

**LOS
DIÁLOGOS
DE LA
CURVA**

JORGE PALACIOS



**LOS
DIÁLOGOS
DE LA
CURVA**

JORGE PALACIOS

ORGANIZAN Y PATROCINAN**GOBIERNO DE CASTILLA-LA MANCHA**

PRESIDENTE
José María Barreda Fontes

CONSEJERA DE EDUCACIÓN, CIENCIA
Y CULTURA
M^a Ángeles García Moreno

VICECONSEJERO DE EDUCACIÓN
Y CULTURA
Pedro Pablo Novillo Cicuéndez

DIRECTOR GENERAL DE PROMOCIÓN
CULTURAL
Rafael de Lucas Vegas

AYUNTAMIENTO DE TOLEDO

ALCALDE - PRESIDENTE
Emiliano García-Page Sánchez

VICEALCALDE – CONCEJAL DE CULTURA
Ángel Felpeto Enríquez

www.jccm.es

Palacios, Jorge (1979-)
Los diálogos de la curva / Jorge Palacios;
[textos, Anatxu Zabalbeascoa,
Lorena Rodríguez, Jorge Palacios].
Toledo : Consejería de Educación, Ciencia
y Cultura, 2011
100 p., [3] h. pleg. : il. col. y n. ; 24 cm
ISBN 978-84-7788-629-7
1. Palacios, Jorge (1979-)--Exposiciones.
2. Escultura española--S.XX--Exposiciones.
I. Zabalbeascoa, Anatxu. II. Rodríguez,
Lorena. 730.036(460)(083.824)

PUBLICACIÓN / PUBLICATION

EDITA / *PUBLISHER*
Consejería de Educación, Ciencia y
Cultura. Gobierno de Castilla-La Mancha

COORDINACIÓN EDITORIAL /
EDITORIAL COORDINATION
Lucía Roldán

DISEÑO Y MAQUETACIÓN /
DESIGN AND LAYOUT
Tres Tipos Gráficos

TEXTOS / *TEXTS*
Anatxu Zabalbeascoa,
crítica de arte y arquitectura / *art and
architecture critic*

Lorena Rodríguez,
historiadora del arte / *art historian*

Jorge Palacios,
escultor / *sculptor*

FOTOGRAFÍAS / *PHOTOGRAPHIES*
Daniel Covadlo
Gerardo Garrido
Luis Magán
Carlos Cid

Las tipografías utilizadas en este libro son:
Univers y Gotham y ha sido impreso en
papel Creator Vol de 150 gr. / *Typographies
used throughout this book are: Univers and
Gotham, and it is printed on Creator Vol of
150 gr. paper.*

© de las obras / *for the artworks:*
Jorge Palacios

© de las fotografías / *for the photographs:*
sus autores / *their respective authors*

© de los textos / *for the texts:*
sus autores / *their respective authors*

© de la edición / *for the edition:* Gobierno
de Castilla-La Mancha. Consejería de
Educación, Ciencia y Cultura

TRADUCCIÓN / *TRANSLATION*
Labortec

IMPRIME / *PRINTED BY*
BRIZZOLIS, arte en gráficas

ISBN
978-84-7788-629-7

DEPÓSITO LEGAL / *LEGAL DEPOSIT*
M-24695-2011

Impreso en España / *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Prohibida la
reproducción total y parcial sin autorización
expresa del editor de la obra. / *All rights
reserved; reproduction in part or in whole
without express permission of the publisher
is prohibited.*

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
<i>Itinerancia Los diálogos de la curva</i>	
María Ángeles García	
OBRAS EN DIÁLOGO	13
<i>Un silencio que habla</i>	
Anatxu Zabalbeascoa	
SELECCIÓN DE OBRAS 2000 – 2010	35
CONVERSACIONES	59
<i>Entrevista con Jorge Palacios</i>	
Lorena Rodríguez	
LO PROCESUAL EN PALACIOS	69
<i>Reflexiones, apuntes y confesiones sobre un proceso</i>	
Jorge Palacios	
ENGLISH TEXTS	81
APÉNDICE	93
Relación de obras	
Esculturas a través de Realidad Aumentada	
Apuntes biográficos	

ITINERANCIA LOS DIÁLOGOS DE LA CURVA,
JORGE PALACIOS

La obra de Jorge Palacios (Madrid 1979) despierta los sentidos.

Cuando una creación nos habla como lo hacen las esculturas de este madrileño, hito de adopción, se establece un diálogo de doble dirección con el entorno y con el espectador que es realmente enriquecedor.

Los diálogos de la curva toma como vehículo transmisor a la ciudad de Toledo para establecer esta comunicación no verbal entre el arte contemporáneo y una ciudad Patrimonio de la Humanidad, creando una interacción libre, y al aire libre, sin tapujos.

El arte de esculpir sensaciones, de tallar pensamientos y experiencias tiene cobijo y una gran proyección en nuestro artista, que ya atesora una gran experiencia con su participación en diversas ferias internacionales de arte contemporáneo y exposiciones colectivas a nivel nacional.

Ahora, vamos a poder disfrutar de la obra de Palacios en la Puerta de Bisagra, en el Palacio de Fuensalida, en la Puerta del Sol o el Museo de Santa Cruz. Creatividad en estado puro con la naturaleza como aliada. Teca, abedul, pino y maderas africanas son la materia prima de la mayoría de sus creaciones, en las que se aprecian influencias de Isamu Noguchi, Barbara Hepworth, Jean Arp y Anish Kapoor.

Auguste Rodin decía que el arte es contemplación, es el placer de penetrar la naturaleza y adivinar en ella el espíritu que la anima.

Así es la obra de Jorge Palacios, esculturas con vida que se mimetizan con el entorno, con el paisaje, y con las que quiere transmitirnos sus inquietudes, su visión de la vida. Estamos frente a una obra inquietante, curvas y tensiones que dan forma al particular universo de este artista.

El Gobierno de Castilla-La Mancha está con los creadores en esta región porque con su obra contribuyen al progreso y al futuro de una sociedad moderna, con inquietudes y que buscan en el arte un nuevo modelo de comunicación, de contacto con el espectador promoviendo una cultura de acceso universal.

María Ángeles García
Consejera de Educación, Ciencia y Cultura

OBRAS EN DIÁLOGO

«La obra del artista actúa como catalizador, como un agente mediador que establece un diálogo con el entorno capaz de revelar su esencia misma. A la vez, el paisaje constituye para el artista el soporte en el que se proyecta su discurso»

Isamu Noguchi

UN SILENCIO QUE HABLA

Anatxu Zabaldekoa

Austeridad, abstracción, monocromatismo, ausencia de ornamento, acabados precisos, geometría impura y esfuerzo. El componente orgánico en las esculturas de Jorge Palacios arraiga su obra en la historia del arte moderno y, a la vez, rompe el precepto minimalista que exige a los volúmenes esenciales e irreductibles una geometría elemental.

Los trabajos de Palacios son irreductibles y esenciales. Pero también contenidos, geoméricamente complejos, singulares. Es esa forma escueta la que les imprime especificidad, carácter, humanidad. No se trata de una suma de partes sino de la reducción de una idea hasta dejarla sin partes, condensada, de una sola pieza.

La de Jorge Palacios es una escultura de gesto elocuente. En singular: un único gesto por pieza. Y es el resultado de un esfuerzo físico. De una resta extrema que le lleva a romper máquinas hasta quedarse con lo irreductible, lo significativo, lo que si no está deja de ser. La simplicidad formal no equivale a simplicidad de experiencia. Como apuntó Robert Morris, «las formas unitarias no reducen las relaciones, las ordenan».

La historia del arte revela ciclos, en general consecutivos, de culturas sustractoras en contraposición a los de las culturas que funcionan por adición, los movimientos que añaden. Bajo distintos nombres, ideales y promesas, los movimientos artísticos se mueven en ese vaivén de resta y suma en el que el hartazgo ante una situación desencadena la contraria. En ese eterno retorno, las culturas que añaden son las que varían, más o menos, lo añadido. Y las sustractoras, las responsables de lo que se asimila y arraiga, de lo que aprendemos a leer como permanente.

Palacios es un artista fuera de su tiempo. Busca la permanencia y eso hoy es querer estar al margen del momento. Ideológicamente pertenece a la época en la que no se consideraba que una escultura pudiese hablar para molestar. Ni, por supuesto, que una escultura debiera molestar. Sus trabajos le hablan al cerebro desde el tacto y desde la relación que establecen con el espacio y el tiempo (el momento detenido de las culturas sustractoras). Pero sus esculturas también dialogan con el tacto a través del ojo. Se palpan con la vista.

Ese tacto visual es el resultado de varias decisiones. La primera es la elección del material, la madera de aliso, iroco, arce, palo de hierro, teka, ébano, seike o abedul. Pero también refleja el esfuerzo en el tratamiento del material con que Palacios dispone los cimientos de cada trabajo. Como el pintor, que prepara el lino del lienzo antes de comenzar a pintar, este escultor trabaja la madera con gubias, raspines y lija antes de dejarla lista para una vida en el exterior. Así, recupera la ancestral relación entre arte y esfuerzo. Entre mano y material. Más allá de conceptos, ideas e idealismo. O, mejor, además de estos.

MADERA

La madera es una materia viva. Incluso si alguien trata de embalsamarla. En el arte contemporáneo, es poco habitual como material para exteriores. Y ese es el primer mensaje que envía Palacios: el de llevar un interior al exterior, el de cuidar el lugar común como la casa propia. La madera habla en dos dimensiones, la temporal y la espacial. Al existir maderas duras y blandas, al ser vivas y cambiantes, la madera es uno de los materiales escultóricos que mejor responden al espacio y al tiempo por igual. A la duración, el tiempo largo de una escultura. La madera trabajada hasta la resistencia es la antítesis del arte efímero. Y, sin embargo, compone piezas que responden al paso del tiempo y, ya sea muy levemente, mutan, cambian, viven, dicen sin perderse en el mensaje.

Valorar el tacto, dirigirse también a la mano en un mundo en el que casi todo parece eclipsado por una cultura visual devoradora y devastadora implica una elección. En el hacer de Jorge Palacios indica una escala de valores. Marca la prioridad de la experiencia por encima del intelecto. Primero la sensación, luego la emoción y finalmente la razón, el entendimiento de lo que ha sucedido.

Al espectador, puede llegarle antes el material que la forma. Como se percibe la impresión del color antes de descifrar el volumen. Palacios no prioriza la sensación táctil, térmica y de materia viva de la madera por encima de la forma final. Por eso, que la madera llegue antes no implica que su proceso de trabajo no sea el contrario: partir de la idea, o de la intuición, para trazar la estrategia y acercarse a explorar una emoción inesperada. Así, Palacios establece una relación entre beckettiana y proustiana, entre radicalmente directa y nostálgica, con su materia, la madera. Los referentes físicos encuentran vinculaciones con su infancia junto a unos padres ingenieros agrícolas concentrados en investigar semillas y diseñar paisajes. Pero también remiten a sensaciones asociadas al material, primero. A la sustracción, como método y creencia. Y a la curva, como exploración y como verdad, después.

LÓGICA AUSTERA

La austeridad en la obra de Palacios no es un objetivo. Camino de la rotundidad, de la elocuencia de la pieza, trata de ser preciso, de encontrar la palabra ajustada. Por eso la austeridad es casi una lógica. La que Walter Benjamín atribuía a los hombres que añoran un mundo en torno al que poder hacer que la experiencia de la pobreza externa e interna cobre vigencia tan limpiamente que salga de ella algo decoroso. El esfuerzo tenso



de los trabajos de este escultor apela a las esencias. No le habla al cerebro. Invita al tacto, a la imaginación, a la libertad. Lo hace desde los cálculos geométricos. Eligiendo, por ejemplo, la curva Bézier (una de las más presentes en la naturaleza) para construir la pieza *Gota* en madera de seike. Pero ese esfuerzo no lo delata nunca la pieza. Queda engullido, contenido en el trabajo, escondido crípticamente a veces o libre y elocuente en ocasiones, como las escurridizas piezas realizadas en madera africana o la obra, casi un cetro tribal, estirada en palo de hierro.

Cualquiera sabe que pretender lo más sencillo resulta complicado. Y en el trabajo atemporal de Palacios, a la materia elegida, al esfuerzo, y a la reducción se debe sumar la emoción contenida, encerrada, propuesta y escueta, casi tímida, que obedece a la curva.

Si el significado depende del modo en que cualquier forma de ser contiene la experiencia latente de su opuesto, la frontera entre el reposo y el movimiento emana de los trabajos de Palacios cuando la madera persigue una curva.

No puede decirse que los trabajos de Palacios sean biomórficos. Pero sí que es la curva la que decide el movimiento de sus tres dimensiones. Y la que pone su escultura en la frontera desdibujada entre la abstracción y la evocación. Sus formas monolíticas son abstractas. La permanencia tranquila de la máxima reducción las aísla y las hace dialogar. El recogimiento de sus trabajos propicia el enigma. Rosalind E. Krauss hablaba de la «desviación de una geometría ideal» para describir la obra de Brancusi. Se trata de deformaciones ligeras, que no perturban el volumen geométrico en su conjunto, pero que, al desviarse, hablan. Sitúan las esculturas en el mundo aleatorio y cambiante de lo contingente. Así, entre su obra, son muy pocas las esculturas que derivan de formas óseas. Pero algunas podrían evocarlas. No hay restos de imperfección pétreas. Pero ciertas piezas de Palacios tienen la solidez de una roca convertida en canto rodado, gastado por el tiempo, brillante por el contacto con el agua.

Las maderas de Palacios están pulidas hasta parecer lisas como espejos, pétreas. En ocasiones consiguen la apariencia fría de un mineral. Y en ese brillo que cubre de irrealidad la madera se lee la mano del escultor. El trabajo por lograr que sea la propia materia la que exprese no sólo su carácter sino también un anhelo de superación que va más allá de su propia naturaleza.

No comunica Palacios una fidelidad ética. Su manera de explotar las propiedades naturales del material con el que trabaja le lleva a exponerlas, a retarlas, a sobrepasarlas a partir no del choque con otros materiales sino del esfuerzo que le exige al propio material. Así, sus maderas se convierten en piezas después de atravesar una odisea



de procesos de transformación que las educan para la intemperie, para el mundo, para establecer un diálogo de iguales con los lugares donde se ubicarán.

CLÁSICO MODERNO

Los anillos de la madera marcan el plano de trabajo de este escultor. Interpretándolos, siguiendo ese recorrido de vetas, Palacios se dirige al tacto del espectador. Aunque lo haga entrando por el ojo.

Más cercano a la línea de Barbara Hepworth, de Noguchi o de Henry Moore que a la de cualquier otro maestro moderno, Palacios busca que la materia hable, la reta. Como Barbara Hepworth, Palacios puede perforar sus formas, pero al contrario de la escultora británica, rara vez las desdobla, las intersecta, o las despliega. Incluso cuando perfora y se acerca al interior, Palacios elige siempre la resta. La suya es una búsqueda de la esencialidad de un volumen.

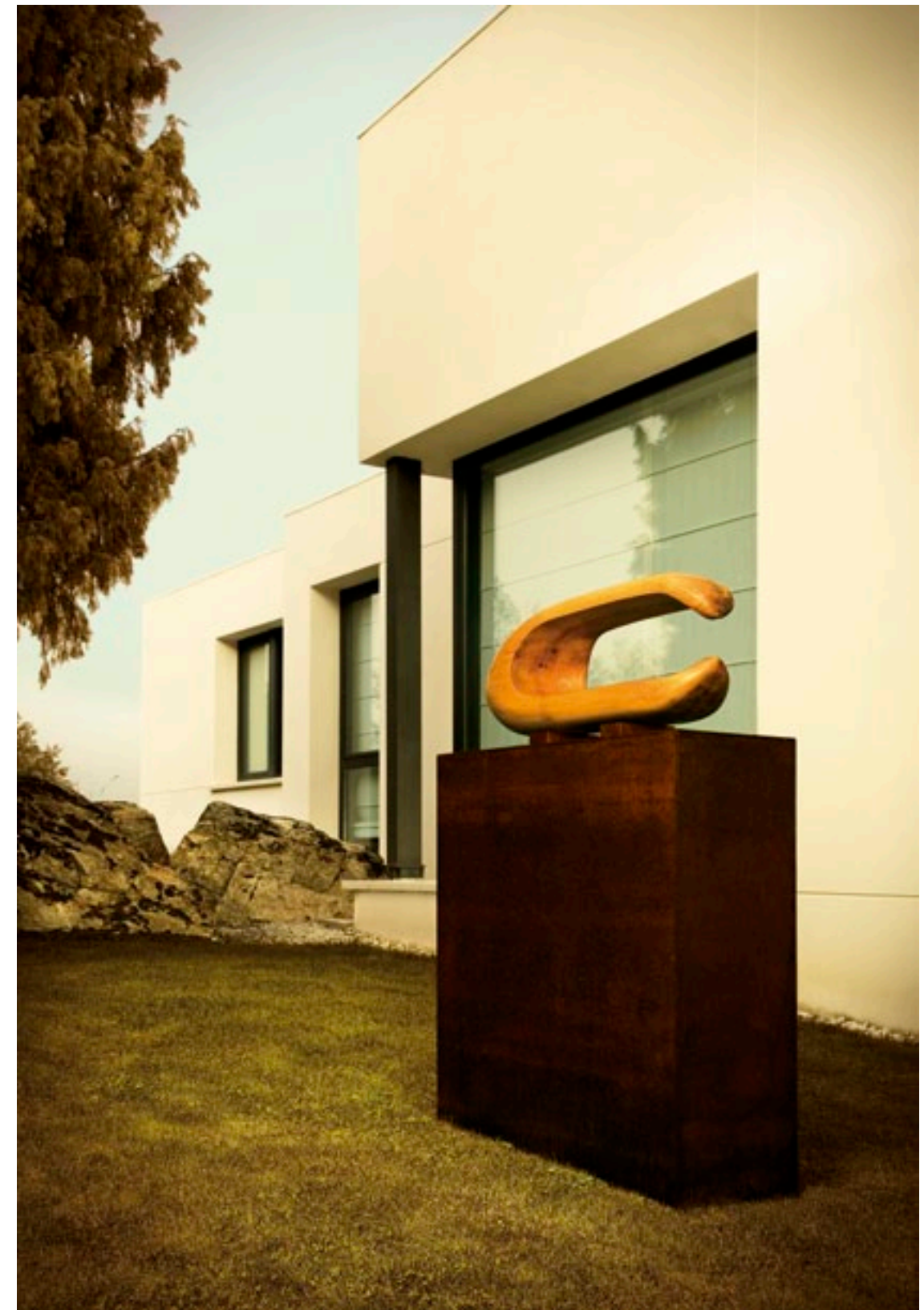
La tendencia de la escultura moderna de distanciarse de la figuración se da en Palacios, pero no pesa en un escultor que ha querido trabajar con madera para dejar su huella, pero comparte con los minimalistas el afán por realizar una obra que tiende hacia la representación de sus propios materiales.

ESCULTURA Y ARQUITECTURA

Hubo un tiempo en el que los caminos de la arquitectura y la escultura corrieron paralelos hacia la abstracción. Mathias Goeritz habló entonces de un arte con sentido, con fe. La obra de Palacios no depende conceptual ni físicamente de la arquitectura. Pero responde a ésta. El entorno la hace hablar. La cuestiona. La ayuda a no encerrarse. Rompe su hermetismo. Las esculturas de Palacios hacen de la arquitectura un marco activo en lugar de un contenedor pasivo.

El interés mutuo entre escultores y arquitectos es legendario. La elegante disposición de planos de Mies van der Rohe respiraba por la escultura explosiva de Alexander Calder. Van der Rohe creía sin aristas en la relación entre superficie y estructura. También en las maderas de Palacios, superficie y estructura es una, hecha a capas. La vestimenta es la esencia.

En Toledo, trabajos como *Equilibrio e Inercia* interrumpen, sin desbaratarlo, el tejido de la ciudad. Subrayan rincones, destacan giros, inventan rutas, fuerzan miradas. Invitan a que el peatón detenga el paso. Ralentizan la vida cotidiana. Se añaden para que veamos de otra manera el mismo marco callejero de todos los días.



Dan Graham cree en la naturaleza dialéctica de todo discurso cultural. El objetivo, en su opinión, es desvelar el artificio de las representaciones ideológicas. El desprecio al contexto hace que las mejores intenciones (las más radicales o puristas) se traduzcan, con frecuencia, en los peores resultados.

La arquitectura del último siglo no ha sido capaz de desarrollar un ornamento propio y nuevo. Cualquier filigrana resulta excesiva. Cualquier expresión es abortada. Palacios indaga en el tacto y en el calor como expresiones escultóricas. No se trata de completar o decorar sino de desarrollar una nueva percepción. De acompañar otro sentido. De enviar otro mensaje hecho de la suma de reacciones. No necesariamente de la de visiones.

El arquitecto Adolf Loos, que escribió sobre el ornamento como anatema, creía que «lo ideal es que la forma de un objeto se mantenga actual tanto tiempo como físicamente aguante dicho objeto». Palacios cuida sus esculturas preparando la madera, calculando la tensión de los volúmenes y su resistencia para que su enigma se mantenga más allá de su tiempo. La sobriedad es la que permite soportar con firmeza las fluctuaciones de la moda y los cambios del gusto. Pero es la materia lo que eterniza las obras. Para Palacios, como para Mies van der Rohe, sólo puede ser bello lo auténtico. Y, también, como en el arquitecto de Aquisgrán, la belleza se manifiesta más por sustracción que por adición.

No todo sucede en el plano de lo visible, está diciendo Palacios. ¿Se trata de construir o de hallar las formas? Sólo de un interior vivo puede aparecer un exterior vivo. Y Jorge Palacios eligió ser escultor de exteriores. La suya es una obra enigmática que se expone en espacios abiertos.

CONTEXTO

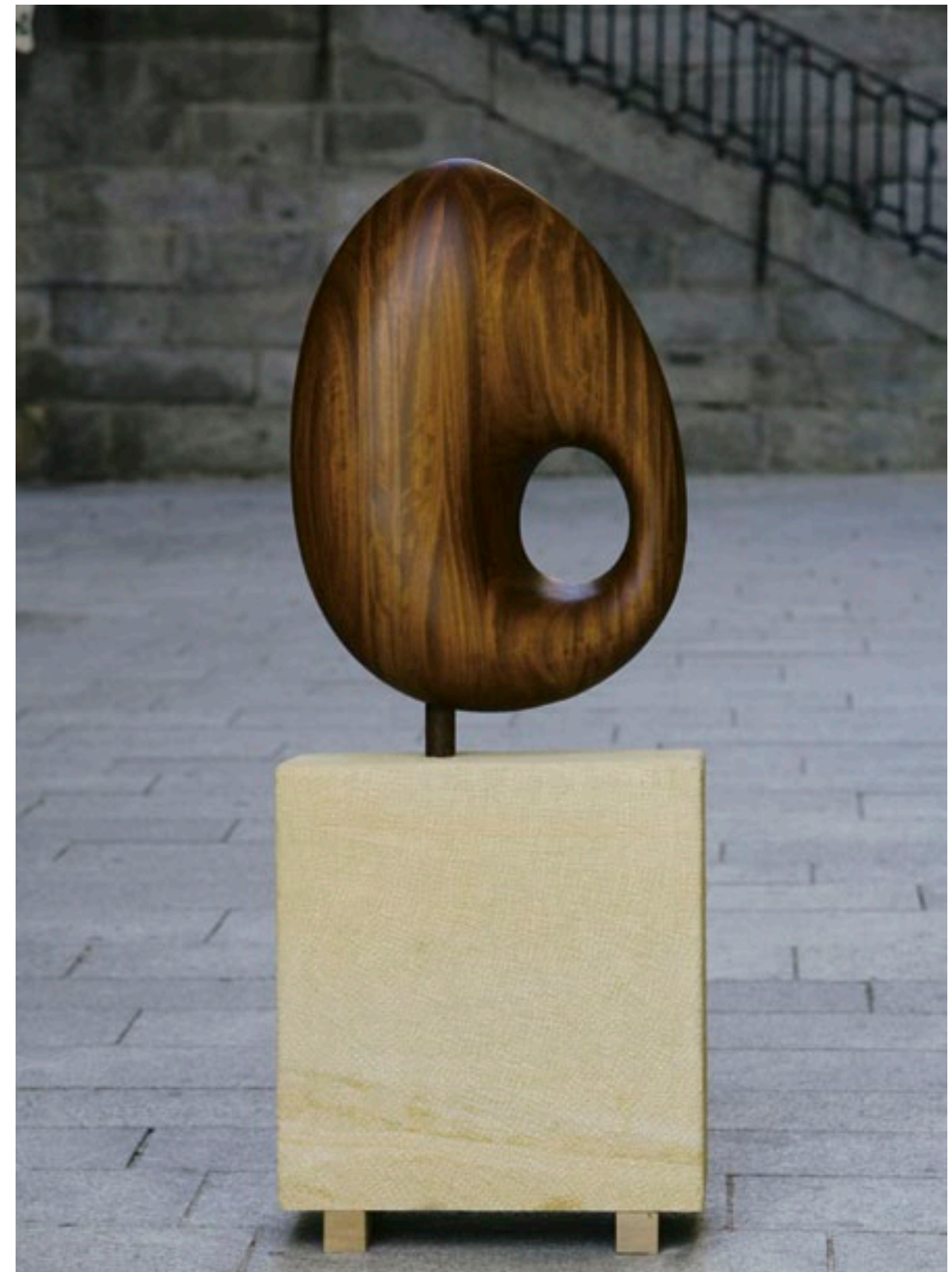
La noción japonesa del *shibui* habla del conocimiento para saber cuándo debe uno detenerse. El *shakei*, en cambio, describe el diseño de la suma de contextos como si éstos fueran ondas expansivas en torno a un objeto. Sucede con la sombra del árbol, con el musgo que crece en torno a su tronco, pero puede suceder con el paisaje, que funciona ampliando la visión del jardín si éste se diseña teniéndolo en cuenta. El *shakei* amplifica la percepción de los espacios partiendo del objeto, pero puede extender su lectura de la planta al jardín o del jardín a la montaña. Hay marcos que amplían. Y piezas que despiertan esa ampliación como una onda expansiva. También las esculturas de Palacios llevan el interés al espacio que las rodea. A veces subrayan un lugar.

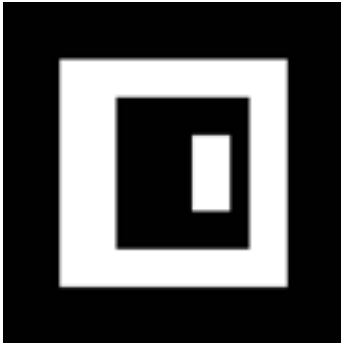


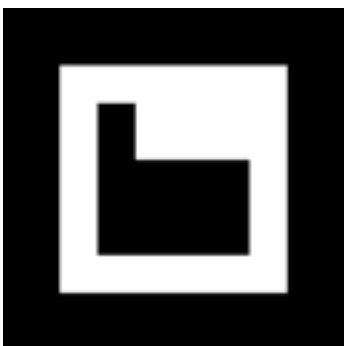
Otras ponen un acento. Pueden perderse en un marco, pero retienen su esencia como la semilla no deja de existir a pesar de haberse convertido en fruto.

Al margen del tamaño variable, pero siempre domesticado, no existe en el trabajo de Jorge Palacios una vocación monumental. Su anhelo es el diálogo. Y esa presencia que pide ser completada con una realidad inesperada es lo que sitúa su obra fuera del tiempo real y en contacto con la realidad de su tiempo. Enmendando a Rosalind Krauss, la escultura de Palacios no es ya la que está sobre o frente a un edificio y no es el edificio, pero sí puede ser la que está en el paisaje sin ser el paisaje. Su obra hace buena la precisión de Siegfried Giedion cuando consideraba al visitante, al ciudadano, al observador, como participante activo en la formación de los edificios y de los espacios.

Las condiciones que delimitan las distintas artes se han visto alteradas en las últimas décadas. Vivimos el momento de lo ambiguo. La mejor definición es la falta de definición. Hay edificios escultóricos y esculturas útiles (piezas de diseño) que se venden en galerías del arte bajo la denominación de origen del Design Art. Atravesamos un tiempo en el que se desdibujan los límites entre disciplinas. Se borran las fronteras y desaparecen las tipologías. Gotthold Lessing definió la escultura como un arte que tiene que ver con el despliegue de los cuerpos en el espacio. Su medio es ese, el espacio. No quiere ser el tiempo. El siglo XX se encargó de demostrar que la escultura existe en el tiempo. Muda. Se transforma. Cambia cuando cambia el contexto. La relación con el contexto amplía las tres dimensiones de la escultura. Abre caminos, devuelve el eco, impone un nuevo límite (ilimitado) al trabajo de un escultor y sitúa la obra de Jorge Palacios más cerca de quien callejea por una ciudad y se pregunta por la vida que de quien acude a un museo en busca de certezas.









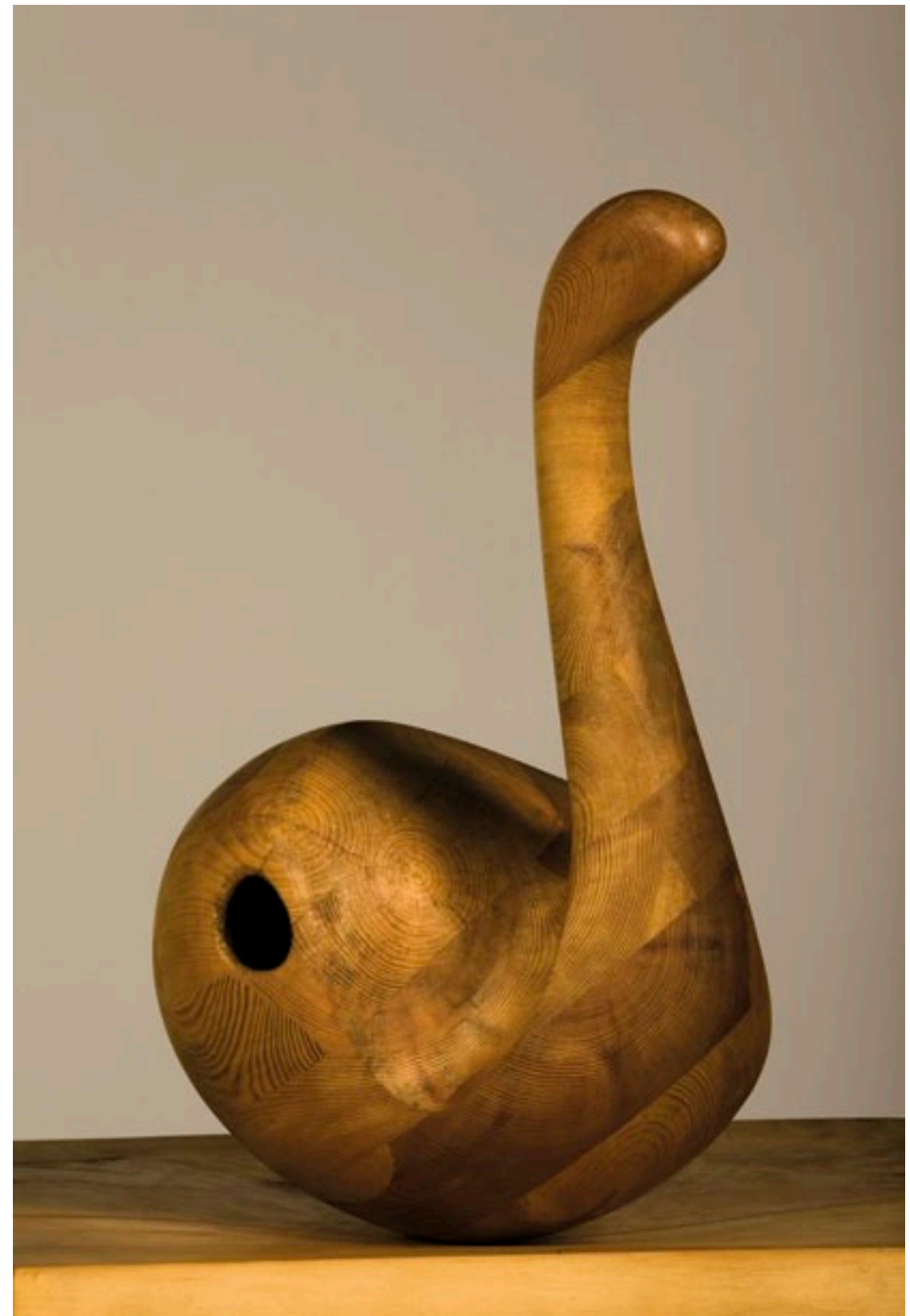


SELECCIÓN DE OBRAS 2000 - 2010

«Todo material posee sus propias
cualidades individuales.
Sólo cuando el escultor trabaja
directamente, cuando establece
una relación activa con su material,
éste puede tomar parte en la
formación de una idea»

Henry Moore























CONVERSACIONES

«Creo firmemente que mi obra debe dialogar con el entorno que la rodea. Para mí resulta fundamental que las esculturas tengan un sentido, un fundamento, un motivo por el que deban emplazarse en un determinado lugar y no en cualquier otro»

Jorge Palacios

ENTREVISTA CON JORGE PALACIOS

Lorena Rodríguez

Acercarse a la obra de un creador como Palacios, a través de distintos diálogos y conversaciones con el propio autor, nos permite comprender de primera mano cómo configura este escultor su particular universo creativo.

Lorena Rodríguez.- En primer lugar y para ir entrando en materia me gustaría saber en qué tendencia artística consideras que te enmarcas o qué referentes artísticos inspiran tu obra.

Jorge Palacios.- Me resulta difícil responder a esta pregunta y afirmar que mi obra se adscribe a una u otra tendencia aunque creo que, de algún modo, puedo decir que me identifico con la abstracción orgánica y que me puedo sentir cercano a la obra de creadores como Noguchi, Hepworth o Kapoor, entre muchos otros, pero sobre todo a las gotas de lluvia, los glaciares y las curvas de la naturaleza... que, en mi opinión, son los verdaderos maestros de unos y otros. También, me sitúo en la línea de pensamiento de Oscar Niemeyer cuando asegura que no le atrae en absoluto la línea recta, dura, creada por el hombre, sino la curva libre y sensual que se encuentra en la naturaleza y en el universo.

LR.- Me gustaría saber cómo y de dónde surgen las ideas que luego trasladas y toman forma de esculturas.

JP.- Creo que provienen de alguna u otra manera de la observación directa de la naturaleza y de la ciencia, que me sirven de inspiración. Desde mi punto de vista, uno se fija en lo que ve desde lo que conoce y entiende.

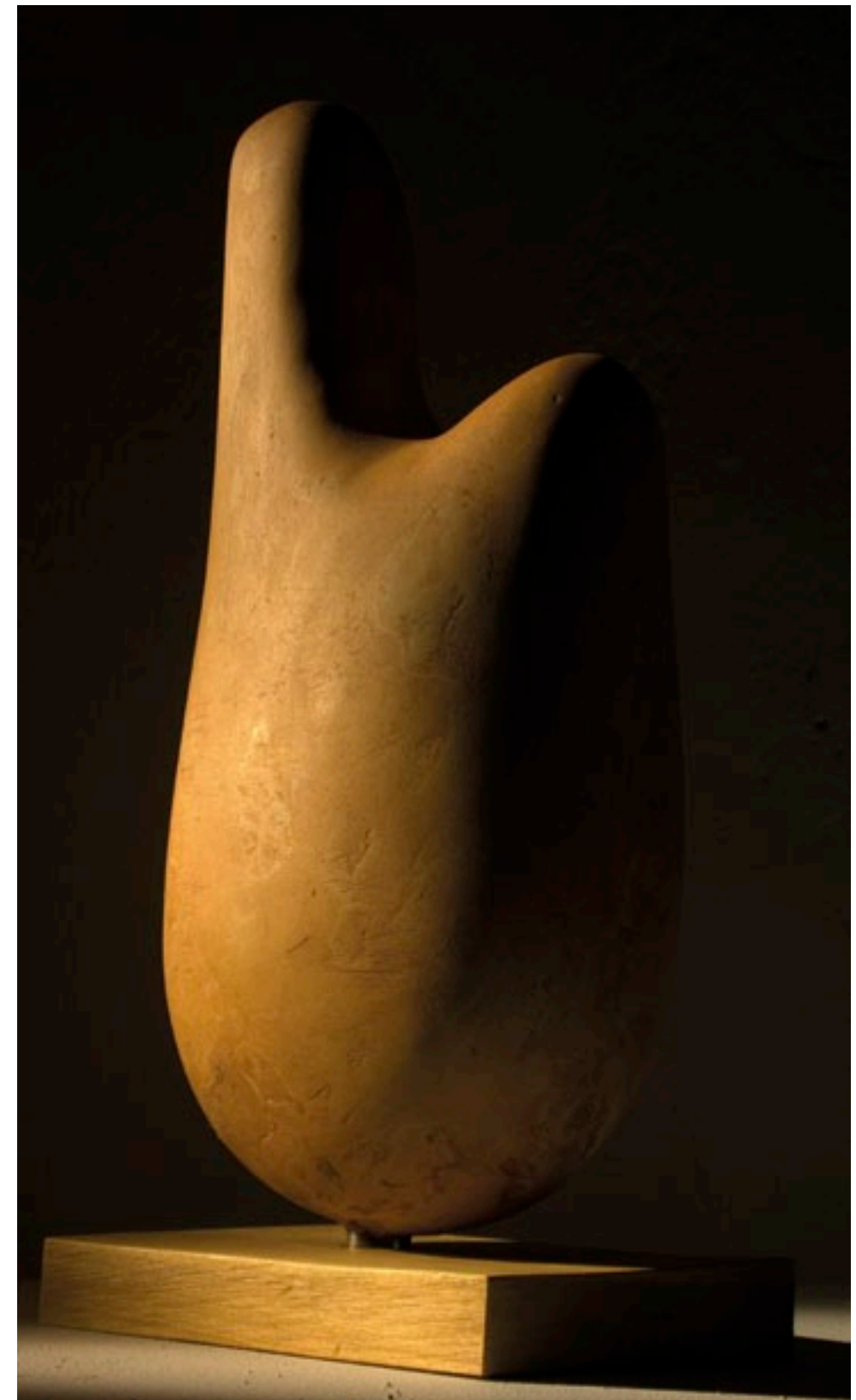
LR.- ¿Podrías comentar algo más sobre este tema de la ciencia y la inspiración en tu caso?

JP.- Bien, me resultan muy sugerentes, entre otros, los volúmenes curvos que se generan por el efecto de la tensión superficial de la mecánica de fluidos, como la forma en que se unen las gotas de mercurio en su estado líquido, el modo en el que se funden el hielo, el metal o la cera... o las sinuosas formas que adopta el humo de un cigarrillo desdibujándose lentamente en el aire. También hay determinados elementos de la naturaleza que se conforman con una cierta simplicidad y que me parecen tremendamente evocadores como algunas semillas, las curvas vegetales de los zarcillos o ciertas morfologías celulares como las de los glóbulos rojos... Es curioso que, a la hora de explicar e interpretar el mundo, tanto la ciencia como el arte hagan uso de la

abstracción como herramienta común de trabajo, lo que puede explicar que la ciencia, o una particular interpretación de ella, haya provocado desde siempre un enorme interés en determinados artistas, como Dalí a quien ésta resultaba de gran utilidad para crear sus propios mundos imaginarios ingravidos, sus visiones sobre la teoría cuántica o su particular equilibrio intra-atómico.

**LR.- ¿Y cómo es tu proceso creativo, cómo desarrollas esas ideas?,
¿realizas bocetos previos en papel?**

JP.- Las ideas van tomando forma, las deixo reposar y voy madurando. Suelen ser ideas muy meditadas ya que normalmente trabajo durante mucho tiempo sobre la forma para ir la simplificado y concretando cada vez más, definiendo cada uno de los matices y tensiones de las curvas que la componen. Habitualmente no suelo preparar bocetos en papel, aunque en algunas ocasiones sí que los he hecho. Como norma general trabajo a partir de prototipos o maquetas realizadas a escala más reducida y en materiales elementales como la escayola, el barro o el poliestireno, para así verificar cómo se comportan en su conjunto y materializan todas esas curvas y tensiones que pretendo expresar. Cuando lo que requiero es un análisis más profundo y verificar cómo se



relaciona la idea con el comportamiento expresivo del propio material, lo que llevo a cabo entonces es un estudio del volumen en madera a escala de la escultura final.

LR.- ¿Esperas que el público entienda lo que has querido expresar a través de tus esculturas?

JP.- Desde mi punto de vista, cada obra plástica tiene tantas interpretaciones y matices como espectadores. Para mí, lo realmente importante es que una escultura no deje indiferente ni pase desapercibida, aunque también me interesa que quien la observe perciba, en cierta medida, algunos de los conceptos o sensaciones que he pretendido transmitir... sensaciones que, como es lógico, no es probable que sean exactamente idénticas o gemelas a las mías. Es más, ni siquiera creo que sea posible que una misma persona que observe una obra pueda tener dos veces la misma experiencia con una misma escultura ya que, como decía Heráclito, no podemos descender dos veces al mismo río porque cuando lo hacemos por segunda vez, ni nosotros ni el río somos los mismos.

LR.- Un elemento muy característico de tu obra son los agujeros con los que traspasas algunas de tus esculturas; un elemento que remite a los conocidos «ombligos» de Jean Arp, ¿qué puedes comentarme sobre esto?

JP.- Noguchi decía que si una roca es escultura, que también lo es el espacio que hay entre varias rocas e incluso el que hay entre las rocas y las personas. Como él, yo considero escultura no sólo a la materia que tallo, sino también al aire que la rodea; ese espacio vacío que modelo, que toma protagonismo y queda incorporado a la obra al quitar el material. Ese aire, como materia transparente, concede ligereza a las piezas y propicia un diálogo entre la forma exterior y la interior.

LR.- Como comentaba Javier Maderuelo acerca de la obra *Abesti Gogora IV* de Chillida, la madera cuenta con sus propios ritmos, su pulsión y su alma sonora. Aparte del ritmo propio del material con el que trabajas, ¿por qué algunas tus obras destilan tanta musicalidad?

JP.- Posiblemente se debe a que paso gran parte del día escuchando jazz, tanto en el taller como en el estudio, por lo que estoy seguro de que, de algún modo, la música pasa a formar parte de la propia obra, quedando contenida en ella e influyendo de alguna manera también en mi inspiración.



LR.- Henry Moore propugnaba que la escultura es un arte para mostrar al aire libre, que necesita la luz del día y los rayos del sol y que su mejor escenario y complemento es la naturaleza, ¿qué opinas sobre esto?

JP.- No podría estar más de acuerdo ya que me considero más un escultor de exteriores que de interiores. En cualquier caso, pienso que mostrar escultura en un espacio expositivo interior tiene sus ventajas ya que, de este modo, se consigue un control pleno sobre el medio en el que se encuentra la obra y se puede perfilar su volumen de una manera precisa a través de las luces y las sombras en función de la demanda expresiva de cada pieza; algo que resulta muy útil a la hora de enfatizar o subrayar el volumen de una escultura.

LR.- ¿Cómo concibes una obra que va a encontrarse al aire libre?

JP.- Creo firmemente que mi obra debe dialogar con el entorno que la rodea; de hecho, para mí resulta fundamental que las esculturas tengan un sentido, un fundamento, un motivo por el que deban emplazarse en un determinado lugar y no en cualquier otro. Pretendo que las piezas no interrumpan ni se conviertan en grandes tótems que impongan su presencia, sino que funcionen como elementos que se interrelacionan en el espacio con otros como el paisaje y la arquitectura.

LR.- ¿Y cómo llega un escultor a trabajar con estudios de arquitectura contemporánea?

Hay que entender que crecí entre planos en el estudio de paisajismo de mi padre y que poco a poco me fui familiarizando con las dinámicas de trabajo propias del mundo de la arquitectura y del urbanismo, por lo que para mí ha sido un desarrollo lógico el haber acabado colaborando de forma estrecha en la presentación de proyectos con paisajistas, ingenieros y arquitectos, incluyendo el desarrollo de esculturas *site specific* dentro de sus propuestas.

LR.- Esta colaboración que mencionas recuerda en cierta medida a esa integración de las artes con la arquitectura que propugnaba la Bauhaus...

JP.- Yo creo en los equipos y creo en las sinergias que pueden darse entre profesionales de campos diferentes que comparten un objetivo común, y por experiencia propia con la gente que forma parte de mi equipo en mi estudio de escultura, constato lo enriquecedor que esto puede llegar a ser. Hay un proverbio africano que recordaba Al Gore al recibir el Nobel, con el que estoy totalmente de acuerdo y que ilustra muy bien esto que comento, dice «Quien camina sólo llega rápido, quien camina acompañado llega lejos».



LO PROCESUAL EN PALACIOS

«Sólo si somos capaces de
comprender la madera, podremos
utilizarla con inteligencia»

Frank Lloyd Wright

REFLEXIONES, APUNTES Y CONFESIONES SOBRE UN PROCESO

Jorge Palacios

De alguna forma, confieso que me siento afortunado porque mi trabajo como escultor y el día a día en contacto con el material me permiten crecer muy rápido; siendo, además, plenamente consciente de que no se trata de algo tan habitual que el ámbito de lo teórico y el de lo práctico vayan tan de la mano. En mi caso, el conocimiento de la madera me permite no limitarme a nivel expresivo a la hora de crear, dándome la libertad de poder trabajar en obras que puedan ser instaladas en espacios exteriores. La tecnología del material para mí es un medio que me permite alcanzar un fin, una herramienta sin la cual muchos de mis proyectos se verían limitados o en los que obtendría resultados distintos a los que como autor me he dirigido de antemano.

Por otra parte, entiendo el material con el que trabajo como un soporte que debe, en todo momento, adaptarse a la idea y al formato de cada obra y que no debe condicionar la plasticidad ni la expresividad. De hecho, siento la madera en mis manos como un material tan moldeable, por así decirlo, como el propio barro y que no me condiciona en ningún caso hacia unos determinados volúmenes o formatos sino que me permite la libertad de poder trabajarle según los requisitos de cada proyecto.

A través de estas líneas pretendo compartir algunas reflexiones y consideraciones teóricas acerca del proceso tecnológico de preparación del material que he ideado, comentando algunos resultados llamativos que hemos obtenido en los ensayos de laboratorio que hemos llevado a cabo y completándolos con otras ideas acerca de este singular proceso escultórico que he desarrollado en los últimos años.

Como escultor que trabajo con la madera como material para realizar mi obra, me resulta muy interesante fijarme y estudiar algunos ejemplos que, a lo largo de la historia, y no sólo de la historia del arte, ponen de manifiesto la perdurabilidad de la madera a lo largo del tiempo para así, de esta forma, poder extrapolar y sacar conclusiones que me permitan entender qué ha hecho que estas obras se conserven en la actualidad y que hoy día podamos disfrutar de ellas. Como ejemplo, me sorprende saber que se conserva expuesta en el Museo de Etnografía de Yekaterinburgo una escultura en madera del ídolo Shiguir que data del año 7500 a.C. También, me he encontrado ejemplos de construcciones en madera al aire libre, como la del templo

japonés Horyu-ji, del año 670, declarado Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO.

Por otra parte, los historiadores suelen considerar que la degradación que sufre una obra a lo largo del tiempo forma parte de la historia de la misma, pero también son conscientes de que con esta transformación se pierde parte de la información que el creador de la obra pretendía reflejar en ella. Personalmente, en mi obra me interesa mucho que esta información no se pierda; que el valor expresivo, artístico, de mis obras permanezca inalterable en la mayor medida posible. De hecho, ante varias maneras de concebir una misma escultura, con una misma intención expresiva, intento elegir el método más apropiado para que las curvas y tensiones de cada una de mis piezas perduren durante el mayor tiempo posible del mismo modo que cuando yo las concebí, sirviéndome para ello de la ciencia y la tecnología que tenemos a nuestro alcance.

Si se piensa en términos de perdurabilidad y conservación a largo plazo, en principio, puede considerarse que la gran mayoría de las especies de maderas pueden resultar aptas para ser instaladas en espacios interiores, siempre que se mantengan unos niveles constantes de humedad y temperatura, tal y como ocurre en los museos de arte contemporáneo.

No sería así para exteriores, y me resulta particularmente útil analizar los datos de los que se dispone para situar o contextualizar estos planteamientos ya que, de entre las cientos de especies que se comercializan y las más de 40.000 de las que se puede obtener madera, apenas sólo unas pocas cuentan con una predisposición natural y podrían resultar totalmente apropiadas para su uso en el exterior.

Esto no quiere decir que estas pocas especies sean incorruptibles, ya que la propia naturaleza se ocupa de llevar a cabo su reintegración en el ciclo biológico, sino que si a estas peculiares especies se les suma el conocimiento de cómo se produce esa degradación natural, considero que pueden llevarse a cabo unas mínimas acciones preventivas que, como resultado, hagan que su longevidad estructural sea notablemente superior a la del resto. Algo que me resulta de enorme interés cuando lo traslado al ámbito de la creación escultórica en madera para exteriores.

En mi opinión, como autor que conoce este material, y simplificando mucho, una madera se agrieta o se rompe

porque se mueve más de lo que puede soportar, es decir, porque la fuerza de desplazamiento que genera el intercambio higroscópico, intercambio de humedad con la atmósfera, es mayor que la tensión máxima que puede soportar la elasticidad de esa madera. Lo que sucede es que este constante movimiento genera tensiones que, sumadas a los diferentes factores que debilitan la estructura de la madera, acaban produciendo fendas o grietas, o ampliando algunas ya existentes derivadas del propio crecimiento del árbol o del proceso de secado.

Como escultor que trabaja en exteriores, me resulta de gran importancia comprender lo que ocurre para poder averiguar cómo resolver determinadas situaciones. Por ello, considero básico entender que, entre los factores que pueden debilitar la estructura de la madera se encuentran agentes biológicos, como hongos cromógenos y de pudrición, mohos e insectos -coleópteros xilófagos y termitas- y agentes abióticos como la degradación de la luz, el fuego, la humedad atmosférica y los cambios de temperatura, además de los agentes químicos.

Asimismo, la propia anisotropía característica de la madera hace que estas tensiones que comentaba sean desiguales a lo largo de una misma pieza y que, sólo si ésta fuese independiente y se moviese libremente, podría asumir en cierta medida la fuerza que ejerce su propio movimiento, sin poner en peligro su integridad estructural.

Una anécdota que ilustra la notable fuerza y tensión que es capaz de ejercer la madera en sus movimientos nos remite a los egipcios que, aunque parecía asombroso, empleaban cuñas de madera como método para partir piedras ya que, una vez humedecida la madera, ésta generaba tanta tensión que las piedras se partían siguiendo la hilera de cuñas que se había dispuesto.




En el caso de llevar a cabo una escultura para exteriores partiendo de un bloque, uno de los conceptos principales que tengo presente para su preparación es que no me encuentro trabajando con una pieza única independiente, sino con un conjunto de piezas anisotrópicas de madera que lo conforman y que, por lo tanto, generan diferentes intensidades de tensión por el irregular movimiento que las caracteriza. El éxito del conformado de este bloque para escultura, por mi experiencia, reside en conseguir minimizar estas tensiones a través de dos conceptos: la selección




de una especie que sea lo más estable dimensionalmente posible y el diseño del bloque (diseño de aserrado, secado y distribución de la estructura de la madera a través de su disposición conformada en el bloque).

Por ello, a la hora de seleccionar una especie en la que esculpir mi obra, los distintos movimientos axiales, radiales y tangenciales y los coeficientes de contracción y dilatación de las maderas pasan a ser una de las características prioritarias que tengo en cuenta, junto con el hecho de que estos valores sean, no sólo lo más bajos posible, sino también lo más parecidos entre sí.

Para poder comprobar y valorar qué supone esto a nivel práctico y las implicaciones que tendrían estos movimientos de la madera en una escultura, he realizado un análisis sobre los cambios dimensionales que podrían sufrir diferentes bloques preparados para escultura en diferentes maderas, con una dimensión de 1 m³, que experimentasen un incremento de un 8% en su contenido de humedad.

INCREMENTO EN MM SOBRE 1M³ CON UN CAMBIO DEL 8% DE HUMEDAD

Tangencial		Unitario	
Haya europea		40 mm	0,50
Teca estándar		21,6 mm	0,27
Teca seleccionada		12,8 mm	0,16

Radial		Unitario	
Haya europea		24 mm	0,30
Teca estándar		11,2 mm	0,14
Teca seleccionada		6,4 mm	0,08

Con ello, trato de calcular cómo se hincharía una madera expuesta a una situación adversa extrema, partiendo de un 12% de contenido de humedad y teniendo en cuenta que,

en condiciones atmosféricas estándar para Europa, sería difícil que una madera adquiriese por encima del 20%; con lo que, esta situación hipotética se produciría cuando una madera experimentase un incremento máximo de un 8% en su contenido de humedad.

En este estudio he contrastado una de las maderas en la que se pueden encontrar mayores movimientos (haya europea), con una de las más estables dimensionalmente (teca estándar) y con una madera de teca especialmente seleccionada, cuyos valores habíamos obtenido previamente en los ensayos llevados a cabo en el Centro de Investigación Tecnológica Tecnalía Research & Innovation.

En el gráfico se aprecian los cambios dimensionales habituales en una madera de haya europea nerviosa¹, con un coeficiente unitario de contracción tangencial de 0,50 y un coeficiente unitario de contracción radial de 0,30 que, en el caso de aumentar su contenido de humedad en un 8%, sufriría un incremento de 40 mm en dirección tangencial y de 24 mm en dirección radial. En comparación, se muestran los cambios dimensionales que experimentaría una madera de teca estándar², con un coeficiente unitario medio de contracción tangencial de 0,27 y un coeficiente unitario medio de contracción radial de 0,14, que se incrementaría en 21,6 mm en dirección tangencial y en 11,2 mm en dirección radial. Por último, se muestran los cambios que experimentaría la madera de teca que he seleccionado³ que, con un coeficiente unitario de contracción tangencial de 0,16 y un coeficiente unitario de contracción radial de 0,08, se incrementaría en 12,8 mm en dirección tangencial y en 6,4 mm en dirección radial; valores todos ellos extraordinariamente llamativos y fuera de lo común que, confieso, me alegraron mucho cuando fueron confirmados a través de los resultados de los ensayos.

Como resultado del estudio, la madera de teca se ha confirmado como una buena materia candidata para llevar a cabo mi obra escultórica en exteriores debido a su propia predisposición natural, al hecho de que cuenta con una alta resistencia a los agentes abióticos y bióticos -al tratarse de una madera de tal dureza y agresividad química que no resulta apetecible para la mayoría de xilófagos y bacterias- y a que también cuenta, como se puede apreciar en el gráfico, con unos excepcionalmente bajos coeficientes de dilatación y contracción.

Desde mi punto de vista, y con la finalidad de obtener unas calidades técnicas que permitan garantizar una mayor integridad y perdurabilidad de una escultura en madera que vaya a ser ubicada en un espacio exterior, habría que tener en cuenta algo que, para mí como escultor, resulta prioritario: saber cuánto se mueve una madera, además de prestar también atención a cómo se mueve y, sobre todo, a qué elementos intervienen en este movimiento; identificando, por lo tanto, cuáles son las singularidades que afectan en este sentido a la madera, en qué medida lo hacen y cómo son las tensiones que en consecuencia se generan.

Puesto que cuando se habla de madera se está hablando de un material anisotrópico; es decir, que depende de la dirección o sentido en el que se orientan sus células para su movimiento, cuanto menor sea su heterogeneidad, más predecibles y constantes podrán ser sus movimientos y, en consecuencia, menos tensiones se producirán entre sus células.

Pequeñas yemas, grandes nudos, la médula o su desviación curvada a lo largo del crecimiento del árbol son elementos que pueden generar tensiones desiguales en la estructura leñosa de la madera durante su contracción o dilatación, ya que cuentan con una configuración celular ligeramente distinta a la de su conjunto. De hecho, algunas de estas singularidades no sólo generan estructuras anómalas en cuanto a la disposición y morfología de sus células, sino que pueden formar composiciones desiguales entre células con diferentes tipologías.

Por lo tanto, me gustaría compartir el hecho de que, a grandes rasgos, diferentes morfologías con diferentes disposiciones generan como resultado comportamientos físico - mecánicos desiguales lo que, dicho de otra manera, vendría a indicar que una morfología uniforme de la estructura leñosa de un árbol podría producir consecuentemente un movimiento uniforme en su madera. Por todo ello, considero que estos comportamientos, que se visualizan en las estructuras celulares, pueden ser extrapolados y verse reproducidos en un diseño de montaje o conformado de un bloque de madera, en el que todas las piezas que lo compongan sean lo más parecidas posibles entre sí para, de este modo, poder comportarse en cierta medida como una sola.

Como hijo de dos ingenieros técnicos agrícolas, y puesto que no puedo dejar de tener en cuenta el punto de vista botánico, parto del hecho de que la madera es un material



en el que sus singularidades forman parte de su propia naturaleza ya que, lógicamente los árboles tienen ramas y por lo tanto nudos para, a partir de ahí, detectar determinadas especies singulares que tienden a desarrollar su copa a gran altura, cuyos troncos suelen estar libres de ramas hasta el comienzo de sus copas y que, en consecuencia, por tener un crecimiento vertical muy marcado, suelen producir una madera de fibra excepcionalmente recta y libre de ramas y nudos en las primeras trozas del árbol, como suele ser en el caso de la teca.

Dentro del proceso de preparación de un bloque para escultura, y con el fin de obtener una madera con una morfología lo más uniforme posible, desde mi punto de vista resulta muy importante llevar a cabo una estricta selección técnica y descarte de los ejemplares y, dentro de ellos, una limpieza de cada una de las trozas o tabloncillos, teniendo en cuenta que este trabajo preparatorio podría verse simplificado a través de la selección de una especie que contase con una predisposición natural para este propósito.

Puesto que un árbol desarrolla de forma óptima sus características técnicas o prestaciones al llegar a su período

de madurez, de cara a la selección de los ejemplares para escultura, la homogeneidad del conjunto podría verse afectada si se mezclasen ejemplares maduros con otros de edades muy prematuras, siendo lo más recomendable en mi opinión que los ejemplares cuenten, dentro de una lógica, con edades más o menos cercanas. Asimismo, y dentro de la misma especie, los ejemplares que cuenten con un mismo origen geográfico tendrán más similitudes entre sí ya que al encontrarse en latitudes comunes habrán crecido con climatologías similares. También, hay que tener en cuenta que otros conceptos, como diferencias en la altitud o en la composición de los sustratos, pueden dar como resultado desarrollos de crecimiento ligeramente diferentes dentro de una misma especie.

Resulta también muy ilustrativo ver que en un bosque, cuando cae un gran árbol, este deja a su paso un claro y los árboles que se encuentran en el límite de ese claro redirigen su desarrollo hacia la luz. Esto produce un desvío en su dirección de crecimiento, en consecuencia una descompensación en sus anillos y, por lo tanto, una anomalía con respecto a los demás ejemplares del bosque.

Lo mismo sucede cuando un ejemplar ha sido desplazado bruscamente de su posición de crecimiento por causas climatológicas adversas, dando lugar a determinadas singularidades en la madera, como núcleos desviados o cruzados que, dentro de este proceso de preparación de un bloque para escultura, considero muy importante identificar y separar de forma previa al aserrado.

Los árboles, como se sabe, cuentan con el núcleo de crecimiento, en mayor o menor medida, desplazado de su eje geométrico y esto se debe, en ocasiones, a su orientación geográfica, a haber crecido en una fuerte pendiente o a haber estado expuestos, entre otros factores, a la tensión reiterada de unos vientos predominantes. Esta característica intrínseca a la naturaleza del propio árbol la diferenciaría de la que anteriormente comentaba que provocaba un importante cambio o desviación durante su crecimiento y que, por lo tanto, era considerada como singularidad o anomalía.

Teniendo en cuenta estos conceptos, y el hecho de que todas las fibras de un árbol se encuentran dispuestas en la dirección del núcleo o eje de ese árbol, entonces a mi parecer un aserrado apropiado para este propósito debería partir de este núcleo de crecimiento para poder posteriormente alinear todas estas fibras en el bloque, habiendo podido, como es lógico, corregir las trozas con núcleos descentrados, o incluso cruzados longitudinalmente, pero no así aquellas cuya madera contuviese un núcleo importantemente curvado en su interior.

Resulta revelador que el modo tradicional de llevar a cabo un aserrado de madera en la industria se realice trasladando los troncos, por ejemplo a través de una cinta transportadora, y fijándolos con unas uñas o mordazas a un carro que, al desplazarse a través de una gran sierra de cinta, saca entonces un plano de corte. El caso es que este primer plano inicial de corte no suele estar alineado con precisión con respecto al núcleo o eje de crecimiento del árbol con lo que, en consecuencia, todos los planos posteriores que se obtengan a partir de este inicial, no se encontrarán alineados en paralelo al núcleo, por lo que los tabloncillos que se obtengan tendrán su fibra ligeramente desviada.

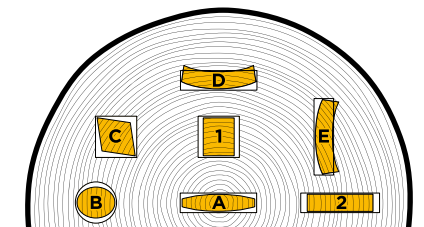
Por otra parte, es posible encontrar aserraderos que cuentan con la tecnología necesaria como para poder alinear de forma precisa el centro del núcleo de crecimiento en uno de los dos extremos del tronco antes de sacar su

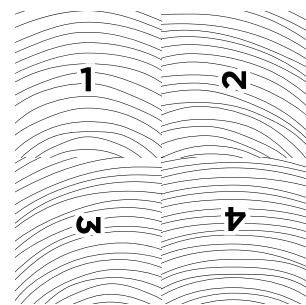
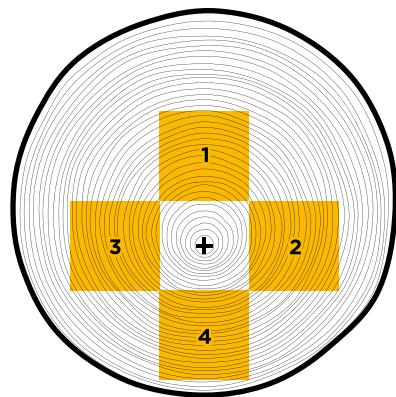
primer plano de corte pero, para que esto sea útil, lo apropiado sería poder alinear ambos extremos.

Por ello, considero que puesto que los troncos tienen en mayor o menor medida el núcleo de crecimiento desviado con respecto a su eje geométrico, realizando unas simples acciones, éstos podrían entrar en la sierra de cinta alineados con precisión sobre sus dos extremos, con lo que se obtendría entonces una madera con la fibra alineada, independientemente de la desviación inicial que pudiera haber tenido el núcleo de cada tronco. Algo poco habitual en los procesos industriales y que, como escultor, considero que sería un gran avance en el sector de la madera en pos de obtener una mejor calidad de este material.

En la ilustración pueden visualizarse los comportamientos teóricos en la merma que cabría esperar que se produjesen en un hipotético tronco perfecto. Observándolos, se puede apreciar que las piezas nº 1 y nº 2 son las que generarían menores aberraciones y deformaciones cuando se redimensionasen durante su contracción. Por ello, como escultor, este tipo de piezas del tronco me resultan de gran utilidad para componer un bloque de madera para escultura y lograr una mayor uniformidad en los movimientos de dicha materia.

Gracias a las aportaciones de científicos y expertos de prestigio que han colaborado conmigo a lo largo de los últimos años he podido desarrollar un diseño de aserrado, para su aplicación en exteriores, que ha sido verificado como innovador por la OEPM y admitido para su proceso de patente. (Ver ilustración página siguiente)





Jorge Palacios 2004

Como se aprecia, este diseño de corte no estaría teniendo en cuenta la médula para la realización de la escultura, por ser susceptible de generar las conocidas grietas de médula o de corazón, al contar con densidades sensiblemente distintas a las del resto de la troza. También estaría desechando la corteza, para así evitar enfermedades y hongos en la madera, como también la albura por tener una coloración diferente, que destacaría a nivel estético dentro del conjunto del bloque, y por contar a su vez con unas propiedades ligeramente distintas a las del resto.

El secreto o la clave del diseño de corte que he desarrollado radica en que debe realizarse sobre troncos que hayan sido alineados en sus dos extremos para así lograr obtener piezas que, rotándolas y situándolas unas al lado de otras cuenten necesariamente con una disposición similar de sus anillos de crecimiento a lo largo de toda la pieza o, dicho de otra manera, piezas o listones de madera que sean homólogas a sus contiguas en la configuración del bloque a lo largo de toda su extensión axial.

Como curiosidad, en la construcción de vigas de madera resulta muy habitual encontrar encolados realizados

por su corazón o tangencialmente y cuyo objetivo es contener los movimientos de tracción durante su contracción y dilatación. En mi opinión, esta teoría en principio es correcta ya que se basa en las leyes de la física, que dice que dos fuerzas que ejercen la misma tensión en direcciones diametralmente opuestas se neutralizan y estaría del todo de acuerdo con este tipo de disposición para un encolado, salvo por un pequeño detalle; que, desde mi punto de vista como escultor, en la práctica, siempre se va a encontrar algo más de fuerza y, por lo tanto, de tensión por pequeña que esta sea, en una de las dos piezas de madera que enfrentemos más que en la otra. Por ello, desde mi experiencia, lo que he ideado es un método de conformado del bloque en el que las piezas, que ya de por sí van a estar sometidas a un continuo movimiento en su hinchazón y merma, no intenten además contrarrestar sus fuerzas entre sí generando tensiones añadidas y, por lo tanto, un estrés continuado. Así, en mi opinión, de esta forma se evitaría que estas piezas acabasen rompiéndose más rápidamente que si sus fuerzas no se opusiesen de forma tan directa entre sí y pudiesen liberar parte de su

tensión llevando a cabo el movimiento que va ligado a esa dilatación o contracción.

Lo que planteo, en consecuencia, es que si las piezas de madera han de moverse, que efectivamente se muevan sin encontrar a su paso obstáculos o tensiones que las contrarresten, pero eso sí, que se muevan todas en las mismas direcciones y de similar manera para que, de esta forma, las tensiones sufridas por el bloque sean minimizadas en la mayor medida posible.

Una pregunta que suelen realizarme de forma habitual es acerca de por qué pudiendo tallar directamente un gran tronco de madera, realizo el aserrado del tronco en tablones o listones para luego volverlo a componer configurando un bloque. El motivo se debe fundamentalmente a que sería muy difícil conseguir un secado uniforme intentando secarlo entero, con lo que la madera no contaría con el mismo porcentaje de contenido de humedad en su parte superficial que en su parte interna, que podría ser susceptible de pudrición en caso de contar con un contenido excesivo de humedad.

Todavía recuerdo cuál fue mi sorpresa cuando hace más de diez años me enteré de que con la tecnología estándar de secado en cámara la profundidad máxima de secado uniforme que habitualmente se podía conseguir era tan sólo de 5 cm, ahora ya estaba todo claro. La obsesión que sentía por localizar, a través de mis contactos, grandes ejemplares de troncos que en algún momento hubiesen sido tumbados por el viento o retirados de la vía pública había perdido todo su sentido, ya que jamás podría secarlos correctamente, y por fin entendía que era por este motivo por el cual el material que habitualmente se comercializa es suministrado en forma de tablones.

Por todo ello, si se persigue el objetivo de garantizar la integridad estructural de una escultura que posteriormente vaya a ser creada a partir de este material, lo apropiado entonces consistiría en aserrar el tronco en tablones de un grosor máximo de 10 cm, consiguiendo así que la parte más interna de cada pieza quede a no más de 5 cm de distancia de su parte exterior.

En la actualidad existen varios métodos de secado de la madera como son, entre otros, el secado en cámara, al vacío, por radiofrecuencia o el secado al aire. Sobre este último, hay que tener en cuenta que, si se intentase secar un rollizo

de un árbol de forma natural a la intemperie, cabría esperar como norma general, ya que esta cantidad variará según la especie y el clima, que éste tardase en secarse alrededor de un 1 año por cada cm, incrementándose a 2 años por cm su ritmo del secado a partir de los 10 cm de profundidad. Esto supondría que, si se contase con un tronco de 50 cm de radio, se precisarían 90 años para que éste adquiriera un contenido de humedad aceptable, con el riesgo de que incluso así, éste pudiera sufrir durante dicho proceso cambios dimensionales y rajarse debido a la presión que se produce entre los diferentes anillos por la merma e hinchazón.

De entre los distintos tipos de secado, creo que el secado en cámara es un buen método ya que con él se obtiene un control preciso sobre las curvas de temperaturas y humedades que se van a aplicar al material.

Una de las premisas fundamentales de un secado reside en la necesidad de adecuar, en la mayor medida posible, el porcentaje de contenido de humedad de la madera a las prestaciones de servicio, humedad de uso, del lugar donde vaya a ser emplazada, teniendo en cuenta que, cuanto mayor sea la diferencia entre la humedad de la madera y la humedad media interanual del emplazamiento elegido en el momento de su instalación, mayor será el riesgo al que estará sometida la escultura durante su período de aclimatación, período en el que la madera buscará alcanzar por sí misma su Humedad de Equilibrio Higroscópico (HEH).

Como dato para ilustrar la importancia que adquiere este punto se puede pensar en el transporte especializado en arte que se lleva a cabo para el intercambio de obras entre museos, en el que determinadas esculturas de maderas nerviosas son trasladadas en cámaras climatizadas y cuyo período de aclimatación a su nuevo emplazamiento se realiza de forma muy progresiva, llegando incluso a casos muy extremos, en obras muy delicadas, en las que el embalaje ha sido abierto ya en destino un 1% una semana antes de extraer completamente la obra. De hecho, una de las premisas de la conservación museística reside en el control estricto de la humedad relativa y la temperatura de sus instalaciones, haciendo hincapié en uno de los factores más importantes: que no existan oscilaciones bruscas de estos parámetros.

En este período de aclimatación o de adaptación a las condiciones de servicio de una determinada especie de madera, juega un papel relevante el concepto de la higroscopicidad,

que es la capacidad que tiene una especie de intercambiar humedad con la atmósfera. Hay que entender que no todas las especies de maderas intercambian humedad al mismo ritmo, lo cual depende de las características intrínsecas de las paredes celulares de cada madera por lo que, según la especie, la velocidad con la que se realizará este intercambio variará de manera sustancial. Y, aunque estas pequeñas variaciones en el contenido de humedad no resulten significativas y no afecten de manera crítica al estado de la pieza, como anécdota hay que saber que la madera no obtiene su Humedad de Equilibrio Higroscópico de manera instantánea, sino que cuenta con un tiempo de retardo con respecto a la humedad ambiental debido a la propia inercia que lleva en su incesante adaptación a las condiciones ambientales; lo que, en circunstancias climáticas no controladas, genera un cierto desfase entre el porcentaje de humedad requerido y el efectivamente conseguido por la madera, ya que las condiciones climáticas normalmente cambian más rápidamente que el período de tiempo que la madera precisa para adecuar su humedad.

Otro dato que resulta curioso es que cuando la madera cuenta con un contenido de humedad superior al 30%, sus paredes celulares se encuentran ya saturadas de agua, con lo que a partir de este 30% aunque adquiriese una mayor cantidad de humedad, no sufriría más cambios dimensionales apreciables. En cambio, resulta ilustrativo ver que por debajo de ese 30%, al continuar reduciéndose el contenido de humedad, lo que se produce es una deshidratación de estas paredes celulares y por lo tanto mermas en sus tamaños de forma proporcional al descenso de humedad sufrido, lo que va a reflejarse, en consecuencia, en el volumen global de la madera.

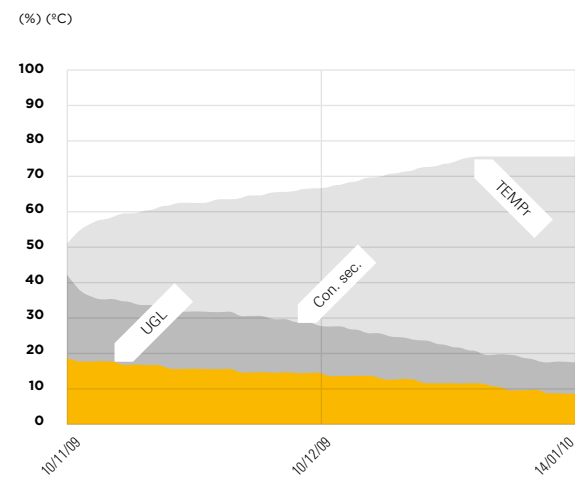
Por último, considero importante hacer hincapié en que un correcto método de aserrado y secado de la madera

pueden llegar a ser casi tan importantes como la propia elección de la especie con la que se vaya a trabajar.

Como se ha podido apreciar a lo largo de estas páginas, como escultor, soy capaz de dedicar horas a hablar de un material que amo y comprendo como es la madera, delegando en ella la responsabilidad de expresar y poner voz a todo aquello que me conmueve y que, en cierto modo, me resulta tan difícil explicar con palabras.

HISTORIAL DE SECADO EN CÁMARA

Especie madera: 311TECA Grueso madera: 75 mm Humedad final: 12%



¹ VVAA. *Especies de maderas*. Madrid: Asociación de Investigación Técnica de las Industrias de la Madera, AITIM, 1997. p.354 - 356.

² VVAA. *Especies de maderas*. Madrid: Asociación de Investigación Técnica de las Industrias de la Madera, AITIM, 1997. p.650 - 652.

³ Ensayo de laboratorio realizado por Tecnalia Research & Innovation según UNE 56533:1977 sobre muestras de madera maciza de teca facilitadas por Jorge Palacios.

ENGLISH TEXTS

Austerity, abstraction, monochromatism, absence of ornamentation, impure geometry and effort. The organic component of Jorge Palacios' sculptures sets the roots of his work in the history of modern art and simultaneously breaks the minimalist precept that demands from essential and irreducible volumes an elementary geometry.

Palacios' work is irreducible and essential. But also contained, geometrically complex, singular. It is that concise form that confers specificity, character, humanity. It is not the sum of parts, but the reduction of an idea until it lacks parts, condensed, a single piece.

Jorge Palacios' sculpture is of eloquent gesture. In the singular: one only gesture per piece. And it is the result of a physical effort. An extreme subtraction that leads him to break machines until only the irreducible remains, the significant, the one that exists only if it's there. The formal simplicity is not equal to simplicity in experience. As Robert Morris pointed out, "unitary forms do not reduce relations, they put them in order".

History of art reveals cycles, usually in a consecutive way, of subtractive cultures, as opposed to cultures acting by addition, by the movements they add. Through different names, ideals and promises artistic movements swing between addition and subtraction, where satiation by an extreme unleashes the contrary. In this eternal cycle, cultures that add just alter what is added. The subtractive ones enhance what is assimilated and becomes rooted, what we learn to read as permanent.

Palacios is an artist out of his time. He seeks permanence, and today this means being on the fringe of the moment. Ideologically he belongs to a time where it was not considered that a sculpture could speak to disturb. Neither that a sculpture should disturb. His work speaks to the brain through touch and by the relation it establishes with space and time (the frozen moment of subtractive cultures). However, his sculptures also speak to us through the eye. They are touched by sight.

This visual touch is the result of several decisions. The first one is the choice of materials, alder wood, iroko, maple, belian wood, teak, ebony, seike, silver birch. However, it also reflects the effort Palacios puts into designing the foundations of each work. Like the painter who prepares the canvas' linen before starting to paint, this sculptor works the wood with gouges, rasping tools and sandpaper before releasing it for a life outdoors. Thus, he regains the

ancestral relation between art and effort. Between hand and material. Beyond concepts, ideas or idealism. Or better still, on top of them.

WOOD

Wood is a living matter. Even if someone tries to embalm it. In contemporary art, it is a seldom-used material for the outdoors. And thus is Palacios' first message: to take an interior outside, caring for public space as you would of your own home. Wood speaks in two dimensions, time and space. Since hard and soft woods exist, since they are alive and changing, wood is one of the sculptural materials that responds best to space and time in an equal manner. To the duration, the longevity of a sculpture. Wood worked unto resistance is the antithesis of ephemeral art. Even so, he composes pieces that respond to time and, even very slightly, mutate, change, live, speak without getting lost in the message.

Valuing the touch, also addressing the hand, in a world where almost everything is eclipsed by a devastating, all-devouring visual culture implies a choice. In Jorge Palacios' doing, a set of values is pointed out. It sets the priority of experience over the intellect. First the sensation, then the emotion and finally the reason, the understanding of what has happened.

The viewer may be reached by the material first, and then by the form. Like when one perceives colour before deciphering volume. Palacios does not give priority to the tactile, thermal sensation or the sense of living matter over the final shape. Thus, the fact that the wood arrives first does not imply that the working process is inverse: departing from the idea or the intuition, trace the strategy and approach the exploration of an unexpected emotion. In this way, Palacios establishes a Beckett and Proustian relationship, between radically direct and nostalgic, with his matter, wood. The physical references reveal ties to his childhood, to his parents, agronomist engineers involved in the research of seeds and landscape design. Nevertheless, they refer to sensations related to the material, first. To subtraction as a method and a belief. And to the curve, as an exploration and a truth, after.

AUSTERE LOGIC

Austerity is not an objective of Palacios' work. On the way to rotundity, to the pieces' eloquence, he tries to be

precise, to find the adequate word. Therefore, austerity is almost logic. Like the logic Walter Benjamin ascribed to man, yearning for a world where the experience of external and internal poverty would regain validity so smoothly that something respectable could emerge of it. The strained effort in the work of this sculptor appeals to the essential. It does not speak to the brain. It invites touch, imagination, freedom. It does this from geometrical calculations. For instance, choosing Bezier curves (one of the forms most present in nature) for the piece *Gota* (Drop) in seike wood. However, the piece never suggests the effort. It remains swallowed, contained in the work, sometimes cryptically hidden or free and eloquent in other occasions, like the slippery pieces made from African woods, or the stretched work in belian wood, almost a tribal sceptre.

Everybody knows that thriving for simplicity is quite complicated. And in Palacios' timeless work, in addition to the chosen material, to the effort and the reduction, one must add the restrained emotion, the locked up, proposed, denuded, almost shy emotion which obtempers the curve.

If the meaning depends on the way any form of being contains the latent experience of its opposite, the frontier between rest and motion emerges from Palacios' work when the wood pursues a curve.

You could not say Palacios' work is biomorphic. But it is indeed the curve, which decides for the movement in its three dimensions. And who places the sculpture in the blurred frontier between abstraction and evocation. Its monolithic forms are abstract. The calm permanence of maximum reduction isolates them and makes them speak. His work's seclusion favours enigma. Rosalind E. Krauss spoke of a "deviation from an ideal geometry" to describe Brancusi's work. It is a matter of slight deformations, that do not disturb the geometric volume as a whole, but that speak as they divert. They place the sculptures in the changing and fortuitous world of the contingent. Thus, there are very few sculptures deriving from osseous forms in his work. However, some might evoke them. There are no rests of stony imperfection, but some of Palacios' pieces hold the soundness of a rock turned into a pebble, worn by time and shiny through the contact with water.

Palacios' woods are smooth as mirrors, polished to a stone-like extent. In some occasions, they achieve the cold appearance of minerals. Moreover, in this shine covering the wood with unreality one can read the sculptor's hand.

The task to achieve that the material itself may express not only its temperamental character but also a yearning to further overcome its own nature.

Palacios does not transmit an ethical fidelity. His way of exploiting the natural properties of the material he works with, leads him to expose them, challenge and overcome them not from the clash with other materials, but through the effort the material itself demands. Thus, his woods turn into pieces of art after an odyssey of transformation processes that prepare them for the wide open, for the world, to establish a dialogue with the places they will be placed in.

MODERN CLASSIC

The growth rings of the wood set the working plane of this sculptor. By interpreting them, following the grain's path Palacios addresses the viewer's sense of touch. Though doing it through the eye.

Closer to Barbara Hepworth's, Noguchi's or Henry Moore's line than to that of any other modern master, Palacios seeks for the wood to speak to him, he challenges it. He, like Barbara Hepworth, can perforate his forms, but unlike the British sculptress, he seldom unfolds, intersects or spreads them. Even when he perforates and approaches the interior Palacios always chooses subtraction. His search aims at the essence of the volume.

One can find the trend in modern sculpture to move away from the figurative in Palacios, but this has no weight with a sculptor who has chosen to work with wood to leave his mark, though he shares the eagerness to create work, which leans towards the representation of its own materials with the minimalists.

SCULPTURE AND ARCHITECTURE

There was a time when the paths of architecture and sculpture ran parallel towards abstraction. Mathias Goeritz spoke then about an art with a sense, with faith. Palacios' work is neither conceptually nor physically dependent on architecture. However, it responds to it. The environment makes it speak. It questions it. Prevents it from shutting itself up. Breaks its secretiveness. Palacios' sculptures turn architecture into an active frame, instead of a passive container.

The mutual interest between sculptors and architects is legendary. The elegant arrangement of planes of Mies van der Rohe breathed for the explosive sculpture of Alexander Calder. Van der Rohe believed in the seamless relation

between surface and structure. In Palacios' woods surface and structure are one, made up of layers. The garments are the essence.

In Toledo, works like *Equilibrio e Inercia* (Balance and Inertia) disrupt the city's weaving without upsetting it. They emphasize nooks, enhance turns, make up routes, lead glances. They invite the pedestrian to take a breath. They slow down everyday life. They are added so that we find a new look at the ordinary streetscape.

Dan Graham believes in the dialectical nature of all cultural discourse. In his opinion, the aim is to unveil the tricks of ideological representations. Disdaining the context make the best of intentions (the most radical and purist) often achieve the worst of results.

Last century's architecture has proven incapable to develop a new ornament. Any filigree results excessive. Any expression is aborted. Palacios enquires into touch and warmth as sculptural expressions. It is not a matter of rounding off or decorating, it is about developing a new perception. Accompanying another sense. About sending a new message made up of the sum of reactions. Not necessarily made up of visions.

Architect Adolf Loos wrote about the ornament as anathema and believed that "ideally the shape of an object should stay up to date as long as the object withstands time physically". Palacios looks after his sculptures preparing the wood, calculating the tensions and resistances of the volumes so that their enigma lives on beyond their time. Sobriety permits firmly withstanding fluctuations in fashion and changes of taste. But it is the material that perpetuates the work. For Palacios, as for Van der Rohe, only the authentic can be beautiful. And, as for the architect from Aachen, beauty rather reveals itself by subtraction than by addition.

Not everything happens on the level of the visible, Palacios is saying. Is it about building or finding form? A living exterior can only appear from a living interior. And Jorge Palacios chose to be a sculptor for the exterior. His work is an enigmatic one, set up in open spaces.

CONTEXT

Japanese notion of *shibui* speaks of the knowledge of when one should stop. On the other hand, *shakei* describes the sum of contexts as if these were shock waves around an object. This happens with the shadow of a tree, with the moss growing around its trunk, but it can also happen with

the landscape, which widens the vision of the garden, if the latter is designed taking this into account. *Shakei* amplifies the perception of spaces starting from the object, but it can extend its reading from the plant to the garden or from the garden to the mountain. Sometimes frames expand. And pieces awaken this expansion like a shockwave. Palacios' sculptures too lead the interest to the space around them. Sometimes they enhance a place. Others they set an accent. They may get lost in a frame, but they retain their essence, just like the seed that does not stop existing because of having turned into a fruit.

Besides the variable, but always tame size there is no monumental vocation in Jorge Palacios' work. His desire is dialogue. And this presence that demands to be completed by an unexpected reality is what places his work outside real time and in touch with his time's reality. Amending Rosalind Krauss, Palacios' sculpture is no more on or in front of a building, nor is it the building, but it may well be the one in the landscape without being the landscape. His work validates Siegfried Giedion noting that the visitor, the citizen, the observer was an active participant in the shaping of buildings and spaces.

Conditions delimiting different arts have changed in the last decades. We are living the moment of the ambiguous. The best definition is a lack of definition. There are sculptural buildings and sculptures destined to a use (design pieces) sold in galleries under the tag Design Art. In our time, the limits between disciplines become hazy. Frontiers are erased and typologies disappear. Gotthold Lessing defined sculpture as an art related to the deployment of bodies in space. Space is its environment. It does not want to be time. The XX century proved that sculpture exists in time. It moults. It transforms itself. It changes when the context changes. The relation with the context changes sculpture's three dimensions. It opens new ways, returns echoes, imposes a new (unlimited) limit to a sculptor's task and places Jorge Palacios' work closer to the casual stroller in a city who questions himself about life, rather than to the visitor that goes into a museum in search of certainties.

Approaching a creator like Jorge Palacios' work, by means of different dialogues and chats with the artist, allows us to understand first-hand how this sculptor shapes his particular creative universe.

Lorena Rodríguez.- In first place and to get started, I would like to know what art trends you think you belong to, or the artistic referents that inspire your work.

Jorge Palacios.- It is difficult for me to answer this question and assert that my work belongs to this or that trend, but I believe in some way I can say I identify with organic abstraction, and that I can feel close to creators like Noguchi, Hepworth or Kapoor among many others, but mainly to raindrops, glaciers and the curves in nature... these are, in my opinion, the real masters of all of us. I feel close to Oscar Niemeyer's thought line when he asserts he is not attracted at all to the straight line, hard, man-made, but by the free, sensual curve present in nature and in the universe.

LR.- I would like to know how and from where the ideas emerge that you transfer and then take shape as sculptures.

JP.- I believe they come in one way or another from the direct observation of nature, and from science, which serve as inspiration. From my point of view you remark what you see parting from your knowledge and understanding.

LR.- Could you further discuss science and your inspiration?

JP.- Well, most evocative for me are, among others, the curved volumes created by the surface tension in fluid mechanics, like the way quicksilver drops in liquid state merge, how ice, metal or wax melts... or the sinuous forms cigarette smoke takes fading slowly in the air. Certain elements in nature too take shape with particular simplicity and they seem extremely inspiring to me, like some seeds, the vegetal curves of tendrils or certain morphologies of living cells, like red blood cells... It is odd, when trying to explain and interpret the world, science as well as art shares abstraction as a working tool; this might explain why science, or a certain interpretation of it, has always caused a huge interest in certain artists, like Dalí, to whom science proved extremely useful for the creation of his own imaginary, weightless worlds, his visions about quantum theory or his particular intra-atomic equilibrium.

LR.- What is your creative process, how do you develop your ideas? Do you make sketches beforehand?

JP.- Ideas slowly take shape, I let them rest to ripen. Usually they are deeply meditated since I usually work for a very long time on the form to simplify and specify it more and more, defining each nuance and tension of the curves that make it up. Normally I do not make sketches on paper, although I have done so in some occasions. As a general rule, I work parting from prototypes or models to scale, done in elementary materials like plaster, clay or polystyrene, to be able to verify how they behave as a whole, and how they materialize all the curves and tensions I try to express. If I need a deeper analysis and must check how the idea is related to the expressive behaviour of the material, I make a study in wood to scale of the final work.

LR.-Do you expect the public to understand what you try to express with your sculptures?

JP.- From my point of view, each plastic work has as many interpretations and nuances as viewers. What really is important to me is that a sculpture does not remain unnoticed or leaves the viewer unconcerned, although I am also interested in the observer somehow perceiving some of the concepts and feelings I have tried to transmit... obviously these sensations probably will not be identical to mine. Furthermore I do not think it is even possible for the same person having the same experience twice when looking at the same piece, since, as Heraclites said, we cannot go down the same river twice, since the second time we do it, neither we nor the river are the same.

LR.- A highly characteristic feature of your work is the holes that pierce some of your sculptures; it is an element recalling the well-known "navels" of Jean Arp. What can you tell me about this?

JP.- Noguchi said that if a rock is sculpture then the space between rocks and even the one between rock and spectators is also one. I consider, as he does, not only the matter I sculpt as the sculpture, but also the air surrounding it; this empty space I shape, that gains prominence and becomes part of the work as I remove material. This air, this transparent matter conveys lightness to the pieces and favours the dialogue between inside and outside.

REFLECTIONS, NOTES AND CONFESSIONS
AROUND A PROCESS

Jorge Palacios

LR.- As Javier Maderuelo commented on *Abesti Gogora VI* by Chillida, wood possesses its own rhythms, pulsation, its sonic soul. Besides the rhythm inherent to the material you work with, why does some of your work ooze so much musicality?

JP.- Possibly because I spend most of the day listening to jazz music, in the workshop as well as in the studio, so I think somehow the music comes to be part of the work, getting contained in it and in a way gaining influence on my inspiration too.

LR.- Henry Moore advanced sculpture to be an art that must be shown in the open, that needs daylight and the beams of the sun and that its best scenery and complement is nature, what is your opinion on this?

JP.- I could not agree more, since I consider myself rather a sculptor of the exterior than of the interior. In any case I think that setting up a sculpture in an indoor exhibition area has its own advantages, since you can fully control the environment the work is placed in and you are able to outline its volumes in a precise way by means of lights and shadows according to each piece's expressive demands; this is very useful if you wish to emphasize or underline the volume of a sculpture.

LR.- How do you conceive a piece which is going to be placed outside?

JP.- I firmly believe my work has to start a dialogue with its environment; in fact, for me it is fundamental that the sculptures have a sense, a fundament, a reason to be in a particular place and not another. I expect the pieces neither to disrupt nor to turn into huge totems imposing their presence, on the contrary, that they will function as elements interacting with others in space, like the landscape and the architecture.

LR.- And how does a sculptor get to work with contemporary architecture studios?

JP.- You must understand that I grew up among landscape gardening plans in my father's studio and little by little I became familiar with the dynamics inherent to the world of architecture and urbanism; so for me it has been a natural development to end up working tightly in the elaboration of projects involving landscape designers, engineers and architects, including the development of *site specific* sculptures within their proposals.

LR.- This collaboration you mention reminds me in a way of the integration of art with architecture advocated by the Bauhaus...

JP.- I believe in teams and in the synergies appearing among professionals of different fields sharing common objectives, and from my own experience with the people of our team in my sculpture studio I can tell how enriching this can be. I totally agree with Al Gore, who, when receiving the Nobel Prize, brought to our minds an African proverb enhancing the truth of these facts: "He travels fastest who travels alone, but he who travels in company travels further."

In a way I confess I feel fortunate because my work as a sculptor and the day to day contact with the material let me grow very fast; I am well aware that it is not at all usual for the spheres of theory and practical work to move so much hand in hand. For me the knowledge of wood removes the limits to expression when creating, giving me the liberty to work on creations that can be situated outdoors. The technology of the material is a means for me to achieve a goal, a tool; without it, many of my projects would be limited or I would achieve results other than those I aimed at as a creator.

On the other hand, I understand the material I work with as a support, that must, at any time, adapt itself to the idea and the format of each piece and that must not restrict or condition the plasticity or the expressivity. In fact, wood gives my hands the feeling of being as mouldable as clay and it never conditions me towards certain volumes or formats. On the contrary, it gives me the freedom to work with it according to the requirements of each project.

Through these lines I intend to share some reflections and theoretic considerations about the technological preparation process I have devised, discussing some outstanding results we have obtained in laboratory tests, adding some other ideas about this singular sculptural process I have developed in the passed years.

As a sculptor working in wood to carry out my work it is very interesting to study some examples throughout history, and not only history of art, that highlight the durability of wood, and thus through extrapolation and conclusion understand why these pieces still exist in our times and we can still enjoy them. For example, I was surprised to learn that in the Ethnographical Museum in Yekaterinburg a wooden Shigir idol from 7500 B.C. is exhibited. I have also found examples of wooden constructions in the open air, like the Japanese temple Horyu-ji from 670 A.D., listed as UNESCO Humanity Patrimony.

On the other hand historians usually consider that the degradation suffered by a piece of art along time is part of its history, although they are conscious of the fact that with this transformation part of the original information the author tried to reflect in it is lost. Personally, I am highly interested in preventing this information from being lost. The expressive, artistic value of my work should remain unaltered as much as possible. In fact, when planning different ways of conceiving a sculpture, I try to choose the most

appropriate method so that the curves and tensions of each of my pieces last as long as possible in the same state I conceived them, using present day science and technology.

Thinking in terms of durability and long term conservation most types of wood can be considered suitable for setup in indoor locations, as long as conditions of stable humidity and temperature are met, as is the case in contemporary art museums.

This would not the case for outdoor setups, and it is particularly useful for me to analyze the information available to set and put in context these approaches, since amongst the hundreds of species found in wood trade and the more than 40.000 from which you can obtain wood, just a few hold a natural predisposition and might be perfectly suitable for outdoor use.

This does not mean that these few species are incorruptible, since nature itself takes care of reintegrating them in the biological cycle. If we add the knowledge about how the degradation of these particular species takes place I believe some minimal preventive measures can be taken to render their structural longevity far superior to the rest. Applying this is of enormous interest to me in the field of the creation of outdoor sculptures.

In my opinion, as a sculptor with a deep knowledge of the material, and putting it quite simple, wood cracks or breaks because it moves more than what it can withstand, because the forces due to hygroscopic exchanges with humidity in atmosphere are greater than the maximum tension the elasticity of this particular wood can endure. This constant movement generates tensions, and added up to different factors that weaken the wood end up generating checks and cracks, or widening existing ones derived from the growth of the tree or the seasoning process.

For a sculptor working for the outside like me it is extremely important to understand what happens in order to solve certain situations. That is why I consider it fundamental to comprehend that, among the factors capable of weakening the structure of the wood there are biological agents, i.e. chromogenic and rot-producing fungi, mildew, insects - xylophages coleopterans and termites - and abiotic agents like decay due to light, fire, atmospheric humidity and temperature changes, on top of chemical agents.

Likewise the inherent anisotropic characteristics of wood make these tensions I was mentioning uneven along one

piece, and only if it was independent and could move freely would it be able to cope with the forces its own movement generates, without endangering its structural integrity.

An anecdote illustrating the notable forces and tension wood is capable of refers to the Egyptians, who, as astonishing it may seem, used wooden wedges to split stones; when they were moistened, they generated such forces that the stone would break along the line of wedges disposed.

When carrying out an open air sculpture parting from a solid block one of the basic principles I consider is that I am not working on one independent piece, but rather a collection of anisotropic parts of wood that generate different degrees of tensions due to their characteristic irregular movements. The success in setting up this block for sculptural purposes resides, according to my experience, in being able to minimize these tensions through two concepts: choosing a species with the highest dimensional stability and the design of the block (sawing strategy, seasoning and distributing the structures of the wood according to the setup of the block).

Thus, when choosing a species to sculpt my work, one of the top priorities I take into account is the different movements in axial, tangential and radial directions as well as the expansion and contraction coefficients. Not only should these values be as low, but also as similar as possible to each other.

To estimate and confirm what this means in practice and what implications these movements of the wood would have on a sculpture I have done an analysis on what dimensional changes different blocks of different woods would experience; 1m³ pieces undergoing an increase in internal humidity of 8%.

In this way I try to calculate how wood facing an extremely adverse situation would swell, starting from a 12% internal humidity value, and considering that in standard atmospheric conditions in Europe the wood would hardly exceed a value of 20%. Therefore, this hypothetical situation would take place when the wood experienced an increase of 8% in its humidity content.

In this study, I have compared wood that presents high-stress movements (European beech) with that of one of the most stable species (standard teak), and with selected teak wood; we have obtained the corresponding values from tests performed at the Technological Research Centre Tecnalia Research & Innovation.

In the graph, you can see the usual dimensional changes in European beech wood¹, with a unitary tangential contraction coefficient of 0.50 and a unitary radial contraction coefficient of 0.30. In case of a humidity increase of 8% it would suffer an increase of 40 mm in tangential direction and 24 mm in radial direction. In comparison, we show the dimensional changes for standard teak wood²; given a unitary tangential contraction coefficient of 0.27 and a unitary radial contraction coefficient of 0.14 it would suffer an increase of 21.6 mm in tangential direction and 11.2 mm in radial direction. Finally we show the changes that the teak wood³ I have chosen would show; it has a unitary tangential contraction coefficient of 0.16 and a unitary radial contraction coefficient of 0.08, it would suffer an increase of 12.8 mm in tangential direction and 6.4 mm in radial direction; all these values are quite extraordinary and really uncommon and I must confess they made me really happy, since they were confirmed by the lab tests.

As a result of this study it appears that teak wood is a suitable candidate to carry out my sculptural work, due to its natural predisposition, the fact that it is highly resistant to abiotic and biotic agents - since it is so hard and chemically aggressive it is disliked by most xylophags and bacteria - and to the fact it presents exceptionally low expansion and contraction coefficients, as can be seen from the graph.

From my point of view, and with the aim to obtain the technical qualities that guarantee a higher stability and duration of a wooden sculpture bound to be setup in the open air, it is important, especially for me as a sculptor: to know how much the wood will move, to pay attention to how it moves and, most important of all, which elements participate in this movement. This means to identify the singularities that affect the wood in this way, how much they affect it and how the tensions that are generated are.

When we talk of wood we are talking about an anisotropic material; this means its movement depends on the orientation of its cells, the lower its heterogeneity the more predictable and constant its movements may be, so as a consequence there will be less tensions between the cells.

Small burgeons, big knots, the pith or its deviation along the growth line of the tree are elements which can generate uneven tensions in the ligneous structure of the wood during contraction or expansion, since they are configured slightly differently from the whole on a cellular level. In fact, some of these singularities not only generate anomalous

structures in terms of disposition and morphology of its cells, but they can also uneven compositions between cells of different typologies.

Therefore, I would like to share that, in general, different morphologies with different dispositions generate unequal physical and mechanical behaviour, in other words, this would indicate that a uniform ligneous structure of the tree would generate a uniform movement in its wood. This is why I consider that these behaviours one can see in the cellular structures may be extrapolated and may be reproduced in the design of the assembly or the building of a wooden block. All the pieces composing the block would be as similar as possible to each other, obtaining behaviour of all of them as if they were in some way one only piece.

As a son of two technical agronomical engineers, and since I must consider the botanical point of view, I believe in the fact that wood is a material with singularities being part of its own nature; trees logically have branches, and therefore knots, and from this detect specific singular species, that tend to develop their crown at a great height, whose trunks are usually free from branches up to the beginning of the crown, so they present a highly marked vertical growth. They usually produce wood with very straight fibre free of branches and knots in the first cuts of the trunk, which is usually the case with teak wood.

Within the preparation process of a block for sculpture purposes and in order to obtain the most uniform possible wood morphology it is in my opinion of highest importance to perform a strict selection and discarding of the specimens, and among them, a cleaning of each cut log or board. This preparatory work can be simplified by the choice of a species presenting a natural predisposition to this purpose.

Since a tree develops its technical characteristics and performance in an optimal way when arriving at maturity, when selecting the individuals for sculpture the homogeneity of the whole could be compromised if mature and young specimens were mixed. It is more advisable in my opinion that all individuals stay within a logical age interval. Within the same species individuals coming from the same geographical region will present more similarities, having grown in similar latitudes they will have been submitted to similar climatic conditions. Other concepts, like differences in altitude and the composition of the soil may be the cause of slightly different developments in growth for the same species.

It is also quite remarkable, that in the forest, when a big tree falls it leaves a clearing, and all the other trees living on the edges of the clearing redirect their growth towards the light. This creates a deviation in their growth line, thus their growth rings decompensate and this creates an anomaly in relation to the other specimens of the forest. The same thing happens when a specimen is displaced briskly by climatologically adverse causes, giving birth to certain singularities in the wood, like deviated or crossing nuclei. I consider that these anomalies must be identified and discarded during the process of preparation of a block for sculpture before sawing.

As we know, usually a tree's heartwood will deviate from its geometrical centre, sometimes due to its geographical location, to the fact of growing on steep hillsides, for being exposed to repeated predominant winds. This intrinsic characteristic of the tree's own nature is different from the one I mentioned before, which caused an important change or deviation in the natural growth, and should thus be considered a singularity or anomaly.

Taking these concepts into account, and considering the fact that all the fibres of the tree are aligned with its nucleus it seems obvious to me that for this purpose the most appropriate way of sawing should start from the growth nucleus. Later it would be possible to align all these fibres in the block, after having corrected all trunks with misplaced or deviated centres, but not the ones with a heavily curved nucleus on the inside.

It is noticeable that in traditional way of wood sawing in industry the logs are moved, for example by a conveyor, and fixed by grips or claws to a cart and moved across a band saw cuts the first plane. This initial plane is usually not well aligned with the axis of growth of the tree, so all subsequent cuts aligned with this first one will not be aligned with the nucleus, and consequently all planks obtained will have their fibre slightly misaligned.

On the other hand, it is possible to find sawmills with the necessary technology to align the centre of the nucleus with precision at one end of the log before cutting the first plane, but for this to be really useful, it would be necessary to do so on both ends.

So I think that, since the logs show more or less strong deviations of their growth centre in relation to their geometrical centre, taking some simple measures they could be drawn into the band saw aligned precisely on both ends;

this would produce wood with aligned fibre, independent of the original misalignment of the nucleus of each log. This is very seldom found in industrial processes, but as a sculptor I believe this would represent a big advancement in the wood transforming sector, achieving a higher quality.

In the picture you can see the theoretical behaviour in terms of shrinkage one would expect to happen in a hypothetically perfect log. One can notice that parts #1 and #2 would create the smallest aberrations and deformations when they change shape during contraction. That is why, as a sculptor, this type of parts of a trunk are the most useful to build a block of wood for sculpture purposes, and achieve a greater uniformity in the movements of the material.

Thanks to the contribution of the scientists and prestigious experts that have worked with me over the past years I have managed to develop a sawing design for its use in exteriors; this design has been verified innovative by the OEPM (Spanish patent office) and has been accepted to the patenting process.

As one can see this cutting design does not take into account the pith to make a sculpture, since it will often generate the well-known heart- or pith cracks, due to the different density in relation to the rest of the log. I would also discard the bark, to avoid illnesses and fungi in the wood, as well as the sapwood because of its different colour which would stand out too much in the overall assembly of the block, and also because it has different characteristics from the rest.

The key feature of the cutting design I have developed is that it must be applied to trunks that have been aligned on both ends, in such a way that when rotated or put together they would necessarily have similar location of their growth rings along the whole piece, or in other words, wooden strips or pieces homologous to their neighbouring pieces in the block's configuration all along its long axis.

Curiously, when building structural beams one very often finds pieces glued along the heart or tangentially; the purpose of this is to contain the traction during shrinkage and expansion movements. Basically this is a correct theory, in my opinion, since it is based on physics laws saying that diametrically opposed forces of same magnitude annihilate each other, and I would totally agree with this way of arrangement, if it was not for a small detail: from my point of view as a sculptor, in practice there always will be slighter bigger force, and thus tension, in one of the pieces

we arrange together. Therefore, from my experience I have designed a way to build up the block where the pieces, already subject to a continuous movement due to shrinkage and expansion, should not try to fight forces between each other thus generating added tensions and a continuous stress. In this way, in my opinion, we could avoid the pieces from ending up breaking faster than if their forces did not oppose in such a direct way and could free part of the tensions performing the movement inherent to the contraction and expansion.

What I put forward as a result is that, if the pieces must move, they do so without encountering opposing obstacles or tensions, but that they all do so in the same direction and in a similar way, so that tensions within the block are minimized, as far as it is possible.

A question that is often put to me is why instead of sculpting directly into a big solid trunk I saw it into planks or strips and compose a block again. The fundamental reason for this is that it would be almost impossible to season (dry) it in a uniform way as a whole, and the wood would have different humidity percentages in the inner and outer parts. The excessive humidity in the interior could lead to rot too.

I still remember my surprise when I learned that with the traditional technology of wood seasoning in the drying chamber the deepest uniform drying possible was only 5 cm; now everything was clear. My constant obsession to find big trunks e.g. big trees knocked down by the wind or removed from public places, proved meaningless, since it would be impossible to season them correctly, and I understood this was the reason why wood was always found as planks in commerce.

Therefore, if our aim is to guarantee the structural integrity of the sculpture to be created from this material the most appropriate thing to do would be to saw the trunk into planks of a maximum thickness of 10 cm, achieving in this way that the innermost part of the piece would not be more than 5 cm away from the surface.

Nowadays there are several methods of seasoning, among others: drying chamber, vacuum seasoning, with microwaves or simply in the open air. Concerning this last method, if we tried to dry a trunk in a natural way in the open air, as a general rule depending on species and climate, it would generally take about 1 year per each cm on average, rising to 2 years per cm from 10 cm depth on. This means that a 50 cm radius trunk would need about

90 years to reach an acceptable degree of humidity, but even so during this process it would undergo dimensional changes and crack due to the pressure appearing between the rings in the shrinkage and expansion processes.

Among the seasoning procedures I believe the chamber method is best, since you can control the temperature and humidity changes applied to the material with precision.

A fundamental premise of the seasoning is the need to adapt as much as possible the percentage of humidity of the wood as much as possible for the intended service and humidity during use in the location where it is going to be set up, since the bigger the difference between the humidity of the wood and the average annual humidity of the chosen location at the moment of setup, the bigger the risk the sculpture will endure during the acclimatizing time; its in this time that the wood will look to find by itself the hygroscopic equilibrium humidity (HEH).

To highlight the importance of this aspect one might think of the specialized transport of pieces of art between museums, where certain sculptures made of sensitive woods are moved in special climate-controlled chambers and where a very slow acclimatizing process to their new location is respected, in some extreme occasions for extremely delicate works, where the transport containment is open 1% a week before the piece of art is removed from it. In fact, one of the premises of museum conservation is the strict control of relative humidity and temperature of their premises, heavily insisting on the most important factor: the avoidance of radical changes of these parameters.

During this acclimatizing time to the conditions of use for a certain wood species the hygroscopic factor plays an important role, it is the ability of a species to exchange humidity with the atmosphere. One must understand that not all kinds of wood exchange humidity at the same rate; this is dependent on the intrinsic characteristics of the cellular walls of each wood, so according to each species the speed of this interchange will vary substantially. Although these small changes in humidity content may not be significant and affect the state of the piece of art in a critical way, you must consider that wood does not attain its Hygroscopic Equilibrium Humidity instantly, there is a certain delay in relation to the environmental conditions due to the inherent inertia in its permanent adaptation to the environmental conditions; in a non controlled climatic environment this generates an out of phase condition between the required

humidity degree and the real degree attained by the wood, since usually climatic conditions vary faster than the time wood needs to adapt its humidity.

Another curious fact is that when the wood attains a humidity degree above 30% its cellular walls are saturated with water, thus even if it absorbed humidity above this value it would not undergo any substantial dimensional changes. On the other hand if humidity falls below 30% the cellular walls start dehydrating, and therefore a contraction proportional to the humidity loss will take place, reducing the global volume of the wood.

To finish I would like to insist on the fact that a correct method of sawing and seasoning of the wood may be just as important as the choice of the species we are going to work with.

As one may have noticed throughout these pages, as a sculptor I could talk for hours about a material I love and understand - wood. Allowing it the responsibility to express and voice the things that move me, and that I can hardly put into words.

¹ Various authors. *Especies de maderas*. Madrid: Asociación de Investigación Técnica de las Industrias de la Madera, AITIM, 1997. p.354 - 356.

² Various authors. *Especies de maderas*. Madrid: Asociación de Investigación Técnica de las Industrias de la Madera, AITIM, 1997. p.650 - 652.

³ Laboratory tests done by Tecnalia Research & Innovation according to UNE 56533:1977 on teak wood samples provided by Jorge Palacios.

APÉNDICE

RELACIÓN DE OBRAS

WORKS

PÁG. 17
Sin título, 2001
 Madera de aliso
 26,5 x 240 x 19 cm
 Arquitectura: Luis Chao Foriscot, Galapagar (Madrid)

Untitled, 2001
Alder wood
 26.5 x 240 x 19 cm
Architecture: Luis Chao Foriscot, Galapagar (Madrid)

PÁG. 19
Sin título, 2005
 Madera de iroko
 33 x 90 x 28 cm
 Colección privada, Madrid
 Arquitectura: Luis Chao Foriscot, Galapagar (Madrid)

Untitled, 2005
Iroko wood
 33 x 90 x 28 cm
Private collection, Madrid
Architecture: Luis Chao Foriscot, Galapagar (Madrid)

PÁG. 21
Sin título, 2004
 Madera de aliso
 29,7 x 80 x 19,5 cm
 Colección privada, Madrid
 Arquitectura: Luis Chao Foriscot, Galapagar (Madrid)

Untitled, 2004
Alder wood
 29.7 x 80 x 19.5 cm
Private collection, Madrid
Architecture: Luis Chao Foriscot, Galapagar (Madrid)

PÁG. 23
Sin título, 2007
 Madera de aliso
 100 x 40 x 35 cm
 Colección privada, Madrid
 Arquitectura: Rosario Chao Foriscot, Majadahonda (Madrid)

Untitled, 2007
Alder wood
 100 x 40 x 35 cm
Private collection, Madrid
Architecture: Rosario Chao Foriscot, Majadahonda (Madrid)

PÁG. 25
Sin título, 2006
 Madera de iroko y piedra caliza
 220 x 45 x 70 cm
 Colección privada, Majadahonda (Madrid)
 Arquitectura: Vía pública frente al Monasterio de El Escorial (Madrid)

Untitled, 2006
Iroko wood and limestone
 220 x 45 x 70 cm
Private collection, Majadahonda (Madrid)
Architecture: Public highway in front of the Monastery of El Escorial (Madrid)

PÁGS. 26 Y 27
Equilibrio e Inercia, 2011
 Madera de teca y acero cortén
 200 x 200 x 60 cm
 Arquitectura: Vía pública, Puerta de Bisagra, Toledo

Balance and Inertia, 2011
Teak wood and corten steel
 200 x 200 x 60 cm
Architecture: Public highway, the Bisagra Gate, Toledo

PÁGS. 28 Y 29
Sin título, 2011
 Madera de teca y acero cortén
 200 x 95 x 60 cm
 Arquitectura: Vía pública, Puerta del Sol, Toledo

Untitled, 2011
Teak wood and corten steel
 200 x 95 x 60 cm
Architecture: Public highway, the Sun Gate, Toledo

PÁG. 31
Sin título, 2011
 Madera de iroko y acero cortén
 78 x 120 x 120 cm
 Arquitectura: Vía pública, Museo de Santa Cruz, Toledo

Untitled, 2011
Iroko wood and corten steel
 78 x 120 x 120 cm
Architecture: Public highway, Santa Cruz Museum, Toledo

PÁGS. 32 Y 33
Gota, 2011
 Madera de seike y acero cortén
 85 x 150 x 150 cm
 Arquitectura: Palacio de Fuensalida, Toledo

Drop, 2011
Seike wood and corten steel
 85 x 150 x 150 cm
Architecture: Fuensalida Palace, Toledo

PÁGS. 36 Y 37
Sin título, 2000
 Madera de abedul y aliso
 30 x 16 x 11 cm

Untitled, 2000
Silver birch and alder wood
 30 x 16 x 11 cm

PÁGS. 38 Y 39
Tentetieso, 2001
 Madera de pino, plomo y aliso
 35 x 62 x 62 cm
 Colección privada, Madrid

Roly-poly, 2001
Pine wood, lead and alder wood
 35 x 62 x 62 cm
Private collection, Madrid

PÁG. 41
El vigilante del viento, 2002
 Madera creosotada y acero
 153 x 20 x 13 cm
 Colección privada, Madrid

The wind guard, 2002
Wood creosote and steel
 153 x 20 x 13 cm
Private collection, Madrid

PÁGS. 42 Y 43
Sin título, 2001
 Madera de aliso
 26,5 x 240 x 19 cm

Untitled, 2001
Alder wood
 26.5 x 240 x 19 cm

PÁG. 45
Sin título, 2002
 Madera creosotada y acero
 124 x 58 x 16 cm
 Colección privada, Madrid

Untitled, 2002
Wood creosote and steel
 124 x 58 x 16 cm
Private collection, Madrid

PÁGS. 46 Y 47
Sin título, 2003
 Madera de palo de hierro y acero cortén
 24 x 145 x 25 cm

Untitled, 2003
Belian wood and corten steel
 24 x 145 x 25 cm

PÁG. 49
Sin título, 2003
 Madera de aliso y acero
 210 x 45 x 11 cm
 Colección privada, Ávila

Untitled, 2003
Alder wood and steel
 210 x 45 x 11 cm
Private collection, Ávila

PÁGS. 50 Y 51

Sin título, 2004
Madera de aliso
29,7 x 80 x 19,5 cm
Colección privada, Madrid

Untitled, 2004
Alder wood
29.7 x 80 x 19.5 cm
Private collection, Madrid

PÁG. 53

Sin título, 2005
Madera de iroko
33 x 90 x 28 cm
Colección privada, Madrid

Untitled, 2005
Iroko wood
33 x 90 x 28 cm
Private collection, Madrid

PÁGS. 54 Y 55

Sin título, 2006
Madera de iroko y piedra caliza
220 x 45 x 70 cm
Colección privada, Majadahonda (Madrid)

Untitled, 2006
Iroko wood and limestone
220 x 45 x 70 cm
Private collection, Majadahonda (Madrid)

PÁG. 57

Sin título, 2007
Madera de aliso
100 x 40 x 35 cm
Colección privada, Majadahonda (Madrid)

Untitled, 2007
Alder wood
100 x 40 x 35 cm
Private collection, Majadahonda (Madrid)

PÁG. 62

Gota (Maqueta), 2008
Vidrio
7 x 10,5 x 10,5 cm
Colección del autor

Drop (*Model*), 2008
Glass
7 x 10.5 x 10.5 cm
Artist's collection

PÁG. 63

Sin título (Maqueta), 2008
Escayola, acero y madera
41 x 19,5 x 12 cm
Colección del autor

Untitled (*Model*), 2008
Plaster, steel and wood
41 x 19.5 x 12 cm
Artist's collection

PÁG. 65

Semilla, 2009
Madera de ébano y acero cortén
21 x 19,5 x 9,75 cm
Colección privada, Nueva York (Estados Unidos)

Seed, 2009
Ebony wood and corten steel
21 x 19.5 x 9.75 cm
Private collection, New York (United States)

PÁG. 67

Gota, 2011
Madera de seike y acero cortén
85 x 150 x 150 cm

Drop, 2011
Seike wood and corten steel
85 x 150 x 150 cm

PÁG. 79

Gota (en proceso), 2010
Madera de arce duro
71,5 x 60,5 x 60,5 cm
Colección AHEC, Washington D. C. (Estados Unidos)

Drop (*in process*), 2010
Hard maple wood
71.5 x 60.5 x 60.5 cm
AHEC Collection, Washington D. C. (United States)

SCULPTURES THROUGH AUGMENTED REALITY

Some of the sculptures included in this catalogue may be visualized by Augmented Reality, a three dimensional viewing technology that allows you to run your view across different angles and perspectives of the works of art, in order to better understand their volumes.

To visualize the sculptures on your computer's screen please visit www.jorgepalacios.es, click "Augmented Reality", start your webcam, follow the instructions and capture the QR codes included in the catalogue pages 26, 28, 30 and 32 with the cam. The codes will be similar to this one included in this page.

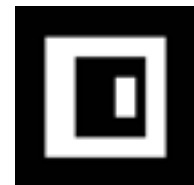
You then will be able to rotate the work by physically rotating the catalogue and so view different perspectives it would be impossible to render with a picture; move the catalogue closer to the cam, the work will get closer too and show details that otherwise would remain unnoticeable.

Collaboration by: Auge Marketing y Servicios Tecnológicos

ESCULTURAS A TRAVÉS DE REALIDAD AUMENTADA

Algunas de las esculturas incluidas en el presente catálogo pueden visualizarse a través de Realidad Aumentada, una tecnología que permite apreciar las obras en tres dimensiones, pudiendo así recorrer las piezas desde diversos ángulos y perspectivas con la finalidad de comprender más fácilmente sus volúmenes.

Para visualizar las esculturas en la pantalla de un ordenador visite www.jorgepalacios.es y acceda a «Realidad Aumentada», conecte su webcam, siga las indicaciones y muestre a cámara los códigos QR incluidos en el catálogo en las páginas 26, 28, 30, y 32, en las que encontrará un código QR similar a éste:



Podrá entonces, rotando físicamente el catálogo, ver cómo la obra gira dentro de la pantalla del ordenador, mostrándole perspectivas imposibles de apreciar en una escultura a través de una fotografía y, acercando el catálogo, la obra se aproximará mostrándole detalles que, de otro modo, pudiesen pasar desapercibidos.

Con la colaboración de: Auge Marketing y Servicios Tecnológicos

Jorge Palacios (Madrid, 1979). His sculptural work has been seen in public spaces in a dialogue with such emblematic spaces as in front of the Monastery of San Lorenzo de El Escorial, Madrid, or by the Sun Gate, the Bisagra Gate or before the Santa Cruz Museum as part of his exhibition of urban sculptures in the streets of Toledo.

In spite of his youth he has exhibited with internationally recognised artists such as Andy Warhol, Jean Tinguely, Kazimir Malévich, Sol Lewitt, Nancy Spero or others contemporary artists such as Damien Hirst, Gilbert & George, Yoko Ono, Michelangelo Pistoletto, John Baldessari or Erwin Wurm.

His sculptures have been exhibited in museums such as Museum of Guadalajara or the Mirador hall of the Thyssen-Bornemisza Museum and in institutions amongst which it is worth highlighting the Fundación Canal de Isabel II of Madrid or the Fuensalida Palace of Toledo.

His work has been present in international contemporary art fairs in the United States, Belgium, the Netherlands and Spain; the Kreislér Gallery is one of the more outstanding galleries in his trajectory.

Palacios' work in Spain and the United States in both private and public collections, carrying out sculptures for bodies such as the Spanish Agency for International Cooperation for Development, Ministry of Foreign Affairs and Cooperation or the American Hardwood Export Council, based in Washington D.C.

He has obtained scholarships like that granted by the III Millenium Corporation, Wilmington DE, or that given to the Sculpture University from the Faculty of Fine Arts of the Miguel Hernández University of Alicante and the Eduardo Capa Foundation, who Palacios considers one of his main mentors along with the masters José Luis Coomonte and Juan Manuel Castrillón.

Jorge Palacios has taken part in the arts program of international festivals such as the Bereberia - Sáhara or the The Guardian Hay Festival and has served as a contemporary arts advisor and jury member at creative arts meetings and awards.

He has been a guest speaker at conferences, round tables and congress by bodies such as the AHEC or Tecnalia Research & Innovation, as well as having published articles of a technical nature in specialised magazines such as Protecma.

He is a member of the Spanish Institute of Contemporary Art, IAC, and is involved with the International Sculpture Center, ISC, United States, and the European Sculpture Network, Germany.

Jorge Palacios (Madrid, 1979). Su obra escultórica ha podido verse en la vía pública en diálogo con espacios tan emblemáticos como frente al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial de Madrid o junto a la Puerta del Sol, en el entorno de la Puerta de Bisagra o ante el Museo de Santa Cruz como parte de su exposición de esculturas urbanas en las calles de Toledo.

A pesar de su juventud ha expuesto junto a artistas reconocidos internacionalmente como Andy Warhol, Jean Tinguely, Kazimir Malévich, Sol Lewitt, Nancy Spero u otros dentro del panorama artístico actual como Damien Hirst, Gilbert & George, Yoko Ono, Michelangelo Pistoletto, John Baldessari o Erwin Wurm.

Sus esculturas han podido verse expuestas en Museos como el Museo de Guadalajara o la sala Mirador del Museo Thyssen - Bornemisza y en instituciones, entre las que cabe destacar, la Fundación Canal de Isabel II de Madrid o el Palacio de Fuensalida de Toledo.

Su trabajo ha estado presente en ferias internacionales de arte contemporáneo de Estados Unidos, Bélgica, Países Bajos y España, siendo la Galería Kreislér una de las galerías más destacables en su trayectoria.

Palacios cuenta con obras en España y Estados Unidos en colecciones privadas y públicas, realizando esculturas para organismos como la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación o el American Hardwood Export Council, con sede en Washington D.C.

Ha obtenido becas como la otorgada por la III Milenium Corporation, Wilmington DE, o la concedida para la Universidad de Escultura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández de Alicante y la Fundación Eduardo Capa, a quien Palacios considera uno de sus principales mentores junto a los maestros José Luis Coomonte y Juan Manuel Castrillón.

Jorge Palacios ha participado en los programas artísticos de festivales internacionales como el Bereberia - Sáhara o el The Guardian Hay Festival y ha ejercido como asesor de arte contemporáneo y jurado en encuentros y premios de creación artística.

Ha sido invitado como ponente en conferencias, mesas redondas y congresos por organismos como AHEC o Tecnalia Research & Innovation, además de haber publicado artículos de carácter técnico en revistas especializadas como Protecma.

Forma parte de los miembros del Instituto de Arte Contemporáneo, IAC, además de participar del International Sculpture Center, ISC, Estados Unidos, y de la European Sculpture Network, Alemania.



Castilla-La Mancha