

DE LA IDEA A LA MATERIA. UNA PROPUESTA DE DEFINICIÓN DE LA ESCULTURA DESDE EL PROCESO DE CREACIÓN

Carmen Marcos
Universidad Politécnica de Valencia

RESUMEN

La escultura contemporánea ha abierto sus límites hasta desaparecerlos, y se adapta a nuevas propuestas y presentaciones con una facilidad sorprendente. Dentro de ese panorama complejo se inscribe nuestro intento de definición de escultura, que parte del carácter esencial de los cuatro elementos naturales, tierra, agua, aire y fuego para identificarlo en las propuestas escultóricas de varios escultores como una tendencia dominante y perfiladora, si bien no única. La tierra se identifica con la materia y ésta es el principal motivo de trabajo de Vicente Ortí, de Jan Fabre. El agua la relacionamos con la forma, por su falta intrínseca de ella, y la forma es el centro de atención de Enric Mestre, de Paco Pestana. El aire es el elemento más claramente identificable con el espacio, y con éste lo relacionamos a Eduardo Chillida, a Anthony Caro. Por último, el fuego, el más ligero de los elementos, lo identificamos con el tiempo y con ambos a Giuseppe Penone, a Bartolomé Ferrando.

PALABRAS CLAVE: Elementos naturales, fuego, tierra, aire, agua, tiempo, escultura contemporánea.

ABSTRACT

Contemporary sculpture has opened its limits until they have disappeared and adapts to new proposals and presentations with surprising ease. Within this complex panorama, our intention is to define sculpture, which is based on the essential character of the four natural elements, earth, water, air and fire identified in the sculptural proposals of numerous sculptors as a dominating and defining trend, albeit not unique. The earth is identified with matter and this is the principal evocation in the work of Vicente Ortí, or Jan Fabre. Water is related to form, because of its intrinsic lack of it and form is at the centre of the work of Enric Mestre, Paco Pestana. Air is the element most clearly identified with space, to which we associate the works of Eduardo Chillida, or Anthony Caro. Finally, fire, the lightest of the elements, is identified with time recalling the works of Giuseppe Penone, Bartolomé Ferrando.

KEY WORDS: Natural elements, fire, earth, air, water, time, contemporary sculpture.



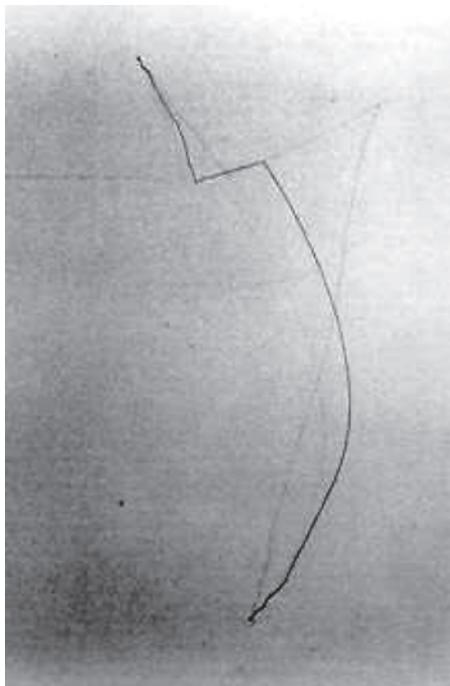


Imagen 1: Richard TUTTLE, *Pieza en alambre* núm. 7, 1972. Alambre lápiz y clavos, Dimensiones variables. Colección del Artista. Publicada en *Entre la geometría y el gesto. Escultura norteamericana 1965-1975*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986, p. 131.

ASPECTOS PRELIMINARES. DEFINICIÓN DE ESCULTURA

¿Qué es la escultura contemporánea? Es difícil que no se desate el escepticismo ante algunas expresiones artísticas posmodernas. Ciertas propuestas sólo se comprenden como parte de una trayectoria creativa cuyas premisas es necesario saber previamente. Una pregunta muy similar —*Qu'est-ce que la sculpture moderne?*— fue inmortalizada por una exposición y un catálogo —que se agotó al poco tiempo de salir a la venta—, celebrada en el Museo Georges Pompidou de París, del 3 de julio al 13 de octubre de 1986. La exposición intentaba esclarecer las aportaciones de esta disciplina en el momento cumbre de las vanguardias históricas, haciendo un recorrido crítico por el cubismo, el futurismo, el dadá y el constructivismo, para pasar a analizar las diferentes propuestas de las siguientes décadas, desde «la recuperación de ideas e imágenes» de los cuarenta hasta el Arte Povera y Antimimal de los sesenta. A principios del siglo XXI seguimos preguntándonos ¿qué es la escultura?

Esta pregunta rondaba muchas cabezas por esa época. Un año antes de la exposición comentada, en 1985, Rosalind Krauss publica *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, un conjunto de análisis profundos sobre diversos aspectos y autores de la vanguardia entre los que se encuentra el ensayo «La escultura en el campo expandido», texto que se constituyó en referencia indiscutible, y así

permanece. Tanto críticos como escultores le conceden un alto crédito en razón de su justificación del carácter abierto y complejo de la escultura actual. En realidad este ensayo no se publicó en castellano hasta 1996, en la editorial Alianza, pero el trabajo de la autora¹ ya le había hecho merecedora de varios textos críticos en el catálogo de la mencionada exposición. ¿Qué es lo que plantea Rosalind Krauss para haberse convertido en referencia teórica imprescindible? Es la primera en proponer un esquema analítico de la situación de la escultura, tal y como veremos un poco más adelante. Para llegar a ese esquema, la autora expone que desde los 50 la escultura ha perdido su fácil definición y ha entrado en una crisis de identidad al perder su condición de monumento. Según ella, este «no saber cómo definir la escultura» es reciente, pues la categoría de escultura está históricamente bien delimitada y su lógica, anudada a la lógica del monumento, tiene una función conmemorativa ligada simbólicamente al lugar donde se sitúa. Ruesto que su lógica es la de la representación y el señalamiento, suelen ser verticales y figurativas y los pedestales cumplen una función importante pues son intermediarios entre el espacio real y el simbólico que representan. Esta lógica y convención del monumento comenzó a fallar a finales del s. XIX y de ello son prueba específica los dos monumentos fallidos de Rodin: *Las puertas del infierno* y *Balzac*.

Ninguno de ellos llegó a ocupar un lugar público por falta de concepción y ambos tienen múltiples copias en diversos museos del mundo. Y así, según la autora, se inaugura la escultura moderna, con una pérdida de lugar, una «especie de deslocalización», de «condición negativa». La escultura se convierte en autorreferencial. Un escultor que da un paso importante en este sentido es Brancusi, que asume la base o pedestal como tema y forma de sus esculturas. Buen ejemplo de ello son sus esculturas «Gallo» «Cariátides» y, cómo no, su famosa «Columna sin fin».

En ese momento histórico de principios de s. XX, corresponde a las vanguardias históricas el esfuerzo de reinventar el arte. Algunos movimientos exploraron especialmente aspectos concernientes a la pintura: el impresionismo, el color; el cubismo, la perspectiva; el futurismo, el movimiento; la nueva abstracción, la presencia propia de la obra. Otros tuvieron mayor énfasis en la escultura: el dadaísmo y el constructivismo. Dadá protagoniza la mayor ruptura: la identificación de arte y vida, poniendo su atención en todo lo cotidiano, lo humilde, lo grotesco, lo banal, haciendo que sus propias vidas sean actos artísticos. Dadá acuña el principio de descontextualización como principal herramienta creativa: cualquier objeto separado de su medio o de su utilidad habitual adquirirá un nuevo significado, será un objeto artístico. Es el famoso gesto de Duchamp eligiendo un botellero, o presentando un urinario. Al respecto, de todos es conocida la capacidad de asimilación y estetización del mundo del arte, que rápidamente engulló estas propuestas como

¹ Rosalind Krauss ya había publicado en 1976 en inglés su ensayo «Pasajes de la escultura moderna», en el que con una mirada crítica y profundo análisis buscaba en las motivaciones y quehaceres de muchos escultores de la era moderna, y los que inauguraban la era posmoderna.





una entraña propia más. Por otro lado, el constructivismo ruso representa el origen de las posteriores corrientes «racionalistas», desde el neoplasticismo holandés, el minimal y el conceptual, aunque esta familia «racional» ha sido discutida por basarse en cuestiones formales únicamente, cuando tanto la intención como los significados eran bastante diferentes. Muchos fueron los hallazgos de todas las vanguardias de principios de siglo, es realmente una época apasionante de estudiar y conocer pero no vamos a entrar en detalles en aras de mantener la atención sobre el tema propuesto, definir la escultura, en ese tránsito de la idea a la materia.

En los años 50 la escultura ha caído en una especie de agujero negro, según Rosalind Krauss. Toda la experimentación de las vanguardias parece haberse agotado, y la escultura se define más por lo que no es que por lo que es, tal y como ejemplifica la famosa frase de Barnett Newman: «la escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para ver una pintura». La escultura comienza a definirse por sus relaciones con la arquitectura en las propuestas del minimal, y el paisaje, en el *land art* o *earth works*. La escultura, tal y como hemos dicho, se define más por lo que no es que por lo que es, surge de la no-arquitectura y el no-paisaje. Ahí se encuentra el primer esquema de localización de la escultura propuesto por Rosalind Krauss. *Expandiendo* esta estructura, la autora propone una doble relación especular: en el encuentro del paisaje y el no-paisaje sitúa los «lugares señalados» (*marked sites*), piezas como el *Malecón en espinal* de Smithson (1970); en el vértice del paisaje y la arquitectura se encontrarían los trabajos llamados «construcción localizada» (*site construction*) con trabajos como *Leñera semienterrada* de Smithson (1970) y en el encuentro entre la arquitectura y la no arquitectura sitúa las estructuras axiomáticas², que corresponden a los trabajos desarrollados por los escultores minimal.

El campo expandido se genera de este modo problematizando el conjunto de oposiciones entre las que se encuentra suspendida la categoría de escultura. [...] La escultura ya no es el privilegiado término medio entre dos términos ajenos. La escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de diferentes maneras³.

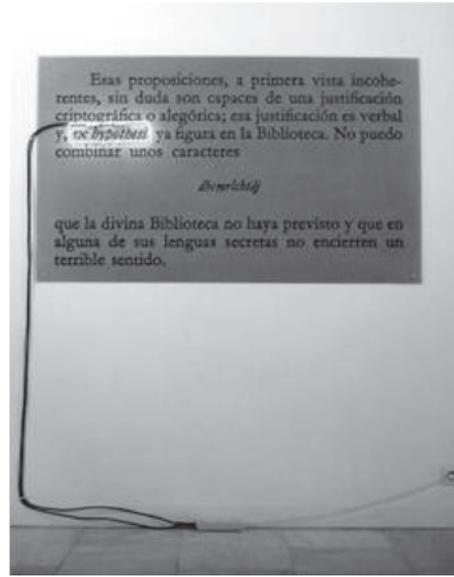
En estas afirmaciones se centraría el concepto del famoso título del artículo, que a fin de cuentas es una construcción intelectual que encontró en su momento una respuesta más que aceptable. Esta estructura correspondería en escultura, a lo que la crítica ha llamado posmodernismo, situado en la década de los setenta como una ruptura cultural total y profunda con todo lo anterior.

A finales de los sesenta, coincidiendo con las propuestas de Smithson se sitúa el origen del conceptual, con las propuestas de Joseph Kosuth, como máximo

² [...] la posibilidad que explora esta categoría es un proceso de representación gráfica de rasgos axiomáticos de la experiencia arquitectónica —las condiciones abstractas de apertura y cierre— sobre la realidad de un determinado espacio. En KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Ed Alianza. Madrid, 1996, pp. 300 y 301.

³ KRAUSS, Rosalind E. *op. cit.* p. 297.

Imagen 2: Joseph KOSUTH, *Ex hipótesis*, 1990.
Fotografía sobre metacrilato + neón, 95 x 160
cm. Publicada en *XI Salón de los 16*. Grupo 16.
Madrid, 1991, p. 93.



representante teórico del arte conceptual lingüístico junto a Art and Language. Comenta Simón Marchán que

Kosuth reacciona duramente contra el formalismo de las artes objetuales, estableciendo una separación completa entre estética y arte, apoyada en una escisión previa entre percepción y concepto, conduciendo de este modo al objeto a su máxima desmaterialización⁴.

Pero una vez más se demuestra la capacidad del arte de engullir todo lo que se le refiere, y así, vemos a Kosuth en los noventa presentando sus proposiciones analíticas con un carácter no sólo objetual sino altamente estético.

SOBRE LA PREPONDERANCIA DE LOS NUEVOS MEDIOS

En una entrevista a Richard Serra en *El País*, el escultor defendía la creatividad independientemente de los medios empleados y atacaba al ready-made, el objeto encontrado y toda esa tradición que sigue aún vigente calificándola de conservadora, pues Marcel Duchamp fue importante durante unos treinta años, pero ya

⁴ MARCHÁN, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Akal. Madrid, 1986 (1ª ed. 1972), pp. 255 y 256.

fue suficiente. Según él los «collages» y los objetos encontrados le parecen un tipo de poesía barata, y no cree que vayan a durar mucho tiempo.

Y todo el «boom» de imágenes, instalaciones, pantallas, cuartos oscuros? —le preguntó el entrevistador: probablemente, sea una indicación de por dónde se está desarrollando el arte gracias a la computación. Me parece simplemente que es una fase del arte. Los riesgos son que muchas veces se reduce al público a la pasividad, y también que hay todavía muchos vídeos muy narrativos donde resuena el «érase una vez». Me parece que lo más interesante no es narrativo, sino caótico, no secuencial. Creo que tampoco se puede confiar del todo en la potencia de las imágenes, porque somos bombardeados con tantas imágenes cada día que tienen una vida muy corta. Pero nunca se sabe⁵.

Y se me ocurría al respecto que la escultura ofrece un respiro al espectador. Frente a la velocidad y sucesión de imágenes, publicitarias, culturales, naturales; impresas, proyectadas, televisadas; todas ellas más o menos sorprendentes, impactantes u originales, pero siempre cambiantes, la escultura es una presencia «fija», que no una imagen inmóvil. Ocupa un lugar en la ciudad, en nuestras calles, se nos presenta en nuestro deambular urbano y tras la sorpresa nos ofrece una estable amistad. En la nobleza de su silencio hallamos posibilidad de pensar y de «no-pensar», de reencontrar una parte de humanidad en nosotros mismos, en estas ciudades de siglo XXI organizadas como máquinas de producción, en las que uno es un engranaje más. Máquinas de producción de un bienestar que a muchos nos resulta sospechoso, paisajes de soledad profunda en los que uno se aferra al compañero y amigo, al que, por cierto, cada día dedica menos tiempo, para sentirse, sobre todo, vivo. La escultura ocupa un lugar en la casa y también supone un «párate y mírame: soy un pedazo de humanidad transmutada en piedra, cera, vidrio, látex...».

UNA PROPUESTA PERSONAL DE DEFINICIÓN

¿Qué es la escultura? ¿Cómo se produce la materialización? ¿Cómo es que alguien toma una materia y la transforma, confiriéndole una nueva presencia? ¿Cuál es la esencia de la escultura? En un intento personal de dar respuestas a estas preguntas hemos buscado qué elementos son los que la perfilan y definen; por muy abierto e interdisciplinar que sea su planteamiento, hemos buscado su esencia. Los elementos naturales tierra, agua, aire y fuego protagonizaron los inicios del conocimiento humano en la filosofía presocrática: los filósofos presocráticos buscaron en ellos la explicación del mundo físico que habitamos. Por eso los hemos elegido como modelo conceptual, en virtud de su carácter simbólico y esencial. Simbolizan

⁵ FERNANDEZ Rubio, Andrés, «Richard Serra. Un escultor de peso», EPS núm. 1.438, domingo 18 de abril de 2004, pp. 60-61.

los orígenes del conocimiento del mundo y concentran imágenes íntimas de ensoñación en el ser humano, tal y como ha defendido en sus ensayos el filósofo Gaston Bachelard⁶. Casi podría afirmarse que no hay poeta que no haya tratado con ellos de una u otra manera, porque suponen una imagen esencial para el ser humano. Y así, apoyándonos en lecturas poéticas y en nuestras propias vivencias frente al acto de creación, hemos «imaginado»⁷ que los elementos básicos de la escultura son: la Materia, que corresponde a la Tierra; la Forma, que emparejamos con el Agua; el Espacio, que corresponde al Aire, y el Tiempo, cuyo paralelo es el Fuego. En el tejido formado por estos cuatro elementos se hallaría el ser de la *escultura*, que podríamos definir como *la forma de expresión y comunicación del conocimiento que el hombre obtiene del mundo y de sí mismo a través de la conjugación de Materia, Forma, Espacio y Tiempo*.

LA TIERRA, LA MATERIA

La materia representa una dualidad inherente a la escultura: por un lado le confiere la *posibilidad de ser* con su presencia, y le otorga nobleza por su durabilidad en el tiempo, como en el caso de la piedra, del hueso, del mármol, del bronce, de la cerámica; y por otro lado debe «desaparecer», para que sea la propia escultura la que hable y no la materia *per se*. La materia llama al escultor a intervenirla con vistas a otorgarle una forma, colaborando con él en decisiones compositivas, formales y superficiales en razón de su propio ser, de sus características como ente de este mundo. La materia es para el escultor la promesa de la forma, que a falta de agua quedará inerte, en espera de una nueva existencia, tal y como la tierra, sin el agua que la fertilice se convierte en posibilidad infértil. El carácter táctil de ambas hermanas: tierra y materia piden el contacto manual, el que ejerce el trabajador de las formas en su esfuerzo por vencer la propia voluntad de ser de la materia.

⁶ Gaston Bachelard, muy conocido por su ensayo *La poética del espacio*, cuenta con cuatro ensayos dedicados a los cuatro elementos naturales, por orden de publicación en su idioma original: *Psicoanálisis del fuego*, publicado en francés por Éditions Callimard en 1938, en Alianza Editorial en español en el año 1966; *El agua y los sueños*; publicado en francés por primera vez en 1942, en español en Fondo de Cultura Económica en 1978; *El aire y los sueños*, publicado en francés por primera vez en 1943, en español en FCE en 1958; *La tierra y los ensueños de voluntad*, cuya primera edición en francés es de 1947, en español en FCE en 1994. Observamos cómo la capacidad creativa del autor tiene su correlato en la posibilidad de publicar en su idioma, pero cómo las traducciones y publicaciones en español no contemplan el mismo ritmo.

⁷ En un ensayo anterior, apoyándonos en el *I Ching*, en varios poetas occidentales y en los cuatro ensayos de Bachelard, planteamos varias relaciones y paralelismos entre los cuatro elementos naturales y los elementos básicos de la escultura, las facultades humanas que intervienen en la creación, las conductas creativas tipificadas por Elliot Eisner, y finalmente con cuatro escultores de la vanguardia que consideramos pilares indiscutibles de la escultura moderna. Véase MARCOS, Carmen. *La escultura i els quatre elements*. Universidad Politécnica de Valencia, 2003.





Imagen 3: Vicente ORTÍ, Granito negro Sudáfrica, 95×80×14 cm.
Publicada en *Vicente Ortí*. Ibercaja Obra Cultural. Valencia, 1992, p. 11.

Vicente Ortí

Ha conseguido dominar la materia piedra. Toda una vida dedicada a la talla ha dado sus frutos. El diálogo con la piedra es profundo, serio. Vicente nos ha comentado en alguna ocasión cómo la talla le había permitido en sus inicios como escultor algo difícil en el juego de creación de formas: una síntesis significativa y expresiva, que con una materia más dócil y maleable no le era posible, pues tendía a perderse en el arabesco y el detalle. Vicente, decíamos, ha dominado la materia, concretamente el granito, que es una piedra metamórfica de textura granulosa y de una dureza extrema. Sus propias características hacen que sea muy difícil romperla a voluntad propia, es decir, que al intentar romper una losa de granito de un cierto modo, tal y como hayamos pensado o dibujado sea más bien la pieza de granito la que rompa a «voluntad propia» por aquellos lugares por donde sienta mayor facilidad. Vicente Ortí ha conseguido imponer su voluntad y dirigir la rotura conforme a sus intereses. No es posible conseguirlo sin una gran dedicación, una entrega a la comunicación con la materia que ha reflejado muy bien Román de la Calle:

Conocer a fondo los materiales para mejor dominarlos, para establecer el definitivo y connatural diálogo con su resistencia y así aprovechar adecuadamente su fragilidad. ¿Cuál, si no éste, es exactamente el secreto que preside y guía el innegable amor y respeto que todo artista siente y experimenta en la inmediata convivencia con aquellos materiales que considera realmente como propios?⁸

⁸ DE LA CALLE, Román. *El reencuentro con las raíces de la escultura*. Texto del catálogo VICENTE ORTÍ. Ibercaja. Valencia, 1992, p. 8.



Imagen 4: Vicente ORTÍ, Detalle de Granito negro Sudáfrica, 125×147×8 cm.
Publicada en *Vicente Ortí*. Ibercaja Obra Cultural. Valencia, 1992, p. 10.

Una vez rota, Vicente recompone la piedra, en un gesto ambivalente: por un lado de demostración, para que veamos que no ha hecho trampa, que esa era la losa antes de que él decidiera romperla, y por otro lado de disimulo, como decir aquello de aquí no ha pasado nada.

Dominar la piedra, Dibujar por fracturación. Actuar como si se tratara de hacer aparecer en la superficie la secreta e interna geometría que anida y recorre las entrañas del granito. Dejar, al fin y al cabo, que sea la piedra desnuda la que venga a sugerir —con su propio imperativo— las pautas lineales de la obra. Y conseguir, con ello, que la intencionalidad estética del sujeto y la voluntad de la piedra converjan, de algún modo, en su mutua entrega y resolución⁹.

Vicente denota con su obra cuál ha sido su apuesta estética, que es al fin y al cabo tanto como decir su opción de vida: la piedra. Este aparente reduccionismo a una materia implica mucha más riqueza. Implica, por ejemplo su apuesta por la necesidad de cierto oficio para poder desenvolverse en el mundo de la escultura, que transmite y enseña en sus clases de talla en el Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia. Vicente es un profesor buscado, querido, apreciado y respetado por sus alumnos —lo sabemos por experiencia propia—, a día de hoy podemos decir que es un honor ser su compañera, después de haber sido su alumna. Y mi voz encuentra muchos ecos, pues Vicente, en parte por ese amor al oficio, es lo más parecido a un maestro a la antigua usanza, enseñando el proceso

⁹ *Ibidem*.





desde el encaje mismo de la forma al diálogo espetuoso con la piedra, pasando por trucos y maravillas del oficio, que facilitan la tarea y animan una profunda alegría creadora. La piedra significa también un amor profundo por la naturaleza. Vicente venera la naturaleza desde sus presentaciones físicas más inmediatas hasta cualquier aspecto simbólico que se le relacione. Su taller está todo rodeado de árboles, muchos de ellos nacidos de semillas que él mismo ha plantado, y de plantas, de cactus, que se le resisten a germinar.

Una valoración tal de la materia piedra junto al proceso tradicional de la talla podría conducir a arrinconar a Vicente en el cómodo baúl de la tradición. Pero Vicente ha depurado las formas, ha colocado el fragmento y el proceso de fragmentación en el centro de su discurso creativo y con ello se ha situado en el centro también de la creación escultórica de la década de los noventa, de la parte de creación escultórica que sigue aferrándose a imaginar nuevas formas para la materia, creyendo que se pueden aunar tradición e innovación.

Jan Fabre

Se ha hecho famoso por la materia de sus esculturas. Y no es para menos. Delante de una de sus esculturas, cuesta creer que sea posible lo que estamos viendo, se trata de objetos conocidos pero hechos de una materia que, aunque conocida, no debería estar haciendo esa forma. De alguna parte de nuestro cerebro se abre el archivo que habla de plagas y multiplicación descontrolada de insectos y eso hace que se pasee el fantasma de la posibilidad: es ésta una imagen —por posible— más irracional. Otra de las contradicciones profundas que se *realizan* es la de la convivencia del asco y la belleza provocados por la misma imagen. Diríamos que el artista trata con todos los sentidos. La naturaleza habla a la naturaleza y uno se recuerda «bicho» en este mundo, y quiere sentir el olor, tocar esos caparazones brillantes, sentir su tersura; uno quisiera incluso oírlos volar, ver cómo se liberan de la voluntad de forma del escultor y se pierden en la lejanía.

El escarabajo se convierte no sólo en un artista/escritor, sino también en un mensajero en el sentido griego de la palabra: un ángel. En Tierra de la ascensión de los ángeles, Fabre nos muestra un vestido brillante hecho de insectos mensajeros que han cubierto todo el cuerpo ficticio. El cuerpo ausente se hace visible por la emergencia, a la manera de un insecto, de una forma que surge de la nada. Es el insecto, como ángel de la metamorfosis¹⁰.

En principio las piezas de Fabre podrían ser calificadas de objetuales, representan objetos más o menos reconocibles. Pero nada en ellos parece habitual, ni su

¹⁰ HERTMANS, Stefan. *El ángel de la metamorfosis. Sobre el motivo de los insectos en el arte de Jan Fabre*. En JAN FABRE. *Gaude succurrere vitae*. Fundació Joan Miró. Barcelona, 2003, p. 176.



Imagen 5: Jan FABRE, *Beekeeper (Apicultor)*, 1994. Escarabajos joya sobre alambre, 145×84×88 cm. Publicada en *Jan Fabre. Gaudere succurrere vita*. Fundació Joan Miró. Barcelona, 2003, p. 9.

forma —demasiado perfecta, demasiado tersa la túnica, demasiado tenso el vestido—, ni su presentación —colgados, como flotando etéreamente en un espacio teatralizado por fuertes luces—, ni, por supuesto, su ser mismo: ya de cerca visto, el objeto es una maraña de bellísimos escarabajos azules tornasolados, una verdadera piña que imprime un carácter ambivalente de vida y muerte, ambivalencia que reside en la imagen misma del insecto. Al respecto, comenta Hertmans:

En todos los ‘objetos-insecto’ hechos por Fabre hasta ahora —el urinario de Duchamp, el microscopio, la cruz, el vestido, los apicultores— ha emergido un objeto muy reconocible que ha sido transformado como por encanto, por la presencia de los escarabajos, en una especie de envoltura exótica; como si nuestra mirada no les diera la posibilidad de mostrarse a sí mismos con su presencia amenazadora. La belleza de las formas (vestido), el poder trascendental del símbolo (cruz) o la referencia irónica a la historia del arte (el urinario) no permite del todo a los insectos tener la ventaja en nuestro campo de observación¹¹.

Esta serie de figuras cubiertas de escarabajos suponen una búsqueda esencial de Fabre, la búsqueda de la imagen final sublime, la imagen que será capaz de

¹¹ HERTMANS, Stefan. *Op. cit.*, pp. 178 y 179.

aunar todas las imágenes que produce su imaginario obsesivo. Ello es posible al carácter ambivalente del insecto que ya hemos nombrado, que tanto simboliza la vida como la muerte.

En estas figuras, Fabre desea representar el misterio inexprresable, amenazador, totémico, de la aparición de una imagen. El escarabajo se ha convertido en un soldado que tiene que defender la metafísica perdida de la aparición de la imagen primigenia en el arte¹².

EL AGUA, LA FORMA

La forma es el elemento que surge de la relación con el elemento agua. El agua es fluida, lo cual significa que necesita un recipiente que le ceda su forma. Esta necesidad de ser recibida, contenida para conformarse, esta dependencia, la convierte en idónea para relacionarla con el elemento escultórico Forma. Cualquiera que haya ejercido la lucha con la materia ha sentido la fluidez de la forma: ésta nace de la pelea entre su propia vocación formal, de la materia, formulada explícitamente por Gaston Bachelard, y la voluntad del escultor. La forma es para el escultor como la mismísima agua esencial: germinadora de vida. Con ella, presenta al mundo una nueva realidad que alimenta el espíritu. La forma es la que se lleva toda la atención del espectador y del escultor, pero de modos diferentes. El espectador disfruta del logro alcanzado: una presencia material «presentada» de modo que comunica ciertas verdades humanas. El escultor, en cambio, ve la forma como la conclusión de una serie de luchas y de búsquedas, como el descanso de haber llegado hasta ahí. Es pues el resultado de un proceso de enfrentarse a un material para ser capaz de organizarlo de una cierta manera.

Enric Mestre

Decidió dedicarse a la cerámica después de ser diseñador gráfico y otras cosas más en esta vida. Su decisión fue firme y los días se llenaron de cerámica, desde bien temprano por la mañana en su taller y por la tarde en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Valencia. La cerámica le tiene miedo, a este escultor: «qué nueva forma va a inventar ahora para mí», se pregunta. Conocedor de todos los secretos de la técnica, Enric sigue soñando nuevas formas para ella, formas rigurosas, que se refieren básicamente a sí mismas. El lenguaje de la abstracción ha tenido todo un recorrido vital en la obra de Enric, y aunque conoce perfectamente las formas de revolución generadas con la técnica del torno, su maestría ha nacido con

¹² HERTMANS, Stefan. *Op cit.*, p. 180.



Imagen 6: Enric MESTRE, Gres, 1994,
30×7,5×30 cm. Publicada en MONTEAGUDO,
Encarna. *Enric Mestre. Obra artística abierta.*
Institució Alfons el Magnànim. Valencia,
2002, p. 57.



la línea recta, el ángulo perfecto, la geometría. Pero ya lo decía Kandinsky, que no importaba el lenguaje elegido, si la figuración o la abstracción, porque al fin lo importante era el contenido y ambos podían alcanzarlo. En un reciente encuentro, Enric afirmaba haber mantenido en paralelo una vía creativa figurativa y otra abstracta. La línea figurativa bebe de referentes formales cercanos, la arquitectura popular de las alquerías y masías propias de la huerta y la misma geometría de los campos labrados. La vía abstracta se regocija en formas compactas, contundentes, de colores y texturas que despiertan sensaciones y recuerdos. Con su riqueza llaman a la mano a participar de esta fiesta de los sentidos, que, si bien es sobria y contenida, no deja de ser vital y atractiva.

Y todo ello modelando, controlando una materia, el barro, que por necesidad debe ser plástica para poder ser trabajada, y cuya plasticidad impide a las manos impacientes la consecución de una buena forma.

Por qué Mestre elige la arcilla, el gres, por qué una materia tan elemental pero tan costosa de manejar si se busca la esencia conceptual en la construcción de la forma, la geometría, los ángulos perfectos, los planos que cortan los espacios... ¿Por qué no el hierro, el acero —que la industria ofrece procesado—, con todo su peso, su carga imponente, inmediata, contundente? Chillida suele decir que en muchas de sus obras la mayor parte del mérito corresponde al propio metal (afirmación que denota la pasión y respeto que le inspiran los materiales con los que trabaja), ¿es entonces la materia tan esencial en la configuración formal de una obra? Sí. Es inconcebible una escultura, un panel de Mestre realizado de manera que sus manos no lo hayan manipulado, tratado, conocido hasta su último secreto. Cada



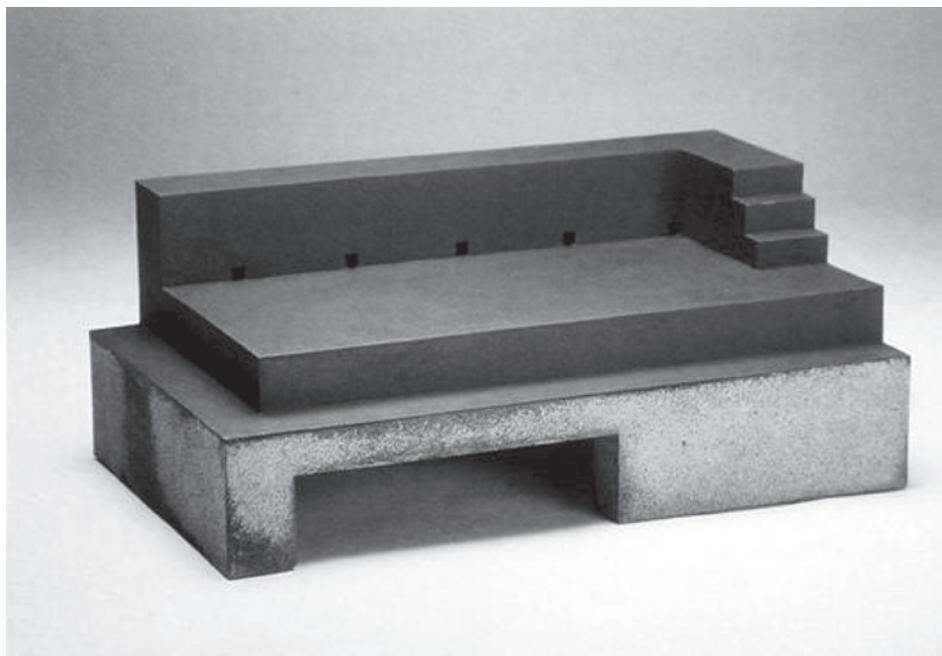


Imagen 7: Enric MESTRE, Gres, 2000, 70×28×45 cm. Publicada en MONTEAGUDO, Encarna. *Enric Mestre. Obra artística abierta*. Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 2002, p. 102.

pieza, por pequeña que sea —y hablamos de 10×20×20—, ha sido querida, acariciada, medida, escudriñada, observada hasta la saciedad por el artista. No cabe ni tan siquiera plantearse que exista distancia entre sus manos y la obra, su mente reflexiva y la búsqueda del resultado, intuitivo primero y reflexivo después¹³.

El barro, entendido de la manera más noble posible, como descomposición y envejecimiento de rocas metamórficas, en manos de Enric se transforma: se sabe amado y respetado y se deja construir. Al ver las piezas uno diría que el barro se ha vuelto exigente, quiere tener formas precisas, planos rectos, colores esenciales. Nada sobra ni falta en cada pieza de Enric. Sus numerosísimos cuadernos de notas son testimonio del largo proceso de tanteo, desde los primeros esbozos, las posibles variaciones para hallar la perfecta y depurada composición, hasta dar con la perfecta forma armónica.

¹³ MONTEAGUDO, Encarna. Enric Mestre. Obra artística abierta. Ed. Diputació de Valencia. Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 2002, p. 26.

Román de la Calle, catedrático de estética de la Universidad de Valencia, lo ha situado como:

uno de los puntales que más sólidamente ha sabido normalizar la no siempre fácil situación de la escultura cerámica entre las diversas manifestaciones artísticas contemporáneas¹⁴.

De sus esculturas, ha comentado por ejemplo:

Pocas veces, como ésta, el objeto artístico parece dotarse, por igual, de rigor y de una cierta expresividad, de manera tan inmediata e intensa, frente a nuestra mirada, incluso hasta el extremo de transformarse abiertamente en arquitectura imaginaria o en geometría vivida [...]¹⁵.

Y también está el color. La forma de las esculturas de Enric no se comprende sin un color. Y aunque lo ha probado todo, su decisión fue la alta temperatura y los engobes sobre pasta de gres chamotado. De los posibles acabados superficiales, el engobe es el más sobrio, el más similar a la pasta, otra vez la tierra. Quizás por eso uno siente al ver las piezas que ya nacieron con ese tono, que ese plano al levantarse de la horizontal ya era azul-gris claro y suave, y el compañero era negro áspero texturado. Y dada la experiencia de Enric en cuestiones técnicas así es, porque si no él se encarga de que así sea. Es sorprendente su tenacidad a la hora de conseguir las formas que él ha imaginado, que son formas completas, tal y como es el mundo, es decir, con color. Eso puede suponer dos, tres y hasta cuatro «viajes» de algunas piezas al horno, hasta que el resultado sea el deseado. Le hemos escuchado comentar la dificultad de hallar lo imaginado:

Es peligroso que una pieza al salir del horno te deslumbre por sus coloraciones, por sus efectos... no hay que fiarse de la primera impresión. Me interesan más las obras calladas, misteriosas, las que poco a poco, día a día, te van desvelando sus secretos¹⁶. Un gesto afirmativo de su cabeza, o simplemente: 'esta es una buena pieza' será la sentencia definitiva y valoradora de una obra en la que se ven cumplidas todas sus expectativas, todos sus objetivos estéticos primeros¹⁷.

Puede afirmarse que Mestres es sinónimo de persistencia, constancia y a la vez esfuerzo ilusionado. Como él mismo dice: la creación, pienso, es un proceso lento, silencioso, que necesita tiempo. Es sobre todo —y utilizando un símil deportivo— sólo para corredores de fondo¹⁸.

¹⁴ DE LA CALLE, Román. *Las esculturas cerámicas y los murales de Enric Mestre. Espacios imaginarios & geometrías vividas*. Museo Pablo Gargallo. Zaragoza, 2002, p. 11.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ MESTRE, Enric. Citado por Encarna Monteagudo en *op. cit.*, p. 36.

¹⁷ MONTEAGUDO, Encarna. *Op. cit.*, p. 58.

¹⁸ MONTEAGUDO, Encarna. *Op. cit.*, p. 40.





Imagen 8: Paco PESTANA, *Ciertos muertos tienen horror al ventilador*, 2000. Publicada en *Paco Pestana. A sombra espida do poeta*. Consellería de Cultura. Santiago de Compostela, 2000, p. 51.

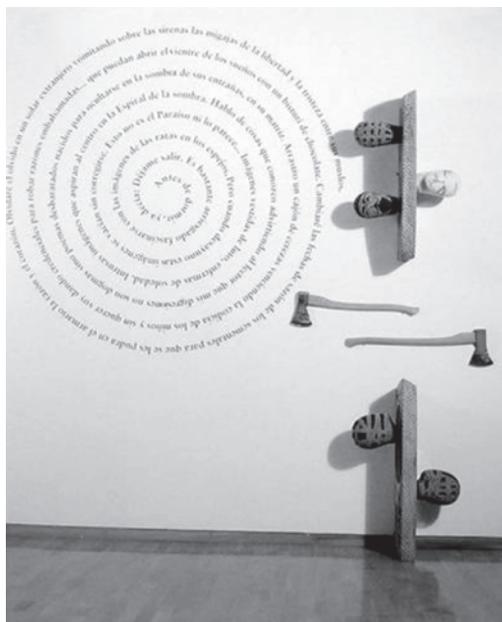
Paco Pestana (Castroverde, Lugo, 1949)

Cuenta en su haber más de ciento veinte exposiciones, tiene publicada poesía y escribe habitualmente en varios periódicos sobre arte. Es un caso poco común de escultor-poeta.

Las esculturas de Paco Pestana son tremendamente complejas de ver. En primer lugar porque, con el desparpajo de la madurez creativa, ha ido añadiendo materiales y formas a su repertorio. Este crecimiento ha dado lugar a composiciones que podríamos situar en el polo opuesto de lo que es una concepción académica de composición escultórica. Su libertad creativa, a medio camino entre lo rural y lo más descarnadamente urbano, comunica un aspecto muy especial a sus esculturas, que parecen, como pocas veces uno siente al ver una escultura, que tienen vida propia. Diríamos más, parece que, entre el barullo de la inauguración, se les puede oír hablar. Paco Pestana dice de sus esculturas:

Esculpo —escribo— para tener una miajita de religión, para pensarme con muletas y prótesis de abedul y cerzo, para valerme y aferrarme a un tor turante «plan de pensiones». Mis bestias son mi seguridad social, mi economato, mi manicomio, mi trinchera, mi seguío de postvida, mis ahorros del corazón, mi enfermedad, mi salud,

Imagen 9: Paco PESTANA, *De cabeza sobre un campo de estrellas*, Publicada en *Paco Pestana. A estela do delirio*. Fundación Eugenio Granell. La Coruña, 2000, p. 97.



mi patria, mis enemigos...mi mundo [...] Pueblo de fantasmas corpóreos mis metáforas literarias. Y unas veces tira de la carreta la poesía y otras el carro de los bueyes [...] He tirado el disfraz a los perros y si a este texto lo he tratado como a un espejo, es porque sin ser sagaz pretendo desarmarme y a la vez salir del baño de los gregarios y ser dueño y aspirante a mis sueños y a mis palabras. A las palabras que engendran sueños solamente por tomar aire, para no asfixiarme y porque llegó la hora y es mi turno, por favor, por un instante dejen libre esta salida. Me estoy poniendo en escena para que venga la poesía corriendo trastornada y se meta por donde se mete la sarna y no pare de rascarme. Estoy abriendo, en un mar de robles y de castaños, un ligero y serpenteante arroyo de flores de nabo que huelen entre el estiércol a miel pasmada y a blasfemias en este día de otoño, en el que fui niño y esperaba llevar la espada en alto hacia la risa y la muerte. Mi ejercicio está atrincherado entre los gritos de mi madre y el frío que me hace castañetear los dientes de leche¹⁹.

La obra de Paco Pestana tiene una profunda relación con la literatura. Profunda sí, porque es una relación natural en un escultor con vocación de poeta. En una entrevista para el diario *El Correo Gallego*, Pestana afirma, y así aparece en titulares, que la literatura es la madre de todas las artes. Para el escultor gallego, las

¹⁹ PESTANA, Paco. *Dejen libre esta salida* texto en el catálogo *La estela del delirio*. Fundación Eugenio Granell. Santiago de Compostela, 2000, pp. 40, 44 y 45.



manos son ejecutantes toscas de todo lo que pasa por la cabeza, mientras que con la escritura se expresan con claridad todas las ideas.

Llegó a la escultura desde la poesía porque su primera vocación —dice— fue la literaria y ahora combina los versos con las piezas, como las dos formas complementarias e indivisibles de expresión²⁰.

Paco ama los libros, los mundos contenidos y sugeridos por poetas y novelistas. Mantiene viva la ilusión de escribir una novela. De este amor por los libros es un ejemplo el diseño de sus catálogos, que siempre comparte con el especialista implicado. Lo cuida con esmero y con la misma libertad con la que compone sus esculturas, decide fotos y las recorta y pega, combinándolas con poemas suyos. Cada página te reserva una sorpresa, las esculturas aparecen como seres que viven la narración del libro que el escultor ha pensado, una apoteosis de colores, tamaños de letra, fotos de paisajes, de árboles, de esculturas, poemas agrios y dulces versos de soledad. Es el mismo ritmo trépidante y agitador de sus esculturas, impecablemente llevado al formato del catálogo.

Paco no sólo ama los libros, su pecado es mucho mayor: en realidad Paco Pestana ama las palabras. La relación que tiene con ellas es fluida como el agua, y el escultor la disfruta dando recitales en las inauguraciones y en cuantas ocasiones, la solemnidad por él sentida así lo merece y que no siempre coinciden con lo que socialmente se considera solemne o importante. Sufre esa relación cuando cada idea expresada en palabras duele saberla y conocerla. Inventa nuevas localizaciones para ellas cuando acompañan sus instalaciones, adquiriendo formas caprichosas, a medio camino entre la poesía concreta y el caligrama, no para ilustrar la escultura, sino para acompañarla, enriqueciéndola al suscitar evocaciones paralelas a las provocadas por sus formas. Desgajadas en letras, las palabras de Paco han ocupado lugares tan insólitos como una pierna transparente de poliéster de maniquí de mujer o la pared y el suelo de la sala de exposiciones.

Xavier Seoane, escritor y amigo del escultor Paco Pestana, comenta su obra:

Si en muchos momentos del arte actual los artistas restan, disminuyen, equilibran... en un deseo de ascesis, pulcritud y claridad, Paco Pestana suma, acumula, ensambla, a manera de gran collage, los elementos más dispar es, hasta alcanzar unas escenografías visuales que evidencian un notorio horror vacui. Nadie más antiminimalista, nadie tan preocupado por integrar el mayor número de presencias posibles, por convocar tantas visiones como le imponga su gestación vehementemente y libertaria. Por eso sus obras son, muchas veces, en cierta manera, «historias», disgresiones... De modo que quien entrase en su estudio descubriría que su escultura constituye su verdadera biografía. Biografía total: en la que pululan des-

²⁰ VILORIA, M^a. Aurora. Poemas de madera. La exposición En el oído y la ubre del laberinto reúne en Valladolid las esculturas de Paco Pestana. <http://servicios.nortecastilla.es/pg020626/prensa/noticias/cultura/200206/26/VAL-CUL-...> 23/09/02

de anécdotas o experiencias vividas, hasta pulsiones, deseos e impulsos del subconsciente más naciente, incognoscible y escondido²¹.

Otra vez escribo para saciar los extravíos y conocerme peor...
para no agotar sediento el rocío en la palma de las manos
y sobrevivirme engañado delante de mis babeles inventadas.
Antes de destrozar el puzzle, corro desalmado
por mi laberinto de palabras
atrapadas en el cepo avaro
de un botín irrisorio e imprescindible,
para seguir contándome cuentos rebotados
entre las rendijas de la prehistoria.
Alumbrados en el silencio y con la cabeza ladeada
sobre la palma de la mano izquierda.
Otra vez mil me escribo para sobrevivirme
en la fugaz silueta de mi sombra²².

EL AIRE, EL ESPACIO

Tan importante como la materia que ocupa un lugar en el espacio, es el propio espacio que recibe y cede su lugar a la materia para que ésta exista, para que se pueda presentar como escultura. La música ofrece el paralelismo más simple para comprender la importancia del espacio con la imagen del silencio, que tiene los mismos valores que las notas y se lee con la misma precisión. El espacio es para la escultura, una materia más de trabajo, que ordena y compone las masas, los planos las líneas. El espacio en la escultura no es sólo el contenido o limitado entre una parte y otra de una escultura, es también el lugar donde se sitúa la escultura y con el cual dialoga con más o menos soltura y gracia.

Eduardo Chillida

Toda la obra escultórica del escultor vasco Eduardo Chillida es una profunda indagación en lo poético, expresando una preocupación específica que comparte con la poesía. Se ha escrito que su relación con la poesía ha sido «larga y fructífera como pocas en el arte contemporáneo»²³. Se trata del espacio y la materia, de la

²¹ SEOANE, Xavier. *Un bosque de mil años*, texto en el catálogo *La estela del delirio*. Fundación Eugenio Granell. Santiago de Compostela, 2000, p. 12.

²² PESTANA, Paco. Poema en el catálogo *En el odr e y la ubr e del laberinto*. Paco Pestana. Museo Provincial Diputación de Lugo. sept. 2001, p. 23.

²³ SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. *Sobre un lugar de encuentro*. Artículo con motivo de la muerte del escultor. *Diario ABC*, Sección Cultura. Martes, 20-8-2002, p. 33.





Imagen 10: Eduardo CHILLIDA, *Modulación del espacio II*, Hierro, 1963. Publicada en http://www.eduardo-chillida.com/Detalle_Obra_Museo_Europa.179+M5b94d914632.0.html.

materia del mundo. Ante esos retos responde Chillida con sus peines del viento, convirtiendo grandes masas de hierro en pequeños diálogos con el paisaje efímero de las olas. En constante diálogo con su obra escultórica, Chillida escribe. Escribe, por ejemplo: «El espacio es más rápido que la materia. Para mí la materia es un espacio lento y el *espacio* es una materia rápida»²⁴. Este intenso pulso entre el espacio y la materia, expresado en forma de esculturas y de reflexiones poéticas muestra la pasión de Chillida por la poesía que tenía su contrapartida en el interés —también apasionado— de filósofos y poetas hacia su obra. Entre ellos se cuenta a Martín Heidegger, Emil Cioran, René Char, Jorge Guillén y Joan Brossa. Comparte con ellos una manera de concebir el arte como «gnosis», cuyo fin es habitar el enigma, sin buscar su descifrado o su resolución, sino vivirlo y comprenderlo de un modo más profundo. Chillida lo resumía diciendo que «uno nunca conoce bastante, ya que lo conocido lleva también dentro lo desconocido»²⁵.

Como ejemplo paradigmático de esta relación entre escultura y literatura debemos nombrar el libro *Lo profundo es el aire*, realizado con Jorge Guillén. «Cuando el artista vasco ha explicado la formación o los preparativos de ese libro, se ha refe-

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

ruido siempre al hallazgo del verso de Guillén que dio título al libro como un hermoso lugar de encuentro entre palabra e imagen, esto es, como la misteriosa, súbita convergencia de dos mundos creadores»²⁶. El verso se inscribe en el poema inaugural de *Cántico*, titulado *Más allá*, versos que cantan la emoción de la vida:

MAS ALLÁ

I

(El alma vuelve al cuerpo,
Se dirige a los ojos
Y choca.) —¡Luz! Me invade
Todo mi ser. ¡Asombro!

Intacto aún, enorme,
Rodea el tiempo. Ruidos
Irrumpen. ¡Cómo saltan
Sobre los amarillos

Todavía no agudos
De un sol hecho ternura
De rayo alboreado
Para estancia difusa,

Mientras van presentándose
Todas las consistencias
Que al disponerse en cosas
Me limitan, me centran!

¿Hubo un caos? Muy lejos
De su origen, me brinda
Por entre hervor de luz
Frescura en chispas. ¡Día!

Una seguridad
Se extiende, cunde, manda.
El esplendor aploma
La insinuada mañana.

Y la mañana pesa,
Vibra sobre mis ojos,
Que volverán a ver
Lo extraordinario: todo.

²⁶ *Ibidem.*





Todo está concentrado
Por siglos de raíz
Dentro de este minuto,
Eterno y para mí.

Y sobre los instantes
Que pasan de continuo
Voy salvando el presente,
Eternidad en vilo.

Corre la sangre, corre
Con fatal avidez.
A ciegas acumulo
Destino: quiero ser.

Ser, nada más. Y basta.
Es la absoluta dicha.
¡Con la esencia en silencio
Tanto se identifica!

¡Al azar de las suertes
Únicas de un tropel
Surgir entre los siglos,
Alzarse con el ser,

Y a la fuerza fundirse
Con la sonoridad
Más tenaz: sí, sí sí,
La palabra del mar!

Todo me comunica,
Vencedor, hecho mundo,
Su brío para ser
De veras real, en triunfo.

Soy, más, estoy. Respiro.
Lo profundo es el aire.
La realidad me inventa,
Soy su leyenda. ¡Salve!²⁷

²⁷ GUILLÉN, Jorge. *Los grandes poemas de aire nuestro*. Edición de Antonio A. Gómez Yebra. Clásicos Castalia. Madrid, 1996, pp. 93-95.



Imagen 11: Eduardo CHILLIDA, *Yunque de sueños XII*, Hierro y madera, 1962. Publicada en http://www.eduardo-chillida.com/Detalle_Obra_Museo_Europa.179+M59607cacf18.0.html.

El aire como espacio, el espacio como vacío y la materia habitada por el vacío en las esculturas de Chillida encuentran su paralelismo poético con la experiencia, la palabra que la expresa y el silencio que se enteteje para poner música a la carne que tiembla.

Chillida no dibuja sus esculturas, se enfrenta directamente a la forma de la materia configurándola siempre con una importante intervención del vacío como generador de orden interno. Sin embargo sí ha dibujado y mucho un tema concreto que se ha convertido en recurrente en toda su producción artística: las manos. Chillida las ha abordado de manera directa y figurativa en dibujos y grabados precisamente porque en ellas sitúa el origen de la creación. Como si de una metáfora *realizada* se tratara, el escultor analiza los espacios creados por la mano y de ellos bebe configuraciones espaciales que, transformadas, ocupan el lugar de la abstracción, que pesan varias toneladas y se presentan como formas autónomas hacia nuestro pensamiento. No es que sean la única referencia formal de su trabajo, pero sí una de las más importantes.

Aunque hay cientos de dibujos de manos, las manos no tienen interés para Chillida en tanto que superficies expresivas [...], sino por la configuración que tiene lugar al



cerrar el puño, como una delimitación hacia dentro (el interior de la mano) y hacia fuera (el borde del dedo, como línea que lo crea en el abismo espacial del papel) . Cuando nos fijamos en las diferentes posturas, ángulos y maneras de dibujar las manos, podemos ver que el tocarse de los dedos, esa interrelación, ese cerrarse sobre sí mismos, crea un espacio. Los dedos, en su colindar —el que queda dentro atrapado en el puño— forman un espacio interno, geométrico, delimitado . El espacio externo, donde las líneas de los dedos se proyectan hacia fuera, donde se deslinda²⁸.

De Chillida ha dicho Octavio Paz:

El ojo y la mano del artista buscan un momento de equilibrio. Forma es equilibrio, convergencia entre fuerzas e impulsos antagónicos. Pacto de los gemelos enemigos: ante nosotros brota una forma suspendida en un espacio magnético, entre gravitación y levitación²⁹.

Anthony Caro

El escultor británico ha sido considerado uno de los grandes renovadores de la escultura a través de un lenguaje abstracto. Han sido características suyas el empleo de chatarra de hierro que el escultor elige, como si de un *objet trouvé* se tratara, compone, corta, suelda, aplasta o deforma hasta alcanzar una propuesta tridimensional convincente. En la década de los sesenta el escultor emplea los colores vivos en un intento por hacer destacar la forma sobre la materia, negándole a ésta su color propio. En los setenta, pierde importancia el uso de los colores vivos, sus esculturas aparecen hermosamente oxidadas, reforzando el carácter matérico que apoya y sustenta una libertad formal absoluta. Es la época de sus esculturas de mesa, que juegan a desbordar el límite del soporte, discurriendo por el ángulo de las mismas, y también de la serie de piezas en homenaje a la ciudad de Barcelona, en las que intervienen pedazos de balcones, pues la cantidad de heredería presente en las ciudades españolas es una cuestión que ha llamado poderosamente la atención de las personas llegadas de fuera.

Después de décadas de producción abstracta, Caro nos presenta una instalación de grandes dimensiones titulada *El juicio Final*. Elaborada en colaboración con el ceramista Hans Spinner, se inscribe en el ciclo de las grandes instalaciones escultóricas que señalan una vuelta a la ética y a la significación, abandonando la abstracción en favor de una figuración sobria, oscura en sus tonos perceptivos, clara en sus propuestas formales. Otras instalaciones de este tipo son *The Trojan War* (1993-1994) y *The Barbarians* (1999-2002).

²⁸ RADIC, Rally. *Las manos en Chillida*. en *Chillida en sus manos* Fundación Bancaja. Valencia, 2002, p. 74.

²⁹ PAZ, Octavio. Citado por Sally Radic en *Chillida en sus manos*, op cit., p. 77.





Imagen 12: Anthony CARO, Detalle de *Without Mercy (Sin piedad)*, parte de la instalación *El Juicio Final*. Cerámica de gres, acero y madera de Jarrah, 219×120×86 cm. Publicada en *Anthony Caro. Dibujando en el espacio. Esculturas de 1963 a 1968. El juicio Final, 1995-1999*. Fundació Caixa Catalunya. Barcelona, 2002, p. 113.

La instalación *El Juicio Final* (1995-1999) está inspirada en la guerra de Kosovo y la conforman 25 grupos escultóricos que pueden ser contemplados de modo individual o como parte de un discurso narrativo. Son propuestas realizadas en varios materiales, fundamentalmente madera, cerámica, y hierro, y puntualmente el hormigón. El hierro se ha empleado con un sentido constructivo de marco o habitáculo donde *sucede* un acontecer formal, donde se presentan unos personajes, o fragmentos de ellos, representados normalmente en cerámica. La madera presta su apoyo a las figuras, configura estancias o arquitecturas íntimas que se completan con perfiles de hierro industrial u ocasionalmente con reciclados del mismo material. El hormigón refiere a paisajes urbanos, retomados como fragmentos construidos, que en realidad sugieren destrucción. La fábula así construida por Caro, que podría constituirse en autorreferencia al mundo del arte —pues desde décadas se viene nombrando su muerte—, mezcla mitología (*Las Furias*, divinidades protecto-

ras del orden social, responsables de vengar los crímenes cometidos contra la propia sangre) y referencias bíblicas (la escalera de Jacob, Danzas de Salomé o Judas); emplea referentes literarios de Homero (*Tiresias*, el adivino ciego, profeta del infortunio), Virgilio (*Los Campos Elíseos*), Dante (*Caronte*, el barquero que conduce las almas al reino de los muertos), T.S. Elliot, Joyce o Hemingway (*El campanario*).

La estética del fragmento unifica todas las piezas, dando un sentido único a la instalación, reforzada por el color oscuro, que en la exposición marcaba una muy cuidada iluminación y en el catálogo se traduce en una publicación bitono blanco y negro.

Eugenio Trías destaca en su texto del catálogo el marcado carácter de libertad creativa en la que se enmarca esta instalación:

En esa novedad, por supuesto, resplandecen o pueden resplandecer, en forma de cita o de collage, todos los referentes que se quieran de la modernidad y de las grandes tradiciones artísticas de nuestra cultura; y hasta pueden combinarse, con la feliz desinhibición de quien no hace problema de estas convicciones o dogmas, los inventarios formales con los referentes miméticos, o la abstracción con la figuración, o el formalismo más exacerbado con la más descarada apelación a iconos perfectamente identificables. No son éstas cuestiones que en *El Juicio Final* importan. Todo ello queda subsumido y trascendido en razón de lo que se quiere narrar, relatar y argumentar; y con ello, también, significar. Y es que toda obra de arte, sea cual sea su ámbito de intervención o su género, se caracteriza siempre por poseer un argumento. Y hasta la más rabiosamente formal o abstracta de las obras artísticas se caracteriza por ello. Sin argumento no hay modo siquiera de gesticular. Y sin gestos no hay tampoco modo de expresar, comunicar; decir. Decir en el más amplio de los sentidos³⁰.

El citado autor establece los referentes literarios como una evocación en el espectador de imágenes que subyacen en su interior, obligándole a la reflexión.

Este puede ser una hecatombe que evoca literatura clásica, homérica; hay de pronto cuernos lunares que sugieren el sentido de sacrificio que se trasluce en un poema como la Odisea en la escena anterior al descenso de Ulises a los infiernos en donde mora su padre. Impregnaciones clásicas aparecen en un escultor familiarizado con caballos de Troya y con frisos del Partenón (como lo atestiguan sus últimas obras)³¹.

El poder evocador de la instalación de Anthony Caro es muy fuerte. Imbuída de un buen número de referentes literarios, cada una de las piezas presentes es una propuesta contundente. El nivel de figuración es lo más lejano al capricho creativo. Las formas carnales, representadas frecuentemente con yeso cerámico, aparecen deformadas, blandas en su dureza real, como en *Judas* o en *Avaricia y envidia*.

³⁰ TRÍAS, Eugenio. *El Juicio Final, de Anthony Caro*. Catálogo de la Exposición Anthony Caro. Fundació Caixa Catalunya. Dic.2002-En.2003, p. 99.

³¹ *Ibidem*, p. 100.



Imagen 13: Anthony CARO. *Shades of Night (Las sombras de la noche)*, parte de la instalación *El Juicio Final*. Cerámica de gres, acero y madera de Jarrah, 208×23×90 cm.

Publicada en Anthony Caro. *Dibujando en el espacio. Esculturas de 1963 a 1968. El juicio Final, 1995-1999*. Fundació Caixa Catalunya. Barcelona, 2002, pp. 118 y 119.

También es importante destacar que el principio de evocación reside en los mismos títulos de las esculturas, que parecen dar vida a personajes que se convierten en reales en cuanto nuestra mirada los recorre:

Entremezclado en las capillas y hornacinas, el Profeta; profeta ciego pero vidente; el que ve lo invisible (lo que fue, lo que es, lo que será). Se llama siempre con un nombre que tiene la extraordinaria peculiaridad de aglutinar en su seno generoso toda la trama y la urdimbre sexual de géneros y de especies, hombre y mujer a la vez; verdadera sustancia de toda argumentación poética (y este Juicio Final tiene sin duda este carácter). Se llama Tiresias. Según Eliot, en referencia a su célebre *The Wasted Land*, Tiresias es, siempre, y desde luego en su poema, «la sustancia» del mismo, resumen y compendio de todos los dramatis personae; y de todas las escenificaciones y episodios que lo componen. Revela, al decir de Hölderlin, el ritmo del poema trágico al introducir, con su voz, y con la profecía que anuncia, una cesura; una suerte de quiebro y cambio de orientación y sentido en la peripetia del drama³².

³² *Ibidem*, p. 101.

La propuesta de Anthony Caro es un buen ejemplo de creación a partir de referentes literarios, pues éstos han sido empleados con total libertad creadora, instaurando nuevas relaciones entre ellos, entre ellos y una realidad social. No hay un intento de «ilustración» de los citados referentes. *Carne*, que en latín se dice *caro*, está representada por una plancha de metal retorcida y doblada (¿se autoretrata, el escultor?); *La escalera de Jacob* no es literalmente una escalera; sí es una escalera, imposible en su construcción —como dibujara Escher— la pieza titulada *Avaricia y envidia*, escalera ocupada puntualmente con pedazos de ser humano, del mismo que sufre esas pasiones humanas que le llevan a la autodestrucción. La pertinencia de esta instalación, de la temática y significación tratadas, como parte de nuestra cultura occidental, queda además reforzada por los tiempos que corren, en los que la actividad económica mundial se excita y revitaliza ante una segunda guerra del golfo. *El Juicio Final* propone una reflexión profunda, y lo hace desde los principios propios de la escultura contemporánea, aunando tradición y modernidadanguardista.

Caro no insulta al espectador dictándole una idea o una forma de ver el mundo, sino que despliega por el contrario un complejo sistema de formas y pensamientos que le obliga a pensar por sí mismo³³.

EL FUEGO, EL TIEMPO

Es el elemento que menos se relaciona directamente con la escultura, por lo menos en una visión historicista. Sin embargo, desde la vivencia interior de la escultura está muy clara su importancia. Desde que surge una idea hasta que se materializa y cobra presencia entre nosotros pueden suceder múltiples acontecimientos que influyan en esa idea, directa o indirectamente. El tiempo es el «padre» del proceso, y éste, a su vez, de la escultura. Tiempo de realización y tiempo de vida, puesto que si afirmamos que el tiempo es uno de los elementos esenciales de la escultura nos referimos no sólo al hecho de comenzar hoy una talla en madera y acabarla tal día, sino al hecho de que entre el momento de inicio y el de conclusión estamos realizando mil otras cosas que tienen que ver con quienes somos y cómo vivimos, con nuestra cotidianeidad.

En toda producción escultórica el tiempo es un factor esencial, porque los procesos son largos, las materias catalizan, fraguan, secan, etc., y se requiere horas, minutos, días, para poder pasar al paso siguiente del proceso. Incluso en procesos en que la materia está lista para recibir nuestra acción, interviene otros factores como la dureza, el tamaño, el peso. Cualquiera de ellos obliga al escultor a dejar que el tiempo transcurra a favor de su creación. Esto más que un inconveniente es una

³³ JUNCOSA, Enrique. *A propósito de Caro*. Catálogo de la Exposición Anthony Caro Fundación Caixa Catalunya. Dic. 2002-En. 2003, p. 24.



ventaja, porque permite que cada decisión tomada durante el proceso de creación sea reflexionada. La mecanización de muchos procedimientos técnicos o de buena parte de ellos incide precisamente en el ahorro de esfuerzo y tiempo por parte del escultor. Los medios mecánicos que tanto facilitan la tarea a un escultor maduro, puede suceder que perjudiquen a un novel, por ejemplo en el proceso de talla en piedra. Con una radial, un escultor novel puede tener más problemas que ayuda, porque la facilidad y velocidad de realización de los cortes e incisiones es mayor que su propia capacidad de ver la forma buscada en el interior del bloque.

Giuseppe Penone

El artista italiano plantea un trabajo escultórico centrado en conversar con la naturaleza. De ese diálogo se empapa el escultor, y en el momento de crear sus esculturas parece que está asistido, como si otra mano interviniera en sus creaciones. Penone recuerda a los viejos sabios de las tribus ancestrales. Su conocimiento requiere de la humildad de la observación continua de la naturaleza, de la acción del tiempo y del silencio.

Penone modificó en distintas ocasiones los resultados de la naturaleza, pero respetó sus mecanismos: enterrando moldes de yeso con la forma de sus órganos sensoriales junto a patatas altera su forma final pero deja que sea la naturaleza la que realice el trabajo escultórico; entrelaza tres árboles pequeños y realiza un dibujo en el que apunta lo que debe ser su posterior crecimiento, y la naturaleza se acerca a ese resultado dos décadas después... La naturaleza hace la escultura que Penone imagina porque uno conoce el funcionamiento de la otra³⁴.

Existe un punto de indudable actualidad en su trabajo Vincular arte y naturaleza, referirlo al propio cuerpo, a la piel, a la superficie, y jugar con cambios de escala capaces de hacer visible lo en principio invisible, son algunos de los argumentos, de los debates más interesantes del arte de las últimas décadas. Penone aparece, en este sentido, como un antecedente clarísimo. Sin embargo, estamos ante un artista que no admite seguidores, que se lo pone difícil a quien lo inventa, dada su manera de insistir en los problemas, de mantenerlos abiertos, en activo, [...]³⁵.

Pero si resulta difícil seguirle en sus formas acabadas, si resulta complejo copiarlo, igual de imposible es no dejarse seducir por su filosofía de vida y creación. El binomio arte = vida planteado por Beauys, sentido antes y después de él por muchos otros artistas, se demuestra en Penone como algo posible, y quizá con más énfasis por el acento puesto en la profunda comunión con la naturaleza. Penone nos interesa pues por su capacidad de convertirse en modelo creativo moral en el

³⁴ FERNÁNDEZ-CID, Miguel. *Penone en el CGAC*, en *Giuseppe Penone 1968-1998*. Xunta de Galicia, 1999, pp. 14-15.

³⁵ FERNÁNDEZ-CID, Miguel. *Op. cit.*, p. 18.





Imagen 14: Giuseppe PENONE,
*Alpi Marittime. Continuerà a cresceré
tranne che in quel punto*
(*Alpes Maritimos. Continuará creciendo
a partir de aquel punto*). Árbol y acero.
Publicada en *Giuseppe Penone 1968-
1998*. Xunta de Galicia y Centro Galego
de Arte Contemporánea. Santiago de
Compostela, 1999, p. 78.

tema de la naturaleza. Es su visión respetuosa la que queremos publicar, como si quisiéramos chillar por él, para que se oigan bien fuerte sus mensajes susurrados.

El tiempo juega un papel primordial en la obra de Penone, es parte de la potencia de alguna de sus obras, y eso lo convierte en un buen modelo para aprendices de escultor, pues si aprecian y valoran la obra de este escultor, están obligados a valorar la acción del tiempo, su ayuda, en la configuración de su propio trabajo. En esta sociedad regida por la falta de tiempo, nuestra propuesta consistiría en erradicar el fantasma de las «esculturas instantáneas» que hemos visto a través de distintas promociones de alumnos, y de hacer comprender que el arte, ser artista, es muy serio, muy complejo y muy largo, tanto como la propia vida.

El tiempo, entre otras cosas, le otorga a la obra de Penone un estatus de «veracidad» que también nos interesa hacer ser vir de modelo, para compensar la aplastante superficialidad que impera en esta sociedad de la imagen, en la que eres lo que aparentas. Todos sabemos que las apariencias engañan y, sin embargo, viendo las esculturas de Penone tenemos certeza de que no hay trampa, que el árbol ha estado creciendo durante años adaptándose al volumen de la mano, que el escultor ha estado tallando una viga industrial con todo el cuidado que requiere descubrir las ramas que le dieron sentido como árbol y devolverle así su dignidad.

Respirar la sombra,
La propia sombra;
la sombra del propio cuerpo se extiende hacia el interior,
a las propias vísceras.

Respirar la sombra es como tocar un cuerpo
que tiene nuestra misma temperatura.

Respirar, comer la propia sombra, unir la sombra
que tenemos en la boca con la sombra que cae lentamente
sobre los ojos, unir la sombra que ingerimos con la sombra
proyectada en el espacio, que se junta con las otras sombras
del universo agujereado por las estrellas.

Respirar la propia sombra es una hoja cubierta de cera,
es introducir la oscuridad en la rítmica noche del cuerpo
como fluido bronce³⁶.

Bartolomé Ferrando

No es escultor, por lo menos hablando en un sentido estricto Bartolomé es un poeta, un poeta de la palabra. Desde 1982 compagina su poesía visual, en exposiciones de grupo e individuales con sus performances poéticas. Además es profesor titular de performance y arte multimedia en la Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, actualmente en el Departamento de Escultura.

Lo que caracteriza a Bartolomé, además de su carácter alegre y amable con todo el mundo, cuestión que le merece el cariño de alumnos y compañeros, es su actitud creativa ante la vida, siempre tiene una frase ocurrente, una respuesta divertida, una propuesta aparentemente absurda. No está reñida la alegría con la seriedad, y Bartolomé Ferrando destaca como un investigador activo, capaz de compaginar sus creaciones plásticas y performáticas con sus reflexiones escritas. Bartolomé escribe, en uno de sus catálogos:

Valère Novarina me decía: El lenguaje se oye, pero el pensamiento se ve, citando a San Agustín; pero la palabra no es el lenguaje sino la propia separación del lenguaje. El pensamiento se ve mientras que la palabra se hace en la boca, afirmaba Tristan Tzara.

El alfabeto tenía treinta y dos letras. La trigésimo tercera es la palabra. Hablar es morir. Cristo muere a los treinta y tres años. El día de su palabra.

¿Hay que contar las vocales en sus treinta y dos dientes? ¿Sólo hay que colocar las consonantes? ¿Retener las vocales en su garganta? Treinta y tres, es hablar y morir.

³⁶ PENONE, Giuseppe. *Respirar la sombra* (1998), en *Giuseppe Penone 1968-1998*. Xunta de Galicia, 1999, p. 325.





Imagen 15: Bartolomé FERRANDO, *Musique visuelle II*, performance, VAC 2001, photo: Jean-Marc de Samie, Publicada en <http://carted.free.fr/fixes/j174/17418.htm>.

Todo poeta escribe con sus dientes y no escapa a su civilización. La poesía oral de acción y la poesía letrista integran esas treinta y dos letras³⁷.

La performance es un arte del tiempo por definición, en la que el artista «actúa» una idea para los espectadores. Lo que caracteriza las performances de Bartolomé Ferrando es la sutileza emparejada a la contundencia de sus enunciados, lo que podría parecer una contradicción, pero que sentimos como la natural complementariedad de contrarios que es el mundo que habitamos. En la sutileza se apoya la ambigüedad, la posibilidad de múltiples significados. En la contundencia se perfila la necesidad de entender el mensaje: no se puede contemplar una performance de Bartolomé y no comprender nada.

Las performances de Bartolomé son una apuesta crítica hacia el mundo en que vivimos, pero realizadas con humor. Con un humor amargo que a veces duele mucho, especialmente si se te cuestiona como ser humano, en tus sueños, ideales y logros. El lenguaje, por ejemplo, es uno de nuestros mayores logros como especie animal sobre la tierra. Y Bartolomé es un especialista en plantearnos su pérdida de significación. Lo ha realizado en múltiples intervenciones individuales o como parte del grupo Flatus Vocis Trio, del que forma parte junto a Fátima Miranda y Llorenç Barber.

Queremos destacar de su perfil su labor como investigador. Bartolomé tiene varios ensayos publicados y nos cuenta que prepara otro libro para una editorial de Barcelona. En el I Congreso Internacional Nuevos Procedimientos Escultóricos, organizado por el grupo de investigación del mismo nombre del Departamento de

³⁷ FERRANDO, Bartolomé. *El tejido de la elocuencia. Una reflexión sobre la palabra*. En B. FERRANDO. Poesía visual. Universitat Politècnica de Valencia. Ajuntament D'Alfagar. 1999.

Imagen 16: Bartolomé FERRANDO,
Equilibrio. Publicada en [http://
www.bferrando.netog_poesiavisual.html](http://www.bferrando.netog_poesiavisual.html).



Escultura de Valencia, Bartolomé participó con un interesante comunicado titulado *Del intervalo como forma escultórica*, que comienza:

Por la presente exposición trataré de dar forma, de manera breve y concisa, a un modo de entender lo escultórico basado en el movimiento aleatorio que la propia escultura produce. Pero lo haré centrándome, no en el cambio creado por el sujeto de la acción, sino más bien prestando atención al hueco dejado y olvidado por éste, por el sujeto, con quien convive y se articula, y que es, en la mayoría de los casos, invisible y mudo.

Con estas palabras estoy haciendo referencia al cuerpo como generador de esculturas. A nuestro cuerpo, al que desplazamos, arrancamos de su posición, trasladamos, giramos, erguimos, desorientamos, detenemos, inclinamos o lo dejamos en reposo. A nuestro cuerpo que actúa e interviene a diario en un espacio plural y múltiple: en una habitación cualquiera de nuestra propia vivienda; en un espacio abierto; en el interior de un vehículo; en el lugar de entrada a cualquier habitáculo o a lo largo de un pasillo, corredor o pasadizo determinado³⁸.

El comunicado es bastante suculento y lleno de sentido, con reflexiones profundas sobre la percepción y su relación con la consciencia; ésta, la consciencia, entendida como complemento de contrarios razón y emoción, cerebro e impulso; conocimiento lógico y conocimiento intuitivo. La propuesta de Bartolomé se resu-

³⁸ FERRANDO, Bartolomé. *Del intervalo como forma escultórica*. Actas del I Congreso Internacional Nuevos Procedimientos Escultóricos. Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2003, p. 51.

me en la consideración del hueco o vacío entre personas y entre palabras como un hecho escultórico más, es decir una reivindicación del carácter escultórico del performer, especialmente de su propia actividad, que se centra especialmente en el lenguaje.

A base de trabajar con el lenguaje acaba uno cenando sopa de letras. Comienzas a ver las palabras como amigas y compañeras, y sales a pasear con ellas, y las abrigas cuando hace frío —no se vayan a constipar—, y para equilibrar una mesa agarras una E, y como mantel despliegas un mapamundi y con el diario te haces un sombrero. Es el mundo que nos comunican sus piezas de poesía visual, que denotan la universalidad del género que ya comunicaran las de Joan Brossa, gran maestro de todos los poetas visuales, y la particularidad de Bartolomé, que podríamos situar en cierta obsesión «letrista» o «palabresca», teñida de sencillez y per filada de contundencia.

Y concluimos con unas palabras de Bartolomé: «El poeta teje imágenes y analogías para crear el sentido que va a unificar el mundo. Es la tejedura infinita de la palabra y del mundo que se convierte a la vez en palabra y mundo. La tejedura confunde los dos. El tejer es una magia. El tejedor lleva el hilo de su palabra en la boca. En el valle de Ourika, vi a ese tejedor llevar ese hilo entre los dientes y cantar. Su voz no tenía palabra y su tarazo seguía el hilo que se apretaba al tejer. El hilo era la voz y el canto sin palabra»³⁹.

CONCLUSIONES Y PROPUESTA FINAL

Recapitulando lo expuesto hasta ahora, podríamos afirmar que la escultura nace de la unión y conjuro de materia, forma, espacio y tiempo. Cada uno de los escultores presentados ejemplifican un elemento pero son absolutamente partícipes de los otros tres. Cada uno de los escultores elegidos puede ser visto como modelo creativo en el amplio sentido de la palabra, abarcando al ser humano que elige dedicar su vida a crear propuestas tridimensionales —en lugar de hacer cualquier otra cosa—, la mayoría de las veces con poco o ningún beneficio directo a cambio: ni fama, ni dinero... ni gloria.

La única gloria es la de saberse envenenado, sentir que tus manos se han hecho sabias con los años y tejen, tallan, modelan, graban o escriben con la fuerza de las ideas, a golpe de tesón. Rodeado de los propios fantasmas, el escultor recoge los dolores del mundo y después de filtrarlos se empeña en compartírtelos de nuevo con él.

Nuestra propuesta final, es una puerta abierta hacia una futura reflexión sobre la escultura, un problema nuevo, una nueva maraña a desentrañar. Barruntamos apenas un próximo título, en el que se encuentran la alquimia y la escultura. La

³⁹ FERRANDO, Bartolomé. *El tejido de la elocuencia. Una reflexión sobre la palabra. Op. cit.*



chispa surgió por casualidad en una lectura peregrina de un texto de Mircea Eliade, que decía así:

Jung ha comprendido muy bien que la alquimia, desde sus orígenes hasta su fin, no fue sólo una pr e-*química*, una «ciencia experimental» embrionaria, sino una técnica espiritual. El objetivo de los alquimistas no era estudiar la M *ateria*, sino liberar al Alma de la Materia⁴⁰.

Leyendo estas frases, sentimos que el paralelismo con el proceso de creación escultórica es completo . Los escultor es somos los alquimistas de nuestra era, no pretendemos simplemente conocer la Materia y trabajar con ella, sino que queremos liberar su espíritu. Y lo hacemos con ella, con la Materia, le damos una Forma que, conjugada con el Espacio, únicamente comprendida en él, supone una nueva expresión de nuestro Tiempo en este mundo.

⁴⁰ ELIADE, Mircea. *El vuelo mágico* . Siruela. Barcelona, 1997, p . 98. El texto continúa: «Jung llegó a esta conclusión leyendo los textos de los alquimistas clásicos. Se sorprendió ante la semejanza entre los procesos alquímicos por los cuales se pensaba obtener la piedra filosofal y las imágenes en los sueños de algunos de sus pacientes que, sin darse cuenta, estaban trabajando en la interpretación de su personalidad. En estudios acerca de la alquimia asiática publicados entre 1935 y 1938, mostramos que las operaciones de los alquimistas chinos e indios perseguían igualmente la liberación del alma y la 'perfección de la materia', es decir, la colaboración del hombre en la obra de la naturaleza. Esta convergencia de resultados adquiridos en ámbitos diferentes y por métodos diferentes nos parece una confirmación manifiesta de la hipótesis de Jung».

