



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO EN ARTES VISUALES

**“ELEMENTOS SÍGNICOS Y MATÉRICOS DE LA NATURALEZA DE LA MADERA
Y SUS POSIBILIDADES DE EXPRESIÓN Y PRODUCCIÓN PLÁSTICA EN LO ESCULTÓRICO”**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA

MARÍA EUGENIA GAMIÑO CRUZ

DIRECTOR DE TESIS

MTR. JESÚS MACÍAS HERNÁNDEZ

MÉXICO D.F., FEBRERO, 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

RESUMEN

La presente investigación fue orientada al establecimiento de alternativas para descubrir las posibilidades que brinda la madera no como elemento aislado sino del árbol mismo en su totalidad natural como un lenguaje de signos que permitan lograr esculturas que denoten o reflejen su pertenencia a un contexto vital y su asociación con el ser humano.

En el estudio se reconoció la naturaleza de la madera, su origen, el árbol, su contexto, sus propiedades, características, ciclos y procesos biológicos, ofreciendo información paralela de producción literaria y visiones cosmogónicas de culturas antiguas, entre otros.

Finalmente, la investigación es permeada por el trabajo escultórico de la autora, con la selección y presentación de la obra más significativa que ejemplifica el proceso creativo personal, mediante el análisis retrospectivo de obras que muestran cercanía y reflejan de alguna manera la intención de recuperar el vínculo de la madera con su origen.

DEDICATORIAS

A Raúl, mi compañero de vida.

A mis padres, hermanos y sobrinos.

A mis amigos.

*Especialmente a Luz Zaga y a mi hermana Carmen Gamiño,
gracias a quienes este trabajo fue enriquecido.*

AGRADECIMIENTOS

A mis maestros por su invaluable enseñanza.

*A mis alumnos por haber sido un aliciente
más para esta investigación.*

Especialmente a Christian Reyes y a Felipe Tecciztemoc Martínez.

A mi Director de Tesis Jesús Macías.

*A los integrantes de mi sínodo Juan Martín Vázquez,
Francisco Javier Tous, Octavio Gómez y Juan Manuel Marentes,
por su gran apoyo y aportaciones a esta investigación.*

*A Eduardo Álvarez del Castillo por el apoyo
en la realización del diseño editorial.*

Índice General

Introducción	5
Capítulo 1. La Naturaleza de la Madera	7
1.1. El árbol. Ser vivo y totalidad	8
1.1.1 La madera. El interior, la historia de vida	13
1.1.2 Las hojas. La renovación	18
1.1.3 Las ramas. Las extensiones	22
1.1.4 La corteza. El límite, la piel	26
1.1.5 Las raíces. La inamovilidad, el arraigo	30
1.2 El árbol, el hombre y la mujer. Analogías	32
Capítulo 2. El Árbol en Propuestas de Arte Actual	37
2.1. La escultura en madera	38
2.1.2 Land Art	45
2.1.3 Arte Povera	51
2.1.4 El arte del paisaje	54
2.1.5 Arte y naturaleza	57
2.2. Escultura viva	64
Capítulo 3. Propuesta Escultórica Personal	72
3.1 Producción escultórica	73
Conclusiones	85
Bibliografía	87
Fuentes de Imágenes Fotográficas	90

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tuvo como propósito el establecimiento de alternativas que hicieran posible trascender el uso de la madera en su forma convencional hacia resultados escultóricos que, de alguna manera, ampliaran su lenguaje actual.

Este propósito llevó necesariamente a considerar al árbol como una totalidad signica; esto es, un todo constituido por un lenguaje de signos, lo que daría factibilidad a nuevas propuestas escultóricas en las que se plasmara no sólo la comprensión y riqueza del material, sino su pertenencia a un contexto vital y su relación con el ser humano.

Lo anterior condujo a la revisión de los estudios realizados en el marco de la temática abordada, así como de la trayectoria histórica de la creación tridimensional con madera y con cualquier otro elemento constitutivo del árbol, además de otros ámbitos del árbol como ser vivo, incluidos los aspectos de su relación con el hombre.

El procedimiento se inició con el análisis de la madera desde su origen: el árbol; el contexto de éste, sus propiedades, características, ciclos y procesos biológicos, todo ello con base en estudios llevados a cabo por investigadores del área como Wilson y Fuller. Se revisaron también las características de relación entre el árbol y su contexto, su historia por medio de los anillos que conforman su tronco y que hablan de los años que tiene el árbol y el efecto del viento sobre el tronco, entre otros aspectos.

En paralelo, se trató de establecer las formas de relación entre los ciclos de vida del árbol y el hombre, con la intención de encontrar aquellos elementos signicos de dicha relación que condujeran a un enriquecimiento de la producción escultórica. En este punto se estudiaron algunos ámbitos de producción literaria, otros sobre visiones cosmogónicas del hombre en culturas antiguas e incluso, algunos aspectos relacionados con la creación tridimensional y los trastornos de tipo psicológico, como la esquizofrenia. En este tema se consultaron textos de Laing y Anzieu.

A partir de lo anterior se procedió a la selección de ejemplos concretos de escultores que mostraran el devenir histórico del uso de la madera, en principio, como parte aislada del árbol y después en propuestas en las que se incluyeran otros elementos de éste como son hojas, ramas, raíces e incluso el árbol vivo, lo que implicó analizar el trayecto de la escultura desde el uso del pedestal y la desaparición de éste, hasta su integración con el contexto. Para ello se seleccionaron, además de propuestas masivas u objetuales, algunas pertenecientes a los movimientos de Land Art, Arte Povera, Arte del Paisaje, Arte Naturaleza y Escultura Viva, movimientos en los que se encontraron las obras más relacionadas (relevantes para) con el propósito de la investigación. El sustento teórico para el desarrollo de este apartado fueron los planteamientos hechos por John K. Grande, Dorothi (Dorothy) Mc. Grath, y Colette Garuad entre otros. Fue importante también la información y las imágenes consultadas en fuentes de Internet, así como aquellas seleccionadas y tomadas por la propia autora de este trabajo.

Finalmente se abordó el proceso creativo personal, mediante el estudio retrospectivo de obras que mostraran cercanía con lo propuesto en la investigación; esto es, de obras que reflejaran de alguna manera, la intención de recuperar el vínculo de la madera con su origen y, en general, con su propio contexto vivo.

La tarea se llevó a cabo siguiendo una línea paralela a la utilizada en el análisis de los movimientos revisados en el capítulo II de este estudio, en donde el recorrido principió con obras de caballete hechas con madera, pasando por la escultura-instalación, la instalación de sitio con la integración del árbol y, otras obras en donde se manifiesta el vínculo con el origen ya señalado y su relación con lo humano.

Todo este bagaje de propósitos, datos e información fue perneado por el trabajo docente de la autora, en el sentido de que la exigencia de orientar a los alumnos hacia caminos de creación escultórica más integrales en los que fueran aprovechados todos los elementos del árbol, obligó a la búsqueda de opciones, lo que a su vez influenció la elección del tema y, en general el desarrollo de toda la investigación.

CAPÍTULO I

LA NATURALEZA DE LA MADERA

1.1. El árbol. Ser vivo y totalidad

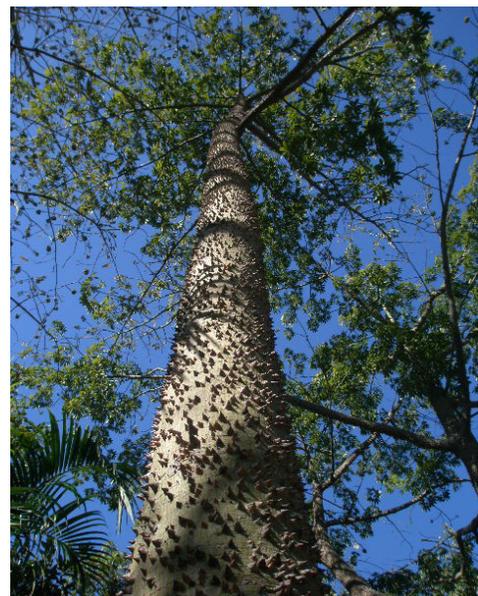
“...el gran árbol Yggdrasil era el eje del mundo: sus raíces mantenían unido el mundo inferior de los espíritus de la tierra, su tronco mantenía el mundo medio del ser humano, y sus ramas albergaban el mundo superior de los dioses...”
(Bouchardon; 1998: 18)

Las características del árbol como ser vivo e integral han permitido al ser humano relacionarse con él desde diversos aspectos incluido su carácter de material o recurso para la creación de objetos de arte.

El árbol es un ser vivo del mundo vegetal en el cual existen más de 70 000 especies que pertenecen a las fanerógamas o espermatofitas. En comunidades considerables, los árboles, conforman bosques, que ayudan a controlar el clima y purifican con su oxígeno el aire que se respira además de constituir diferentes hábitats, ya que dependiendo de cada clase proliferan diferentes tipos de plantas y animales. Como totalidad el árbol incluye todas y cada una de las partes que lo constituyen. La totalidad del árbol esta dividida en tres mundos o espacios, la expansión de sus raíces tiene una vida subterránea en las profundidades y obscuridad de la tierra; su tallo se desarrolla a partir de la superficie de la tierra y comparte el espacio con los individuos y, aunque no todos los árboles son perfectamente verticales, es una característica fundamental en la mayoría. Por último, sus ramas y follaje de hojas habitan espacios cercanos al cielo, lo que contribuye a que históricamente el árbol esté lleno de simbologías, mitos e incluso esta relacionado a ciertos ritos religiosos. “El árbol derecho es una fuerza evidente que lleva una vida terrestre al cielo azul...” (Bachelard; 1997: 252)

En un tercer punto de vista, el árbol cumple ciclos anuales, de crecimiento activo en los períodos de condiciones favorables en la primavera y fases de reposo en condiciones desfavorables en el invierno; dentro de estos encontramos ciclos de crecimiento y desarrollo de ramas, flores, yemas y del conjunto del árbol, es decir de órganos vegetativos. El crecimiento de órganos reproductores se da generalmente en períodos anuales.

“El árbol es el ser del gran ritmo, el verdadero ser del ritmo anual. Es el más claro, el más exacto, el más seguro, el más



rico, el más exuberante en sus manifestaciones rítmicas. La vegetación no conoce la contradicción... Ninguna tempestad impide al árbol verdecer a su hora.” (Bachelard; 1907: 276)

Asimismo, el árbol cumple ciclos de vida; nace se desarrolla y muere, pero en esta muerte tiene la capacidad de permanecer matéricamente constituyendo una nueva vida y dadas sus características físicas, guardan su calidez y su referencialidad de vida, esto es, su historia.

El árbol es un recurso renovable y por eso, la madera es uno de los materiales más utilizados y preciados en todo el mundo. Existen tres grupos principales de aprovechamiento: los forestales utilizados para la explotación de la madera y sus derivados; los frutales que como su nombre lo indica son proveedores de frutos y los ornamentales, que se usan para decoración y oxigenación. “...el árbol es el padre del fuego; sueñan infinitamente en esos árboles cálidos donde se prepara la dicha de arder: en los laureles y en el boj que crepitan, en el sarmiento que se retuerce entre las llamas, en las resinas, materia de fuego y de luz, cuyo aroma quema ya en los ardientes estíos.” (Bachelard; 1997: 254)

Cuando se habla de naturaleza o de paisaje natural (por lo menos en la ciudad de México), pensamos primeramente en el mundo vegetal antes que en el animal, esto se debe a que cuando el hombre construye sus ciudades modifica el hábitat natural y por consecuencia, los animales endémicos emigran o se extinguen. En la actualidad, los niños y muchos jóvenes no conocen físicamente a los animales de granja lo que antes era muy común. Así, el mundo de la naturaleza vegetal esta más cerca del ciudadano y sobre todo el de los árboles, ya que son quizá los de mayor utilidad e identidad.

“...con la madera hicieron nuestra cuna y con ella construyeron seguramente la cama en que vinimos al mundo. El alegre chisporroteo de los troncos que se queman en el hogar alegra nuestros días, y de tablas será nuestra última morada. El árbol vigiló nuestros juegos infantiles con sus tiernos murmullos, y sustento el techo de nuestra primera casa. La página que ahora estamos leyendo un día fue árbol. El árbol inunda de aromas el aire que respiramos, sedimenta el polvo que se levanta de la tierra y aminora la velocidad del viento y de las aguas torrenciales de la lluvia. Una vez talada, aserrada y curada la madera, nos ofrece la escondida belleza de su corazón en arabescos y vetas más bellos que los trazos de cualquier dibujo.” (El asombroso mundo de la naturaleza; 1969: 161)

Con la anterior información se puede apreciar que el árbol está ligado a la vida misma: permanencia, muerte, luz, energía, color, calor, química, física, biología; pero también con su propia

muerte trasciende ya sea en objetos utilitarios o estéticos; asimismo cubre aspectos de funcionalidad y es determinante su presencia en los efectos climatológicos de la naturaleza.

Esta información se enriquece al considerar elementos del árbol como raíces y tronco, este último a su vez, constituido de corteza, madera; ramas y hojas. Es importante comentar que no existen dos árboles iguales en el mundo, aunque sean de la misma especie. Cada árbol es un ser vivo independiente y registra en su materialidad su historia de vida; su edad se plasma en la cantidad de anillos que aparecen en un corte transversal del tronco o de una de sus ramas.

Los árboles viven mucho tiempo ya que poseen un poder curativo que les permite cicatrizar sus heridas formando un tejido nuevo. Asimismo tienen la capacidad de encapsular cualquier objeto extraño que se le adhiera. Así, se han encontrado objetos extraños en la madera como clavos, alambres, piedras y balas entre otros, inclusive los árboles se han llegado a devorar o tragar casi por completo bancas y rejas de metal en algunos parques.

Lo anterior es una prueba evidente de la capacidad de adaptación que tienen los árboles. Un ejemplo de esto es el ciprés que crece en ambientes pantanosos u otros lugares con poco oxígeno y que desarrolla en sus raíces horizontales excrescencias cónicas y verticales llamadas rodillas a manera de tiros de ventilación, las cuales no se forman cuando se encuentran en un ambiente seco.

“Muchas de estas modificaciones han contribuido a la capacidad de la planta para sobrevivir en un medio desfavorable.” (Wilson; 1980: 358)

La capacidad de sobrevivencia del árbol está íntimamente ligada a la reproducción vegetativa y a la regeneración; es decir, si una planta es parcialmente destruida puede auto restaurarse casi en su totalidad o reproducirse a través del brote de raíces de una rama cortada y hundida en el suelo, o bien de brotes adventicios de las raíces cercanas a la superficie del suelo.

El hábito de los árboles se refiere específicamente a su forma o aspecto general y varía según el tipo de crecimiento de las ramas, el tipo de hormonas o sustancias de crecimiento, su herencia y el medio.

“...se alza por un esfuerzo y mientras se adhiere a la tierra mediante el empuje colectivo de sus raíces, los miembros múltiples y divergentes, atenuados hasta el tejido frágil y sensible de las hojas, por donde va ha buscar en el aire mismo y la luz su punto de apoyo, contituyen no sólo su ademan, sino su acto esencial, su “carácter aéreo, suspendido.” (Claudel, citado por Bachelard; 1997: 253)

Es decir, además de las características mencionadas el árbol también depende del medio ambiente de la zona, cuyos efectos lo llevarían a un desarrollo arbustiforme o arboriforme, lo que genera una gran variación en su aspecto general aunque sean de la misma especie, "...tienen formas tan diversas! ¡Poseen ramas tan múltiples, tan divergentes! Por eso parecerá tanto más notable su unidad de ser y lo que es, en el fondo, su unidad de movimiento, su porte." (Bachelard; 1997: 255) En cuanto a las particularidades de las ramas según el tipo de crecimiento que éstas tengan se determina la forma del árbol:

- Crecimiento escurrente. El vástago terminal o director, crece más rápidamente que los laterales y se presenta principalmente en coníferas, especies como el alerce, abete y pinabete; tienen forma de obelisco y de su tronco erguido nacen ramas cortas laterales.
- Crecimiento delicuescente ó simpódico. El esquema se presenta principalmente en árboles de hoja ancha (decidua), en los que la velocidad de crecimiento del eje principal, o tronco, declina con la edad y las ramas laterales crecen con mayor vigor, generando formas redondeadas. Son de amplia extensión y adquieren casi la misma longitud que el tronco principal.
- Crecimiento intermedio. Es cuando el árbol se extiende y de joven tiene un tipo de crecimiento escurrente y se transforma en delicuescente a medida que madura.
- Crecimiento Columnar. En esta forma de crecimiento de árboles, las yemas axilares se desarrollan raramente, lo que da un tronco sin ramificaciones, como las palmas o cocoteros, en donde el follaje y ramificación se encuentra en lo más alto del tronco principal.

El árbol tiene individualidad y personalidad propia. Desde el punto de vista filosófico, el árbol ha sido siempre símbolo de vida, poder, sabiduría y de fertilidad.



“En el Génesis, la historia bíblica de la creación relata que Dios planto en el jardín del Edén maravillosos árboles rebosantes de deliciosos frutos, y situó al hombre en medio de él. Entre dichos árboles estaba el árbol de la vida, símbolo de la inmortalidad, y el árbol del conocimiento del bien y del mal. Estas dos visiones arquetípicas del árbol se encuentran en los mitos, tradiciones y enseñanzas espirituales de todas las culturas del orbe.” (Bouchardon; 1998: 18)

En la cultura Celta se consideraba al árbol como la representación de la totalidad del cosmos, por características como sus raíces que al crecer en búsqueda del agua no solo se vinculaban con ésta, sino también con la tierra. Para ellos el tronco estaba relacionado con lo humano ya que ambos habitaban el mismo espacio; las ramas y las hojas a la vez que en su fricción generaban el fuego se vinculaban con el aire en su movimiento. Desde esta perspectiva el árbol, además de esta relación tierra-cielo, se encontraba perfectamente vinculado con los cuatro elementos naturales: el agua, el aire, la tierra y el fuego. Poseía en este sentido un carácter central, hasta tal punto de que se suponía la esencia del mundo.

“Muchas mitologías mencionan un lugar situado en el centro del mundo que actúa como punto de contacto entre diferentes niveles del universo. Este Axis mundi o “eje del mundo” es señalado a menudo por un árbol sagrado u otro objeto mítico. Por ejemplo, muchos mitos describen un gran árbol o pilar que une el cielo, la tierra y el inframundo. Tanto los indios védicos como los antiguos chinos y germanos tenían mitos que incluían un =árbol cósmico? cuyas ramas llegaban al cielo y cuyas raíces alcanzaban el infierno”

(http://es.wikipedia.org/wiki/Mitología_comparada#Axis_mundi)

Sin mencionar todos los diversos enfoques sobre el árbol que se han tenido en diversas culturas, se puede visualizar el concepto de totalidad tanto desde el punto de vista específico del árbol en sí mismo, reafirmado por medio de los íconos realizados también por la cultura celta, como en el reflejo espejo de las raíces y las ramas, y a partir del entrelazamiento de ambas, conforman un mundo redondo, cíclico, infinito y cosmogónico.

Estas imágenes de la cultura Celta también hacen referencia al árbol invertido, en donde las ramas pueden ser las raíces y las raíces las ramas, con la intención de conectar, interrelacionar o fusionar lo divino con lo terrenal.



“El símbolo del árbol tiene en sí una paradoja: el árbol extrae su fuerza de la tierra a través de sus raíces, mientras que los humanos extraemos nuestra fuerza de la divinidad celestial. Esta paradoja se reconoce en las numerosas representaciones existentes del árbol de la vida en posición invertida. En los textos védicos y en los Upanishads, el universo se representa como un árbol invertido, que extiende sus raíces hacia el cielo y hunde sus ramas en la tierra. En estas imágenes invertidas las ramas actúan como raíces y las raíces como ramas, llevando la fuerza de vida hacia la tierra.”
(Bouchardon, 1998: 19)

Es decir, las raíces se nutren de lo celestial o divino y a su vez lo divino nutre a la tierra.

1.1.1. La madera. El interior, la historia de vida

“Incluso motivos como los que despierta el trabajo de la madera no llegan a borrar la imagen del árbol vivo. En sus fibras la madera conserva siempre el recuerdo de su vigor vertical y no puede lucharse sin destreza contra el sentido de la madera, contra sus fibras.” (Bachelard; 1997: 254)

La madera se encuentra y constituye el interior de los árboles. Existen tantos tipos de ésta, como existen árboles en el mundo. Desde el punto de vista de la identificación de la madera es una tarea muy compleja; porque se parte de la idea de que no existe ningún árbol igual a otro aunque sean de la misma especie, ya que cada uno tiene su propia historia de vida registrada en los distintos elementos que lo conforman, pero principalmente en la madera es donde ofrece sus colores, sus olores, sus vetas, sus nudos, sus anillos, sus grietas, sus heridas y posibles enfermedades. A partir de esta información y con un estudio microscópico de las células, un técnico biólogo puede determinar la especie a la que pertenece cada madera.



La madera está considerada dentro de las materias sólidas o duras y de gran estabilidad; la variedad de especies nos ofrece una gama prácticamente infinita de distintos niveles de dureza. De la misma manera, en un mismo trozo se pueden encontrar distintos niveles de resistencia y altos contrastes al impacto técnico. La madera “revela cierta jerarquía interna de la dureza, con playas más tiernas y nudos más duros... Allí se vive, en el propio orden de la imaginación material, una trasposición de la teoría dialéctica de la forma y el fondo”. (Bachelard; 1996: 65). Estos contrastes revelan la vida del árbol: los nudos son los registros de los brotes de las

ramas que quedaron inscritos como en un mapa, el cual será siempre distinto en cualquier otro trozo de madera y, en este sentido, Bachelard menciona en el mismo texto " que para trabajar con este material hay que ser solidario con la moral de la madera".



Desde el punto de vista comercial, la madera es clasificada como de primera, de segunda y de tercera calidad. La de primera es una madera limpia de nudos y grietas, la de segunda tiene nudos y la de tercera presenta gran cantidad de nudos; es decir, se miran a los nudos como un defecto o imperfección, pero visto con otros ojos es en realidad el registro de vida del nacimiento de una rama. Asimismo se encuentra comercialmente madera ya procesada en la que se aprovecha los desperdicios de cortes como el aserrín, con algún aglutinante o encoladas a presión como son: el triplay, aglomerados, MDF, entre otros.

"Según el humor, según la orientación imaginaria, según la tonalización de la voluntad, se hará de ello una cualidad o un defecto, una fuerza de apoyo o la detención de un impulso. Precisamente porque está provisto de esa ambivalencia de las imágenes que da el nudo una palabra reveladora." (Bachelard; 2006: 81)

Es muy significativo el detectar toda la información de vida que se encuentra en la madera; lo que se consideran defectos, enfermedades, anomalías morfológicas son verdaderas revelaciones y, en tal sentido, cada anillo es un año de vida del árbol y estos reflejan las condiciones de crecimiento en que se desarrolló. A mayor abundancia de nutrientes mayor distancia entre los anillos; Entre más cercanos se encuentren éstos se reflejará la carestía o sequedad. Por la disposición de sus anillos también se puede saber si estaba colocado en una ladera y en qué parte de su tronco recibía la presión del aire al estar éstos más comprimidos de un lado que de otro. De la misma manera, la madera guarda la huella de sus enfermedades infecciosas y de las agresiones animales, humanas o de la naturaleza; en un árbol joven, los anillos se separan haciendo evidente un golpe o doblez de su tallo. El tipo de corte dará distintos dibujos y colores de vetas que son prácticamente imposibles de suplir. Debido a estas características mencionadas, las vetas de la madera han sido consideradas como las huellas digitales del hombre.



En diseño, los dibujos de las vetas, están definidos dentro de la singenometría, ya que los motivos corresponden a un sistema o simetría que van sufriendo una transformación progresiva a partir de una forma original. Son

singenomorfos ó singenométricos cuando de un primer motivo se origina un segundo que sufre alteraciones en la forma con respecto al primero, junto al segundo se origina un tercero que también sufre alteraciones en la forma con respecto al segundo y así sucesivamente, todos los motivos resultantes, aunque diferentes, son análogos entre si, existiendo congruencia. Existe la veta recta cuando las fibras del tronco se encuentran casi paralelas al eje vertical; veta en espiral cuando las fibras del árbol crecen de la misma forma y la diagonal que se consigue con el tipo de corte en diagonal.

Otra cualidad de la madera es la de producir energía: encenderse, combustionarse y producir fuego. La madera quemada se ha tomado simbólicamente como muerte y sabiduría. “Los per-sas consideraban las vetas de la madera como portadoras del fuego y la vitalidad”. Además de lo anterior y la vida que tuvo la madera y su capacidad de inflamarse, remite a lo cálido, a lo acogedor y a un ambiente de interioridad, reafirmando, que la madera es el interior del árbol.

“Los valores mágicos y fertilizantes de la madera empleada en los sacrificios se transmiten a las cenizas y carbones. Se supone que la cremación significa un retorno al estado de «simiente»; de ahí muchos ritos y costumbres folklóricas en relación, por otra parte, con el simbolismo del fuego.” (Cirlot; 2006: 298)

La madera, por ser uno de los materiales primigenios utilizado en todas las culturas en la producción de todo tipo de objetos artesanales, ha acompañado al hombre desde sus orígenes, nacimiento, desarrollo y muerte; en todos los hogares incluso en la actualidad, siempre se encontrarán objetos realizados con este material que guardan en ellos tradiciones e historia.

Debido a ello, el simbolismo de la madera se ha determinado por ideologías religiosas, culturales, psicológicas y otras, entre ellas: valores como los mercantiles, durabilidad, rareza, peso y de status o poder. Desde lo religioso Jesús fue crucificado en una cruz de madera, José su padre terrenal tuvo el oficio de carpintero, así como muchos otros dioses de diferentes culturas han sido representados en madera o también con la imagen del o con el mismo árbol vivo, por lo cuál se vincula a la madera con lo divino y lo sobrehumano.

El aislamiento térmico es otra cualidad de la madera, por eso las construcciones arquitectónicas realizadas con este material son mucho más confortables, ya que regula tanto el frío como el calor. Esta cualidad tiene efectos tanto en lo físico, como en lo ambiental, ya que la madera siempre tendrá la capacidad de remitir a la naturaleza, a lo orgánico e invariablemente a la vida.

La madera también está ligada al sonido por sus cualidades y propiedades acústicas; unas emiten un sonido brillante, otras son muy musicales brindando un sonido equilibrado entre

brillo y calor, otras tienen sonidos tibios o tonos agradables y calientes, o sonido resonante equilibrado; otras maderas producen una gran definición o un sonido muy inmediato. Para el flautista David Antich, el sonido de la madera se percibe como “el sonido del viento madera” “cuando el viento vibra en el interior de una columna de madera, surge en la atmósfera de la sala un sonido dulce, envolvente y seductor que acaricia los sentidos y regala los sentidos”. Por otro lado también la madera es acústica en el sentido opuesto a lo musical, ya que está constituida por fibras sólidas y fibras huecas que contienen aire atrapado, lo que le otorga excelentes cualidades para aislar el sonido.

Asimismo, las construcciones realizadas en madera siempre estarán acompañadas por la música o las voces de la madera; en los muros o en los pisos se escucharán continuos sonidos: los rechinos o el crujir a cada paso sobre ellos o a causa de su propio movimiento cuando respira y exhala humedad del medio ambiente.

“El árbol se mueve, su madera se mueve, y lo que es más importante: lo hará siempre. Por muchos trozos que saquemos de ese árbol, cada una de las astillas se moverá como ese árbol, por ese árbol y para ese árbol al que perteneció.” (Albadalejo, citado por Matía; 2009: 28)

El aroma de las maderas es otra peculiaridad que puede contribuir a la identificación de la especie; la mayoría tiene un olor muy agradable y característico como el ocote o el alcanfor, el cedro, el ciprés y el palo de rosa, entre otros, siendo el oyamel de las pocas maderas de olor sumamente desagradable.



Entrada a la madera (fragmento)

Poros, vetas, círculos de dulzura,
peso, temperatura silenciosa,
flechas pegadas a tu alma caída,
seres dormidos en tu boca espesa
polvo de dulce pulpa consumida,
ceniza llena de apagadas almas,
venid a mi, a mi sueño sin medida
caed en mi alcoba en que la noche cae
y cae sin cesar como agua rota,
y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,
a vuestros materiales sometidos,
a vuestras muertas palomas neutrales,
y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas

Pablo Neruda

El escultor pretende conceptualizar y resignificar el cómo se adhieren estas características del lenguaje propio del material; cómo las vetas pueden acompañar a sus formas escultóricas. Asimismo se redecodifican los mundos sígnicos de las vetas de cada árbol por medio de los distintos acabados: naturales, laqueados mates o brillantes, coloreados o entintados. Una vez procesada la madera estos mundos continúan con su presencia ya que las decisiones sobre acabados no cubren a la madera con sus dibujos propios, son acabados que unen dos personalidades, la del autor que toma la determinación y las características propias de la madera que aportan su historia de vida.

La madera por ser un material orgánico, sirve también de alimento y hábitat de distintas especies de insectos, como las termitas, el taladrador de la corteza, la carcoma grande y el capricornio doméstico, entre otros. Prácticamente se podría decir que existe una especie de insecto para cada especie de madera, pero todos inciden de forma similar sobre el material; la perforan, se alimentan y al mismo tiempo van construyendo galerías interconectadas. Este tipo de madera que es intervenida azarosamente por la propia naturaleza ofrece una posibilidad diferente de lenguaje visual, como los interespacios que revelan una vez más, las imágenes de los efectos de vida sobre ella.

1.1.2. Las hojas. La renovación

*“En las hojas sagradas cae la luz del tiempo,
las recorren los cauces diminutos del agua,
el aire las envuelve con manos que atesoran,
es el fin y el origen, es el fuego del tiempo”*
Andrés Sánchez Robayna

*Sin cesar, el árbol toma impulso y estremece
sus hojas, sus innumerables alas.*
André Suáres, Sueños de la sombra.

Las hojas son órganos laminares de los árboles que nacen de las extremidades de los tallos y ramas-extensiones que a su vez nacen del tronco y que generalmente, están ubicadas en la parte superior; de ellas penden también las flores y los frutos. Las hojas conforman las copas de los árboles y pueden ser de forma alargada y vertical, redondeada o extendida horizontalmente a manera de sombrilla o colgantes, dependiendo del tipo de árbol y de su ramificación; también son los poros por donde respira y transpira el árbol.

Las hojas ubicadas en lo alto y su corta vida, se vinculan con la gravedad; viene la caída tan ligera y con ella el abajo sin mayores consecuencias que el formado de una alfombra de hojas en la superficie de la tierra. Las hojas se vinculan también con el cielo y con la tierra; con la vida y con la muerte; lo celestial y lo terrenal, así como con la reintegración a la tierra.

El proceso principal que ocurre en las hojas es la fotosíntesis, que consiste en la elaboración de azúcares, aminoácidos y otras síntesis importantes, con dos materias primas: agua y dióxido de carbono aunado a la clorofila (sustancia verde de los vegetales) y como fuente de energía la luz solar, además de la liberación de oxígeno como un subproducto de la fotosíntesis. Este proceso bioquímico es uno de los más complicados porque consta de numerosas reacciones químicas y fenómenos físicos en la captura de la energía radiante y la conversión de ésta en energía química de compuestos orgánicos.

La anatomía de las hojas está conformada por:

- Limbo o lámina foliar. Parte laminar generalmente verde de la hoja, la parte superior llamada haz que recibe los rayos solares para la fotosíntesis y la cara inferior llamada el envés.
- Pecíolo o pedúnculo. Rabillo de la hoja que la mantiene uni-



da al tallo (no todas las hojas lo tienen).

- Base foliar o vaina. Especie de hojitas pequeñas que conforman una vaina.
- Nervios o venas. Haz fibroso que en forma de hilo o cordón que corre a lo largo de las hojas en su envés y está formado por células que sirven para el transporte de alimentos y agua. Existen varios tipos: nerviación reticular cuyo dibujo está en forma de retícula; nerviación pinnada, la cual tiene una vena que corre por todo el centro de la hoja y venas laterales en forma de pluma, las que arrancan de la base de la hoja como los dedos de la mano; nerviación paralela en la que todos sus nervios están dispuestos paralelamente y las uninervias con un solo nervio, que son típicas de las coníferas.

“Las hojas verdes representan la esperanza; crecimiento; renovación. Las hojas muertas representan tristeza; otoño; decadencia... Las hojas perennes la inmortalidad; perpetuidad; vitalidad; juventud y vigor; lo eterno; poder generativo.” (Cooper; 2002: 92)

La disposición de las hojas se presenta de manera alternada sobre la rama, opuesta una frente a la otra y verticiladas o en grupo. Las hojas también pueden presentar modificaciones y tener forma de espinas como en las opuntias o cactus; escamas que envuelven tallos o brotes terminales; bractéas que protegen pequeñas flores y zarcillos utilizados para sujetarse a algún otro soporte.

Existen diversos tipos de hojas, las compuestas en cuyo caso el limbo está dividido en partes llamadas foliolos y las simples en donde el limbo no está dividido. Su clasificación se realiza por el tipo de limbo, por su forma, por su contorno o margen y por la distribución de sus venas.



Las formas de las hojas más comunes según el margen son: envainado, entero, dentado, aserrado, resinorme, palmado compuestas, espinoso, doble aserrado, entre otros. Según la forma del



limbo también existen gran variedad como la lineal, elíptica, lanceolada, oval, acorazonada, en rosetalobulada romboide, acicular, entre otras.

Los planifolios o caducifolios son especies de árboles que pierden sus hojas durante el invierno o estaciones desfavorables y los que conservan hojas durante toda su vida son perennifolios o de hoja perenne.

Las hojas tienen una temporalidad propia del crecimiento, el cual cesa muy pronto; la hoja madura funciona durante una o varias estaciones y se desprende finalmente.

“Un árbol de hoja perenne representa la vida duradera, el espíritu imperecedero y la inmortalidad. Un árbol de hoja caduca representa el mundo en renovación y regeneración constantes, el paso de la muerte a la vida, la resurrección, la reproducción, el principio vital. Ambos son símbolo de la diversidad en la unidad; sus diversas ramas parten de una misma raíz y regresan a la unidad en la potencialidad de la semilla contenida en el fruto de esas ramas.” (Cooper; 2002: 22)

Existe también en las hojas el tiempo cíclico que marca las temporadas anuales, en donde todas las hojas caen en el otoño y resurgen en la primavera, el árbol reverdece y vivifica su follaje todos los años y en otras especies marca otro tiempo de renovación constante: unas hojas caen y otras nacen manteniendo un follaje constante en el árbol. En ambos casos, la renovación cíclica simboliza en muchas culturas la fertilidad.



“Las hojas se forman solo en un ápice vegetativo y si son lesionadas o destruidas, no pueden regenerarse; solo pueden ser remplazadas por las hojas nacidas en un meristema apical. Como las hojas son órganos de crecimiento limitado y corta vida, es evidente la ventaja adaptiva de la producción continuada de nuevas hojas en un plan de crecimiento ilimitado.” (Wilson; 1980: 22)

Otra característica temporal de las hojas se presenta también por medio del movimiento que es un estado de los cuerpos de la naturaleza o de una de sus partes, que puede consistir en cambiar o desplazarse de un lugar a otro, o modificar la posición del mismo.

Como parte de su naturaleza biológica las hojas contienen intrínsecamente el movimiento. Primeramente en su proceso de desarrollo (movimiento espontáneo o de nutación), presentado como una alteración física de crecimiento, desde su nacimiento, su envejecimiento y hasta su muerte.

“La yema durmiente de una planta leñosa en los climas templados contiene hojas embrionarias en varias fases de desarrollo, desde las visibles como expansiones relativamente indiferenciadas a los lados del ápice vegetativo hasta las hojas que muestran la lámina bien esbozada. La hoja que tiene su origen en una estación puede interrumpir su crecimiento y reanudarlo en la primavera siguiente.”
(Wilson; 1980: 149)

Las hojas pueden ejecutar otros movimientos que generalmente son muy lentos, por lo que suelen pasar inadvertidos; un ejemplo son las encorvaduras, enroscamientos y movimientos de reacción a los estímulos externos o inducidos (tropismos y movimientos násticos), las que tienen que ver con factores excitantes como la luz, la temperatura o el contacto.

Los diferentes tipos de movimiento de las hojas son: fototropismo donde las hojas se inclinan hacia la fuente de luz, geotropismo que es el efecto de la gravedad sobre la dirección del crecimiento, tigmotropismo que se presenta con movimientos originados por el contacto con un cuerpo sólido. En el hidrotropismo el agua es el estimulante del movimiento. La fotonastia y la termonastia son movimientos de “sueño” originados por la temperatura y la luz cambiante durante el transcurso del día y la noche y por último la tigmonastia es la respuesta al tacto.

Desde otro punto de vista, se presenta la movilidad de las hojas por una fuerza exterior como es el viento, estando las hojas prácticamente en continuo movimiento, nunca se detienen por completo, inclusive después de su desprendimiento y muerte, continuando en movimiento durante el proceso de desintegración.

En la caída de las hojas interviene la gravedad, que es la fuerza con que la masa de la tierra las atrae, y en cada caída, el lapso de tiempo será distinto ya que intervendrán las condiciones climatológicas, el tamaño y peso de las hojas, la distancia y el lugar a donde llegue cada una también será distinto.

“La caída o abscisión se debe a la formación de un estrato de separación, zona de células parenquimatosas especializadas que se extienden a través de la base del peciolo. Al final de la estación de crecimiento, ciertas enzimas disuelven las pectinas de las paredes celulares de esta capa y las células se separan, quedando el peciolo unido casi exclusivamente por los haces vasculares. La caída de las hojas es acelerada por factores ambientales como la contracción del peciolo en los días de sol calurosos, el golpe de la lluvia sobre la hoja o la formación de cristales de hielo dentro de la capa de separación. Antes del desprendimiento de la hoja, o casi inmediatamente después, se forma una capa de corcho protectora justamente por debajo de la capa de separación para proteger los tejidos expuestos del tallo.” (Wilson; 1980:99)

En las propuestas escultóricas de arte actual que de alguna manera han vuelto la mirada hacia la naturaleza, se ha incluido el uso de las hojas, y éstas, por ser de materia orgánica y rápida degradación, están dentro de la definición de materiales no convencionales en algunos casos con carácter efímero y en otros con carácter permanente, aunque las obras sean sumamente delicadas o se requiera de la reposición de las hojas cada vez que ésta se expone.

1.1.3. Las ramas. Las extensiones

“Este árbol vivía con todas sus fuerzas esparcidas: tenía un modo propio de apoderarse del cielo y de convocar a la naturaleza entera como testimonio en torno a su fervor. Describía, para ascender hacia el espacio y tomarlo, un movimiento de una soltura soberbia, y su tronco orgulloso e impaciente se dividía en todas las ramas necesarias para absorber el alimento del aire y trocarlo en belleza. Se veía florecer en su cima, como ramillete, su cabeza redondeada a la medida del cielo...” Paul Gadenne (citado por Bachelard; 1997: 266-67)

Las ramas son las extremidades o extensiones que nacen del tronco o del tallo de los vegetales y generalmente están ubicadas en la parte superior, se subdividen sosteniendo ramas menores y en su extremo la yema terminal y yemas auxiliares de donde penden las hojas, las flores y los frutos. Las ramas también llamadas vástagos ó tallos conforman las copas de los árboles y pueden ser de forma alargada y vertical, redondeada o extendida horizontalmente a manera de sombrilla, dependiendo del tipo de árbol y de su ramificación. Los vástagos secundarios pueden producir a su vez ramas de tercer orden que parten de los nudos basales; a la ramificación de éstos, se le llama macollamiento o ahijamiento y a las

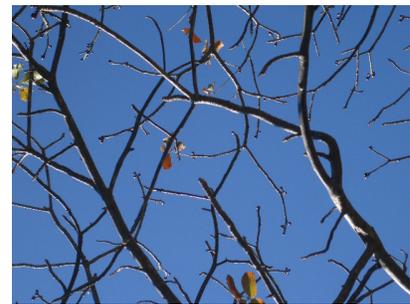


ramas así producidas se les llaman hijuelos. A las partes más viejas de los tallos se les denomina ramas y a las partes jóvenes portadoras de las hojas se les llama ramitas. Asimismo, a la parte de la rama que se encuentra entre dos nudos se le denomina entrenudo.

“En torno nuestro, extraños árboles surgían de la tierra como para tomar en sus brazos monstruosos la delicada nube.

Ágil la delicada nube huía de ese terrible abrazo, dejando a su salvaje adversario tenues velos de oro.” Gabriel D’Annunzio (Poema, fragmento)

La ramilla cuenta con distintos tipos de yemas: la terminal en su extremo; las laterales o axilares que son de dimensiones más pequeñas, formadas en la axila o ángulo de inserción de la hoja en la rama y algunas especies tienen yemas accesorias, situadas en las regiones nodales ya por encima de la yema axilar o a los lados de ésta. Las yemas accesorias suelen no desarrollarse si la yema axilar no es destruida.



La mayoría de las yemas producen solo ramitas con hojas y se llaman yemas foliares o folíferas. Otras denominadas yemas mixtas, contienen el rudimento de la ramita foliar y flores embrionarias como en el manzano o en la lila. Las yemas florales o mixtas contienen solo flores embrionarias y pueden tener una posición axial o terminal, con frecuencia son de mayor tamaño.

Cuando las hojas caen, quedan cicatrices foliares en la rama en los lugares donde se desprendieron, la forma, el color y la disposición de las yemas, así como la forma de la cicatriz foliar y el número y la disposición de las cicatrices, difieren en tal grado que pueden ser utilizadas para la identificación de algunas plantas, así como para saber la edad de las mismas.



“El árbol de la vida y la fertilidad pueden representarse mediante una rama, de ahí que fuera un símbolo nupcial.” (Cooper, 2002: 152)

Las plantas producen compuestos químicos orgánicos que influyen en el crecimiento en donde el ápice vegetativo tiene gran importancia por su influencia en la producción de sustancias de crecimiento (en la cultura Celta, la rama significaba la renovación de la juventud). Las hormonas de crecimiento se desarrollan principalmente en el ápice vegetativo, las hojas jóvenes y los frutos. Por ejemplo, en la ramita de un árbol, la yema terminal es la primera en extenderse, por lo que su crecimiento será

mayor. Después siguen las yemas axilares ó laterales, con un vigor de crecimiento que decrece generalmente desde el ápice hacia la base de la ramita. Las yemas inferiores o basales pueden quedar durmientes, pero si por cualquier razón se destruye la yema terminal, no solo las laterales superiores crecen con más vigor que antes y producen ramitas laterales más largas, sino que las yemas basales durmientes pueden desarrollarse también, Por lo tanto, se considera que la yema terminal ejerce una influencia dominante sobre el crecimiento. Al destruirse el ápice vegetativo, desaparece esta influencia directiva y el volumen de alimento normal se irá a las yemas laterales y éstas crecerán más rápidamente.

En muchas ocasiones algunas de las ramas mueren por diversas causas, pero el árbol tiene la capacidad de continuar con su crecimiento con nuevos brotes; sin embargo, desde la perspectiva o percepción de verlas como las extensiones o brazos, la fijación del árbol y su incapacidad de desplazamiento nos hablaría de inamovilidad, adquiriendo movilidad real con las ramas.

La acción de truncar o cortar una rama, no deja de tener cierto impacto porque en los razonamientos anteriores una rama podría pensarse como la acción de amputar o cercenar un miembro del árbol, pero una poda correcta y en el momento oportuno tiene un impacto similar al de un buen fertilizante rico en nitrógeno ya que las raíces conservan su mismo tamaño y la copa ha disminuido, por tal motivo se promueve el crecimiento y se concentra en la formación de nuevas ramas, flores y frutos.

Las prácticas de poda tienen un objetivo en particular, generalmente son dirigidas ya sea para que al quitar las ramas florales crezcan más las hojas como en la producción del tabaco y en otros casos, para generar la producción de flores y frutos o simplemente para obtener formas estéticas.

La poda es una acción humana ejercida sobre los árboles, en cierta forma es una manipulación sobre la naturaleza por diversas razones ya mencionadas anteriormente, un ejemplo es el bonsai de origen oriental, que por medio de la poda de ramas y raíces se logra mantener la imagen y proporción de un árbol adulto en miniatura, trabajo en el que se argumenta un conocimiento profundo de la naturaleza, comprensión de la vida y búsqueda del equilibrio y perfección. La detención del crecimiento se logra mediante la limitación de la tierra, pero es en la poda constante donde recae fundamentalmente lo que le brindará el carácter y el valor a la planta; primordialmente el trabajo consiste en modelar al árbol.



Existen algunas modificaciones de los tallos como los llamados trepadores, los que simplemente se apoyan o encaraman

sobre otras plantas o sobre cercas o rocas, utilizándolos como soportes. Las ramas tendidas producen ramas delgadas horizontales a partir de los nudos basales de su tallo principal, crecen los llamados estolones sobre la tierra y los latiguillos debajo de ella, y son importantes para la reproducción vegetativa. Los tallos suculentos son en su mayoría verdes, elaboran alimentos, acumulan agua en gran cantidad y en vez de hojas tienen espinas.

La poda, además, puede ser de formación para mejorar la estructura del árbol o para incrementar el vigor de crecimiento o por seguridad, ya que las ramas estructurales y bien distribuidas serán las que brinden la fuerza a las ramitas y a todo el follaje. Todo corte debe ser protegido con la aplicación de pasta cicatrizante, ya que el árbol queda expuesto a la intemperie sin la protección de la corteza y se convierte en una herida abierta y de fácil acceso para las infecciones, hongos y carcomas. Asimismo, la poda sirve para una mejor ventilación y para aumentar la entrada de luz en el interior del árbol. La poda no deberá exceder a más de un cuarto del follaje total de la copa.

Las podas ornamentales consisten en dar formas aleatorias a los árboles, evidentemente, son crecimientos no naturales, cuyas formas son controladas totalmente por el hombre.

Las podas de mantenimiento se aplican durante toda la vida del árbol que ya cuenta con poda estructural y consiste en cortar las ramas secas o chupones, algunas con riesgo de rotura o que afectan de cierta manera el contexto.

Entre las podas excepcionales encontramos el terciado, que implica cortar todas las ramas del árbol y como su nombre lo dice dejando solamente un tercio de longitud de cada una; el llamado desmochado es todavía más drástico ya que se corta toda la copa a ras del tronco. Ambos tipos de poda no son recomendables. Todas las podas deberán de realizarse a finales de la temporada de invierno o principios de la primavera, ya que si se realizan en otras épocas la mayoría de las especies pierden mucha savia y en pleno invierno por las bajas temperaturas y humedad existe la propagación de hongos que fácilmente podrían introducirse en las heridas. Es importante también tomar en cuenta que cada rama se debe cortar afuera del collar de la rama, ya que este contiene tejidos del tronco o rama parental y no deben de ser dañados o removidos, si el collar ha crecido alrededor de una rama muerta, también deberá de ser podada fuera del collar, sin ser afectado.

Existen dos sistemas de ramificación en los árboles, el sistema monopódico en donde los brotes laterales quedan rezagados en relación al tronco y el sistema simpódico en donde crecen más los brotes laterales. Por otro lado también se pueden encontrar ramas o tallos subterráneos que funcionan para el almacenamiento o supervivencia en época invernal. Los platiclados con función asimiladora, es decir, también las ramas sufren modificaciones y características de

adaptación al medio ambiente. Una de estas ramificaciones subterráneas se llama rizoma, crece de manera horizontal y de sus nudos brotan nuevos tallos con los que se pueden crear una nueva planta, por lo que puede reproducirse rápidamente ocupando grandes áreas de terreno. El rizoma cuenta con varias yemas y raíces adventicias, las plantas que tienen rizomas pierden su follaje en los periodos invernales, por lo que son perennes y en el rizoma subterráneo conservan o almacenan los nutrientes necesarios para la temporada siguiente con el rebrote.

“Un rizoma puede ser roto, quebrado en cualquier parte, vuelve a brotar siguiendo tal o cual de sus líneas y aún otras líneas. No se termina nunca con las hormigas, ya que éstas forman un rizoma animal en el cual la mayor parte puede ser destruida sin que deje de reconstruirse. Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad, según las cuales es estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización por las que huye sin cesar.” (Deleuze; 1983: 17)

Deleuze visualiza la capacidad de extensión, separación y propagación de las ramas que no siguen líneas ordenadas o jerárquicas y en el que no se parte de un centro, sino que cualquier elemento puede incidir en la generación de otro. Asimismo, el rizoma puede funcionar como rama, tallo o raíz. Este sistema se aplica a la estructura del conocimiento llamada antifundacionalismo de Deleuze y Guattari en donde se argumenta que el conocimiento no es lineal ni se obtiene por medios lógicos, sino que se puede obtener o elaborar tomando en cuenta simultáneamente distintos puntos, observaciones y conceptualizaciones, se parte de la idea de que cualquier modelo puede ser modificado: en un rizoma existen líneas de solidez y organización fijadas por grupos o conjuntos de conceptos afines. Estos conjuntos de conceptos definen territorios relativamente estables dentro del rizoma.

Al igual que las semillas las ramas también cumplen la función de reproducción a la cual se llama “por acodo” y que consiste en ubicar a las ramas en condiciones adecuadas: se dobla o se entierra una o varias ramas del árbol y una vez que producen raíces se corta y se obtiene una nueva planta. Otra manera es por medio de cortes en el tronco o ramas, éstas se envuelven con tierra y composta hasta que aparezcan raíces, posteriormente se corta la rama y se siembra.

1.1.4. La corteza. El límite, la piel

“Hélène Keller y Laura Bridman, sordas y ciegas, aisladas del mundo, pudieron aprender a comunicarse por la piel.” (Anzieu; 1998: 31)

La corteza es la parte exterior del árbol, compuesta de varias capas, que lo cubre desde sus raíces hasta la extremidad de sus ramas. El árbol se halla protegido y separado del exterior

por la epidermis, compuesta por un parénquima de células adultas prismáticas sostenidas en ocasiones por fibras de colénquima o de esclerénquima; el corcho que nace de la epidermis en cuyas paredes se infiltra una sustancia grasa o cêrea que lo hace resistente al agua y a los gases. El corcho separa a la epidermis del suministro de agua y alimento, por eso ésta muere y gradualmente se descama, al mismo tiempo aísla los tejidos del tallo para retardar la pérdida de agua y se regenera cuando hay heridas para evitar enfermedades uniéndose al cámbium. La corteza de los tallos verdes posee células provistas de cloroplastos para ayudar a las hojas en sus funciones asimiladoras y está constituida por tres partes: el cambium suberígeno, el corcho y la epidermis.



Todos los seres vivos tienen una piel, que divide al ser del mundo que lo circunda, Didier Anziu menciona las diferentes terminologías que denominan a la piel: túnica, envoltura, caparazón, membrana, meninge, armadura, película, tabique, pleura y la que más nos interesa en este momento en esta investigación es la corteza. También menciona los sinónimos de membrana: amnios, aponeurosis, blastodermo, corión, mesentéreo, redañón, diafragma, endocardio, epéndimo, red, asadura, himen, manto, opérculo, pericardio, pericondrio, periostio, peritoneo y corteza, la cual es utilizada para llamar a la capa externa de los hemisferios cerebrales, conformada de sustancia gris.



Angustioso lamentable
 Me voy adentrando en estas plantas
 Voy dejando mis ropas
 Se me van cayendo las carnes
 Y mi esqueleto se va revistiendo de cortezas
 Me estoy haciendo árbol Cuántas cosas me he ido convirtiendo en
 [otras cosas...]
 Es doloroso y lleno de ternura

Vicente Huidobro

La corteza externa del árbol no tiene vida, pero cumple con una función vital en él como es la de proteger la capa interna del ataque de los parásitos, insectos, hongos o enfermedades. Asimismo, evita que se pierda o evapore el agua del interior. Otra finalidad es brindarle un soporte estructural, transportar los nutrientes desde las raíces hasta las hojas y también protegerlo de los climas extremos fríos o calurosos; es decir, es una coraza natural.



La piel es un conjunto de órganos diferentes, es el más vital de todos, sin la mayor parte de la corteza o la piel sería imposible la sobrevivencia tanto del árbol como del hombre. La piel es el primer sistema sensorial en aparecer en el embrión; tiene una gran cantidad de receptores y es sistema de varios órganos de los sentidos. La sensibilidad que tiene que ver con lo táctil, presión o contacto; con lo térmico, con calor y frío, así como con el dolor. A través de ella se respira y se transpira, segrega y elimina, mantiene el tono, estimula la respiración, la circulación, la digestión, la excreción y la función metabólica; por consiguiente, la piel cumple una serie de papeles importantes en

el cuerpo vivo: lo sostiene en torno al esqueleto y apoya su verticalidad, lo protege con su capa córnea de las agresiones exteriores además de captar y transmitir las excitaciones. Los productores de corteza retiran una gran parte de la externa, pero si la corteza interna es retirada se desconecta el sistema vascular evitando que la savia elaborada en la copa no pueda llegar a las raíces; de hecho, esta técnica es utilizada cuando se quiere destruir a un árbol.

“La piel de un ser humano presenta, para un observador exterior, características físicas variables según la edad, el sexo, la etnia, la historia personal, etc., que, como los vestidos que la cubren, facilitan (o complican) la identificación de la persona: pigmentación, pliegues, arrugas, surcos; distribución de los poros; pelos, cabellos, uñas, cicatrices, espinillas, <<lunares>>; sin hablar del granulado de la piel, de su olor (reforzado o modificado por los perfumes), de su suavidad o de su rugosidad (acentuada por las cremas, los bálsamos, el género de vida).”

(Anziu; 1998: 27)

Del mismo modo la piel del árbol sirve para la identificación de muchas especies: la corteza escamosa como su nombre lo indica forma una especie de escamas imbricadas o superpuestas y pueden tener desprendimientos. La corteza en anillos, se construye cilíndricamente alrededor del tronco y de anillos intermedios cuando se forman placas lisas. Es decir las variedades y apariencias de las distintas cortezas son sumamente contrastantes, encontramos las de superficies lisas y tersas como un papel, algunas brillantes y otras mates, otras ligeramente ásperas, muy ásperas y sumamente gruesas con salientes y algunas con espinas. En un mismo árbol se presentan distintos grosores y apariencia de la corteza, en la parte más cercana a la tierra es más gruesa y corresponde a la más añosa, en la parte superior y en las ramas más jóvenes la corteza es más delgada y más lisa.



Es importante reflexionar acerca de las analogías que existen, o referencias que se hacen en estudios científicos, médicos y filosóficos, entre la corteza y la piel. En ambos casos las perturbaciones exógenas se muestran en las cicatrices, en el color, en la textura o en la forma, como reflejo de buena o mala salud. La corteza como la piel son la envoltura, son el contacto del cuerpo con el exterior, es la barrera protectora y también es el límite; pero Anziu desarrolla una tesis que va más allá de estas funciones y llega hasta el ámbito psíquico relacionando esta envoltura corporal con el yo, especificando las nociones de frontera, límite y continente, en donde la piel tiene una "importancia capital: proporciona al aparato psíquico las representaciones constitutivas de lo que el llama el Yo-piel y de sus principales funciones". Basado en estos planteamientos de la importancia de la piel, ya sea por la carencia o sobrecarga de las funciones, se determina que pueda lograrse o no un ser humano saludable psíquicamente o uno con problemas de esquizofrenia, neurosis narcisística, masoquismo perverso, entre otros.



Estas investigaciones sobre la piel, nos permiten determinar su importancia fundamental en el desarrollo mental del ser. Así la piel como elemento sígnico ofrece todo un bagaje de identidad con lo humano, su psique y la relación con su entorno "la piel es la superficie del cerebro proyectada a tomar contacto con las cosas, según un proceso recíproco en el que las cosas (lo visto, lo escuchado, lo tocado, lo sentido y lo gustado) son transformadas directamente en ideas que a su vez filtran la percepción de las cosas.



La corteza es una evidencia de que el árbol se encuentra completo y también registra el contacto con el mundo y nos muestra el buen trato o las heridas de las agresiones recibidas sobre su piel.

A la corteza también se le ha dado otras utilidades como en la medicina autóctona en distintas culturas indígenas, así como en la medicina alópata. También se ha utilizado para la realización de venenos, sobre todo en el Amazonas, cada grupo de pobladores indígenas crea sus propias recetas utilizando un variado tipo de cortezas. Como condimento, la canela es la más conocida y utilizada. El tanino es también un derivado de la pared celular de la corteza, la preserva de diversos agentes nocivos y por su característica astringente, sirve para curtir pieles. También se aprovecha la capa interna de la corteza para la fabricación de telas y papel; otras ocasiones es alimento de algunos animales.

1.1.5. Las raíces. La inamovilidad, el arraigo

“En todos los tiempos y en todas las latitudes, los seres humanos se debaten entre la tendencia al movimiento y la vida estacionaria; entre el cambio de residencia y el arraigo profundo a los sitios donde nacieron. Esta tensión entre el tránsito y la permanencia crea las culturas que nos permiten reproducir a lo largo del tiempo, ideal y materialmente, una identidad -tanto de lugar nativo como en las mudanzas-.Parte esencial de este ser son nuestras raíces, nuestro apego al terruño, nuestra querencia.”

(Ramírez; 2008: 43)

La raíz es el órgano vegetal del árbol ubicado en la parte inferior del mismo y generalmente se encuentra subterránea, la raíz es la que se relaciona con el suelo, sirve para fijarlo a él y para absorber de éste el agua y sales minerales necesarias para el metabolismo vegetal, transportándolos desde su absorción hasta la base del tallo y pueden servir como órganos de almacenamiento de sustancias nutritivas. Las raíces son generalmente de color café y crecen en el sentido opuesto a los vegetales; hacia el centro de la tierra, carece de nudos y entrenudos.



En su parte más inferior las raíces presentan un órgano llamado caliptra o pilorriza, formado por células adultas, que sirven para la protección del ápice vegetativo y para la lubricación del mismo en su progresión constante entre los granos del suelo; es decir, funciona como perforadora. Inmediatamente en contacto con la caliptra se halla el meristema primario de células embrionarias,

con cuya actividad crece la raíz mediante la formación de células que se van alargando (no existen diferencias entre los tejidos fundamentales de la raíz y los del tallo). A continuación se sitúa la zona de los pelos radicales o absorbentes, que aumentan la superficie de contacto y de este modo facilitan la absorción, tienen una vida relativamente breve, a medida que la raíz crece se forman nuevos pelos radicales y los más viejos, se colapsan y se desprenden por lo que esta área no cambia de tamaño ni apariencia. En las partes más jóvenes, hacia el exterior existe una capa protectora de células llamada rizodermis, que junto con los pelos absorbentes muere pronto y se ve sustituida por varias capas de células secundarias, generalmente más impermeables, que constituyen la exodermis. Los distintos tejidos pueden ir transformándose y así se origina la zona de corteza y una médula interna. En la estructura secundaria de la raíz aparece un anillo de tejido embrionario que da lugar al cambium, y éste origina células de leño

hacia adentro y de liber hacia afuera. La parte superior de la raíz que se une al tallo se llama cuello y la parte inferior es la zona de ramificación o aparato radicular.

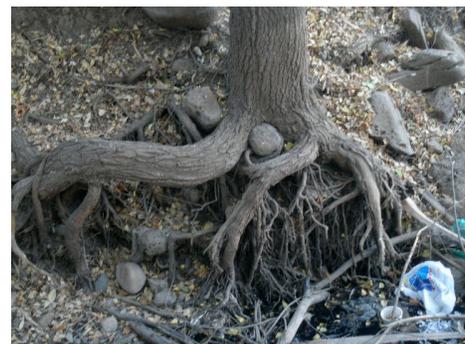
Las raíces están relacionadas con la historia, la cultura, las costumbres de los individuos, con la identidad y en este sentido se visualiza el arraigo, la raíz es la fijación al suelo, a la tierra vista como lugar de nacimiento y origen.

“No puede imaginarse la identidad sin raíces, ni las raíces sin tierra; pero estas raíces persisten, aún en lugares distantes, como cultura y como mentalidad: lengua, gustos, preferencias, rituales y ceremonias, símbolos, creencias, costumbres, interpretación de la historia, formas de organización, una manera de relacionarse con aquellos que consideramos distintos, con lo otro, definiciones de qué es aquello que llamamos nosotros o qué consideramos como nuestro. Ideologías, ideas, estrategias de acción, resistencia, permanencia de lo propio o apropiación de lo ajeno son parte de nuestra variable y diversa identidad.” (Ramírez; 2008: 43)

Las raíces tienen un sistema radical dividido, en horizontal y vertical que les permite absorber el agua tanto en épocas de lluvia, así como en las de sequía cuando baja el nivel de los mantos freáticos, geotropismo positivo y manifiestan un crecimiento hacia el centro de la tierra. Las raíces secundarias poseen ortotropismo con ramificación horizontal. Las raíces de las monocotiledóneas están compuestas por órganos filamentosos de desarrollo semejante, a modo de cabellera (raíces fasciculadas); en las dicotiledóneas, por el contrario, existe una raíz principal y varias secundarias (raíces axonomorfas).

Existen dos tipos de estructura de las raíces:

- Estructura primaria. Que se presenta en plantas anuales o de menor tiempo de vida, en donde las raíces experimentan crecimiento en longitud, pero no en grosor.
- Estructura secundaria. Que se presenta en plantas perennes o de más de un año de vida, cuyas raíces se desarrollan también en grosor.



Según su aspecto existen los siguientes tipos de raíces:

- Raíces axomorfas o pivotantes. Presentan una raíz principal y más desarrollada acompañada de las secundarias más pequeñas.
- Raíces fasciculadas o fibrosas. La raíz principal tiene el mismo tamaño que las secundarias, aparentando una cabellera que parte del cuello.
- Raíces tuberosas o de almacenamiento. Presentan un engrosamiento de las raíces fascicu-

ladas por almacenar en su interior sustancias nutritivas de reserva.

- Raíces adventicias o aéreas. Éstas se encuentran por encima del nivel del suelo y salen directamente del tallo o de las hojas. Estas raíces tienen distintas utilidades, algunas absorben el rocío o agua de lluvia, otras se desarrollan para sujetarse a paredes u otros árboles y otras para respirar fuera del agua.
- Raíces carnosas. Resultan de un gran engrosamiento de la raíz principal, convirtiéndose en órgano de reserva de materias nutritivas.
- Raíces ramificadas. Carecen de raíz principal y su forma y distribución son semejantes a las ramas de un árbol.



La extensión de las raíces tanto en lo vertical como en lo horizontal, dependerán de la humedad del suelo, la temperatura y la aeración, que son características del suelo, como del tipo o especie de árbol. Generalmente la mayor parte de las raíces se encuentran a una profundidad de 120cm y las menos a una profundidad que varía, entre 60cm y 9 metros; el área de expansión lateral es generalmente mayor que el área de despliegue de las ramas.

Las raíces laterales, en las plantas leñosas y en las herbáceas, al dividirse y subdividirse forman un entramado de asombrosa complejidad, llamado sistemas radicales y a diferencia de los tallos, en las raíces los procesos de división celular y alargamiento están concentrados en las puntas de las mismas y el órgano se va desarrollando mientras atraviesa el suelo compacto. Las raíces en la mayor parte de las especies arbóreas se encuentran ocultas en la tierra, por lo que primordialmente se vincularon simbólicamente con el inframundo.

Este elemento del árbol también hace referencia al origen de los individuos, del conocimiento y de las palabras.

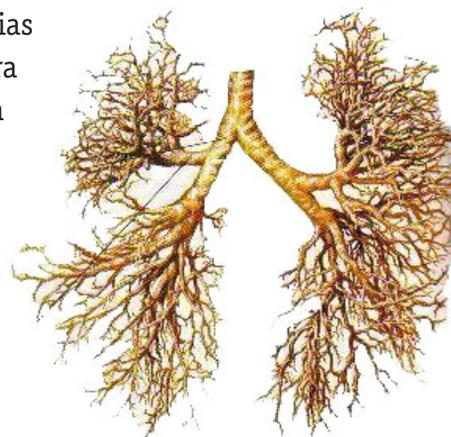
1.2 El árbol, el hombre y la mujer. Analogías

“La imagen es el instrumento para comprender el cuerpo, en un sentido anatómico, psicológico (en cuanto la fisonomía sugiere la “intensión del ánimo”) y cosmológico (en cuanto el organismo humano es “espejo” del universo y reproduce sus estructuras).” (D’Ascia; 2004: XIII)

El árbol y el hombre comparten el mundo de la naturaleza y ambos como seres vivos tienen que ver con el acto de la creación, por lo cual prácticamente desde la antigüedad y en todas las culturas se han realizado asociaciones tanto físicas como literarias que vinculan dichas analogías.

“En el cuerpo humano, muchos sistemas de distribución están organizados siguiendo estructuras que recuerdan a un árbol. La sangre circula desde el corazón, la raíz, extendiéndose en ramas que son las arterias, las venas, y los vasos sanguíneos menores, en ramificaciones cada vez más finas. Asimismo, en el sistema respiratorio, el aire entra al cuerpo a través de las fosas nasales y viaja a través de los bronquios, que se ramifican en los diversos alvéolos pulmonares. Los mensajes del sistema nervioso se envían desde el cerebro y la médula espinal a través de los principales nervios y después a los nervios menores, hasta alcanzar todas las partes del cuerpo. Después está el tráfico de vuelta, el flujo retorna hacia su punto de origen. La fuerza de vida retorna desde las raíces más finas y las ramas más lejanas hacia el tronco.”
(Bouchardon; 1998: 22)

Las analogías se ven reforzadas aún más por las referencias y utilización de terminología tanto para el árbol, como para el humano; tanto en el funcionamiento físico, como en la distribución de los elementos que los conforman. Asimismo, desde el punto de vista sígnico o simbólico e incluso en la nomenclatura o denominación entre las partes que constituyen los cuerpos de ambos: como es la de “tronco” que define las partes intermedias de ambos cuerpos, por un lado el tallo macizo y leñoso del árbol sin incluir las raíces y el follaje. Por otro lado, el cuerpo humano, el tronco es la parte central que conecta las extremidades y la cabeza. Las ramas también llamadas brazos son correspondientes a los brazos humanos. La estructura arbórea es muy similar a los vasos pulmonares y a los vasos sanguíneos del corazón. “El hombre, como el árbol, es un ser en el cual unas fuerzas confusas vienen a ponerse en pie” (Bachelard; 1997: 257)



La “corteza” en el árbol es la capa externa; es el límite y el contacto más importante y directo con el exterior; la piel que cubre y protege a la madera, las ramas y las raíces. En ambas en la corteza y la piel se maneja el término de epidermis para los tejidos de células vivas. En el hombre, la corteza cerebral o córtex se utiliza para definir a la piel que cubre a los hemisferios

cerebrales. Las “raíces” en el árbol son el arraigo a la tierra, la fijación al suelo y hasta cierto punto la inamovilidad, también es el medio de nutrición por donde absorbe los nutrientes depositados en el agua. En el hombre es la historia de sus predecesores y su arraigo cultural.

“Los árboles y la humanidad han mantenido desde siempre una relación simbiótica entre sí.” (Hageneder; 2006: 6)

Se deben mencionar también las analogías que han vinculado al árbol con la mujer, su feminidad y su capacidad de creación de vida:

“El árbol se asoció con la idea de divinidad femenina y de la antigua Diosa Madre. Por ejemplo, la escritura del antiguo Egipto previa al alfabeto jeroglífico, la palabra utilizada para <<dar a luz>> procedía directamente de la palabra que se usaba para designar <<árbol>>. No se trata de una coincidencia. El árbol de la Vida es la gran madre creadora, la que todo lo abarca, aquella de la que todo nace, la que todo lo cura. El simbolismo del árbol se remonta a una época en que se rendía culto en todo el mundo a la Gran Diosa.” (Hageneder; 2006: P.8)

Originalmente el árbol se encontraba inmerso en el mundo de la naturaleza y el hombre ha construido un mundo paralelo a éste: el urbano, en un afán de dominio y control a su libre albedrío en pro del confort y el desarrollo, ambición o poderío, justificaciones con las que prácticamente han desaparecido los hábitat naturales y se ha desplazado a la naturaleza al grado de poner en peligro la existencia humana. Los cambios meteorológicos demuestran la agresividad de la naturaleza contra el propio hombre a cambio de la agresividad de éste en contra de ella, indicación de que toda actividad tiene un efecto tal vez irreversible. Así, son confrontados el mundo natural cercano a la reflexión y a lo espiritual y el mundo material urbano lleno de excitación y estrés, invadido de contaminación visual y mental, que guía a nuestras sociedades a un mundo de consumo y globalización.

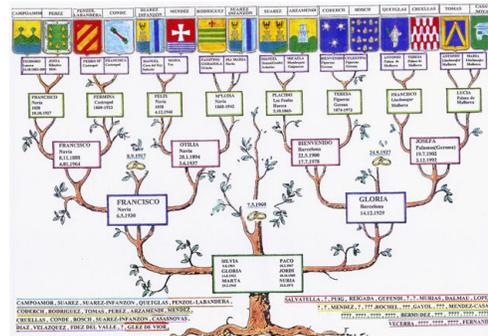
En este ámbito el árbol se resiste a ser derrumbado, a ser un estorbo, a ser un destructor de banquetas y a ser un motivo de suciedad con sus hojas. Aún así, afronta estas opiniones, se sostiene en pie, provoca con su presencia a la recapitulación de su historia y origen, defiende sus espacios y pretende recuperar la visión espiritual que de él tenían nuestros ancestros. Asimismo, insiste en que recuperemos la memoria del equilibrio y armonía que debiera existir entre el hombre y la naturaleza, con la intención de recuperar también la estabilidad de las fuerzas naturales que se han desbocado a causa de la destrucción y sobreexplotación de los recursos naturales, más que nada, la tala inmoderada de los bosques.

“Esta unidad de ser, procede sin duda, a primera vista, de su tronco aislado. Pero la imaginación no se contenta con esta unidad de aislamiento, esta unidad formal y externa. Dejemos que prolifere, dejémosle vivir, y sentiremos poco a poco en nosotros mismos que el árbol, ser estático por excelencia, recibe de nuestra imaginación una vida dinámica maravillosa. ;Sordo lento, invencible empuje! ;Conquista de levedad, fabricación de cosas voladoras, de hojas aéreas y estremecidas! ;Como adora la imaginación dinámica a ese ser siempre en pie, ese ser que no se acuesta nunca! “En la naturaleza solo el árbol, por una razón tipifica, es vertical, con el hombre.” (Bachelard; 1997P:255)

¿En qué momento se dio esta ruptura que no nos dimos cuenta? El árbol como ser vivo, es análogo al ser humano y las creencias ancestrales implicaban su creación al igual que la del hombre regida por los dioses. La mayoría, si no es que todos los pueblos originarios, construyeron en sus inicios estructuras sociales, creencias y culturas en un marco regido por la naturaleza.

“Extraen del mundo que les rodea lo que necesitan para mantener la vida, para alimentar y sanar el cuerpo, y para elaborar las creencias que nutren el alma. De esta fuente inagotable surgen sus conceptos de la vida y la inspiración para sus prácticas curativas y religiosas.” (Bouchardon, 1998: P. 28)

El árbol genealógico es también una referencia de la unión o relación del árbol con el hombre, ya que las raíces históricas familiares se organizan o estructuran con representaciones gráficas en forma de árbol para que los integrantes de la familia conozcan a sus antepasados, o a la inversa hacia el futuro cuando se crea una nueva familia. En este último, en el tronco, se ubica generalmente la cabeza familiar, en las primeras ramas gruesas, la primera generación de hijos y así sucesivamente los nietos y bisnietos, cada vez en ramas más pequeñas o nuevas. El árbol genealógico enfoca principalmente los orígenes tanto del árbol como del hombre, su desarrollo, crecimiento, división y proliferación.



De alguna manera el árbol genealógico también son las raíces de los antepasados, pero aquellas también implican la herencia cultural y tradiciones de un país.



Las anteriores analogías pretenden redescubrir y experimentar al árbol como elemento de la naturaleza, de posibilidades variables que permiten relacionar ideológicamente las características del árbol y vincularlas significativamente con las características humanas y así obtener una fusión de ellas. Históricamente se crean vínculos con el hombre, pero al mismo tiempo con la mujer.



“Cuando hablamos de un roble nudoso, no pensamos sólo en las verdaderas nudosidades que puedan existir en sus ramas, sino queremos indicar la idea de tenacidad que la misma imagen sugiere en lo que concierne al carácter de un hombre. Así, la imagen cuyo punto de partida era el árbol vuelve a él tras haber sido traspuesta en la designación de las particularidades psicológicas del hombre.” (Hellpach, citado por Bachelard; 2006: 77)

Las referencias con la mujer como árbol-diosa, se plantean en varias culturas de la antigüedad, por las cualidades de fertilidad y capacidad que tiene de procrear una nueva vida.

Mírame, dice el árbol.
Yo fui mujer una vez, como tú,
De falda ancha, humana.

Eavan Boland (poema citado por Ann; 2000: 144)

De esta manera existen analogías en donde se visualizan las coincidencias o semejanzas a partir de que en el árbol se presenta esta relación fusionada de la naturaleza del árbol con el hombre, así como con la mujer, esto en una simbiosis árbol-humano, ambos seres vivos.

CAPÍTULO II

EL ÁRBOL EN PROPUESTAS DE ARTE ACTUAL

2.1. La escultura en madera

“La madera tiene el atractivo de ser una materia viva vegetal obtenida de los árboles.”
(Matía; 2009: 28)

El primer acercamiento matérico al trabajo escultórico en el arte contemporáneo referente a la utilización de los elementos del árbol, ha sido la madera, la cual nos hace recordar la técnica más antigua utilizada para darle forma, como es el desbaste o la talla, técnica que dio como resultado en su mayoría formas volumétricas y masivas. Esto nos dirige a visualizar un proceso que inicia en la denominada escultura de bulto, objetual o de caballete. En este tipo de propuestas, la madera es considerada un material de la antigüedad o convencional.

La obra de Gauguin, “Hina and Te Fatou”, está tallada solamente en la superficie; se podría decir que es un alto relieve realizado en el exterior del tronco, en el cual las figuras abarcan el rededor lo que implica un recorrido para observar las distintas vistas de la obra. Es evidente que el espacio no fue considerado por el autor y funciona específicamente como contorno. Es decir es una obra resuelta en sí misma, cuyas características denotan las influencias del arte primitivo y en donde el lenguaje del material y el desarrollo técnico son acordes.



Paul Gauguin “Hina and Te Fatou” Talla en madera, 32.7 cm de alto, 1892, Galería de Ontario.

Un gran avance en el desarrollo de la escultura en madera, se ejemplifica con “figura reclinada de Henry Moore, en la cual el tronco de madera es perforado y atravesado por un hueco, con esta decisión logró un cambio radical con respecto a la valoración e integración del espacio en el trabajo tridimensional, y se inició un pro-



Henry Moore, “Figura reclinada en madera”, talla en madera, 48.3; 89; 38 cm., 1935-36. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo USA.

ceso de relación materia-espacio, dando lugar a planteamientos del mismo autor sobre la igualdad de importancia de ambos elementos. Se sigue considerando obra objetual, pero la madera se pondera en igualdad con el espacio.

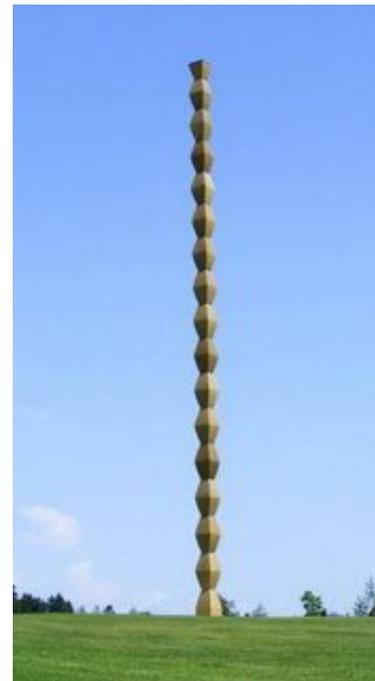
“Las peculiaridades derivadas de la naturaleza de este material van a incidir, inevitablemente en el proceso de trabajo escultórico. Parece increíble, pero la madera cortada tiende a continuar el movimiento que tenía el árbol. Es como si tuviese memoria.”
(Matía; 2009: 28)

En este sentido es importante destacar en esta obra el dibujo de las vetas, de fuerte presencia, lo que aporta por medio de texturas visuales un movimiento que recorre y reafirma las formas y los volúmenes de la “figura reclinada”. Inclusive reafirma los llenos y los vacíos, ya que la linealidad de las vetas simula la entrada en los espacios y lleva al espectador a realizar un recorrido.

Es una escultura realizada en madera con módulos geometrizados romboidales, apilados con un ritmo ascendente y descendente, sugiriendo un crecimiento infinito, también denominado crecimiento virtual y puede ser considerada como antecedente del minimalismo.

Una cualidad escultórica de suma importancia en esta investigación, ubica esta obra como un antecedente fundamental en el estudio del contexto y sin la utilización de pedestal. La ausencia de este último y la ubicación en un ambiente natural, sitio que se justifica con el manejo y planteamiento de la prolongación virtual de los módulos hasta el infinito del cielo abierto y hacia las profundidades de la tierra.

“Es una ecuación-escultura que contiene el infinito. Solo su cuerpo inicial y el terminal son diferentes. El primero sale de la tierra dejando dentro de ésta un tercio de su cuerpo, el último está truncado por la mitad, de forma que la parte que no vemos la situamos ya, no existente, sino inalcanzable por nuestra vista, perdida en el espacio inabarcable; el resto del trayecto llega donde pueda llegar nuestra posibilidad de imaginar, de suplir.” (Masó; 2004: 160)



Constantino Brancusi, “Columna Sin Fin”, talla en madera, (roble en jardín del fotógrafo Edward Steichen) 1926.

En la obra anterior Brancusi utilizó las cualidades específicas de diversos materiales; de hecho, la obra se convirtió posteriormente en monumental “Columna del infinito” realizada en 1938, de 29.33 metros, compuesta por 17 rombos en hierro fundido.

“Al acercarse la escultura al suelo se dio paso a un ámbito que abarca, un amplio y vasto espacio no reconocido con anterioridad. Es el espacio del tránsito, aquel del que nos apropiamos cuando participamos de la obra escultórica. El espacio de la circulación y de los flujos de energía. El espacio al que nos referimos es el espacio cubicular del taller o del espacio expositivo. Y no sólo trató de abarcar este volumen de flujo, sino que la escultura creció en dimensiones invadiendo la zona que la circundaba y pasó de ser contenido a ser contenido-continente.”
(Matia; 2009: 77-78)



Barbara Hepworth “Pelagos”. Talla en Madera, pintada y alambres (strings) 430 x 460 x 385 cm. 1946 (Galería Tate Londres).

Continuando con el desarrollo histórico de la escultura en madera, la obra “Pelagos”, deja al descubierto el lenguaje propio del material por un lado; por otro, contrasta con una superficie que cubre dicho lenguaje con una superficie blanca de perfecta factura, es decir, confronta un material natural con la pureza del blanco. Asimismo, se visualiza la importancia de la utilización de la forma esférica; es un parteaguas; desaparece todo rasgo figurativo para utilizar el lenguaje de las formas puras, el abstraccionismo. Con los elementos lineales, crea un plano virtual, lo que puede valorarse como planteamiento del movimiento constructivista.

Como resultado del acercamiento con Henry Moore, Hepworth prácticamente en toda su producción trabaja la materia tomando en cuenta el espacio, con esta misma valoración e interrelación materia-espacio.

El procedimiento que utiliza Nevelson para deconstruir una escultura en madera, es totalmente novedosa, abandona la técnica tradicional del desbaste y agrupa un gran número de piezas realizadas de manera independiente o a partir de la integración de objetos encontrados, de los cuales muchos son de carácter utilitario pero descontextualizados de sus funciones; como en el movimiento dadá los «ready-mades». En



Louise Nevelson, “Royal Tide I”, técnica de ensamblaje, 504 X 519 X 142 cm. 1960, (colección de Peter and Beverly Lipman).

este sentido en la obra "Royal tide I" la acumulación es determinante y la composición aunque evidentemente requiere de la decisión de ubicar tantos elementos en una misma obra, denota cierto nivel de azar. Las esculturas realizadas en la técnica del ensamblaje generalmente abandonan el uso del pedestal; es decir, el objeto escultórico se inserta en el espacio real.

*"...Los armarios, mobiliarios no sometidos al uso práctico, cargados de un pasado y destino desconocidos, producen confrontaciones mágicas, usos misteriosos en una práctica ocultadora de las cosas."
(Marchand; 2001: 166)*



Richar Deacon, "Blind Deaf and Dumb A" ()
Instalación, láminas de madera ensambladas,
872.7X99X312.4 cm. 1985, Galería Serpentine London, Colección Rijkmuseum Kroller Muller. Otterlo.

El pedestal tuvo la función de delimitar el espacio de la escultura, sobre todo la de pequeño formato; es decir, de alguna manera cubría la función del marco en la pintura, al desaparecer éste y desplazarse el objeto escultórico se integra al espacio del espectador y desaparece el límite.

Deacon trabaja con madera ya procesada que se encuentra comercialmente en forma de planchas; en este caso construye con tiras ensambladas, curvadas y atornilladas, presentando una nueva forma de abordar el lenguaje del material, con el lo masivo del tronco y lo volumétrico de la madera se minimizan y se realiza una escultura prácticamente filiforme.

Asimismo, desaparece el pedestal ubicándola directamente sobre el piso pero reduce al mínimo el contacto físico con éste; juega con el espacio interior de la galería realizando una obra de grandes dimensiones que prácticamente invaden todo el espacio; crea la sensación de crecimiento, desplazamiento y movimiento virtual. Estas medidas dejan claramente establecido el dialogo obra-contexto por medio del manejo de la escala y la autonomía del objeto, pasando de ser una obra objetual a las características de instalación.

En esta obra, Carl Adré utiliza la madera procesada llamada comercialmente gualdra, y la corta en piezas de medidas idénticas, para crear a partir de la repetición de una forma poliédrica simple, una propuesta que la define dentro del movimiento mi-



Carl Adré "Cedar tango" Instalación (26 gualdras de madera), 640X432X26cm. 2002 Galería Copyright Konrad Fischer.

nimal art, que consistía precisamente en la mayor economía posible, tanto en la forma y la composición, como en el material mismo. Esto con la intención de valorar la serie de módulos como un todo: si uno de los elementos se modificara, llamaría la atención y rompería con el sentido de totalidad. Asimismo, las composiciones de este movimiento generalmente son simétricas y seriales.

“La tendencia conocida asimismo bajo los nombres de arte reduccionista, «cool art», «ABC art» o estructuras primarias, se ha convertido en un estilo escultórico en el que las diferentes formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa.” ((Marchand; 2001: 99)

André con su obra Herm, evidencia todavía aún más las características del minimal al presentar una sola pieza de madera como obra en si misma, aunado al lenguaje de la madera en su mínima o quizá en su máxima expresión: madera y prisma.

“...suprime la necesidad de unir y apilar. Liberada esta necesidad estructural, Herm se erige por si misma, sujeta a la fuerza de la gravedad. Obra que constituye la manifestación más pura del materialismo de Andre, expresa el deseo del escultor de mostrar «la madera como madera...»”
(Meyer; 2005: 24)

Esta obra de Aycock realizada en madera que ha tenido un proceso de manufactura e industrialización: se encuentra comercialmente en hojas y tiras que permiten realizar un trabajo de construcción. El material es adecuado a la propuesta escultórica, ya que en la obra de Alice Aycock existe una relación con lo arquitectónico, y con la función de habitar. Es decir, el espectador puede interactuar con la obra.

“La artista e historiadora del arte Alice Aycock trabaja sobre la estrecha línea que separa la escultura de la arquitectura y el diseño de exteriores... escapa a todo intento de categorización y adscripción a un género artístico.” (Lailach; 2007: 28)



Alice Aycock “Sin título” (Shanty), Construcción en madera, 54 x 30 x 30 pulgadas, 1978, Whitney Museum of American Art, New York; gift of Raymond J. Learsey,

El trabajo escultórico de Morris va más allá del objeto en si mismo, busca la relación entre éste y el cuerpo humano a partir de referencias tradicionales de objetos utilitarios, como puede ser el del féretro, a pesar de que la ubicación vertical de la caja realizada en madera de pino, rompe aunque no del todo, con tal referencia. Esta forma mínima fue diseñada con las medidas del propio autor para poder contenerlo; es decir, la obra se complementa con su participación: él es objeto intervenido, escultura-performance. El objeto escultura está implicado con la participación activa del autor.

“Para Morris, la obra minimalista constituía un pretexto para un encuentro corporal; se trataba, por lo tanto, de algo más concebido para su uso que para su contemplación, más semejante a un decorado que a la obra de arte acabada.” (Meyer; 2005: 25)



Robert Morris, “Sin título (Box for Standing)”. Construcción ensamblado en abeto, 188 X 63.5 X 27 cm. 1961

Lo anterior habla de la creación de un vínculo permanente de la caja con el autor al haber estado éste dentro de ella por algún tiempo, después el espectador la ve vacía quedando la presencia-ausencia del artista, esto alude mentalmente a la presencia de él a pesar de su ausencia. Esta capacidad de significar por medio de una acción el nivel de significado de un objeto, es trascendental.

La propuesta conceptual de Kosuth radica en la relación intrínseca entre el objeto, su imagen y su definición lingüística; es decir, los referentes de un mismo elemento con sus formas de identificación. Para esto presenta el objeto real, una silla de madera, su fotografía a escala y la ampliación fotográfica de la definición de silla extraída del diccionario.



Joseph Kosuth, “Una y tres sillas”. Mixta (silla, fotografía de tamaño real, texto con la definición de silla), medidas variables, 1965-67.

rio. En esta obra el significado es más importante que los propios objetos, la investigación y la información que se presentan, su propuesta analítica sobre un juego de lenguajes al contraponer al objeto real con dos de sus posibles abstracciones, llevándonos a una reflexión cíclica y a un cuestionamiento sobre tres elementos que son lo mismo y a la vez no lo son.

“...conjuntos que provocan en el espectador un efecto de cortocircuito en el que el acto de mirar está ligado irremediabilmente al de leer y comprender...Exigen del espectador una lectura analítica y comparativa acerca de los distintos estados de percepción de un mismo objeto: el real tridimensional, el icono bidimensional (la fotografía del objeto) y el lingüístico (la definición de diccionario del objeto)... un sistema cerrado que difícilmente alude al mundo exterior sino al terreno del lenguaje y de la crítica.”
(Guasch, 2003, P. 179)

Este ejemplo de obra fue seleccionada porque la silla está realizada en el material motivo de esta investigación, la madera. La silla no fue construida con el propósito de hacer una escultura; es un objeto utilitario con una función específica y se integra sin ninguna manipulación técnica en la propuesta plástica con su significado de objeto real.

“El fuego y el agua son dos elementos esenciales: el fuego es una fuerza devastadora de la naturaleza, y al mismo tiempo una fuente de energía. El fuego posee cualidades alquímicas y también purificadoras. El agua es un material «reservado y neutro», pero dado que su forma no se puede ordenar, también representa el caos. Los recuerdos con agua... son un recuerdo de la fluidez de todas las cosas. Generalmente, el incendio de la obra se realiza en el exterior; este acto ceremonial no esta dirigido a los espectadores. Endo documenta el proceso con fotografías, y lo que exhibe es la forma resultante. La obra no se ocupa simplemente del proceso o la forma, sino que aluden a estratos interiores de la conciencia humana, la psique universal y la mitología.”
(Kastener; 2005: 113)

En esta obra el escultor realiza todo un evento en el que primeramente utiliza las cualidades propias del material, un medio para producir fuego, y su capacidad de carbonizarse. Solamente quema la superficie y la parte interna mantiene la fuerza y las características propias de la madera, pero la superficie cambia radicalmente su imagen al



Toshikatsu Endo, “Epitafio cilíndrico”. Acontecimiento en el que interviene la madera, alquitrán, fuego, tierra, aire, sol y agua, 240 cm. de altura X 250 cm. de diámetro. 1990.

adquirir un color negro intenso y brillos naturales muy característicos del carbón. Este acabado está fuertemente vinculado con el título de la obra, existe una referencia a los crematorios, a la muerte misma y a los procesos naturales de desintegración.

2.1.2. Land Art

“La necesidad de superar el formato histórico del arte, abandonar el taller y enfrentarse a los grandes espacios como nuevos demiurgos de la tierra...” (Guasch; 2003: 65)

En las propuestas plásticas de los artistas pertenecientes al movimiento denominado Land Art, los espacios y los elementos naturales son de vital importancia. El sustento de estas propuestas se basaba en los cuestionamientos que hacían de la no vigencia del uso de las técnicas, de la utilización de materiales tradicionales y de los factores formales. También había un rechazo a la utilización de recintos convencionales de exposición, proponiendo salir de las galerías y museos en una postura de retorno a los ámbitos naturales, propuesta que se sustenta en los grandes formatos o monumentalidad de la obra. Asimismo, planteaban al espacio contextual como parte de la propia conceptualización, aunado a todo lo anterior mantenían una postura de revaloración de la naturaleza. Por ello utilizaron valles, montañas, ríos, campos y lagunas, entre otros, como sitios idóneos para la realización de sus propuestas escultóricas, aprovechando los materiales que se encontraban en estos mismos lugares como el agua, la tierra, el hielo, los sembradíos, el pasto y las ramas, todos funcionando como soporte y material de las obras que en la mayoría de los casos deviene como intervención del espacio-contexto.

Otro elemento que está presente es la desmaterialización de la obra permanente y la no permanencia de la misma; esto es de su carácter efímero, aunado a la participación del tiempo real por medio de los procesos transformadores de la materia como son los aspectos procesuales.

Se podrían mencionar dos propuestas diferentes en referencia a dichos aspectos: lo efímero, que busca la transformación de la materia hasta su desaparición y la procesual que aprovecha la transformación y la readaptación a lo natural, a su origen.

“Esto implica no sólo una extensión del campo de aplicación de la actividad artística, sino de nuestra sensibilidad para percibir estéticamente fenómenos naturales de la índole que sean. En este aspecto prosiguen las propuestas de extensión y ampliación del arte.” (Marchand, 2001: 220)

Estas intervenciones tenían un carácter de experimentación de la naturaleza y corresponden a una utilización de materiales de la propia naturaleza a manera de ensamblaje.

“...composición yuxtapuesta de “assemblage” con la premisa de que solo el ambiente real puede ser verdaderamente real [...] El “land art” descubre un elemento descuidado de la ecología en la constitución de estructuras: el empleo de materiales casuales, encontrados, sólo por el hecho de que son ofrecidos por la naturaleza. La ecología posibilita una colaboración científica y artística para estudiar determinados fenómenos y modos de comportamiento.” (Marchand, 2001: 218)

Las propuestas de Land art se apropian de la naturaleza de un modo estético y artístico, pero se da un alejamiento del ambiente urbano y de la sociedad. El público que puede acceder a estas propuestas es mínimo; es decir, las obras se encuentran lejos de la mirada del espectador y quedan totalmente fuera del mercado del arte como objeto, no así los registros fotográficos o proyectos dibujísticos, medios por los que se dan a conocer, además de publicaciones, videos y medios publicitarios, lo que de alguna manera cuestiona esta vivencia real, tanto de la naturaleza y las dimensiones de la obra, como de la realidad misma. La obra ya no se consume directamente, sino a través de alguno de estos medios y el espectador tiene que realizar un esfuerzo por dimensionar y desplazarse mentalmente, en un contexto metalingüístico.

“...no solo supuso el abandono del taller y la intervención directa del artista en grandes espacios abiertos, sino un cambio radical en el concepto y en la objetualidad de la obra de arte que, en la mayoría de los casos, tan solo podía perdurar en el tiempo y ser percibida por el espectador a través de filtros mediáticos (...) hecho que genero un intenso debate en torno a la naturaleza del arte y sus mecanismos de difusión y comercialización.” (Guasch; 2003; 52)



Carl Andre, “Log Piece” (Piezas de madera) Madera, 3,050 cm. aproximadamente, 1977, Aspen Colorado.

La escultura de Carl Andre se asocia con el recorrido por su solución filiforme que se desplaza de manera virtual sobre la topografía del bosque o el paisaje ondulante y al ocultarse en el horizonte invita al espectador a desplazarse e iniciar recorrido mental. La construcción, a partir de módulos de madera de similares dimensiones crea un ritmo y un movimiento virtual. El contexto natural

y la madera, a pesar de que corresponde al interior del árbol y ha sido manipulada industrialmente y se le ha otorgado una forma geometrizada, el material mismo es armónico con el ambiente. En palabras de Carl Andre: en cooperación (que no competencia) con la naturaleza.

“Carl Andre aportó a la concepción de la escultura una nueva dimensión: el aspecto «clástico». Andre entendía el término bajo la acepción de «construible a partir de piezas individuales», o bien «desmontable en piezas individuales». Describía de este modo su procedimiento de trabajo, consistente en disponer sobre el suelo una serie de piezas de fabricación industrial; un desarrollo horizontal del proceso creativo de la escultura, en el que cualquier pieza puede sustituir a cualquier otra.” (Lailach; 2007: 26)

Este estilo de piezas modifica también el trabajo tradicional dentro del taller, prácticamente se desarrolla en el mismo paisaje donde se realiza la intervención, con la idea de que ya no solo la pieza es importante, existe una interrelación obra entorno y el espectador tiene que tener la lectura de ambos elementos escultura- elementos del paisaje, por lo que él definió como escultura “Escultura como forma, como estructura, como lugar”

“El concepto place (lugar), con todo, es en su caso polisémico y ambiguo, puesto que se vale de él para referirse tanto al espacio concreto y específico de exposición como, de modo más generalizado, a los aspectos económicos, y políticos del emplazamiento.” (Lailach; 2007: 26)

Asimismo, la importancia del material es fundamental en la obra, ya que lo utilizó al natural y en su contexto de origen, para lo cual argumentaba: es materialista porque está compuesto de sus propios materiales, que no tienen pretensión de ser otros. De la misma manera argumentaba que su obra era: comunista porque la forma era accesible de manera igualitaria para cualquiera.

Es evidente que la obra de Bracken busca y logra una integración con el paisaje natural, la obra de carácter efímero es realizada con materiales del pro-



*Bracken Struts, landart (ramas, hojas y musgo),
333x500x193 cm.*

pio entorno como son las hojas, ramas de árboles y musgo, con los que maneja el carácter temporal de los mismos, lo que permitirá que con el paso del tiempo éstos se reintegren al mundo orgánico del cual provienen hasta desaparecer y finalmente que el paisaje recobre su forma de origen.

Su composición formal es como en la mayoría de las propuestas de land art, en donde se utilizan formas mínimas con referencias geométricas. En este caso, se simula un camino de composición lineal que sugiere un camino infinito que obliga a realizar un recorrido mental. Reúne una gran cantidad de ramas, elementos también lineales que construyen un primer plano y al mismo tiempo un plano virtual, a través del cual se pueden visualizar las hojas que quedan en un segundo plano, en profundidad y reafirmar este recorrido con las dos nuevamente líneas de musgo a modo de límite y contorno de la pieza.

La imagen es sorprendente porque es la misma naturaleza pero con la presencia indiscutible de la mano transformadora del hombre.

Udo tiene una gran producción con elementos provenientes del árbol, esta obra construida por medio de la acumulación de cientos de ramas, las que generalmente sostienen a los nidos de las aves, el invierte su función y construye con estos elementos soporte, un nido de grandes dimensiones ubicado también en el lugar de origen del propio material. Como toda la obra de la tierra, aquella se encuentra dentro de un área boscosa, es decir juega con la significación de los elementos y el propio contexto.



Nils Udo (Esher, Surrey), acumulación de ramas, 294x293x36 cm., 1978.

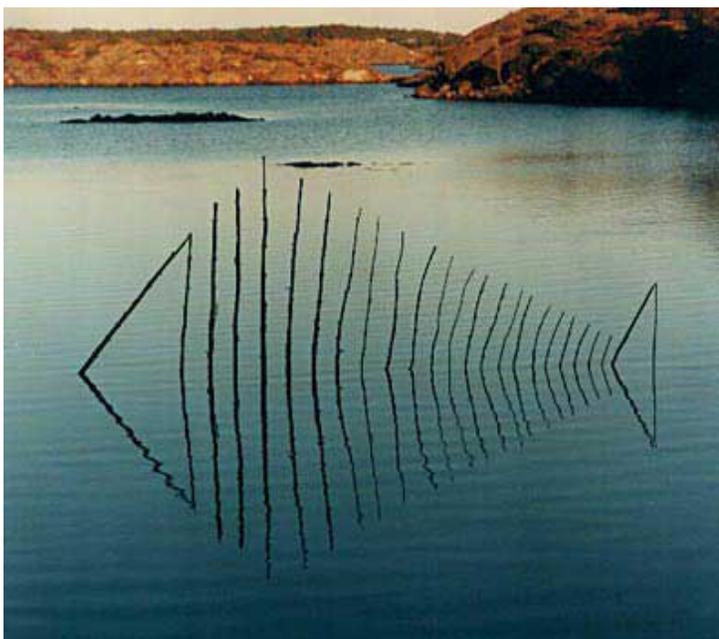
“Como escultor, desarrolla un curioso e intenso trabajo, localizando puntos concretos en parajes naturales sobre los que intervenir. En este sentido procede, como los localizadores de exteriores cinematográficos, escrutando a través de la intuición las posibilidades significantes contenidas en la estructura de un paraje.” (McGrath; 2002: 99)



“OrganicHighway” (orgánicos a la autopista), instalación (acumulación de ramas) 300x6000 cm. 1995.

El título de la obra “Orgánicos a la autopista” está en relación con la composición lograda al acumular las ramas de árbol, en el sentido que remite a un camino o a un fluir, un río ordenado, en movimiento virtual. Nuevamente los materiales se encuentran en concordancia con la naturaleza del lugar, el camino de ramas adentrándose al bosque obliga al espectador a seguir la dirección creada por las ramas.

Buntrock trabaja con ramas de árbol en lagos de poca profundidad y aprovecha el reflejo del agua para completar de manera virtual la imagen del pescado: “el pez vive y muere con el ritmo de las mareas”. Es decir, esta frase hace referencia a la temporalidad de vida del pez, pero al mismo tiempo de la obra plástica, el ritmo de la marea puede tirar, desgastar y regresar de esta manera el material y la obra a su origen; a la propia naturaleza.



Wolfgang Buntrock, “fish 2” (pescado), Lillesand, Norvegia.

En este tipo de obra ya no es necesario un trabajo técnico tradicional, ni la realización por el propio artista, la realización de la gran mayoría de estas propuestas se lleva a cabo por medio de la presentación de proyectos y son realizados por terceras personas.

La obra de Andy Goldsworthy mantiene una gran armonía entre el material, su utilización y el contexto natural que interviene. Para esta obra usa las ramas de árbol naturales solamente agrupadas en forma concéntrica, dejando en la parte superior un orificio, cuya forma contenedora, podría remitir a un nido o algún tipo de construcción primitiva, al mismo tiempo crea una ventana que permite mirar más allá de la superficie. Los procesos



Andy Goldsworthy, “Ríos y mareas”. Intervención de espacio, obra efímera (ramas de árbol), 300cm. de diámetro aprox. 1997

naturales, lo transitorio, la desintegración y el cambio son lo propio de la naturaleza y de los materiales que se hayan en ella,

“Mirar y tocar. Material, lugar y forma son inseparables de la obra resultante, es difícil decir dónde se detiene una y empieza otra. La energía y el espacio alrededor de un material son tan importantes como la energía y el espacio interior. El tiempo, la lluvia, el sol, la nieve, el granizo, la niebla y la calma; es que el espacio exterior se hace visible. Cuando me toca una roca, estoy tocando y trabajando el espacio alrededor se sienta que es, no es independiente de su entorno, y la forma dice cómo llegó a estar allí.”

(http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.morning-earth.org/artistnaturalists/an_goldsworthy.html&ei=diXGTL-HIoq2sA00xqy0DQ&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=12&ved=0CE4Q7gEwCw&prev=/search%3Fq%3DAndy%2BGoldsworthy%26hl%3Des%26client%3Dsafari%26rls%3Des-es%26prmd%3Divo)

La instalación de sitio de Dominique Baily es construida por medio del entrelazamiento o trenzado de ramas de árboles, formalmente crea una circunferencia que rodea y cerca a un árbol vivo del propio bosque, con lo que logra unir intrínsecamente la obra al paisaje natural, es decir, se apropia del contexto. Como dice Dorothy McGrath: a sus obras se les podría llamar «trabajos forestales»... con los que logra unirse íntimamente con el paisaje y crear así una simbiosis perfecta entre lo natural y lo artístico.



Dominique Baily, “L’enciente” (la embarazada). Instalación (ramas y arbustos), 15 mts. De diámetro, 90 cm. De altura X 40 cm. de espesor. 1993.

2.1.3. Arte povera

“El artista del arte «pobre» trabaja junto al biólogo o ecólogo, investigando el crecimiento vegetal, las reacciones físicas y químicas, las propiedades de los minerales. No se interesa tanto por lo seleccionado como por el modo de manifestarse cada elemento.” (Marchand; 2001: 212)

El arte povera surge en oposición a los movimientos artísticos anteriores e incluso también a las distintas manifestaciones que se gestaron al mismo tiempo y que estaban vinculadas a materiales y temáticas industrializadas, el arte povera se caracterizó por la recuperación de materiales que no habían sido considerados válidos en la producción de objetos escultóricos, de ahí la definición de este movimiento artístico que lo define como pobre por la utilización de materiales carentes de valor y generalmente de origen natural. Ajenos al ámbito industrial ya que en este movimiento se oponían a los procesos tecnológicos e industrializados así como a lo relacionado con el consumismo, aunque algunos de éstos materiales llegaron a estar presentes en ciertas propuestas; es decir, de alguna manera y primordialmente es un retorno a lo natural e inmediato; se resaltan las cualidades, la potencialidad y los procesos naturales de desintegración o transformación, así como la energía propia de los materiales.

La solución técnica, responde al ensamblaje o a un proceso de acumulación o superposición de varios elementos naturales cuyo objetivo radica en crear vínculos con la propia naturaleza, por lo que carece de intencionalidad al manipular y no otorgar valores formales a la obra, las formas azarosas se logran y son prácticamente inherente a las cualidades plásticas y estado de la materia.

“Estos son de las más diversas procedencias: plantas, tierra, troncos, sacos de lona, cuerdas, grasa, papeles de desperdicio, cera, etc. Y lo que en el arte tradicional era una compensación de la obra, aquí se reduce a un acto de elección de materiales encontrados, sin una voluntad rígida de configuración, presentados como antiforma.” (Marchand; 2001: 212)

Es importante mencionar, sin poder afirmarlo, que en este movimiento, se utilizan por primera vez las ramas de los árboles, las hojas y plantas prácticamente sin ser manipuladas, aportando su lenguaje propio, sus formas y su capacidad azarosa al construir determinadas formas. Los artistas poveras, de hecho, manifestaban que había que estar consciente de las implicaciones ideológicas e incluso políticas al seleccionar el material, inclusive no se utilizan técnicas tradicionales, prácticamente se agrupan o amontonan los materiales, en una actitud gestual y de inmediatez, en muchos casos tampoco importaba su permanencia o perdurabilidad. Aunado a esto realizaban obra que no tuviese posibilidades mercantiles o comerciales.

“Ante lo mecanizado y lo tecnológico, el arte povera prefiere el contacto directo con los materiales sin significación cultural alguna, materiales de los que no importa su procedencia su uso originario o su grado de perdurabilidad (tierra, fuego, agua, ceras, grasas, telas, plantas, verduras, etc.), materiales pobres que, reutilizados o transformados por el artista, afirman la energía creativa y la libertad del arte.”
 (Guasch; 2003: 126)

Esta obra realizada con ramas es representativa o marca una referencia a sistemas ecológicos, las ramas constituyen elementos tomados de la realidad, de su propio contexto sin sufrir manipulación alguna técnicamente, conteniendo una referencia a lo que tuvo vida.

Merz realiza un iglú y utiliza la forma metafóricamente para referirse al interior y exterior, elemento constante en muchas de sus obras, éste tiene una puerta que le permite al espectador entrar al interior, es decir maneja la posibilidad de acercarse y descubrir la obra desde el exterior o desde el interior mismo. En esta obra es de suma importancia el espacio que se genera de hábitat o contenedor, lo que justifica la referencia a las casas de hielo de los esquimales. Es decir, es prácticamente de las primeras propuestas en que se plantea la relación y posibilidad de escultura habitable, de interacción y de transitoriedad. Simbólicamente el espacio interior es manejado para la intimidad individual y el exterior para la vida social y política. Asimismo con esta imagen del iglú plantea una metáfora de la vida nómada que reafirma el llevar la obra a sitios inusitados con anterioridad y la no permanencia de la misma.



Mario Merz, "Igloo in HøjbjergHegn", acumulación de ramas, 500 X 575 X 126 cm.

El contexto donde ubica su obra es la propia naturaleza y los materiales son del propio lugar, lo que obliga al espectador a cambiar sus referencias tradicionales de espacios museísticos de exposición así como las propias lecturas de la obra.

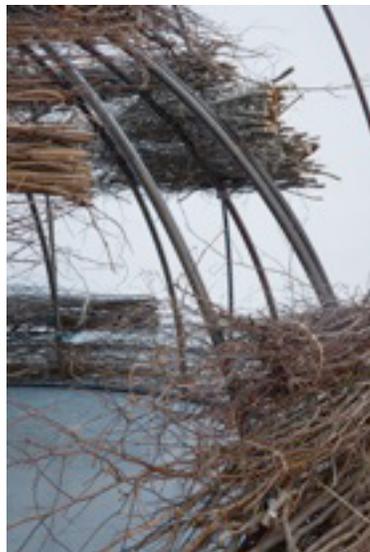
“Por otra parte, manifiesta la necesidad de un redescubrimiento estético donde las ideas, eventos, hechos y acciones son materializados dentro de la naturaleza. Pensar ya no era suficiente, era necesario también que la creación trascendiese lo intelectual

para entrar en una relación dialéctica con la realidad... el arte povera resultaba de una expresión libre, ligada a la contingencia y a la concepción antropológica del hombre real." (Galindo; 2003: internet)

El movimiento povera tuvo un tiempo de vida muy corto con la participación de un número reducido de artistas. Mario Merz es prácticamente el único que utiliza constantemente las ramas de árboles tanto en sus obras escultóricas, como en las propuestas que van más allá del objeto mismo Merz trasciende los límites del objeto; es decir, integra la obra al contexto arquitectónico y de la misma manera incursiona en las nuevas propuestas de instalación.



"Sin título". Fierro y leño de madera, 195x155x155 cm. 2003



"Sin título", Estructura de metal, ramas, deer cast in aluminum, neon; diámetro 500 x altura 250 cm. 1998



"Albero Grande Solitario" Instalación (acumulación de ramas e instalación eléctrica con luces de neón), 270 x 450 x 1300 cm. 2007, Galería Kewenig



"Albero Grande Solitario" Instalación (Steel, glass, stones and twigs), 400cm. diámetro X 215 cm. altura. 1995

2.1.4. Arte del paisaje

“Paisaje y abrigo, campo y ciudad se entrelazaban en el siglo XVII en los trazados urbanos de ordenamiento de la ciudad de París, y los jardines y plazas pasarían a ser parte relevante del entramado simbólico de poder.” (Loria, La ciudad como entelequia)

Este apartado de la investigación define como arte del paisaje a las propuestas que están realizadas en un contexto urbano pero que utilizan principalmente las áreas verdes, jardines, parques de recreación o esparcimiento, que convergen o contrastan con la edificación o distribución controlada por arquitectos o diseñadores de los distintos espacios urbanos. Se trata de espacios accesibles para los espectadores quienes pueden asistir al lugar de la ubicación y presencialmente consumir la obra con el objetivo de reconectar e intensificar la relación del hombre con la naturaleza, además de crear conciencia medioambiental o ecológica y por supuesto del contacto directo con el arte. Son obras generalmente de gran impacto social por las dimensiones que manejan, la posibilidad de interactuar por la utilización de espacios abiertos y no convencionales de exposición, además de la apropiación, conexión o intervención del contexto.



Christo y Jeanne-Claude “Wrapped Trees” Intervención (178 árboles, 55,000 m² de tela de poliéster, 23,1 km. de cuerda) 1997-98, Fundación Beyeler y Berower Park.

Esta interrelación, de doble sentido, es la base sobre la que se asienta la labor del paisajista: el autor no busca dominar, someter o transformar la naturaleza; simplemente, pretende materializar la mencionada relación sobre un nuevo sistema de adecuación que conjugue los ritmos biológicos de esas dos realidades (la natural y la humana) que, en el fondo, son la misma.” (Fine; 2002: 6)

Tras una larga producción de objetos y edificios envueltos, Christo y Jeanne-Claude en esta obra cubren 178 árboles con poliéster transparente, éstos son árboles de hojas perennes que pierden todas sus hojas en el otoño y al ser envueltos recobran de alguna manera una forma diferente, sus copas de volúmenes virtuales creados con el poliéster. El formato manejado es majestuoso ya que el material que envuelve no cubre toda la imagen sino que deja ver todas las ramificaciones en su interior debido a la transparencia se crea un bosque fantástico; una irrealidad interrelacionada con la propia realidad. Las ramas conjuntamente con los amarres de las cuerdas, generan distintas direcciones, planos y formas; al mismo tiempo, crean nuevas luces, sombras y el viento también genera nuevos movimientos.

El plástico utilizado es especial para no dañar a los árboles, es en este caso el mismo que se produce para protegerlos de las heladas en el invierno.

En esta obra Hamilton crea una relación directa entre el árbol y el hombre, por el manejo de referencias históricas al utilizar columnas clásicas a manera de pedestal de cinco árboles vivos; por otro lado se reafirma esta relación al grabar en las bases de las columnas los nombres de cinco de sus personajes emblemáticos: Lycurgus, Michelet, Robespierre, Rousseau y Corot. Los personajes representados con sus nombres tallados, son a su vez el pedestal y el árbol mismo, se fusionan en un todo. Es una forma de preservar y unir con la vida y al mismo tiempo un homenaje.

En la propuesta de Jaques Vieille, éste conjuga naturaleza, arquitectura, paisaje y escultura, elementos con los que construye un bosque suspendido por columnas, con lo que logra un alto contraste y al mismo tiempo la fusión o interrelación de la naturaleza y lo humano. Maneja una analogía entre la forma del tronco y la columna dando un sentido de



Ian Hamilton Finlay y colaboración de Nicholas Sloan, “Cinco columnas para el Kroller-Muller”. Intervención cinco elementos de piedra, medidas variables, 1980- 1982. Parque de esculturas del museo Kroller-Muller Rijksen, Holanda.

continuidad. Compositivamente en la parte superior se ubican las copas de los árboles creando un bosque en pendiente y es al mismo tiempo una obra transitable. Es un bosque enigmático, ya que las columnas hacen inaccesibles a los árboles y al mismo tiempo es un bosque de columnas de cemento con referencias a la arquitectura y a la urbe. Si se sube la mirada es al mismo tiempo un bosque natural.



Jaques Vieille, "Proyecto para una plaza pública en Génova", Instalación (columnas o pedestales y árboles), 5 a 22 metros de altura, 1990

Dominique Bailly quien construye con materiales naturales, pretende realizar lo que llama arquitecturas vegetales; toma la energía de la naturaleza misma al utilizar la topografía del sitio y crear una conexión entre la obra, el contexto y el espectador, el que al detenerse y observar la pieza de composición horizontal, hace una pausa en donde el ambiente y los sonidos de la naturaleza se imponen. La obra tiene el propósito de fundirse con el paisaje y de dejar con el tiempo una huella de la presencia de la artista para después, ser reclamada por el bosque mismo y desaparecer.



Dominique Bailly, "Arquitectura vegetal" Instalación de sitio (acumulación de ramas), 3000 X 120 X 120 cm. 2003, exposición "Entre el cielo y la tierra", Parque de Schilde, Bélgica

"Su talante de escultora le hace reflexionar profundamente sobre los materiales que emplea, y pasa de las flexibles ramas a la rigidez de los troncos... No intenta cambiar las formas, sino que pretende enfatizarlas y hacer que aflore toda su riqueza intrínseca... realiza unas instalaciones a las que podríamos llamar «trabajos forestales»" (McGrath; 2002: 108)

En esta obra de Marc de Robert, la manipulación de la forma por medio del ensamble de tiras de madera tiene una fuerza formal que de alguna manera se contrapone a las formas propias de la naturaleza, pero las vincula a ella al otorgarles un movimiento virtual de desplazamiento, con lo que logra visualmente conectar todos los elementos tanto en el espacio exterior sobre la superficie de la tierra, como en el interior; es decir, las formas virtualmente se sumergen con un movimiento armónico y ondulatorio en la tierra, surgen nuevamente a la superficie y nuevamente se introducen. Con la composición circular este proceso se vuelve infinito y crea una relación de la materia con los ciclos de surgimiento o nacimiento, con los de desintegración; un movimiento cíclico infinito de vida-muerte.



Marc De Roover, "Visible invisible". Instalación (18 formas de madera ensambladas), 20 mts. De diámetro. 2000.

2.1.5. Arte y naturaleza.

"Aquí al término escultura hay que darle otra extensión, la extensión que le dan las personas que trabajan en la naturaleza ampliando el concepto de arte, ofreciéndonoslo como una forma de atravesar la vida." (Masó; 2004: 179)

En las propuestas de arte asociado con la naturaleza se abordan las obras que utilizan los elementos del árbol en distintos espacios de exposición y que vinculan tanto técnicas tradicionales como no convencionales y utilizan asimismo, contextos naturales y espacios museísticos o de galerías, cuyas dimensiones, a diferencia de las propuestas del land art, son de pequeño o mediano formato.

Ana Mendieta cambia la tradicional forma de construir los objetos escultóricos utilizando su propio cuerpo para contraponerse al arte comercial, bajo la argumentación de que no tiene necesariamente que existir un objeto artístico como tal.

“He llevado a cabo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que se trata de un resultado directo del alejamiento de mi tierra natal (Cuba) durante mi adolescencia. Me abrumba la sensación de haber sido arrojada del útero que me resguardaba (la naturaleza). Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es un retorno al origen material. A través de mis esculturas de tierra/cuerpo me confundo con la tierra (...) Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo...” (Warr; 2006: 168)

Es evidente que Mendieta trata de integrar o fusionar su cuerpo con la naturaleza al imprimir su presencia en el paisaje natural a través de una relación personal. En esta obra, el cuerpo de la artista es considerado como material y escenario, ya que también se establece un vínculo de tipo performance y el formato se mantiene en relación a su propio cuerpo, deja al mismo tiempo una huella o marca, en este caso, su silueta conformada por hojas sobre el tronco del árbol.



Ana Mendieta, “Sin título (de la serie «Thetreeoflife»), Intervención (el cuerpo de la artista, el tronco de un árbol y hojas), 1978, OldMan’S Creek, Iowa.

“Estamos frente a un arte ecológico en el completo sentido de la denominación. Entre la naturaleza y las siluetas que Ana le añadía como señales de su propio cuerpo no se produce contradicción alguna. Se trata de “una colaboración entre la artista y la naturaleza” como ha observado Judith Wilson, dado el carácter activo de la unión: Ana intervenía sobre el medio y éste se iba transformando después de sus intervenciones.

*Una simbiosis entre mujer y paisaje.” (Mosquera Gerardo.
http://replica21.com/archivo/articulos/m_n/037_mosquera_mendieta.html)*

Esta obra de Goldsworthy está vinculada a la escultura procesual en donde su temporalidad es determinante. Es decir, existe un vínculo entre pasado y futuro en el proceso de cambio y transformación de la obra en donde se da cabida a la reflexión temporal del pasado, del presente y del futuro.



Andy Goldsworthy, "Snowballs". Mixta (nieve y ramas de haya), medidas variables (170 cm. Aprox). 21-22 de junio del 2000.

“En ese vínculo se apoya la teoría relacionista, que no piensa en el tiempo como una realidad en si misma sino como una relación, en la que el tiempo existe en su fluir, es flujo, tránsito, derivación del orden a que responden un acontecimiento previo y otro posterior al acontecer presente.” (Matía; 2006: 69)

El autor generalmente acude a parajes naturales sin herramientas y construye sus propuestas plásticas con sus propias manos y sin otro material solamente con los que encuentra en el lugar. En este caso específico, lleva los materiales y realiza la obra en un sitio urbano para vincularla directamente con los espectadores. Son obras efímeras de gran fuerza e impacto visual que logra con el reordenamiento de los propios elementos que selecciona. La composición u ordenamiento humano crea un alto contraste con el ordenamiento natural.

En la pieza de referencia, la nieve se irá derritiendo y dejará al descubierto el entramado de ramas, las que finalmente conformarán un círculo en el suelo como representación y experiencia de un fenómeno que sucede de forma natural en los bosques cuando la nieve cubre los árboles y

que con el cambio de clima nuevamente reaparecen. Este planteamiento de ciclos es reafirmado con la forma esférica.

Esta autora plantea claramente la relación y presencia humana por medio del prisma rectangular de rojo intenso, el cual le imprime una gran fuerza a la intervención del contexto, ya que logra un alto contraste con la naturaleza.

Al incluir en la obra un árbol real pero ya muerto, la autora está señalando por medio del enmarcado un ciclo de vida y una temporalidad; el contexto que selecciona integra ambos estados del árbol y de la naturaleza misma: la vida y la muerte. La obra constituye una especie de revalorización u homenaje al árbol muerto y el uso del contexto natural denota el interés de la autora el medio ambiente.



Gloria Friedmann, "Denkmal Monument", técnica mixta (concreto pintado y árbol seco), 1990.

La obra "Cubo, esfera pirámide" realizada por David Nash pertenece al proyecto "Estaciones espíritu del árbol" llevado a cabo en la ciudad de Otoineppu, Japón durante las cuatro estaciones del año, se inició desde la selección de la madera: de un enorme tronco del cual se trabajaron los tres elementos geométricos. El tronco cual tenía ya



David Nash, "Cubo esfera pirámide". Escultura procesual, medidas variables, 1993. Otoineppu, Japón.

un área de alto grado de pudrición, la que fue aprovechada estratégicamente para la intervención del fuego. Nash ha denominado a su trabajo “escultura biológica” tanto por el contexto como por el proceso en el que utiliza las capacidades naturales energéticas de la madera por medio de la combustión. Visualmente la obra nos muestra un contraste de gran fuerza: La madera al natural y los aspectos azarosos resultado tanto de la pudrición como del fuego con lo que se logran áreas carbonizadas de negro intenso. Al mismo tiempo contextualiza los procesos de sus obras en ambientes naturales, realizando registros fotográficos que exhibe conjuntamente con la obra escultórica “Yo tomo el árbol prestado, lo trabajo y después, si quiero, al cabo de un tiempo puedo devolverlo a la tierra para que ésta lo absorba y empiece de nuevo su ciclo vital”. Sin embargo, en algún momento las obras de Nash han llegado a estar en espacios convencionales de exposición lo cual genera distintas opciones y posibilidades de discurso en su producción.



Esta obra-instalación de sitio, prácticamente invade el interior del espacio del Palacio de Cristal creando un doble contenedor en el que el espectador puede ingresar para hacerlo sentir que esta dentro de un nido o en un hábitat primitivo cercano a la naturaleza, en contraste con la construcción arquitectónica de cristal; es decir, utiliza un doble lenguaje de hábitat, el moderno con el primitivo o natural con lo que crea una interrelación temporal y contextual.



Andy Goldsworthy, “En las entrañas del árbol”. Instalación (acumulación de ramas de pino), medidas variables (tres elementos), 2007. Palacio de Cristal del parque del Retiro.

“La colocación de un tronco encima del otro, estrato por estrato, es semejante a la manera en la que crecen las cosas. El esfuerzo físico necesario para introducir el material en el Palacio de Cristal y colocar cada tronco en su sitio, confiere energía

humana a las estructuras. La instalación resultante es, espero, una expresión de que la gente está, directamente o indirectamente, conectada a la tierra, un reconocimiento a la naturaleza humana y a la naturaleza de la madera.” (Woldsworthy; 2007: 64)



Dominique Bailly, “Alineación”. Instalación (polines de pino), 20 X 2 X 2 mts. 1994, Parque de la Coumeuve, Seine Saint Denis, France.

Dominique Bailly ha realizado tres vallas con polines de madera creando un volumen virtual, acorde con las formas naturales del contexto, es decir, con esta obra propone una analogía o eco de los movimientos ondulatorios de las colinas, al mismo tiempo existe una referencia de lo humano o industrializado al utilizar la madera con cierto procesamiento industrial y la forma geometrizada, pero que conserva de alguna manera su relación con la naturaleza por las características propias del material, que aún después de este tratamiento sigue conservando.

En la obra, el autor utiliza solamente las hojas de árbol, las acumula y ordena concéntrica-



Andy Goldsworthy, “Sin título”. Intervención (hojas de árbol recolectadas y agrupadas alrededor de un hoyo, medidas variables, 1987. Parque de esculturas de Yorkshire, WestBretton.

mente por colores y el negro intenso lo logra al ubicar el color más claro y brillante en contraste con la oscuridad de una perforación en la tierra. Goldsworthy trabaja con el presente y la realidad en confrontación con la nada estando también presente la luz y la oscuridad. Asimismo, se puede hablar de ciclos tanto del día y la noche, como de nacimiento y muerte, ambos relacionados a los procesos de desintegración de las hojas.

“En este caso, el no espacio se ve románticamente potenciado por la plenitud del remoto paisaje natural. Pero estos escenarios en los que trabaja Woldsworthy están tan alejados de nuestra realidad tecnológica artificializada que casi los imaginamos perdidos, olvidados o, peor aun definitivamente desterrados de nuestra civilización, muertos... Vacío silencio y ocultación, frente a un mundo lleno, ruidoso y transparente.”
(Matía; 2006: 195)

Long utiliza en esta obra elementos de la naturaleza inalterados; solamente ramas acumuladas y organizadas en círculo, creando un nuevo enfoque del paisaje: la idea de que una obra surge de la nada y regresa a la nada, por medio de la reincorporación de la materia a la propia naturaleza sin dejar ningún rastro. Long buscaba la forma más sencilla de producir arte, también consideraba la posibilidad de ser realizada en cualquier lugar, incluso podría pasar desapercibida y no ser distinguida como obra de arte; no tener sustancia y sin embargo ser, una obra de arte real.



Richard Long, “Círculo en África” 1978. Montaña de Mulanje, Malawi.

“La hilera de una cumbre, un círculo de ramas secas, van siendo otras tantas formas de ganar el acceso a otras latitudes que también están en nosotros, abiertos a ser llovidos, nevados, helados, soplados por el viento: arrasados. Quedar en nuestros actos, habitándolos «un paseo se mueve a través de la vida, (dice R. Long) es físico, pero después se hace invisible».” (Masó; 2004: 182)

Helen Escobedo es una artista marcadamente ecologista que en un gran número de sus obras critica el deterioro del medio ambiente. “En el otoño se vislumbra” remite a un bosque que se encuentra ubicado en el interior de una galería, los troncos llegan del suelo al techo y no tienen ramas, además de incluir en la obra una gran cantidad de hojas en el piso, las cuales hablan del otoño. Al igual que los troncos coloca cilindros de malla metálica de colores naranjas y ocres. La obra no sólo esta planteando un ciclo estacional sino la desaparición de los bosques, a la

que contribuyen las construcciones arquitectónicas que devoran los árboles. Los cilindros constituyen posiblemente los árboles del futuro.



Helen Escobedo, "El otoño se vislumbra" del Proyecto Espacios y sucesos: El fin del bosque, Instalación (hojas, troncos y malla de acero pintada), medidas variables. 1984. Casa del Lago, México.

2.2. Escultura viva

El árbol conjuntamente con otros vegetales son protagónicos de nuevos enfoques donde la vida real con sus implicaciones ha pasado a formar parte del arte mismo; es más, en muchas de las propuestas el escultor inicia la obra y posteriormente delega el proceso artístico a otras personas y a la misma naturaleza trascendiendo temporalmente en muchas ocasiones la vida del propio artista cuya obra continuará, en este caso el árbol, con su proceso de construcción más allá de la muerte del autor.

Ya no es solamente la madera la que es utilizada para las realizaciones escultóricas sino que el árbol o el bosque completo aunado a sus procesos de crecimiento y desarrollo son parte de la propia obra, lo que significa que, la vida misma con su temporalidad y transformación física complementan, continúan o concluyen la escultura. Para esto se realiza una búsqueda de lugares específicos, generalmente contextos naturales para realizar sus obras aunque también se han integrado algunas propuestas a espacios tradicionales, museísticos o de galerías.

Esta acción realizada por Boys en el marco de la "Documenta 7", consistió en plantar 7000 robles en la ciudad de Kassel, cada uno de ellos acompañado por un bloque



Joseph Beuys, "7000 Eichen" Acción (7000 bloques de basalto y 7000 árboles de roble) 1982, Documenta 7 Friedrichsplatz.

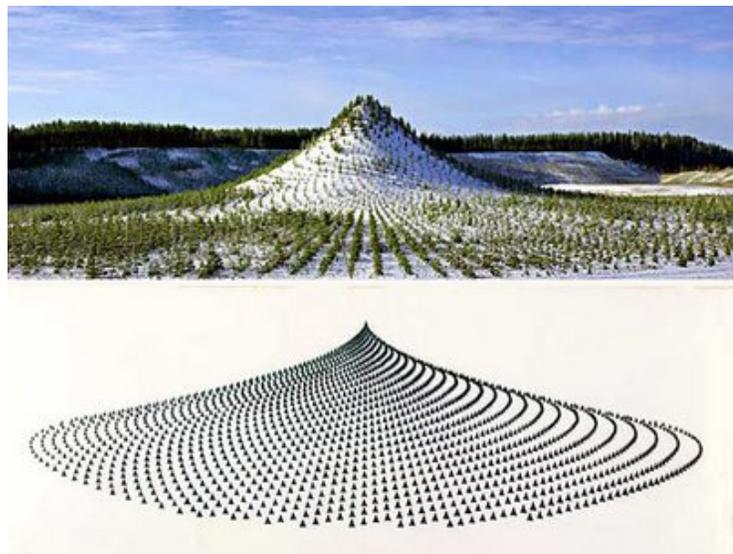
de basalto. Su planteamiento contiene un alto sentido ecológico y social siendo por un lado obra de arte y por otro, obra funcional de reforestación y como lo señala el autor la obra es un: “Desplazamiento de la capacidad humana hacia una nueva idea del arte en comunicación simbólica con la naturaleza (Boys)”.

Los 7000 basaltos fueron instalados frente al edificio al momento de ser inaugurado el evento de la “Documenta 7” y fueron trasladados al sitio donde fue sembrado cada uno de los árboles, se trata de una obra temporal y procesual, además participativa ya que implicó la colaboración activa de de muchas personas, no solo del autor. El proyecto se extendió hasta Nueva York sembrando distintos tipos de árboles.

“La obra encarna el concepto utópico de Boys de escultura social pensada para obrar una revolución en la conciencia humana. La intención de semejante acción de plantar árboles es la de señalar la transformación de toda la vida de la sociedad y de todo el sistema ecológico.” (Kastner; 2005: 165)

La propuesta de Boys se podría cuestionar de cierta manera al preguntarse por qué el sembrar árboles vivos es una obra de arte y como se pueden diferenciar de los árboles que no fueron plantados con su propuesta. En este sentido, la presencia del elemento basalto es fundamental ya que precisamente es lo que identificará a los árboles de su proyecto, este vigía que acompañará permanentemente al árbol también es un elemento de la naturaleza pero inerte piedra-árbol interrelacionados, ambos verticales e inamovibles, uno crece y otro se mantiene, solamente acompaña y señala que ese árbol es especial, que es una obra de arte.

Soportada en un diseño combinado entre lo matemático, la sección áurea y los diseños del girasol y de la piña, la propuesta de Agnes Denes también utiliza al árbol vivo, con la intencionalidad de combinar al arte con la reforestación y recuperación de terrenos no fructíferos. Esta obra se convirtió en un terreno protegido durante cuatro siglos con el objetivo de crear un bosque virgen en donde convergen nuevamente aspectos sociales, ecológicos y artísticos. En ella se vincula un bosque de forma y construcción



Agnes Denes, “Tree Mountain” (Montaña de árboles), 10000 árboles, 10000 personas, 400 años. 420 X 270 X 25 metros. 1982. Minas de Pinziö, Finlandia.

manipulada armónicamente, en donde la participación activa y consciente de 10000 personas se “plantaron” 10000 árboles cuyo crecimiento en conjunción con la temporalidad de la misma naturaleza, generan la obra que habrá de trascender la vida misma del autor.

“La acción formaba parte de un proyecto de grandes dimensiones de obra en la tierra y de regeneración de terrenos, que fue presentado oficialmente por el gobierno finlandés en la Cumbre de la Tierra de Río de Janeiro, el 5 de junio de 1992, como contribución de Finlandia para paliar la presión ecológica mundial. Patrocinada por el Programa Medioambiental de Naciones Unidas y el Ministerio finlandés del Medio Ambiente.”
(Kastner; 2005: 161)

La obra de Denes y a otras similares se les ha llamado arte del medio ambiente o medioambientales por su clara aportación ecológica. El sembrado fue realizado por voluntarios que recibieron un certificado de responsabilidad por un árbol durante 400 años; es decir, esta responsabilidad sería heredada a nuevas generaciones.

Penone realiza una intervención con su propio cuerpo y directamente sobre el árbol, utilizando la capacidad de adaptación y de crecimiento, tanto de las ramas como del albura-corteza del tronco. El autor al abrazarse y dibujar su silueta con alambre crea una simbiosis árbol-hombre naturaleza-arte por medio de la marca que se graba y modifica la materia viva que recuerda y vive el contacto humano. Cuando se introduce un clavo y se amarra con alambre o cuerda a un árbol, éste a manera de respuesta continúa con su crecimiento y la corteza se va deformando como si tuviese una cicatriz abultada, prosigue su crecimiento y llega prácticamente a devorar el material, posteriormente queda encapsulado y en muchos casos al continuar su crecimiento desaparece de la vista. Este proceso requiere de muchos años del crecimiento del árbol.



Giuseppe Penone, “Alpes marítimos. El árbol recordará el contacto”. Acción-intervención (árbol, hilo de zinc y plomo), medidas variables. 1968.

“En este intercambio, donde la naturaleza va a responder lentamente a la intervención humana (por un ensanchamiento de la corteza, por ejemplo, que hará surgir la impresión del cuerpo en la superficie del tronco), Penone utiliza en efecto el tiempo

vegetal contra el tiempo tecnológico, todo eso inscribe su historia en los ciclos naturales. Se puede ver todavía ahí un resultado, por lo menos inesperado, de la idea de trabajo en proceso: la insistencia sobre el proceso artístico mismo que hace que la obra no sea un ser, estar, sino un devenir.” (Blisténe, citado por Garuad 1994: 167)

En la propuesta es importante destacar el cambio tan radical entre la forma tradicional de hacer una escultura. Desde el punto de vista material y tecnológico el árbol no es una materia inerte, sino un ser vivo en proceso de desarrollo y crecimiento; por otro lado, la intervención del artista es mínima y la creación de la obra es realizada por el árbol mismo. No es una pieza estática terminada; es el crecimiento afectado, alterado y modificado, que el árbol al deformarse, adaptarse y aceptar en su interior esta memoria permanente de un contacto humano, hará que permanezca esta simbiosis, estando vivo o muerto.

Además la obra permite una exploración a través de los sentidos de la vista y el tacto; relación hombre naturaleza que crea un efecto de modificación real, el propio artista formando parte de la obra y el propio artista el cual al relacionarse con el árbol deja un impacto que durará muchos años.

“Pero al mirarla más de cerca, aparecen ciertas asperezas, la obra se vuelve más perturbadora y paradójica: serena, pero marcada por una reflexión sobre muerte; armoniosa, pero apoyada en una referencia constante al monstruo. Y en una penetración aún más íntima, la comunicación con la naturaleza se revela como un cuerpo a cuerpo no exento de violencia, y toda la obra pasa a constituirse como una forma de vanidad, una meditación contemporánea sobre el hombre, sus límites, pero también sobre el poder inconmensurable que es capaz de ejercer sobre el espacio y el mundo que lo rodea.” (Grenier, 2004, P.20)

Es decir, existe una utilización consciente de la materia al transportar lo humano en ser árbol. El árbol se vuelve humano y el humano se vuelve árbol.

En tal sentido, es impactante esta deformación porque se incide y se interrumpe el crecimiento natural que remite a los tumores, enfermedad que también padecen los árboles, pero en este caso remite al monstruo como dice Grenier porque para lograr la simbiosis se tiene que provocar una malformación del árbol que lleva ha recordar, de alguna manera, las deformaciones provocadas en los pies de las japonesas desde tiempos ancestrales o a las deformaciones de labios y orejas de distintas tribus africanas. Aunque la intención sea completamente distinta, aquí no es el humano sino el árbol el que vive la intervención, conduce a un proceso que se da sobre la piel del mismo, que el tiempo tatuará con la huella del artista.

El tiempo también es fundamental en esta obra; en su proceso, la silueta terminará por desaparecer al ser tragada por el árbol mismo. Aunque inadvertida y olvidada posteriormente por su desaparición externa, la obra queda en el interior y en la memoria pues el cuerpo y la naturaleza experimentan o exploran una simbiosis total y real, al quedar fusionada la silueta en el interior del árbol.

En esta obra Goldsworthy interviene solamente las hojas de un árbol de castaño de indias. Su obra es de muy corta duración crece se desarrolla y desaparece, lo que lo obliga a registrarla y mostrarla por medio de la imagen fotográfica. En palabras de Goldsworthy: «necesito el impacto de tocar, la resistencia del lugar, los materiales y el tiempo...».



Andy Goldsworthy, "Torn Hole" (agujero de llanto), «castaño de indias orificio abierto saturado por el borde con tallos de hierba movidos por el viento». Intervención (Fotografía cibachrome, detalle), 91 X 61 cm. 1986

Con esta mínima intervención el autor logra un fuerte impacto visual, ya que modifica el orden natural de los árboles, la forma circular geométrica que realiza con el recorte de las hojas contrasta significativamente y con la que conforma un espacio-ventana que permite ver otras hojas en segundo plano. Asimismo, nos hace reflexionar sobre los interespacios que existen en la masa virtual que se crea con el follaje.

“Trabajando directamente con materiales naturales del mismo entorno, y sin la prótesis artificial que supone la herramienta, la coordinación triangular de ojo-mano-mente se asocia al mundo de la condición infantil, a la admiración por las cosas minúsculas, a las primeras tentativas de ordenar pequeñas ramitas y hojas. Y paralelamente, a un nivel más profundo, a la evolución humana que evoca aquellos primeros gestos hechos sobre un orden orgánico natural que, con las órdenes más simples de la geometría humana, prefiguraron la emergencia de la escritura.” (McGrath; 2002: 77-78)

Esta obra de David Nash se extiende hasta la manipulación del bosque mismo. El autor sembró la cantidad de 22 árboles de fresno, controlando su crecimiento. Los árboles son ubicados en una circunferencia dejando la misma distancia entre cada uno de ellos y por medio de la poda estratégica creó y dirigió la composición con una dirección concéntrica de las ramas logrando diagonales y a la vez formando una sola copa; es decir, un domo con un sentido de reordenamiento y presencia humana. El autor creó una obra viva concebida para evolucionar con el paso del tiempo en el contexto natural de los propios árboles; de hecho, para lograr las dimensiones y forma de la imagen de la obra han tenido que transcurrir 30 años.

“Nash ha esculpido estos volúmenes y formas en el espacio tallando y modelando los árboles, logrando construir esculturas-paisajes que unifican los procesos de creación y desarrollo. La escultura es el resultado de la colaboración del trabajo del hombre con la naturaleza.” (Matía; 2009: 33)



David Nash, “Ash dome” (“Domo de cenizas”), plantación de 22 fresnos, 956 X 672 cm., 1977, localidad de Cae’n-y-coed, Gales.

En las obras de Nash la forma estará cambiando constantemente y también tendrá un ciclo de vida mayor que el del propio autor; es decir, la construcción, el trabajo técnico de la conformación de la propia forma se ira esculpiendo por los propios árboles. De esta manera se unifican los procesos de creación entre el árbol y el humano y tal vez por primera vez en estas propuestas plásticas de escultura viva, los creadores no podrán presenciar la transformación total y, en su caso, el final de la obra.



Sjoerd Buisman, “Lime tree arch”(El arco del árbol de lima) (Sin datos)

Buisman trabaja con la disposición del sembrado, el control de la forma por medio de la poda y el propio crecimiento de los árboles. Esta obra está considerada dentro de las propuestas artísticas a largo plazo; con la cual el autor crea un bosque dentro de otro bosque; una obra viva dentro de su propio contexto natural, como demostración espectacular de realidad pero realidad humanizada por medio del arte. Trabaja con la realidad, con la vida misma y la capacidad de transformación de estos elementos en un proceso de crecimiento controlado. Al igual que los artistas de este apartado Buisman trabaja con la vida y el lento crecimiento de los mismos y cuya transformación se puede visualizar sólo después de muchos años.



Sjoerd Buisman, “Knotted willow branch” (Rama anudada del sauce)

Esta obra aprovecha la transformación natural de crecimiento del árbol y su capacidad de adaptación como ser vivo. Es una obra procesual y evidentemente temporal en la que se registra fotográficamente el crecimiento de las ramas y del albura-corteza así como del tronco, hasta fusionarse en un proceso que duraría 10 años.

Alan Sonfist se encuentra dentro del género de los artistas medioambientales con una postura fuertemente ecologista; que pretenden recuperar los espacios robados a la naturaleza por el crecimiento urbano y en donde prácticamente no se deja rastro alguno de los espacios naturales originarios. Sonfist plantea de un espacio sin vegetación, abandonado, lleno de escombros, la reforestación con plantas y árboles endémicos. La propuesta pretende precisamente rescatar por medio de la reconstrucción, el pasado de un paisaje narrativo medioambiental.



Alan Sonfist, "Time Landscape". Vegetación, 14 X 61 m. 1965-1978 Nueva York.

"La escultura esta pensada para que evolucione continuamente conforme crecen las plantas. Sonfist explica que es importante plantar vegetación forestal autóctona, porque de lo contrario la ciudad perderá su patrimonio." (Kastner; 2005: 150)

De alguna manera también se recupera la fauna originaria con estos espacios artístico-ecológicos, ya que al mismo tiempo se recupera el hábitat de distintas especies de aves e insectos.

"Un monumento público, explicaba el artista, debía hasta cierto punto estar determinado por la historia natural, la ecología, la geología y la botánica, puesto que cada uno de estos aspectos influye sobre la forma de la escultura." (Lailach; 2007: 92)

La obra de Harriet está vinculada a una propuesta de regeneración de la tierra. En un área de seis hectáreas cuyos montes de tierra desaparecieron al ser explotados como minas, el paraje quedó desolado. Su propuesta plástica consistió en sembrar árboles de sauce; la solución formal se resolvió con tres círculos concéntricos ubicados alrededor de un estanque de agua formado por sedimentación de polvo de carbón.



Harriet Feigenbaum, "Erosion and Sedimentation Plan for Red Ash and Coal Silt Area-Willow Rings". Plantación de sauces, 6 hectáreas, 1985, Scranton, Pensilvania.

"Willow Rings se conserva como reserva natural húmeda. En su intento de mantener el equilibrio entre las personas y la naturaleza regenerando una zona dañada del paisaje para convertirla en un hábitat natural, esta obra refleja el compromiso de Feigenbaum con la regeneración de la tierra." (Kastner; 2005: 169)

Ambos artistas realizan la obra que se ilustra en un momento crítico para el condado de Orange en California, ya que su territorio estaba

principalmente dedicado a la producción de cítricos y en esos momentos los árboles se estaban muriendo o desapareciendo debido a la alta contaminación del aire o, como en muchas partes del mundo sucede, los huertos, campos de siembra o cultivo son devorados por las grandes urbes. En este marco, la propuesta pretendía una reflexión en torno a dicha problemática tanto de supervivencia de los huertos como de los cultivadores que dependían de ellos.

La propuesta plástica implica un trabajo vinculado con biólogos, ecólogos, urbanistas o arquitectos del paisaje, con el fin de crear soluciones de apoyo a la diversidad biológica e incidir en la creación de trabajo comunitario.



Helen Mayer Harrison y Newton Harrison "Portable Orchard, Survival Piece n°5". Instalación (luces de neón, madera, tierra, cítricos enanos y aguacates), medidas variables, 1972, Universidad Estatal de California.

"Nuestro trabajo comienza cuando se percibe una anomalía en el medio ambiente que es el resultado de creencias opuestas o metáforas contradictorias. Momentos cuando la realidad ya no aparece sin fisuras y el costo de creencia se ha convertido en oferta escandalosa la oportunidad de crear nuevos espacios, en primer lugar en la mente y posteriormente en la vida cotidiana." (http://greenmuseum.org/content/artist_index/artist_id-81.html)

CAPÍTULO III

PROPUESTA ESCULTÓRICA PERSONAL

3.1. Propuesta escultórica personal.

I “Lejos de la tierra me encuentro, inmersa en este cuerpo que no reconozco.
 Muerdo el presente de sabia seca, de brazos cercenados.
 Hurgo en el pasado; ya no soy flor ni raíz ni corteza,
 sólo el recuerdo de hoja que cae raspando el aire,
 de rocío que se desprende en lágrima tranquila.
 Pero aún respiro, y me hincó en pedazos de viento que arranco,
 y protesto esta libertad: que nací para estar fija, buscando manantiales.
 Y en mi condición de lengua amordazada, ante mi sorpresa: sigo existiendo.”

Carmen Gamiño

La investigación-producción de la obra de la autora se incluyó como parte de este estudio debido a que los resultados logrados en el proceso creativo personal muestran una aproximación concreta al tema desarrollado.

Para la presente investigación fue seleccionada obra producida en distintas fechas iniciando con trabajos en madera como recurso aislado de su contexto e intervenida con técnicas tradicionales. Posteriormente se muestran obras en donde el interés por el espacio llevó a realizar en ellas perforaciones para lograr una profunda interrelación materia-espacio. Más tarde durante el desarrollo creativo se dieron cambios en donde se denota una revalorización de la naturaleza y del origen de la madera. Finalmente se incluyeron trabajos en los que se manifiesta la utilización, apropiación o intervención del espacio original de la madera o del árbol mismo.

Otro logro que incluso ha sido plasmado en sus obras por algunos estudiantes es la vinculación de la naturaleza del material con la vida misma en tanto espacio del cual deviene. De igual forma, aunque la producción personal se sigue realizando en distintos formatos y contextos, este vínculo se considera fundamental para el sitio de exposición y para la apropiación de los distintos espacios y contextos.

El desarrollo mostrado en la producción personal fue influido por múltiples experiencias obtenidas como docente en el Taller de Investigación Visual Escultura en Madera, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México; por reflexiones colectivas y personales que exigía el proceso de enseñanza-aprendizaje en el taller, así como la propia motivación que llevó a la autora a buscar recursos teóricos y técnicos, ejemplos de trabajos por medio de imágenes bibliográficas e internet, además de haber incursionado en temáticas que aparentemente no tenían relación con la escultura pero, sin embargo, como se señaló en su momento dieron sustento a esta investigación.

En algunas piezas de la última producción se manifiestan otros aspectos como la analogía entre el árbol y el ser humano, lo cual devino del estudio de la esquizofrenia. Esto llevó por primera vez a la concepción de la madera en su relación con el árbol como elemento vivo e integral, inserto en su propio contexto vital y análogo al ser humano.

Lo anterior permitió visualizar al árbol como una totalidad de posibilidades signicas de alto potencial para la creación escultórica y a su vez, abrió opciones para poder desmembrar las partes del mismo y trabajarlas ya fuera en forma aislada, combinadas o con todos sus elementos en conjunto. En este sentido, la disociación de los elementos del árbol condujo a utilizarlos con un significado más completo y se pudo experimentar con propuestas que reflejaran ese mismo desdoblamiento y ese "sin sentido" que tienen que ver con aspectos del ser humano como la esquizofrenia, que es un desorden psíquico en el que el enfermo se encuentra en estado de separación de todo contacto con la realidad y en donde el cuerpo físico del individuo se divorcia del yo "... y se siente el cuerpo más como un objeto entre objetos, en el mundo, que como la médula del propio ser del individuo."

Esta característica que provoca la escisión, el corte, la separación en distintos falsos yoes llevaron a la autora no sólo a la visualización como un todo sino también a las posibilidades de fragmentación de ese todo para la creación escultórica.

Formalmente, la obra es un prisma rectangular que con la inserción de espacios y el ahuecamiento total del interior lo convierten en un volumen virtual constituido por planos virtuales. Cinco de sus lados están saturados de huecos irregulares que vuelven transparente al volumen y rompen con la rigidez simétrica; los huecos también permiten ver en la parte superior formas irregulares masivas que corresponden a los huecos, dando la idea de haber penetrado por alguno de ellos y buscando la salida por otros, coincidiendo en la parte superior lo que remite a un desplazamiento organizado.



"Termitas". Talla en madera (roble rojo), madera laqueada.
43x19x19 cm. 1990. Santiago de Chile.

Esta obra fue realizada con la temática del lenguaje propio del material y los procesos de desintegración que realiza el ataque de las termitas, cuyo efecto es la perforación del material y creación de inter-espacios naturales y de carácter azaroso.

Es importante mencionar que a pesar de que la obra ha sido trabajada con una técnica tradicional como es la talla, la obra no es masiva en su totalidad; el espacio interior se comunica con el del exterior por medio de los inter-espacios. Estas características permiten ubicar la obra como el inicio de un proceso de producción escultórica que se vincula con el espacio real.

El planteamiento manejado en esta obra es el lenguaje del material y el desplazamiento relacionado con la desmaterialización del mismo. El objeto principal de la obra está realizado en una sola pieza y compositivamente tiene varios puntos de interés: la parte superior muestra el espacio creado al vaciarse la materia del contenedor. La obra fue motivada por un fenómeno físico de la naturaleza, efímero y más etéreo que sólido, además de temporal, como lo es la lluvia. Específicamente es la representación de una nube en movimiento que se condensa en la que posteriormente viene la precipitación de las gotas. El soporte está realizado en fibra de vidrio con movimientos ondulatorios para reafirmar el impacto de la caída de las gotas de madera y virtualmente manejar el desplazamiento de la nube.



“Lluvia de madera”. Mixta (talla en madera de oyamel y fibra de vidrio). 152 X 103 X 83 cm. 1998.

En la obra, es importante la solución del pedestal que al mismo tiempo es parte de ella, como una prolongación del objeto principal, en donde se unifican dos espacios distintos: el vertical y el horizontal.

Las once piezas que constituyeron esta instalación fueron expuestas en diferentes foros, intercambiadas y museográficamente presentadas con distinta composición espacial, hasta reunir las todas juntas en la galería Roberto Garibay; constituye la primera propuesta de escultura-instalación, subtitulada Anagnórisis que en el trabajo literario significa reconocimiento de los personajes de una obra.

“La obra de Ma. Eugenia Gamiño expresa un estado de inestabilidad entre lo negativo y lo positivo, le da la misma densidad en el espacio. Un constante alejamiento y acercamiento de las formas, da la sensación de un movimiento flotante en el agua. Uno de los universos que ella nos muestra es el que surge del vientre de la madre. Este continuo sinfín reúne y se dispersa, y así, hasta el infinito: hasta que todo se rompa y llegue a convertirse en parte del universo mismo.”

Tadashi Uei

El planteamiento plástico de “Apropiaciones espaciales-Anagnórisis” es el espacio y la temporalidad. En la obra, cada elemento ha tenido vidas distintas hasta llegar a coincidir en un mismo tiempo y espacio. Es decir, en la exposición de la galería Roberto Garibay hubo un proceso de identificación y reconocimiento de todos y cada uno de los elementos. Después, nuevamente la separación. Tal vez puedan seguir aumentando las piezas de la serie o tal vez no y quizá puedan volver a reencontrarse o tal vez no.



“Apropiaciones espaciales. Anagnórisis”. Instalación (talla en madera de oyamel y fresno). Medidas variables (11piezas). 1999. Galería Roberto Garibay de la Academia de San Carlos.

“...Al hablar de apropiaciones espaciales, Ma. Eugenia Gamiño incorpora así tradiciones estéticas conseguidas a partir de usos artísticos necesarios para significar la eterna y utópica necesidad de órdenes distintos a la rigidez aparentemente natural. Con esto consigue abrir paso a percepciones, sensaciones y sentimientos favorables a la

producción de espacios liberados.

No queda en el objeto aislado la práctica transformadora, sino que produce series, se vale de la madera y organiza instalaciones necesarias para ampliar su repertorio de signos y soportes materiales. Todo ello para interpelar con llamados a penetrar, perforar, reestructurar, insertar, contradecir, a modo de plantear una gran metáfora a la urgente necesidad de cambio”

Alberto Hajar

En esta obra se plantean tres estados del tiempo: presente, pasado y futuro, dos de los elementos rodean a dos árboles vivos y dos están vacíos. Éstos últimos se pueden visualizar como el pasado de los árboles que crecieron y vivieron en ese lugar y que ya no existen; el presente está significado por los árboles reales vivos y el futuro en el grosor de los elementos que los rodean y que sugieren el tamaño que tendrán muchos años después. La transparencia de los troncos por medio de los orificios, fue necesaria para integrar y vincular al espacio interno con el externo además de permitir, de alguna manera, ver el vacío y los árboles jóvenes en el interior.



“Extensiones pasadas o futuras” Intervención (corteza, resina, malla metálica). Medidas variables (4 elementos). 1999, Casa del Lago, Chapultepec.

La utilización de la corteza natural y el trabajo de sitio de esta obra son de carácter fundamental, ya que se vincula la misma al contexto real y a la realidad misma con la utilización o integración de los árboles vivos.

La realización de esta obra planteó una problemática diferente, ya que implicaba trabajar directamente con el tocón de un cedro blanco en el mismo sitio donde creció y murió. Era relevante reflexionar sobre la inamovilidad del tronco, sin ramas, sin hojas y con sus raíces ya estáticas, elementos en donde se manifiestan las posibilidades de movimiento del árbol en vida, ¿de qué manera se podría devolver algo de este movimiento?..

La propuesta escultórica consistió en perforar partes del tronco a manera de desprendimiento matérico; es decir, varios elementos esféricos de madera fueron colocados a distancia y a distintas alturas en los árboles aledaños. La ubicación de las esferas respondía a una comunicación



“Transportaciones puntuales”. Intervención (tocón de cedro blanco, talla y torno). Medidas variables (10 m. de área 7 elementos). 2000. Vivero de Coyoacán.

visual con los espacios del tocón, en donde el espectador se acerca a las perforaciones que en un momento pueden fungir como ventanas, obligada y sorpresivamente se encuentran dichas esferas con la mirada de los distintos elementos esféricos, desprendidos del tocón y con el que se crea una correspondencia del espacio con el volumen desprendido. Al mismo tiempo se logra un vínculo visual y táctil entre el árbol muerto y los árboles vivos, considerando determinante el vínculo que se produce entre el contexto propio y natural de la obra y los árboles en sus dos estados.

II “Esperaba sólo muerte, en este estado de espera sin aromas. Y tú me eliges de entre muchas, y yo no opongo resistencia. El calor que me viene de tus manos me arrima la esperanza, el retorno a la sangre que palpita.

Acepto el hierro lacerante que me rompe, que le abre nidos al espacio. Acepto ahogar el grito en la pupila dilatada con tal de hallarle vida a esta vida.”

Carmen Gamiño



"Resistencia al tiempo" Intervención (hojas y árboles). Medidas variables. 1999. Hejime, Japón.

Para la realización de esta obra se recolectaron las hojas de los propios árboles y fueron reubicadas entre las distintas ramas de los mismos en una acción de recordar su ubicación original, levantándolas y desprendiéndolas ahora del suelo. Esta acción imposible de ser llevada a cabo en la realidad, volver a pender de las ramas, es un acto de resistencia a la acción física y transformadora e ineludible al paso del tiempo.

El trabajo se orientó a dar a las hojas una segunda oportunidad de vida, hasta que nuevamente su fuerza física resista, después éstas caerán por segunda vez para ahora sí, regresar a la tierra y continuar con los ciclos y procesos naturales de reintegración.

Al igual que en las demás obras del tema, el contexto es fundamental ya que el ambiente de los árboles vivos es alterado en forma radical y la composición de las hojas es evidentemente modificado aunque pretende de alguna manera crear un referente de la imagen volumétrica de las copas de los árboles, de su masividad e impenetrabilidad visual.

“El viento sopla y la fragilidad de la vida se deja sentir en el susurro de los árboles. Los pensamientos de otoño se han quedado congelados en la mirada fugaz del tiempo, sólo nos queda un segundo para fluir en el estrecho camino de la existencia y desvanecernos a través de la fragilidad de un instante. Sólo quiero cerrar los ojos y escuchar las hojas caer, dejar que rompan el silencio que separa la vida de la vida y volver a sentir el viento en el susurro de los árboles... Para María Eugenia Gamiño Persona con firmes raíces, fino tronco y brillantes hojas.”

*Felipe Tecciztemoc
Martínez Macías*

Esta obra está compuesta de ocho elementos, seis paneles, una esfera y un cubo, todos forrados de corteza de distintas especies. La saturación de elementos en un mismo espacio remiten necesariamente a un bosque, los elementos verticales a los árboles de pie, los elementos horizontales a los caídos y los volúmenes a arbustos masivos o a árboles todavía de pequeño formato. Las formas planimétricas y los volúmenes geométricos humanizan a este bosque escultórico; creando con la obra una interrelación mental entre el árbol y el humano. El lenguaje del material es fundamental, ya que la utilización de la corteza real y la fuerza que contiene por sus texturas, además de la visual, hace una referencia directa al árbol.

Asimismo, dejar la posibilidad de que el espectador pueda desplazarse entre los elementos de la instalación hace también una referencia a la de caminar en un bosque entre los árboles.



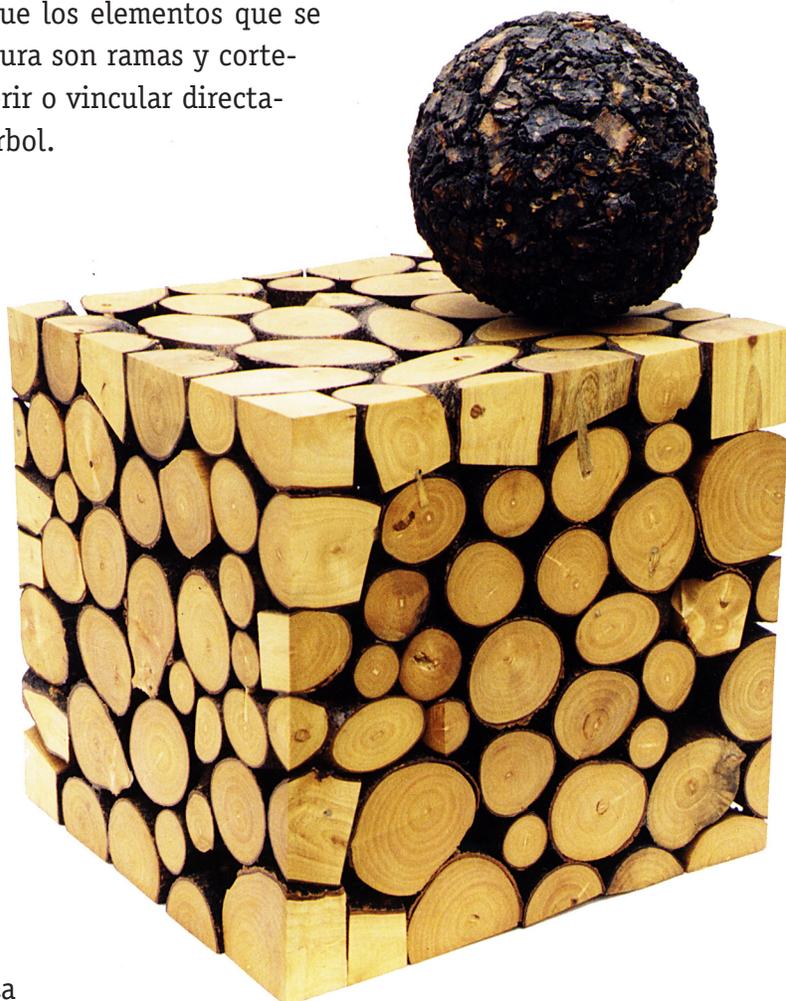
“El bosque” Instalación (corteza de cedro blanco, hule, encino, pino y fresno). Medidas variables. 2003.

Esta obra pretende la recuperación de la memoria del objeto o corporeidad del árbol, de alguna manera independiente del contexto pero que mantiene un vínculo intrínseco con el origen de la naturaleza de la madera, dado que los elementos que se utilizan para conformar la escultura son ramas y corteza reales con la intención de referir o vincular directamente a la imagen original del árbol.

De la misma manera las formas geométricas, el cubo y la esfera corresponden a lenguajes abstractos creados por el hombre y la intención de darle estas formas a las ramas y a la corteza es precisamente denotar la presencia e interrelación humana con el árbol; esto es, crear una simbiosis árbol-humano.

La esfera de corteza crea un mundo cerrado que crece hacia el interior y que no permite ver a los otros elementos del árbol. La corteza es la posibilidad de contacto, pero al mismo tiempo es el límite con el exterior.

El cubo de ramas remite a la poda, una acción natural que en este caso se emplea para lograr una forma geométrica cúbica. En tal sentido, el árbol adquiere una forma y una composición diferente pero conserva la fuerza y contundencia de sí mismo.



"Límites de la memoria" Mixta (ensamble de ramas y corteza de fresno). 39 X 26 X 26 cm. 2004

"Para mi esta escultura tiene como tema al "Propio Árbol". Hay una forma esférica hecha de las cortezas del árbol, que está encima de una estructura cúbica de ramas ensambladas, esta escultura puede llamarse "objeto especial", porque se convirtió en un objeto extraordinario.

El punto importante de esta obra, es la existencia de una distancia conceptual en nuestro conocimiento sobre un "Árbol" con esta "Escultura". Aquí el árbol se convirtió en un objeto esférico-cúbico que estamos observando de frente. En la parte esférica se siente un mayor impacto por la distancia conceptual entre lo que pensamos de un "Árbol" con el objeto. Lo cual invita a que haya interés creativo."

Kiyoto Ota

Involución es una instalación de elementos esféricos cuya realización va en aumento en el número de piezas; también es variable en las dimensiones de cada una de ellas. No es una pieza concluida sino una que va en crecimiento.

La corteza y la piel también funcionan como capa protectora de los efectos exteriores de contacto e interacción física, además de límite, como se ha mencionado con anterioridad; esto se tiene la intención de marcar con la corteza una frontera entre interior y exterior, en donde mentalmente se pueden ubicar las hojas, las ramas y las raíces dentro de las esferas, en una acción de introspección,



"Involución" Instalación (corteza de árbol). Medidas variables (cinco piezas, obra en crecimiento). 2003.

ensimismamiento, aislamiento y apartamiento del mundo exterior. La piel funciona en esta obra como una coraza limitante, divisoria y que imposibilita toda comunicación con cualquier elemento externo; son mundos independientes, cerrados, en donde la interacción no es posible, no se permite siquiera mirar; solo imaginar en el interior a los elementos que conforman el árbol.



Esta obra cuestiona la ubicación lógica de algunos de los elementos del árbol. Compositivamente se marcan distintas direcciones, unas logradas con la forma natural de la rama y otras, con las acumulaciones de ramas con cortes en diagonal que generan direcciones grupales.



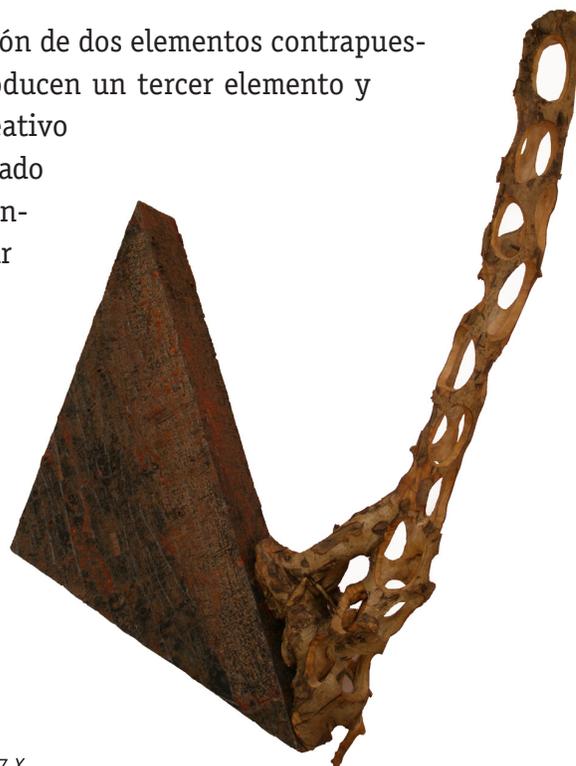
III “Soy madera atravesada por este espacio que no siento.
Camino ahora en el mundo de los hombres
y hablo como ellos. He aprendido a mirarme hasta
las vísceras, a estar expuesta. El ruido de pasos
se oye diferente entre paredes.
Y ahora que sé de tiempo, de espacio y de materia,
he aprendido también a entristecerme. Árbol que me diste vida
¿podrías reconocer mi imagen?
Paisaje que no recuerdo, ¿sabrías que soy yo?”

Carmen Gamiño

“Ubicaciones perdidas”. Mixta
(Corteza y ramas). Área utilizada 116x97.5x20 cm. 2006

en varias esculturas en las cuales se pretende la integración humano naturaleza. El prisma triangular forrado de corteza cambia las características formales de un tronco y el respeto de la forma de origen de la rama, son elementos que conectan de inmediato a la memoria con la imagen del árbol, pero el prisma triangular también conecta con lo humano. En la rama se mantiene su característica de extensión y aunque perforada registra la intervención de la mano del autor al igual que el manejo formal, espacial y matérico conforman esta otra opción, una tercera posibilidad.

Terceridad implica la fusión de dos elementos contrapuestos que al fusionarse producen un tercer elemento y es parte del proceso creativo con el que se ha trabajado



“Terceridad”. Mixta (talla de rama y corteza). 187 X 236 X 40 cm. 2006.

IV “Ignoraba que podía ser sólo ojo o sólo pie.

No estar únicamente frente a otros, sino ser parte de ellos.

Con las mismas aberturas y contornos, a un tiempo, respirando el mismo espacio.

Somos uno, y yo andaba como vocablo que no se sabe cierto hasta que la voz lo despierta, lo alarga y lo junta con la última palabra, y el significado de ambos se rebela.

Fluye entonces la materia a través del tiempo, rodeada de espacio, hasta el equilibrio.

Y vuelvo a ser rama que concreta una vez más el camino hacia la vida.”

Carmen Gamiño

El desarrollo mostrado en la obra personal constituye una ruta para abordar desde la creación de la obra escultórica, su vínculo con el lenguaje signico de la naturaleza del material, desde conocimientos aportados por la biología, la cosmogónia, la literatura y la ecología, entre otros.

CONCLUSIONES

Como resultado de la investigación puede afirmarse, en una primera instancia, que el árbol y sus elementos, incluida la madera, pueden ser empleados en la construcción de propuestas escultóricas que reflejen la relación de la obra con su contexto y con el ser humano.

Lo anterior lleva, asimismo, a establecer que la información que el árbol aporta como ser vivo, desde un punto de vista de su desarrollo vital, permite hacer analogías que coinciden con los ciclos de vida del propio ser humano.

Cada elemento vital del árbol, constituye una parte del lenguaje sígnico del mismo, que puede ser utilizado de forma aislada o en conjunto en la construcción de propuestas escultóricas.

La expresión de la relación del árbol con lo humano históricamente se ha plasmado, en el arte visual, la literatura, la religión, la cosmogonía y en diversos campos del desarrollo humano, aunque su concepción como totalidad no siempre ha sido considerada.

Las posibilidades matéricas del árbol como totalidad encontrados durante el análisis de las analogías mencionadas, han sido expresadas en propuestas plásticas tridimensionales desde 1982 con Gauguin, hasta 2007 con Goldsworthy sin que exista, a la fecha un estudio sistemático e integral del tema.

Las características máticas del árbol permiten a un artista visual transitar de propuestas centradas en la madera hacia una búsqueda en donde cada trabajo constituya una exploración de todas las propiedades de los elementos sgnicos que conforman el material.

La creación escultórica tiene una mayor significación cuando expresa las características de vida del propio material y aquellas otras que lo asocian con lo humano.

Las obras de la autora que se incluyen en el presente estudio son representativas de una trayectoria que se inicia en la madera como recurso escultórico y transita hacia el árbol en su contexto de vida. A partir de los resultados de esta investigación el trayecto señalado se considera únicamente como el inicio de nuevos caminos por recorrer.

BIBLIOGRAFÍA

- ANN QUANCE, Roberta. (2000). *Mujer o árbol, Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. España, Edit. Gráficas Rógar, S.A. 1ª Edición.
- ANZIEU, Didier. (1998). *El Yo-Piel*, Madrid. Biblioteca Nueva. 3ª Edición.
- BACHELARD, Gastón. (1997). *El aire y los sueños*, México. Edit Fondo de Cultura Económica. 7ª Edición.
- BACHELARD, Gastón. (1996). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México. Edit Fondo de Cultura Económica. 2º Edición.
- BOUCHARDON, Patrice. (1998). *Las energías curativas de los árboles*. Málaga. Editorial Sirio. 1ª Edición.
- CIRLOT, Juan Eduardo.(2006). *Diccionario de símbolos*. España. Ed. Ciruela. 10º Edición.
- COOPER, J.C. (2002). *Diccionario de símbolos*,.Barcelona. Gustavo Gili. 2ª Edición.
- D'ASCIA, Luca. (2004). *Cuerpo e imagen en el renacimiento*. Colombia. Editorial Universidad de Antioquia.
- DELEUZE, Guilles. (1983). *Rizoma*. México. Premia Editora de Libros S.A. . 3ª Edición.
- FERNÁNDEZ, Aurora. (2003). *Arte Povera*. Madrid. Edit. Nerea. 2ª Edición.
- FINE, Marc. (2002). *Espacios urbanos. El mundo del diseño ambiental*. España. Edit.Atrium Internacional de México, S.A. de C.V.
- GARRAUD, Colette. (1994). *L'idée de nature dans l'art contemporain*. París, Flammarion.
- GRANDE, John K. (2005). *Diálogos Arte-Naturaleza*. España. Fundación Cesar Manrique.
- GRATH, Doroti Mc. (2002). *El arte del paisaje*. España. Atrium Internacional de México, S.A de C.V.
- GRENIER, Catherine, Giuseppe Penone, 2004, España, Fundación "La Caixa"
- GUASH, Ana María. (2003). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Edit. Alianza Forma, 5º reimpresión.
- GOODING, Mel y William. Furlog. (2002). *Song of the earth*. Italia. Thames & Hudson.
- GUILLAUMIN, André, F. (1970). *Moteau, C. Moreau. La vida de las plantas*. España. Editorial Labor S.A.

-
- HAGENEDER, Fred. (2006). La sabiduría de los árboles. Singapur. Ed. Blume.
- HELLPACH, Willy. Géopsyché: l'âme humaine sous l'Influence du Temps, du Climat, du Sol et du Paysage, trad., p. 267
- KASTNER, Jeffrey, Wallis Brian. (2005). Land art y arte medioambiental. Hong Kong. Ed. Phaidon. 1ª Edición.
- LAILACH, Michael. (2007). Land Art. Germany. Ed. Taschen. 1ª edición.
- LAING, R.D. (1988). El yo dividido. México, Fondo de Cultura Económica.
- LARRAÑAGA, José. (2001). Instalaciones. España Nerea.
- LENS, Hans. (1995). El bosque y el árbol a través del tiempo y el espacio. Breve relación de leyendas, mitos y símbolos. México. Edit. Porrúa.
- LINFORD, Jenny. (2006). El árbol una maravilla de la naturaleza. China. Parragón Books Ltd.
- LORIA, Viviane, "La ciudad como entelequia"
- MC GRATH, Dorothy. (2002). Arte del paisaje, El mundo del diseño ambiental. España, Atrium Internacional de México. S.A. de C.V. 1ª Edición.
- MADERUELO, Javier. (1995). Actas-Arte y naturaleza. Huesca, España. Ediciones La Val de Onsera.
- MADERUELO, Javier. (1994). La pérdida del pedestal. España. Ediciones Akal. 8ª Edición.
- MADERUELO, Javier. (2008). La idea de espacio en la arquitectura y en el arte contemporáneo. España. Ediciones Akal. 8ª Edición.
- MARCHAND, Simón. (2001). Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "Postmoderna". Madrid. Graficas Color María Zayas.
- MASÓ, Alonso. (2004). Qué puede ser una escultura. Granada. Edit. Universidad de Granada. 1ª Edición.
- MATÍA, Paris, Blanch. (2009). Procedimientos y materiales en la obra escultórica. España, Ediciones Akal, S.A. 1ª Edición.
- MEYER, James. (2005). Arte minimalista. Hong Kong. Edit. Phaidon. 1ª Edición.
- MORALES, Raquel. (2008). La enciclopedia del bonsái. Madrid. Edit. LIBSA. 1ª Edición.
- RAMÍREZ Elisa, Bustamante J. García V. (2008). Raíces identidad y migración. México. Fundación Bancomer. 1ª Edición.
- VALLEJO, Luis. (2000). "Bonsái escultura y naturaleza". España. Lunwerg Editores.

-
- WARR, Tracey. (2006). El cuerpo del artista. Hong Kong. Edit. Phaidon. 1ª Edición en español.
- WILSON, Carl, Loomis, Walter. (1980). Botánica. México. Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana.
- WOLDSWORTHY, David. En las entrañas del árbol. 2007. España. Centro de Arte Reina Sofía.
- Conservar y restaurar madera. (2004). Barcelona. Parragón Ediciones.
- El asombroso mundo de la naturaleza.(1969). España. Selecciones de Reades Digest.

OTRAS FUENTES DE CONSULTA

- MOSQUERA, Gerardo. http://replica21.com/archivo/articulos/m_n/037_mosquera_mendieta.html
- http://es.wikipedia.org/wiki/Mitología_comparada#Axis_mundi
- <http://www.Xente.mundo-r.com/fillosdebreogan/arboles.html>
- (http://greenmuseum.org/content/artist_index/artist_id-81.html)
- Catálogo de exposición "Apropiaciones espaciales, Anagnórisis" Academia de San Carlos 1999

POEMAS

- La poesía es un atentado celeste. Vicente Huidobro. <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/poema18.htm>
- Mujer de las afueras. Eavan Bolan. ANN QUANCE, Roberta. (2000). Mujer o árbol, Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo. España, Edit. Gráficas Rógar, S.A. 1ª Edición.
- Agnición de mi misma. Carmen Gamiño. Poema realizado para la publicación de catálogo de exposición "Apropiaciones espaciales- Anagnórisis" en la Galería Roberto Garibay en la Academia de San Carlos 1999

BIBLIOGRAFÍA DE IMÁGENES FOTOGRÁFICAS

Capítulo I

1.- M.E. Gamiño

2.- http://www.google.com.mx/images?client=safari&rls=es-es&q=alerce&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&source=univ&ei=b0m-TMbjFoumsQPA-bCADQ&sa=X&oi=image_result_group&ct=title&resnum=6&ved=0CDwQsAQwBQ&biw=1252&bih=628

3 y 4.- M.E. Gamiño

5.- http://www.google.com.mx/images?client=safari&rls=es-es&q=cultura+celta&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&source=univ&ei=yEHGTIX1040isQODjfGyDQ&sa=X&oi=image_result_group&ct=title&resnum=5&ved=0CDsQsAQwBA&biw=1252&bih=628

6.- http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://dfsandin.eresmas.com/Jpg/Arbol.jpg&imgrefurl=http://arwen7.lacoctelera.net/post/2008/09/27/el-aliso-del-18-emarzo-al-14-abril&h=255&w=255&sz=17&tbnid=bMJvSO-UIv_P4M:&tbnh=111&tbnw=111&prev=/images%3Fq%3Dcultura%2Bcelta&zoom=1&q=cultura+celta&usg=__GF3ndo46EKhiXRTgd5f30gx6y0c=&sa=X&ei=yEHGTIX1040isQODjfGyDQ&ved=0CC4Q9QEwBA

7.- http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://jardinplantas.com/wp-content/2009/11/tipos_maderas.jpg&imgrefurl=http://jardinplantas.com/tipos-de-maderas-para-exterior/&usg=__FFTkrjps3YSEnNtB-M4oRPuCkig=&h=251&w=487&sz=43&hl=es&start=37&zoom=1&tbnid=hII8SSqdaAr7XM:&tbnh=95&tbnw=185&prev=/images%3Fq%3Dtipos%2Bde%2Bmadera%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dsafari%26rls%3Des-es%26biw%3D1252%26bih%3D628%26tbs%3Disch:10%2C1010&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=419&vpy=363&dur=10526&hovh=161&hovw=313&tx=167&ty=150&ei=IEjGTL_aBYe8sAO1tfzpDQ&oei=IkPGTKLzFZDGsAPHucWODQ&esq=3&page=3&ndsp=19&ved=1t:429,r:15,s:37&biw=1252&bih=628

8.- http://www.google.com.mx/images?um=1&hl=es&client=safari&rls=es-es&biw=1252&bih=628&tbs=isch%3A1&sa=1&q=tipos+de+madera&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs_rfai=

9.- http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.stuv.com/images/buches.jpg&imgrefurl=http://www.stuv.com/es/StuvQuelsBois.cfm&usg=__mE5tIc11c7T0PGWu8px20Rw-Zik=&h=500&w=153&sz=24&hl=es&start=186&zoom=1&tbnid=JH8C4s6a0W84aM:&tbnh=159&tbnw=49&prev=/images%3Fq%3Dtipos%2Bde%2Bmadera%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dsafari%26rls%3Des-es%26biw%3D1252%26bih%3D628%26tbs%3Disch:10%2C5310&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=460&vpy=123&dur=2021&hovh=400&hovw=122&tx=80&ty=251&ei=pUjGTL3GHIK4sQ0lnaT_DA&oei=IkPGTKLzFZDGsAPHucWODQ&esq=11&page=11&ndsp=19&ved=1t:

429,r:14,s:186&biw=1252&bih=628

- 10.- http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.mantis-pr.com/images/insectos/polilla_alada.jpg&imgrefurl=http://www.mantis-pr.com/plagas/polilla.html&usg=__fem1F_jyke0jtH_Z8tecMFOXLe0=&h=165&w=284&sz=31&hl=es&start=107&zoom=1&tbnid=sCywTtE20oQCOM:&tbnh=107&tbnw=184&prev=/images%3Fq%3Dtermitas%2Bde%2Bmadera%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dsafari%26sa%3DX%26rls%3Des-es%26biw%3D1252%26bih%3D628%26tbs%3Disch:10%2C2951&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=490&vpy=272&dur=2873&hovh=132&hovw=227&tx=122&ty=87&ei=VEnGTK7bFoX6sA0t1YCTDQ&oei=LEnGKTKLM4zEsAPy0_WODQ&esq=7&page=7&ndsp=17&ved=1t:429,r:2,s:107&biw=1252&bih=628
- 11.- http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.mantis-pr.com/images/insectos/polilla_alada.jpg&imgrefurl=http://www.mantis-pr.com/plagas/polilla.html&usg=__fem1F_jyke0jtH_Z8tecMFOXLe0=&h=165&w=284&sz=31&hl=es&start=0&zoom=1&tbnid=sCywTtE20oQCOM:&tbnh=132&tbnw=227&ei=ntldTYGPJ4v2tgPKzY3VCA&prev=/images%3Fq%3Dpolillas%2Bde%2Bmadera%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dsafari%26sa%3DX%26rls%3Den%26biw%3D1200%26bih%3D666%26tbs%3Disch:1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=725&vpy=165&dur=173&hovh=132&hovw=227&tx=181&ty=49&oei=ntldTYGPJ4v2tgPKzY3VCA&page=1&ndsp=15&ved=1t:429,r:3,s:0
- 12, 13, 14, 15, 16- Ma.E. Gamiño
- 17.- VALLEJO, Luis. (2000). "Bonsái escultura y naturaleza". España. Lunwerg Editores. P. 127
- 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 35- Ma. E. Gamiño
- 36.- http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.es.european-lung-foundation.org/uploads/WEB_CHEMIN_11433_1212670809.jpg&imgrefurl=http://www.es.european-lung-foundation.org/index.php%3Fid%3D5681&usg=__jtUQHUPcxxJT8pV_8bTeUk9Nfcw=&h=138&w=150&sz=9&hl=es&start=524&zoom=1&tbnid=uFByDUDxZSXEiM:&tbnh=110&tbnw=120&prev=/images%3Fq%3Dalveolos%2Bpulmonares%2Bimagen%26start%3D386%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dsafari%26sa%3DG%26rls%3Des-es%26biw%3D1252%26bih%3D628%26output%3Dimages_json%26tbs%3Disch:11%2C15370&um=1&itbs=1&ei=Y-PITI1vkq6wA4nKhJYL&iact=hc&vpx=159&vpy=334&dur=513&hovh=110&hovw=120&tx=86&ty=61&oei=UuPITOXTOpOasAORoKyODg&esq=28&page=31&ndsp=21&ved=1t:429,r:7,s:524&biw=1252&bih=628

Capítulo II

IMÁGENES DE OBRA

- 1.- Paul Gauguin, WILKINSON, Alan. (1981). "Gauguin To Moore". Canadá. Catálogo Art Gallery of Ontario. P. 45
- 2.- Henry Moore, LEWINSON, Jeremy. (2007). "Moore". Alemania. Taschen. P.42-43

-
- 3.- Constantino Brancusi, http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.westminster.edu/staff/brennie/images/brancusi%2520endless%2520column.jpg&imgrefurl=http://www.westminster.edu/staff/brennie/relandrels.htm&usg=__sCiLSrjZo20sH8b7d200ggiTVtg=&h=1608&w=600&sz=135&hl=es&start=47&zoom=1&tbnid=28-PloHmIf31QM:&tbnh=140&tbnw=52&prev=/images%3Fq%3Dbrancusi%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DX%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26biw%3D1241%26bih%3D599%26tbs%3Disch:10%2C727&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=309&vpy=124&dur=13&hovh=368&hovw=137&tx=88&ty=325&ei=_IfATNWdDijGsA0b_cz0Cw&oei=8IfAT0anAoKgsQ01l0zQCw&esq=3&page=3&ndsp=25&ved=1t:429,r:2,s:47&biw=1241&bih=599
- 4.- Bárbara Hepworth, http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.epdlp.com/fotos/hepworth2.jpg&imgrefurl=http://www.epdlp.com/cuadro.php%3Fid%3D474&usg=__TQedd5_HJ4195C-srHNEibJpze=&h=441&w=512&sz=14&hl=es&start=9&zoom=1&tbnid=LnwuphDILZE8gM:&tbnh=114&tbnw=154&prev=/images%3Fq%3Dbarbara%2Bhepworth%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DX%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26biw%3D800%26bih%3D415%26tbs%3Disch:10%2C424&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=371&vpy=109&dur=868&hovh=208&hovw=242&tx=103&ty=96&ei=Uu3ATNPMApCosAP3_uT1Cw&oei=Me3ATIL2K4uksQ0wjtXRCw&esq=2&page=2&ndsp=8&ved=1t:429,r:6,s:9&biw=800&bih=415
- 5.- Louise Nevelson, http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.sanfranciscosentinel.com/wp-content/uploads/2007/08/painted_woods___royal_tide_i_1960___white_vertical_water_1972_louise_nevelson.JPG&imgrefurl=http://www.sanfranciscosentinel.com/%3Fp%3D4294&h=519&w=504&sz=142&tbnid=VLR8Sd06J9nTHM:&tbnh=228&tbnw=221&prev=/images%3Fq%3Dlruise%2Bnevelson&zoom=1&q=lruise+nevelson&usg=__H0zJRxbWuhODWwachlOVokKGNyc=&sa=X&ei=z03ATNTgCIScsQPn_KDwCw&ved=0CBsQ9QEwAA
- 6.- Richar Deacon, <http://www.artzari.fr/fiche-artiste.Richard-Deacon.html>
- 7.- Carl André, http://www.google.com/imgres?imgurl=http://images.artnet.com/artwork_images/117335/442019.jpg&imgrefurl=http://www.artnet.com/Galleries/Artwork_Detail.asp%3FG%3D%26gid%3D117335%26which%3D%26aid%3D1516%26wid%3D425832635%26source%3Dinventory%26rta%3Dhttp://www.artnet.com&usg=__eLtITPgBB7kMe4cvwWcDkx1tzu4=&h=432&w=640&sz=26&hl=es&start=26&zoom=1&tbnid=2BdndjvN05a-OM:&tbnh=154&tbnw=206&ei=fdZdTbmaJYz6sA0ptrXDCA&prev=/images%3Fq%3Dcarl%2Bandre%2Bimagenes%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dsafari%26sa%3DX%26rls%3Den%26biw%3D1200%26bih%3D666%26tbs%3Disch:10%2C405&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=132&vpy=270&dur=1332&hovh=184&hovw=273&tx=150&ty=78&oei=dtZdTcTBIYv6sAPegvTACA&page=2&ndsp=15&ved=1t:429,r:0,s:26&biw=1200&bih=666
- 8.- Alice Aycock, http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.moma.org/collection_images/

resized/540/w500h420/CRI_140540.jpg&imgrefurl=http://www.moma.org/collection/browse_results.php%3Fcriteria%3D0%253AAD%253AE%253A256%26page_number%3D1%26template_id%3D1%26sort_order%3D1&usg=__NJzcpzL72wZvwGSzcvtf3Nei-Tw=&h=420&w=491&sz=68&hl=es&start=39&zoom=1&tbnid=akTEm4ZiAD0pgM:&tbnh=113&tbnw=144&prev=/images%3Fq%3DAlice%2BAycock%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DX%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26biw%3D800%26bih%3D415%26tbs%3Disch:10%2C1576&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=444&vpy=132&dur=449&hovh=208&hovw=243&tx=141&ty=127&ei=fvnATKj_MpGusAPmxPGjDA&oei=GvnATLfbDY20sA067cDWCw&esq=6&page=6&ndsp=9&ved=1t:429,r:7,s:39&biw=800&bih=415

- 9.- Robert Morris, (2005). "Arte minimalista". Hong Kong. Editorial Phaidon. P.64
- 10.- Joseph Kosuth, MATÍA, Paris, Blanch. (2009). Procedimientos y materiales en la obra escultórica. España, Ediciones Akal, S.A. 1ª Edición. P. 67
- 11.- Toshikatsu Endo. (2005). "Land art y medioambiental". Hong Kong. Phaidon. P.113
- 12.- Carl André. (1994). "L'idée de nature Dans l'art contemporain". Paris. Flammarion. P. 10
- 13.- Bracken Struts. <http://www.flickr.com/photos/escher1/475664378/>
- 14.- Nils Udo. http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://greenmuseum.org/a_img/nils_udo_das_nest_a_image.jpg&imgrefurl=http://greenmuseum.org/content/artist_index/artist_id-36.html&h=325&w=325&sz=21&tbnid=iprpdHnvju2V7M:&tbnh=118&tbnw=118&prev=/images%3Fq%3DNils%2Budo&zoom=1&q=Nils+udo&usg=__L-yGlaAca0mCLh_OomczEbVeYmEM=&sa=X&ei=8AHBTJKGD4LQsAPy7tWSDA&ved=0CBwQ9QEwAA
- 15.-Mikael Hansen. http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.designboom.com/contemporary/naturalarchitecture/03.jpg&imgrefurl=http://www.designboom.com/contemporary/naturalarchitecture.html&h=322&w=450&sz=74&tbnid=rhfsGFAU3C7PNM:&tbnh=91&tbnw=127&prev=/images%3Fq%3DMikael%2BHansen&zoom=1&q=Mikael+Hansen&usg=__krG5BbY0BQba0-Pez2MvXIjWJko=&sa=X&ei=TQLBTNrvIZOgsQPElrnWCw&ved=0CC4Q9QEwAw
- 16.- Wolfgang Buntrock. http://www.landart.de/neu/1_projekte/011_fisch2.html
- 17.-Andy Goldsworthy. http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.knowtheledge.net/Images/goldsworthy1.jpg&imgrefurl=http://www.knowtheledge.net/goldsworthy.htm&usg=__86Tnya0s93vjxzPsVkGLzynW4Ds=&h=200&w=200&sz=22&hl=es&start=157&zoom=1&tbnid=WkenUpAHlmp6cM:&tbnh=155&tbnw=160&ei=gttdTb7FDZKCsQ09s8HPCA&prev=/images%3Fq%3Dandy%2Bgoldsworthy%2Bimágenes%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dsafari%26sa%3DX%26rls%3Den%26biw%3D1200%26bih%3D666%26tbs%3Disch:10%2C4815&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=177&vpy=291&dur=1390&hovh=160&hovw=160&tx=91&ty=61&oei=S9tdTePqNJHCsAPVq7G6CA&page=10&ndsp=16&ved=1t:429,r:0,s:157&biw=1200&bih=666

-
- 18.- Dominique Baily. (2002). McGRATH, Dorothy. "El arte del paisaje". España. Atrium Internacional de México. P.108
- 19.- Mario Merz. http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://rescuezone.weblogg.no/images/homage_til_mario_merz_igloo_1177403852.jpg&imgrefurl=http://rescuezone.weblogg.no/m_042007.html&usg=__w_KWA1zWAV8YKIob4KrM3nYR7UU=&h=375&w=500&sz=126&hl=es&start=23&zoom=1&tbnid=hg_UO65yhWt4LM:&tbnh=118&tbnw=155&prev=/images%3Fq%3DMario%2BMerz%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DX%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26biw%3D800%26bih%3D415%26tbs%3Disch:10%2C949&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=405&vpy=122&dur=795&hovh=118&hovw=157&tx=128&ty=178&ei=5gbBTJqyDZGosQPcmvSUDA&oei=2wbBTN2bIoucsQPv5rnLCw&esq=4&page=4&ndsp=8&ved=1t:429,r:6,s:23&biw=800&bih=415
- 20, 21, 22, 23.- Mario Merz.
http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://images.artnet.com/artwork_images/166767/121012.jpg&imgrefurl=http://www.artnet.com/Galleries/artwork_detail.asp%3FG%3D%26gid%3D166767%26which%3D%26ViewArtistBy%3Donline%26aid%3D11700%26wid%3D423993735%26source%3Dartist%26print%3D1%26rta%3Dhttp://www.artnet.com&usg=__3-Lp5-le_hGJMZlf8dVssLD3aKQ=&h=434&w=640&sz=37&hl=es&start=244&zoom=1&tbnid=P3-D8lnVKEEnMEM:&tbnh=93&tbnw=137&prev=/images%3Fq%3DMario%2BMerz%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DX%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26biw%3D800%26bih%3D415%26tbs%3Disch:10%2C9106&um=1&itbs=1&ei=cAfBT0y0JILksQPc15WFDA&biw=800&bih=415
- 24.- Christo y Jeanne-Claude, (2007). LAILACH; Michael. "Land Art" . Madrid. Taschen. P. 17
- 25.- Ian Hamilton Finlay. http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://joseluiscano.blogia.com/upload/20090830094324-hamilton-finlay.jpg&imgrefurl=http://joseluiscano.blogia.com/temas/artistas-invitados.php&usg=__PB4y14tyVSuAEJ0IFkGEJdmRji0=&h=400&w=300&sz=36&hl=es&start=130&zoom=1&tbnid=QowuXm0uSu9EkM:&tbnh=128&tbnw=99&prev=/images%3Fq%3Dian%2Bhamilton%2Bimágenes%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26hs%3D4b9%26sa%3DX%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26biw%3D800%26bih%3D415%26tbs%3Disch:10%2C4466&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=567&vpy=49&dur=390&hovh=259&hovw=194&tx=142&ty=190&ei=Yw3BTNq0Go2qsAPbwpmkDA&oei=Jg3BTIXSKom-sAP0irHfCw&esq=16&page=16&ndsp=8&ved=1t:429,r:3,s:130&biw=800&bih=415
- 26.- Jaques Vieille. <http://www.jacquesvieille.com/01-ichrono/11j-ichrono-jv.html>
- 27.- Dominique Baily. http://www.liaschelkens.com/projects/artists/dominique_baily.html#top
- 28.- Marc De Roover. http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.liaschelkens.com/projects/artists/marc_de_roover/mdr_visible01.jpg&imgrefurl=http://www.liaschelkens.com/projects/artists/marc_de_ro

-
- over.html&h=469&w=625&sz=98&tbnid=geRHlpf9AgBSjM:&tbnh=102&tbnw=136&prev=/images%3Fq%3DMarc%2BDe%2BRover&zoom=1&q=Marc+De+Roover&usg=__WB6MEE7-60QH-4LH9SbOXMw7u4A=&sa=X&ei=QhDBTKz0ApGesQOY16mEDA&ved=0CCEQ9QEwAQ
- 29.- Ana Mendieta. http://www.google.com.mx/images?q=Ana+Mendieta&oe=utf-8&rls=org.mozilla:es-ES:official&client=firefox-a&um=1&ie=UTF-8&source=univ&ei=URPBTMjvNYOqsAP02M2mDA&sa=X&oi=image_result_group&ct=title&resnum=2&ved=0CDIQsAQwAQ&biw=800&bih=415
- 30.- Andy Goldsworthy, MATÍA, Paris, Blanch. (2009). *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. España, Ediciones Akal, S.A. 1ª Edición. P55
- 31.- Gloria Friedman. http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/44/Gloria_Friedmann_Skulptur_Denkmal_Moltkeplatz_Essen.jpg/90px-Gloria_Friedmann_Skulptur_Denkmal_Moltkeplatz_Essen.jpg&imgrefurl=http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sculptures_of_trees&usg=__-QsdP0nX_VJPjY1m2-0xGBf-89A=&h=120&w=90&sz=5&hl=es&start=24&zoom=1&tbnid=8TJhGRas3rVZMM:&tbnh=96&tbnw=72&prev=/images%3Fq%3DGloria%2BFriedmann%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26biw%3D800%26bih%3D415%26tbs%3Disch:10%2C1003&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=139&vpy=187&dur=238&hovh=96&hovw=72&tx=85&ty=53&ei=sBxBTJPKnpG-sQPut7HLCw&oei=VRXBTNC2K4musAPOksHSCw&esq=7&page=4&ndsp=8&ved=1t:429,r:4,s:24&biw=800&bih=415
- 32.- David Nash. Catálogo del Hokkaido Asahikawa Museum of Art. "David Nash, Spirit of three seasons. P. 070, 072
- 33.- Andy Gldsworthy. http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.arteshoy.com/images/miscelanea-andy6.jpg&imgrefurl=http://www.arteshoy.com/mis20071005-1.html&usg=__3pB2Do8DFAlsjuXAC_XJnQ_eseo=&h=283&w=190&sz=37&hl=es&start=8&zoom=1&tbnid=JQh_UBpbQ08CTM:&tbnh=107&tbnw=86&prev=/images%3Fq%3DAndy%2BGoldsworthy%2Ben%2Blas%2Bentra%25C3%25B1as%2Bdel%2B%25C3%25A1rbol%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official%26biw%3D800%26bih%3D415%26tbs%3Disch:10%2C199&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=298&vpy=98&dur=506&hovh=226&hovw=152&tx=84&ty=205&ei=iBnBTMrLCoH0tgP82vWgDA&oei=exnBTIWWCo24sA00ybjXCw&esq=2&page=2&ndsp=9&ved=1t:429,r:1,s:8&biw=800&bih=415
- 34.- Dominique Baily, (2002). McGRATH, Dorothy. "El arte del paisaje". España. Atrium Internacional de México. P.113
- 35.- Andy Gldsworthy. (2006). MATIA, París. "Conceptos fundamentales del espacio escultórico". España. Akal. P. 195

-
- 36.- Richard Long, (2005). "Land art y medioambiental". Hong Kong. Phaidon. P.127
- 37.- Helen Escobedo (1984) <http://www.helenescobedo.com/paginas/ecoloia.php?image=0>
- 38.- Joseph Beuys. (1994). "L'idée de nature Dans l'art contemporain". París. Flammarion. P. 107
- 39.- Agnes Denes, (2008). "Arte&Hoy". China. Editorial Phaidon. P. 406
40. Giusepe Penone, (2004). Grenier, Catherine. "Giusepe Penone. Fundación La Caixa. P.62
- 41.- Andy Goldsworthy, http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://29.media.tumblr.com/tumblr_l3u2p485c31qzyb10o1_500.jpg&imgrefurl=http://musedamused.tumblr.com/post/685975470/so-happy-to-see-these-on-yayeveryday-andy&usq=__AULMcwKRQTX005-uSCpoVDPSOX4=&h=334&w=500&sz=137&hl=es&start=408&zoom=1&tbnid=UihI05EbhW0PZM:&tbnh=123&tbnw=199&prev=/images%3Fq%3DAndy%2BGoldsworthy%26um%3D1%26hl%3Des%26client%3Dsafari%26sa%3DX%26rls%3Des-es%26biw%3D1252%26bih%3D628%26tbs%3Disch:11%2C10861&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=133&vpy=170&dur=491&hovh=183&hovw=275&tx=138&ty=90&ei=CB_GTJqBMpTmsQPz-dGjDQ&oei=_x7GTMjjClj0tgPFxMiHDQ&esq=22&page=22&ndsp=18&ved=1t:429,r:5,s:408&biw=1252&bih=628
- 42.- David Nasch, MATÍA, París. Procedimientos y materiales en la obra escultórica". España. Akal. P.33
- 43.- Sjoerd Buisman, <http://gallery.guernsey.net/gallery/images/sjoerd2large.jpg>
- 44.- Sjoerd Buisman, http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.earthpo.com/images/sjoerd-buisman.png&imgrefurl=http://www.earthpo.com/scriptie/hoofdstuk-2.html&h=289&w=489&sz=230&tbnid=xkfRrni_SgckUM:&tbnh=77&tbnw=130&prev=/images%3Fq%3DSjoerd%2BBuisman,%2B%2Bimágenes&zoom=1&q=Sjoerd+Buisman,++imágenes&usg=__MgLi-cMh2K7im9KtZK-k0XJacyQ=&sa=X&ei=kTnGTPPWEonmsQP3l43JDQ&ved=0CBsQ9QEwAA
- 45.- Alan Sonfist, (2007). LAILACH; Michael. "Land Art" . Madrid. Taschen. P. 93
- 46.- Alan Sonfist, (2005). "Land art y arte medioambiental". Hong Kong. Phaidon. P. 150
- 47.- Harriet Feigenbaum, (2005). "Land art y arte medioambiental". Hong Kong. Phaidon. P. 145
- 48.- Helen Mayer y Newton Harrinson, (2005). "Land art y medioambiental". Hong Kong. Phaidon. P.142

Capítulo III

Imágenes de obra

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13. Ma. E. Gamiño