins@galeriehopkins.com	FIAC, BASEL	51	1
HUSSENROT	hi@galeriehusenrot.com	MIART, INDEPENDENT	15	1
IMANE FARES	contact@imanefares.com	ART PARIS	9	0
IN SITU	galerie@insituparis.fr	ARTISSIMA, FIAC, DRAWING NOW, ART GENEVE	32	0
INTERVALLE	contact@galerie-intervalle.com	ART PARIS	10	0
ISABELLE GOUNOD	http://galerie-gounod.com/	DRAW LONDON, DRAWING NOW, BIENVENUE, DRAWING NOW	18	0
JEAN BROLLY	galbrolly@wanadoo.fr	ART PARIS, PAREIDOLIE, ART GENEVE	37	0
JEAN FOURNIER	info@galerie-jeanfournier.com	ART BRUSSELS, ART GENEVE, GALERISTAS, DRAWING NOW	20	0
JEROME POGGY	office@societies.fr	ART PARIS, ARCO, BASEL, FIAC, ART O RAMA	20	0
JOCELIN WOLFF	j.wolff@galeriewolff.com	ARCO, ARTISSIMA, BASEL	18	0
JOSEPH TANG	info@galeriejosephtang.com	INDEPENDENT, FIAC, LISTE	10	0
JOUSSE ENTERPRISE	art@jousse-Entreprise.com	FIAC, INDEPENDENT	18	0
KAMEL MENNOUR		FIAC, ART GENEVE, BASEL, ART COLOGNE	39	2
KARSTEN GREVE	info@galerie-karsten-greve.fr	ART PARIS, BASEL	54	0
LA FERONNERIE		BIENVENUE, ART ROTTERDAM, DRAWING NOW	30	0
LA FOREST DIVONNE	paris@galerielaforestdivonne.com	ART PARIS, ART BRUSSELS, VOLTA	26	0
LA HUMIERE		ART PARIS, BASEL	31	1
LA PLAGI	info@laplage.org	INTERNATIONALE	11	0
LARA VINCI	contact@lara-vincy.com	ART PARIS	18	0
LAURENT GODIN	info@laurentgodin.com	PAREIDOILE, ART GENEVE, FIAC, ART COLOGNE, DRAWING NOW	24	1
LAURENTIN	contact@galerie-laurentin.com	ART BRUSSELS	103	0
LE CONFORT MODERNE		BIENVENUE	0	0
LE MINOTAURE		FIAC, ART GENEVE	119	0
LELIA MORDOCH	lelia.mordoch.galerie@wanadoo.fr	ART PARIS	43	0
LELONG & CO	info@galerie-lelong.com	ARCO, MIART, FIAC, FRIEZE, ART BRUSSEL, DRAWING NOW, ART GENEVE, BASEL	41	2
LELOUCH	contact@jmllelouch.com	ART PARIS	15	0
LEMOW	info@lemow.com	POPPOSITIONS	17	0
LES FILLES DU CALVARI	paris@fillesducalvaire.com	DRAWING EOOM, ART PARIS, ART BRUSSELS	33	0
LILY ROBERT	lily@lilyrobert.com	ARTISSIMA, POPPOSITIONS, BIENVENUE	5	0
LIUSA WANG	nelly.alegre@galerieliusawang.com	ART PARIS	18	0



## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

LOEVE CO.	and@loeveandco.com	DRAW LONDON, DRAWING ROOM	17	0
LOEVENBRUCK	contact@loevenbruck.com	FIAC, ART PARIS, DRAWING ROOM, ART GENEVE	10	0
LOFT		ART PARIS	30	2
LOO AND LOU	contact@looandlougallery.com	JUSTMAD, JUSTLX, ART PARIS	25	1
LOUISE GENDRE	contact@galerielouisgendre.com	ART PARIS	20	1
MAGNIM	info@magnin-a.com	FIAC, ART GENEVE	38	0
MAIA MULLER	contact@maiamuller.com	DRAW LONDON, DRAWING NOW	14	0
MARCELLE AIX	demain@marcelleaix.com	FIAC, LISTE	14	1
MARIAM GOODMAN	goodman@mariangoodman.com	MIART, BASEL	49	1
MARK HACHEM	paris@markhachem.com	ART PARIS, VOLTA	23	0
MARTEL	contact@galeriemartel.fr	DRAWING NOW	0	0
MARTINE ABOUCAYA		PAREIDOLIE	8	0
MAUBERT	galeriemaubert@galeriemaubert.com	ARCO, ART BRUSSELS, DRAWING NOW	25	0
MICHEL GIRAUD	info@galeriegiraud.com	ART PARIS	26	0
MICHEL REIN	galerie@michelrein.com	ARCO, ART BRUSSELS	30	1
MOR CHARPENTIER	contact@mor-charpentier.com	ARCO, FIAC, LISTE	26	0
MULTIPLES	contact@galeriedemultiples.com	DRAWING NOW, FIAC, ART O RAMA, ART BRUSSELS	146	0
NATALIA OBADIA		ART PARIS, ART BRUSSELS, ART GENEVE, BASEL	44	0
NATALIE SEROUSSI	galerie@natalieseroussi.com	ART PARIS, BASEL	72	0
NEC NILSON	contact@galerienec.com	ART PARIS	25	1
CHIGLIEN OPERA		ART PARIS	68	3
PACT	info@galeriepact.com	SUNDAY, ART BRUSSELS, MIART, ARTISSIMA, ART MONTECARLO	9	0
PACT	info@galeriepact.com	ART BRUSSELS, SUNDAY, MIART, ARTISSIMA	9	0
PAPILLON	contact@galeriepapillonparis.com	FIAC, ART BRUSSELS, DRAWING NOW	27	1
PARIS BEIJING	paris@galerieparisbeijing.com	ART PARIS, DRAWING NOW	16	0
PASCAL GABERT	galerie.gabert@wanadoo.fr	ART PARIS	17	0
PATRICE TRIGANO	contact@galerietrigano.com	ART PARIS	19	0
PATRICIA DORFMAN	galerie@patriciadorfmann.com	ART PARIS	27	0
PAVIOT		ART PARIS	43	0
PCP	info@galeriepcp.com	MIART	15	0
PERAHIA	contact@galerieperahia.com	ART PARIS	28	0
PERROTIN	paris@perrotin.com	FIAC, FRIEZE, ART GENEVE, BASEL	56	3
PIERRE YVES CAER		ART PARIS	25	0
PRAZ	info@praz-delavallade.com	ART PARIS, ARTISSIMA, ART O RAMA	34	0
DELAVALLADE		ART PARIS, ART COLOGNE	14	0
RABOUAN MOUSSION	info@rabouanmoussion.com			
RAIBAUDI WANG		ART PARIS	9	0
RICHARD	paris@galerierichard.com	ART PARIS	25	0
RMC	info@rcmgalerie.com	MIART, VIENNA CONTEMPORARY	19	0
RX	info@galerierx.com	ART BRUSSELS, DRAWING NOW	15	0
SAGE	info@sageparis.com	ART PARIS	3	0
SANS TITRE 2016	contact@sanstitre2016.com	INDEPENDENT, ART O RAMA, INTERNATIONALE, ART BERLIN, LISTE	0	0
SATOR	lise@galeriesator.com	LOOP, ART BRUSSELS, DRAWING NOW	15	1
SCHOOL		ART PARIS	21	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

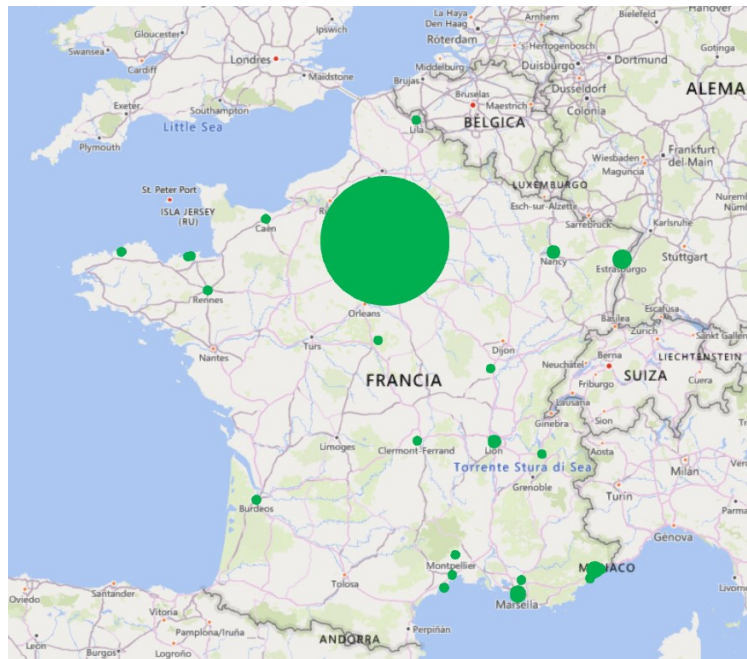
	SEMIOSE	info@semiose.com	ART PARIS, ART BRUSSELS, MIART, FIAC, INDEPENDENT, DRAWING NOW	20	3
	SHIVERS ONLY	contact@shiversonly.com	INTERNATIONALE	0	0
	SIOTINE		ART PARIS	10	1
	SOBERING	contact@soberinggalerie.com	DRAW LONDON	12	0
	STROUK	info@galerie-strouk.fr	ART PARIS	37	1
	SULTANA	contact@galeriesultana.com	FRIEZE, INTERNATIONALE, LISTE	15	0
	SUZANNE TARASIEVE	julien@suzanne-tarasieve.com	DRAW LONDON, ART BRUSSELS, DRAWING NOW, ART COLOGNE	28	0
	TAMENÁGA		ART PARIS	24	0
	TEMPLON		ART PARIS, ART BRUSSELS, ART GENEVE, BASEL	42	1
	THADDAEUS ROPAC		ARCO, FRIEZE, INDEPENDENT, BASEL	65	4
	THOMAS BERNARD	info@galeriethomasbernard.com	ART PARIS, ARTISSIMA	17	0
	UN SPACED	gabrielle@un-spaced.com	ART PARIS, ART ROTTERDAM	21	0
	UNDER CONSTRUCTION	underconstructiongallery@gmail.com	BIENVENUE	8	0
	VALÉRIE DELAUNAY		BIENVENUE	11	0
	VALETIN	fred@galeriechezvalentin.com	FIAC	27	1
	VALLOIS		ART PARIS, BASEL	36	1
	VNH	cerrada	INDEPENDENT, ART O RAMA	0	0
	WALTMAN		ART PARIS	24	0
	WE DO NOT WORK ALONE	No lo pone	INDEPENDENT	0	0
	XIPPAS	paris@xippas.com	DRAWING NOW, ART GENEVE	50	0
	YOUNIQUE	galeriesunique@gmail.com	ART PARIS	12	0
	ZAFRA	contact@espace-zafra.com	ART PARIS	22	1
	ZLOTOWSKI		ARTPARIS	37	0
ESTRASBURGO	AEDAEN		ARTPARIS	41	1
	LACAN		ART PARIS	150	0
	RITSCH FISCH	CONTACT@RITSCHFISCH.COM	ART PARIS	29	0
	BERTRAND GILLIG		BIENVENUE	14	1
MARSELLA	NOSCO	contact@gallerynosco.com	ARCO	13	1
	NAJUMA	jean-fabrice.miliani@orange.fr	ART PARIS	24	0
	DOBLE V	contact@double-v-gallery.com	ART ROTTERDAM	11	0
SAINT PAUL VENCE	BOGENA		ART PARIS	24	2
	CATHERINE ISSERT		FIAC, DRAWING NOW, ART GENEVE	28	0
	ROBINSON		ART PARIS	15	1
LYON	MICHEL DESCOURS		ART PARIS	40	0
	VALERIE EYMERIC		ART PARIS	17	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

NANCY	MELANIE RIO		ARTPARIS	14	0
	HERVE BYZE		INDEPENDENT	20	0
CAEN	DES SENS	galeriedessens@gmail.com	ART PARIS, DRAWING NOW	12	0
NANÇAY	CAPAZZA	contact@galerie-capazza.com	ARTPARIS	93	0
MONTLIGNON	BARROU PLANQUART		ARTMADRID	26	0
CARRIERES SUR SEINE	NORTY	galerie@norty-paris.com	ARTMADRID	6	0
BURDEOS	PIERRE POMET	ESPACE@PIERREPOUMET.COM	SWAB, POPPOSITIONS	4	0
MONTPELLIER	AD	contact@adgalerie.com	ART PARIS	20	0
SETE	ART PATRIMOINE		ART PARIS	36	0
CANNES	HURTEBIZE		ART PARIS	9	0
CHAMBERY	MOTTET	galeriemottet@orange.fr	ART PARIS	3	0
RENNES	ONIRIS	gallery@oniris.art	ART PARIS, DRAWING NOW	25	0
SAINT BRIAC SUR MER	PETITES CARREAUX		ART PARIS	16	1
DINARD	GALERIE CALDERONE		LONDON ART FAIR	14	0
CLERMONT- FERRAND	CLAIRE GASTAUD		ART BRUSSELS, BIENVENUE, DRAWING NOW	14	0
AIX EN PROVENCE					

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

	JEAN-LOUIS RAMAND		BIENVENUE, DRAWING NOW	12	0
LOCQUIREC					
	RÉJANE LOUIN		BIENVENUE	21	0
SAUVE					
	VACHET DEL MAS	contact@galerievachetdelmas.com	DRAWING NOW	15	0
LILLE					
	CEDRIC BACQUEVILLE		UNSEEN	17	0
NIZA					
	ESPACE A VENDRE	contact@espace-avendre.com	DRAWING NOW, VOLTA	49	0
CHAGNY					
	PIETRO SPARTA		BASEL	0	0



Galerías de arte en Francia.

## GRECIA

CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
ATENAS	ELENI KORONEOU	info@koroneougallery.com	ART COLOGNE	18	0
	KALFAYAN	info@kalfayangalleries.com	FRIEZE, ART BRUSSELS, BASEL, MIART	29	0
	RODEO	info@xn--rodeogallery-k09f.com	LOOP	21	0
	THE BREEDER	gallery@thebreedersystem.com	FIAC, FRIEZE	21	1

TESALONICA

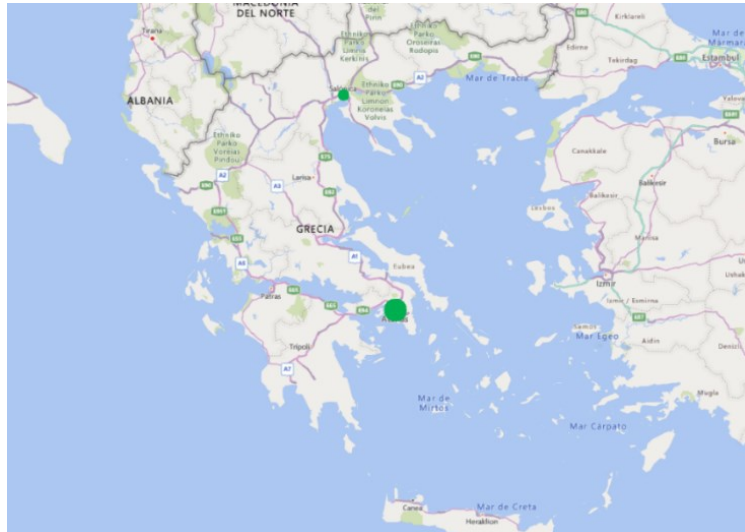
KALFAYAN

info@kalfayangalleries.com

MIART

29

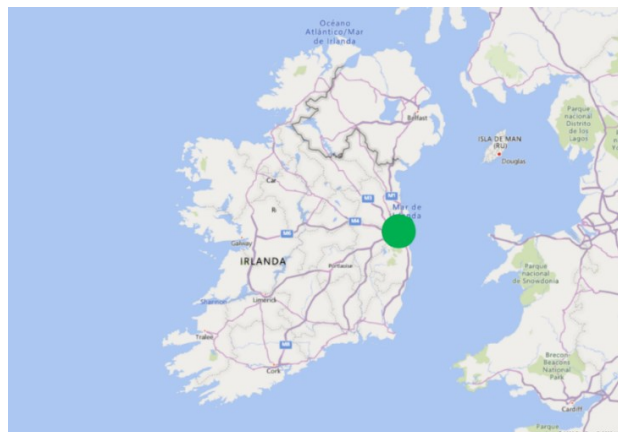
0



Galerías de arte en Grecia.

## IRLANDA

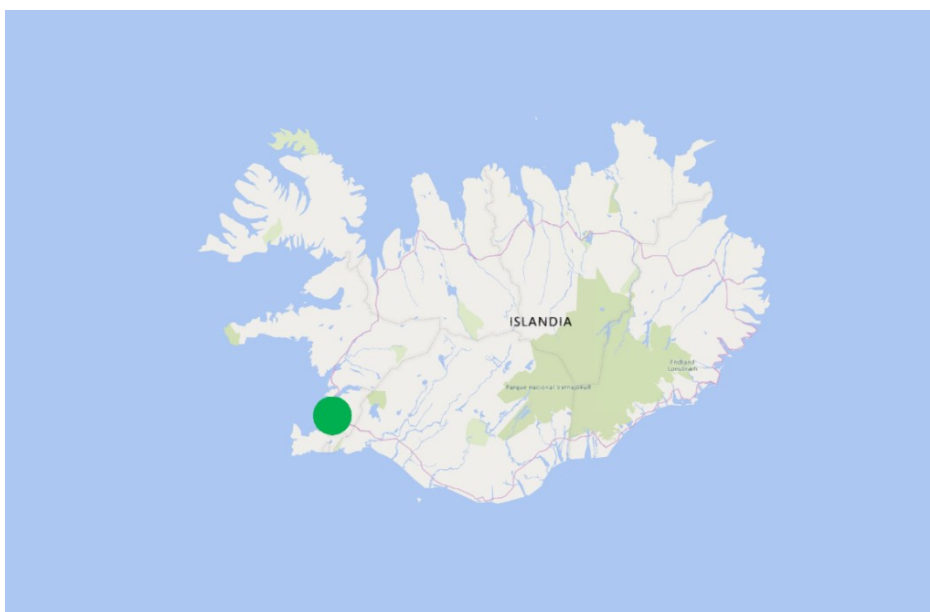
CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
DUBLIN	GREEN ON RED	info@greenonredgallery.com	ART BRUSSELS, VOLTA, VIENNA CONTEMPORARY, ART DUSSELDORF	19	0
	MOTHER STANKSTATION	gallery@motherstankstation.com	FRIEZE, BASEL	19	1
	KEVIN KAVANAGH	info@kevinkavanagh.ie	LONDON ART FAIR, VOLTA	27	0
	KERLIN	gallery@kerlin.ie	FIAC, BASEL	17	0
	GIBBONS & NICHOLAS	info@gibbonsnicholas.com	VOLTA	16	0
PORTMARNOCK	GIBBONS & NICHOLAS		LONDON ART FAIR	16	0



Galerías de arte en Irlanda.

## ISLANDIA

CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
REYKJAVIK					
	BERG CONTEMPORARY	gallery@bergcontemporary.is	LOOP, FIAC, ART GENEVE, CHART	15	1
	HVERFIS	info@hverfisgalleri.is	MARKET, CHART, ART BRUSSELS, VOLTA	13	1
	I8	info@i8.is	FRIEZE, MARKET, CHART	23	0
	Kunsthalle Tropical		POPOSITIONS	0	0



Galerías de arte en Islandia.

## ITALIA

CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
MILAN					
	10 AMART	Info@10amart.it	A. VERONA, MIART, ARTEFIERA	11	0
	A ARTE INVERNIZZI	info@arteinvernizzi.it	MIART, ART GENEVE, BASEL	36	1
	A29	info@aa29.it	A. VERONA, DRAWING ROOM, ARTE FIERA	8	0
	ANDREA INGENITO	info@ai-ca.com	ARTEFIERA	33	0
	ANICA	GP@anicagallery.com	OTHERS	8	0
	AREA B	info@areab.org	A-VERONA	20	0
	ART SUPER SPACE		SWAB	0	0
	ARTE A	info@arteagallery.it	A. VERONA	31	0
	BONELLI	info@galleriagiovannibonelli.it	A. VERONA, MIART, ARTEFIERA	19	1
	CA DI FRA	gcomposti@gmail.com	A. VERONA, ARTEFIERA	0	0



## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

CANEPANERI	info@canepaneri.com	A. VERONA, ARTEFIERA, SUNDAY, ART O RAMA	12	0
CARDI	mail@cardigallery.com	MIART, FIAC	45	1
CASSINA	info@cassinaprojects.com	SWAB, ARCO LISBOA, DAMA	6	0
CASTIGLIONE	luca@castiglionifinearts.com	ARTISSIMA	7	0
CAVACIUTI	info@glaucovacaciuti.com	ARTEFIERA	19	0
CLIMA	info@climagallery.com	ARTISSIMA, MIART	6	0
CLIVIO	galleriaclivio@gmail.com	A. VERONA, ARTEFIERA	15	0
CONCEPTUAL	info@conceptual.it	MIART	14	0
CONTRASTO	contrastogalleria@contrastobooks.com	ARTEFIERA	36	0
CRISTIAN STEIN	info@galleriachristianstein.com	ARTISSIMA, BASEL	0	0
DE LLUPI	info@dellupiararte.com/	A. VERONA, MIART, ARTEFIERA	6	0
DEP ART	art@depart.it	ARTISSIMA, A. VERONA, MIART, ARTEFIERA, ART COLONGE, ART BRUSSELS, MIART	28	0
ERASTUDIO	info.erastudio@gmail.com		10	0
FABBRICA EOS	info@fabbricaeos.it	OTHERS, ARTEFIERA	20	0
FANTA MLN	info@fanta-mln.it	ARTISSIMA, ART O RAMA, LISTE	4	0
FEDERICA SHIAVO	info@federicaschiavo.com	ARCO, MIART, ARTEFIERA	20	0
FEDERICO LUGER	info@flgallery.com	ARTISSIMA, A. VERONA	21	1
FEDERICO RUI	federico@federicorui.com	A. VERONA	15	0
FEDERICO VAVASSORI	info@federicovavassori.com	INTERNATIONALE	19	0
FRANCESCA MININI	<info@federicovavassori.com>; info@francescaminini.it	ARTISSIMA, MIART, FIAC, INDEPENDENT	25	3
FREDIANO FARSETTI	info@galleriafredianofarsetti.it	MIART, ARTEFIERA	0	0
FULL FALL		INTERNATIONALE	17	0
FUMAGALLI	info@galleriafumagalli.com	MIART	45	1
GARIBOLDI	posta@studiogariboldi.com	MIART	48	0
GIO MARCONI	info@giomarconi.com	ARTISSIMA, MIART, FRIEZE, BASEL	28	0
GOMIERO	info@galleriagomiero.com	MIART	0	0
IL CASTELLO		ARTEFIERA	50	2
KAUFMANN REPETTO LATUADA	info@kaufmannrepetto.com	MIART, FIAC	28	0
LIA RUMMA	info@liarumma.it	ARTEFIERA	19	0
LOOM	ask@loomgallery.com	ARTISSIMA, FRIEZE, ART BRUSSELS, BASEL	34	0
LUCA TOMMASI	luca@lucatommasi.it	ARTISSIMA	7	0
LUISA DELLE PIANE	info@gallerialuisadellepiane.it	A. VERONA, ARTEFIERA	18	0
M77	info@m77gallery.com	MIART	3	0
M77	info@m77gallery.com	MIART, ART BRUSSELS	6	0
MAAB		A. VERONA, MIART, ARTEFIERA	31	1
MADEINART	info@madeinartgallery.com	A. VERONA	4	0
MANUEL ZOIA	info@manuelzoiagallery.com	A. VERONA, OTHERS	6	0
MARCO ROSSI		A. VERONA, ARTEFIERA	16	0
MASSIMO DI CARLO	milano@massimodecarlo.com	A. VERONA, ARTEFIERA	16	0
MATTEO LAMPERTICO	info@matteolampertico.it	ARTISSIMA, MIART, FIAC, ART GENEVE, BASEL	60	2
MENHIR	info@menhirarte.com	MIART	18	0
MICHELA CATTAI		A. VERONA, ARTEFIERA	10	0
MIMMO	milano@mimmoscognamiglio.com	A. VERONA	30	0
MIMMO	milano@mimmoscognamiglio.com	A. VERONA, MIART, ARTEFIERA	36	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

MONICA CARDENAS	info@monicadecardenas.com	ARTISSIMA, MIART, ARTEFIERA, ART GENEVE, ART COLOGNE	27	1
MONTRASIO	milano@montrasioarte.com	MIART	33	1
N CONTEMPORARY	info@ncontemporary.com	ARTEFIERA	9	0
NUOVA MORONE	info@nuovagalleriamorone.com	A. VERONA, ARTEFIERA	30	0
OFFICINE DEL IMMAGINE	info@officinedellimmagine.com	A. VERONA, MIART	17	0
OFFICINE SAFFI	info@officinesaffi.com	MIART	32	0
OSART	info@osartgallery.com	ARTISSIMA, A. VERONA, MIART, ART BRUSSELS	12	0
OTTO ZOO	info@ottozoo.com	MIART, ARTEFIERA, BIENVENUE	10	0
PACK	info@galleriapack.com	MIART	0	0
PAOLA SOSIO	paolasosioartgallery@gmail.com	OTHERS	11	0
PATRICIA ARMOCIDA	info@galleriapatriciaarmocida.com	A. VERONA	34	0
PODBIELSKY	info@podbielskicontemporary.com	ARTISSIMA, ARTEFIERA	12	0
POLIART	rovereto@galleriapoliart.com	A. VERONA	32	1
PRIMO MARELLA	info@primomarellagallery.com	ARTISSIMA, MIART, ARTEFIERA, ART GENEVE	26	0
PROGETTO ELM	info@progettoarte-elm.com	A. VERONA, ART BRUSSELS	13	0
PROMETEO	info@prometeogallery.com	ARCO, ARTISSIMA, A. VERONA, MIART, ARTEFIERA	24	0
RAFFAELLA CORTESE	raffaellacortese.com	ARCO, ARTISSIMA, MIART, FIAC, ART GENEVE	30	0
RENATA FABBRI	info@renatafabbri.it	ARTISSIMA, MIART, ARTEFIERA, SUNDAY	8	1
RIBOT	info@ribotgallery.com	ARTISSIMA, MIART, ARTEFIERA, SUNDAY	18	0
RITA URSO ARTOPIA	info@artopiagallery.net	ART DUSSELDORF	10	0
RUBIN	info@galleriarubin.com	A. VERONA, ART PARIS	20	2
SIX	info@galleriasix.it	ARTEFIERA, ART O RAMA	13	0
SPIRALE		A. VERONA, ARTEFIERA	0	0
TEGA	sito@galleriatega.it	MIART, BASEL	102	0
THE FLAT MASSIMO CARASI	theflat-carasi@libero.it	BIENVENUE, VOLTA, ART ROTTERDAM	16	0
TONELLI	info@galleriatonelli.it	A. VERONA, MIART, ARTEFIERA	71	0
VIASATERNA	info@viasaterna.com	ARTISSIMA, ARTEFIERA	39	1
WUNDERKAMMERN	wunderkammern@wunderkammern.net	ART PARIS	10	0
ZERO	info@galleriazero.it	MIART, FIAC, BASEL	0	0
ROMA				
ADA	info@ada-project.it	ARTISSIMA, MIART	4	0
ANNA MARRA	info@galleriaannamarra.it	A. VERONA, ART PARIS, ART ROTTERDAM, VOLTA	13	1
BONOMO	MAIL@BONOMOGALLERY.COM	MIART	37	1
CAMPAIOLA		A. VERONA, ARTEFIERA	4	0
CASOLI DI LUCA	info@casolideluca.com	MIART	47	1
ERIC RAVENNA	artecontemporanea@ericafioventini.it	MIART	45	1
EXELETTROFONICA	info@exelettrofonica.com	ARTISSIMA, MIART, ARTEFIERA	12	0
FRANCESCA ANTONINI	info@francescaantonini.it	ARTISSIMA, ARTEFIERA, ART PARIS, ENTER	14	0
FRUTTA	info@fruttagallery.com	LISTE	9	2
GALLERY APART	info@thegalleryapart.it	ARTISSIMA, ARTEFIERA	16	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

	GAVIN BROWN	gallery@gavinbrown.biz	FIAC, FRIEZE, BASEL	48	0
	GILDA LAVIA	info@gildalavia.it	ARTISSIMA, MIART, ART ROTTERDAM, CODE	5	0
	ILEX	info@ilexphoto.com	ART PARIS	22	0
	LORCA O NEILL	mail@lorcanoneill.com	ARTISSIMA, FRIEZE	25	0
	MAGAZZINO	info@magazzinoartemoderna.com	ARTISSIMA, MIART, FIAC, BASEL	25	3
	MATERIA	contact@materiagallery.com	ARTISSIMA, A. VERONA, ARTEFIERA, ART PARIS	7	0
	MONITOR	monitorlisbon@monitoronline.org	ARCO, ARCOLISB, ARTISSIMA, MIART, ARTEFIERA, ART BRUSSELS	24	0
	OPERATIVA	info@operativa-arte.com	ARTISSIMA	5	0
	RUSSO	info@galleriarusso.com	A. VERONA, ARTEFIERA	15	0
	SPAZIO NUOVO	info@spazionuovo.net	ARTEFIERA	12	0
	SPAZIO T24		OTHERS	0	0
	STUDIO 8		OTHERS	5	0
	STUDIO SALES	info@studiosales.it	ARTISSIMA, A. VERONA, ARTEFIERA	20	0
	T293	http://www.t293.it/	A. VERONA, MIART	27	0
	UNOSUNOVE	gallery@unosunove.com	ARTEFIERA	8	0
	WHITE NOISE	info@whitenoisegallery.it	JUSTMAD, A. VERONA, ARTEFIERA, ART ROTTERDAM	11	0
	Z20	info@z2ogalleria.it	ARTISSIMA, MIART, ARTEFIERA	13	1
VENECIA					
	CONTINI	venezia@continiarte.com	MIART, ARTEFIERA	22	3
	MARIGNANA	info@marignanaarte.it	A. VERONA, ARTEFIERA	13	0
	BEATRICE BURATI ANDERSON	info.beatriceburatianderson@gmail.com	A. VERONA	31	0
	A PLUS A	info@aplusa.it	ARTISSIMA	4	0
	MASSIMO DE LUCA	marina@massimodeluca.it	SWAB, ARTISSIMA, A. VERONA	19	1
	MICHELA RIZZO	info@galleriamichelarizzo.net	ARTISSIMA, A. VERONA, MIART, ARTEFIERA, DRAWING NOW, VIENNA CONTEMPORARY	31	1
MESTRE	ANTIGALLERY	info@antigallery.it	A. VERONA	17	0
BRESCIA					
	A+B	dario.bonetta@gmail.com	ARTISSIMA, ARTEFIERA, ART BRUSSELS, CODE	11	0
	APALAZZO	art@apalazzo.net	ARTISSIMA, MIART, FIAC, ART GENEVE	19	0
	COLOSSI	Info@colossiarte.it	A. VERONA	49	2
	E3	info@e3artecontemporanea.com	A. VERONA. ARTEFIERA	21	0
	GARE 82	info@gare82.net	A. VERONA	22	1
	KANALIDARTE	info@kanalidarte.com	A. VERONA	30	0
	MASSIMO MININI	Info@galleriaminini.it	ARTISSIMA, MIART, FIAC, BASEL	37	1
	THE ADDRESS	info@theaddressgallery.com	SWAB	7	0
	LUCIANO COLANTONIO	lucianocolantonio@libero.it	MIART	0	0
	PACI	info@pacificontemporary.com	MIART, ARTEFIERA	24	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

PESCARA	SOYUS	soyuzprojectspace@gmail.com	SWAB	15	0
	VISTAMARE	info@vistamare.com	ARTISSIMA, MIART, ARTEFIERA, FIAC	18	0
FORLI	MARCOLINI	Info.@galleriamarcolini.it	ARTEFIERA	7	0
CATANIA	WHITE GARAGE	info@whitegarage.it	SWAB	7	0
	MASSIMO GREGGI	massimo@massimoligreggi.it	ARTISSIMA	5	1
	GIAN LUCA COLLICA	galleriacollica@gmail.com	ARTISSIMA	0	0
PARMA	RIZOMI		A. VERONA	15	0
	DISPLAY		SWAB, OTHERS	9	0
MONZA	MAURIZIO CALDIROLA	info@mauriziocaldirola.com	A. VERONA	27	0
	MARTINA	info@martinagallery.com	A. VERONA	11	0
	MONTRASIO ARTE	montrasio@montrasioarte.com	ART DUSSELDORF	33	2
TURÍN	A PICK GALLERY	info@apickgallery.com	ARTE SANTANDER		
	ALBERTO PEOLA	info@albertopeola.com	ARTISSIMA, ARTEFIERA	26	0
	BIASSUTTIE	info@biasuttiebiasutti.com	A. VERONA, ARTEFIERA	44	0
	BURNING GIRAFFE	info@bugartgallery.com	JUSTMAD	0	0
	CASATI	art@casatiartecontemporanea.it	A. VERONA	24	0
	CHIONO REIVOSA	info@cragallery.com	OTHERS	17	0
	FEBO DAFNE	feboedafne@gmail.com	OTHERS	22	0
	FRANCO NOERO	info@franconoero.com	ARTISSIMA, FRIEZE, ART GENEVE, BASEL	29	2
	GIORGIO PERSANO	info@giorgiopersano.org	ARCO, ARCOLISB, ARTISSIMA, ARTEFIERA	76	0
	IN ARCO	info@in-arco.com	ARTISSIMA	15	0
	MAZZOLENI	torino@mazzoleniart.com	ARTISSIMA, A. VERONA, MIART, ARTEFIERA, FIAC	29	0
	NOIRE	info@noiregallery.com	ARTISSIMA, ART BRUSSELS	25	5
	NORMA MANGIONE	info@normamangione.com	ARTISSIMA, MIART, ARTEFIERA, ART O RAMA	11	0
	PHOTO	info@photoandcontemporary.com	ARTISSIMA	21	0
	RAFAELLE DE CHIRICO		A. VERONA	22	0
	METROQUADRADO		ARTEFIERA	8	0
	DAVIDE PALUDETTO	info@davidepaludetto.com	ARTEFIERA	19	1
	PRIVATEVIEW	info@privateviewgallery.com	CODE	0	0
	GIORGIO GALOTTI	hello@giorgiogalotti.com	DAMA, MIART	8	1
	PISTOIA	STUDIO 38	info@studio38gallery.it	HYBRID	11
SPAZIO A		info@spazioa.it	ARTISSIMA	11	0
VANNUCCI		info@vannucciartecontemporanea.com	A. VERONA, ARTEFIERA	13	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

### TRENTO

UFOFABRIK		HYBRID, JUSTLX	36	0
BOCCANERA	info@arteboccanera.com	A. VERONA, ARTEFIERA	11	0
PAOLO MARIA DEANESI	info@paolomariadeanesi.it	A. VERONA	14	0
STUDIO ARTE RAFAELLI	info@studioraffaelli.com	A. VERONA, ARTEFIERA	37	0
CELLAR	info@cellarcontemporary.com	ARTEFIERA	15	0

### S GIMINIANO

CONTINUA	sangimignano@galleriacontinua.com	ARCO, ARTISSIMA, MIART, FIAC, ART GENEVE, BASEL	59	4
----------	-----------------------------------	---	----	---

### FLORENCIA

GENTILI	info@galleriagentili.it	ARCO, ARTISSIMA	13	0
FRITELLI	info@frittelliarte.it	ARTISSIMA, A. VERONA, MIART	24	0
CARTAVETRA		A. VERONA, OTHERS	10	1
IL PONTE	info@galleriailponte.com	A. VERONA, MIART, ARTEFIERA, BASEL	27	1
TORNABUONI	info@tornabuoniarte.it	A. VERONA, MIART, ARTEFIERA, ART GENEVE	116	0
FICARA	info@santoficara.it	A. VERONA, ARTEFIERA	34	0
EDUARDO SECCI	gallery@eduardosecci.com	MIART, ARTEFIERA, ART BRUSSELS, DRAWING NOW, CODE	22	0
VEDA	info@spazioveda.it	MIART, INTERNATIONALE, ART O RAMA, LISTE	8	1

### NÁPOLES

STUDIO TRISORIO	info@studiotrisorio.com	ARCO, MIART, ARTEFIERA	30	1
TIZIANA DI CARO	info@tizianadicaro.it	ARCO, ARTISSIMA, MIART	16	0
ALFONSO ARTIACO	info@alfonsoartiaco.com	ARTISSIMA, MIART, FIAC, BASEL	36	0
ACAPELLA	galleriacappella@gmail.com	ARTISSIMA, MIART	22	0
UMBERTO DI MARINO	umberto@galleriaumbertodimarino.com	ARTISSIMA, A. VERONA, ARCO, ARCO LISBOA, ARTEFIERA	16	0
ANNA RUMMA	info@annarumma.net	A. VERONA, ARTEFIERA	10	0
INTRA		A. VERONA	0	0
SHAZAR	<a href="https://www.shazargallery.com/">https://www.shazargallery.com/</a>	A. VERONA, ARTEFIERA	11	0
FONTI	info@galleriafonti.it	ARTEFIERA	21	0
PRIMOPIANO		OTHERS	16	0
SUPPORTICO LOPEZ		INDEPENDENT	0	0

### BERGAMO

THOMAS BAMBRILLA	info@thomasbrambilla.com	ARCO, ARTISSIMA, MIART, ART BRUSSELS, ART GENEVE, ART DUSSELDORF	9	0
------------------	--------------------------	--	---	---

### TRIESTE

MLZ	marcolorenzetti.ac@gmail.com	ARTISSIMA, A. VERONA, ARTEFIERA	13	0
TORBANDENA	info@torbandena.com	ARTEFIERA	18	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

PIACENZA	UNA	info@unagalleria.com	ARTISSIMA, ARTISSIMA	5	0
VERONA	ARTERICAMBI	info@artericambi.com	ARTISSIMA, A. VERONA	11	0
	ISOLO17	gallery@isolo17.gallery	A. VERONA	12	0
	BOX	info@boxartgallery.com	A. VERONA, ARTEFIERA	22	0
	LA CITTA	info@studiolacitta.it	A. VERONA	26	2
	DELLO SCUDO	info@galleriadelloscudo.com	MIART, ARTEFIERA, BASEL	48	0
SARZANA	CARDELLI FONTANA	galleria@cardelliefontana.com	ARTISSIMA, A. VERONA, MIART, ARTEFIERA	9	0
MÓDICA	LAVERONICA	info@gallerialaveronica.it	ARTISSIMA, A. VERONA, FIAC	0	0
	LO MAGNO	info@gallerialomagno.it	ARTEFIERA	11	0
TORRE PELLICE	TUCCI RUSSO	gallery@tuccirusso.com	ARTISSIMA, MIART, BASEL	22	2
PALERMO	FRANCESCO PANTALEONE RIZZUTO	info@fpac.it	ARTISSIMA, MIART, ARTEFIERA A. VERONA	12	0
BOLONIA	CARDRDE	office@cardrde.com	MIART, ARTEFIERA	9	0
	DE FOSCHERARI	galleria@defoscherari.com	ARTISSIMA, A. VERONA, MIART, ARTEFIERA	17	0
	ENRICO ASTUNI	info@galleriaastuni.net	ARTISSIMA, A. VERONA, MIART	27	0
	FORNI	forni@galleriaforni.com	A. VERONA, ARTEFIERA	39	1
	L'ARIETE	info@galleriaariete.it	A. VERONA, ARTEFIERA	21	1
	LABS	info@labsgallery.it	A. VERONA, ARTEFIERA	4	0
	OTTO	info@otto-gallery.it	ARTISSIMA, MIART	26	0
	P420	info@p420.it	ARCO, ARTISSIMA, MIART, ARTEFIERA, FIAC, FRIEZE, ART BRUSSELS	22	1
	PIU	info@galleriapiu.com	ARTISSIMA, MIART, ARTEFIERA	10	0
	SPAZIA	info@galleriaspazia.com	A. VERONA, MIART	25	0
	STUDIO G	info@galleriastudiog7.it	A. VERONA, ARTEFIERA	21	0
	MAGGIORE	info@maggioregam.com	MIART, ARTEFIERA	44	0
	DI PAOLO	info@dipaoloarte.it	ARTEFIERA	11	0
	AF	info@af-artecontemporanea.it	ARTEFIERA	14	1
GÉNOVA	ABC	info@abc-arte.com	ARTEFIERA, MIART, ARTCOLOGNE	22	0
	PINKSUMMER	info@pinksummer.com	ARTISSIMA, ARTEFIERA	39	0
	GUIDI SHOEN	info@guidieshoen.com	A. VERONA, ARTEFIERA	15	0



## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

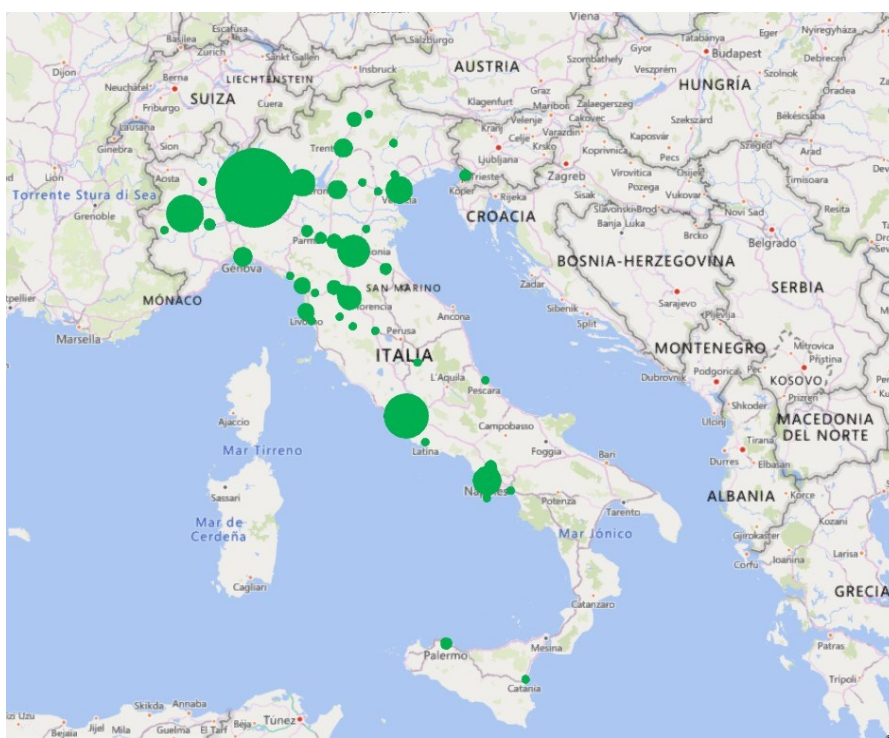
	MARTINI RONCHETTI VISION	info@martini-ronchetti.com info@visionquest.it	MIART, ARTEFIERA OTHERS, ARTEFIERA	0 25	0 0
SPOLETO					
	ADD ART	info@add-art.it	A. VERONA, OTHERS	8	1
PRATO					
	ARMANDA GORI OPEN	armandagoriarte@gmail.com info@csart.it	A. VERONA A. VERONA, MIART, ARTEFIERA	27 12	0 0
REGGIO EMILIA					
	BONIONI DE BONIS	info@bonioniarte.it info@galleriadebonis.com	A. VERONA, ARTEFIERA A. VERONA, ARTEFIERA	25 22	0 0
BOLZANO					
	ANTONELLA CATTANI CASCIARO DORIS GUETTA ALESSANDRO CASCIARO	info@accart.it info@alessandrocasciaro.com doris@galleriaghetta.com info@alessandrocasciaro.com	A. VERONA, ARTEFIERA, POSITIONS VOLTA, ART VIENA, ARTE FIERA A. VERONA, VOLTA, VIENNA CONTEMPORARY VIENNA CONTEMPORARY, ART VIENNA	21 16 19 0	0 0 2 0
LIVORNO					
	GIAN MARCO CASINI 21 GUSTALLA GIRALDI	info@gmcg.it info@galerie21livorno.com info@galleriagiraldi.it	A. VERONA, ARTEFIERA MIART ARTEFIERA A. VERONA, ARTEFIERA	10 12 28 21	0 0 0 0
BELLUNO					
	COLOPHONARTE	colophonarte@libero.it	A. VERONA	13	0
ASTI					
	EIDOS	galleria.eidos@gmail.com	A. VERONA, MIART	8	0
TREVISO					
	ELEFANTE		A. VERONA	16	0
TREVIGLIO					
	FERRARI		A. VERONA	36	1
FORLI CESENA					
	ART STUDIO		A. VERONA	10	0
SARONNO					

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

	IL CHIOSTRO	<a href="mailto:galleria@ilchiostroarte.it">galleria@ilchiostroarte.it</a>	A. VERONA, ARTEFIERA	24	0
CHIARI	INCONTRO	<a href="mailto:info@galleriaincontro.it">info@galleriaincontro.it</a>	A. VERONA, ARTEFIERA	66	0
LATINA	LM	<a href="mailto:info@lmgallery.it">info@lmgallery.it</a>	A. VERONA	0	0
FERRARA	MLB	<a href="mailto:mlb@mlbgallery.com">mlb@mlbgallery.com</a>	A. VERONA, ARTEFIERA	12	0
CASERTA	PEDANA	<a href="mailto:galleriacolapedana@gmail.com">galleriacolapedana@gmail.com</a>	A. VERONA, MIART, ARTEFIERA	12	0
	STUDIO LEGALE	<a href="mailto:galleriastudiolegale@gmail.com">galleriastudiolegale@gmail.com</a>	OTHERS	11	0
PIETRASANTA	FLORA BIGAI			19	2
	POGGIALI	<a href="mailto:info@galleriapoggiali.com">info@galleriapoggiali.com</a>	A. VERONA, MIART, ARTEFIERA	18	1
	SUNANA ORLANDO	<a href="mailto:info@galleriasusannaorlando.it">info@galleriasusannaorlando.it</a>	OTHERS	26	0
	POLESCHI		ARTEFIERA	44	0
VARESE	PUNTO SULL ARTE	<a href="mailto:info@puntosullarte.it">info@puntosullarte.it</a>	A. VERONA	28	1
ALEJANDRIA	STUDIO VIGATO	<a href="mailto:info@studiovigato.com">info@studiovigato.com</a>	A. VERONA, ARTEFIERA	13	0
VICENZA	VALMORE	<a href="mailto:info@valmore.it">info@valmore.it</a>	A. VERONA	10	0
	YVONNE	<a href="mailto:info@yvonneartecontemporanea.com">info@yvonneartecontemporanea.com</a>	VOLTA		
FOIANO DELLA CHIANA	BAGNAI	<a href="mailto:info@galleriabagnai.it">info@galleriabagnai.it</a>	MIART	39	0
SEREGNO	ARTESILVA	<a href="mailto:info@artesilva.com">info@artesilva.com</a>	ARTEFIERA	16	0
SIENA	FUORI CAMPO	<a href="mailto:info@galleriafuoricampo.com">info@galleriafuoricampo.com</a>	MIART, ARTEFIERA	6	0
MODENA	METRONOM	<a href="mailto:Info@metronom.it">Info@metronom.it</a>	ARTEFIERA	15	0
	ANTONIO VEROLINO D406	<a href="mailto:info@galleriaantonioverolino.com">info@galleriaantonioverolino.com</a>	MIART	10	0
			OTHERS, ARTEFIERA	32	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

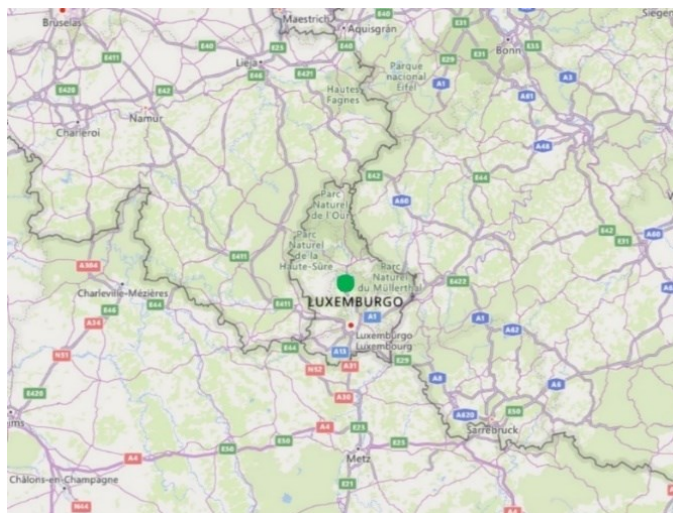
SALERNO	PAOLA VERRENGIA	<a href="mailto:galleriaverrengia@gmail.com">galleriaverrengia@gmail.com</a>	MIART, ARTEFIERA	21	0
BIELLA	BI BOX	<a href="mailto:info.bibox@gmail.com">info.bibox@gmail.com</a>	OTHERS	9	0
LUCCA	ZEIT	<a href="mailto:info@zeitgallery.it">info@zeitgallery.it</a>	OTHERS	10	0
VALENZA	LARA E RINO COSTA		ARTEFIERA	31	2
ASTI	EIDOS	<a href="mailto:galleria.eidos@gmail.com">galleria.eidos@gmail.com</a>	ARTEFIERA	8	0
PADOVA	ROSSO VERMIGLIO		ARTEFIERA	15	1
CASTIGLIONCELLO	GRANELLI	<a href="mailto:info@galleriagranelli.it">info@galleriagranelli.it</a>	ARTEFIERA	25	0
CAPRI	LIQUID ART SYSTEM		LONDON ART FAIR	64	6
ORTISEI	VIJION	<a href="mailto:info@vijion.it">info@vijion.it</a>	POSITIONS	13	2



Galerías de arte en Italia.

## LUXEMBURGO

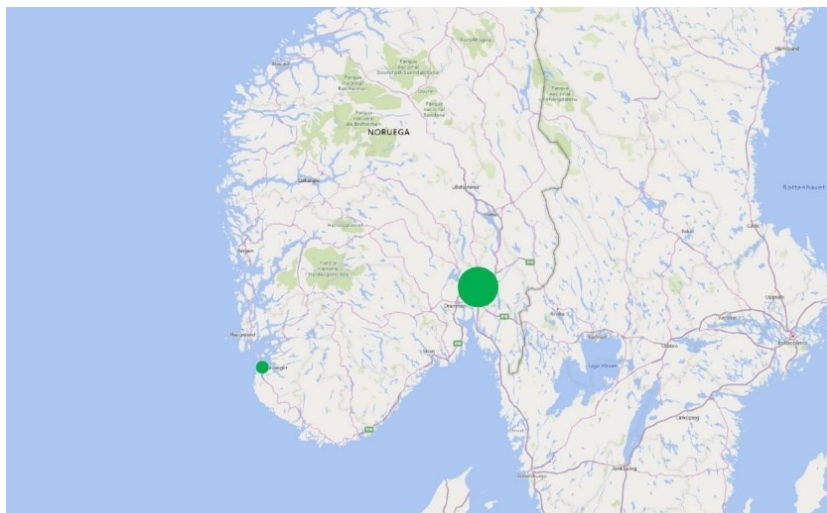
CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
LUXEMBURGO	Nosbaum Reding	reding@nosbaumreding.lu	ART BRUSSELS, DRAWING NOW, ART GENEVE, ART BERLIN	22	2
	Zidoun-Bossuyt	contact@zidoun-bossuyt.com	ART BRUSSELS	22	1



Galerías de arte en Luxemburgo.

## NORUEGA

CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
OSLO	BRANDSTRUP	galleri@brandstrup.no	CHART	28	1
10	GERHARSDEN GERNER	office@gerhardsgerner.com	MARKET	18	0
	GOLSA	info@golsa.no	MARKET, CHART	26	0
	HAAKEN	info@gallerihaaken.com	MARKET	27	2
	OSL CONTEMPORARY	info@oslcontemporary.com	INDEPENDENT, MARKET, CHART	20	0
	PODIUM OSLO		POPPPOSITIONS	42	0
	QB	post@qbg.no	ENTER	51	1
	RISS	info@galleririis.no	CODE, MARKET	32	0
	STÁNDAR	info@standardoslo.no	BASEL, MARKET	28	0
	VI, VII		FRIEZE	16	1
STAVANGER	OPDAHJ	info@galleriopdahl.no	ART COLOGNE, ART BERLIN	15	1



Galerías de arte en Noruega.

## PAISES BAJOS

CIUDAD	NOMBRE	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
ÁMSTERDAM	FONS WELTERS	mail@fonswelters.nl	ART BRUSSELS, ART ROTTERDAM, INDEPENDET, INTERNATIONALE, ART AMSTERDAM	20	4
	AKINCI	info@akinci.nl	ART ROTTERDAM, ART COLOGNE	25	1
	ALTHUIS HOFLAND	info@althuishofland.com	ART BRUSSELS, ART O RAMA, ART ROTTERDAM	12	1
	ANDRIESSE	info@andriesse-eyck.com	LOOP, ART ROTTERDAM	44	0
	ANDRIESSE EYCK	info@andriesse-eyck.com	ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	36	0
	ANNET GELINK	info@annetgelink.com	ARTISSIMA, ART ROTTERDAM, BASEL	26	1
	ART AFFAIRS		ART AMSTERDAM	17	0
	BART	krista@galeriebart.nl	SUNDAY	11	0
	BORZO	info@borzo.com	ART ROTTERDAM	43	0
	BRADWOLFF	info@burobradwolff.nl	ART ROTTERDAM	19	1
	C & H	info@ch-gallery.com	ART AMSTERDAM	0	0
	CANVAS	canvas@canvascontemporary.nl	ART AMSTERDAM	9	0
	CAROLINE O BREEN	galerie@carolineobreen.com	ART ROTTERDAM, ART ASMTERDAM	14	0
	DUDOK DEGROOT	info@dudokdegroot.nl	ARTROTTERDAM, ART AMSTERDAM	17	0
	ELLEN DE BRUIJNE PROJECTS	info@edbprojects.com	FIAC, ARCO, ART ROTTERDAM, ART O RAMA, ARTISSIMA, CODE, INDEPENDENT	30	0
	FLATLAND	info@flatlandgallery.com	ART PARIS, ART BRUSSELS, ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM, CODE	21	0
	FONTANA	info@galeriefontana.com	ART ROTTERDAM	20	0
	FRANCIS BOESKE	francis@francisboeskeprojects.nl	ART ROTTERDAM	0	0
	GERHARLD HOFLAND GRIMM	mail@gerhardhofland.com	ART ROTTERDAM, VIENNA CONTEMPORARY, ART AMSTERDAM	15	0
	GRIMM	info@grimmgallery.com	LOOP, FRIEZE, INDEPENDENT, ART ROTTERDAM, ART GENEVE	28	0
HE.RO	office@hero-gallery.com	LOOP, ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	19	0	

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

JOHAN DEUMENS	info@johandeumens.com	ART AMSTERDAM	34	0
JOSILDA DA CONCEICAO	josilda@daconceicao.nl	ART ROTTERDAM	18	0
JULIETTE JOGMA KERS	info@juliettejongma.com	ART AMSTERDAM	13	0
LANGART	info@langart.nl	ART ROTTERDAM, ART ROTTERDAM	7	2
LUMEN TRAVO	info@lumentravo.nl	ARTISSIMA, ART ASMTERDAM, ART ROTTERDAM	35	1
MARIAN CRAMER	info@mariancramer.com	ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	20	1
MARTIN VAN ZOMEREN	contact@gmvz.com	FIAC, ART COLOGNE, ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	17	2
MINI GALERIE	info@minigalerie.nl	ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	21	0
NO MAN'S ART	nfo@nomansart.com	ART BRUSSELS, ART ROTTERDAM	15	0
ONRUST	info@galerieonrust.nl	ART AMSTERDAM	15	0
RADEMAKERS	info@rademakersgallery.com	ART ROTTERDAM, VOLTA, ENTER	33	0
REFLEXS	info@reflexamsterdam.com	ART AMSTERDAM	22	0
ROGER KATWIJK	info@galerierogerkatwijk.nl	ART ROTTERDAM, VOLTA	21	0
RON MANDOS	mail@ronmandos.nl	ART BRUSSELS, ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	28	0
RUTGER BRANDT	contact@brandtgallery.com	ART ROTTERDAM, VOLTA	17	0
SLEWE	info@slewe.nl	ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM, ART COLOGNE	23	1
STIGTER VAN DOESBURB	mail@stigtervandoesburg.com	FIAC, ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	27	1
SUNS AND STARS	info@sunsandstars.nl	POPPOSITIONS	0	0
TEGENBOSH VAN VREDEN	info@tegenboschvanvreden.com	LOOP, ART BRUSSELS, ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	19	0
THE MERCHANT HOUSE	info@merchanthouse.nl	INDEPENDENT	21	0
THE RAVESTIJN	info@theravestijngallery.com	ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	12	0
TORCH	info@torchgallery.com	ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	35	0
UPSTREIM	info@upstreamgallery.nl	ARTISSIMA, BASEL. ART BRUSSELS, ART ROTTERDAM	22	0
VAN BAVINK	GALERIE@VRIENDVANBAVINK.NL	ART ROTTERDAM	16	0
VAN GELDER		ART ROTTERDAM	25	0
VAN ZIJLL LANGHOUT	exposities@vanzijllanghout.nl	ART ROTTERDAM	0	0
WE LIKE ART	info@welikeart.nl	ART ROTTERDAM	190	0
WILLEM BAARS	info@baarsprojects.com	ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	14	0
WOUTER VAN LEEUWEN	info@woutervanleeuwen.com	ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	25	0
KAHMANN	info@kahmangallery.com	ART AMSTERDAM	27	0
ORNISA	info@ornisagallery.com	ART AMSTERDAM	10	0
REUTEN	reutengalerie@upcmail.nl	ART AMSTERDAM	11	0
TEN HAAF	info@tenhaafprojects.com	VOLTA	9	1
KYAS	artsalon@kyas.com	VOLTA	9	0
STEVENSON	ams@stevenson.info	BASEL	32	2
ROTTERDAM				
CINNNAMON	info@cinnamon.com	ART BRUSSELS, ARTISSIMA, ARCO, ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	14	0
ROOT	contact@assembledbyroot.com	OTHERS	8	0
RIB	info@ribrib.nl	POPPOSITIONS	0	0
RAW	info@rawstreetphotogallery.com	OTHERS, ART ROTTERDAM	3	0
MAMA	info@thisismama.nl	POPPOSITIONS	0	0



## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

	JOEY RAMONE	www.joeyramone.nl	ART BRUSSELS, POPPOSITIONS, ART ROTTERDAM, ARCO, ART AMSTERDAM	11	0
	VIVID	info@galerieivivid.com	ART ROTTERDAM, ART BERLIN	11	1
	COKKIE SNOEI	info@cokkiesnoei.com	ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	31	0
	NL = US Art	press@nlisus.com	ART ROTTERDAM, VOLTA	14	0
	FRANK TAAL	info@franktaal.nl	ART ROTTERDAM, ART ASMTERDAM	21	0
	ZERP	info@zerp.nl	ART ROTTERDAM	35	0
	RIANNE	info@riannegroen.com	ART AMSTERDAM, ART ROTTERDAM, THE OTHERS, POPPOSITIONS	7	0
OOSTERHOUT					
	ZERO	mail@galeriazero.info	LOOP	0	0
LA HAYA					
	DURST BRITT & MAYHEW BILLYTOWN	info@durstbrittmayhew.com	ARTISSIMA, INDEPENDENT, ART O RAMA, ART ROTTERDAM, LISTE, ARCO POPPOSITIONS	13	0
	RAMAKERS	info@galerieramakers.nl	DRAWING NOW, ART ROTTERDAM, ART ROTTERDAM	19	0
	MAURITS VAN DE LAAR	info@mauritsvandelaar.nl	DRAWING ROOM, ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	40	0
	LIVINGSTONE	livingstone@livingstonegallery.nl	ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM, VOLTA	27	0
	NOUVELLES IMAGES	info@nouvellesimages.nl	ART AMSTERDAM	20	0
				0	0
HERPEN					
	ARTITLED		LONDON ART FAIR	19	0
VELP					
	O 68	info@gallery-o-68.com	DRAW LONDON	33	1
BOLDUQUE					
	MIEKE VAN SCHAIJK	info@miekevanschaijk.nl	INDEPENDENT, ART ROTTERDAM, ART AMSTERDAM	15	0
	MPV	info@mpvgallery.com	ART ROTTERDAM, CODE	25	1
GOES					
	VAN DEN BERGE	info@galerievandenberg.com	ART ROTTERDAM	22	1
OOSTERZEE					
	NUWELAND	hello@nuweland.nl	ART ROTTERDAM	12	0
ULTRECH					
	DAPIRAN	info@dapiran.nl	ART AMSTERDAM	12	0
WAGENINGEN					
	WIT	kunst@galeriewit.nl	ART AMSTERDAM	15	0
GRONINGA					
	WITH TSJALLING	info@withtsjalling.nl	ART AMSTERDAM	11	0
HEERENVEEN					



Galerías de arte en Países Bajos.

## PORTUGAL

CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
LISBOA	111	info@111.pt	JUSTMAD, JUSTLX, D. ROOM LISBOA	20	0
	3+1	galeria@3m1arte.com	ARCO, ARCOLISB	14	1
	ACERVO	info@acervo.com.pt	JUSTMAD, ARTE SANTANDER, ESTAMPA, ARCOLISB	7	0
	ALLARTS		JULTLX	49	0
	ART LOUNGE	art@artlounge.com.pt	ARTMADRID	14	0
	BALCONY	MG@BALCONY.PT	ARCOLISB, ARTISSIMA, MIART, VIENNA CONTEMPORARY	9	0
	BELO GALSTERER	galeria@belogalsterer.com	ARCOLISB	6	0
	BRISA	contact@brisagaleria.com	JUSTLX	0	0
	BRUNO MURIAS	info@brunomurias.com	ARCO, ARCOLISB, D. ROOM LISBOA,	8	0
	CARLOS CARVALHO	carloscarvalho-ac@carloscarvalho-ac.com	ARCOLISB, D. ROOM, D. ROOM LISBOA	21	0
	CISTERNA	contacto@cisterna.me	JUSTLX	13	0
	CRISTINA GUERRA	info@cristinaguerra.com	ARCO, ARCOLISB, BASEL, ART DUSSELDORF	26	0
	DIFERENÇA		JUSTLX	0	0
	FILOMENA SOARES	gfilomenasoares@mail.telepac.pt	ARCO, ARCOLISB, D. ROOM LISBOA, ART PARIS, ART BRUSSELS, ART COLOGNE	29	0
	FRANCISCO FINO	galeria@franciscofino.com	ARCOLISB, ARCO, ARTISSIMA, LOOP, MIART	9	0
	GRAÇA BRANDAO	ggb@galeriagracobrandao.com	ARCOLISB, ARCO, D. ROOM LISB	14	0
	LAS PALMAS		SWAB	0	0
	MADRAGOA	info@galeriamadragoa.pt	ARCO, ARCOLISB, ARTISSIMA, MIART, ART BRUSSELS, LISTE	9	1
	MIGUEL NABINHO		ARCOLISB, D. ROOM LISBOA	0	0
	MODULO	modulo@netcabo.pt	DRAWING ROOM, JUSTLX, D. ROOM LISBOA	22	1

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

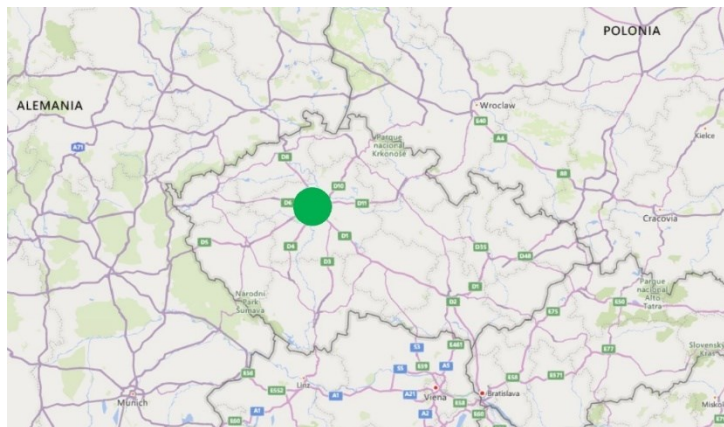
MONITOR	monitorlisbon@monitoronline.org	ARCO, ARCOLISB, ARTISSIMA	24	0
MONUMENTAL	gmonumental@gmail.com	JUSTMAD, D. ROOM, JUSTLX, D. ROOM LISBOA, DRAW LONDON	18	0
NUNO CENTENO	info@nunocenteno.com	ARCO, ARCOLISB, FRIEZE	19	1
NUNO SACRAMENTO	ns@nunosacramento.com.pt	JUSTLX	25	0
PEDRO CERA	info@pedrocera.com	ARCO, ARCOLISB, ARTISSIMA, ART GENEVE, BASEL	19	2
PERIFERICA		JUSTMAD, JUSTLX, DRAWING LISBOA	9	0
PERVE	galeria@pervegaleria.eu	JUSTMAD, JUSTLX, LONDON ART FAIR	0	0
SALGADEIRAS	salgadeiras@sapo.pt	JUSTMAD, JUSTLX	7	0
SAO MAMEDE	galeria@saomamede.com	ARTMADRID, JUSTMAD, JUSTLX	52	0
TATTON			0	0
THE SWITCH	info@theswitchgallery.com	SWAB	0	0
TREMA		JUSTMAD, JUSTLX	32	2
UMA LULIK	info@umalulikgallery.com	ARCOLISB, D. ROOM LISBOA	5	0
VALVOM	GERAL@GALERIAVALBOM.PT	D.ROOM LISBOA	23	0
VERA CORTES	ov@veracortes.com	ARCO, ARCOLISB, FRIEZE, ART BRUSSELS	19	0
Oporto				
LEHMANN SILVA	gallery@lehmannsilva.com	ARCO, ARCOLISB, ART BRUSSELS, CODE	9	1
SALA 117	mail@sala117.com	JUSTMAD, JUSTLX, D. ROOM LISBOA	8	0
PRESENÇA	geral@galeriapresenca.pt	ESTAMPA, ARCOLISB, LOOP	20	0
QUADRADO AZUL		ARCO, ARCOLISB	20	0
FERNANDO SANTOS	geral@galeriafernandosantos.com	ARCOLISB	30	0
KUBIC	info@kubikgallery.com	ARCOLISB, LOOP, ART BRUSSELS, VIENNA CONTEMPORARY	18	0
PEDRO OLIVERIA	gpo@galeriapedrooliveira.com	ARCOLISB, D. ROOM LISBOA	27	1
Coimbra				
SETE	sete@galeriasete.com	JUSTMAD	157	0
Vila Franca de Xira				
PAULO NUNES	paulonunesac@gmail.com	ARTMADRID	16	0
Ponta Delgada				
FONSECA MACEDO	info@fonsecamacedo.com	D. ROOM, ARCOLISB, D. ROOM LISBOA	14	0



Galerías de arte en Portugal.

## R. CHECA

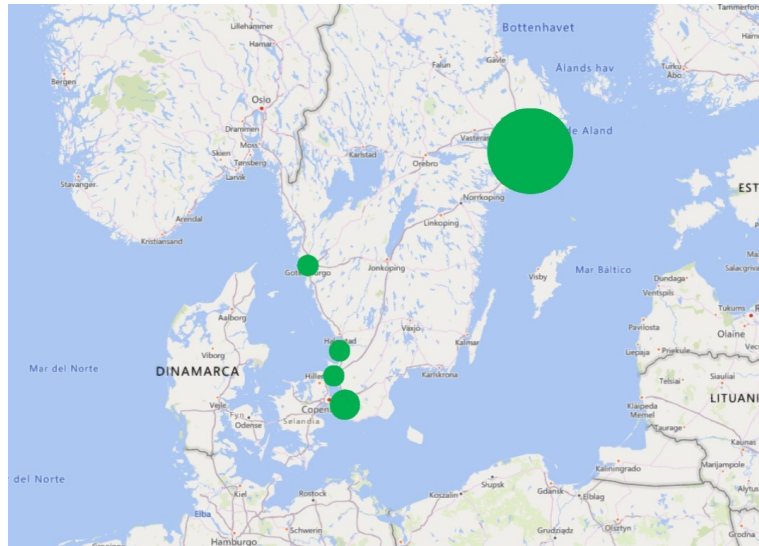
CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
PRAGA	HUNT KASTNER	galerie-at-huntkastner.com	FIAC, VIENNA CONTEMPORARY, LISTE	17	0
	JIRI SVESTKA	gallery@jirisvestka.com	ARTISSIMA	28	0
	LITOST	info@litost.gallery.com	ART BRUSSELS	63	0
	LUCIE DRDOVA	info@drdovagallery.com	ART BRUSSELS	9	0
	POLANSKY	info@polanskygallery.com	MIART, LISTE, ART DUSSELDORF, ART BERLIN	11	0
	SPZ	info@galeriespz.com	VIENNA CONTEMPORARY	0	0
	SVIT	info@svitpraha.org	ARCOLISB	9	0
	THE CHEMISTRY	info@thechemistry.cz	VOLTA	21	0
	TRAF0	trafogallery@trafogallery.cz	VIENNA CONTEMPORARY	20	0
	WHITE PEARL		VIENNA CONTEMPORARY	5	0
ZAHORIAN	info@zahoriangallery.com	VOLTA	12	1	



Galerías de arte en la Republica Checa.

## SUECIA

CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
ESTOCOLMO	ANDERSSON SANDSTROM	galleri@gsa.se	MARKET	32	2
	ANDREHN SCHIPTJENKO	paris@andrehn-schiptjenko.com	FIAC, BASEL, MARKET, CHART	35	0
	BERG	info@berggallery.se	MARKET	15	2
	BOHMAN-KNAPPER	info@bohman-knapper.com	MARKET	18	0
	CECILIA HILLSTROM	info@chgallery.se	MARKET, CHART, VIENNA CONTEMPORARY	19	0
	ERIK NORDENHAKE	erik@eriknordenhake.com	CODE, ARCO, ARTISSIMA	10	0
	FLACH	info@galleriflach.com	MARKET	27	0
	FORSBLOM	stockholm@galerieforsblom.com	ART COLOGNE, MARKET	67	2
	ISSUES	info@issues.gallery.com	ARTISSIMA	0	0
	LARSEN WARNER	info@larsenwarner.com	ENTER, MARKET	17	0
	LOYAL	loyal@loyalgallery.com	MARKET	16	0
	MAGNUS KARLSSON	info@gallerimagnuskarlsson.com	MARKET, CHART	33	1
	NORDENHAKE	stockholm@nordenhake.com	BASEL, MARKET	54	2
	STEINLAND BERLINER	info@steinslandberliner.com	MARKET, CHART	16	0
	STENE PROJECTS	info@steneprojects.com	MARKET	38	0
	WETTERLING	info@wetterlinggallery.com	MARKET	28	0
MALMO	ALTA ART SPACE	alta.artspace@gmail.com	POPPOSITIONS	7	1
	WADSTROMTONNHEIM	mattias@wadstromtonnheim.se	JUSTLX, ESTAMPA	9	0
HELSINGBORG	MDA	miguel@gallerimda.com	ESTAMPA	8	0
GOTENBURGO	3 VANINGEN	info@3vaningen.se	OTHERS	0	0
BASTAD	ARNSTEDT	info@galleriarnstedt.se	MARKET	98	2



Galerías de arte en Suecia.

## SUIZA

CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
ZURICH	DIENSTGEBÄUDE	info@dienstgebaeude.ch	POPPOSITIONS	23	0
	ANNEMARIA VERNA		BASEL	22	0
	ANNEX14	info@annex14.com	ARCO, INDEPENDENT, VIENNA CONTEMPORARY, ART COLOGNE	23	1
	BARBARA SEILER	info@barbaraseiler.ch	ART ROTTERDAM	18	0
	BERNHARD	info@galeriebernhard.com	INTERNATIONALE, LISTE	10	0
	EVA PRESENHUBER	info@presenhuber.com	ART GENEVE, BASEL	10	1
	FRANCESCA PIA	info@francescapia.com	FIAC, ART GENEVE, BASEL	30	0
	ANDRES THALMANN	sanchez@andresthalmann.com	ART PARIS	25	0
	LA LIGNE	info@galerie-la-ligne.ch	ART PARIS	27	1
	GREGOR STAIGER	info@gregorstaiger.com	FRIEZE, INTERNATIONALE, LISTE, ART DUSSELDORF	14	0
	HAAS ZURICH	contact@galeriehaasag.ch	ART COLOGNE, ART DUSSELDORF	85	1
	HAULSER	zuerich@haeusler-contemporary.com	MIART	22	0
	HAUSER WIRTH	zurich@hauserwirth.com	MIART, FIAC, ART GENEVE, BASEL, ART COLOGNE, ART BERLIN	86	2
	KARMA INTERNATIONAL	marina@karmainternational.org	FIAC	22	0
	LARKIN ERDMANN	office@larkinerdmann.com	ART DUSSELDORF	20	0
	LANGE PULT	zurich@langepult.com	ART GENEVE, ART COLOGNE, ART DUSSELDORF	22	0
	LARKIN ERDMANN	office@larkinerdmann.com	ART GENEVE, ART COLOGNE	20	0
	MAI 36	mail@mai36.com	ARCO, MIART, FIAC, BASEL	38	2
	MARIA BERNEHEIM	info@mariabernheim.com	MIART, ART GENEVE, LISTE	13	0
	PETER KILCHMANN	info@peterkilchmann.com	ARCO, MIART, FIAC, ART GENEVE, BASEL, FRIEZE	33	0
	PYTHON	info@pythongallery.ch	POSITIONS	20	1
	ROEHRS BOETSCH	gallery@roehrsboetsch.com	ART BERLIN	10	1
	TASTE	monique@tastecontemporary.com	MIART	21	1

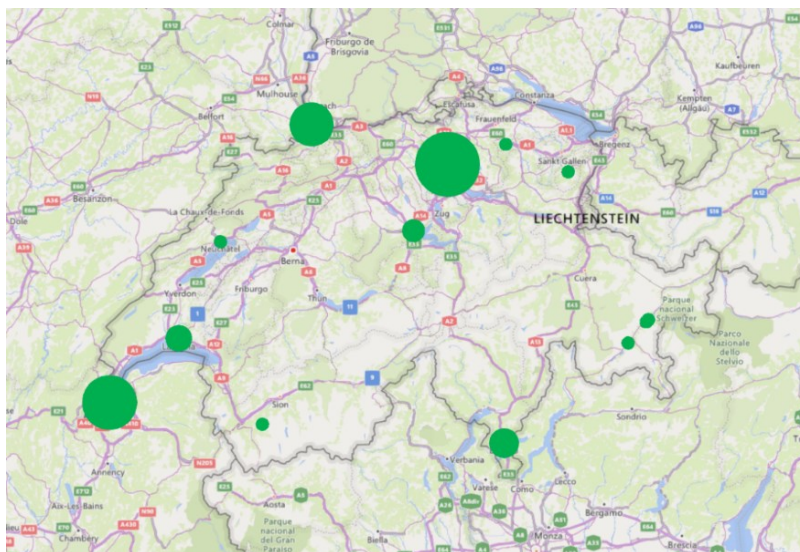


## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

	WENGER	info@galeriewenger.com	VOLTA	25	1	
GINEBRA	A. ROMY	hello@aromygallery.com	SUNDAY ART FAIR	6	0	
	BAILLY	cs@baillygallery.com	ART GENEVE, ART COLOGNE	131	0	
	BERTRAND	info@galeriebertrand.com	ARTISSIMA, MIART, ART GENEVE	18	0	
	CATHERINE DURET	NO WEB	ART GENEVE	0	0	
	GOWEN CONTEMPORARY	gowencontemporary@lg-artconnection.com	ART GENEVE	22	0	
	JOY DE ROUVRE	info@galeriejoyderouvre.ch	ART GENEVE	14	0	
	LAURENCE BERNARD	info@galerielaurencebernard.ch	ART GENEVE, PAREIDOLIE, ART BRUSSELS	16	1	
	MEZANNIN	geneva@galeriemezzanin.com	ART GENEVE	25	1	
	PATRICK GUTKNECHT	pg@gutkecht-gallery.com	ART GENEVE	32	0	
	RIBORDY THETAZ	office@ribordythetaz.com	ART GENEVE	14	0	
	ROSA TURETSKY	galerie@rosaturetsky.com	ART GENEVE	15	2	
	SEBASTIAN BETRAND	info@galeriebertrand.com	INDEPENDENT, ART GENEVE, MIART, ART MONTECARLO, ARTISSIMA	18	0	
	SKOPIA PH JACCUD	info@skopia.ch	ART GENEVE, BASEL, ART BRUSSELS	23	0	
	TASTE CONTEMPORARY	info@tastecontemporary.com	ART GENEVE	21	1	
	URS MEILE	galerie@galerieursmeile.com	ARTISSIMA	30	1	
	WILDE	info@bartschi.ch	ARCO, MIART, ART GENEVE	31	3	
SIMON STUDER ART	art@simonstuderart.ch	ART GENEVE	33	1		
BASEL	GISELE LINDER	galerie@galerielinder.ch	ART GENEVE, BASEL	21	1	
	KNOELL	info@galerieknoell.ch	ART GENEVE	65	1	
	WEISS FALK	info@weissfalk.com	LISTE, FIAC, ART BRUSSELS, ART COLOGNE, ARTISSIMA	9	0	
	VON BARTRA	info@vonbartha.com	BASEL, ENTER	27	0	
	CARZANIGA	galerie@carzaniga.ch	BASEL	89	0	
	NICOLAS KRUPP	gallery@nicolaskrupp.com	BASEL, ARCO, FIAC, ART COLOGNE	30	0	
	STAMPA	info@stampa-galerie.ch	BASEL	33	0	
	MADER	info@galeriemaeder.ch	POSITIONS	18	1	
	ANNE MOMMA	mail@annemoma.com	ENTER, CODE	25	0	
	BALSER PROJECTS	communications@balzerprojects.com	CODE	13	1	
	JANKOSSEN CONTEMPORARY		ART PARIS	15	0	
	LUGANO	KROMYA	info@kromyartgallery.com	SWAB	18	0
		DANIELE AGOSTINI	info@danieleagostini.ch	OTHERS	9	0
ALLEGRA RAVIZZA		art@allegraravizza.com	MIART	15	0	
CORTESI			ARTEFIERA	27	0	
PRIMAE NOCTIS		info@primaenoctis.com	FRIEZE	23	0	
LAUSANA	ALICE PAULI		BASEL	22	0	
	CLUB D'ART CONTEMPORAIN		BIENVENUE	35	0	
	FABIENNE LEVY	info@fabiennelevy.com	ART GENEVE	7	0	
	HEINZER-RESZLER	lausana@geinzer-reszler.com	ART GENEVE	15	0	

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

LUCERNA	URS MEILE	<a href="http://www.galerieursmeile.com">www.galerieursmeile.com</a>	ART GENEVE	30	3
	BERNHEIMER	<a href="mailto:contact@bernheimer.ch">contact@bernheimer.ch</a>	ART DUSSELDORF	15	0
	WIDMERTHEODORIDIS		OTHERS	24	1
NEUCHATEL	DITESHEIM & MAFFEI	<a href="mailto:INFO@GALERIEDITESHEIM.CH">INFO@GALERIEDITESHEIM.CH</a>	ART BRUSSELS, ART GENEVE	58	0
	GALERIA C	<a href="mailto:info@galeriec.ch">info@galeriec.ch</a>	DRAWING NOW, PAREIDOLIE	0	0
ESCHLIKON	GALERIE 0010	<a href="mailto:mail@0010.ch">mail@0010.ch</a>	ART GENEVE, THE OTHERS, VOLTA	24	0
S CHANF	VON BARTHA		ART GENEVE	27	0
VERBIER	3D	<a href="mailto:info@3-dfoundation.com">info@3-dfoundation.com</a>	VOLTA	0	0
CARAOUGE	SALON VERT	<a href="mailto:angela@salonvert.ch">angela@salonvert.ch</a>	VOLTA	14	0
ZUOZ	TSCHUDI	<a href="mailto:info@galerie-tschudi.ch">info@galerie-tschudi.ch</a>	BASEL	22	1
Appenzell	GALART FACTORY	<a href="mailto:art@galartfactory.com">art@galartfactory.com</a>	ART VIENNA	15	0
ST MORITZ	ANDREA CARATSCH	<a href="mailto:info@galeriecaratsh.com">info@galeriecaratsh.com</a>	ART COLOGNE	16	1



Galerías de arte en Suiza.

## REINO UNIDO

CIUDAD	GALERIA	EMAIL	FERIAS	ARTISTAS	TALLA
LONDRES	166				
	ADVANCED GRAPHICS	office@advancedgraphics.co.uk	LONDON ART FAIR	30	0
	AFTER NYNE	gallery@afternyne.com	LONDON ART FAIR	16	0
	ALAN WHEATLEY	contact@alanwheatleyart.com	LONDON ART FAIR	68	0
	ALEPH	info@alephcontemporary.com	LONDON ART FAIR	45	0
	ALICE BLACK	info@aliceblackart.com	LONDON ART FAIR	47	0
	ALISON JACQUES	info@alisonjacquesgallery.com	FRIEZE, BASEL	25	0
	AMANDA WILKINSON	Info@amandawilkinsongallery.com	FRIEZE, INDEPENDENT	15	0
	ANIMA MUNDI	mail@animamundigallery.com	LONDON ART FAIR	23	2
	ANNKA KULTYS		SUNDAY, ENTER, CODE	8	0
	ANNLEY JUDA	ajfa@annelyjudafineart.co.uk	FIAC, BASEL	51	3
	ANTHONY REYNOLDS	info@anthonyreynolds.com	MIART, INDEPENDENT	19	1
	ARCADE	info@thisisarcade.art	ARCO, ARTEFIERA, POPPOSITIONS, DAMA FRIEZE	16	0
	ARCADIA MISSA	info@arcadiamissa.com		14	0
	ART FIRST	info@artfirst.co.uk	LONDON ART FAIR, DRAW LONDON	19	1
	ARTHILL	info@arthillgallery.co.uk	LONDON ART FAIR	18	0
	ASKEW ART	info@askewart.co.uk	LONDON ART FAIR	71	0
	BEARDSMORE	info@beardsmoregallery.com	DRAW LONDON	11	0
	BEAUX ARTS BATH	info@beauxartsbath.co.uk	LONDON ART FAIR	36	0
	BEAUX ARTS LONDON	info@beauxartslondon.uk	LONDON ART FAIR	51	0
	BEN BROWN		FIAC	21	0
	BERNARD JACOBSON		BASEL	40	0
	BLACK BOX	info@blackboxprojects.art	LONDON ART FAIR, UNSEEN	5	0
	BLAIN SOUTHERN		ART GENEVE, ART COLOGNE, ART BRUSSELS	47	2
	BO.LEE	info@bo-lee.co.uk		11	0
	BOSSE BAUM	info@bosseandbaum.com	LONDON ART FAIR	7	0
	BROWNSWORD HEPWORTH CABINET	manager@brownswordhepworth.co.uk	LONDON ART FAIR  BASEL	42  8	0  0
	CAMPOLI PRESTI	info@campolipresti.com	ARTISSIMA, FIAC, ART GENEVE, BASEL	26	0
	CARLOS ISHIKAWA	gallery@carlosishikawa.com	FRIEZE, INTERNATIONALE, BASEL	14	0
	CATTO	art@cattogallery.co.uk	LONDON ART FAIR	52	0
	CHARLIE SMITH	direct@charliesmithlondon.com	LONDON ART FAIR, VOLTA	13	0
	CHRISTOPHER KINGZETT	christopher@christopherkingzettfineart.com	LONDON ART FAIR	60	0
	CIRCLE	lucy@circlecontemporary.co.uk	LONDON ART FAIR	37	0
	CLARENDON	rsvp@clarendonfineart.com	LONDON ART FAIR	18	0
	COLUMBIA ROAD	info@columbiaroadgallery.com	LONDON ART FAIR	14	0
	CONTINI	info@continicontemporary.com	A. VERONA	10	0
	COOKE LATHAM	https://cookelathamgallery.com/	DRAW LONDON	7	0
	COPPERFIELD	info@copperfieldgallery.com	ARCOLISB, ARTISSIMA, ART ROTTERDAM, CODE	15	0

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

CORTESI	info@cortesigallery.com	MIART	30	0
CORVI MORA	info@corvi-mora.com	FRIEZE, MIART	30	1
CRISTEA ROBERTS	info@cristearoberts.com	ART COLOGNE, BASEL	44	3
CYNTHIA CORBETT	info@thecynthiacorbettgallery.com	LONDON ART FAIR	42	0
DANIEL BENJAMIN	NO VA	SUNDAY	0	0
DAVID ZWIRNER	information@davidzwirner.com	FIAC, FRIEZE, ART COLOGNE, BASEL	67	0
DOMOBAAL		LONDON ART FAIR	15	0
DUNCAN R MILLER		LONDON ART FAIR	29	0
EAGLE EMH	info@emmahilleagle.com	LONDON ART FAIR	17	0
ECAD GALLERY	ecadgallerystudio@gmail.com	LONDON ART FAIR	10	0
ED CROSS	ed@edcrossfineart.com	LONDON ART FAIR	8	0
EDEL ASSANTI	art@edelassanti.com	MIART, ART BRUSSELS, INDEPENDENT	9	0
ELISABETTA CIPRIANI	Info@elisabettacipriani.com	MIART	27	0
ELIZABETH XI BAUER		LONDON ART FAIR	5	0
EMALIN	info@emalin.co.uk	ARTISSIMA, FRIEZE, ART COLOGNE, INTERNATIONAL, LISTE	10	0
ENCOUNTER CONTEMPORARY ENGLAND & CO.	no va info@englandgallery.com	LONDON ART FAIR, DRAW LONDON	23	2
EVE LEIBE		LONDON ART FAIR, DRAW LONDON	63	0
FAIRHEAD FINE ART LTD		DRAW LONDON	15	0
FIUMANO CLASE		LONDON ART FAIR	42	2
FLOWERS	info@flowersgallery.com	LONDON ART FAIR, VOLTA	19	0
FREDERICK CHARLES ART LTD.	info@fcharlesart.uk	LONDON ART FAIR	72	0
FRENCH ART STUDIO	info@frenchartstudio.com	LONDON ART FAIR	45	0
FRITH STREET	info@frithstreetgallery.com	LONDON ART FAIR	21	0
GAGOSIAN	london@gagosian.com	FRIEZE, BASEL	21	1
GOODMAN		FRIEZE, ART GENEVE, BASEL, FIAC	87	3
GREENGRASSI	info@greengrassi.com	BASEL	44	2
GUY PEPIATT	guy@peppiattfineart.co.uk	ARCOLISB, FRIEZE, INTERNATIONALE, BASEL	28	0
HALES	info@halesgallery.com	DRAW LONDON	318	0
HAMILTONS		FRIEZE	20	1
HDM	l@hdmgallery.com	BASEL	16	0
HERALD ST	peter@heraldst.com	DRAW LONDON, ART GENEVE	30	0
HOLLY BUSH GARDEN	office@hollybushgardens.co.uk	MIART, FRIEZE, BASEL	27	0
HUXLEY-PARLOUR	gallery@huxleyparlour.com	FRIEZE, BASEL	18	0
IMT GALLERY		LONDON ART FAIR	34	0
JAMES FREEMAN	info@jamesfreemangallery.com	LONDON ART FAIR	4	0
JANET RADY	janet@janetradfineart.com	LONDON ART FAIR	12	0
JEALOUS		LONDON ART FAIR	24	0
JGM GALLERY	info@jgmgallery.com	LONDON ART FAIR	96	0
JILL GEORGE GALLERY	info@jillgeorgegallery.co.uk	LONDON ART FAIR	10	0
JONATHAN CLARK		LONDON ART FAIR	41	0
JOSH LILLEY	info@joshlilley.com	LONDON ART FAIR	125	0
K CONTEMPORARY	contact@kcontemporary.co.uk	FRIEZE, INDEPENDENT	20	0
KAMEL MENNOUR	mariesophie@kamelennour.com	LONDON ART FAIR	18	0
		FRIEZE	39	1

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

KARSTEN SCHUBERT		VIENNA CONTEMPORARY	6	1
KATE MACGARRY	mail@katemacgarry.com	FIAC, FRIEZE, BASEL	23	0
KITTOE CONTEMPORARY	katherine@kittoecontemporary.com	LONDON ART FAIR	12	0
KNIGHT WEBB	info@knightwebbgallery.com	LONDON ART FAIR, VOLTA, MARKET ENTER	12	1
KRISTIN HJELLEGFJERDE			36	2
L'ETRANGERE	mail@letrangere.net	ART BRUSSELS, ART ROTTERDAM, LONDON ART, FRIEZE, VIENA CONTEMPORARY	13	1
LEVY GORVY		FIAC, FRIEZE, BASEL, ART GENEVE	30	1
LISSON	contact@lissongallery.com	FIAC, FRIEZE, BASEL	64	3
LONG & RYLE	gallery@long-and-ryle.com	LONDON ART FAIR	22	0
LUXEMBOURG DAYAN		BASEL	56	1
LYCHEE ONE	info@lycheeone.com	LONDON ART FAIR	5	0
MALBOROUGH		BASEL, ARCO, ART DUSSELDORF	57	4
MAUREEN PALEY	info@maureenpaley.com	FRIEZE, BASEL	46	0
MESSUMS LONDON	info@messumslondon.com	LONDON ART FAIR	22	0
MICHAEL HOPPEN	gallery@michaelhoppengallery.com	ART GENEVE	34	0
MODERN ART	info@modernart.net	FRIEZE, BASEL	33	1
NARRATIVE	info@narrativeprojects.com	ARCOLISB, LOOP, POPOOSITIONS, ART GENEVE	6	0
OSBORNE SAMUEL	info@osbornesamuel.com	LONDON ART FAIR	70	2
PACE	info@pacegallery.com	FIAC, FRIEZE, ART GENEVE, BASEL	97	0
PANTER & HALL	Enquiries@panterandhall.com	LONDON ART FAIR	20	0
PARAFIN	info@parafin.co.uk	ARCO	16	0
PATRICK HEIDE	info@patrickheide.com	ART BRUSSELS, DRAWIN NOW, VOLTA	17	1
PAUL COLON		ART GENEVE	8	0
PAUL STOPLER	info@paulstolper.com	ART COLOGNE, VOLTA	43	0
PI ART	london@piartworks.com	ARTISSIMA	23	0
PIANO NOBILE	info@piano-nobile.com	LONDON ART FAIR	87	0
PILAR CORRIAS	sales@pilarcorrias.com	FRIEZE, BASEL	25	0
PITT STUDIO	info@pittstudio.com	JUSTMAD	0	0
PORTAL PAINTERS LTD.		LONDON ART FAIR	28	0
PROJECT NATIVE INFORMANT	write@projectnativeinformant.com	FRIEZE	13	0
PURDY HICKS GALLERY	contact@purdyhicks.com	LONDON ART FAIR	35	1
QUANTUM CONTEMPORARY ART		LONDON ART FAIR	30	0
RAW EDITIONS	tanya@raweditions.com	LONDON ART FAIR	28	2
REBECCA HOSSACK	info@rebeccahossack.com	LONDON ART FAIR	40	0
REPETTO	info@repettogallery.com	ARTISSIMA, MIART, ART BRUSSELS	51	0
RHODES	info@rhodescontemporaryart.com	LONDON ART FAIR	18	1
RICHARD NAGI		BASEL	30	0
RICHARD SALTOUN	info@richardsaltoun.com	ARCO, ARTISSIMA, MIART, INDEPENDENT, ART GENEVE	37	0
ROMAN ROAD	info@romanroad.com	SUNDAY, INDEPENDENT, CODE	14	0
RONCHINI		ART BRUSSELS	14	0
ROSENFELD	info@galleryrosenfeld.com	ART BRUSSELS	24	1
ROSSI ROSSI	info@rossirossi.com	ARTISSIMA, ART GENEVE	19	1

## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

SADIE COLES	info@sadiecoles.com	ARTISSIMA, FIAC, FRIEZE, BASEL	51	2
SEAGER	press@seagallery.com	ART ROTTERDAM	10	0
SEVENTEEN	info@seventeengallery.com	FRIEZE, LISTE	17	0
SHTAGER GALLERY	shtagallery@gmail.com	LONDON ART FAIR	8	0
SID MOTION	info@sidmotiongallery.co.uk	SUNDAY	4	0
SIM SMITH	mail@sim-smith.com	LONDON ART FAIR	18	0
SIMON LEE	info@simonleegallery.com	FIAC, FRIEZE, BASEL, ART COLOGNE	40	0
SKARSTEDT	london@skarstedt.com	FIAC, BASEL	32	1
SOUTHARD REID	mail@southardreid.com	FRIEZE, LISTE	12	1
SPROVIERI	info@sprovieri.com	ARTISSIMA, FRIEZE, FIAC, BASEL	4	0
STANDPOINT		LONDON ART FAIR	6	0
STEPHEN FRIEDMAN	info@stephenfriedman.com	FRIEZE, BASEL	29	1
SUNDY	info@sun-dy.com	LISTE	3	0
TAG FINE ARTS	info@tagfinearts.com	LONDON ART FAIR	73	1
TAYMOUR GRAHNE	taymour@taymourgrahne.com	ART GENEVE	23	0
THE APPROACH	info@theapproach.co.uk	FRIEZE, BASEL	26	0
THE ART MOVEMENT	contact@art-movement.com	LONDON ART FAIR	10	0
THE CONTEMPORARY LONDON	info@thecontemporarylondon.com	LONDON ART FAIR	13	0
THE DRAWING WORKS		LONDON ART FAIR, DRAW LONDON	9	0
THE MAYOR		BASEL	88	0
THE NINE BRITISH ART	info@theninebritishart.co.uk	LONDON ART FAIR	49	0
THE REDFERN GALLERY	art@redfern-gallery.com	LONDON ART FAIR	106	0
THE RYDER	josechu@theyrderprojects.com	ARCOLISB, ART BRUSSELS, CODE	4	0
THE SUNDAY PAINTER	info@thesundaypainter.co.uk	MIART, FRIEZE, INDEPENDET, LISTE	12	0
THOMAS DANE	info@thomasdanegallery.com	MIART, FRIEZE, BASEL	33	3
THOMPSON'S GALLERIES	enquiries@thompsonsgallery.co.uk	LONDON ART FAIR	129	2
TIMOTHY TAYLOR	mail@timothytaylor.com	ARCO	26	0
TINTYPE		POPPOSITIONS	16	0
TIWANI	info@tiwani.co.uk	FRIEZE, BASEL, ART BRUSSELS	15	0
TYMOTHY TAYLOR	mail@timothytaylor.com	FRIEZE	26	0
UNION GALLERY	sales@uniongallery.com	LONDON ART FAIR	6	0
UNION PACIFIC	mail@unionpacific.co.uk	FRIEZE, PARIS INTERNATIONALE, LISTE, ART O RAMA	9	0
VICTORIA MIRO	info@victoria-miro.com	FIAC, FRIEZE, BASEL	41	1
VIGO	info@vigogallery.com	LONDON ART FAIR, INDEPENDENT	19	0
VIOLETS ARE BLUE		LONDON ART FAIR	12	0
VITRINE		POPPOSITIONS, DAMA	9	0
WADDINGTON CUSTOT	mail@waddingtoncustot.com	FIAC	36	0
WATERHOUSE & DODD	london@waterhousedodd.com	LONDON ART FAIR	93	0
WHITE CONDUIT PROJECTS	info@whiteconduitprojects.uk	LONDON ART FAIR	11	0
WHITE CUBE	artfairs@whitecube.com	FIAC, FRIEZE, BASEL	55	0
WOOLFF GALLERY	info@woolffgallery.co.uk	LONDON ART FAIR	47	0
YAMAMOTO KEIKO	keiko@yamamotokeiko.com	LOOP	5	0

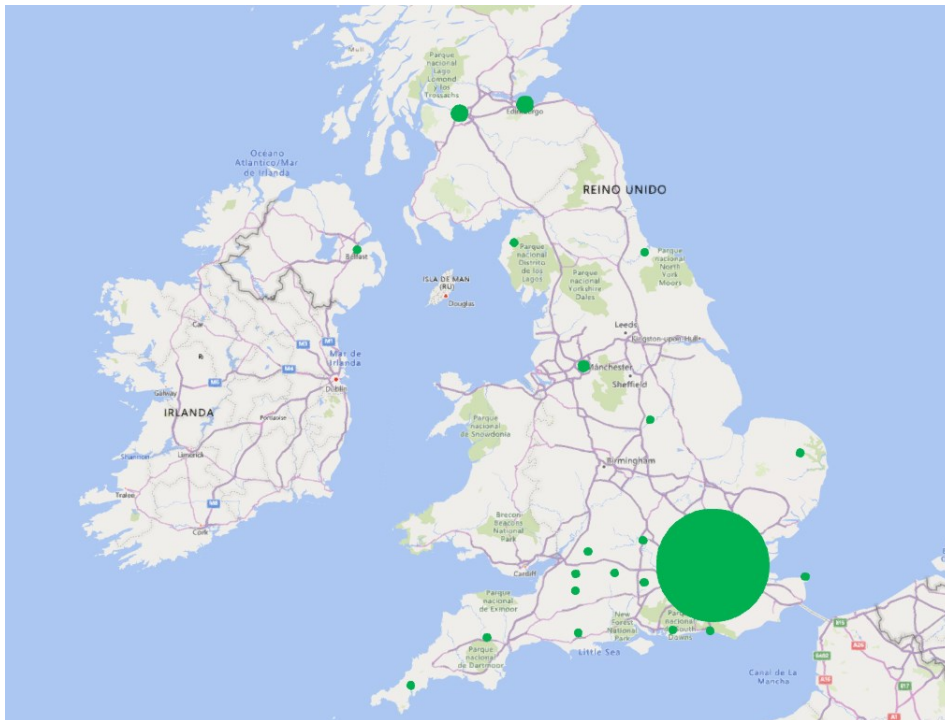


## Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

GLASGOW	KOPPE ASTNER	info@koppeastner.com	FRIEZE	10	0
	MODERN INSTITUTE	mail@themoderninstitute.com	FRIEZE	48	0
	PATRICIA FLEMING		SUNDAY, INDEPENDENT	10	0
	WASPS		HYBRID	0	0
EDIMBURGO	ARUSHA	nfo@arushagallery.com.	LONDON ART FAIR	44	0
	INGLEBY	info@inglebygallery.com	FRIEZE	29	1
	THE SCOTTISH GALLERY	mail@scottish-gallery.co.uk	LONDON ART FAIR	75	0
	URBANE ART GALLERY	info@urbanart.co.uk	LONDON ART FAIR	16	0
MANCHESTER	JENNIFER LAUREN		DRAWING NOW	24	0
	DIVISION OF LABOUR	nat@divisionoflabour.co.uk	ART ROTTERDAM	13	0
MARGATE	CARL FREEDMAN	info@carlfreedman.com	FRIEZE	14	0
TUNBRIGDE WELLS	BLOND		LONDON ART FAIR	12	0
CHICHESTER	CANDIDA STEVENS		LONDON ART FAIR	16	1
WORCESTER	DIVISION OF LABOUR	nat@divisionoflabour.co.uk	ARTISSIMA, LONDON ART FAIR	13	0
BATH	ADAM GALLERY	info@adamgallery.com	LONDON ART FAIR	41	1
COCKERMOUTH	CASTLEGATE HOUSE	thegallery@castlegatehouse.co.uk	LONDON ART FAIR, DRAWING LONDON	73	0
GREAT ELM	GBS FINE ART		LONDON ART FAIR	14	0
BELFAST	GORMLEY'S FINE ART	info@gormleys.ie	LONDON ART FAIR	52	0
DORSET	HATCH		LONBDON ART FAIR	43	0
KINGSCLERE	JENNA BURLINGHAM	info@jennaburlingham.com	LONDON ART FAIR	168	1
TRURO	LEMON STREET		LONDON ART FAIR	120	3
OXFORD	OXFORD CERAMICS		LONDON ART FAIR	46	0
MARLBOROUGH WILTSHIRE	RABLEY GALLERY		LONDON ART FAIR	36	0
DEVON	THE DRANG GALLERY	salcombe@thedranggallery.com	LONDON ART FAIR	42	1
NORWITCH					

Anexo 2. Mercado del arte – Galerías

TETBURY	GILLIAN JASON	art@gillianjason.com	DRAW LONDON	21	0
SALISBURY	OTOMYS	nikki@otomys.com	DRAW LONDON	28	1
NOTHINGAM	NEW ART CENTRE		ART BRUSSELS	70	4
	NOTHINGAM CONTEMPORARY		INDEPENDENT	0	0
KENT	CARL FREEDMAN		INDEPENDENT	14	0
HOVE	650 MHA	e-hi@650mah.com	INTERNATIONALE	4	0
MIDDLESBROUGH	PLATFORM A	info@platformagallery.net	ENTER	5	0



Galerías de arte en Reino Unido.

### 2.3. ENCUESTAS A GALERIAS

Este cuestionario se envió a todas las galerías (1561) encontradas en las ferias de arte europeas. Las respuestas obtenidas (13) nos sirvieron para valorar otros puntos de vista y obtener interesantes reflexiones en torno al mercado del arte y a la escultura sustractiva.

#### **Galería Federico Rui Arte Contemporáneo – Milán**

Federico Rui, galerista.

1- What motivated you to open a contemporary art gallery?

Passione, interesse da sempre verso arte

2- What is the process used by your gallery to represent artists?

Rapporto di esclusiva a lungo termine.

3- What art fairs do you consider indispensable?

ArtVerona, Miart, Artefiera

4- Where do you sell more, at fairs or in the gallery?

Fiera e dopo fiera

5- What do collectors value?

Pittura e la linea figurativa della galleria

6- Briefly, what do you think are the challenges for a gallery today?

Riportare pubblico in gallerie e sfide del digitale

7- Why do you think there is so little demand for sculpture?

Impegnativa per prezzi e dimensioni

8- What material do you prefer in sculpture?

Bronzo, marmo.

9- Does a sculpture made by hand have the same value for you as one made with the latest technologies?

No, apprezzo la manualità

10- Do you know a Italian artist who sculpts? And any foreign artist?

Sì, da anni mi occupo di Giuseppe Bergomi, che lavora con le antiche tecniche della fusione a cera persa, ma sono numerosissimi gli scultori italiani che apprezzo e conosco... come tra gli stranieri, tra cui Stephan Balkenhol e Mario Dilitz.

11- Of the 74 artists found 9 (12,16%) are women. How do you feel about this?

Non mi pongo il problema di sesso, nè di razza, nè di religione. Mi interessa il risultato finale.

12- Do you consider classical carving an old-fashioned sculptural technique?

No, non è la tecnica in sè a poter essere considerata antiquata, ma quello che si esprime(indipendentemente dalla tecnica)

**Galería Norma Mangiore, Turín.**

Clara Dagosta, gallerista.

1- What motivated you to open a contemporary art gallery?

2- What is the process used by your gallery to represent artists?

There is not a specific process we follow, but it changes every time according to the artist. However, generally, it starts from an interest and/or a collaboration. It then evolves into a more stable relationship and the will to work together. There is always a sparkle at the beginning that then evolves into a solid collaboration and friendship.

3- What art fairs do you consider indispensable?

Living in Turin, Artissima is almost a mandatory stop for us. It's an important week for art in the city and it is important to be part of it. For what concerns the other fairs we try to balance national and international fairs.

4- Where do you sell more, at fairs or in the gallery?

It depends, but generally the gallery

5- What do collectors value?

The passion and the reliability of the gallerist

6- Briefly, what do you think are the challenges for a gallery today?

Difficulty to plan with the pandemic

7- Do you know a Italian artist who sculpts? And any foreign artist?

Raphael Danke

**Galería ATM, Madrid.**

Diego Suarez Noriega, galerista.

1- ¿Qué le motivó a abrir una galería de arte contemporáneo?

Continuar el proyecto iniciado por mi familia mi 1958.

2- ¿Cuál es el proceso utilizado por su galería para representar a artistas?

Nos vinculamos mucho al desarrollo profesional de los artistas que representamos acompañándoles en su carrera, asistiéndoles en las múltiples facetas que afectan tanto a su práctica artística como su relación con el sistema del arte.

3- ¿Qué ferias de arte considera imprescindibles?

En España Arco. Fuera de España ArtBasel, Frieze Londres, FIAC, Untitled... las principales de cada país como cabezas tractoras del mercado en sus respectivos territorios.

4- ¿Dónde se vende más? en ferias o en la galería.

Hay un reparto proporcional manteniendo la galería el liderazgo respecto a las ventas.

5- ¿Qué es lo que valoran los coleccionistas?

Su pasión.

6- ¿Brevemente, ¿cuál cree que son los desafíos para una galería hoy?

Mantener la capacidad de representación, mantener la capacidad de acompañar y enriquecer los procesos en los que participa el artista en su práctica.

7- ¿Por qué motivos cree que haya tan poca demanda de escultura?

Es un lenguaje muy complejo.

8- ¿Qué material prefiere en escultura?

Me interesan más las realidades estéticas que los materiales que los considero subsidiarios a la hora de definir el interés de este rico lenguaje.

9- ¿Tiene para usted el mismo valor una escultura realizada a mano que una hecha con las últimas tecnologías?

Si para mí tiene el mismo valor artístico.

10- ¿Conoce a algún artista alemán que talla? ¿Y extranjero?

Y conozco artistas alemanes que están entendiendo como tal sobre todo la madera y también por supuesto de otras nacionalidades.

11- De los 65 artistas encontrados, 3 (4'62%) son mujeres. ¿Como lo valora?

Insuficiente. Y grandísimas esculturas mujeres.

12- ¿Considera a la talla clásica una técnica escultórica anticuada?

No, la considero vigente.

**Galería CFA, Berlín.**

1- What motivated you to open a contemporary art gallery?

Urge for independence and a more direct and sustainable contact with artists than in an institution

2- What is the process used by your gallery to represent artists?

Recommendation (mostly through other artists), getting to know each other, figuring out way and extend of representation, first show.

3- What art fairs do you consider indispensable?

Basel in Basel.

4- Where do you sell more, at fairs or in the gallery?

Gallery.

5- What do collectors value?

Question is unclear. Do you wonder how important they are? Or what collectors appreciate?

6- Briefly, what do you think are the challenges for a gallery today?

The globalization of the mega galleries.

7- Why do you think there is so little demand for sculpture?

Space is an issue and subsequently a smaller increase in value. Also, they are not as easy to ship and install as paintings

8- What material do you prefer in sculpture?

No preferences

9- Does a sculpture made by hand have the same value for you as one made with the latest technologies?

To the risk of appearing old fashioned – no.

10- Do you know a German artist who sculpts? And any foreign artist?

Thomas Schütte, Georg Baselitz, Franka Hörnschemeyer, Katja Strunz, Alicia Kwade,  
Georg Herold, Meuser, Sarah Lucas, Camille Henrot, Carol Bove

11- Of the 70 artists found, 11 (15.8%) are women. How do you feel about this?

Optimistic.

12- Do you consider classical carving an old-fashioned sculptural technique?

Anything goes. Quality and originality don't depend on technique

**Galería Incontro, Chiari, Italia.**

Erminia Colossi, galerista.

1- What motivated you to open a contemporary art gallery?

Our gallery is opened by my mother in 1974 because around our city didn't exist any art Gallery.

2- What is the process used by your gallery to represent artists?

Generally we have the direct contact to the artists. The artists must be well known in Italy.

3- What art fairs do you consider indispensable?

We take part to the main art fairs in Italy. They are very important in selling

4- Where do you sell more, at fairs or in the gallery?

We take part to the main art fairs in Italy. They are very important in selling.

5- What do collectors value?

Our collectors are generally art loving not art investors and this is our power point.

6- Briefly, what do you think are the challenges for a gallery today?

The challenge is to survive in this particular moment.

7- Why do you think there is so little demand for sculpture?

The sculpture isn't easy to set in the houses

8- What material do you prefer in sculpture?

Bronze, marble, ceramic. No resine is preferable.

9- Does a sculpture made by hand have the same value for you as one made with the latest technologies?

No, they are different value for my opinion. More value for the works made by hand.

10- Do you know a German artist who sculpts? And any foreign artist?

I don't know Italian sculptor.

The Italian artist we know very well is Arnaldo Pomodoro. We see other sculpturs during the fairs, but we don't know them. Foreign sculptors I know are Atchugarry and Kazumasa, but they live in Italy.

11- Of the 70 artists found, 11 (15.8%) are women. How do you feel about this?

Because it is more difficult for women to have success in this field, but not only in this field, in general.

12- Do you consider classical carving an old-fashioned sculptural technique?

Yes.



**Galería Fabienne Levy, Lausana Suiza**

Fabienne Levy, galerista.

1-What motivated you to open a contemporary art gallery?

By passion and to build bridges between art and people.

2- What is the process used by your gallery to represent artists?

We see them on insta, contact them and if interested plan a solo show. We do not show artists we don't intend to represent on the long term.

3- What art fairs do you consider indispensable?

No art fairs are indispensable. We are in a of trends and so we follow them. Each gallery has its own agenda and decide where they want to reach out. As a collector, ART Basel in Basel is the most interesting fair.

4- Where do you sell more, at fairs or in the gallery?

You sell more in a short time period at fairs, but on the long run, it's the same

5- What do collectors value? In which sense?

In art, they value good artist with growth potential. Today with Covid crisis, collectors are buying painting and photography, they are less into experimental art

6- Briefly, what do you think are the challenges for a gallery today?

To remain afloat facing the mega gallery and to be able to create a niche rather than a highway.

7- Why do you think there is so little demand for sculpture?

Actually the demand is much higher now then 10 years ago. But mainly sculpture eats space and many rather have works on walls as its easy to change, move.

10- Do you know a German artist who sculpts? Anselm Reyle, Isa Genzken And any foreign

artist? Gary Hume, Urs Fischer, Rondinone, Kristalova, Op de Beeck, Gormley, Houseago,

Koons.... too many to mention

11- Of the 32 artists found 4 (12,50%) are women. How do you feel about this?

Gender or race to me are not an important factor when I decide to represent an artist so I cant answer this.

12- Do you consider classical carving an old-fashioned sculptural technique?

Not at all, you still have today many artists still using this technique.

**Galería Doris Guetta, Ortisei- Italia**

Doris Guetta, galerista.

1- What motivated you to open a contemporary art gallery?

My passion for contemporary art.

2- What is the process used by your gallery to represent artists?

The focus points of our process are research, having an open mind and ear, looking out for our artists and cherishing our personal relations.

3- What art fairs do you consider indispensable?

As private person Art Basel, Basel. As gallerist Artissima and Viennacontemporary, since I do not have access to some of the others at the moment due to the selection process.

4- Where do you sell more, at fairs or in the gallery?

I do sell the majority of the artworks directly at the gallery and through email to our contacts.

5- What do collectors value?

To present them good art and to be engaged (having a good network).

6- Briefly, what do you think are the challenges for a gallery today?

Not to drown in the expenses that this work presents.

7- Why do you think there is so little demand for sculpture?

I don't think there is little demand, but believe that there are too few offers.

8- What material do you prefer in sculpture?

Wood and bronze.

9- Does a sculpture made by hand have the same value for you as one made with the latest technologies?

It doesn't matter! The idea and the subject/theme count, not the way it was manufactured.

10- Do you know a Italian artist who sculpts? And any foreign artist?

Aron Demetz (Italy)

Paloma Varga Weisz (Germany)

Xavier Veilhan (France)

11- Of the 74 artists found 9 (12,16%) are women. How do you feel about this?

It is a pity, like in many other fields women are at the moment less considered. It is therefore even more important to push and support women in sculpture.

12- Do you consider classical carving an old-fashioned sculptural technique?

It depends on the idea that lays behind.

## Galería Francesca Antonioni, Roma

Serena Evangelisti

### 1 – What motivated you to open a contemporary art gallery?

Fondata da Angelica Savinio nel 1964 con il nome de Il Segno, la galleria ha avviato un importante percorso di collaborazione con alcuni dei maggiori artisti internazionali – tra cui Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Alberto Burri, Lucio Fontana, Alberto Giacometti e Fausto Melotti – che l’ha portata a essere protagonista del panorama italiano dei decenni successivi.

Nel 2014, in concomitanza con il cinquantesimo anniversario della fondazione, la galleria ha cambiato il proprio nome in Francesca Antonini Arte Contemporanea, marcando l’avvio di un nuovo percorso espositivo e il rinnovamento del proprio ambito di ricerca. Maggiormente orientata verso la giovane arte emergente e i linguaggi sperimentali, la galleria ha dato avvio a nuove collaborazioni con artisti stranieri e intensificato la propria presenza sul mercato internazionale, con la partecipazione a numerose fiere in Italia e all’estero.

### 2 – What is the process used by your gallery to represent artists?

L’attività della galleria è improntata principalmente allo scouting e alla promozione del lavoro degli artisti delle ultime generazioni. La selezione di un nuovo artista da inserire all’interno del ventaglio di artisti rappresentati dalla galleria è sempre un proceso stimolante e di volta in volta differente. Recentemente le nostre indagini si stanno rivolgendo anche all’interno delle Accademie d’arte, in particolar modo l’Accademia delle Belle Arti di Venezia. Nei nostri artisti cerchiamo qualità. Con il termine “qualità” non ci si riferisce solo all’aspetto tecnico e formale, ma anche e soprattutto all’aspetto di ricerca che sta alla base del progetto artistico, il valore che esso vuole condurre con se e l’intenzione che vuole veicolare. Inoltre, il lavoro dell’artista deve rispettare la linea artistica dalla galleria, entusiasmarci sia dal punto di vista formale che contenutistico; inoltre anche il cosiddetto portfolio, ovvero la presentazione del lavoro stesso, ha la sua importanza.

### 3 – What art fairs do you consider indispensable?

Sicuramente Artissima Art Fair di Torino è da alcuni anni la fiera nazionale di maggior rilievo a cui la galleria ha il piacere di partecipare. Una fiera di grande spessore artistico e dal tono decisamente internazionale, in cui tra l’altro abbiamo l’occasione di studiare le novità della scena artistica contemporanea. ArteFiera Bologna è la fiera italiana a cui la galleria partecipa sin dalla prima edizione, quindi da oltre 40 anni. Un appuntamento che ogni anno si conferma essere per noi fondamentale sia sotto l’aspetto economico che come punto d’incontro con i nostri collezionisti. Tra le fiere estere citiamo ArtParis, fiera che fino alla scorsa edizione era ospitata all’interno del Grand Palais. La fiera parigina negli ultimi anni si è dimostrata una manifestazione artistica di grande raffinatezza

### 4 – Where do you sell more, at fairs or in the gallery?

Fino a un anno fa le fiere erano sicuramente l’occasione di maggiori vendite, una vera e propria vetrina che ci permetteva non solo di vendere ma anche creare conoscenze con nuovi contatti e rafforzare i rapporti con i nostri vecchi collezionisti. D’altro canto, con i cambiamenti che il mercato dell’arte ha subito in questo ultimo anno, la galleria ha modificato il suo modus operandi: abbiamo intensificato l’attività in galleria con un numero maggiore di mostre, personali e collettive, e di conseguenza le vendite sono sicuramente aumentate.

### 5 – What do collectors value?

I nostri collezionisti apprezzano la buona qualità delle opere, pittoriche, scultoree o fotografiche che siano. Inoltre, la maggior parte dei nostri artisti sono davvero giovani e questo è un fattore molto importante quando si sceglie di investire nell’acquisto di un’opera d’arte.

### 6 – Briefly, what do you think are the challenges for a gallery today?

Ora come ora la sfida è quella di vendere nonostante l’assenza di fiere. Bisogna di veicolare nel miglior modo possibile il lavoro degli artisti, con le mostre in galleria ma anche e soprattutto attraverso una più intensa attività

sul web. Crediamo che sia possibile innamorarsi di un'opera d'arte attraverso uno schermo ma allo stesso tempo riuscire a presentare l'opera creando un collegamento a livello empatico con il collezionista attraverso uno schermo è la sfida del momento.

7 – Why do you think there is so little demand for sculpture?

La scultura, rispetto alla pittura figurativa o astratta che sia, può risultare meno leggibile a un pubblico vasto. Emozionarsi e instaurare un legame empatico con una scultura richiede un differente tipo di sensibilità. La pittura viene considerata da sempre l'espressione artistica maggiormente capace di veicolare emozioni. Inoltre, per quanto banale e riduttivo possa sembrare, va considerato anche che collocare un dipinto sulla parete della propria abitazione privata risulta più semplice rispetto al dover trovare lo spazio adatto per l'allestimento di un'opera scultorea.

8 – What material do you prefer in sculpture?

Il marmo e la terracotta. Negli ultimi anni la galleria ha accolto varie mostre di scultura. Una recente collettiva ha presentato il lavoro di sei scultori, differenti per formazione e provenienza, i quali hanno mostrato tramite le loro opere, una moltitudine di modalità di trattamento dell'argilla prima e della terracotta o della porcellana. La collettiva presentava un pensiero circa la ripresa di un materiale antico quanto l'uomo, ma mai così attuale nella produzione artistica contemporanea. Stessa cosa per un'altra mostra presentata nel 2020 in cui l'artista oltre che alcune opere installative realizzate con nei neon, presentava una serie di lavori in marmo.

9 – Does a sculpture made by hand have the same value for you as one made with the latest technologies?

La mostra appena nominata presentava appunto una serie di opere in marmo di Carrara, lastre del marmo più utilizzato in scultura, dipinte però dall'artista con vernici e metodi da carrozzeria. Vernice poliuretanica e trasparente sintetico trasportavano il marmo in un nuovo linguaggio. D'altra parte, i lavori che sono attualmente esposti in galleria presentano invece i lavori di un altro artista, in cui è evidente la grande capacità tecnica manuale dell'artista. Che siano fatti a mano o prodotti attraverso l'uso di materiali e metodi innovativi, le sculture che prediligono sono semplicemente quelle che mi affascinano.

10 – Do you know a Italian artist who sculpts? And any foreign artist?

Conosco molti scultori stranieri, artisti uomini e anche molte artiste donne. Tra i primi che mi vengono in mente: Christoph Weber è uno scultore austriaco che lavora con il cemento; Paula Cortazar è una giovane artista messicana che scolpisce in la pietra, Kim Dacres è un'artista afroamericana che utilizza gomma di pneumatici per realizzare dei ritratti, Kennedy Yanko è una scultrice americana che lavora la lamiera e la pelle, e molti altri ancora.

11 – Of the 74 artists found 9 (12,16%) are women. How do you feel about this?

Nel corso della storia la scultura è sempre stata culturalmente percepita come una disciplina artistica più affine agli artisti uomini. Al contrario, le poche artiste donne di cui è stato riconosciuto il valore all'interno della storia dell'arte lo hanno fatto attraverso la pittura. Basti pensare che nel XIX secolo le giovani fanciulle dell'alta borghesia, pronte a debuttare in società, venivano invogliate a "dilettarsi" nell'arte della pittura, quasi fosse una capacità da acquisire in quanto donne, al pari del ricamo o del canto. Va considerato inoltre che la forza fisica necessaria per manipolare un masso di marmo con lo scalpello, o per plasmare un blocco di creta, era effettivamente poco accessibile al corpo di una donna. Ad oggi però, nonostante l'uso di attrezzature moderne come scalpelli elettrici, levigatori, ecc. questa notevole differenza resta comunque molto alta.

12 – Do you consider classical carving an old-fashioned sculptural technique?

L'arte è ciclica. Negli scorsi decenni si è dato spazio a una tendenza più installativa dell'arte, dove video e performance avevano "declassato" la pittura a un gradino inferiore o comunque in qualche modo "passato". Nei tempi più recenti si è tornati invece a rivalutare quelle forme d'arte più tradizionali, come la pittura figurativa; si apprezzano maggiormente pratiche artistiche considerate accademiche come la lavorazione del marmo o la terracotta che invece sorprendono per la loro contemporaneità. Credo che non sia la tecnica usata a rendere più o meno contemporanea un'opera d'arte ma la ricerca che essa sottende, il modo in cui il marmo o la ceramica vengono utilizzati dall'artista per esprimere il suo pensiero e la sua personale ricerca.

**Galería Mandragoa- Lisboa**

Matteo Consonni, galerista.

1- What motivated you to open a contemporary art gallery?

The fascination for a structure that is transversal in the artworld: from the production, promotion and support of art, until its alienation.

2- What is the process used by your gallery to represent artists?

I select what I believe has an objective quality that deserves to be supported

3- What art fairs do you consider indispensable?

Art fairs are tools, and there are very few tools that are truly indispensable. I believe that it is indispensable for an art gallery to choose wisely the fairs that they want to participate in, in order to gain from the experience the most possible

4- Where do you sell more, at fairs or in the gallery?

It is always difficult to answer to a question like this, as selling art is a fluid process: sometimes you sell at an art fair to someone that saw you recently at the gallery, or you bring a new person to the gallery through a fair. The relation gallery/fair is not binary.

5- What do collectors value?

Different kinds of collectors, buyers, decorators value different aspects of our offer.

6- Briefly, what do you think are the challenges for a gallery today?

Surviving with a quality program in a world where often instant communication is valued more than a complex reasoning

7- Why do you think there is so little demand for sculpture?

By sculpture, you mean 360 artworks? Or also sculptures that go on a wall? Does it still make sense to talk about strict categories such as sculpture and painting?

8- What material do you prefer in sculpture?

I do not have an answer to this, I prefer art that has quality, no matter the materials used.

9- Does a sculpture made by hand have the same value for you as one made with the latest technologies?

Does it really matter if Raffaello painted the whole "Stanze Vaticane" by himself or with some assistant?

10- Do you know a Portuguese artist who sculpts? And any foreign artist?

I know artists whose practice is mainly focused on sculpture from a lot of different countries

11- Of the 11 artists found 5 (45,45%) are women. How do you feel about this?

I tend not to think about the gallery program in relation to categories such as sex, race, religion, political orientation, and similar.

12- Do you consider classical carving an old-fashioned sculptural technique?

Every technique can be used in an interesting or uninteresting way in relation to our times.

**Galería Fonseca Macedo – Ponta Delgada, Portugal.**

Marlene Rodrigues

- 1- What motivated you to open a contemporary art gallery?

There was no comercial art gallery in the town of Ponta Delgada, Azores.

- 2- What is the process used by your gallery to represent artists?

There is a local group of artists, artists from the nacional context and some foreign artists. For each group, the gallery invites artists to work with the gallery and be represented by it; artists can also send their portfolios to be analysed by the gallery. Both ways are possible.

- 3- What art fairs do you consider indispensable?

ARCOmadrid and ARCOLisboa as well as Drawing Room fair are importante for my gallery.

- 4- Where do you sell more, at fairs or in the gallery?

Until last year, I used to sell more at the gallery, but these last two years have been different. I have sold more through digital platforms and through the gallery website.

- 5- What do collectors value?

They value the Curriculum Vitae of the artists, exhibitions in international museums and representation in international collections.

- 6- Briefly, what do you think are the challenges for a gallery today?

The digital presence is very importante. Also I feel there will be a different profile of future collectors and it is importante to realize which new features will be searched in the art works by the new collectors.

- 7- Why do you think there is so little demand for sculpture?

Sculpture is almost always very expensive.

- 8- What material do you prefer in sculpture?

Bronze

- 9- Does a sculpture made by hand have the same value for you as one made with the latest technologies?

Yes

- 10- Do you know a Portuguese artist who sculpts? And any foreign artist?

Rui Chafes Stephan Balkenhol

- 11- Of the 11 artists found 5 (45,45%) are women. How do you feel about this?

There is no special meaning

- 12- Do you consider classical carving an old-fashioned sculptural technique?

No.

**Galería Wildpalms de Dusseldorf.**

Jorge Sanguino, galerista.

1- ¿Qué le motivó a abrir una galería de arte contemporáneo?

La pregunta es buena, ya que la galería es de arte contemporáneo y no de arte moderno, pues los mismos artistas los que quisieron que el proyecto que estábamos desarrollando adquiriera una forma comercial. La idea rondaba en la cabeza de ambos, ya que para financiar el proyecto y desde hace unos años atrás, conseguíamos los recursos a través de la venta de arte.

2- ¿Cuál es el proceso utilizado por su galería para representar a artistas?

Es bastante largo y demanda de muchas visitas al estudio, ver los trabajos. Pero el factor humano es lo más indispensable. Ya que nuestra galería se enfoca con artistas en Latinoamérica y Norteamérica, persiste un perfil. Pero además resulta fundamental que el trabajo tenga preocupaciones por lo social, lo político, y el medio ambiente. Junto al ejercicio de la forma está que aparezcan nuevas epistemologías, y posibilidades de irrumpir el estado general del arte que se dicta en algunos casos, por el mercado o determinados gate keepers.

3- ¿Qué ferias de arte considera imprescindibles?

Creo que después de la pandemia, ha sido claro que las ferias no son tan indispensables como se pensaba. Que los costos que exigen una feria que podían llevar a la quiebra a una galería pequeña, no estaban amortizados al final de la hoja de balances.

4- ¿Dónde se vende más? en ferias o en la galería.

En ambos espacios, casi 50% 50%. Varía según el año.

5- ¿Qué es lo que valoran los coleccionistas?

Perdona, pero esta pregunta paso

6- ¿Brevemente, ¿cuál cree que son los desafíos para una galería hoy?

Paso de nuevo, porque es bastante complejo el tema.

7- ¿Por qué motivos cree que haya tan poca demanda de escultura?

El problema de la demanda de cualquier otro medio de arte se debería responder con la siguiente pregunta.

¿por qué hay una gran demanda de pintura? Se puede justificar que la falta de espacio que exige una escultura es una razón. Sin embargo, la ciudad, los espacios libres tienen esculturas más no pinturas. No sé cuál sea la cifra, pero de seguro para los proyectos de Kunst am Bau, hay más demanda de escultura que pintura. Sin embargo, si existe una demanda baja, se podría pensar en los términos de la sobre oferta y sobre demanda de otro medio. He allí que para mí la pregunta tiene más sentido así: ¿por qué hay una excesiva demanda de pintura?

8- ¿Qué material prefiere en escultura?

No tengo predilecciones de materiales.

9- ¿Tiene para usted el mismo valor una escultura realizada a mano que una hecha con las últimas tecnologías?

No. Una nueva tecnología en su aplicación, desarrollo e implementación puede ser más costosa. El precio de una obra depende de muchos factores, entre ellos la producción y la laboriosidad. Pero una nueva tecnología puede implicar bastante labor.

10- ¿Conoce a algún artista alemán que talle? ¿Y extranjero?

Dentro del sistema de galerías que conocemos y donde nos movemos, muy pocos. Pero hay bastantes que no pertenecen al sistema que yo conozco y en el que trabajamos. Por ejemplo, la escultura de madera con la que desarrollamos un proyecto, cuya profesión es heredada desde hace más de 3 generaciones. O el caso el de un escultor italiano que trabaja con las técnicas del barroco. Es muy posible que los artistas escultores que se encuentran en una región determinada tengan más clientes y más recursos de subsistencia que aquellos que participan en otros circuitos de arte. De cierta manera, hay que tener una



concepción más abierta sobre el sistema de arte y las posibilidades que tienen artistas en otros circuitos y los valores que producen.

11- De los 70 artistas encontrados, 11 (15.8%) son mujeres. ¿Como lo valora?

Perdona que sea tan directo, pero me parece que la pregunta está mal formulada. Hay grandes esfuerzos para la igualdad de género. wildpalms son dos. Un hombre y una mujer. 50% y 50%. Pero no son los números, ni los porcentajes los que producen desconcierto. Si declinas los números con más variables, podrás ver que tal vez hay un número inferior de los artistas que provienen de Asia, o latinoamericanos, etc, etc. Para nosotros es importante saber cuáles son las condiciones que han causado que la balanza se incline más de un lado para el otro, y buscar cambiar esas condiciones. En el caso de la escultura como la estás planteando, puedo contarte que mi madre siempre quiso ser escultora, pero le faltaba la fuerza física durante su carrera de arte para seguir trabajando con la técnica. Tal vez, hubiese encontrado otra forma de práctica y de técnica más de acuerdo con su cuerpo, hubiese completado su carrera de artista. Así que la pregunta sobre la distribución de género en determinado medio es más compleja que los números y porcentajes a los que me pides una reacción. ¿cuál es la proporción de estudiantes mujeres de esculturas en la de hombres? ¿comienza allí a haber un desbalance? y si lo hay, es necesario que todos los aspectos de la vida estén en un balance 50% 50%? tal vez no. La decisión de nosotros en 50% mujer 50% hombre responde a nuestra decisión de confrontar un status, más cuando yo estudié historia de arte y luego en mi carrera profesional yo era el único hombre en grupos que eran mayores de 6 personas, y nunca pensé que hubiese sido necesario que hubiese un mismo número de hombres que de mujeres.

12-¿Considera a la talla clásica una técnica escultórica anticuada?

No, para nada

### **Galería Te Haaf Paisajes Bajos – Ámsterdam**

1- What motivated you to open a contemporary art gallery? To rule the art world and change art history

2- What is the process used by your gallery to represent artists? We seek the artist at art academies

3- What art fairs do you consider indispensable? Volta basel

4- Where do you sell more, at fairs or in the gallery? Fairs.

5- What do collectors value? An own taste

6- Briefly, what do you think are the challenges for a gallery today? Make enough money.

7- Why do you think there is so little demand for sculpture? Difficult to hang and place.

8- What material do you prefer in sculpture? Natural materials.

9- Does a sculpture made by hand have the same value for you as one made with the latest technologies? bij hand higher

10- Do you know a Dutch artist who sculpts? And any foreign artist? I do, I do

11- Of the 18 artists found 5 (27,78%) are women. How do you feel about this? they should work harder then

12- Do you consider classical carving an old-fashioned sculptural technique? Not at all

**Galería Bea Villamarin**

Bea Villamarin, galerista.

1- ¿Qué le motivó a abrir una galería de arte contemporáneo?

Organizar el trabajo bajo mi propio criterio, especialmente en lo que a la selección de artistas se refiere. Trabajaba antes en una galería de arte.

2- ¿Cuál es el proceso utilizado por su galería para representar a artistas?

O bien el artista interesado en trabajar en la galería presenta un dossier que nosotros evaluamos, o bien nosotros contactamos con el artista que nos interese.

3- ¿Qué ferias de arte considera imprescindibles?

ARCO, Art Madrid, Just Mad, Estampa (en España). Basilea, Art Basel Miami, Nueva York, Corea, incluso las Affordable.

4- ¿Dónde se vende más? en ferias o en la galería.

Considerando que las ferias duran unos 4 días, en las ferias.

5- ¿Qué es lo que valoran los coleccionistas?

De todo. La proyección del artista, el precio, los premios recibidos, su presencia en importantes colecciones, que expongan a nivel internacional...

6- ¿Brevemente, ¿cuál cree que son los desafíos para una galería hoy?

Conseguir atraer al público y hacer de ese público potenciales clientes.

7- ¿Por qué motivos cree que haya tan poca demanda de escultura?

Seguimos sin saber dónde ubicarla. Además, históricamente, hay más pintores conocidos que escultores conocidos. Así pues, se sigue considerando la pintura como la disciplina artística más importante.

8- ¿Qué material prefiere en escultura?

Me gustan varios artistas que trabajan la resina. Ahora bien, el material me da igual mientras la escultura sea buena.

9- ¿Tiene para usted el mismo valor una escultura realizada a mano que una hecha con

las últimas tecnologías? Tendría que valorar cada caso concreto.

10- ¿Conoce a algún artista español que talle? ¿Y extranjero? Sí en ambos casos.

11- De los 65 artistas encontrados, 3 (4'62%) son mujeres. ¿Como lo valora?

¿Encontrados dónde? En cualquier caso, encuentro que es positivo hacer un esfuerzo por promocionar el trabajo de las artistas mujeres. Creo que ese esfuerzo debería ser mayor por parte de las instituciones. En mi caso, teniéndolo en cuenta, seguiré seleccionando los artistas con los que trabajar en base a la calidad de su trabajo, nunca en base a su sexo, algo que encuentro totalmente lógico y que, dudo que a día de hoy algún galerista haga lo contrario.

12- ¿Considera a la talla clásica una técnica escultórica anticuada? No.

**Galería SET espai D'art, Valencia**

Reyes Martínez, galerista.

1- ¿Qué le motivó a abrir una galería de arte contemporáneo?

El interés por apoyar de manera profesional la carrera de artistas en los que creemos que tienen una obra interesante y un gran compromiso con su trabajo

2- ¿Cuál es el proceso utilizado por su galería para representar a artistas?

Seguir convocatorias, exposiciones, certámenes, concursos...para descubrir artistas, seguir su trabajo, conocerlos personalmente y siempre que es posible visitar su taller.

3- ¿Qué ferias de arte considera imprescindibles?

Imprescindibles son las Ferias de arte de nivel con una selección de galerías importante que despierte el interés del coleccionismo, donde se produzca no solo la venta sino la posibilidad de la incorporación de los artistas en colecciones importantes.

4- ¿Dónde se vende más? en ferias o en la galería.

Actualmente más en ferias

5- ¿Qué es lo que valoran los coleccionistas?

Los coleccionistas valoran la trayectoria de un artista una vez atraídos por una pieza, la continuidad del apoyo de una galería a la carrera de un artista lo que avala su trabajo

6- ¿Brevemente, cuál cree que son los desafíos para una galería hoy?

Incorporar las nuevas tecnologías a su trabajo para conseguir una mayor difusión y mejorar su visibilidad on line, conseguir nuevos públicos interesados por el arte contemporáneo.

7- ¿Por qué motivos cree que haya tan poca demanda de escultura?

No creo que sea un problema de la escultura sino del poco interés por el arte contemporáneo en general, del poco interés por adquirir y del gran desconocimiento.

8- ¿Qué material prefiere en escultura?

Prefiero buenas obras independientemente del material.

9- ¿Tiene para usted el mismo valor una escultura realizada a mano que una hecha con las últimas tecnologías?

El mismo, la técnica no condiciona el valor de la obra pero la escultura tallada a mano actualmente tiene el valor de utilizar una técnica que dominan y utilizan pocos artistas.

10- ¿Conoce a algún artista español que talle?

Que talle o que utilice la talla : Antonio Samo, Francisco Leiro, Manolo Valdés, Antonio López

11- ¿Y extranjero? Balkenhol, Mario Dilitz

12- De los 65 artistas encontrados, 3 (4'62%) son mujeres. ¿Como lo valora?

Pues que a las mujeres no les interesa tanto la talla o no se han dado a conocer las artistas mujeres que lo trabajan

13- ¿Considera a la talla clásica una técnica escultórica anticuada?

No, ninguna técnica me parece anticuada lo que creo es que cada vez hay menos gente capaz de enseñar la técnica lo que conlleva que cada vez menos personas la dominen o que no les interese por desconocimiento.

---