



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El comportament de la fusta i de l'arbre com a paradigma escultòric: estudi d'una mostra dels escultors que treballen amb tronc o amb biga a l'Estat espanyol (1959-1987)

Juan Antonio Valle Martí

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

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

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

B. SEGONA PART.

L'ESCULTURA REALITZADA
AMB TRONC O AMB BIGA
A L'ESTAT ESPANYOL
ENTRE 1959 I 1987.

1. APROXIMACIONS HISTÒRIQUES

1.1. APROXIMACIÓ HISTÒRICA A L'ESCULTURA EN FUSTA.

Al llibre "La madera en la conservación y restauración" (1), i dintre del capítol "La madera y las artes plásticas", Joaquín Martín Diéguez ens parla de com als pobles del bosc, la talla és ruda, però també potent i robusta, **influenciada** per la selva exuberant; els tòtems africans, les talles de les selves polinèsies, les columnes estatuàries del Canadà, etc., busquen efectes de massa, deduïts de l'arbre en brut. Pel contrari, als pobles del mar, el treball de la fusta és lleuger i s'aplica més a la superfície que a la massa, cercant efectes decoratius a sobre l'objecte-suport, o aspectes terribles per espantar les forces malèfiques a les cases i a les naus. La fusta, per últim, és un luxe per als pobles del desert, per això és treballada a sobre de taules o xapes exòtiques de qualitat, cercant motius abstractes, geomètrics, vegetals o escripturats, per decorar monuments civils, religiosos o militars. Les mesquites i mederses de l'Islam ofereixen amb els seus sòcols, ornaments plans i púlpits, abundants mostres d'aquest art. Aquest mateix autor ens parla de com als pobles de l'Orient Llunyà, de les terres boreals extremes, o als pobles tribals de cultura primitiva, l'escultura en fusta acabada al natural o policromada, té una destacada representativitat que es manté en el temps, i que es basa en representacions monoteïstes, com les de Buda, o en altres de tipus politeïsta com les brahamàniques o, ja finalment, en altres, com les fetitxistes, representatives de sentiments arcaïcs (2).

Encara que hi ha referències d'aquest tipus, ens ha cridat l'atenció en primer lloc, l'escassa o nul·la importància donada a la fusta quan ens hem endinsat dintre la bibliografia artística que tracta el tema de l'escultura.

Segurament, l'ús de la fusta va tenir un desenvolupament paral·lel al de la pedra; però comparant la producció existent, veiem una gran desproporció entre l'escultura en fusta i l'escultura en pedra. Per una altra banda, aquesta desproporció és explicable per la diferència de resistència i durabilitat del material en quant al pas del temps. Malgrat tot, això no explica el buit bibliogràfic.

1 - DIVERSOS AUTORS: LA MADERA EN LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL. Ed. Ministerio de Cultura, Madrid, 1978, pàg. 50.

2 - J. Martín Diéguez a DIVERSOS AUTORS: LA MADERA EN LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL, op. cit., pàg 51.

També creiem necessari apuntar que al llarg de la història de l'escultura occidental la fusta no ha estat realment un material preciat com a tal, perquè encara que va tenir fins i tot períodes d'auge, com al romànic i al barroc, generalment va ser alterada, modificada o canviada la seva aparença i no li van potenciar les qualitats intrínseques, la qual cosa sí que succeï freqüentment amb la pedra o amb el bronze, considerats com a materials nobles.

Hem de tenir en compte els inconvenients que presenta aquesta matèria.

"La escultura en madera presenta, respecto a la escultura en piedra, algunos graves inconvenientes que explican la discontinuidad de su desarrollo y su frecuente consideración como arte 'menor' (...) En primer lugar, las dimensiones limitadas del bloque de madera, es decir, del tronco, en la escultura de medianas y grandes proporciones obligan a la realización de numerosas piezas separadas que se ensamblan en una segunda fase y cuyas juntas difícilmente se pueden ocultar (...) La madera presenta siempre, en mayor o menor grado, pequeñas oquedades correspondientes a los vasos, diferencias de color, nudos y vetas que dificultan la 'representación', problema que se resuelve recubriendo la superficie con otros materiales (...) la necesidad técnica del revestimiento policromo ha condicionado de manera decisiva la evolución de la escultura en madera." (3).

La valoració de la fusta en si, de la seva qualitat, de les seves textures, de la seva aparença, és pròpia del segle XX; anteriorment la fusta va ser, per regla general, un mitjà, però mai una finalitat.

"Sólo desde principios de nuestro siglo se ha liberado de la exigencia de la figuración (que en escultura ha significado sobre todo representación del hombre, además de una representación naturalista en general) y ha asumido como objeto la propia materia y sus posibilidades formales, eliminando de esta manera la necesidad de revestimientos." (4).

En aquest sentit exposarem breument alguns dels aspectes bàsics de l'escultura en fusta que han estat presents al llarg del temps fins al segle XX.

3 - MALTESE, Corrado: LAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS. Ed. Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1980, pàg. 15

4 - MALTESE, Corrado: LAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS, op. cit., pàg. 16

5 - J. Martín Diéguez a DIVERSOS AUTORS: LA MADERA EN LA CONSERVACIÓN Y RSTAUACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL, op. cit., pàg. 51

6 - MALTESE, Corrado: LAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS, op. cit., pàg. 18

A L'ANTIGUITAT:

La producció escultòrica en fusta que havia aconseguit una gran producció i una qualitat a l'Antiguitat, s'ha perdut quasi completament, degut a la caducitat del material, de naturalesa orgànica i per tant, sensible a l'acció de la humitat i dels organismes animals i vegetals.

Queden com a restes de l'escultura en fusta del món antic, a més a més de les peces tallades conservades en gel als túmuls sepulcrales (Kurgani) de la zona dels Altai (S. V i IV a. C.), les escultures de l'antic Egipte que, gràcies a un clima extraordinàriament sec i uniforme, s'han mantingut en òptimes condicions.

Els egipcis van fer en fusta una obra de mida natural o més gran fins i tot, i també nombroses estatuetses de caràcter funerari; generalment eren representacions d'esclaus i de servents que havien d'acompanyar al difunt a la seva tomba.

"Las esculturas de madera más antiguas son las encontradas en los tesoros funerarios de Sumeria y de Egipto, relacionadas todas ellas con prácticas religiosas." (5).

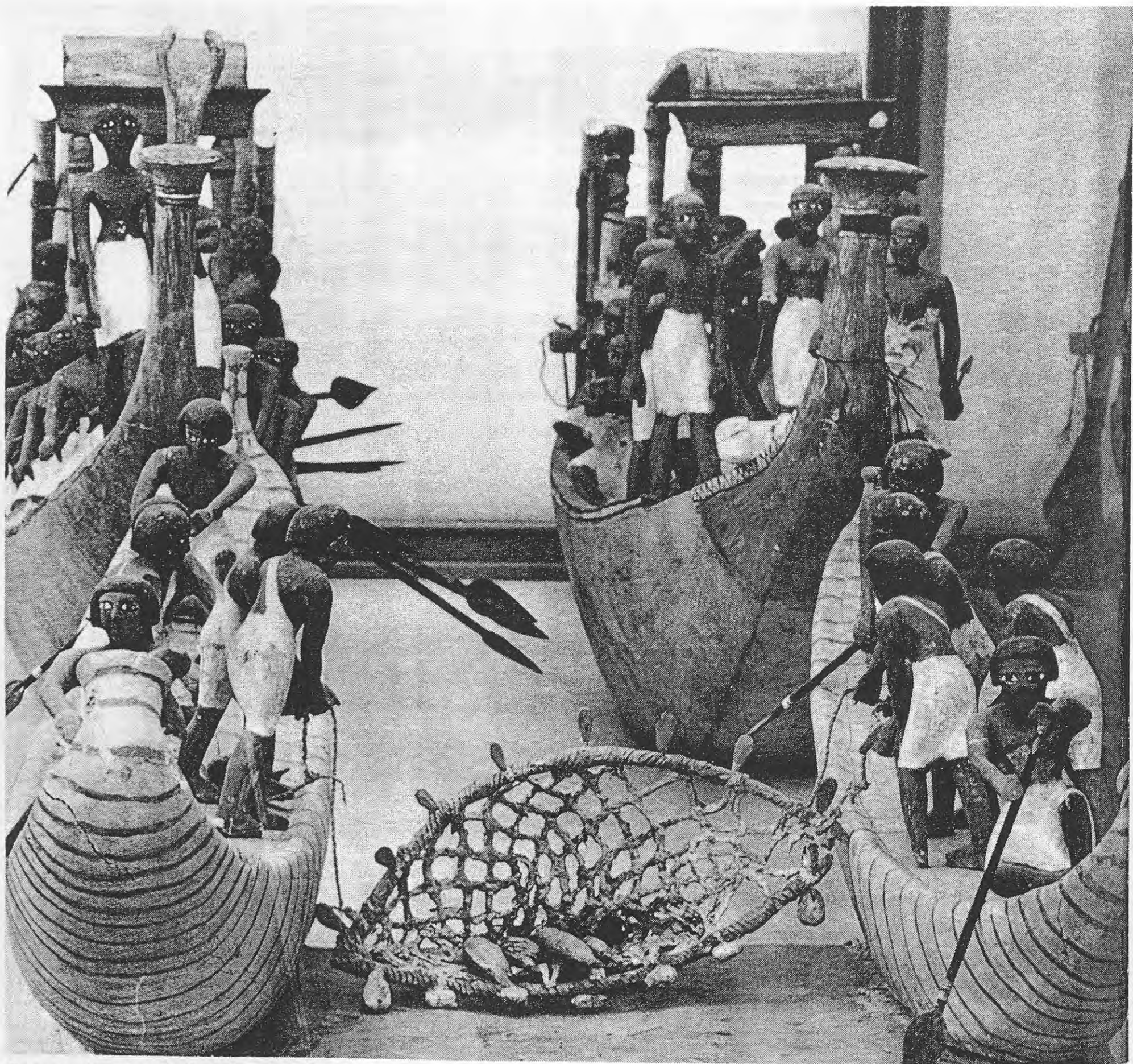
Les escultures de mida més gran estaven realitzades per seccions que després engalzaven (generalment els braços eren fragments afegits). Posteriorment recobrien tota la superfície amb una mena d'estuc, constituint una capa que li donava un caràcter uniforme a la figura, a la qual després aplicarien el color.

"En las estatuas de mayor tamaño, el cuerpo, el brazo y el antebrazo se trabajan por separado y después se ensamblan. Luego se recubría la superficie de la madera con una capa de estuco que servía de soporte al color (...) Para recubrir la superficie se utilizaban también otras técnicas. Dos estatuas grandes, procedentes de la tumba de Tutankamón, están recubiertas de resina negra en las partes desnudas y de pan de oro en los detalles del atuendo, en los párpados, etc." (6).

De l'estatuaria en fusta de l'art egipci és conegut per tothom el magnífic exemple del visir o l'alcalde del poble "Scheikh el Beled", realitzada amb fusta de sicòmor entre el 2723 i el 2563 a. C. Aquesta peça està feta seguint el procés de treball que abans comentàvem i, a més, té els ulls incrustats en vidre per a donar-li una vivacitat més gran al rostre. És



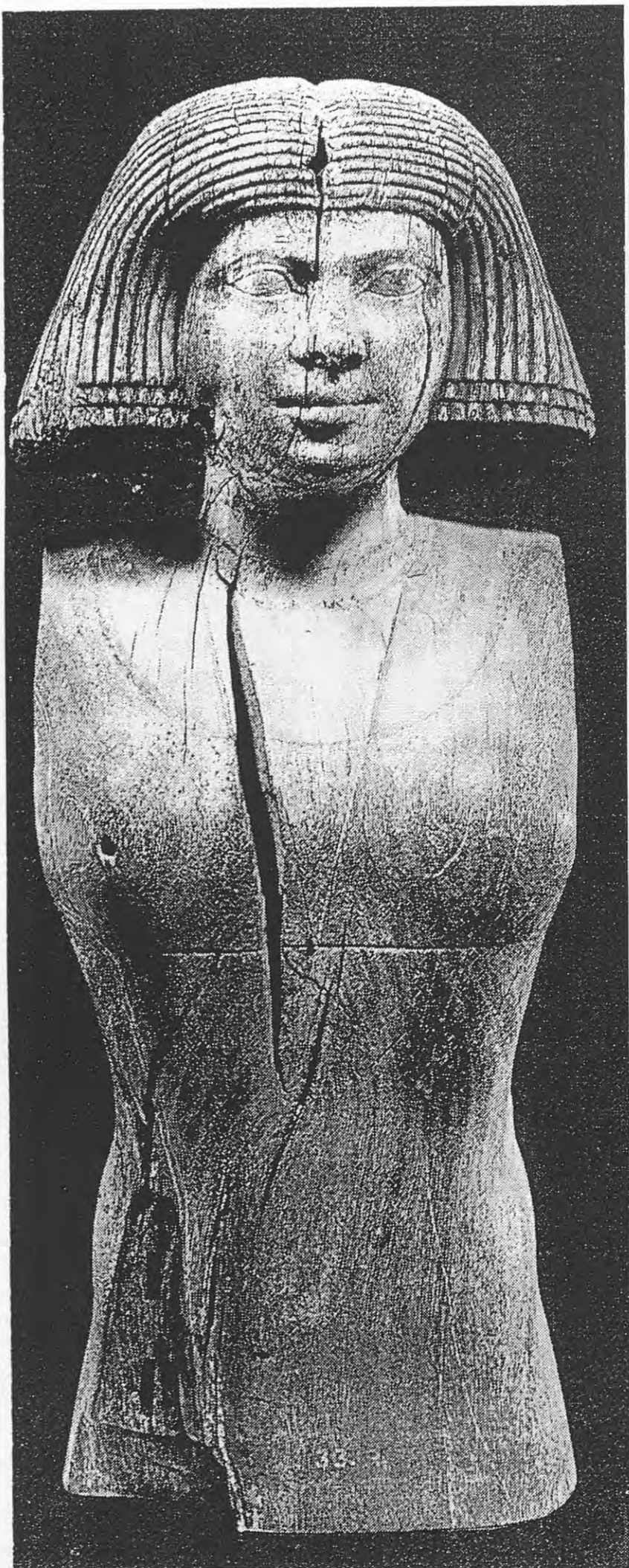
Scheikh el Beled.



90 Escenas de pesca II dinastia 460-2000 a.C., 60 cm.



Cap femení, XII dinastia 2000-1788 a.C., 8,5 cm. d'alçada.



important destacar l'interès particular d'aquesta escultura dintre la tipologia estatuària de l'art egipci, tan subjecte a cànons i normes. Aquesta no respon al caràcter d'idealització, tan propi d'aquesta cultura; pel contrari sobresurt pel naturalisme o per la poca o quasi nul·la divinització.

El caràcter naturalista el presenten també les petites estatuetses, algunes de les quals són dotades d'un gran frescor. Segurament l'artista, en crear aquestes peces, de menys importància social si les comparem amb les dels nobles i faraons, va tenir més llibertat, i això li va permetre expressar-se més a la seva manera.

Per un altre costat, s'hauria de relacionar el caràcter de permanència d'un material com la pedra, front a la fusta, pel que fa a les creences religioses i a la concepció de l'immortalitat dels egipcis. Això permetria també creure que les escultures en fusta no tenien la importància de les realitzades en pedra.

Les fustes que feien servir a les escultures eren, en la seva major part, del propi lloc i eren de mitjana qualitat, com la del sicòmor, l'acàcia, l'arç, el "tamariu gallica", encara que també importaven fustes de qualitat millor com la del cedre, el xiprer o el pi, que procedien sobretot de Síria i del Líban.

Amb el fi d'obtenir una millora en la durabilitat i conservació, ja tractaven les fustes:

"La madera es un material fácilmente atacable por organismos vegetales como el moho, que provoca su putrefacción, y por animales como las termitas y, sobre todo, la carcoma. Ya en la Antigüedad se intentaban paliar estos inconvenientes escogiendo con cuidado las maderas más resistentes, acondicionándolas y sometiéndolas a determinados tratamientos, como el baño en esencias, el revestimiento de betún, etc..." (7).

Els fusters i escultors de l'antic Egipte feien servir, per treballar la fusta, eines de coure i de bronze molt semblants a les actuals (enformador, destrals grans i petites, serres, alenes, treparis amb forma d'arc i punta de coure, etc.). Coneixien i aplicaven diferents tipus d'engalzaments, la cola i els claus; en l'artesanía feien servir freqüentment el xapat i la marqueteria per fer els mobles.

Bust de dona. Fusta pintada parcialment. Imperi Antic, Dinastia IV, aprox. 2500 a.C.

A GRÈCIA:

Del món grec tenim molt poca informació. Allí el marbre i el bronze van ser els materials per excel·lència. Així i tot, coneixem les anomenades "Xóanas", figures de fusta, majoritàriament de déus nus o coberts amb vestits autèntics i tal vegada amb membres articulats. L'origen de les "Xóanas" s'atribueix a Dédali; l'escriptor clàssic Pausanias ens en parla. L'Artemisa de Delos, que es conserva al Museu Nacional d'Atenes, és un bon exemple d'aquestes obres que es caracteritzaven per la seva senzillesa i per la manera en què denotaven el seu origen, és a dir, la forma primària del tronc. Les "Xóanas" es mantingueren fins al segle VI. Tal vegada, amb elles, podríem dir que finalitzà l'escultura en fusta de l'art grec.

"De todos modos nos quedan muy pocos restos de la escultura en madera de la Grecia preclásica (las esculturas de Heraion de Samos del siglo VII; tres estatuillas de Palma de Monteclaro en Sicilia, de los siglos VII o VI, etc.)" (8).

En l'hellenisme i en l'art romà, l'escultura en fusta perdé progressivament importància davant les tècniques "majors" del marbre i del bronze. Malgrat tot, la tècnica del treball en fusta aconseguí un alt grau de perfecció; a les eines tradicionals, que es fabricaven des de feia temps amb ferro, en lloc de bronze o de coure, s'afegeix el ribot de fuster, nous trepans, el torn i el caragol. Moltes d'aquestes eines, com el ribot de fuster, per exemple, deixaren de fer-se servir a finals de l'edat clàssica, quan decaigueren les tècniques de la fusta.

A L'EDAT MITJANA:

L'escultura medieval és un món molt complex. Existeix una abundant bibliografia referida als seus aspectes iconològics, iconogràfics i formals, però els aspectes del materials i les tècniques, quasi no es nomenen; normalment sols es fa referència al material de què està feta l'obra.

En els països germànics l'escultura otoniana (amb crucifixs de fusta dels segles X i XI de la vall del Rin) va ser la que preparà el terreny a l'escultura romànica en fusta. Mostra d'aquesta escultura otoniana és el crucifix Gero:

"La religión mosaica no aceptó bien la representación icono-

7 - MALTESE, Corrado: LAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS, op. cit., pàg. 22

8 - MALTESE, Corrado: LAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS, op. cit., pàg. 18



Verge de Ger, s. XII.
Museu d'Art de Catalunya,
Barcelona.



Devallament del Crist, s. XII. Museo Arqueològic Artístic Episcopal, Vic (Barcelona).



"Majestat Batlló", s. XII. Museu d'Art de Catalunya (Barcelona).

gráfica, lo que unido a los iconoclastas bizantinos, hace que la escultura en madera no vuelva a aparecer otra vez hasta el arte otónico del siglo X con el monumental crucifijo Gero de la Catedral de Colonia." (9).

Sabem que és a l'alta Edat Mitjana i al període de transició del Romànic al Gòtic, quan la fusta va arribar a tenir una gran importància; és a dir, a l'època de l'anomenada escultura portàtil.

Dos tipus d'escultures destacaven en aquesta època: els crucifixs i les verges assegurades. Els primers, sense atènyer-se a la realitat històrica, presenten una figura coronada, ricament vestida. Però ací, com passa en altres períodes, la fusta és, per dir-ho d'alguna manera, ocultada amb una capa d'estuc, suport de les pintures que recobririen les figures totalment:

"Una vez acabada la talla se recubre la escultura con una capa de yeso de espesor variable que se utiliza como preparación para el color; pero con frecuencia la estatua se entela, es decir, se cubre con una tela fina, pegada directamente sobre la madera, que a su vez sirve de soporte al yeso y cuya función es atenuar la diferencia de elasticidad entre este y la madera, diferencia que provoca grietas y la caída del color." (10).

En aquestes obres, a causa de la senzillesa que les caracteritza, i particularment els crucifixs, la seva figura té molt marcada la relació amb el tronc original.

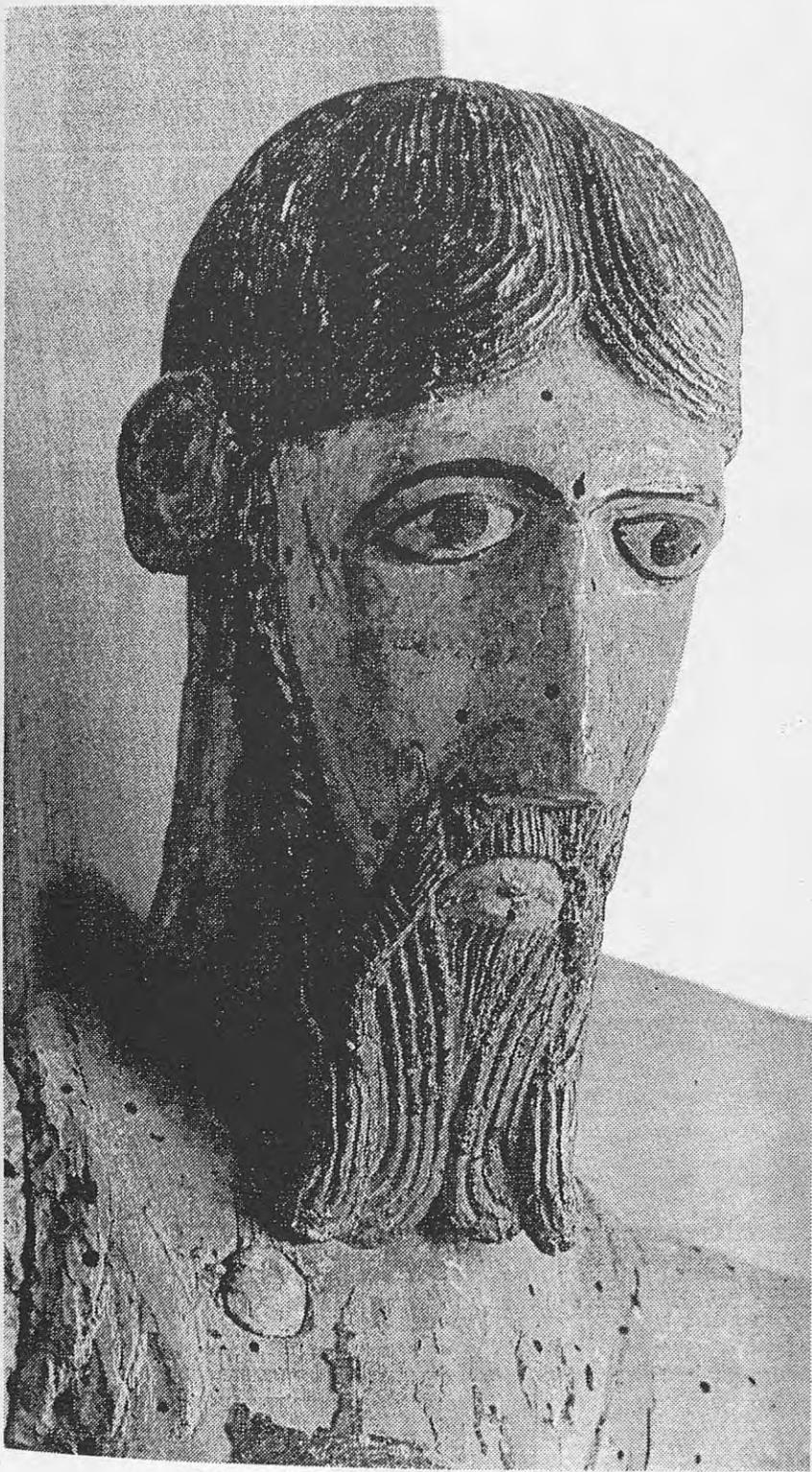
Al període Gòtic, amb el naixent naturalisme, l'escultura va perdre la rigidesa originada pel material i va guanyant en expressió i detalls. A causa d'això, la fusta va deixant de tenir importància per ella mateixa. La rica policromia de les imatges gòtiques no deixa veure el caràcter propi de la fusta.

Aquest tipus de tractament continuà al segle XVI, és a dir, fins al moment de la difusió en Europa del classicisme renaixentista.

La talla de la fusta mantenia en alguns indrets una relació directa amb la talla de la pedra o amb la pràctica de la pintura, encara que als països germànics els treball de la fusta assumeix plenament la seva identitat:

9 - DIVERSOS AUTORS: LA MADERA EN LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL, op. cit., pàg. 51

10 - MALTESE, Corrado: LAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS, op. cit., pàg. 20



"En algunos países como Francia o Italia, la talla de la madera depende de la escultura en piedra y de la pintura, en otros países como los germánicos llega incluso a convertirse en protagonista del quehacer artístico y se prolonga sin solución de continuidad con la talla del Barroco y del Rococó, salvando el paréntesis representado por la hegemonía cultural del Clasicismo y del Manierismo italiano." (11).

Els procediments tècnics emprats per a la talla romànica i gòtica eren, en essència, els mateixos que els emprats a l'antic món.

S'utilitzaven fustes de duresa mitjana, que eren resistents al corc i menys sensibles als canvis de temperatura i d'humitat. Per exemple, a l'Europa Meridional, s'utilitzà la noguera i el xiprer, i a l'Europa Septentrional, l'alzina, el tiller i la perera.

A més a més, s'utilitzaven fustes "dolces", és a dir, tendres i lleugeres, però resinoses i, per tant, resistents al corc com el "pinus cembra", el pi de "Cadore" i l'alerç.

En aquest període, generalment, l'escultura s'obtenia d'un bloc de fusta o d'un tronc, amb freqüència buidat per evitar que el cor fes cap moviment i deteriorés l'estàtua. Les escultures, generalment frontals, presentaven el buit en la part del darrere.

Sols les parts que sobresortien més, com els braços del Crist crucifixat o la mà de la Verge en una actitud de benedicció, s'unien amb engalzaments senzills.

AL RENAIXEMENT:

La tradició gòtica de la talla policromada va tenir una incidència distinta en els diferents llocs de l'Europa Renaixentista, des d'una acceptació relativa a la zona d'Itàlia, de França i de Flandes, a una utilització força important en Espanya, Austria, l'Alemanya catòlica i a les valls alpines i prealpines de la Itàlica Septentrional.

La talla policromada del gòtic seguí tenint encara al Quattrocento italià, una certa vigència, però van ser pocs els escultors que van fer la seva obra en fusta. Aquí, destacarem a Donatello que en la seva fase més madura utilitzà la fusta pintada. També cal destacar un Crist de finals de la darrera dècada del S. XV, atribuït al Miquel Àngel juvenil.

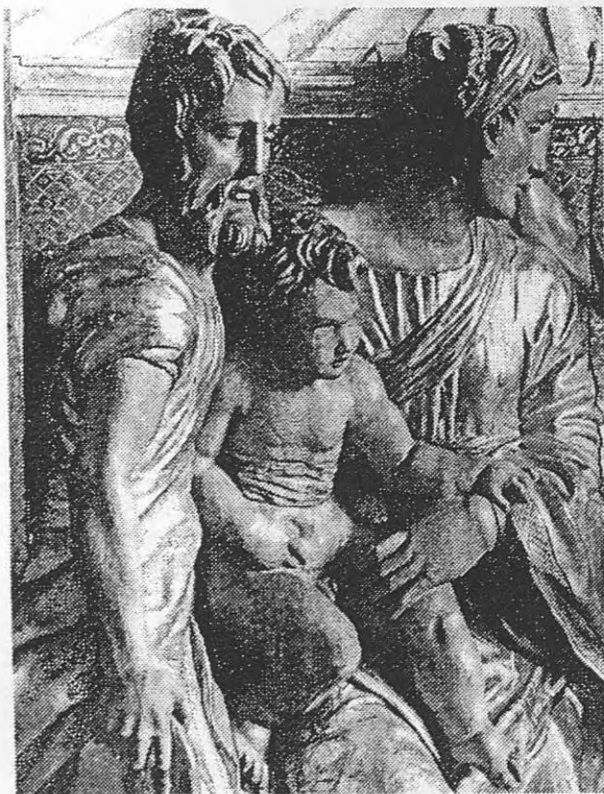
A pesar d'aquests exemples, es pot dir que al Renaixement italià el



Crucifix. Miguel
Ángel Buonanoti.
1,35 m. Florència.
Casa Buonanoti.



Magdalena (1454-55),
Donatello. 1,88 h.
Florència, Baptisteri.



A. Berruguete, "La Adoración de los Reyes Magos del retablo de San Benito". Valladolid.

bronze i el marbre recuperaren la importància que van tenir a l'antiguitat clàssica i, per tant, la fusta quedà relegada a funcions subordinades de divulgació dels temes de la gran escultura; el mateix passà a França a la primera meitat del segle XVI.

Paral·lelament i en contraposició, és destacable el gran desenvolupament que van tenir a Espanya les talles de fusta policromada al segle XVI. Encara que des de molt abans van cridar l'atenció, no van ser degudament valorades i, sobretot, no s'ha destacat en elles, el gran paper que la policromia tingué a la nostra escultura; això no justifica el que tampoc s'hagi prestat atenció als problemes tècnics que aquesta ofereix, ni als que deriven de la seva degradació i conservació.

L'escultura espanyola en fusta del segle XVI és estofada i policromada, el que significa la pervivència d'una tècnica gòtica, que tingué durant el Renaixement, el punt més àlgid i que suposà el pas intermedi entre aquesta i la gran escultura policromada barroca. La finalitat més pròxima era donar a la fusta la vistositat que no tenia i en el seu origen responia al simbolisme de la llum i del color de la estètica medieval, és a dir, a la idea de l'esplendor de la matèria com a participació d'aquesta a l'esplendor diví.

El procés tècnic era el derivat de l'aplicació, a sobre la talla original, de successives capes de guix i, a sobre d'aquestes, de làmines d'or primes, menys a les parts que representaven anatomies vistes. A continuació es donava el color simulant els vestits, tots ells molt guarnits. Finalment, es feia tornar a la llum, parcialment, l'or recobert (estofat), com si fossin fils, ratllant la pintura amb línies paral·leles, amb el que es remarcava la riquesa de la talla. Les parts arquitectòniques dels retaules es dauraven igualment, i la mateixa aplicació del color es realitzava als frisos i a les parts decoratives d'aquesta estructura.

En aquest segle les talles policromades eren obres d'art de notables escultors, tan importants com Bigarny, Berruguete, Siloé i Juan de Juni.

En Alemanya també destacaren grans escultors de la talla com Stoss, Sluter, Riemenschneider, tots ells pertanyents al Gòtic tardà, mentre que el el Renaixement la influència italiana convertí les talles en imitacions de models realitzats amb d'altres matèries:

"En la primera mitad del siglo XVI en Alemania meridional se producen una gran cantidad de estatuillas profanas, esculpidas en maderas compactas y de colores cálidos y uniformes, como peral, boj y nogal, que después se pulían imitando los bronceos italianos contemporáneos. Pero en estos casos, más que de valorización del material, se trata de dependencia estilística de una técnica considerada más noble." (12).

L'evolució posterior donà plena magnitud a la talla del Barroc.

AL BARROC:

Ens trobem que a Espanya, Àustria, l'Alemanya catòlica i Itàlia, la talla del Gòtic més avançat i del Renaixement continuà directament amb aquest període.

Hi ha un fet que explica el ressorgiment de la talla policromada entre el segle XVI i el XVII, que va ser la necessitat de repercussió i de propaganda, a nivell popular, de la religió catòlica de la Contrareforma, la qual cosa afavorí un estil naturalista, ric d'il·lusionisme teatral. Però la recerca del moviment de les masses i de soltura als gests, que era el que necessitava el drama sagrat, es trobà amb les limitacions imposades pel treball en un únic bloc de fusta. Això determinà el tipus de tractament que la fusta rebé.

"...en la talla del Renacimiento tardío, del Barroco y del Rococó, la estatua se construye a base de numerosas piezas separadas, trabajadas una a una, con medidas sacadas de un modelo de cera o de barro, y engastadas a continuación; este procedimiento hace necesario un revestimiento, dada la heterogeneidad del resultado, debido a las distintas direcciones de las vetas de la madera de las distintas piezas." (13).

La talla barroca no tenia interès per a mostrar el material, molt al contrari el que feia era imitar els resultats formals de les tècniques "majors", com l'escultura en bronze. Arribà, fins i tot, a lacar la fusta en blanc, imitant l'estuc o el marbre.

A Espanya i als països alemanys, la talla policromada aconseguí el màxim de vigor i difusió al segle XVII.

El professor Sánchez Mesa, en el seu llibre "Técnica de la escultura policromada granadina" (14), ens parla referint-se, per suposat, a un període i a un espai determinat, però aplicable, per extensió, a l'escultura barroca



Balthasar Permoser. Fragment de "San Ambrosio", 1725, Bautzen, Stadiumuseum. On es pot apreciar el sistema constructiu.

12 - MALTESE, Corrado: LAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS, op. cit., pàg. 20

13 - MALTESE, Corrado: LAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS, op. cit., pàg. 22

14 - SÁNCHEZ MESA: TÉCNICA DE LA ESCULTURA POLICROMADA GRANADINA. Ed. Universidad de Granada, 1971



J. Martínez Montañés, 1619.
Cristo de la Pasión, San Lorenzo, Sevilla.



Gregorio Fernández.
Cristo yacente del Pardo.

en general. Servint-se de fonts documentals i crítiques, ens ofereix una informació que ens permet conèixer les preocupacions i els interessos dels artistes de l'època.

Pel que a nosaltres, particularment, ens interessa, podem veure com existia una preocupació per la selecció del material en funció de l'acabat final de l'escultura. Així, escollien fustes resistents que no s'estellessin amb facilitat i es preocupaven pel tipus de porositat i perquè estiguessin netes de nusos i esquerdes. Això es feia amb la intenció d'evitar possibles alteracions, un cop realitzada l'obra, ja sigui perquè s'esquerdés, ja sigui perquè fos atacada pel corc.

Per a les escultures grans, ajuntaven uns blocs de fusta al voltant d'un nucli fet amb taulons, deixant un espai buit a l'interior. Aquests blocs s'enganxaven amb cola i es polien les superfícies per a què no es notessin les unions. Així i tot, a la fi, aquestes quedaven totalment tapades per la policromia. Moltes vegades l'escultura es cobria amb un llenç encolat, per evitar que, amb el pas del temps, la fusta s'obrís.

En aquest gran bloc, l'escultor tallava la figura. Posteriorment venia el treball del taller, o bé continuava el mateix escultor. Aquest treball consistia en donar-li, a l'escultura, una preparació amb capes de guarniment, "gíscola" i guix, per poder rebre la pintura. La preparació la donaven artistes especialitzats.

Moltes escultures espanyoles del segle XVII estan relacionades amb els passos processionals. Les figures demostren un gran realisme en l'estudi anatòmic. Són peces fetes amb fusta sense desbastar, encara que, de vegades, tenen els braços articulats. Normalment, a l'escultura barroca, es feien servir fustes de diferents qualitats: la del pi, el cedre o la noguera, etc.

Però amb l'arribada del Neoclassicisme, la talla deixà de tenir sentit en quasi tota Europa.

Mentretant, a Espanya, restaven escultors com Martínez Montañés, i els que citem a continuació:

"Gregorio Fernández, Salzillo y Mena en el Barroco español y los recargados retablos churriguerescos y bávaros señalan el declive de un arte fundamentado en la madera que acabará por desaparecer antes del siglo XIX." (15).

La recuperació del valor de la talla no adquirí un cert protagonisme fins als finals del segle XIX. En el segle XX s'inicià una aportació que s'ha perllongat fins a l'actualitat.

1.2. EVOLUCIÓ DE L'ESCULTURA REALITZADA AMB FUSTA AL SEGLE XX

L'evolució de l'escultura realitzada amb fusta des de principis de segle ens interessa en la mesura que ha incidit en les pautes d'actuació d'aquesta modalitat de treball en el moment actual, a l'Estat espanyol.

En Europa, a principis de segle, i en el nostre país, durant gran part d'aquest, coexistien els corrents lligats a la tradició decimonònica amb les avantguardes corresponents.

Les raons que provoquen el canvi les hem de cercar, seguint M. Medina en la:

"Contestación a las corrientes de arte integrado, como acción de combate contra los movimientos naturalistas de finales del pasado siglo y comienzos del nuestro, estéticas que las vanguardias consideran estériles, agotadas o ineficaces además de serviles con la clase social dominante" (1)

Al mateix temps que troben aquestes causes en l'esperit romàntic de la bohèmia i en l'aparició de l'abstracció, recuperació que conduí progressivament l'escultura cap una situació d'autonomia i de valoració dels comportaments propis de la matèria. Si bé és cert que els materials nobles, lligats a l'escultura tradicional, com el marbre, el bronze i la fusta, sense desaparèixer del món de l'escultura, van ser relegats a un segon terme. S'utilitzaven materials nous, com els plàstics, o antics, no emprats tradicionalment en l'escultura com, el ferro principalment, el plom, el formigó, la ferralla i tot tipus de material de rebuig.

Contribuí notablement a provocar aquest canvi en els materials el constructivisme rus en incitar l'artista a una integració utilitària de la seva funció. Igualment, cal destacar el Dadaisme, que aportà la poètica de l'objecte trobat (ready-made), generalment procedent de les deixalles i dels productes de desfeta. La seva aportació màxima culminà en la dècada dels anys 1950, tant a Europa com als Estats Units, on s'assimilà perfectament aquestes propostes.

En la gran innovació que va significar les possibilitats del ferro, hi van intervenir dos escultors intensament relacionats amb Catalunya, Juli

1 - MARÍN MEDINA, J.: LA ESCULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA, 1800-1978. Ed. Edarcón, Madrid, 1978, pàg. 157-158

2 - MUNARI, Carlo: ARTE DEL MUNDO MODERNO. Ed. Teide, Barcelona, 1977

3 - ROWELL, Margit: CATÀLEG: QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE?. Ed. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou, Paris, 1986

González i Pau Gargallo, el primer originari de l'eixample barceloní i el segon de Maella (l'Aragó de parla catalana). Aquest segle ha estat encapçalat per una gran producció d'escultures de ferro i d'acer.

La fusta va ésser convertida en una matèria poc utilitzada, aïllada generalment a l'ús d'alguns escultors relacionats amb la tradició, com veurem més endavant.

Carlo Munari, en el seu llibre "Arte del mundo moderno" (2), comenta citant Werner Hafmann, que la recerca d'una nova sintàxi plàstica s'articula des del principi de segle en dues direccions; la primera, fonamentada en la proposta intuïtiva dels aspectes essencials continguts en les formes; i la segona que prengué l'anàlisi com una eina fonamental amb el desig explícit d'adquirir consciència d'allò real. Brancusi -segons Munari-, amb una concepció meditativa i reflexiva, encapçalà la primera direcció mentre que els cubistes i els futuristes van ser els primers agents de la segona.

Una visió similar va ser exposada posteriorment per Margit Rowell en l'avant-propòsit del catàleg "Qu'est-ce que la sculpture moderne?" (3), després de situar l'escultura moderna en aquest segle, diferencia dues estratègies amb les quals s'enfronta l'artista modern a l'escultura. La primera consistí a situar-se en un sistema de referències transversal o transcultural, ancorat exclusivament en el present immediat, o sobre el futur imaginari. La segona tracta de descomposar el moviment lineal de la història, recollint les referències de formes intemporals, procedents de cultures populars, primitives o arcàiques, inscribint-se en un substrat mític de certes filosofies de la natura amb esquema temporal circular.

Les tècniques i les matèries escollides en les dues opcions també es diferenciaven. Corresponien a la primera, la multiplicitat de matèries noves, entre les quals hi havia el ferro i la tècnica de "l'assemblage", mentre que a la segona s'adequà essencialment la talla directa sobre la pedra o la fusta i el modelatge del fang, matèries totes elles, que evocaven clarament la noció convencional de la permanència.

En el treball de la fusta tenia una importància extraordinària la talla directa, com veurem a continuació, però no era l'única tècnica emprada pels escultors, que no van dubtar a recórrer als sistemes constructius per formalitzar les seves propostes, o a altres sistemes de caire experimental.

Al llarg de les successives modalitats d'avantguarda que han anat apareixent en aquest segle de renovació permanent, la fusta ha fet acte de presència d'una manera o altra, però també és cert que els assidus d'aquesta matèria s'han mantingut al marge de corrents i tendències artístiques i s'han aproximat, d'alguna manera, a la segona estratègia -exposada per Margit Rowell-, sense renunciar, no obstant això al decurs de la contemporaneïtat, però fruit dels models tradicionals.

A principis de segle, mentre que l'art dels cubistes i dels futuristes definia els inicis de l'avantguarda, un altre grup d'artistes experimentava una reacció diferent.

Brancusi, Epstein, Gaudier-Brzeska i els expressionistes alemanys es servien de la talla directa i del recurs del primitivisme.

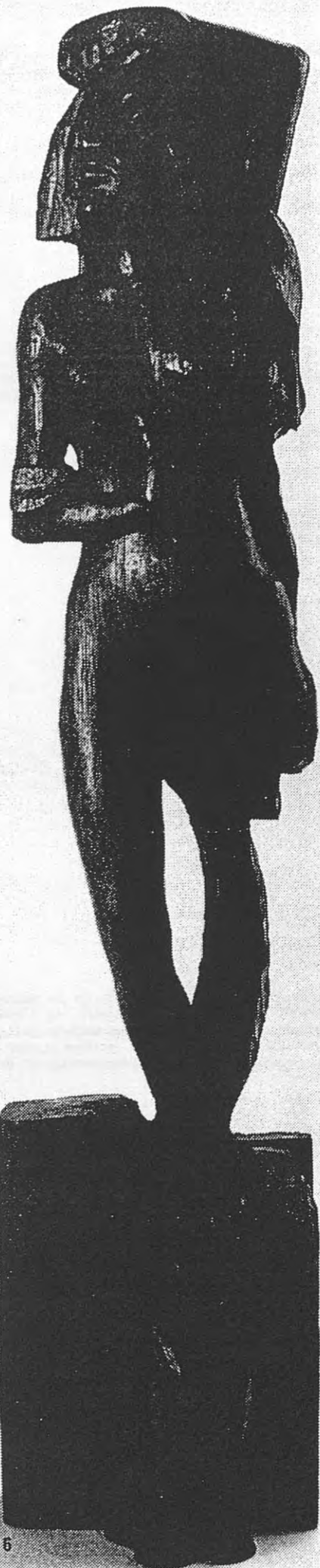
Segons Margit Rowell, aquests artistes vivien una mena d'anacronisme, en comparar-los amb els cubistes, perquè la seva postura era una manera de resistir-se a l'evolució i al progrés. M. Rowell afirma que aquesta voluntat de negar o desafiar el temps històric correspon a una visió del comportament modern. Al mateix temps, afegeix que, en certa manera, era una postura de reacció davant el procés de modernització del món capitalista; ells basaven la seva actitud sobre la idea que el capitalisme i la vida urbana havien destruït les relacions recíproques i orgàniques i l'espai de simbiosi que unien l'home amb la natura en les societats rurals preindustrials.

Tant els cubistes com els expressionistes alemanys van cercar les seves fonts d'inspiració en les arts tribals de l'Àfrica i d'Oceania (4), i també en l'art popular del continent europeu. Però, al contrari que els primers, els alemanys van aprofundir en els aspectes intemporals, que participen del codi de significacions immutables, tradicionals i espirituals.

En gran part de les arts primitives, arcaïques i populars, s'utilitzà la talla directa, molt extesa des de la prehistòria fins a l'edat medieval i que entrà en crisi a partir del Renaixement. La talla directa (diu Margit Rowell) és sobretot una pràctica de les societats abocades a la vida espiritual, on els objectes d'art compleixen una funció religiosa o ritual, i on l'artista que manipula la matèria transmet una energia espiritual o un poder màgic al seu producte, segons les prescripcions i rituals de la seva societat.

4 - "Il va de soi que le domaine de la sculpture a été profondément touché par cet apport, et l'expérience de l'art africain pousse les sculptures vers un certain archaïsme qui les libère du naturalisme, et leur permet de prendre leurs distances par rapport à l'interprétation de la réalité des volumes".

DUVAL, Jean Luc: JOURNAL DE L'ART MODERNE 1884-1914. Editions d'Art Anuel Skira, Gèneve, 1973, pàg. 206



En les obres dels escultors esmentats, el resultat no sols era conseqüència del model escollit, com ho demostra que els cubistes també el tingueren en compte en les seves elaboracions i que obtenien resultats diferents, sinó també de la matèria i de la tècnica escollida.

Les escultures de fusta pintada dels expressionistes alemanys transmetien una energia agressiva que es corresponia amb la vivència angoixosa i amb la violència iconoclasta, igualment testimoniada en les seves pintures.

La seva actitud connectava amb el desig de permanència d'una societat estable, similar a les de cultura tradicional, on les creences i el seu sistema descansa sobre rituals que garantitzen la immutabilitat; aquesta actitud, com ja hem dit, és una resposta de la modernitat dels principis de segle.

El primer artista a qui podem fer referència, per estar lligat a la modernitat i, en certa manera, per l'ús de la fusta és P. Gauguin. A pesar de ser un pintor de final del S. XIX, Paul Gauguin (1848-1903) va ser el primer en adonar-se'n de les possibilitats plàstiques de l'escultura en fusta, tot partint de models tahitians. Encara que la seva activitat no va superar generalment el relleu, els objectes de Gauguin, els fragments de fusta recollits en les platges tropicals, modificats fins a convertirlos en objectes plàsticament expressius d'una nova sensibilitat, pertanyen a l'escultura moderna:

"Estas maderas talladas constituyen, además los primeros indicios del redescubrimiento del arte de los pueblos primitivos, el cual (...) se convertiría en uno de los principales agentes de las revoluciones expresivas del primer decenio del siglo" (5)

A principis del S. XX van ser els pintors, més que els escultors, els interessats en les escultures de fusta no europees. En 1904, a Alemanya, Ernst Kirchner (1880-1938), Emil Nolde (1867-1956), Karl Schmidt-Rottluff (1883); en 1906, a França, Picasso i Matisse; posteriorment Jacop Epstein (1880-1959), Maurice de Vlaminck (1876-1958), André Derain (1880-1954) que reuní una esplèndida col·lecció d'art africà, entre d'altres.

A.M. Hammacher considerà que els motius fonamentals que conduïren els pintors vers la talla de fusta es troben en l'interès per la mateixa fusta i per les formes obtingudes en l'art tribal:

"En premier lieu, c'était probablement le bois, pour lequel ils avaient plus d'affinité que pour la pierre des Grecs. Ils aimaient le bois, peint ou polychromé, avec beaucoup de pati-

ne. En deuxième lieu, c'était les formes, qui témoignaient d'une technique abandonnée par les académies, la taille directe, et qui, de plus, n'étaient pas limitées au cylindre fondamental de la sculpture grecque archaïque mais comprenaient le cube et la sphère, avec des courbes convexes et des courbes concaves" (6)

Dels objectes africans descoberts pels artistes es desconeix la significació i l'origen. Els autors són anònims, i l'ús màgic o religiós no és explícit per a l'observador occidental.

L'expressivitat no va lligada, en aquestes escultures, a l'anàlisi de la natura, sinó a la disposició de les formes i dels volums, prèviament definits en tot un llarg procés d'aprenentatge de l'escultor africà.

Jean Luc Duval ens fa entendre, compartint l'opinió de Hammacher, que el que realment atrau l'artista occidental és la disposició de formes i volums i la capacitat creativa, en desconèixer els veritables motius que originen aquest tipus d'escultura. Segons ell, tot l'entramat generat per l'aportació de Cezanne, Van Gogh i Gauguin permet arribar a la consideració que aquestes escultures africanes són com veritables obres d'art, com un model definit.

Es essencial distingir la diferència que existeix entre l'art africà que neix de la vivència de l'entorn, i consegüentment d'una necessitat natural, i l'art de principis de segle (art modern) que utilitza aquest model com un recurs cultural. Si per l'escultor africà l'objecte neix amb una funció específica ben determinada, generalment d'ordre religiós o ritual i social, amb la qual es diferencia clarament els productes d'una regió amb els d'una altra, per a l'escultor europeu això no compta, ja que persegueix sols l'aspecte formal del producte, i no la seva funció, al marge de la específicament artística o mercantil; l'artista europeu es guia per un exclusiu criteri personal, ben diferenciat dels altres.

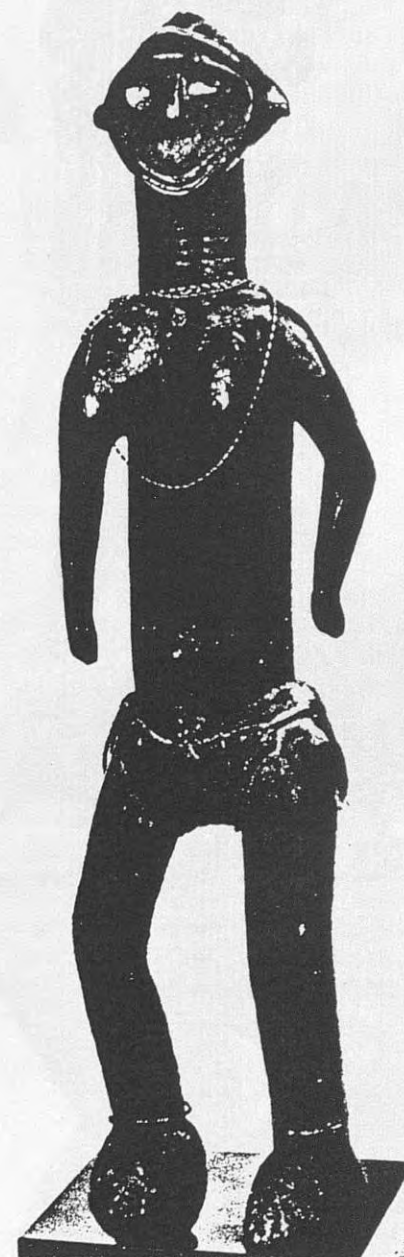
L'artista negre expressa allò que ell sap i no el que ell veu, això ho ha explicat Derain, i ho ha considerat un objectiu a incorporar a l'art europeu:

"Il ne s'agit pas de reproduire un objet, mais la vertu de cet objet" (7)

Derain troba en l'art negre l'afirmació d'una realitat transcendent que li permet escapar de la degeneració de món modern. El mateix passà

5 - MUNARI, Carlo: ARTE DEL MUNDO MODERNO, op. cit., pàg. 475

6 - HAMMACHER, A.M.: EVOLUTION DE LA SCULPTURE MODERNE. Ed. Cercle d'Art, Paris, 1971, pàg. 84

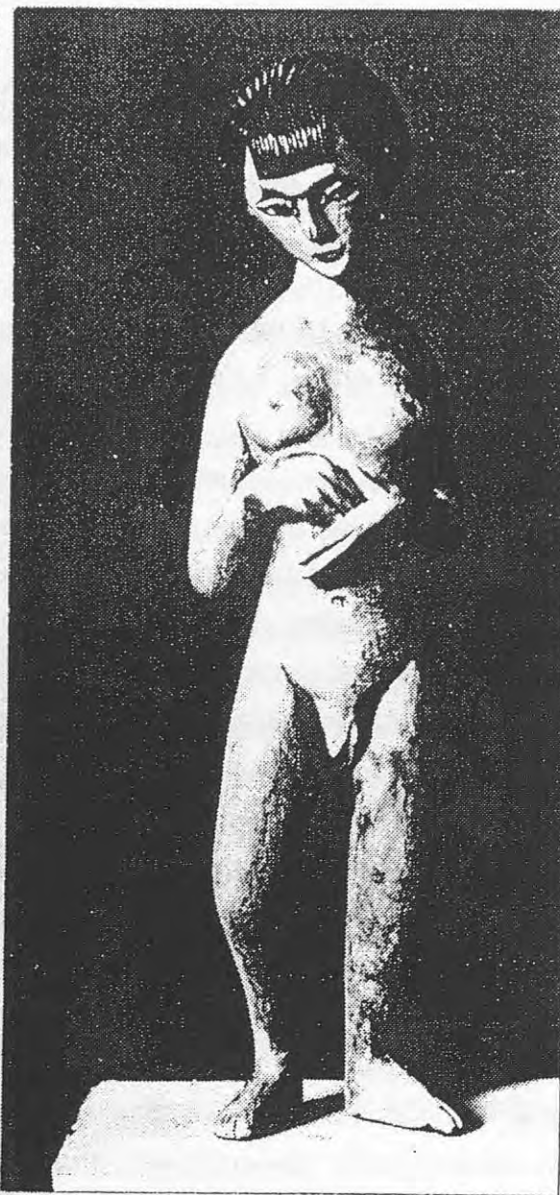


Guinea, Toma.

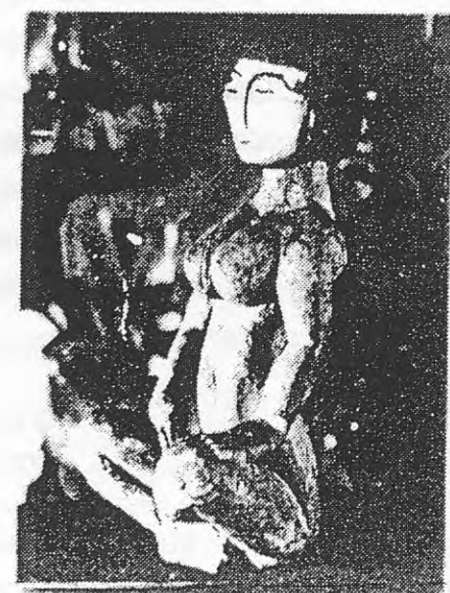
7 - DUVAL, Jean Luc: JOURNAL DE L'ART MODERNE 1884-1914, op. cit., pàg. 207



Ballarina amb collar, 1910.
54,3x15,2x14 cm., fusta policromada.



Nu amb barret negre, 1911-12, 65,8 cm. H.



Dona asseguda.



Nu masculí. Fusta policromada
i cremada, 35 cm. H.



Dona que balla, 1908-1912
fusta policromada, 87x35,5x27,5 cm. H.



Dona dreta, 1929, 105 cm. H.



Dona ajupida, 1925, 68,5x36,5x59,5 cm.



Karl Schmidt-Rottluff.
Cap blau i vermell, 1917,
fusta policromada, 30 cm. H.



Karl Schmidt-Rottluff.
Adorant, 1917, fusta
policromada, 37,5 cm. H.

amb els expressionistes alemanys.

Els pintors del grup expressionista alemany (Die Brücke), actiu entre el 1905 i el 1913, van trobar en la fusta la manera de ser violentament expressius, feien servir l'art africà com un model clar, no de forma mimètica, encara que podem reconèixer la seva influència.

Kirchner, en la "Dona que balla" (1908-1912), proposà un model europeu, amb una actitud de dansa bàrbara i sensual; inaugurà, d'aquesta manera, l'estil i l'objectiu de l'escultura expressionista alemanya, a la qual també van contribuir molts d'altres, entre ells, i sobretot, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, i una generació després Herman Scherer.

Tots aquests escultors es van mostrar apassionats per l'art dels mars del sud. En 1914, Emil Nolde i Max Pechstein emprengueren un viatge a Nova Guinea amb la intenció de realitzar estudis i croquis comandats pel Ministeri de Colònies, allí assimilaren les característiques de l'escultura primitiva.

Kirchner, després de la Primera Guerra Mundial, es traslladà a Davos, als Alps, i portà una existència similar a la de Gauguin. Allí esculpí, igual que l'anterior el seu mobiliari amb reminiscències africanes.

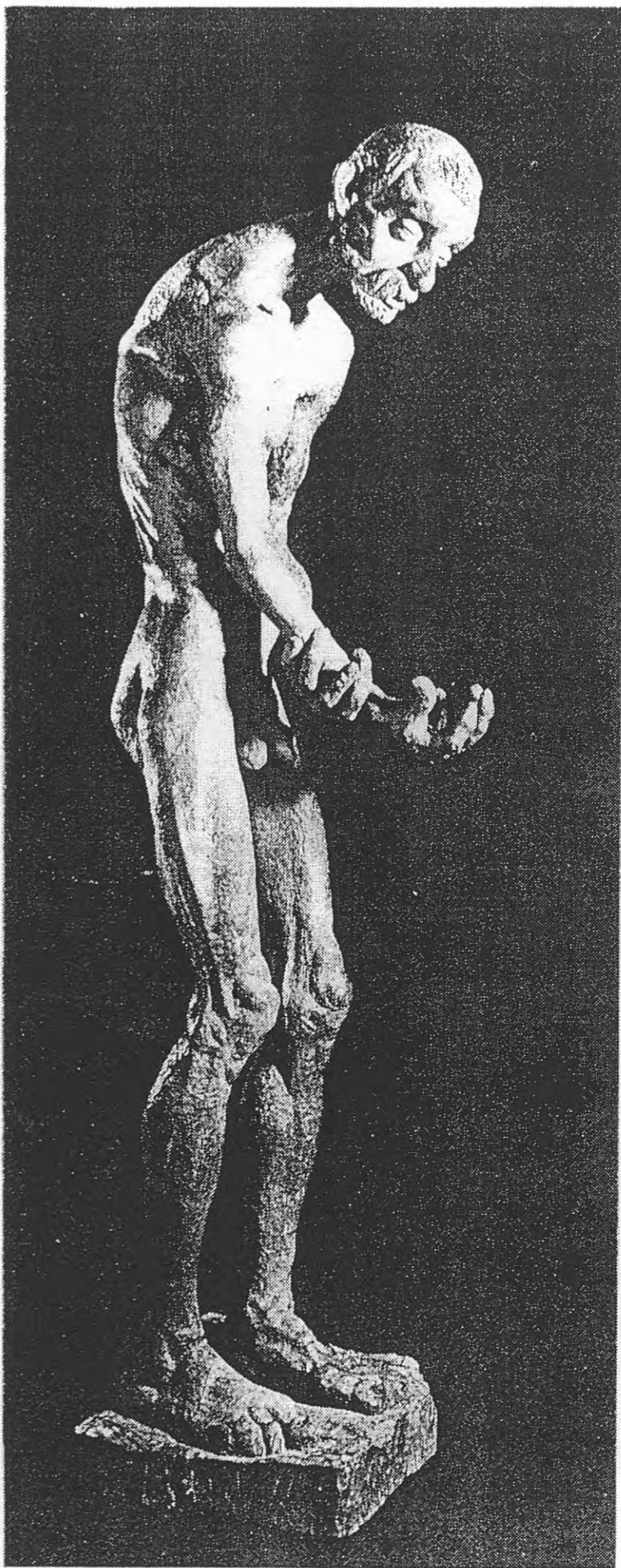
El "Cap blau i vermell" (1917) d'Schmidt-Rottluff, s'inspirà en les reproduccions extretes del llibre "Negerplastik" (Escultura negra, 1915) de Carl Einstein. En aquesta escultura conjugà els colors vius dels corrents expressius alemanys amb els estils tribals africans de les màscares.

Per als expressionistes de Die Brücke, l'art és un mitjà d'alliberament, aquest exorcitza la realitat, allibera l'ànima presonera de les contingències quotidianes, exalta l'esperit, cosiderant que per a poder-se expressar lliurement cal renovar-se a través de l'estat primitiu. L'art africà permetia aquesta renovació i en conseqüència, aquesta llibertat expressiva.

Ernst Barlach (1870-1938), també insistí en les virtuts de la talla de tipus expressionista; encara que el seu model va ser el nòrdic, de tradició medieval gòtica, no apreciem en ell les influències africanes. Les formes de les seves figures i dels grups pertanyen a una estètica diferent de formes compactes, en què s'aprecia l'empremta de la seva estada a Rússia, per altra banda, decisiva per a la seva vocació escultòrica. En 1938, la campanya nazi contra "l'art degenerat" va aconseguir destruir 381 escultures de Barlach.



Ernst Barlach, Der Flüchtling, 1920, fusta.



Christoph Voll (Munich). Nude, Ecce Homo, 164,5x37,5x50 cm.

L'art africà o del Pacífic sud va tenir una segona direcció, en la seva influència europea de principis de segle, a través de dos pintors: Matisse i Picasso, que renovaren el concepte d'escultura. A diferència dels alemanys, en ells la incidència africana va obtenir un resultat profund i desencadenà una activitat de tipus analític, el que els feu distanciar-se de la proposta expressiva germana.

Probablement va ser l'art modern el que va descobrir en l'art negre, com diu Jean Lande a "La Peintre française et l'Art negre":

Jean Luc Duval, referint-se a Picasso, comenta:

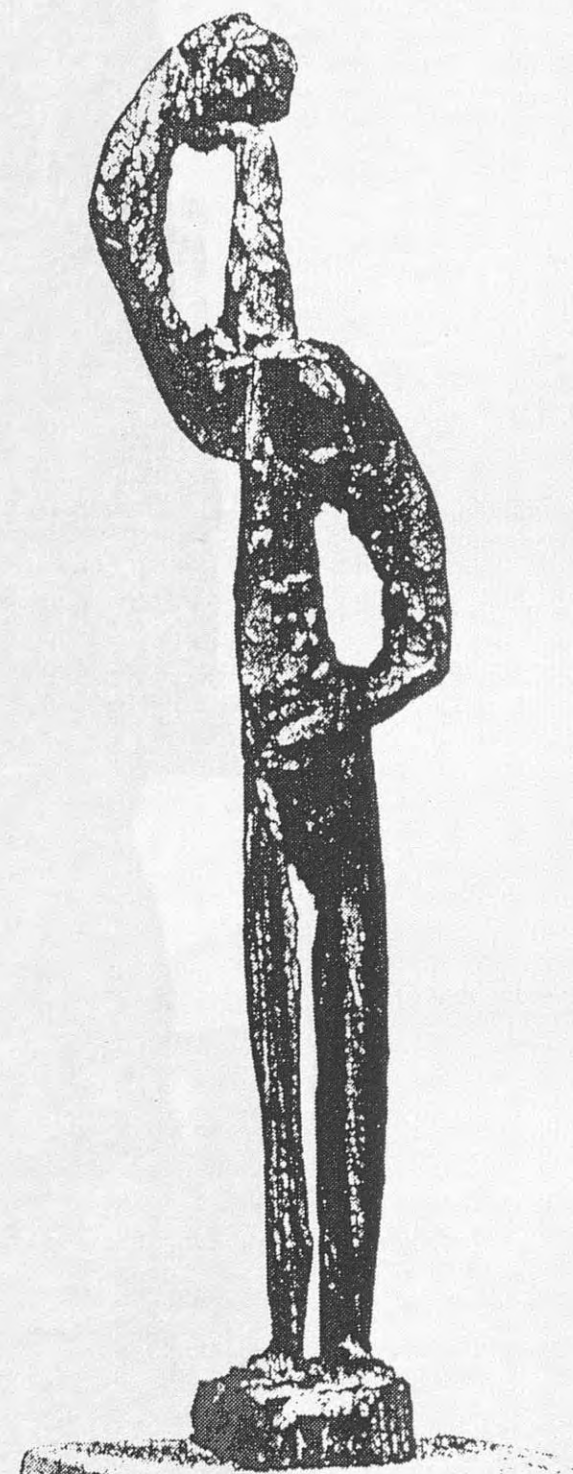
"(Picasso) préoccupé a ce moment par le volume, il développe à outrance le poids lui-même de ses personnages, il dépouille ses modèles de toute séduction apparente et contre son attention sur le seule analyse volumétrique cherchant l'essentiel, il simplifie les formes et accentue leur construction. Cette évolution vers un art plus conceptuel que descriptif le prépare à tirer la leçon la plus profitable de l'art africain, leçon qui l'incite aussi à la recherche de cet espace qu'il développera dans le cubisme" (8)

Gertrude Stein diu que Picasso es va servir de l'art negre com d'una cros-sa. (9)

En el "període negre", -que abarcà des de l'estiu de 1907 fins a la tardor de 1908-, Picasso es fonamentà en els relleus de Gauguin i més tard en l'art africà, del qual va realitzar nombrosos dibuixos. En 1907 realitzà diverses escultures amb fusta, com si ho haguessin fet els artistes negres. "La Figura" (Cariàtide) és una de les quatre escultures femenines, que en forma de piló realitzà Picasso. Estava destinada a sostenir una copa sobre el cap i les mans, de la mateixa manera que ho fan les escultures africanes. Sembla una escultura inacabada i conserva encara les línies dels primers dibuixos realitzats sobre la fusta.

Picasso, amb posterioritat realitzà altres escultures amb fusta, amb el mètode "d'assemblage", però també ho fa tallant directament fustes i pals amb figures estilitzades que s'adaptaven al material, i que ens recorden les escultures dels Dogon (Àfrica). Aquestes escultures van estar realitzades també amb bronze.

Un altre escultor interessat per la talla directa i influït pel cubisme va ser Ossip Zadkine (1890), nascut a Smolensk. La Influència del cubisme

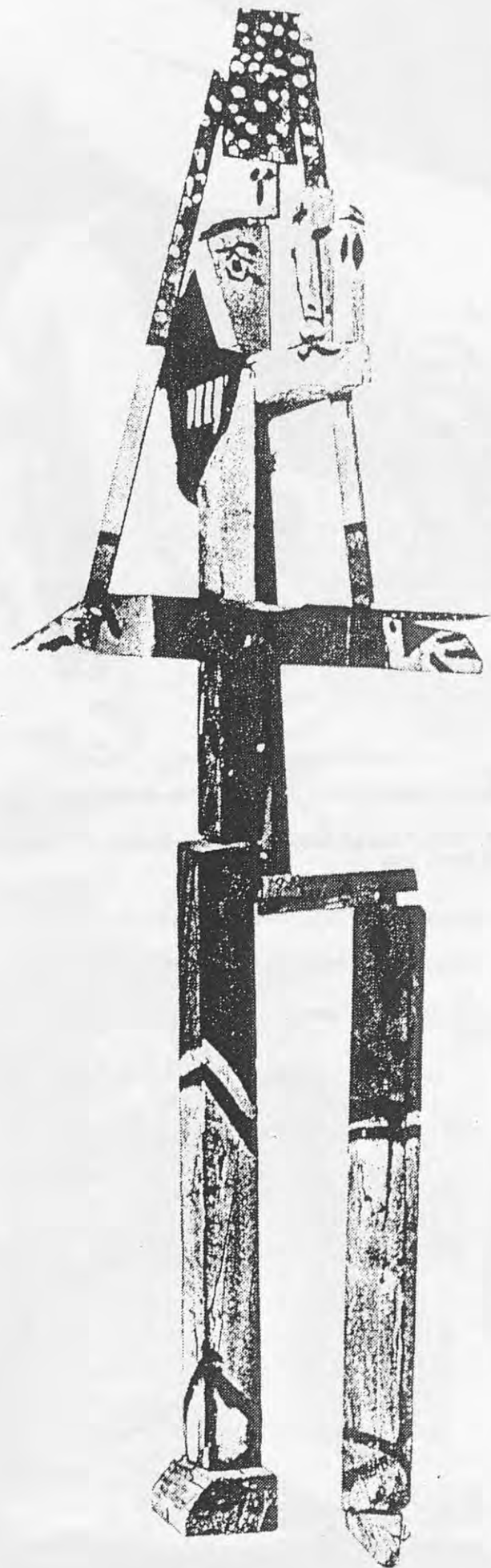
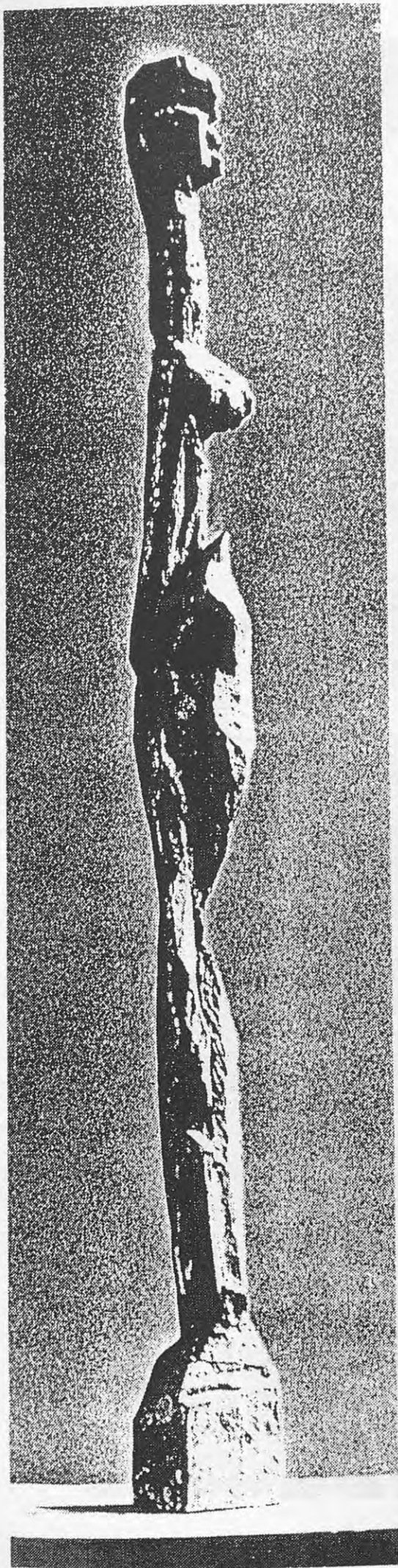


Picasso.
Dona. Boisgeloup, 1931.

8 - DUVAL, Jean Luc: JOURNAL DE L'ART MODERNE 1884-1914, op. cit., pàg. 199

9 - DUVAL, Jean Luc: JOURNAL DE L'ART MODERNE 1884-1914, op. cit., pàg. 205






- ← ← La Figura (Cariàtide), 1907, fusta amb traços de llapis.
- ← ← Figura, 1907, fusta amb traços i línies de llapis i color.
32,5x12,2x12 cm.
- ← Dona, Boisgeloup, 1931, fusta, 31,5 cm. H.
- ← Dona, Boisgeloup, 1931, fusta, 31,5 cm. H.
- ← Dona amb nen, Vallamis, 1953, fusta pintada
175x52x33

Dona, Boisgeloup, 1931, 17 cm. H.





Ossip Zadkine.
Homo Sapiens, 1934, fusta.



transformà la seva manera de treballar, i a partir del 1909 treballà amb grans troncs, amb els quals tallà cossos de dona i acoblaments que partien de la forma del tronc. La tendència recargolada s'aprecia en el barroquisme de les seves talles, i en tota l'evolució posterior en què abandonà la talla.

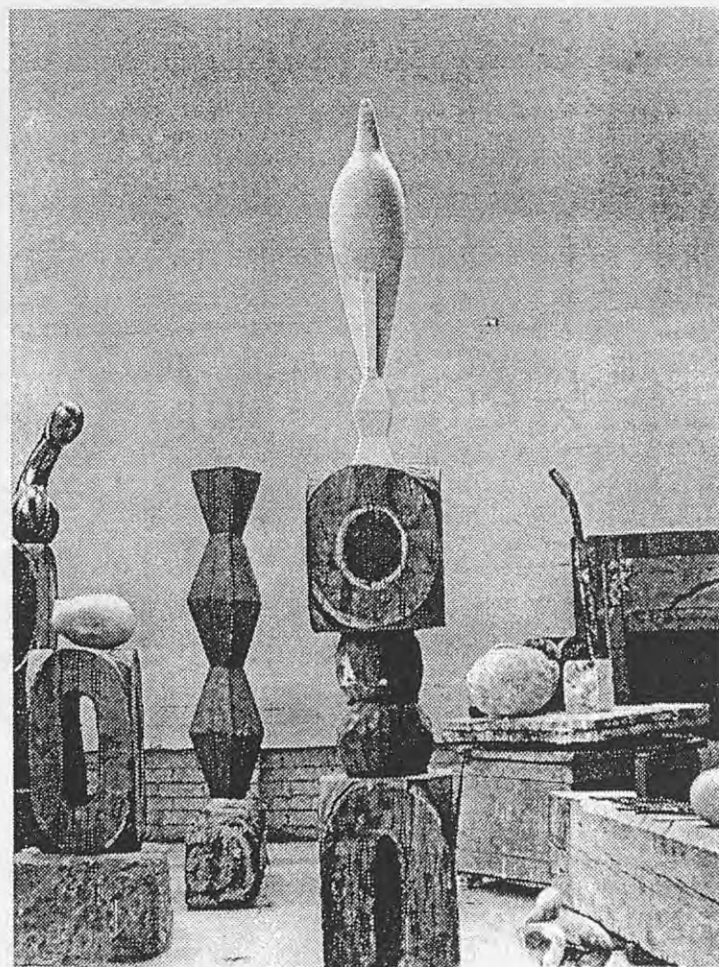
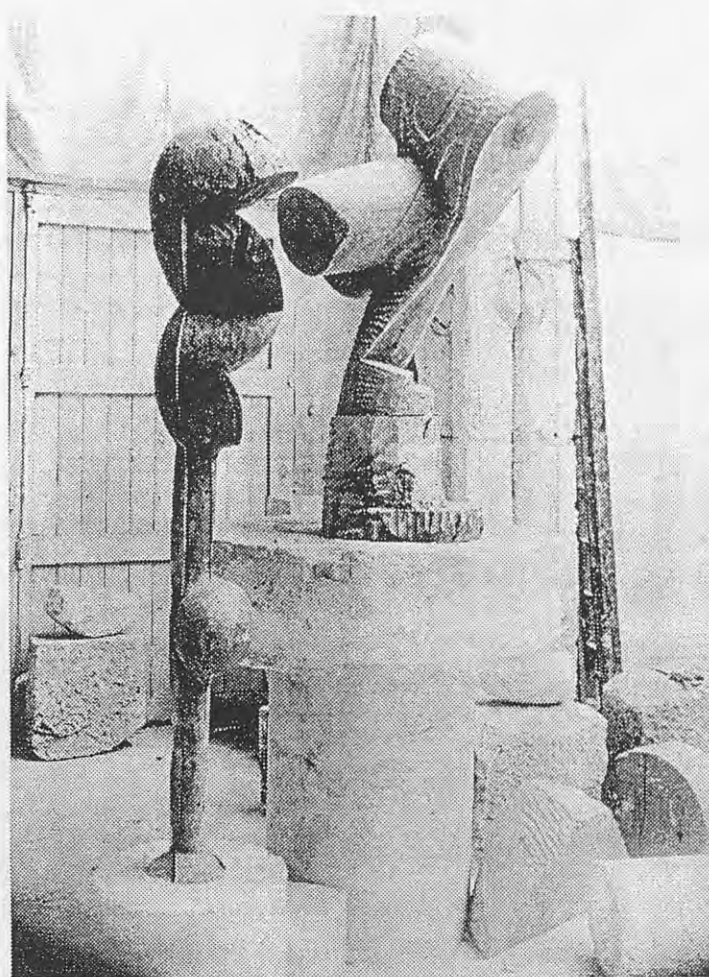
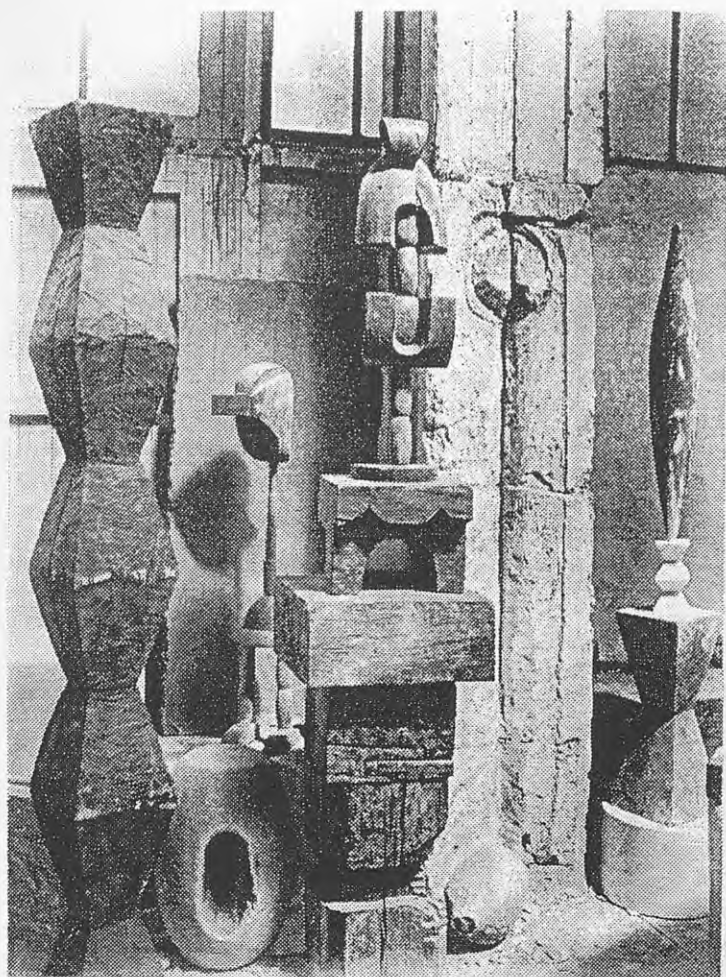
Brancusi va ser un altre dels escultors establerts a París (1904), que va tenir, amb la seva obra i el seu plantejament, una incidència profunda en l'escultura. Emprà la tècnica de la talla directa i d'altres modalitats que no tractem en aquest estudi. Va ser ell qui inicià, en aquest segle, la preocupació pel respecte a la matèria.

Brancusi (1876-1957) va néixer a Hobita, un poble de l'Oltènia, una regió romanesa que s'estén entre els Càrpats i el Danubi.

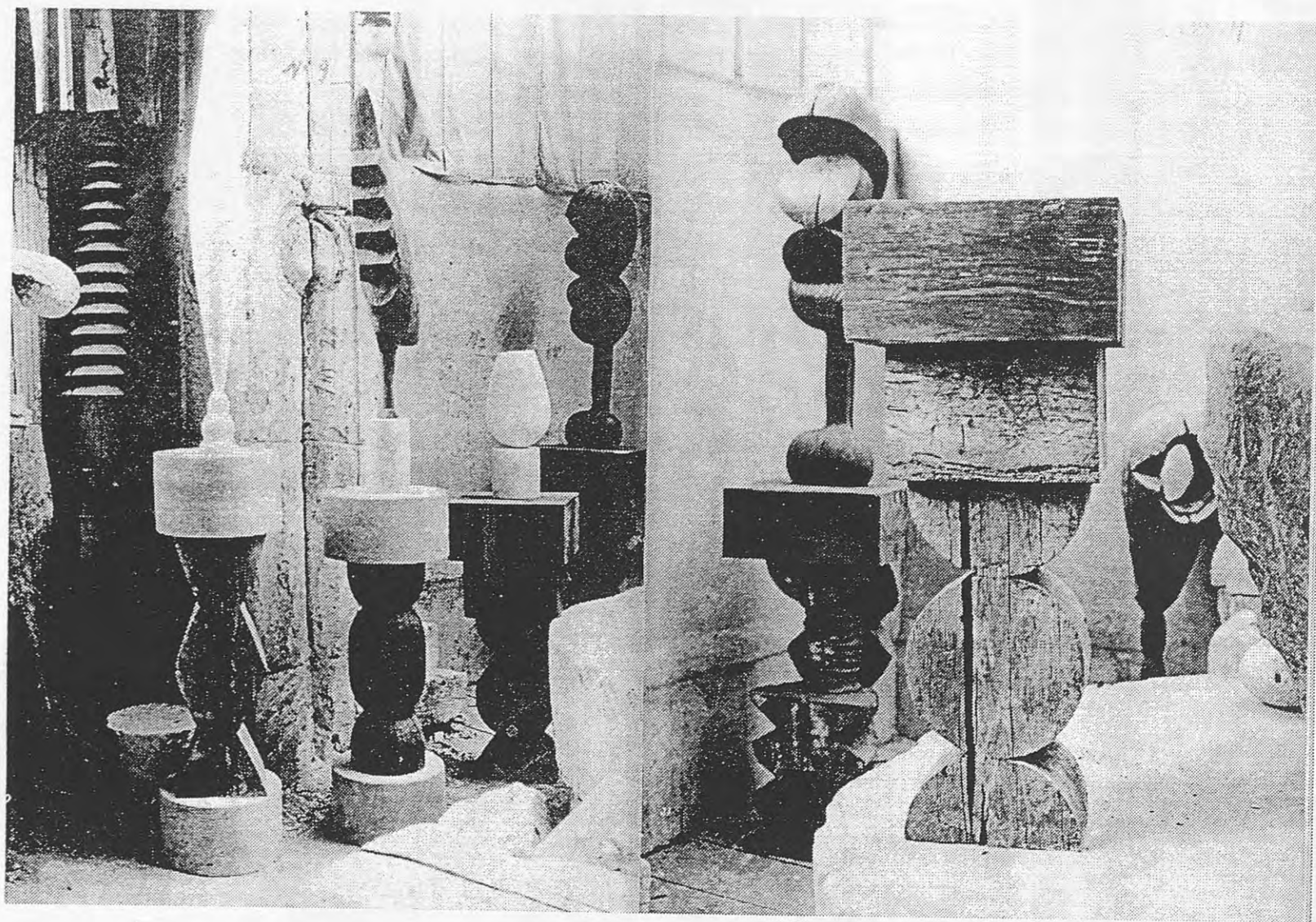
Des de ben aviat va començar a treballar de pastor i de tintorer. Al voltant dels vint-i-vuit anys, va marxar a peu a París. En 1925 s'establí al taller del qual tenim constància a través de les seves fotografies. En el taller de París, Brancusi va fer una illa romanesa; allí va fer acte de presència un model de vida popular, a través de l'ordenació de l'espai i de la presència dels objectes i de les escultures. Brancusi procurà identificar-se amb el seu model romanès, com un recurs necessari en l'afany d'identificar el model originari.

Barbara Hepworth arran d'una visita al taller, escriu el següent:

"En el taller de Brancusi encontré la milagrosa sensación de eternidad con la amada piedra y su polvo. No es fácil describir con unas pocas palabras una intensa experiencia de esta clase: la sencillez y la dignidad del artista; lo mucho que inspiraba el consagrado taller, con grandes piedras molaras utilizadas como base de formas clásicas; pulgadas de polvo y astillas acumuladas en el piso; la totalidad del gran taller lleno de formas sublimes, inmóviles y calladas, todo en un estado de perfección en el propósito y la amorosa ejecución, fueran trabajos en mármol, metal o madera; todo esto hizo que me invadiera un sentimiento de humildad hasta entonces para mí desconocido. Sentí con mucha fuerza el poder de la integrada personalidad de Brancusi y del claro sentido con que abordaba su material. Cuanto yo veía en el mismo estudio-taller demostraba este equilibrio entre las obras en ejecución y las esculturas terminadas junto a las paredes y también el sentido humano, intrínseco en todas las formas. Las serenas y terrenas formas de cabezas humanas o elíptico pez, las formas de aves en alto vuelo o las eternas grandes columnas en madera subrayaban esta completa unidad de forma y material. Para mí, criada



Taller de Brancusi



en un clima más septentrional, donde la escultura se ha manifestado como algo encadenado a la gravedad de los monumentos a los muertos, fue una revelación especial ver esta obra que pertenecía a la alegría de formas de escultura espontáneas, activas y elementales" (10)

10 - Barbara Hepworth a READ, Herbert: LA ESCULTURA MODERNA. Ed. Hermes, México, 1966, pàg. 196-199 i 202

En l'obra de Brancusi és fonamental la vivència de la seva infància romanesa en comunió amb la natura; probablement això va ser l'origen de la seva visió cíclica del món.

L'art de Brancusi neix del que és popular, de la geometria, del folklore romanès i de la necessitat de cercar l'equilibri en la seva essència. L'objecte popular resulta de gran interès per a Brancusi; amb ell, recupera la relació amb l'entorn de la tradició popular i el seu estat d'equilibri.

Brancusi, amb aquesta actitud, va iniciar una visió de l'escultura, que, com veurem, és present en una gran part dels escultors que treballen amb la fusta.

Hebert Read a "La escultura moderna", diu:

"Brancusi sostuvo que el arte de la talla de la madera había sido preservado únicamente por los campesinos rumanos (él era uno) y por aquellas tribus africanas que habían escapado a la influencia de la civilización mediterránea, reteniendo así el arte de reanimar la materia" (11)

11 - READ, Herbert: LA ESCULTURA MODERNA, op. cit., pàg. 189

Aquest art de reanimar la matèria, és a dir, de donar-li alè, vida, és el que intenta assumir l'escultor romanès a través de l'actitud contemplativa i el silenci. En certa manera, ell recupera el caràcter animista d'aquestes cultures amb la pretensió d'obtenir una forma digna de l'esperit essencial i originari.

Brancusi també va estar sotmès a la influència de l'art africà (12).

Les seves escultures de fusta tenen alguna similitud amb l'escultura africana o d'Oceania. No obstant això, una obra de Brancusi no es podria confondre mai amb una escultura autènticament primitiva. El contingut és diferent al de les formes estrictament rituals de les cultures anteriors. Brancusi s'ha defensat sempre d'haver-se sotmès a la influència de l'art africà i arcaic. Ell considera aquesta influència com una incitació a la simplicitat a la qual s'arriba en intentar apropiarse al sentit real de les coses:

12 - "No se siente atraído por la ingenua barbarie sino por la esencialidad plástica de aquellas formas absolutas que no admiten ninguna relación con el espacio exterior y que excluyen toda mediación naturalista entre significado y significante. Intenta captar el origen de la forma plástica. Un estudio que podríamos llamar prelingüístico en el que la forma no es la forma de un contenido sino que se significa sólo a sí misma, a su propia génesis."

ARGAN, Giulio Carlo: EL ARTE MODERNO 1770-1970. Ed. Fernando Torres, València, 1977, pàg. 423

13 - LEWIS, David: CONSTANTIN BRANCUSI. Ed. Academy Editions, London, 1957, pàg. 27

"La simplicité n'est pas un but, dans l'art, mais in arrive à la simplicité malgré soi, en s'approchant du sens réel des choses" (13)

Aquesta simplicitat és conseqüència de la concepció intemporal de l'escultura, intemporalitat a la qual s'arriba convertint l'escultura en un ritual.

Brancusi dilata indefinidament, el temps invertit en les seves escultures i cerca el coneixement primordial, l'essència del problema; durant aquest temps despulla l'escultura de tot allò que és accessori.

Això és el que Moore considera la seva gran aportació:

"Desde el gótico, la escultura europea ha sido invadida por musgos, cizañas y toda clase de excrescencias de la superficie que han ocultado la forma por completo. La misión especial de Brancusi ha sido eliminar esa frondosidad y procurarnos una vez más la coincidencia de la forma. Para hacer esto, tuvo que concentrarse en formas directas muy sencillas..." (14)

14 - Henry Moore a READ, Herbert: LA ESCULTURA MODERNA, op. cit., pàg. 180

La talla directa, com també veurem en el cas de Moore, juga un gran paper en l'evolució de Brancusi; cal considerar-la com una alternativa al culte del modelatge, que debilita la forma. La talla directa no és més que un mitjà per arribar a una perfecció major. Sobre aquesta Brancusi comenta:

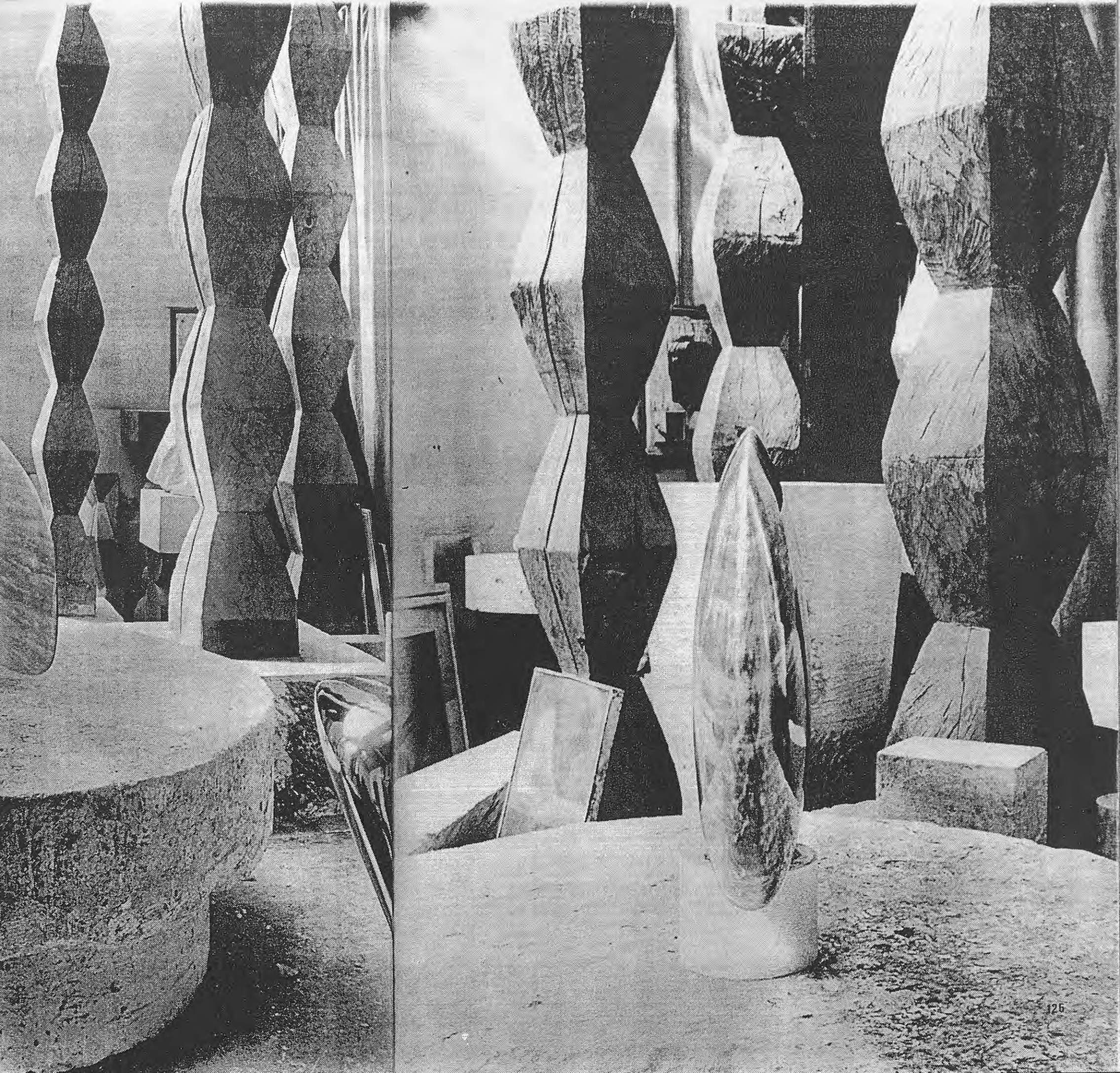
"La taille directe es la vraie route de la sculpture, mais ce n'est pas le bon chemin pour ceux que ne savent pas marcher. En fin de compte, taille directe o taille indirecte; cela ne veut rien dire: c'est l'oeuvre finie que compte" (15)

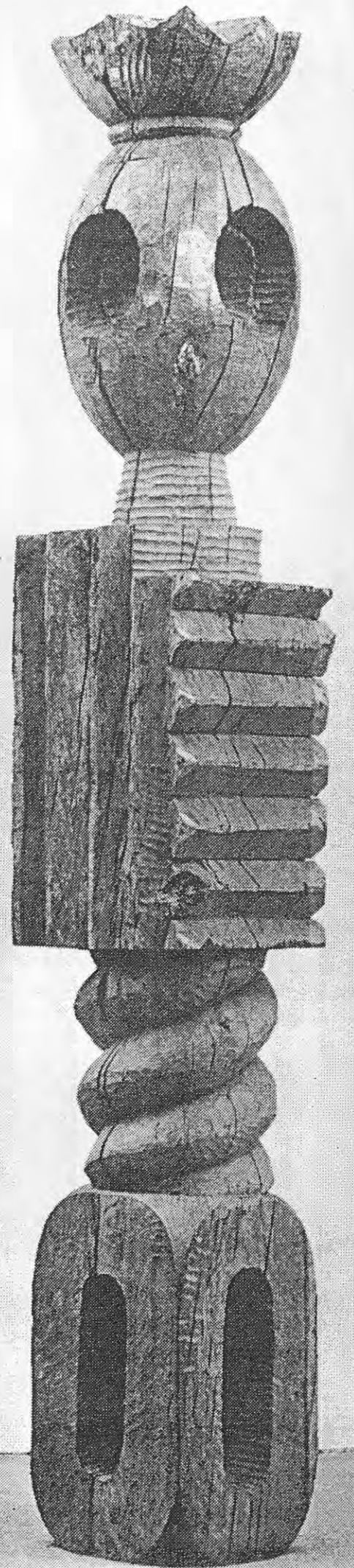
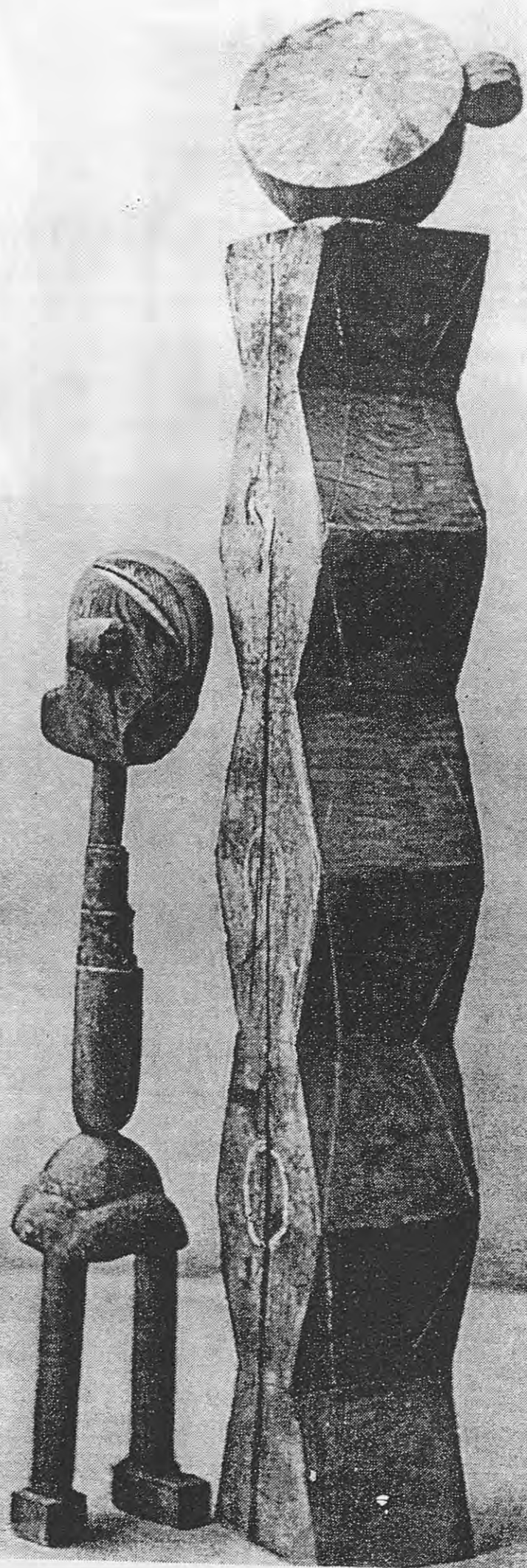
15 - Brancusi a DUVAL, Jean Luc: JOURNAL DE L'ART MODERNE, 1884-1914, op. cit., pàg. 270

Miquel Àngel perseguia amb la seva escultura la forma integrada dins de la unitat del bloc (tallava directament), i aquesta gran lluita rivalitzava amb la tendència expansiva del cos humà. Brancusi parteix del mateix objectiu, i imagina qualsevol limitació que l'obstaculitzi. Amb la talla del marbre aconsegueix el nucli esfèric que s'adapta a la idea paradigmàtica de Miquel Àngel; rodolar l'escultura per la muntanya sense por que es trenqui.

Va ser a través de Brancusi com va quedar establerta un altra característica de l'escultura moderna: el respecte per la naturalesa dels materials. Són ben diferents les escultures realitzades amb fusta de les realitzades amb pedra. L'elecció del mitjà estava determinat, en l'escultura de

Taller de Brancusi, on es veu "El Peix" →
i tres "Columnes infinites".





Brancusi, pel contingut. El marbre s'adequa a la contemplació dels orígens de la vida, mentre que la fusta, segons Ionel Jianu, s'adapta més fàcilment a la tumultuosa expressió de les contradiccions que la vida comporta.

Brancusi considera que s'arriba al coneixement del material amb la talla, on la mà es converteix en un òrgan quasi autònom:

"Mientras tallas la piedra es cuando descubres el espíritu del material y las propiedades que le son peculiares. Tu mano piensa y sigue los pensamientos del material" (16)

Brancusi, amb la talla de la pedra, cerca el centre, mentre que amb la de la fusta, l'expansió de l'eix, a través de l'arbre, és a dir, la verticalitat.

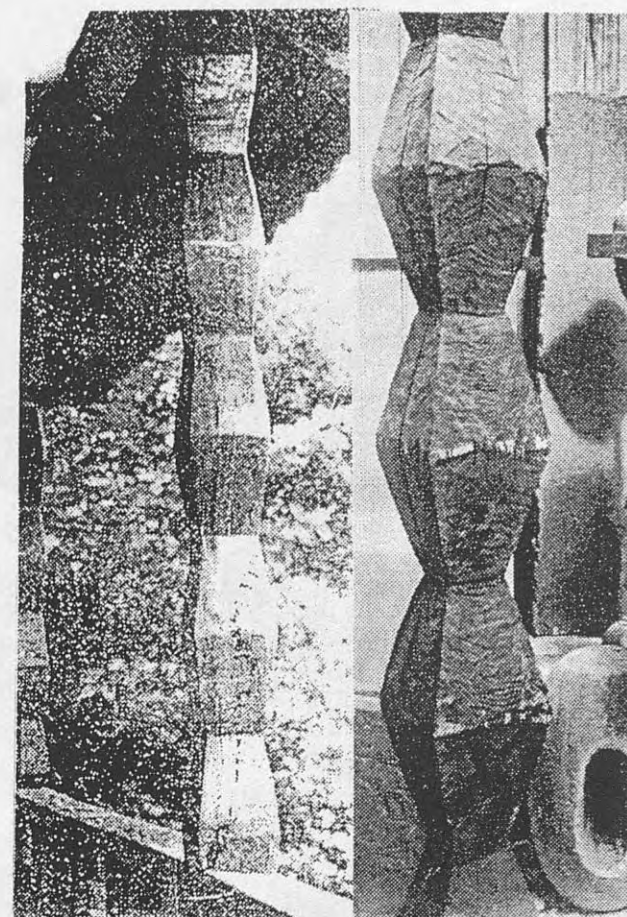
Cercant l'essència del vol de l'ocell, troba "L'inici del món", una escultura de forma ovoide, mentre que explorant els suports de les seves escultures, arriba a "La columna infinita".

En l'escultura de fusta, les peanyes han tingut una importància especial, i la preocupació per l'arquitectura conjugada amb la tradició popular, obre un nou camp en la seva escultura (17).

Ionel Jianou diu que Brancusi construïa les seves obres com un pagès construeix la seva casa de fusta (18).

Brancusi havia après l'ofici d'ebenista, amb el que desenvolupà una gran habilitat en el treball de la fusta, fins a l'extrem de ser capaç de construir un violí. La seva manera de tractar la fusta mostra clarament el record dels primers contactes amb els materials i els treballs de la terra de la Romania meridional. Aquest fet el veiem clar si comparem la seva "Columna infinita" amb algunes construccions tradicionals de la seva terra, decorades amb un sistema similar a l'emprat en la seva famosa escultura. No obstant això, també s'aprecia la influència africana.

"Una de las más enigmáticas esculturas abstractas de Brancusi es el Adán y Eva de 1921, la madera de roble y castaño en la que existe una progresión ascendente, tanto formal como iconográfica, desde la simplicidad hasta la complejidad. Sobre la base cuadrada de piedra se encuentra la mitad inferior del grupo, más 'decorativa' y folklórica, y hecha antes que la parte superior. Ésta descansa también sobre un simple bloque, pero está más pulida y se expande en forma perceptibles fisiológicas. El conjunto forma un inexplicable TOTEM moderno" (19)



Columna, arquitectura popular romanésca. Fragment d'escultura.



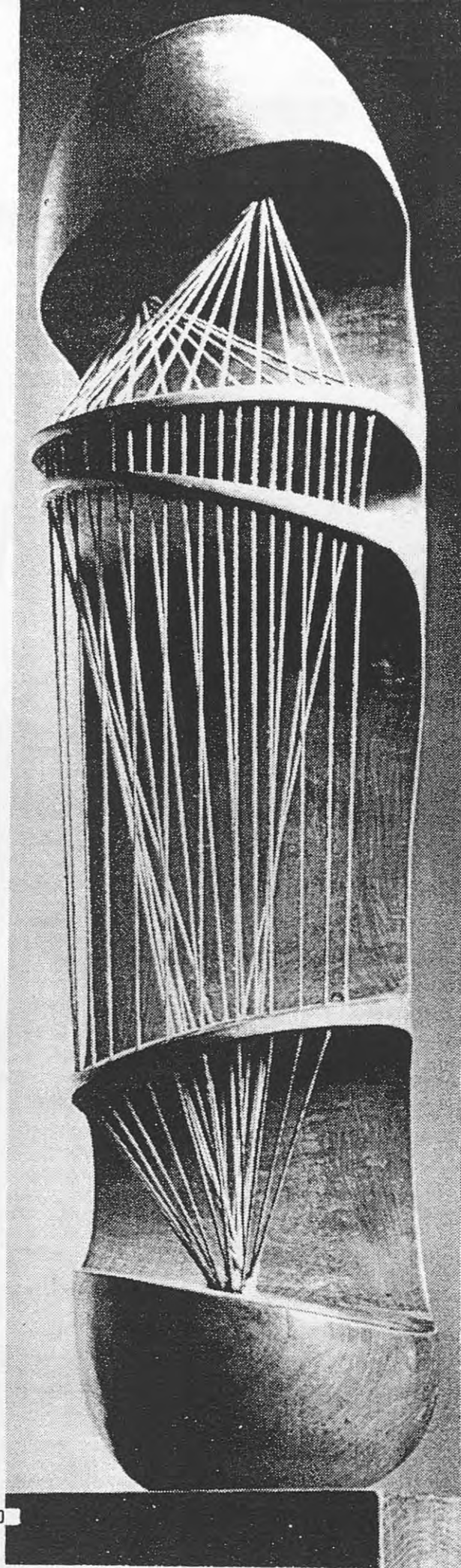
Adam i Eva, 1927.

± El nen al món, 1917.

← Rei de Reixos, 1927, 300 cm. H.







En l'escultura de fusta, Brancusi s'allunya del plantejament polític de les escultures realitzades amb bronze o pedra perquè deixa l'empremta de l'eina, perfora el volum tancat, penetra en el seu interior, la qual cosa no va fer mai amb els altres materials.

No obstant això, a pesar de l'aportació de Brancusi, la dedicació a la talla no és excessiva al s. XX, i menys la talla de la fusta. L'aportació de les avantguardes va decantar als artistes cap a temes i procediments nous. La fusta va estar present en les avantguardes de forma tangencial.

Va ser en Anglaterra on Moore i Barbara Hepworth van reemprendre la tècnica de la talla i l'interès per la fusta.

Henry Moore (1898) sintetitza, amb el seu procés escultòric, els mètodes de l'escultura clàssica, partint de les avantguardes de principis de segle; les analitza des d'un cert primitivisme -l'escultura de l'Àfrica negra, l'escultura mexicana precolombina-. Ell assimila ràpidament les aportacions de Picasso, Brancusi, Arp i els diferents moviments, entre els quals podem diferenciar en la seva evolució, les següents fases: primitivo-cubista (1920-1930), surrealista (finals dels anys trenta), constructivista (1937, 1938 i 1939), realista (durant la Segona Guerra Mundial), etc., i la tradició clàssica exposada per Rodin a través del seu modelatge i els seus comentaris. Moore quasi els reproduïx amb les següents paraules:

"Una de las cosas que me gustaría pensar que tiene mi escultura es una fuerza, una robustez, una vida, una vitalidad desde su interior, de modo que se tenga la sensación de que la forma está empujando desde dentro intentando estallar, o intentando irradiar la fuerza de su propio interior. (...) Tiene que dar siempre la impresión, tanto si está tallada como si está modelada, de haber surgido orgánicamente, creada por la presión interior" (20)

El mètode també es regeix pel sistema tradicional. El procés d'elaboració del projecte passa per distintes fases.

Durant la Guerra realitzà dibuixos com un projecte previ, però posteriorment abandonà aquesta pràctica i realitzà estudis i maquetes amb guix:

"Desde hace muchos años he querido que mi escultura sea interesante desde todos los puntos de vista, y, por eso, no trabajo a partir de dibujos, sino a partir de pequeñas maquetas que se pueden tener en la mano y mirar y trabajar en ellas desde todos los ángulos" (21)

En conseqüència, la tècnica també tingué els seus orígens en la tradició, encara que no en la clàssica, sinó en la primitiva.

G.C. Argan comenta en "El Arte Moderno":

"También confluyen en Moore las polémicas sociales de Ruskin y de Morris, rechaza con firmeza el privilegio del artista-intelectual, quiere ser un gran artesano, no podría hacer la escultura que hace si no viviera la materia al plasmarla y tallarla con sus propias manos" (22)

I més endavant, parlant sobre la matèria afegeix:

"El tema de la materia es fundamental para la escultura que, 'Ab antiguo', es arte de la sublimación de la materia en imagen. Arp y Moore intentan sublimar la materia en una forma originaria y genética: lo orgánico" (23)

Moore mateix declara la seva preferència per la talla, en perseguir la duresa de la matèria:

"Para mí, la escultura debe tener dureza, y, en vista de que creo que la escultura debe tener una dureza, fundamentalmente prefiero esculpir más que modelar" (24)

Resulta evident que Moore continua amb l'ideal engegat per Brancusi de la fidelitat a la matèria. Per un altra banda, els aspectes referencials de Moore els trobem en la natura i en la figura humana i sobre ells diu:

"La figura humana es lo que me inspira más profundamente, pero he encontrado principios de forma y de ritmo en el estudio de objetos naturales tales como guijarros, rocas, huesos, árboles, plantas, etc. (...) el paisaje ha sido una de las fuentes de mi energía. (...) las formas naturales son una fuente de interés inagotable: los troncos de árbol, el crecimiento de las ramas desde el tronco encontrando cada una de ellas, su propio espacio de aire ..." (25)

Moore, en les seves escultures, parteix de la figura femenina com a símbol d'intercomexió entre l'home i la terra a través del contingut vivificador de la mare, en un intent d'anar a les arrels primordials de l'home.

Aquesta referència al simbolisme de la fecunditat es veu clarament en l'escultura " Formes internes i externes", que va ser tallada directament en fusta, entre el 1953 i el 1954. La relació d'interioritat del tronc es conjuga amb la verticalitat humana i de l'arbre, aquesta relació ocupa

16 - Brancusi a READ, Herbert: LA ESCULTURA MODERNA, op. cit., pàg. 192

17 - "En las indentaduras y estriaciones que inventó para los macizos pedestales de sus esculturas de madera se encuentran referencias al arte folklórico, a la reiterada ornamentación geométrica de las casas campesinas, a las ruedas y tuercas hechas de madera de las máquinas, también de madera de las granjas y a las prensas para vino."

HEAD HAMILTON, George: PINTURA Y ESCULTURA EN EUROPA 1880-1940. Ed. Cátedra, Madrid, 1980, pàg. 484

18 - JIANON, Ionel: BRANCUSI. Ed. Adam Books, London, 1963, pàg. 69

19 - HEAD HAMILTON, George: PINTURA Y ESCULTURA EN EUROPA 1880-1940, op. cit., pàg. 484-485

20 - Henry Moore a SALVADOR, J.M.: HENRY MOORE. Ed. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, març de 1983, pàg. 35

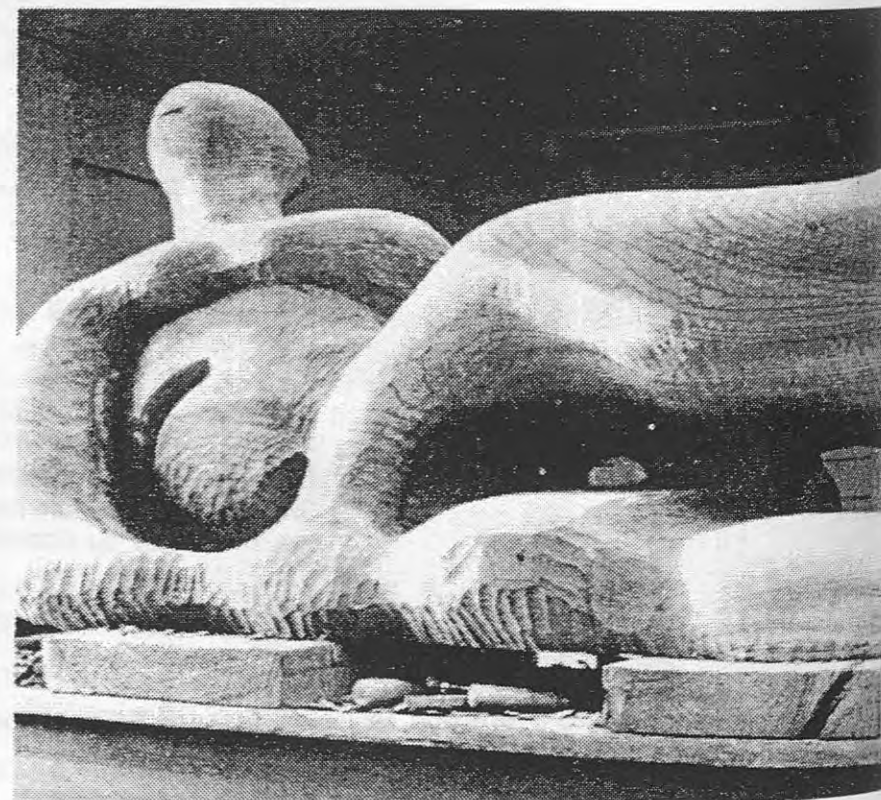
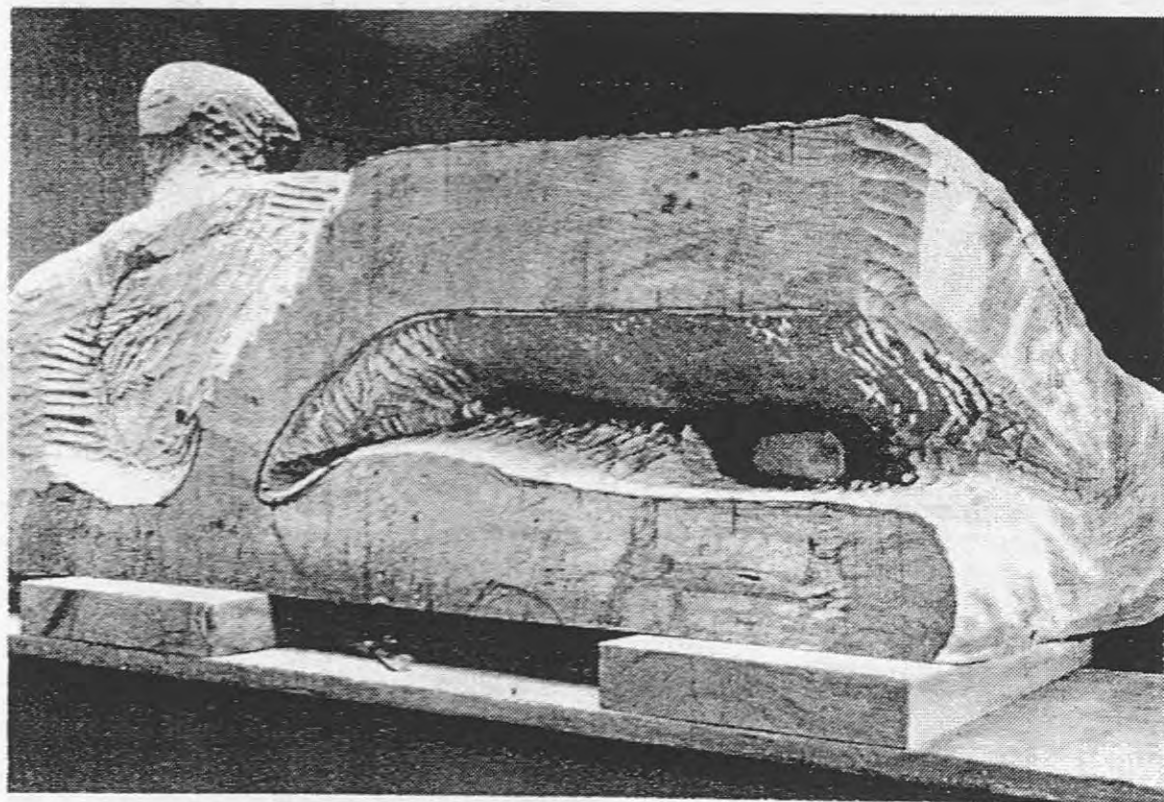
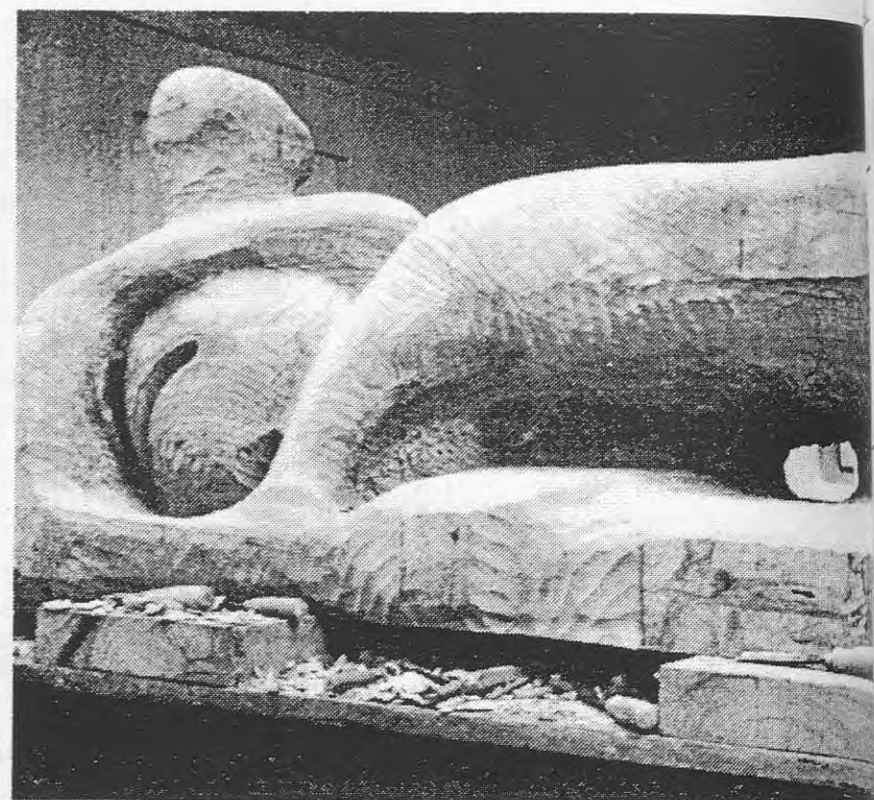
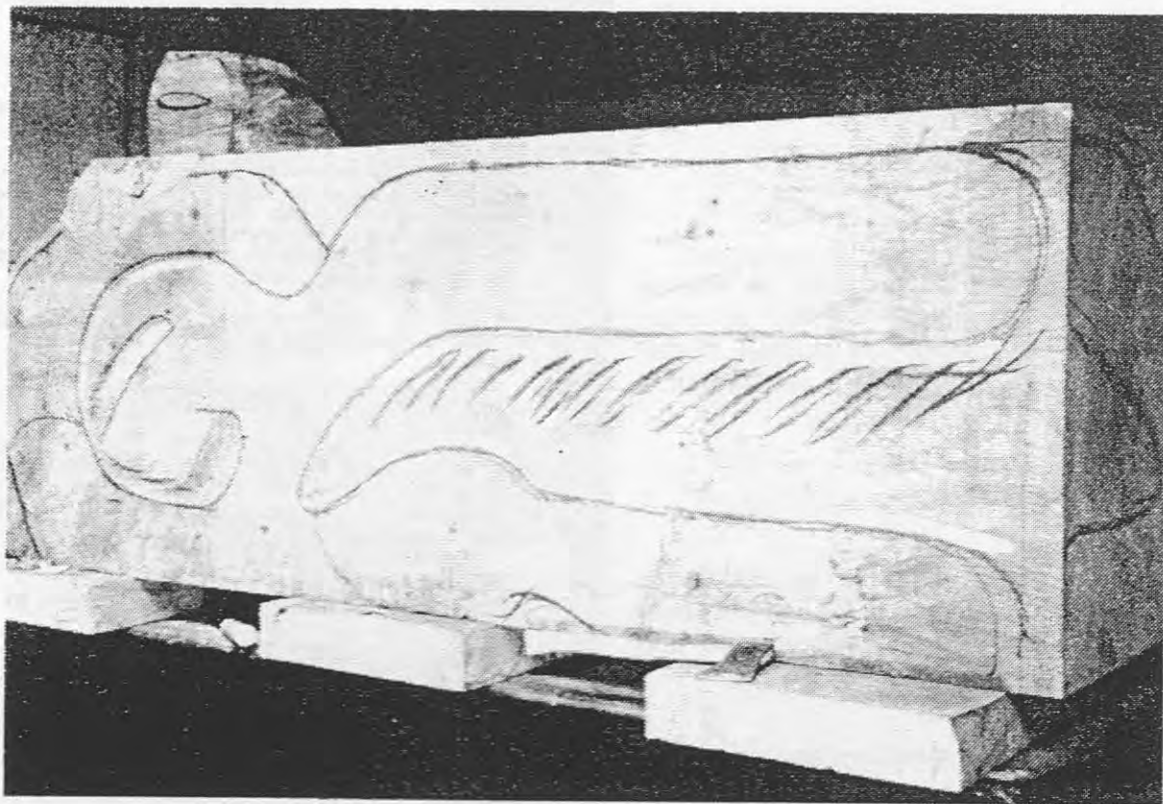
21 - Henry Moore a SALVADOR, J.M.: HENRY MOORE, op. cit., pàg. 36

22 - ARGAN, Giulio Carlo: EL ARTE MODERNO 1770-1970, op. cit., pàg. 579 i 581

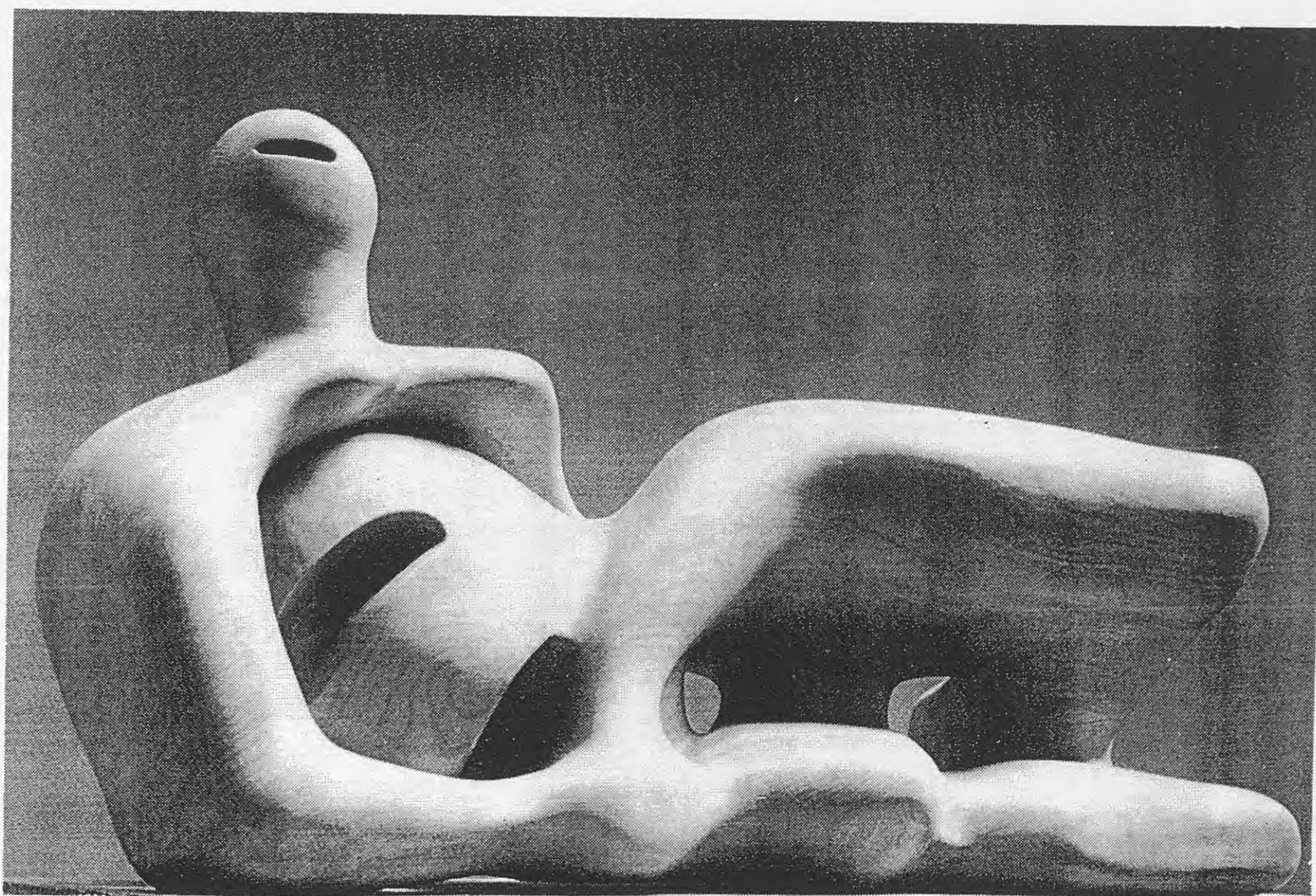
23 - ARGAN, Giulio Carlo: EL ARTE MODERNO 1770-1970, op. cit., pàg. 642-643

24 - Henry Moore a SALVADOR, J.M.: HENRY MOORE, op. cit., pàg. 34

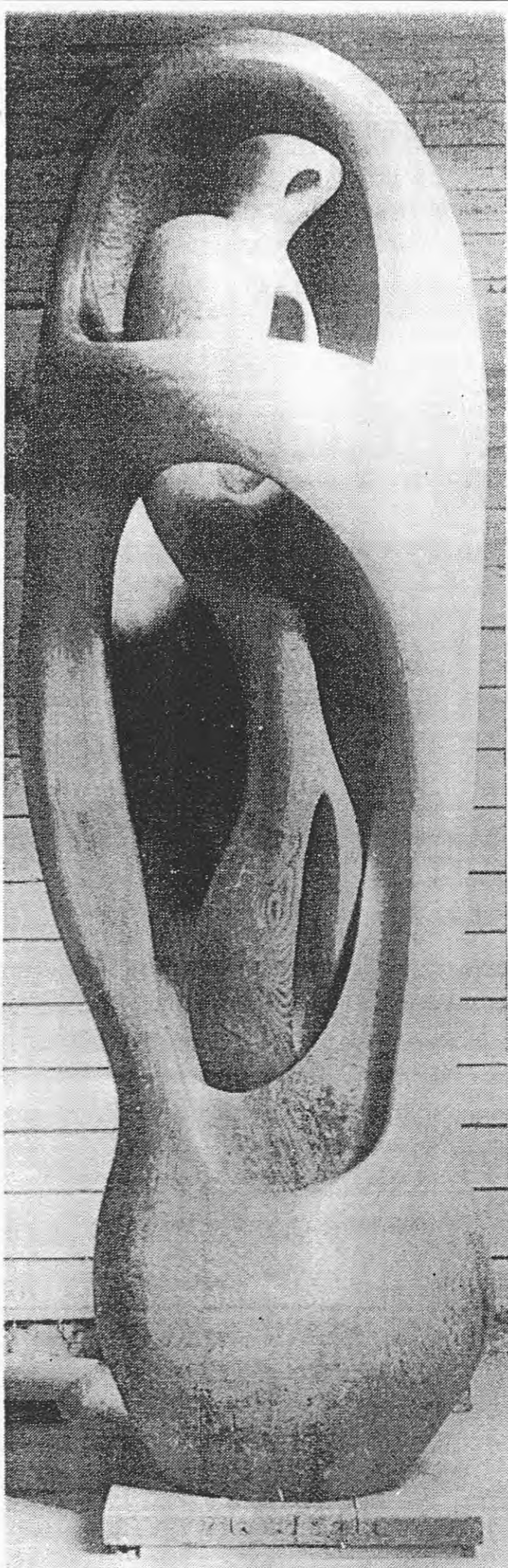
25 - Henry Moore a SALVADOR, J.M.: HENRY MOORE, op. cit., pàg. 30



Henry Moore, Figura rendida, 1945-46. Procés de talla directa.



Henry Moore, Figura rendida, om, 190 cm.



Henry Moore, Formes internes i externes,
1953-4.

l'espai que correspon al cor, amb una clara referència al primer estadi, al nucli d'origen. Moore participa de la forma oberta, de la seva interioritat amb la fusta i amb altres materials, a diferència de Brancusi que s'aferra a la forma tancada.

Barbara Hepworth segueix els plantejaments formals de Brancusi, i també el mateix model de la mà que va reflexionant i descobrint la matèria a mesura que la treballa. De totes formes, Hepworth adopta en la fusta allò que Brancusi ja havia iniciat amb d'altres materials, encara que no amb aquest.

L'esperit formal de la concentració es correspon amb la pedra; la forma pura del marbre i del bronze és traslladada, per l'escultora anglesa, a la fusta, i li procura en la seva evolució una obertura cap a l'espai interior.

Per a E. Lucie-Smith aquesta escultora parteix dels mateixos pressupòsits que Moore, fa servir alguns dels artificis formals que aquest emprà en la seva obra, però la considera:

"... una artista más fría, una soberbia artesana en madera y piedra, cuyas mejores obras tienen un distanciamiento y una pureza que no se encontraban entre los objetivos de Moore. Más claramente aún que Moore, la Hepworth pertenece a una edad anterior. Uno encuentra las mejores comparaciones para su obra entre los modernistas pioneros, escultores como Arp y Brancusi..." (26)

Barbara Hepworth poleix les superfícies de les escultures, obtingudes mitjançant un lliurament constant a la talla directa, i en determinats moments incorpora el color blanc en l'interior de les peces de fusta, com una font de llum interior que permet una observació nítida de la degradació dels llums, provocada per les variacions formals.

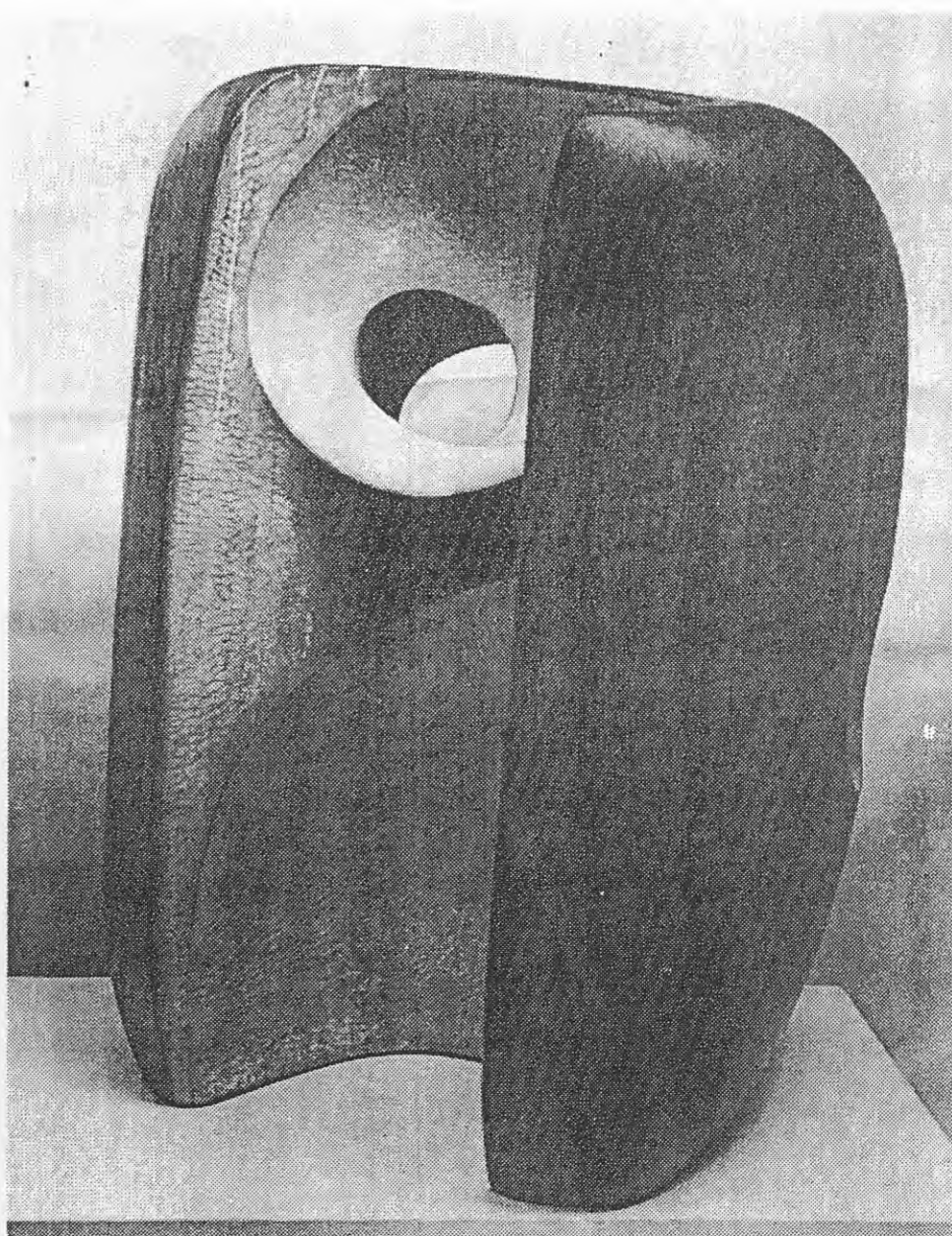
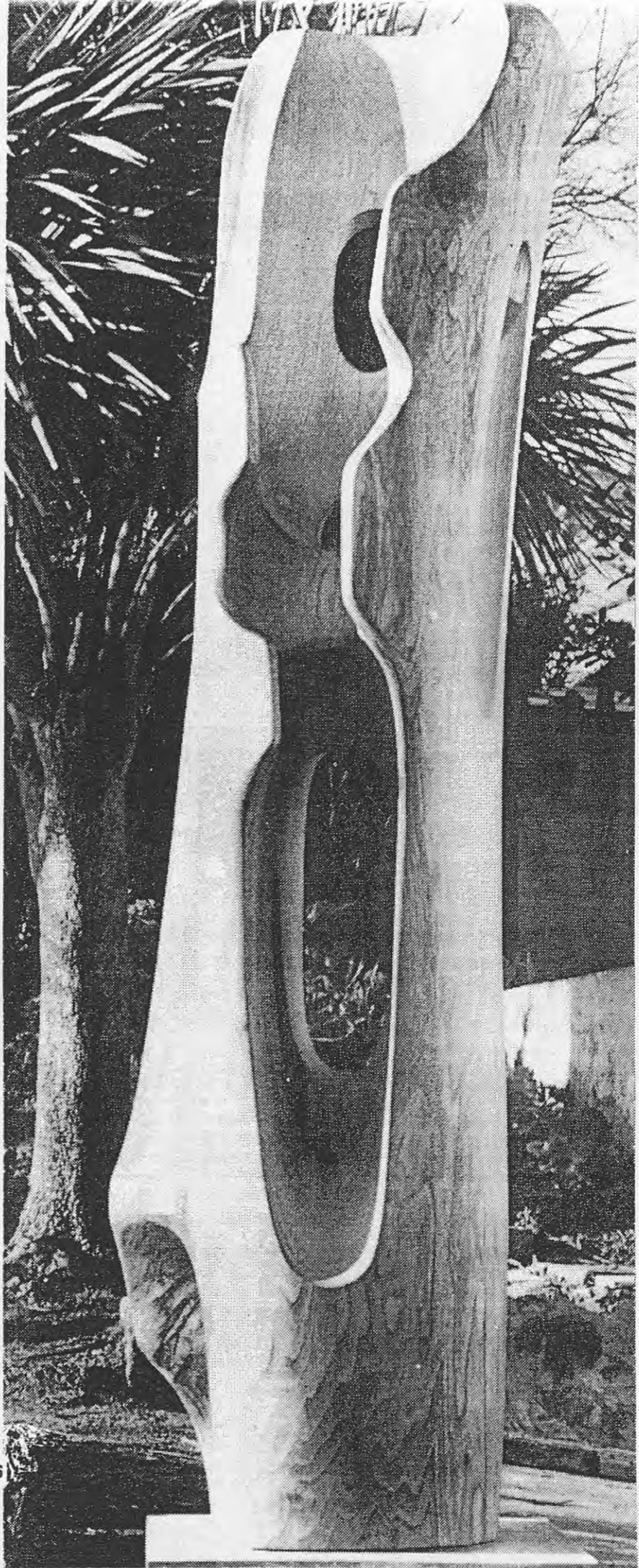
En el període posterior a la Segona Guerra Mundial, s'aprecia una tendència generalitzada a la degradació dels materials. A França G. Richier (1904-1959), o a Suïssa, Giacometti (1901-1966) tendeix a la destrucció de l'estètica.

No és així a Itàlia, on Marino Marini, conscient de l'herència clàssica, recupera la preocupació massiva de l'escultura a través de la matèria.

Marino Marini (1901) va ser coneixedor de la tradició clàssica italiana des de la seva infància. Al mateix temps que estudià en l'Acadèmia de Belles Arts de Florència, visità el Museu Arqueològic on trobà nombroses

Henry Moore, Figura rendida, 1979, om (fusta), 205 cm.





Barbara Hepworth, Forma buida, 1955.

Barbara Hepworth, Figura, 1957.

obres etrusques de les quals assimilà el seu contingut primitiu. Al voltant del 1930 deixà la pintura per dedicar-se a l'escultura, encara que no totalment ja que les pàtines es convertiren un complement importantíssim en les seves escultures, a les quals aconseguí donar un significat diferent amb colors vius o similars als dels objectes antics o arcaics. Marino Marini és summament conegut pels seus cavallers i cavalls que adopten posicions diverses i que estan fets en matèries diferents, des del bronze, fins als materials tradicionals de la talla, la pedra o la fusta.

Aquestes escultures tenen generalment una tendència al volum ple, pesat, resolt de forma orgànica en les talles de fusta, generalment, encara que amb plans en les peces de bronze i principalment en les de pedra ho fa amb plans. La tensió és constant en una gran part de les seves peces i es manifesta per la disposició de les cames i el coll-cap del cavall, per la posició dels braços del cavaller, del cap i fins i tot dels genitals, per la impregnació de colors i pel tractament formal. En els treballs de fusta Marini no acostuma a utilitzar la massa compacta del tronc, recorre a l'encolat tradicional de les fustes. L'escultura d'una dona asseguda, "Ersilia" (1931-49), ens permet mostrar l'excepció. De totes formes, en les seves escultures hi predomina la preocupació per la forma i la consideració de la fusta com un suport del qual es pot extraure el màxim de partit. En la pedra, en canvi, el respecte per la matèria arriba a un grau de compenetració en què s'aprofita la seva tendència massiva.

Posteriorment i paral·lela, a més d'aquests escultors s'hi afegiren uns altres, dedicats, a la talla de la fusta, però dins la trajectòria general la seva relevància no sempre trascendí les fronteres del seu país, o bé feien servir de manera ocasional, aquesta matèria.

A Itàlia continuà aquesta tradició Calo Aldo (1910) que prengué interès per aquesta matèria, treballant amb Henry Moore; per un altra banda, i de manera diferent, també tenim Mario Ceroli.

A França tenim, Alexandre Nell (1890), artesà excepcional de la fusta i Etienne Martin (1913) que resultà ser un dels escultors més coneguts en la talla de fusta. Les seves escultures són de formes abarrocades i estan ralitzades en grans troncs o arrels. Les formes orgàniques es complementen i s'acoblen entre elles, o generen buits interiors, com en "Le cri" (1963). També treballà altres materials de forma monumental i arquitectònica (sèrie les "Morades") (27).



M. Marini.

26 - LUCI SMITH, Edward: MOVIMIENTOS EN EL ARTE DESDE 1945. Emecé Editores, Buenos Aires, 1979, pàg. 202

27 - "Semblait être sortit des forêts. Ses ateliers sont encombrés de souches et de branches mortes. Partant du vrai, il a inventé des motifs qui dans leur exubérance formelle, signifient des croissances et des mouvements organiques, capables de trouver place parmi les aspects le plus typiques de la vie... en choisissant parmi les formes infinies d'une flore riche en suggestions surréalistes."

MARCHIORI, G.: "Jacopsen et Etienne Martin à la Biennale de Venise". XX SIÈCLE, núm. 28, París, 1967



Marino Marini, Ersilia, 1931-49.





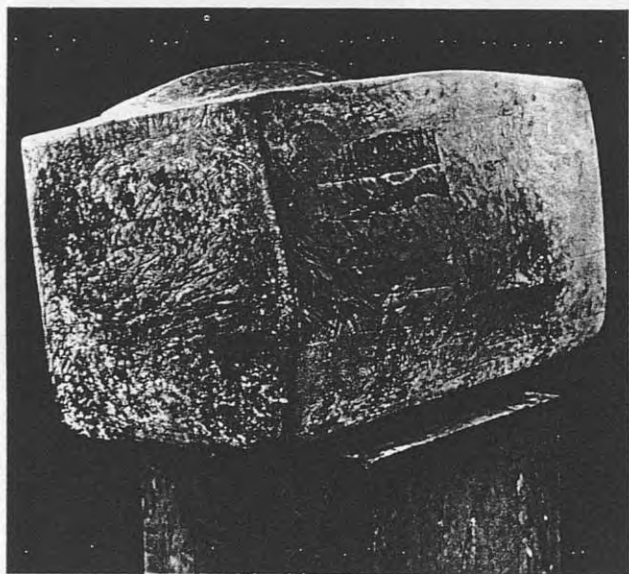
Étienne-Martin, D'ells, 185,5x85x54,5 cm.



Étienne-Martin, Le grand couple, fusta, 1949 (dreta).



Stahly, L'été de la forêt, 1966.



Kain Tapper, S.T.

Com ell, el seu amic François Estahly (1911), treballà amb grans troncs i modulà la verticalitat amb formes geomètriques d'arestes arrodonides.

Louise Bourgeois (1911), també treballà la fusta i obtingué formes ovoïdals, arrodonides, que pintà de negre i blanc. La massificació en grups d'aquestes escultures suggereix la tendència humana a l'aglomeració. Marta Pan (1923) és una altra escultora resident a França, encara que nascuda a Budapest. Ha treballat la fusta de forma orgànica i sensual i ha incorporat la mobilitat d'algunes peces en les seves escultures; també ha treballat altres materials.

A Grècia, a partir del 1965, Chritos Capralos ha treballat la fusta, basant-se en vells estris domèstics i agrícoles.

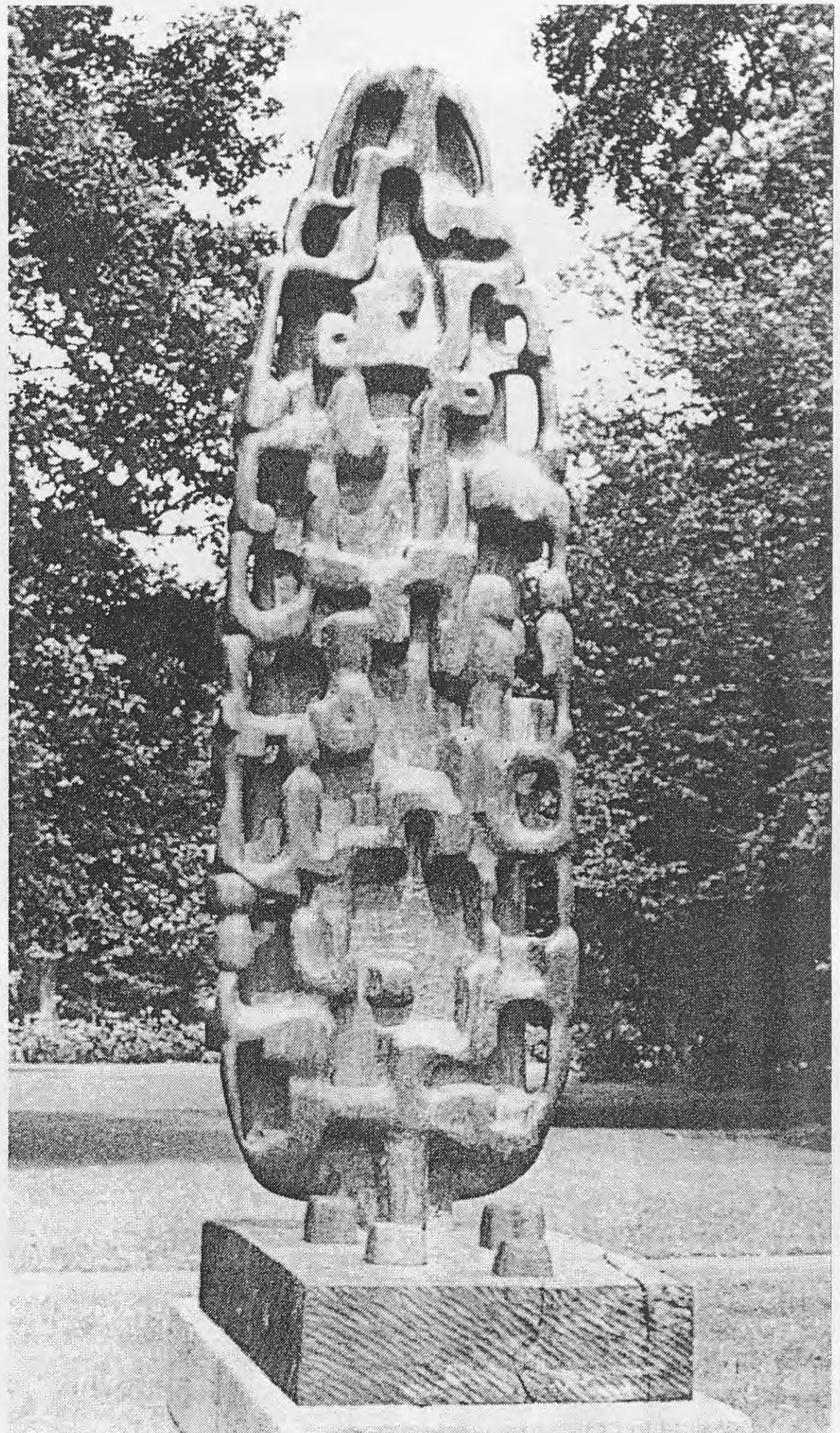
A Suïssa, tenim Raffael Benazzi (1933), que treballa amb la fusta, el ferro i la pedra alternativament. Les seves escultures tenen formes arrodonides i sensuals, generalment són troncs d'eucaliptus, buidats que generen espais interiors.

A Anglaterra, independentment dels escultors ja esmentats, també tenim a Robert Adams (1917) qui tallà la fusta, a més de la pedra. El treball en fusta es caracteritzà per la lleugeresa, la verticalitat i la corbatura de les línies, tot el contrari que en el treball en pedra.

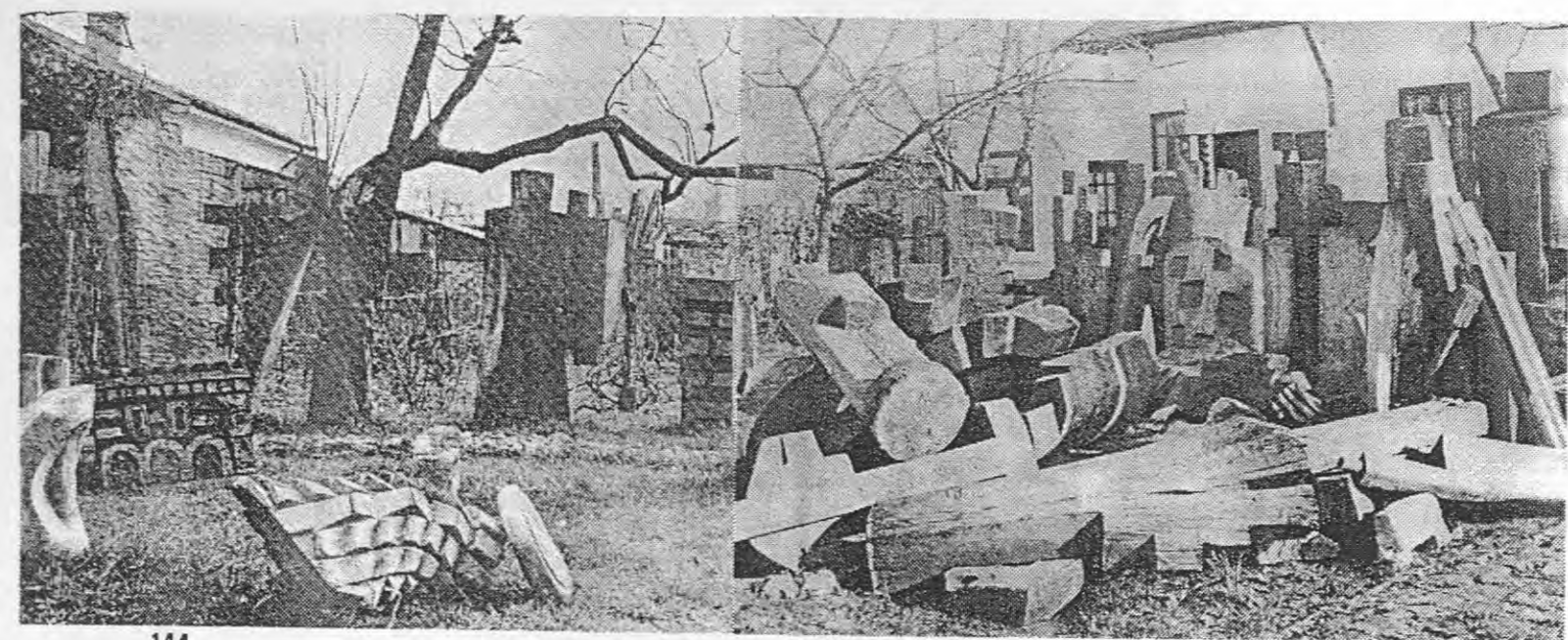
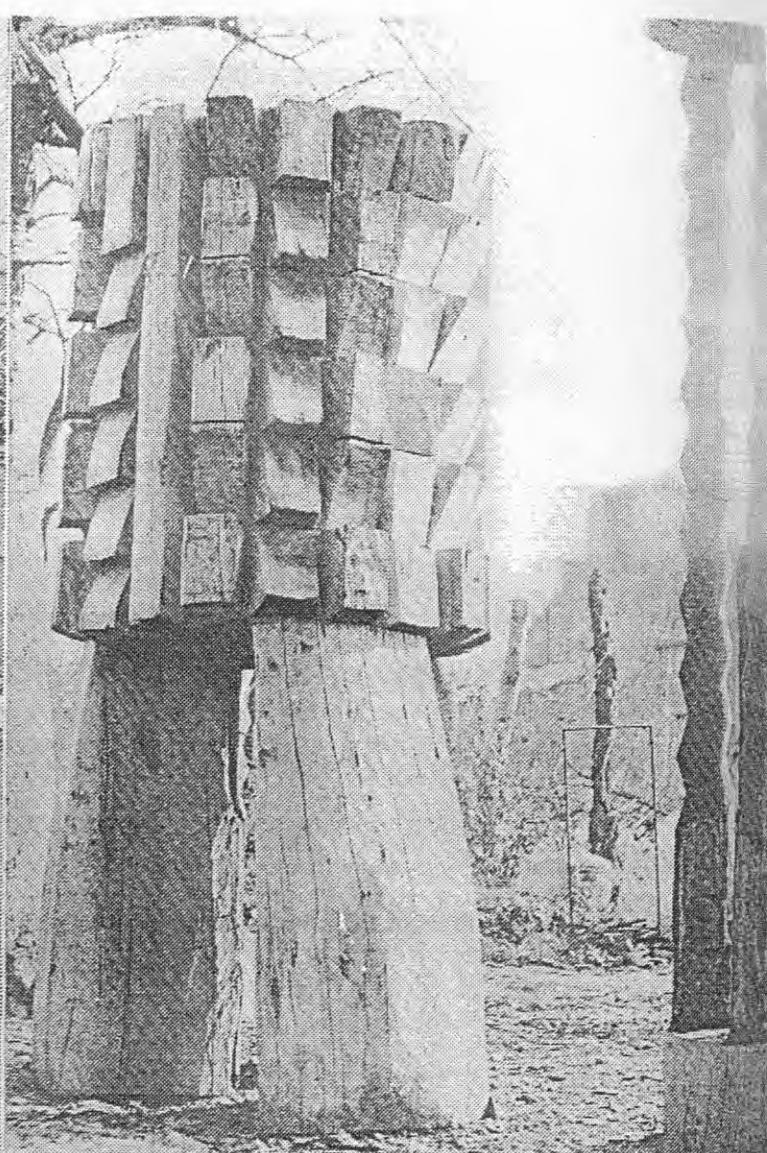
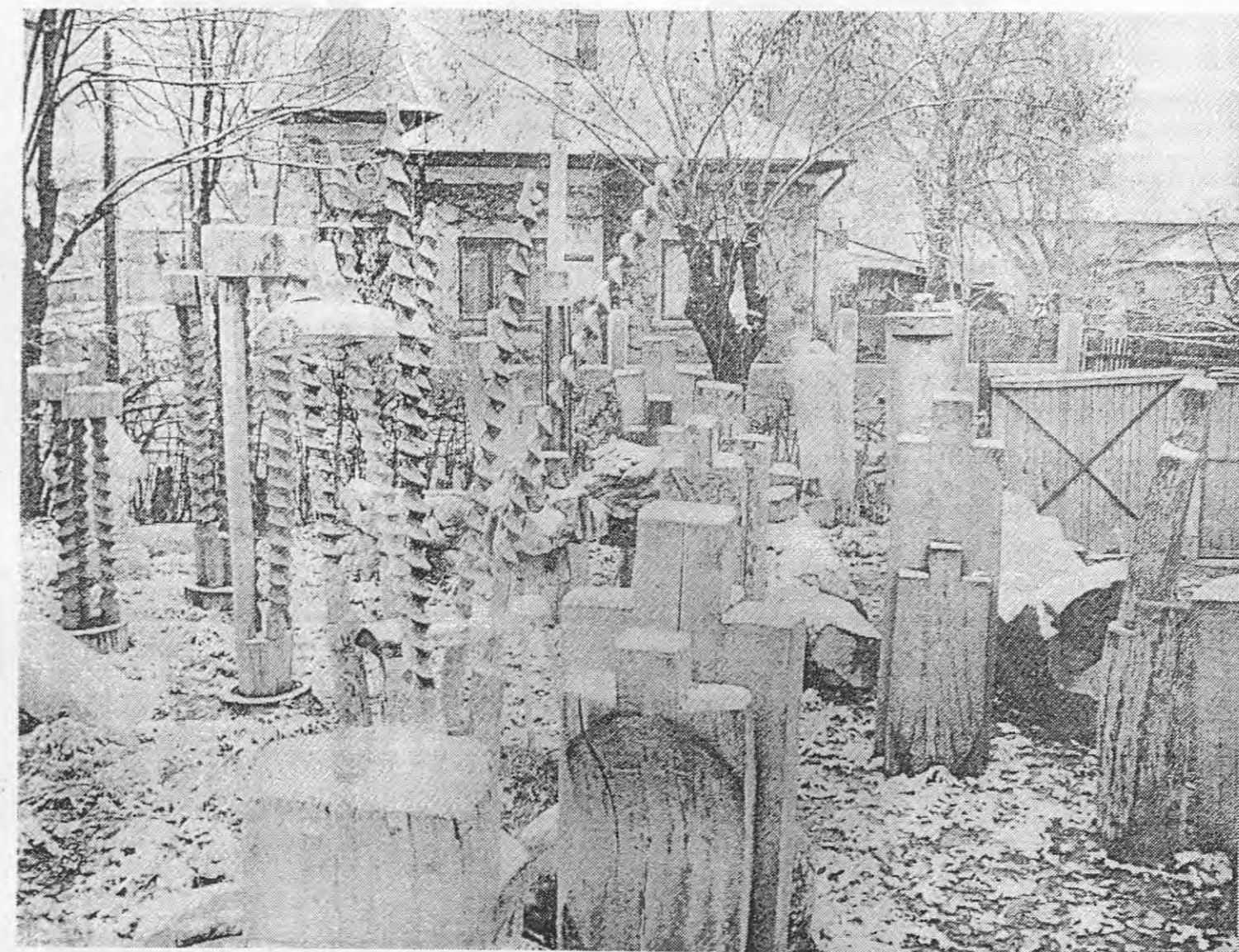
A Alemanya, a part de les talles expressionistes, cal destacar l'aportació dels escultors que impulsaren el Dadaisme (Arp i Schwitters), i que utilitzaven la fusta des d'aquesta òptica.

A Finlàndia, Kain Tapper, ha treballat uns grans blocs prismàtics, policromats.

A Romania, l'empremta de Brancusi s'ha deixat notar en escultors com Georges Apostu (1934). Apostu, després d'un període de tendències arcaïstes i inspirat per l'art popular del seu país, s'orientà cap a una forma d'expressió no figurativa. Tallà directament la fusta i també la pedra, obtenint en la primera, formes en espiral que ens remeten al seu origen popular; també cal citar Alexandre Gheorghita (1931), qui tallà formes totèmiques amb un referent figuratiu, a què superposà formes d'origen rural (estris agrícoles); Iliesco Calinesti (1932) qui ordenà grups amb talles totèmiques de fusta, de formes estilitzades, inspirades igualment en objectes tradicionals de Romania; Ovidiu Maitec (1925) qui treballa la fusta amb rotunditat, fent servir formes geomètriques o orgàniques, en què també podem intuir la tradició romanesa.



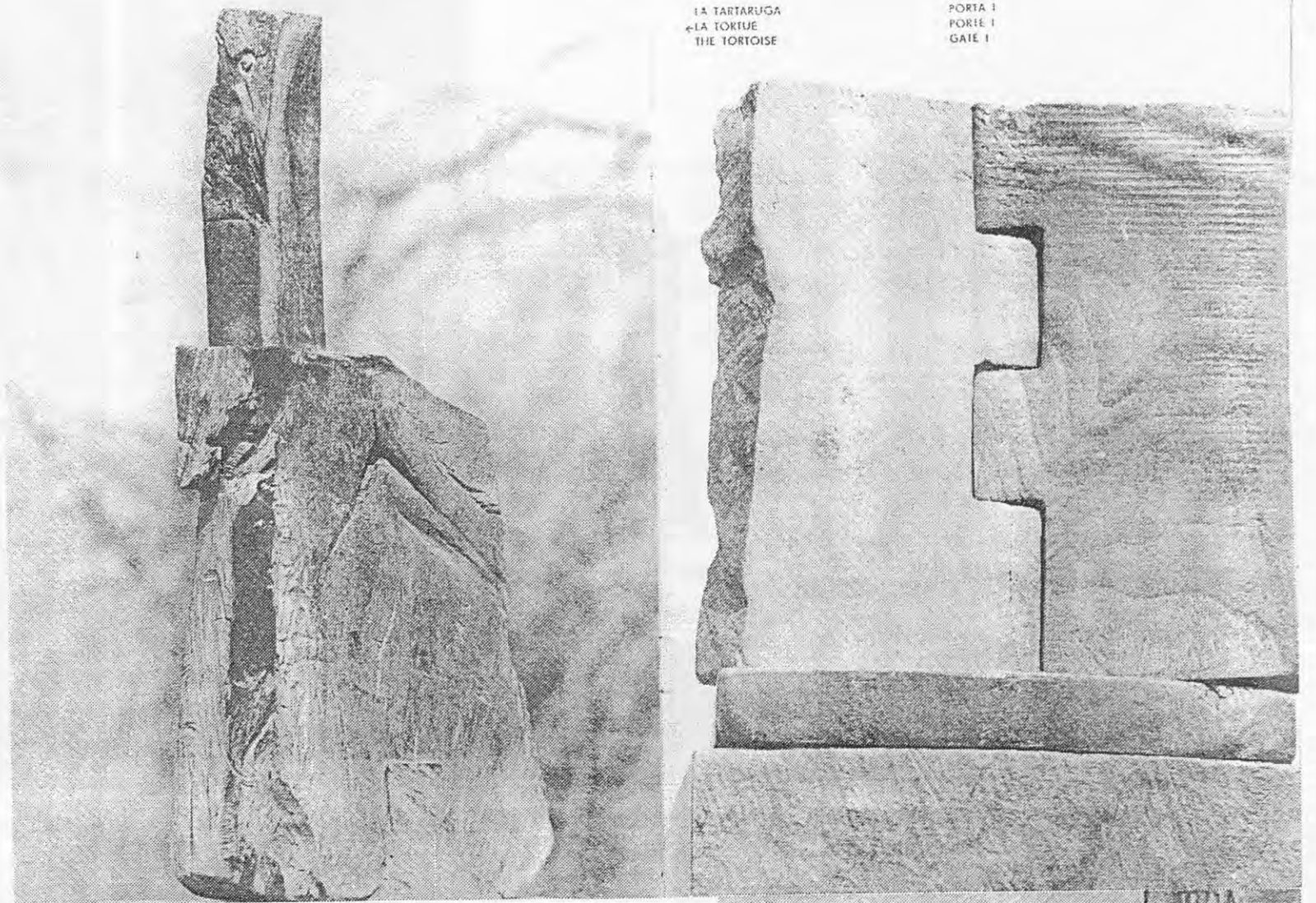
François Stahly, Arbre de la vida, 1961.



Taller.
Georges Apostu (Romania).

LA TARTARUGA
← LA TORTUE
THE TORTOISE

PORTA I
PORTE I
GATE I

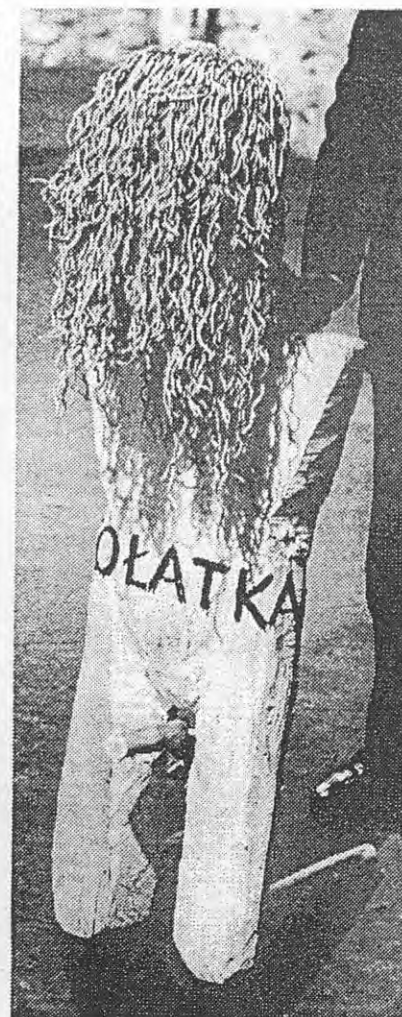


Ovido Maitec (Romania).





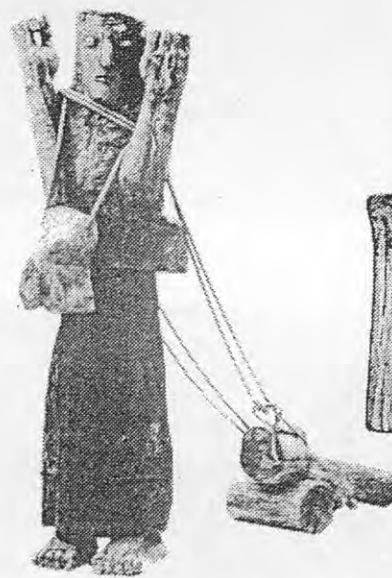
Berés, "Fantasma blanc roig II," 1965.



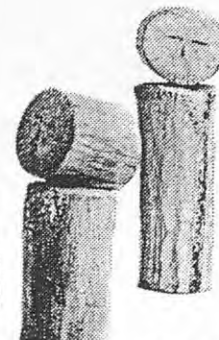
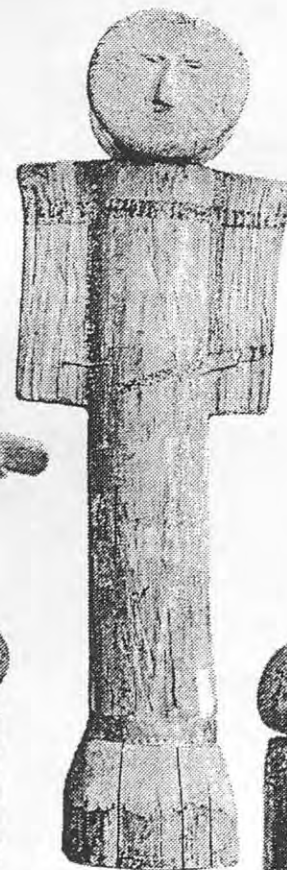
Berés, "Balda," 1973.



Kulon, "L'home," 1978.



Kulon,
"Tutora," 1965.



Kulon, "Mare Coratge," 1970.

A Polònia tenim Jerzy Beres (1930), les seves escultures s'inspiren en la forma dels instruments de fusta per a conrear la terra com els antics aladres (arades) i rasclets, en els estris d'una cabana camperola, o en les joguines que es veu a les Kermeses de poble. El prototipus és sempre un estri popular utilitzat des de fa segles, o bé un objecte de culte; de vegades, fins i tot, engendrà escultures esculpides en blocs de fusta. (28)

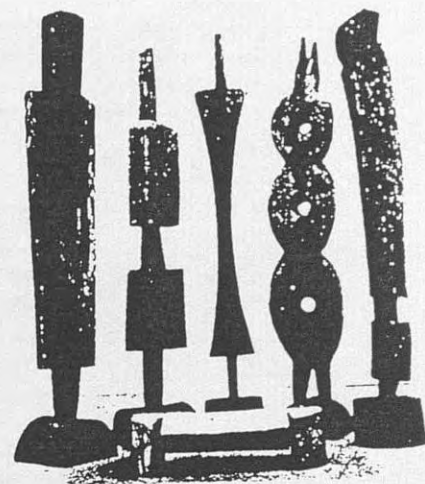
Stanislaw Kulon (1930), en la forma primitiva de les seves obres, evidencià la tradició de les figures populars dels sants de les capelles de poble i de la fusteria de mobles de pagès. (29)

A Amèrica, també trobem escultors dedicats a les pràctiques tradicionals de la talla, com Jacques Chapdelaine (1932); al Canadà, Isamu Noguchi (1904), a qui se'l coneix especialment pels treballs realitzats amb pedres volcàniques; i Louise Nevelson (1900), qui desenvolupà la tècnica de l'"assemblage" de manera molt definida i peculiar als Estats Units; Cardenas (1927) a Cuba; Marta Colvin a Xile; Marisol Escobar a Venezuela, encara que resideix als Estats Units, i Rolando López Dirube, que també és dominicà.

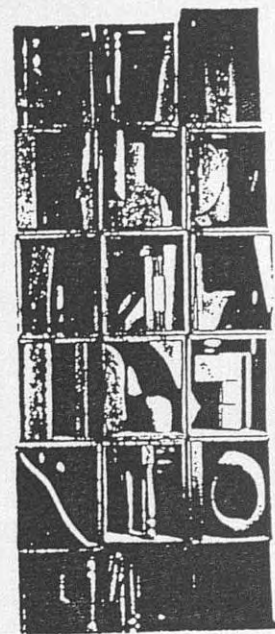
Al Japó trobem Fumio Utani, que resideix a París, i que té uns plantejaments diferents dels de Jiro Takamatsu; aquest es troba en una línia similar a la del francès Toni Grand (1935).

Els corrents internacionals, també han incorporat la fusta i el tronc en el seu discurs. Podem esmentar en l'art Minimal, Donald Judd i Carl André; en el Povera, Giuseppe Penone i des d'una perspectiva conceptual, Nils-Udo.

Som conscients que no citem tots els que han treballat amb la fusta. De totes formes, el que pretenem és donar una visió global en què es pugui veure com es va mantenint la presència de la fusta al llarg del segle XX, sense perdre cap protagonisme especial i com es manté al marge del model líneal de renovació permanent establert en l'art d'aquest segle, sense mancar-li aquest fil de modernitat, i fins i tot, com veurem a continuació, de postmodernitat.



Iliesca-Calinesti, Significations, 1966, fusta.



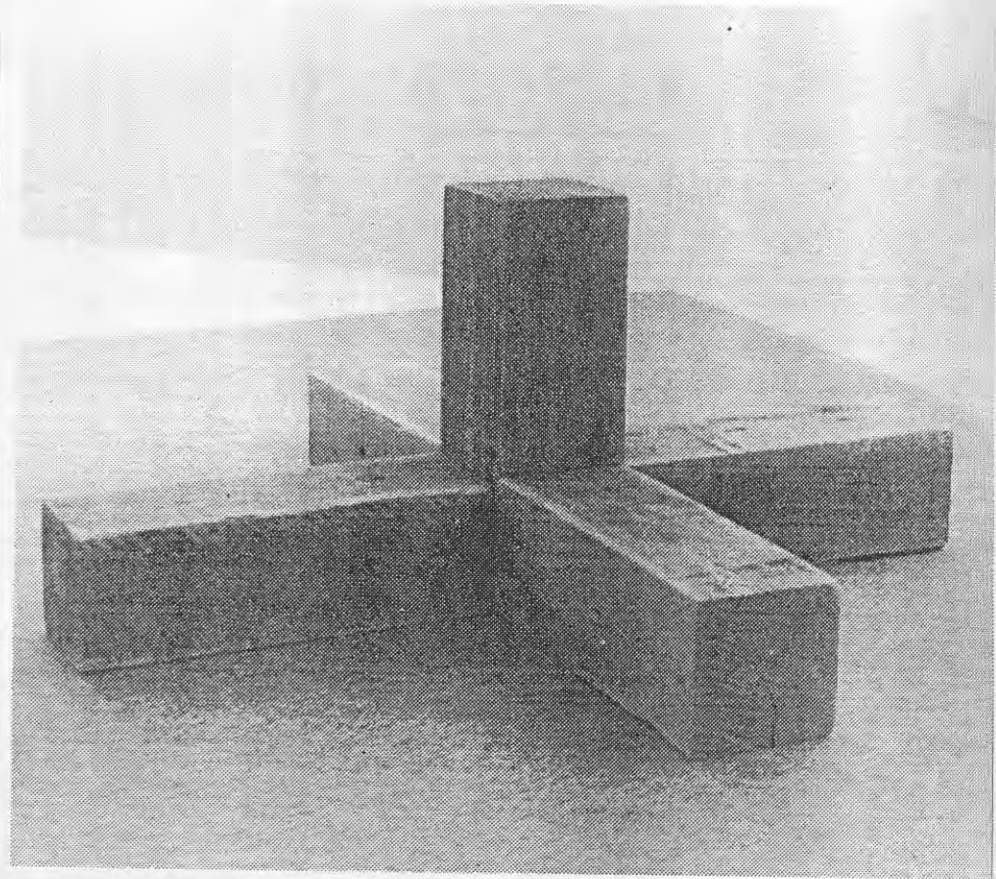
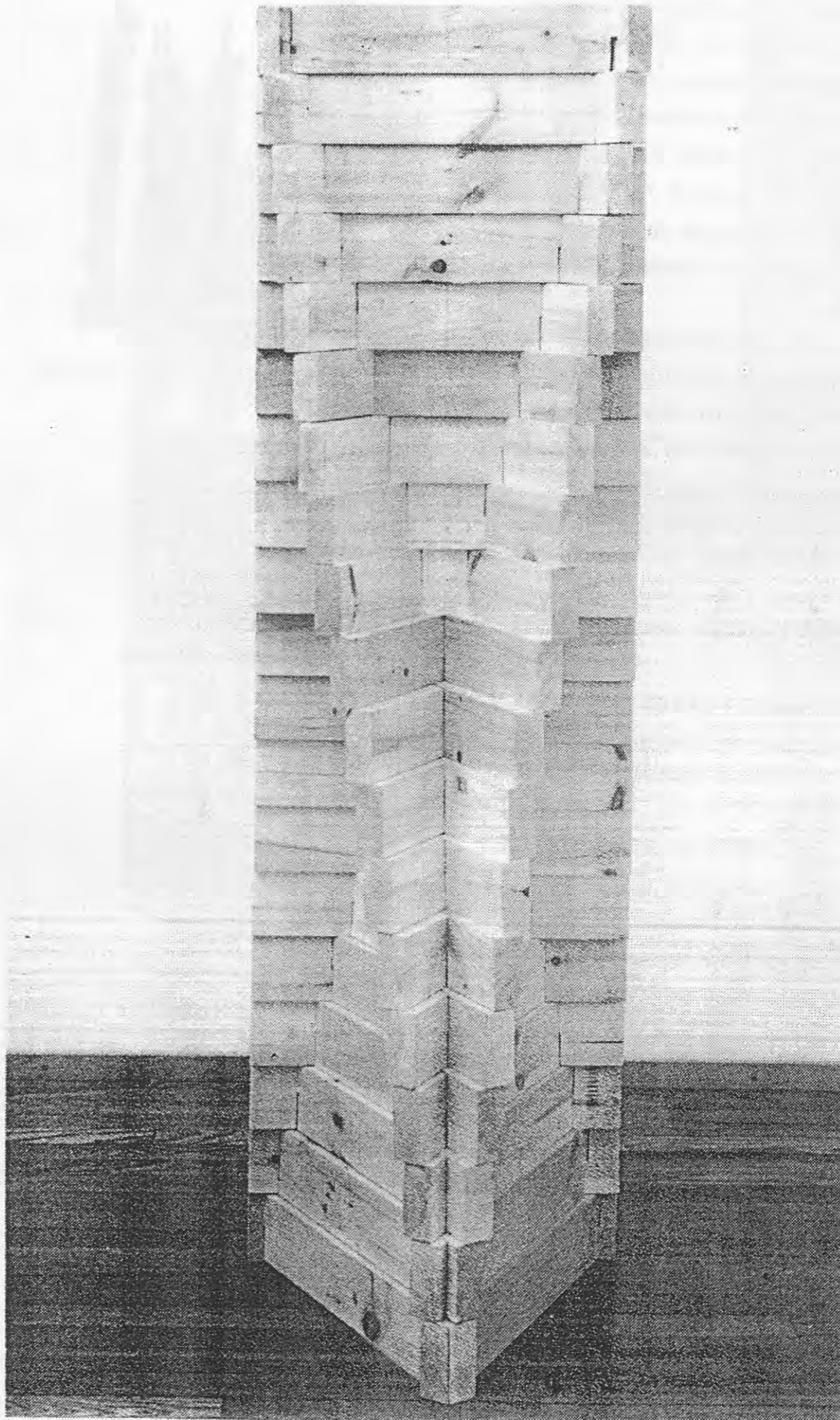
Nevelson, Maintenant, 1963, fusta.

28 - "Jerzy Beres (1930). Les seves escultures s'inspiren en la forma dels instruments de fusta per a conrear la terra, com les antigues arades i rasclets, en els estris d'una cabana camperola, o en les joguines que es veu en les kermeses de poble. El prototipus és sempre un estri popular utilitzat des de fa segles o bé un objecte de culte; de vegades, fins i tot, en legendàries escultures esculpides en blocs de fusta."

WOJCIECHOWSKI, Aleksander: CATÀLEG: ESCULTURA POLONESA CONTEMPORÀNIA. Ed. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1979, pàg. 11

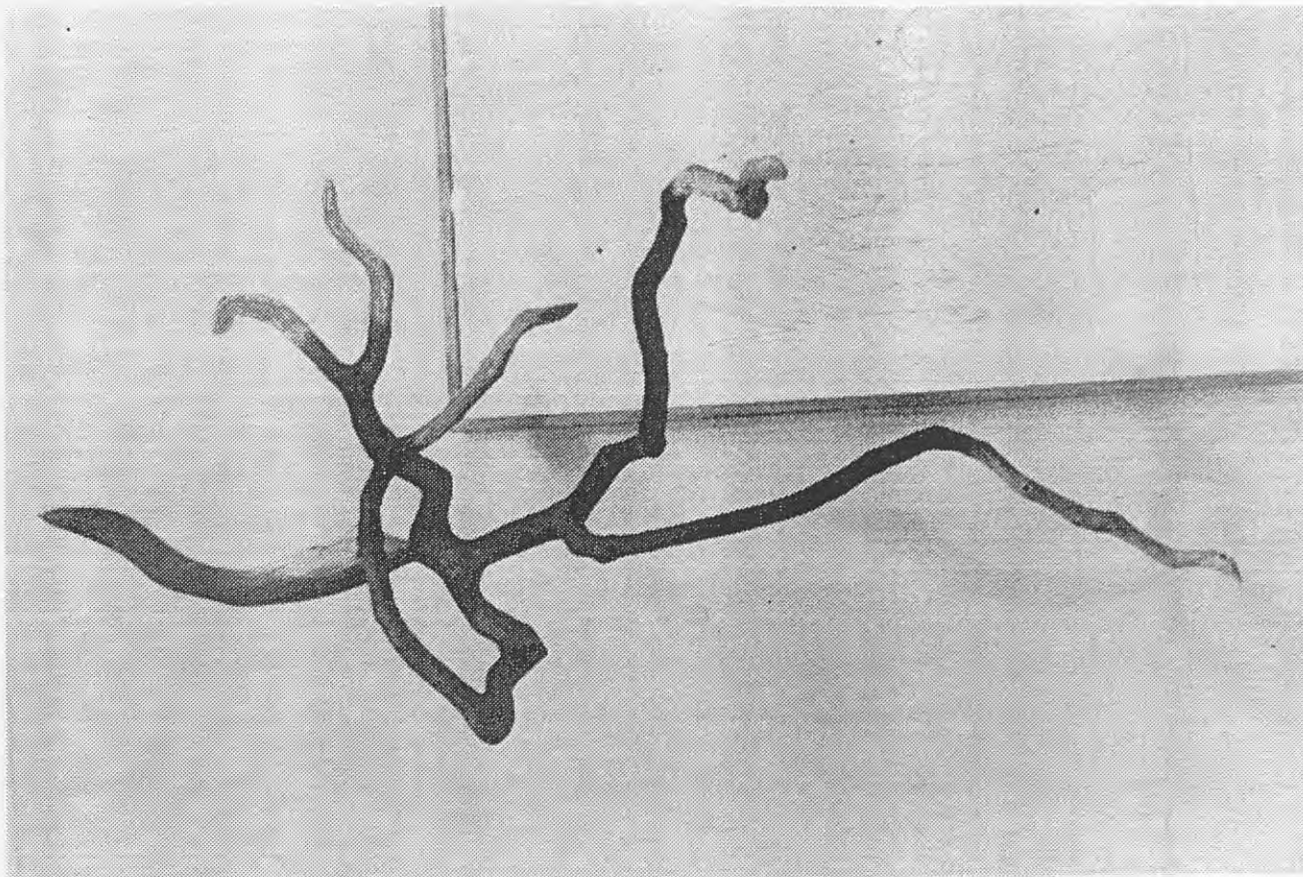
29 - "Stanislaw Kulon (1930), en la forma primitiva de les seves obres, s'evidencia la tradició de les figures populars de sants de les capelles de poble i de la fusteria de mobles de pagès."

WOJCIECHOWSKI, Aleksander: CATÀLEG: ESCULTURA POLONESA CONTEMPORÀNIA, op. cit., pàg. 14

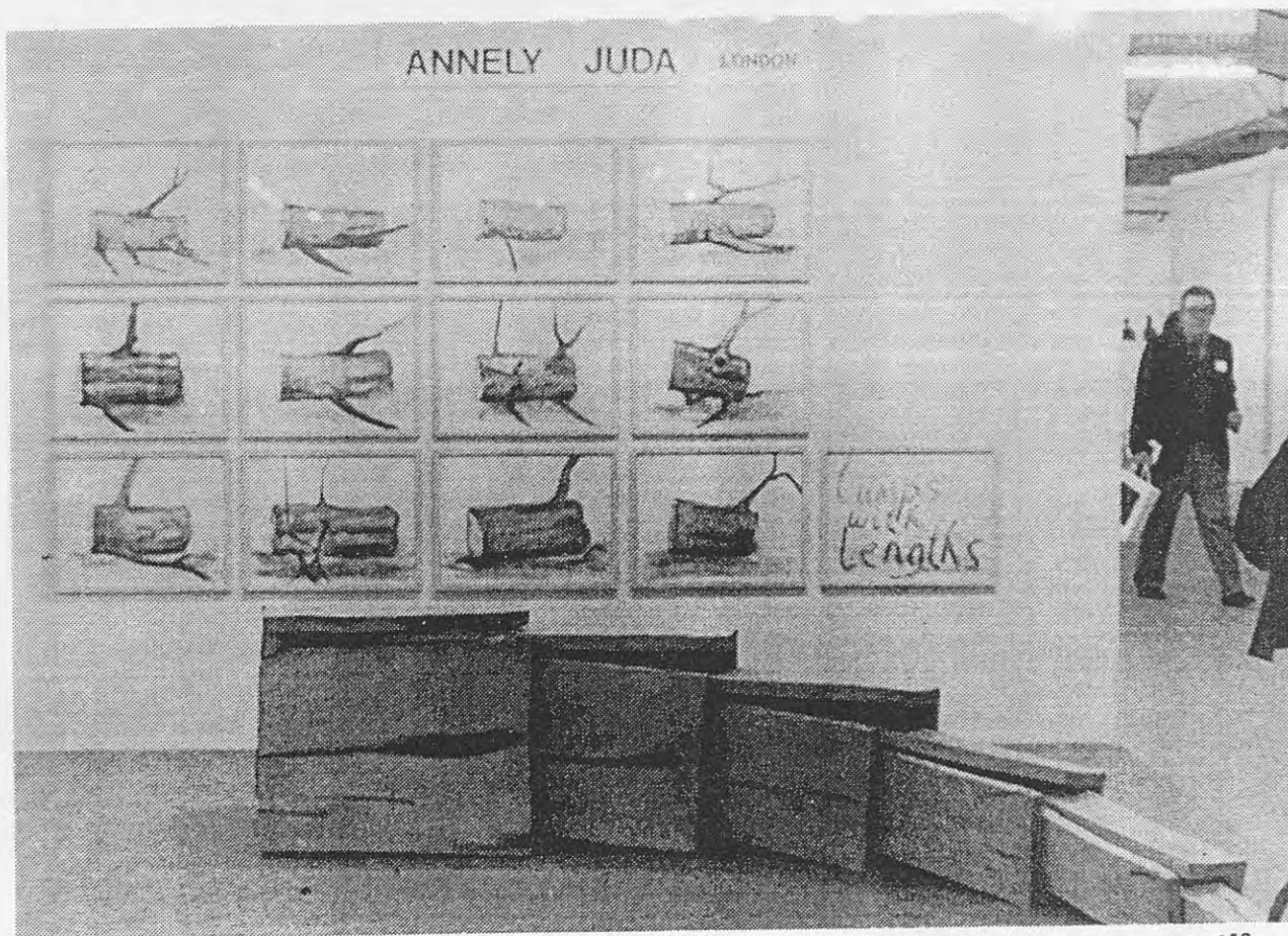


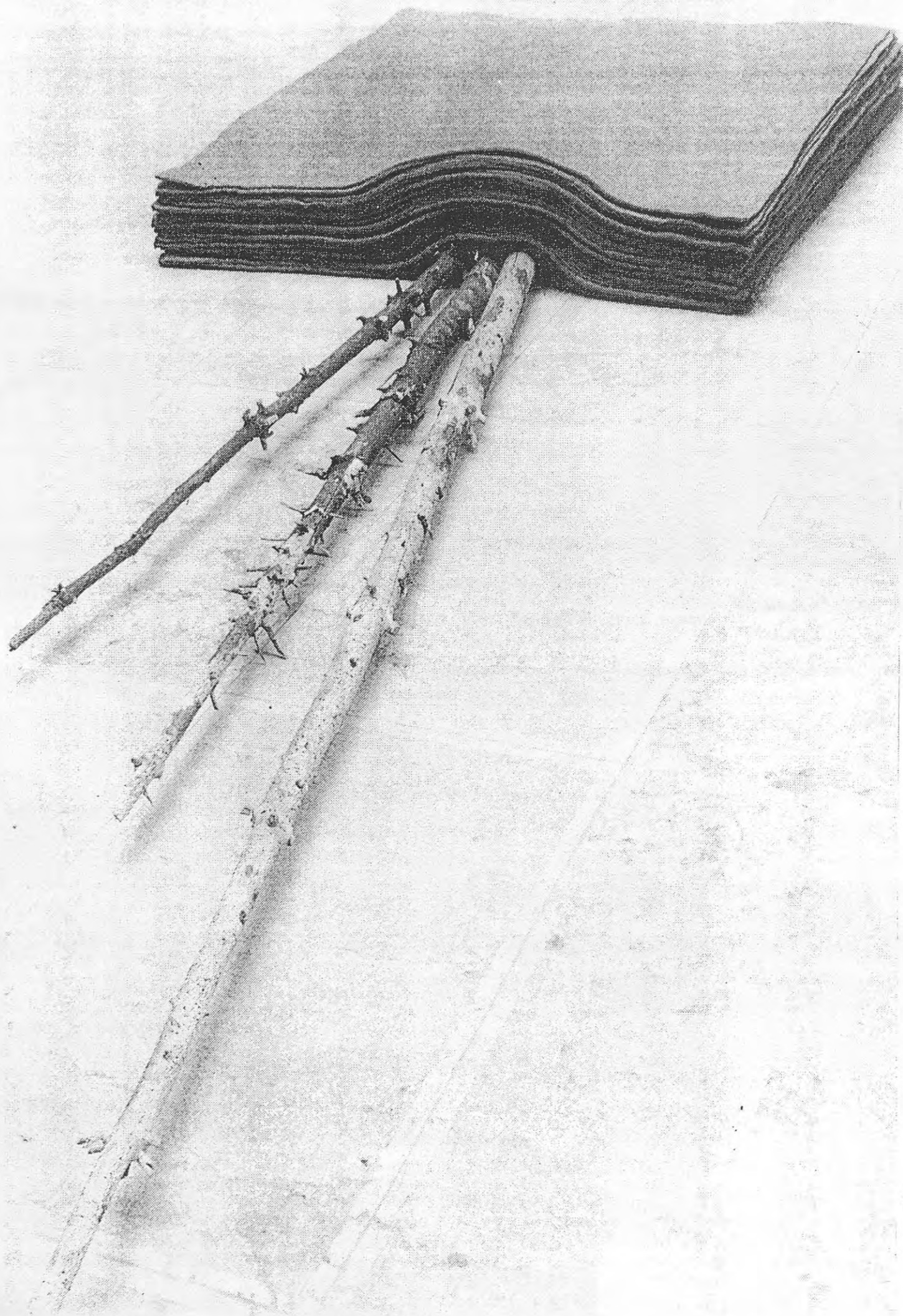
Carl André, "Cedarose", 1986, fusta, 90x110x110 cm.

"Piràmide" (pla triangular), 1959/77, fusta.

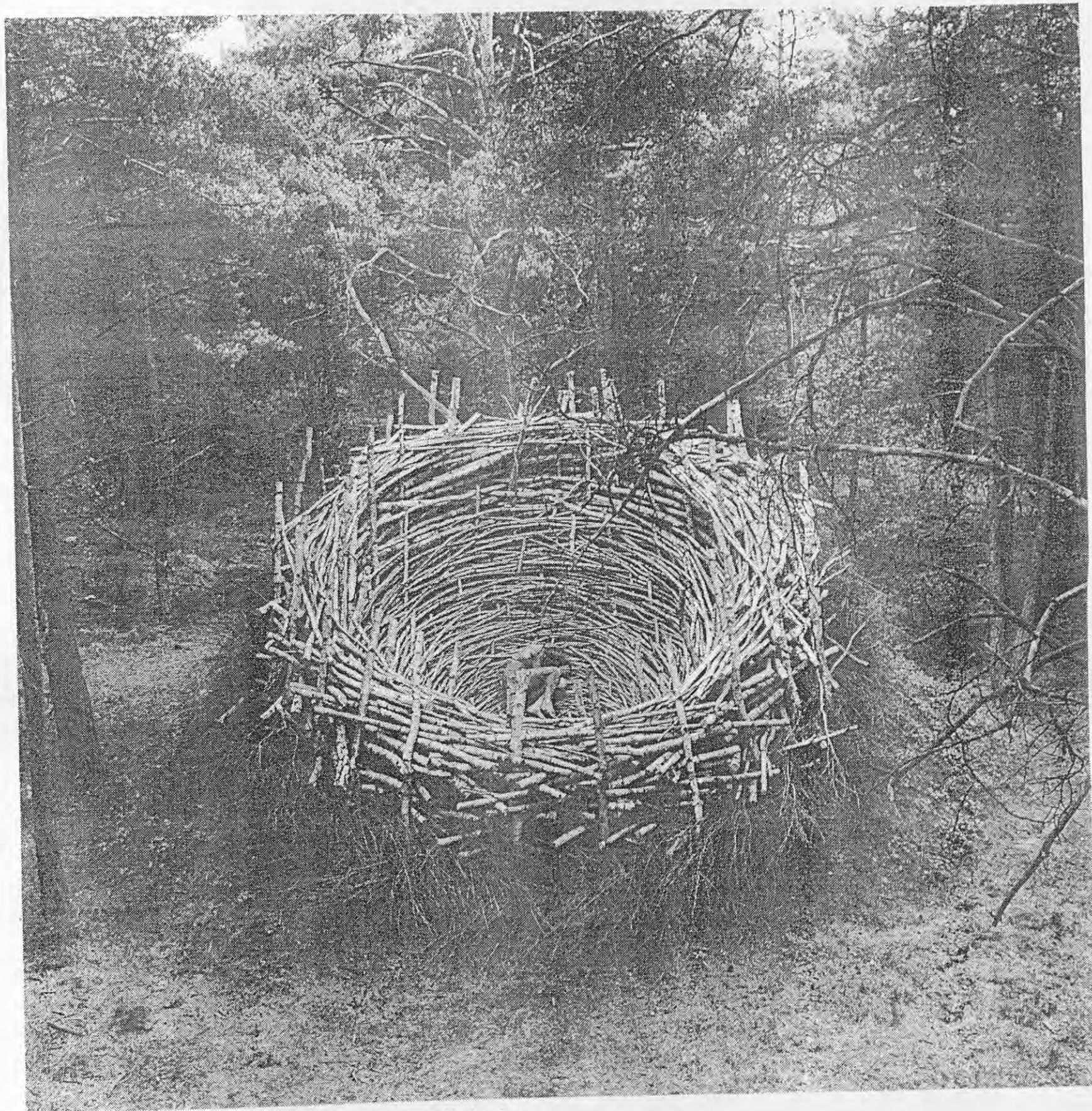


James Surls, "Fidding", 1988, fusta, 53x30x33 cm.

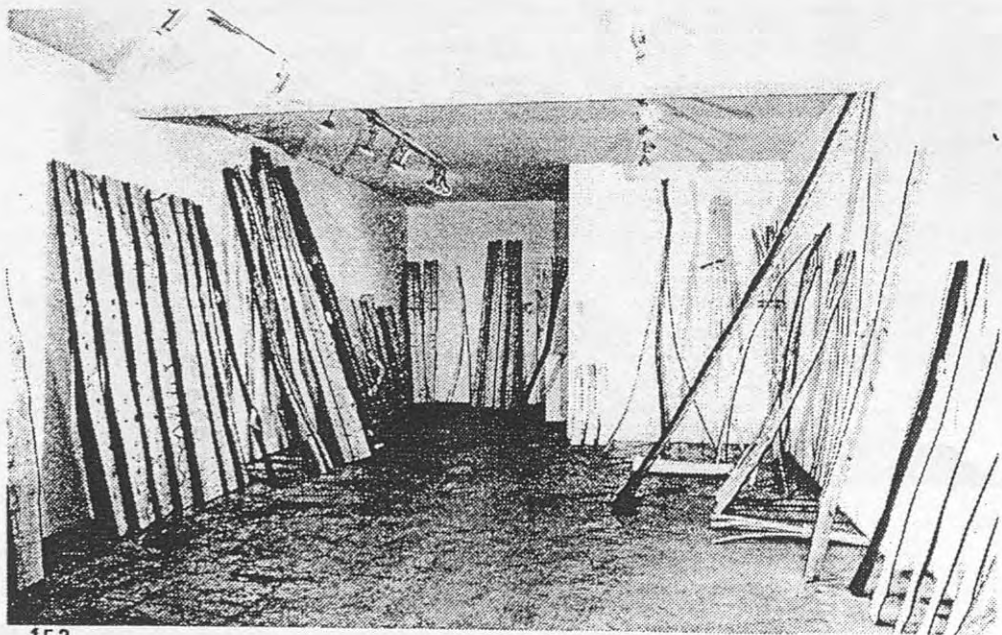
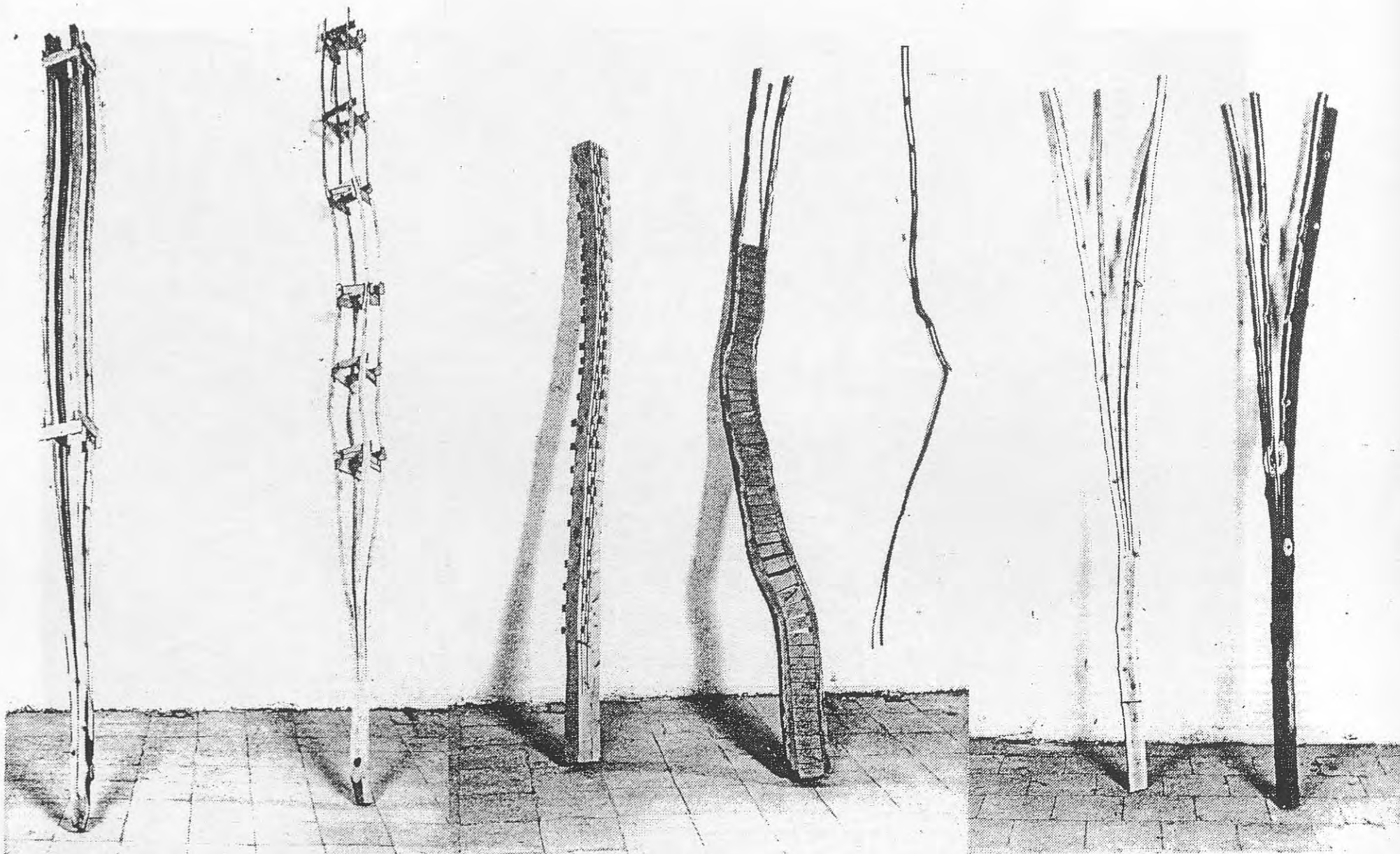




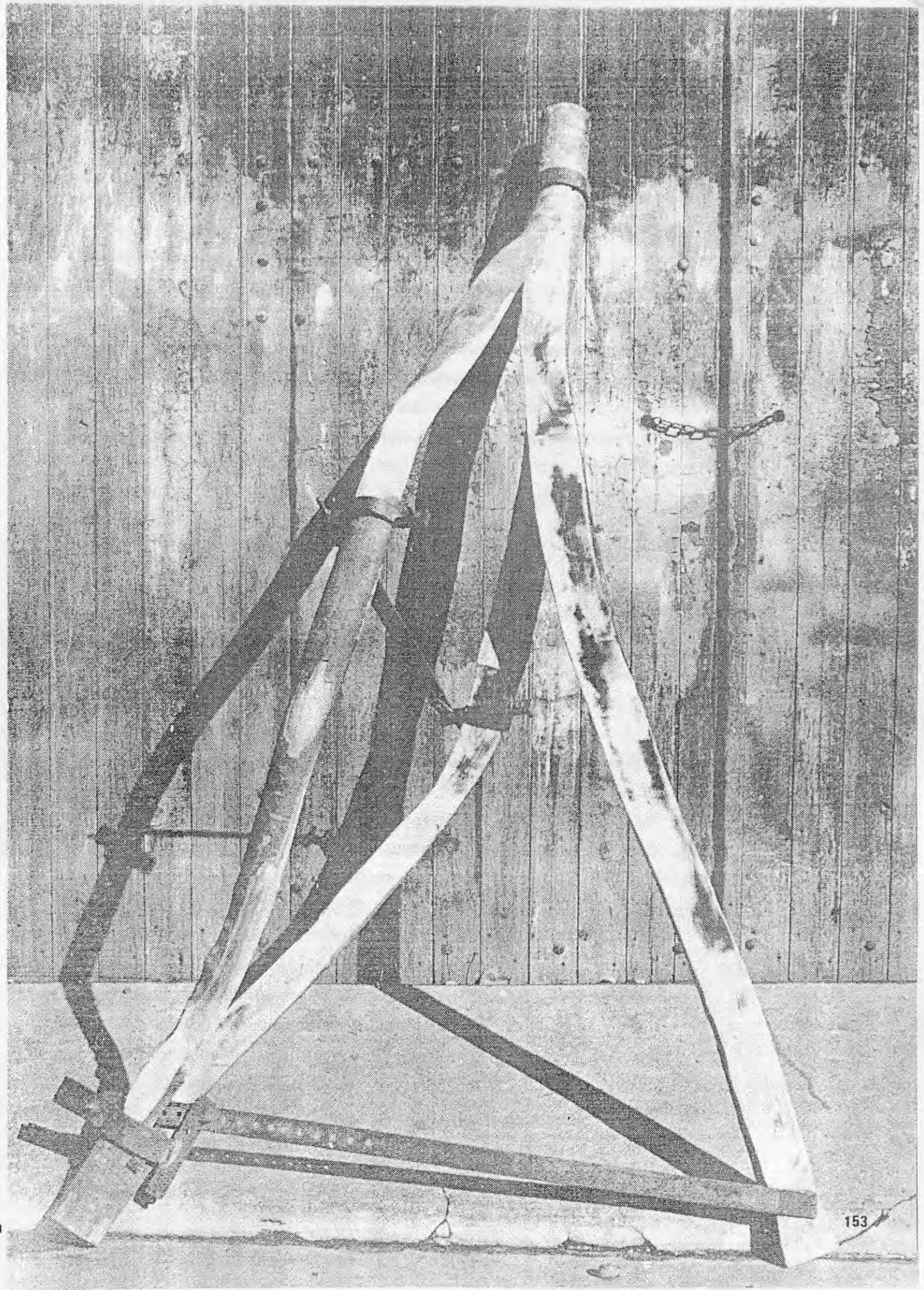
Joseph Beuys, Schneefall,
1965, fusta i feltre, 23,1x120x363 cm.



Nils-Udo, Das Nest, 1978, terra, pedres, bedoll, herbes.



Taller i escultures de Toni Grand.



Bernardette Foulon
S.T., 1978.

1. ELS ANYS VUITANTA.

La situació en què s'ha desenvolupat la presència artística en els anys vuitanta (1), es pot definir com una realitat social en crisi; crisi energètica, política i cultural.

La conseqüència ha estat el discutible manteniment de tot el procés racionalista i del mètode experimental desenvolupat en mig de l'optimisme productiu del sistema econòmic en els anys seixanta i setanta.

La realitat supranacional d'aquest optimisme generà un tipus de llenguatge internacional, estandaritzat, impersonal i objectiu, fonamentat en les estructures lingüístiques, molt més que en els continguts informatius. El caràcter analític procedent de l'objectivisme científic va definir l'experimentació artística d'aquells anys.

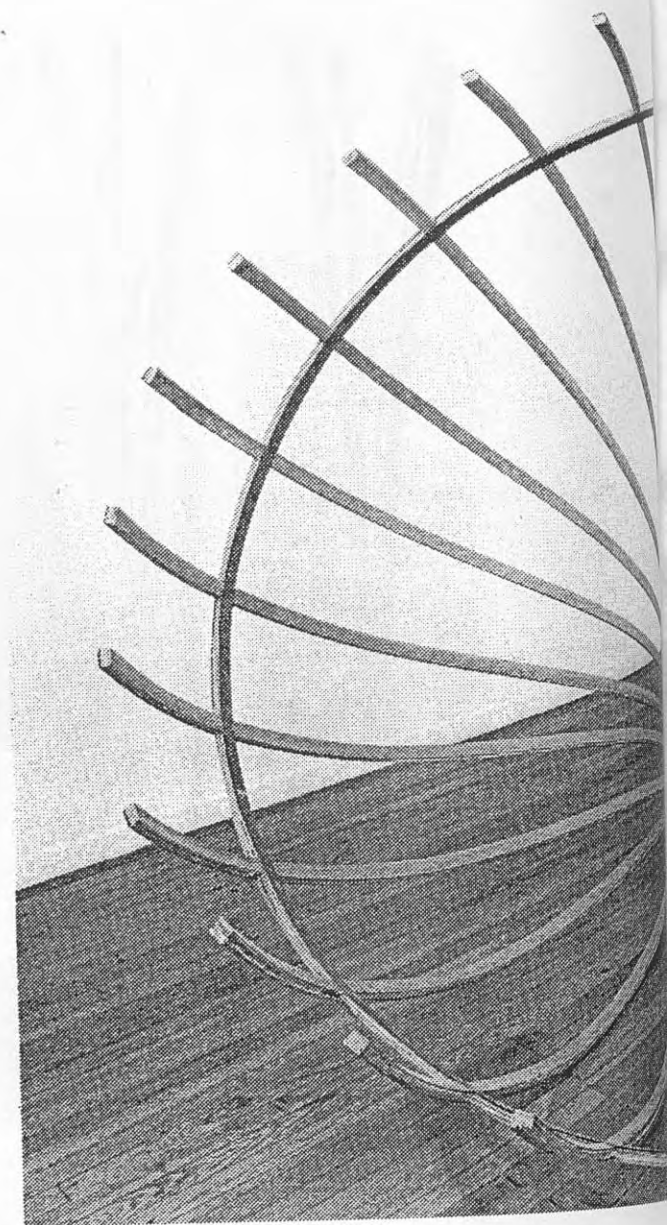
Els anys vuitanta manifesten un estat de crisi, a partir de l'angoixa provocada mitjançant la contradicció establerta entre la gran esperança del món industrialitzat (confort individual, benestar social) i la consciència que aquesta no és una solució global.

Ara es rebutja la coherència evolucionista, pròpia de les concepcions lineals i de les experiències de laboratori que marginen qualsevol tipus de contradicció real. I això es fa evident en els diferents sectors de la realitat artística.

No obstant això, la diversitat de les realitats ha quedat unificada i arxivada a través de la imatge, i amb ella, la percepció del món s'ha desenvolupat sota el concepte unidireccional i tecnològic de l'evolució permanent.

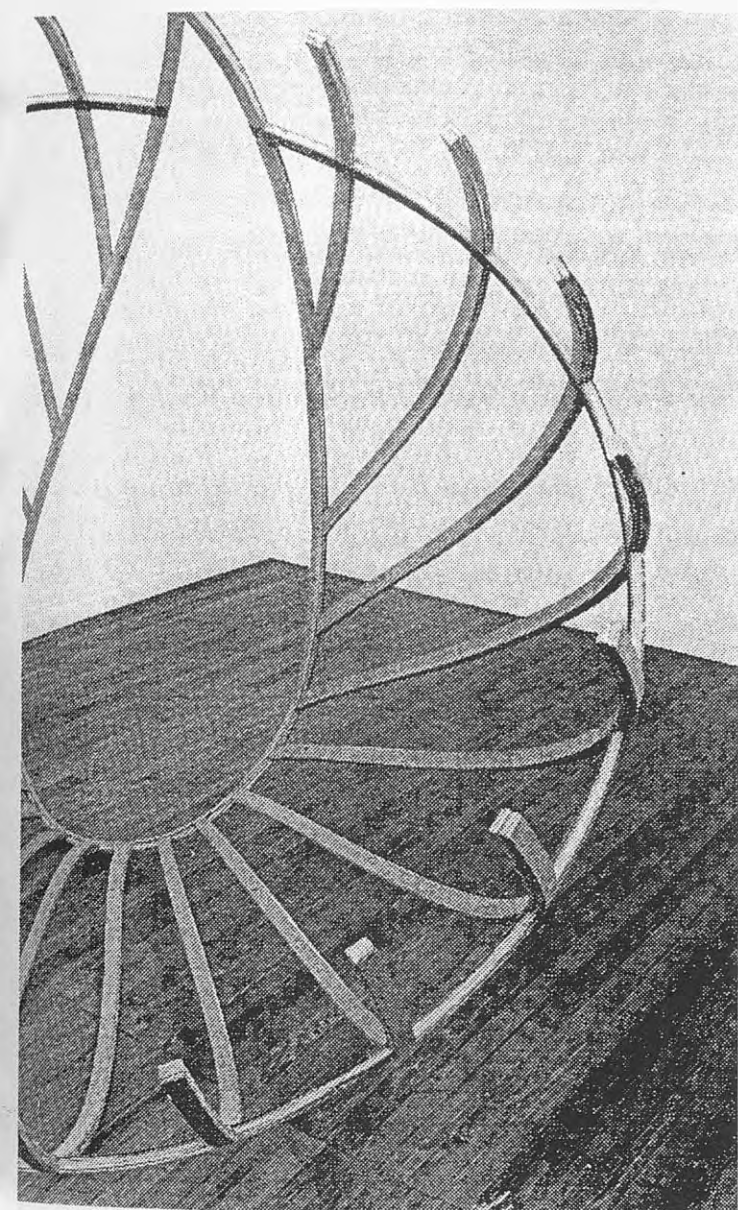
L'única font d'informació, la imatge, o si més no, la més important, rebutja les realitats colaterals i contradictòries en la mesura que són generadores de vivències i d'autonomia personal. La imatge compleix una funció neutralitzadora, marginant el contacte directa i físic.

La recuperació de la vivència personal com a experiència d'apropiació del món; la immersió de les contradiccions reals i colaterals; la necessitat de convertir en propi, allò que ens ve donat des del món de la imatge, la proposició generativa de la mà i de la consciència; l'apropiació de



Richard Deacon.

1 - "Es podria dir que: Sols existeix el que està present, i sols està present el que es manifesta a través dels mitjans de comunicació i difusió; encara que la realitat és una altra."



productes residuals, de l'espectacle marginal, de les defecacions actuals o històriques, són algunes de les constants de la presència de l'art en els anys vuitanta.

En l'àmbit de l'escultura es pot constatar una pràctica del discurs vivencial i fragmentari, ple de simbolismes, intuïcions i referències arquetípiques des de la perspectiva de la subjectivitat, de la creença en allò irracional; "El ojo está en el estómago" (2)

La reinterpretació subjectiva de l'entorn és una manera d'apropiar-se de la realitat, de aprehendre-la, simbolitzant-la, narrant-la, manifestant-la, recuperant el que és propi de l'individu, en oferir-lo com una lectura personal de la realitat exterior.

"Ahora cuando los tejidos discursivos han mostrado su incapacidad para completar las necesidades del hombre, éste busca de nuevo su virtud en la ausencia de directriz y en el uso libre de los símbolos, afirmándose como interpretador de lo que le rodea" (3)

La recuperació de la vivència de la realitat del nostre entorn, com una fórmula per a la seva interpretació-apropiació, és fonament, en gran mesura, en la participació dels processos, més que en la fonamentació dels projectes, i això implica una recuperació dels processos tradicionals, i de vegades, una manipulació pròxima al bricolatge.

Tornar a l'escultura que es preconitza en els anys vuitanta va unit a una gran llibertat d'expressió desinhibida, que desestima la crítica i el distanciament i desitja intensament un estat de contaminació -naturalment, en un sentit figurat- amb el contacte dels materials, mitjançant una immersió totalment impulsiva.

La funció essencial d'aquest mode de reinterpretar la realitat que ens envolta és tant la transformació, la transfiguració o la metamorfosi, com la materialització de les forces; els expressionistes alemanys, ja ho havien fet a principis de segle en una mena de ritual d'exorcisme.

"La emergencia de la nueva escultura está ligada a un cambio fundamental de la intención.

El imperativo de poner al desnudo todos los componentes del arte. La materia, la técnica, su contexto social y su recepción es reemplazado por el principio de TRANSFIGURACIÓN. La naturaleza del medium no está oculta, es transformada

2 - SCOTT LASH: "Posmodernidad y deseo". DEBATE, núm. 14, Barcelona, 1986, pàg. 55

3 - MOURE, Glòria: "La escultura como arquitectura de la imagen". CATÁLEG: EN TRES DIMENSIONES, Madrid, 1984, pàg. 6

(modificada). La escultura gana un estatuto ontológico y estético en la frontera de las dos condiciones. La nueva escultura se define mejor con la noción de metamorfosis. Es al mismo tiempo materialidad e ilusión, presencia y ausencia escultura y su doble imagen, captada en una unidad inseparable" (4)

4 - DIMITRIJEVIC, Nena: "La sculpture après l'évolution".
FLASH ART, núm. 6, París, 1984-85, pàg. 19

Totes dues funcions han quedat reflectides en les dues propostes més combatives de l'escultura dels anys vuitanta, que tenen, per un costat, una orientació de caire objectual, -la jove escultura anglesa-, i per l'altre, una tendència a l'expressionisme i a la factura enfàtica, de la qual són un bon exemple l'escultura alemanya dels darrers anys i la trans-avantguarda, o millor dit la trans-escultura, -segons Achile Bonito Oliva-.

Les dues vessants escultòriques participen, en certa mesura, en la recuperació d'aquesta manufactura com un tractament directe, encara que la primacia de la intensitat vivencial relegui els aspectes tècnics.

Diferenciem, no obstant això, els aspectes contextuals que poden existir entre la pràctica del bricolatge (5), propiciada en els ambients d' "amor a l'asfalt", i la pràctica de la talla, lligada directament o indirecta als entorns que l'avituallen de primera matèria.

El retorn a l'escultura restaura la presència de l'objecte i la seva manufactura i proposa, com a màxima aportació, la seva presència palpable i intrascendent, en què recupera el centre.

5 - "Lo que distingue la nueva escultura de todo movimiento considerado precedente es que sus discípulos han transformado objetos y materiales (trouvés) en imágenes recicladas a partir de la cultura de los mass-media. El escultor se transforma en un "bricoleur" que cambia sus tesoros en símbolos, en escenas espirituales o en compromisos políticos."

DIMITRIJEVIC, Nena: "La sculpture après l'évolution", op. cit.

1.1. L'ESCLTURA DEL TRONC EN ELS ANYS VUITANTA.

No deu ser casual que una gran part de la producció escultòrica del segle XX hagi estat orientada cap a les diferents cultures de caràcter primitiu, de les quals hem rebut informació a través dels diferents mitjans de comunicació.

D'entre la gran varietat d'escultors joves actuals, un percentatge ben alt està assimilant aquesta informació a través de la pròpia dinàmica escultòrica, partint, uns cops, de restes potencialment accessibles, i en d'altres, de les imatges que les reproduïxen:

"Muchos de nuestros jóvenes escultores se inspiran en nuestra imaginación mítica y en nuestra psique colectiva, en aquello

que Rudolf Arheim ha denominado 'las constantes deposicionales' es decir, las constantes antropológicas que nos dejan las obras de arte de todos los tiempos y de todas las culturas potencialmente accesibles" (6)

La recuperació dels models d'èpoques arcaiques sofreix les modificacions conseqüents a la incorporació de tecnologies actuals, però el plantejament no deixa de tenir, per això, un contingut regressiu.

Alemanya és un dels països que mostra en l'actualitat, una dinàmica d'aquest tipus. La presència d'una nova generació d'expressionistes substitueix la de principis de segle.

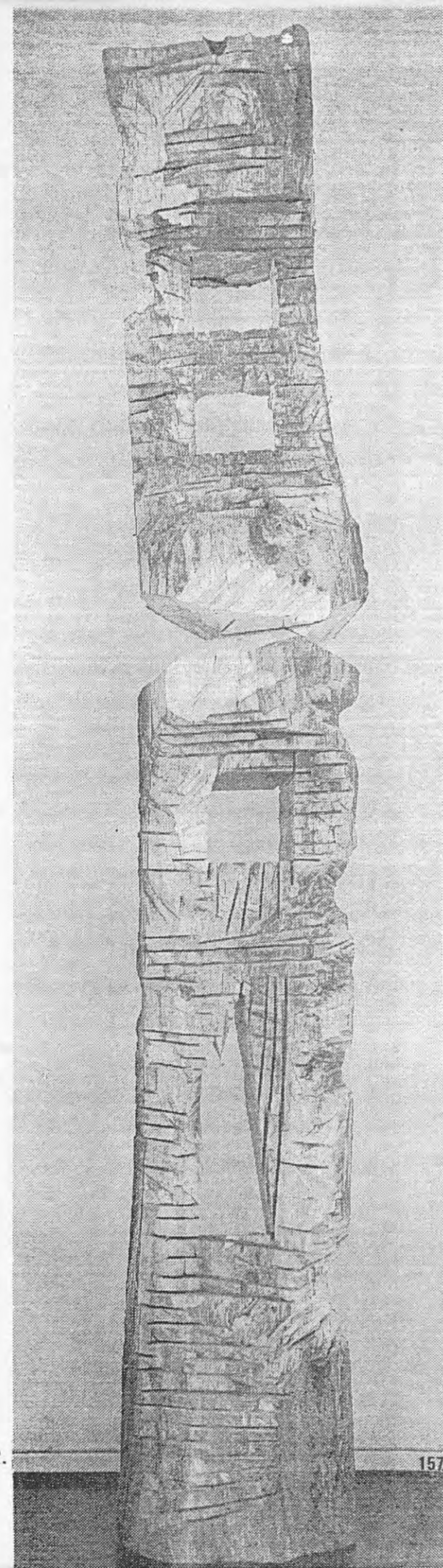
Protagonistes del denominat neo-expressionisme alemany, com Lupertz, Penk, Immerdorff, Baselitz alternen l'experiència de la pintura amb la de l'escultura. Sols els tres últims treballen sistemàticament amb troncs de grans dimensions i desenvolupen una obra a partir del concepte de bloc i de procediment substractiu que comporta la talla.

El tractament de la matèria acostuma a ser molt obert i respon al desig d'immediatesa que es troba en tota manifestació espontània. El potencial creatiu es mostra amb tota llibertat en el transcurs del procés resolutiu, oblidant els condicionants formalistes i compositius i devorant, al mateix temps, la massa mitjançant una amalgama de gests irreflexius i intensos.

Jörg Immendorff desenvolupa un primitivisme fictici, combinant la política quotidiana amb la tradició folklòrica alemanya; animals agrupats, soldats i altres personatges són representats amb els seus troncs verticals, vivament impregnats de pintura, a l'estil dels dibuixos animats, tracta els dos temes populars de l'art d'avui, el totem i la columna publicitària, que representen el drama de les dues Alemanyes.

A.R. Penk procedeix de l'escultura de bricolatge, però després, cap a l'any 1967 va fer, en plena crisi personal, unes peces a partir de grans troncs. Les seves escultures tenen una gran quantitat d'incisions, tal i com les deixen la serra mecànica en el procés de debastat; en alguns casos, practica obertures en el centre de la massa, i en d'altres, quasi degolla el tronc provocant incisions succesives (vegeu escultura "Idol für Deutschland", 1982).

Com ell mateix diu, el seu treball consisteix en transformar els seus sentiments en agressions, (7), i en provocar, d'aquesta manera, una espècie



6 - DIMITRIJEVIC, Nena: "La sculpture après l'évolution", op. cit., pàg. 13

7 - SENSE AUTOR: CATÀLEG: SCULPTURE A.R. PENCK, 1979-82. Galeria Michael Werner, Cologne, 1983

d'exorcisme que el guareix de la seva malaltia.

D'aquesta manera, Penck va superar la crisi.

La manera d'agredir els troncs no té més que una missió: alliberar l'energia malaltissa, tot aquell excés que impedeixi una evolució sana. Per això, es despreocupa totalment de qualsevol imposició que no sigui la de la naturalesa massiva i lineal del tronc. No fa servir la figuració com els altres, i en tot cas, l'eludeix a partir de la projecció personal, però evidentment, sense cap interès de representació. La seva única intenció és alliberar una força de gran intensitat, en un moment d'explosió personal; és el que abans hem definit com a manifestació de les forces.

Georg Baselitz va iniciar la seva pràctica de l'escultura cap al 1979, un poc abans de la Bienal de Venècia del 1980. Talla un tipus d'arbre de bon diàmetre (faig, àlber, salze), i amb ells fa una sèrie de colossos, de postures extremadament rígides, que bé podríem relacionar-les amb els Kurós grecs i amb els ídols tribals africans.

Igual que Penck utilitza el mètode de l'agressió directa; ejecuta ràpidament i amb violència la figura, tot mostrant els cops de destal i els talls de la serra, en amplis plans texturats. Els talls recorden les incisions dels gravats, i per damunt de tot això, aplica pinzellades soltes de color, cosa que defineix algunes de les parts del cap i del cos.

Baselitz desestima l'experiència de l'engalzament de diferents troncs, es preocupa exclusivament pel sentit substractiu del bloc:

"(...) ¿por qué ha elegido la madera?

B.- Yo quiero con el trabajo en madera, evitar toda forma de habilidad, toda elegancia artística manual, toda construcción. Yo no quiero construir nada" (8)

8 - FROMENT, J.L.; POINSET, J.M.: "Entrevista a George Baselitz". FIGURA, núm. 2, Sevilla, 1984

Baselitz, en incorporar la figuració no fa res més que justificar la seva acció sobre el tronc, mitjançant la forma humana i reforçant el concepte de verticalitat amb la rigidesa, fugint de qualsevol tipus de virtuosisme.

Els seus caps, de forma tancada, i els seus cossos recuperen el centre materialitzat, lluny de la visió manierista.

Si els períodes evolucionistes viuen en l'esperança, sembla lògic que les accions mostrin la naturalesa constructiva; i en contraposició amb els períodes de crisi, la lògica, conseqüència de l'angoixa personal, es

manifesta amb l'agressió o la desintegració de la matèria. En l'ordre constructiu, de caire racionalista, s'oposa la fragmentació subjectiva, el vòmit, la recuperació del "geniu loci", adjudicat antropològicament al territori cultural ocupat per l'artista.

Magdalena Jetelova és una de les artistes joves que no pertanyen a l'anterior generació; coincideix amb ella, però en l'elecció del material i en la manera de tractar les superfícies, encara que no sempre. Estableix, no obstant això, una diferència notable amb el recurs de la construcció, i malgrat tot, els seus "objectes de la vida" perden l'escala humana, adquireixen unes dimensions monumentals.

Planteja lúcidament el pas de la seva percepció tàctil, en la seva escultura inicial, a un concepte d'escultura fonamentada en la imatge, en la presència, en l'impacte provocat per les vibracions de la llum, en incidir sobre les superfícies de la fusta tallada amb la motoserra.

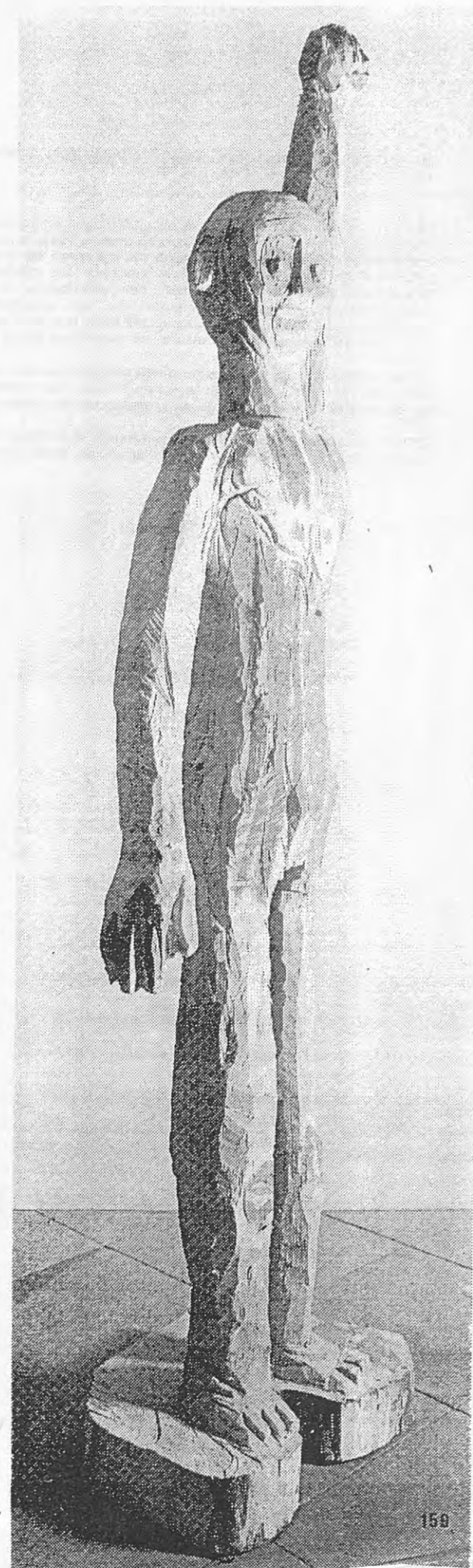
Igual que els escultors anteriors justifica les seves peces per l'acció expansiva, com un procés alliberador:

"Mis superficies pulidas ha ido evolucionando hasta terminar en estos maderos toscamente tallados, en formas cuya tosque-
dad infunde temor, no lo hago para asustar. Lo hago para materializar la fuente de mis propios temores. Es un acto de ... exorcismo" (9)

Per un altra banda, a pesar del procediment constructiu, ella fuig del sentit unitari i reflexiu, desenvolupant una progressió caòtica en l'estructura d'alguns dels seus objectes, el que la distancia d'una postura racionalista, pròpia de les activitats constructives.

Espanya és un altre estat on s'han desenvolupat, en aquests darrers anys, ampliament l'escultura al voltant de la fusta massiva (tronc o biga), encara que no tant com al voltant d'altres materials que han estat rebuts amb més acceptació al llarg de tot el segle. Aquest apartat, però el desenvoluparem en els capítols següents.

Podem constatar en aquest recorregut dels darrers anys vuitanta, la necessitat de manifestar la intensitat de les forces, l'odi o la incapacitat d'adaptació. La fugida d'una realitat per sumergir-se en una altra, de naturalesa lúdica i expansiva.



9 - BENITO, Eduardo de: "Londres, Magdalena Jetelova".
LÁPIZ, núm. 31, Madrid, 1986, pàg. 42

10 - "En la majoria de les obres escultòriques corresponents als quinze anys darrers, s'hi percep com a característica constant el fenòmen de trencament del concepte de linealitat. Això és degut al fet que els elements que conformen l'escultura els podríem descobrir, per una banda, si els relacionem amb el context originari del qual provenen, i per l'altra, inserits en aquest nou concepte que és l'escultura. (Fa referència a l'escultura de l'estètica de la deixalla).

En aquestes obres l'espectador s'enfronta de manera constant amb el factor de la interrupció, que s'ha convertit en un dels mètodes essencials de la producció de formes."

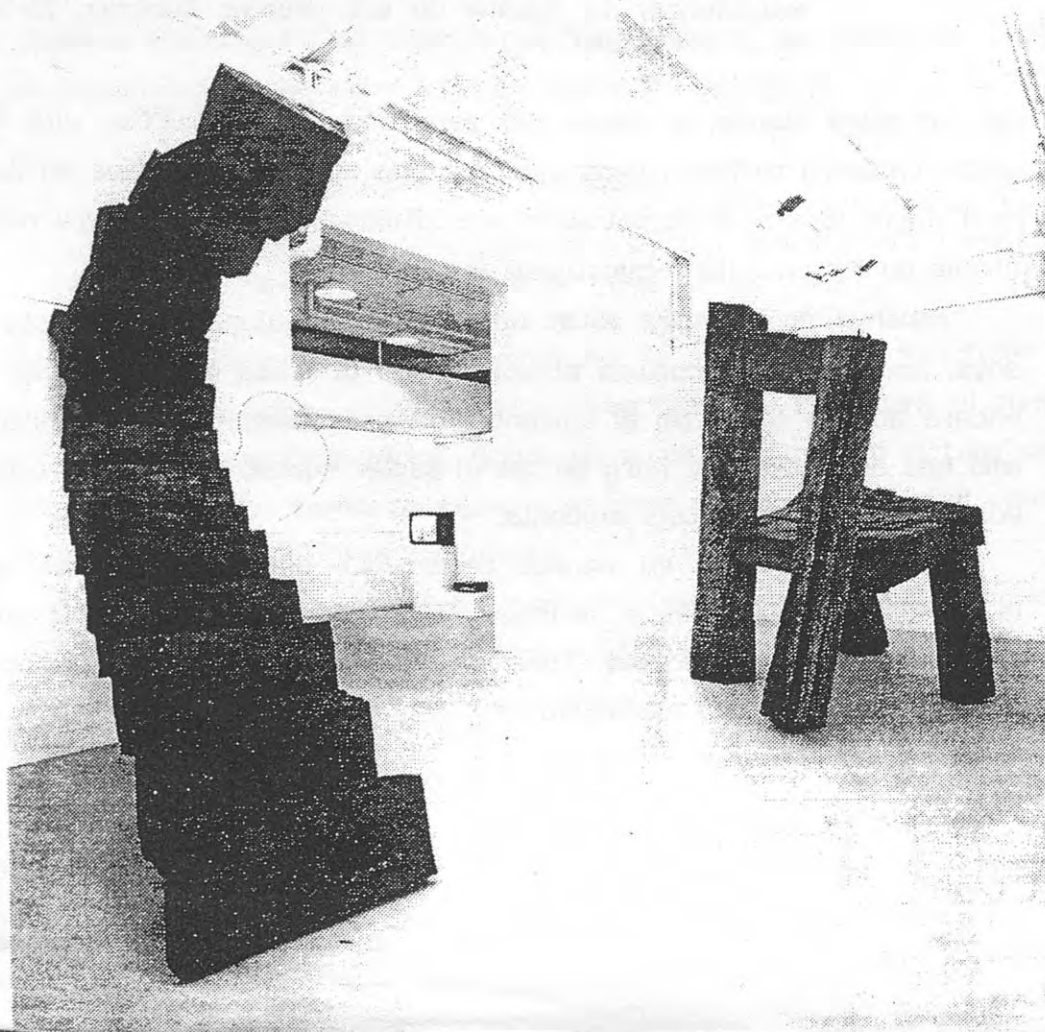
CIRLOT, Lourdes: "Nova escultura britànica". QUADERNS (Fundació Caixa de Pensions), núm. 32, Barcelona, juliol de 1986, pàg. 15

L'opció del primitivisme no és res més que l'elecció d'un paradigma extrany a la nostra realitat quotidiana, amb l'única finalitat evident de superar les limitacions a què aquesta ens sotmet.

En una societat tecnificada, la manufactura és obsoleta, i per tant, marginal; és precisament la fractura unidireccional la que es reivindica amb aquesta opció. El model racional i productiu resulta insuficient, i en conseqüència es transgredeixen les seves fronteres.

L'única aportació real de la pràctica escultòrica recent és la ruptura dels prejudicis establerts al voltant de la linealitat (10) evolutiva dels ismes i de la renovació permanent, mitjançant la instauració de l'eclecticisme estilístic i el nomadisme cultural.

L'aportació del tronc, a Europa, és la d'una vivència pretecnològica, que permet, sense grans mitjans d'especialització, una projecció espontània i contundent. El tronc transgredeix el discurs racionalista amb la violència de la força física i de la seva presència, amb la contaminació que ofereix el seu contacte, amb el recurs de les possibilitats individuals. Previsiblement, davant situacions d'impotència, les respostes tendiran a ser regressives i violentes i seguiran fent ús d'aquest model d'ingenuïtat primitiva, que ha estat tan utilitzat en tot el segle XX.



Magdalena Jetelova, "Cadires",
1982-84, 2,42x4,63x3,99, fusta de roure.