

- EL VALOR DEL ESPACIO EN LAS ESTRUCTURAS ESENCIALES -

DE LORENZO GUERRINI A MAURO STACCIOLI

PAOLO DI CAPUA 1992

Programa 'ERASMUS'

Universidad de La Laguna

Facultad de Bellas Artes

"El Valor del Espacio en la escultura contemporánea."

Aproximación através del pensamiento y la obra de Lorenzo
Guerrini, y de Louise Nevelson, Giuseppe Uncini,
Jorge Oteiza, Lee U Fan, Mauro Staccioli

Tesis Doctoral Presentada por

Paolo Di Capua para optar al

Grado de Doctor

Dirigida por el Prof. Dr. D. Francisco Aznar Vallejo

Relator: Prof. Dr. D. Antonio Pinelli

Hay que restituir al Hombre
"la corresponsabilidad del paisaje"
(Ponente '85, pag.26)

Dedico este estudio

a mi mujer Oan-Kyu Cheng .

y a nuestro hijo Emanuel Hyun

- Agradecimientos -

Deseo dar las gracias a todas aquellos sin los que esta tesis no habría llegado nunca a cabo:

El Prof. Lorenzo Guerrini que me ha dado la ocasión de conocer de cerca su obra y su pensamiento. Su 'cansacio', a parte de este estudio es y será constante punto de referencia para mi actividad creativa.

El Prof. Francisco Aznar Vallejo que no obstante la distancia geográfica ha sabido guiar mi investigación y darme indicaciones resolutivas preciosas. A él y al Prof. Guido Strazza dedico un particular agradecimiento por haberme ofrecido la oportunidad de desarrollar esta tesis.

El Prof. Antonio Pinelli, que ha seguido el recorrido del estudio en todas sus fases. Su competencia y su sensibilidad me han sido de gran ayuda. Los encuentros que hemos tenido, además de determinantes revisiones del trabajo,

han sido ocasiones de discusiones muy estimulantes y alentadoras.

Debo una especial gratitud, también, al Prof. Enrico Crispolti que me ha concedido la completa disponibilidad de su inestimable archivo. Al ser su colección de textos de arte visual una referencia continua para muchos artistas, he podido consultar, además de raras publicaciones, documentaciones personales inesperadas.

Un agradecimiento a parte lo debo a mi mujer Oan-Kyu Cheng por su participación indispensable en la redacción del texto, en lo referente al trabajo fotográfico y en el complejo archivo de los datos..

- INDICE -

- Premisas	pag.10
- Introducción	pag.14
- Capítulo I: PRESENTACION DE LA INVESTIGACION	
I.A. Propuesta de la metodología de trabajo ..	pag.18
I.B. Enunciación de las hipótesis	pag.23
- Capítulo II: GUERRINI. LA FASE 'PROPEDEUTICA'	
II.A. Notas biográficas	pag.26
II.B. Origen de una tensión	pag.33
II.C. Las 'Huellas Plásticas'	pag.46
II.D. De la lámina como superficie a la lámina como cuerpo	pag.59
- Capítulo III: LA CONVERSION A LA PIEDRA	
III.A. El primer impacto	pag.67
III.B. El trabajo en la cantera	pag.76

III.C. Lenguaje y piedra	pag.81
III.D. Análisis de la producción del '52 al '64	pag.85

- Capítulo IV: UN PARENTESIS FUNDAMENTAL

IV.A. Las Gouaches 'monumentales'	pag.107
IV.B. Los complejos de elementos bidimensionales	pag.124

- Capítulo V: LAS 'PIEDRAS' DESDE EL '69 HASTA HOY

V.A. La elección definitiva	pag.131
V.B. La renuncia al volumen	pag.134
V.C. Reflexiones inherentes a la colocación de las obras	pag.138
V.D. El gesto sobre la piedra, partícipe del espacio	pag.142
V.E. La importancia del color	pag.151

- Capítulo VI: UNA PRODUCCION 'SIN TIEMPO'

VI.A. Los desarrollos de las 'Huellas Plásticas'	pag.164
VI.B. El proyecto 'sol-movimiento'	pag.173
VI.C. La exposición en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma	pag.190

- Capítulo VII: LA CONTRIBUCION INDIVIDUAL	
A UNA TENSION UNITARIA.....	pag.196
VII.A. LOUISE NEVELSON	
El objeto: de la multiplicación	
a la ausencia	pag.198
VII.B. GIUSEPPE UNCINI	
El cemento y la sombra	pag.205
VII.C. JEORGE OTEIZA	
En el 'vacío', el núcleo vital	pag.219
VII.D. LEE U FAN	
De las relaciones a la enseñanza	pag.231
VII.E. MAURO STACCIOLI	
El evento memorable	pag.242
- Conclusión: EL VALOR DEL ESPACIO	pag.257
- Lista de las ilustraciones	pag.273
- Citas bibliográficas	pag.288
- Bibliografía	pag.295

- Premisas -

El presente estudio, que apunta a subrayar la importancia del 'valor del espacio' en la escultura contemporánea, se centra de modo particular en la actividad del artista italiano Lorenzo Guerrini. Y ello fundamentalmente, porque a mi parecer, en su producción se concentran numerosos factores inherentes a la óptica de la tesis que pretendo defender.

Cada fase de su recorrido creativo, de hecho, se puede decir que está orientada hacia la búsqueda y la adquisición de las potencialidades artísticas del espacio, y por ésto considero oportuno hacer una pausa en cada uno de estos períodos, por entenderlo determinante para aclarar el fin preestablecido en el presente trabajo.

Si bien Guerrini ha desarrollado un razonamiento netamente autónomo, los contactos a los que es posible hacer referencia (o incluso sólo ocasionales analogías de una cierta

relevancia) me permite plantear, también, una determinada orientación que considero común a los resultados de no pocas individualidades que operan en el ámbito de las artes visuales contemporáneas.

De entre éstas, he dado particular importancia a artistas como Louise Nevelson, Giuseppe Uncini, Jorge Oteiza, Lee U Fan y Mauro Staccioli. Sus obras merecen mucho más que el conciso análisis que puedo presentar aquí; Al ser, todos ellos, hitos fundamentales del ámbito del que quiero dar testimonio, no obstante, he considerado necesario darles, por lo menos, una mención especial. (Para las motivaciones específicas me remito a las presentaciones del capítulo VII)

Aun cuando en este estudio se proponen algunas comparaciones, no ha sido mio propósito encontrar a toda costa influencias transmitidas o recibidas, ni tampoco establecer precedencias cronológicas, que suelen alimentar polémicas poco productivas (1); por el contrario, ha sido interés mío recalcar, donde me ha parecido oportuno, particulares coincidencias de pensamiento y de soluciones, que, sin rebajar a uno o a otro autor, a veces por motivaciones incluso totalmente dispares, asumen un planteamiento tan análogo que pertenecen, inequívocamente, al mismo radio de investigación tomado en consideración.

Debo anteponer que considero el fulcro de la expresión ar-

tística como un problema inalcanzable, algo que, de todos modos, siempre quedará fuera de los más completos y detallados tratados, ya que creo que es justamente, en una cierta y puntual ambigüedad, donde se concentra la mayor parte del encanto de una 'obra de arte', cuyo lenguaje, en sus innumerables propiedades, en ningún caso podría ser sustituido. A pesar de esto, estoy convencido de que indagar sobre las motivaciones, sobre los procesos formativos, sobre los resultados y sobre matices que a menudo no se advierten inmediatamente, puede, sin duda, ser provechoso para desvelar estímulos creativos insospechados, provocar una mayor profundidad e intensidad de conocimiento del hecho artístico.

Quiero precisar, también, que aun teniendo en consideración una oportuna documentación histórico-crítica, he intentado transmitir algunas observaciones y deducciones emergidas en el curso de mi experiencia personal operativa como escultor. Mi punto de vista presume de ser el de aquel que vive de análogas sugerencias, y está continuamente implicado en problemas parecidos. El punto de vista del artista que observa con sus propios medios los intereses, que constituyen, por lo demás, la matriz de la propia actividad productiva; referencias contemporáneas de las que ha sido posible recabar testimonios directos, y también referencias remotas o si no, muy distantes, de los que intenta recoger las instancias más actuales.

* * *

(1) Ver los capítulos referentes a Picasso de William Rubin, pag.260, Brancusi de Sidney Geist, pag.345, y Modigliani de Alan G. Wilkinson, pag.417 en 'Primitivismo en el Arte del siglo XX' - Afinidades entre lo Tribal y lo Moderno - a cargo de William Rubin. Edición italiana publicada por Mondadori Editor en 1985.

- Introducción -

Si muchos aceptan la opinión de que el nacimiento del Arte Contemporáneo coincide con la efectiva intuición y la consciencia a la que algunos artistas de principios de siglo llegaron, de la importancia de los 'diferentes' valores propuestos en las llamadas producciones artísticas 'primitivas', concretamente africanas y oceánicas, y si bien no se puede negar que en algunos casos se ha verificado una influencia determinante, de la que por lo demás los resultados se han destacado para, luego, llegar a valores de total autonomía, hay que tener en cuenta que esos artistas, evidentemente, se encontraron en una situación de predisposición respecto de tales valores.

De hecho habían alcanzado, de una manera más o menos consciente, aquel estado que les permitió advertir la entidad de aquellas 'antiquísimas' aunque tan 'nuevas' ideas, y coger de ellas, además de los resultados, su extraordinario potencial creativo. Preparación que era debida a innu-

merables componentes; de hecho, no debemos olvidar que muchos otros factores sociales y culturales, de diversos orígenes (2), habían contribuido a lograr aquel estado, dando impulso a elaboraciones creativas de un valor semejante.

En otras circunstancias, y éste es, a mi parecer, el caso de Guerrini y de otros artistas aquí presentados, aunque no haya habido influencia directa, se verifican inequívocas afinidades de indudable interés.

La intención de desarrollar y profundizar su proceso creativo está motivada también por la elección común de sus temas, de una base idiomática y de unos medios extremadamente esenciales, (que encuentra evocaciones de aquellos idiomas remotos) donde la sobriedad no niega, de ninguna manera, la variación de los resultados, donde el 'silencio' adquiere intensas capacidades comunicativas.

La dirección precisa, el elevado conocimiento de los materiales y de las técnicas, provee a su búsqueda de una no común huella de máxima concentración, donde la puesta en práctica se conexas perfectamente a sus reflexiones, y su poética a la escucha de aquella tensión entre los elementos, silenciosa pero 'llena de energía'.

Guerrini, Nevelson, Oteiza, Uncini, Lee y Staccioli participan con una segura pertenencia de una visión del todo

actual, que lo es, indiscutiblemente, si bien no han sido atraídos de modo particular por fenómenos de vanguardia.

Así, del itinerario creativo, que tendremos ocasión de observar, resultan evidentes temas e intereses bien distintos que llegan a conclusiones creativas completamente autónomas, y sin embargo partícipes de una no aislada necesidad de retorno a los orígenes, en estrecha relación con una nueva ansia de reconstrucción del Hombre.

Un dato de importancia complementaria, pero que no debe ser ignorado, es la coherencia con la que, independientemente de los intereses diversificados que en ellos se han sucedido en el tiempo, cada uno ha desarrollado su discurso. Todo esto, superando ampliamente cualquier riesgo de cerrazón preconcebida, poniendo a prueba, en algunos casos determinantes, sus propios resultados, pero siguiendo sus propias convicciones con tal firmeza, que no dejan de confirmar el planteamiento inicial, aun en la más o menos manifiesta adición de las ulteriores variantes.

Todo esto, da a su obra una dimensión de múltiple interés, del que espero poder ofrecer una provechosa interpretación personal. (3)

* * *

(2) Es el caso, por ejemplo, de Amedeo Modigliani. Como afirma A. M. Hammacher en uno de los fragmentos introductivos al catálogo de la exposición 'Modigliani - los años de la escultura', efectuada en Livorno en 1984 (pag.47, edit. Mondadori, Milán '84), el artista más que del plasticismo africano, fue influenciado por las esculturas primitivas griegas y egipcias, que había apreciado asiduamente en el Louvre, y del primer Renacimiento, como recordaba Jaques Lipchitz.

Un testigo "...menciona cuánto le gustaba el Museo Guimet y Cernuschi.." y es muy probable que Modigliani hubiese "...observado muy atentamente el Arte Khmer.. Sobretudo, la tensión del volumen en el Arte Khmer, y en Modigliani, tiene la particularidad de no ser nunca excesiva, nunca corpórea.."

(3) La óptica sobre la que se basa la tesis me ha llevado a efectuar una selección del material de estudio que tenía a mi disposición. Para una catalogación más completa de la obra de Guerrini, me remito a la consulta de la monografía de reciente publicación (1989) que Santini ha dedicado al escultor.

- Capítulo I: PRESENTACION DE LA INVESTIGACION

I.A. Propuesta de la metodología de trabajo

Este estudio tiene una motivación muy arraigada en mis propias convicciones. Quiero decir con ésto, que no he desarrollado un tema 'en frío' para la actual circunstancia, sino que he focalizado intereses cultivados por mí desde hace ya varios años.

Tengo particular interés en aclarar este tipo de 'acercamiento emotivo' para puntualizar que sostengo y asumo, es más, forma parte de mi pensamiento, cada afirmación aquí expuesta, incluso en el ámbito de las citas. Algunas de las referencias que he transcrito son 'apropiaciones' recientes, pero he recibido, desde el primer impacto, la sensación de haberlas conocido de siempre.

En una investigación de este tipo, que más que circunscrita en un estrecho término temporal, está definida por la aseveración de la elección de un campo de acción, como de un planteamiento lingüístico, conceptos, ambos precisos y

plenamente individualizables, pero también de amplio respiro interpretativo, se presentaba el riesgo de una divagación interesante pero menos puntual y específica. Como consecuencia de esta reflexión se da una necesaria selección de datos, y el sacrificio de algunos testimonios, incluso de indiscutible relevancia. Me refiero, por ejemplo a la obra de Lucio Fontana, cuya innegable contribución, en este contexto, diverge de las finalidades aquí propuestas, por un más acentuado sentido teórico-conceptual. Otros artistas de los cuales debo citar la exclusión, son Alexander Calder y Fausto Melotti. Aprovecho aquí la ocasión para precisar otro factor que ha determinado la preferencia de aquellos trabajos que han preferido el uso de materiales 'pesados', de los que han sabido vencer los límites gravitacionales, alcanzando una difícilísima, y por tanto muy intensa 'ligereza' perceptiva.

Por otro lado la elección de las referencias ha intentado ser inédita, con una cierta dosis de imprevisibilidad, con el objeto de suscitar la divulgación de la información, testimonio de una evidente comunión de intereses que tiene motivaciones originadas por distantes, y todavía bien localizables raíces culturales.

En éste, que es 'un itinerario propuesto', se ofrece la posibilidad de que las mismas comparaciones, no siempre de inmediata lectura, produzcan estímulos para ulteriores análisis y profundizaciones. Por lo demás, el planteamien-

to de la tesis está dirigido, en cada una de sus partes a dar respuestas concretas y productivas, siempre y cuando conduzcan a cuestiones sucesivas sobre un terreno de segura fertilidad.

Entonces puedo afirmar que el estudio comenzó bastante antes de la efectiva elección de la tesis. En lo que respecta a casi todas las argumentaciones, he podido establecer contactos directos al menos con las obras a las que me refiero, consciente de la importancia de la compleja realidad visual de la obra, asistiendo, en algunas ocasiones, a manifestaciones expositivas muy significativas.

Paralelamente a este gradual 'descubrimiento', se ha desarrollado un estudio, principalmente basado en monografías, catálogos de exposiciones, y también 'carteos' personales; así como en textos en los que los artistas elegidos se confrontan con otros aspectos de la investigación. Este análisis me ha permitido conseguir una visión de conjunto y detallada, de la que se ha establecido el sucesivo filtro antes citado.

En el desarrollo de la tesis, he intentado mantener un carácter concreto y discursivo a la vez, evitando llegar a una excesiva esquematización sobre la que ninguno de los artistas citados ha hecho nunca mención, a favor de una rebuscada capacidad y sensibilidad intuitiva; esquematización que habría, a mi parecer, perjudicado grandemente

sus investigaciones, más allá de lo requerido en un trabajo de tesis. Con esto quiero decir que dicho planteamiento ha sido elegido también porque lo considero, justamente, en sintonía con los contenidos. También en lo que concierne de la ejecución de las obras, respecto de las cuales aparecen reflexiones personales filtradas por mi experiencia creativa, he intentado evitar una compilación manualística que escapa a mis propósitos y por la cual considero oportuno remitirme a los textos específicos.

Respecto a los comentarios críticos que he elegido y utilizado, me ha parecido interesante insertarlos, en la medida de lo posible, en el desarrollarse del texto, para obtener, así, un conjunto directamente confrontable.

El método de selección se ha basado, en algunas ocasiones, en la efectiva oportunidad de los testimonios, sea por la puntualidad de las referencias a la actividad de Guerrini, sea por la complejidad de los hechos y de las personalidades contemporáneos a él, o relacionables con él. Pero sobretudo se ha basado en la eficacia de los términos expresados, y por lo tanto, de los contenidos, que me han parecido la mejor manera de transmitir aquellos significados.

El hombre, Lorenzo Guerrini, como muchos artistas, sobretudo entre los escultores, no concede con facilidad su tiempo. Yo, he tenido la suerte de haberle podido tratar en distintas ocasiones, de poder ir a sus lugares de tra-

bajo y de someterlo a un 'interrogatorio', que ha aceptado con cordialidad. Sin embargo, resulta evidente que, mejor de lo que me ha sido posible a mi, otros le han conocido más profundamente, y entre éstos, algunos críticos de clara fama a los que, en consecuencia, me ha parecido justo ceder la palabra.

He evitado, a propósito, excepto en algunos casos de particular interés, insertar las imágenes de obras de autores distintos, para evitar la tentación de encontrar superficiales similitudes que perjudiquen la posibilidad de apreciar el esfuerzo creativo de uno y de otros artista. También esta elección considero que signifique respetar el 'valor del espacio'.

P.S. La inserción de las notas en el texto se distingue por un número progresivo del 1 al 22 y están colocadas junto a las reproducciones fotográficas, al término de cada capítulo o párrafo al que se refieren; las citas están individualizadas, junto a las mismas por el apellido del autor, el año de publicación y las páginas en las que se encuentran, y me remito para la completa definición de las fuentes a la lista específica.

La ausencia del número de pags. en algunas citas bibliográficas deriva de la misma ausencia en las fuentes.

I.B. Enunciación de las hipótesis

Aun cuando al leer el texto habrá de tenerse siempre en cuenta que todo el sentido del trabajo quiere fundamentalmente confluir en la identificación de un concepto: el 'valor del espacio', no podía faltar a la tesis la oportunidad de acercarse y tocar otros aspectos, que son, además interrelacionables con el anterior.

Esta enunciación de las hipótesis, aquí sostenidas, quiere contemplar una en la que estoy especialmente interesado. Los artistas presentados comparten, seguramente, una elección, la de un relativo aislamiento, conscientes de que, no obstante, la actividad expositiva de amplio alcance y la publicación de importantes monografías, sus resultados podrían quedarse circunscritos a un público relativo. La hipótesis auspiciable es pues, que, aunque no sean partícipes, o al menos no se les considere como tales, de una específica 'corriente', la tesis demuestre cómo sus obras y su pensamiento, como el de tantos otros, que por tempera-

mento han procedido sobre un planteamiento análogo, pueden ser agrupados como parte integrante de estudios específicos, de programas de divulgación, de programas de enseñanza..

Entiendo que, en particular para la enseñanza en el campo artístico, donde la información asume un papel de incentivo creativo, sea básico el estudio 'monográfico' de artistas contemporáneos y su manera de hacer arte, observado de cerca, entrando también en las contradicciones, intuiciones, diducciones, que se manifiestan determinantes, así como la confrontación entre personalidades que, aunque en una relativa concentración individual, han podido desarrollarse, y con tanta riqueza de propuestas, un 'razonamiento' que, por lo demás, y quizás más que nunca, implica una finalidad ampliamente colectiva.

Entre las argumentaciones que paralelamente más intentaré confirmar, es entonces, están la amplia dilatación reflexiva consentida por este modelo de planteamiento y la validez en este caso del concepto de 'tensión unitaria' que, justamente acoge los resultados aun subrayando las divergencias particulares.

Para entrar de lleno en lo específico de la tesis, debo aclarar que tal propósito será reforzado, no tanto por la demostración de su valor individual, por lo demás ya ampliamente reconocido, cuanto por la adquisición de su con-

tribución a un concepto de tan amplio alcance como es el del valor del espacio. Concepto que no hay que considerar exclusivamente vinculado al campo del Arte, sino que debería estar presente en cada aspecto de la convivencia social, y sobre todo en el ámbito de la educación escolar justamente con perspectiva a una mejor calidad de vida.

- Capítulo II: GUERRINI. LA FASE 'PROPEDEUTICA'

II.A. Notas biográficas

1914 L. Guerrini nace el 3 de Marzo en Milán.

1926-30 Al tiempo que estudia cincelado y repujado en la escuela de artes (n.t.y oficios), l'Umanitaria de Milán, trabaja con el escultor y cincelador Edoardo Saronni.

1930-37 Se traslada a Roma, donde es alumno de Alberto Giarli, en lo concerniente a la elaboración de los metales; empieza a introducirse en el ambiente artístico de la capital.

1938-43 Viaja a Alemania, Austria, Checoslovaquia, Polonia, Luxemburgo; reside en Breslavia, donde obtiene el diploma de maestro de cincelado, y en Berlín, donde durante tres años estudia en la Hochschule fur Bildende Kunste.

1944 Obtiene el diploma de la Academia de Bellas Artes de Roma.

1947 Primera exposición personal en la Galería Barbaroux de Milán; presenta trabajos realizados en metal repujado y cincelado, que al año siguiente serán expuestos en la Galería Obelisco de Roma. Va por primera vez a París, donde puede contactar con Brancusi, Laurens, Pevsner, Giacometti, Severini y Magnelli..

Expone en la VIII Trienal de Milán.

1948 Obtiene con una obra en repujado, el Premio Grazioli de la fundación Brera en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo de Milán. Participa en las primeras exposiciones del Art Club y en la V Cuadrienal de Roma.

1949 Empieza la docencia, que continuará hasta el '74, de técnica del repujado y cincelado, en el Instituto de Artes de Roma cuyo director era Girardi y en el cual enseñaban Ettore Colla, Leoncillo, Afro..

1950 En este período realiza las primeras 'medallas'.

Prampolini y Colla le invitan a participar en la fundación del grupo 'Origine'. Expone un gran bajorrelieve de metal en la IX Trienal de Milán. Viaja a Austria; en Viena conoce a Wotruba, que aprecia mucho su trabajo.

1953 Empieza a esculpir la piedra con corte directo en las canteras de Marino.

Al ganar el Prix Montparnasse, tiene, de nuevo, una oca-

sión para ir a París.

1955 Le invitan, en Brasil, a hacer una exposición personal en el Museo de Arte Moderno de São Paulo; en este viaje visita Rio de Janeiro y Recife.

1957 Realiza para la XI Trienal de Milán la escultura de piedra 'L'uomo si rinnova' (El hombre se renueva), actualmente en el Middelheim Parc de Amberes.

1958-61 Publica un escrito sobre la escultura y la arquitectura, comparadas, en la revista 'Architettura, cronaca e storia', dirigida por Bruno Zevi. Expone en Milán, Venecia y Roma en la galería Schneider, en el '58, y en la galería Pogliani en el '61, presentado por Lionello Venturi. Ese mismo año vuelve a Berlín, donde expone, en la galería Rudolf Springer

1963-64 Crea los primeros dibujos gráfico-rítmicos sobre rollos de 10-20 metros en Roma y en Alemania, en Elmau, donde conoce a Hans Richter. Expone en la Exposición 'Meisterwerke der Plastik' en el museo del siglo XX de Viena, donde le nombran miembro de la 'Winer Secession'. La Galería Nacional de Arte Moderno de Roma adquiere la escultura 'Gran Imagen'.

1965-67 En Roma, en el estudio, que precedentemente fue un molino, en el barrio Tiburtino, concibe las esculturas y

láminas cercanas, que serán expuestas, por primera vez en la Galería l'Ariete de Milán. Con ocasión de la V Bienal de Carrara, conoce a Henry Moore.

1968 Sala personal en la XXXIV Bienal de Venecia.
Conoce a Alicia Penalba.

1969-72 Comienza la tercera fase del itinerario creativo de Guerrini. Después del período de los 'elementos bidimensionales', se produce una renovada atención al volumen y a la piedra. El museo Cívico de Bassano del Grappa presenta su primera exposición antológica de medallas abstractas. Expone en la Gráfica Romero de Roma.

1973-76 Participa en la X Cuadrienal de Roma y es titular de la cátedra de escultura de la Academia de Bellas Artes de l'Aquila. En el '74, en el Palacio Real de Milán presenta su producción de repujados cincelados (1943-48) y de medallas abstractas (1950-73). A partir del '76 es profesor en la Academia de Bellas Artes de Roma.

1977-81 Numerosas exposiciones, entre las que se encuentra la personal en la Galería Delson-Richter de Tel Aviv, trasladada posteriormente al Museo de Arte Moderno de Haifa, en Israel. En 1980 se publica una monografía con texto crítico de Cesare Vivaldi, dedicada a las obras realizadas en los siete años de trabajo transcurridos en las canteras de Marino. En el '81 realiza una vasta exposición de las

medallas y gouaches en el Museo de Arte Moderno de Cà Pesaro, en Venecia. Dona a la Nueva Pinacoteca de Mónaco el grupo de cinco elementos, 'Niobe'.

1982-85 El editor Scheiwiller publica dos monografías acerca de la producción de las medallas con un texto crítico de Bruno Passamani, y acerca de sus esculturas, con ensayos de Nello Ponente y de Carlo Bertelli. La actividad expositiva es cada vez más intensa, y el ápice consiste en la exposición antológica en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma.

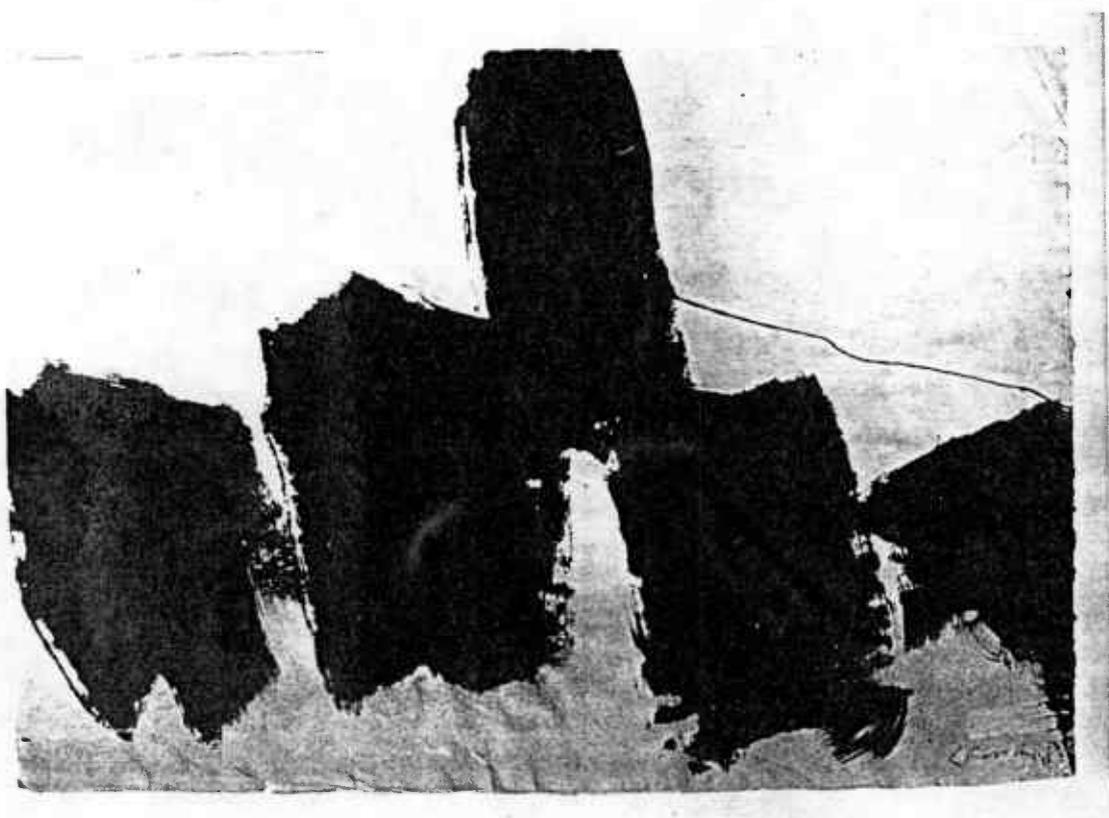
1986-88 Aparecen, en la revista 'Carte Segrete', insertados en un artículo de Nello Ponente, algunos escritos autógrafos suyos.

Dona al Centro Pompidou de París la escultura 'El respiro del mar'. Luigi Lambertini dedica una amplia monografía a las obras realizadas entre 1956 y 1986. Exposiciones personales en la Galería La Nuova Pesa y en la Galería Rondanini de Roma. Con ocasión de la donación de algunas obras suyas a la ciudad de Bolsena, se organiza una exposición con Piedras y Gouaches, en la iglesia de S. Francisco de esta ciudad.

1989 Exposición personal, en el ámbito de la manifestación anual 'Esculturas en el Verde', en el parque de los 'Orti Leonini', de S. Quirico d'Orcia.

* * *

(4) En este caso, único en la producción de Guerrini, si se exceptúan las medallas, presenta esculturas de bronce; las 'piezas' habían sido esculpidas en toba, y de éstas se sacaron moldes de yeso, efectuando, después la fundición. Los moldes fueros destruídos por el artista mismo.



Il.1 Guerrini 'Estudio para una escultura horizontal'
1960, Témpera sobre cartón, cm.70x100



Il.2 Guerrini 'Hombre y máquina horizontal' 1960
Piedra sperone de Montecompati, anch, cm.180

II.B. Origen de una tensión

Si observamos la producción más reciente de Guerrini, podemos notar con claridad, dos componentes, que querria subrayar, ya que determinan su caracter y colocan la base, tanto del impulso inicial, como de todo su desarrollo sucesivo: la percepción de las leyes de la Naturaleza y la construcción del Hombre.

Aunque el escultor ha vivido en las ciudades, de Milán hasta 1930, y después en Roma, durante el resto de su vida, y aunque su concepción de la escultura aparece, superficialmente muy influenciada por este ambiente urbano, su relación con el espacio está siempre filtrada por un innato conocimiento de la Naturaleza, que nunca olvidará. Es más, se convierte en algo determinante, sobre todo en el momento de elegir la piedra.

Parece comprender, con acertada intuición, la importancia de la relación entre el Hombre y la Naturaleza, incluso

antes que entre Arte y Naturaleza, una relación que puede ser dramática, pero que para Guerrini se resuelve con una extremada serenidad; un diálogo en el cual la expresión creativa encuentra la más completa independencia, siguiendo su recorrido por entre las vicisitudes humanas, y al mismo tiempo sin dejar de escuchar los ritmos y la inexorabilidad de la Naturaleza.

Me parece importante evidenciar estos dos aspectos, que, alternándose en algunas circunstancias, pueden prevalecer uno sobre el otro, pero que al final participan en la misma medida para conseguir ese estado de elevado equilibrio, puesto en dinamismo justamente gracias al valor de esta continua alternación comparativa.

Nacido, pues, en Milán en 'una casa de cemento', las asiduas idas y venidas a lugares de origen materno (Lago Maggiore) y paterno (Bolsena, zona volcánica), quedarán impresas en la memoria del artista, aunque al principio la elección del escultor pareciese tocada, más que nada, por la herencia creativa de su bisabuelo, Enrico Morisetti, herrero de fama internacional.

Para Lorenzo Guerrini la elaboración de metal no ha constituido sólo aprendizaje de no poca duración. Durante los 20 años, aproximadamente, en los que se dedicó casi exclusivamente a conocer este material y la técnica preelegida del repujado debe haber comprendido, en verdad, todas las

capacidades que éstos ofrecen. Preciosos son sus instrumentos de trabajo, 'los cinceles', que con sus propias manos fabricó, y que aún hoy día custodia con celo en su estudio.

Hay que tener en cuenta que la Galería Barbaroux de Milán como la Galería Obelisco de Roma, que instalan en los años '47-'48 la exposición de sus "cobres batidos", eran de las primeras en Italia, y podían jactarse de una actividad muy apreciada también en un ámbito internacional.

En su primera estancia en Roma, entre el '30 y el '38, Guerrini llega a conocer a Arturo Martini (5), a cuya personalidad el joven artista contrapuso enseguida su propia independencia mental.

La mediterránea luminosidad de las terracotas que caracteriza la obra de Martini, no tiene comparación con Guerrini, en el que el lustre más áspero se presta bien a la naturaleza del cobre; y si algunos trabajos "..entorno al '42 reflejan todavía ciertos humores pictóricos de la 'Scuola Romana' (6)..". (Imponente '85, pag.18), no se aprecia de todos modos ese humor neorrealista o de fábula del cual aquellos artistas se alimentaban, y aunque aún nos encontramos en una fase plenamente figurativa, ya podemos percibir los motivos de tensión que actúan con precedencia a la sucesiva e inevitable necesidad de forzar la mano sobre la lámina, de sobrepasar los límites.

Me parece particularmente importante hacer una pausa en este momento, porque la elección debió ser muy sentida y convencida, si luego, durante cuatro decenios Guerrini nos ha podido ofrecer toda su concentración sobre la base de esa opción.

En los cinco años sucesivos al '38, se desarrollan los viajes en la Europa centro-oriental. Las estancias en Breslavia y en Berlín, comenzadas gracias al Primer Premio Nacional Italiano para obras en repujado, obtenido con un bajorrelieve, le transmiten ese sentido de rigurosa disciplina, que privada de cualquier peso limitante, le será muy útil para imponer sus propias convicciones. Si ya en el anterior aprendizaje Guerrini había conocido la norma artesanal, donde el encuentro entre el artífice y la materia requiere sobretodo respeto y sacrificio recíprocos, ese dato se convierte ya en una componente ineludible en el proceder de su búsqueda. No un factor condicionante, sino un provechoso punto de apoyo al recogimiento creativo, un auxilio para la definición de aquella coherencia que caracterizará su obra.

Trabajando durante aquel período, para una empresa que reproducía imágenes de la tradición local medieval, 'dura y espiritual', como él mismo recuerda, Guerrini asimiló una concepción afín a su propia naturaleza, que, por lo demás le consintió destacarse del peso de la secular herencia

italiana. Si bien en otros contenidos observaremos su memoria cultural italiana, probablemente ya en estos primeros contactos se forma la contemporaneidad de su búsqueda.

* * *

(5) Arturo Martini (Treviso 1889 - Milán 1947) está considerado como el 'padre' de un no omisible número de artistas, que han desarrollado con sus individualidades específicas, una visión típicamente italiana y mediterránea de concebir la escultura. De entre ellos las mayores personalidades, a mi parecer, son Marino Marini (Pistoia 1901 - Viareggio 1980), Giacomo Manzú (Bergamo 1908 - Ardea, Roma 1991) y Pericle Fazzini (Grottamare, Ascoli Piceno 1913 - Roma 1988), artistas que han trabajado en gran parte en un ámbito figurativo, y con una particular atención a ese profundo sentimiento humano, motivo constantemente perseguido por Martini.

En un apunte del '44 Guerrini escribe: "Fazzini es el escultor más grande que conozco.. Siento que sus trabajos son parientes míos en el modo de sentir esos perfiles y aquellas masas anchas onduladas, masas de impresión plástica, como es pariente mío Manzú por la sensibilidad

sobretudo en el bajorrelieve, y Rosso (Medardo) por la atmósfera."

En cuanto a Lorenzo Guerrini no se puede hablar de paternidad martiniana, no obstante, es justamente en Guerrini, en su producción reciente, donde encontramos, con un lenguaje totalmente autónomo, esa rara serenidad que siempre estuvo presente en las mejores obras de Martini.

Si desde el punto de vista lingüístico, con las debidas distancias, quisiéramos proponer una puesta en paralelo entre los dos artistas, la única obra de Martini que se preste a ello es 'El Bebedor' (Il.8) de 1934-35, de piedra de Finale; pero, si para Martini ese resultado fue poco más que un episodio, para Guerrini el sentido arquitectónico, a parte del tratamiento, incluso dramático, de las superficies, se convierte en uno de los factores fundamentales de su búsqueda, desarrollando al máximo grado las facultades que estaban encerradas en él.

(6) Para atestiguar la consonancia con la atmósfera de la 'Scuola Romana', Guerrini recuerda la amistad personal con Antonietta Raphael Mafai, la escultora que compartió con Mario Mafai y Scipione los primeros y más auténticos fermentos de aquel clima sensual y sugestivo, que hizo de la Roma inquietante el mejor retrato.



Il.3 Guerrini 'Boxeur' 1942
Plata repujada y cincelada, cm.13x13,5



Il.4 Guerrini 'Retrato' 1948
Cobre repujado, cm.22x17



Il.5 Fazzini 'Retrato de Ungaretti' 1936
Madera, h.cm.59



Il.6 Guerrini 'Mujer que camina' 1948
Cobre repujado, cm.28,5x19,5



Il.7 Fazzini 'Figura que camina' 1933-34
Madera, h.cm.180



Il.8 Martini 'El bebedor' 1934-35
Piedra de Finale, anch.cm.218



Il.9 Martini 'Lilian Gish' 1930
Terracota, h.cm.39



Il.10 Modigliani 'Cabeza' 1911-12
Piedra, h.cm.64



Il.11 Modigliani 'Cabeza' 1911-12
Piedra, cm.63,5x12,5x35



Il.12 Brancusi 'El pájaro en el espacio'
1940-45
Yeso coloreado de gris y azul, h.cm.194



Il.13 Brancusi 'La musa durmiente' 1910
Bronce, h.cm.17,5

II.C. Las 'Huellas Plásticas'

En el '45 ya estaba en circulación el escrito de Martini 'La scultura lingua morta' (La escultura, lengua muerta) (7); "...con sus primeras medallas abstractas (repujadas en cobre, cinceladas y doradas al fuego), la 'Medalla Planimétrica' del '50, la 'Medalla' del '51 (Il.17) o la primera 'Huella Plástica' del '52 (Il.16), Guerrini consiguió contraponerse al pesimismo de Martini, o mejor, realizaba el postulado del mismo Martini, <La estatuaria ha muerto, la escultura vive.>, que su editor, Giovanni Madeersteig nos ha transmitido como única respuesta de una conversación con el artista, fechada en febrero de 1947." (Smeff '85, pag.25)

En el '47 Guerrini está en París. No podía el carácter de Guerrini (ya formado, pero evidentemente todavía a la búsqueda de su propio lenguaje) no captar la gran importancia de aquello que se había desarrollado en la capital francesa.

Analizando la obra de Brancusi, vemos que por primera vez en escultura (aunque tampoco hay precedentes en pintura), la tensión expresiva se manifiesta en una concepción de apropiación de las formas primarias a través de una, ya muy avanzada esencialidad, y esto debe haber atraído el interés de Guerrini. No se puede ignorar el hecho de que entre las primeras medallas del '50 haya un eco de matriz cubista, o en algunos estudios y plaquitas con láminas soldadas (Il.14,15) algún recuerdo de los relieves de madera de Arp, de los cuales no hay que olvidar la constante atención a las formas de la naturaleza.

Referencias filtradas inmediatamente por la sensibilidad de Guerrini, incluyéndolas entre los valores más auténticos, en los cuales viene superado ampliamente cualquier riesgo de carácter formalista.

Aún en el '47 se organiza en el Museo del Palacio Real de Milán la 1ª Reseña Internacional de Arte Concreto. Al año siguiente Guerrini visitó, en el Musée National d'Art Moderne de París, la exposición antológica de la obra de Wotruba. El encuentro entre los dos artistas se produjo cuatro años más tarde, pero ahora me parece digno de atención el hecho de que la exposición se la dedicó a Wotruba la máxima institución expositiva francesa.

Entre el '47 y el '50, Guerrini participa en las primeras

exposiciones de arte abstracto del Arte Club (8), y es en este preciso momento en el que forja su propio temperamento y lo prepara a una ardua prueba. Fue un período rico en contrastes y tensiones; si se piensa que el artista, a continuación renunciará totalmente a su ya consolidada preparación para escoger medios y capacidades expresivas, que hasta aquel momento le habían sido desconocidas.

Considero que justamente la producción de 'Medallas', si todavía se las puede llamar así, debe ser considerada, además de por su propio e indudable valor creativo, por ser como el trámite fundamental para comprender cómo se puede haber verificado esa variación expresiva, que de otra manera habría resultado traumática.

"..las célebres 'Huellas Plásticas' en las que el artista vierte toda su sabiduría adquirida en lo concerniente al trabajo con los metales, pero partiendo de una especie de grado cero de la comunicación visual, un alfabeto elemental de signos, trazas, huellas, relieves.." (Pinelli '85)

Guerrini llega a la abstracción sintiendo cómo el mismo material encuentra su más eficaz afirmación. Si llega a dominar la piedra, de nuevo a través de la lámina batida, con la obra 'Imagen' (Il.25), que trabajó hasta el '56, y con la que sintió por primera vez la necesidad y la posibilidad de afrontar el volumen, la experiencia de las "huellas" le será fundamental para precisar su personal e

inequívoca idea de abstracción, para sentirse dispuesto a penetrar en los problemas del espacio, a imponer sus exigencias, capaz de liberarse rápidamente de las referencias que, si bien importantes, no han condicionado mucho, a fin de cuentas, sus intenciones.

En el 'breve giro de compás' (9) que es para él, y lo será en el futuro repetidas veces, fértil campo de trabajo, Guerrini, además de llevar a cabo un precioso ensayo plástico-de contenido, indagará en un amplísimo repertorio que será determinante también para las obras 'mayores'.

La posibilidad de tener entre las manos esas 'formas-espacio', donde la intensa concentración de la materia se contrapone a la vastedad de la concepción, nos ofrece una ocasión poco usual de comprender las capacidades expresivo-creativas de la investigación plástica.

La mano siente el peso de la obra, y al pasarla por las superficies pulidas, los relieves abruptos, las inclinaciones ligeramente degradantes, las inmediatas interrupciones, los tensos perfiles, cortantes o desbordantes..las mínimas variantes táctiles y visuales resultan ilimitadas, atrayendo nuestra imaginación hacia unos paisajes mentales y físicos sin horizontes.

"..el tema plástico de la medalla es autónomo, independiente. Es un 'lugar' de máxima concentración plástica y,

dado que se trata de escultura, máximo de plasticidad significativa o simbólico para sí mismo, y no para la persona o los hechos a los cuales está dedicada. Tiene una relación ocasional con su contenido, no lo cuenta ni lo comenta, se limita a darle una sensación de grandeza nueva llevándolo a la dimensión absolutamente autónoma del Arte." (Argan '77)

Al ser "Medallas que no conmemoran a nadie.." (Ponente '74), al negar cualquier componente retórico, adquieren por primera vez una nueva definición en su 'ser exclusivamente un hecho artístico', y también es verdad que las 'huellas' de los años '50, con sus espesores 'llenos', láminas de sólido metal en las que.. "el tratamiento de la materia restituye toda la fuerza primaria del acto humano de grabar, de excavar.." (Ponente '74), nos inducen a reflexionar sobre los remotos orígenes del objeto en discusión.

Se nos presenta aquí otra componente 'dual', que acompañará cada vez más a la obra de Guerrini: observamos cómo de sus resultados emergen, simultáneamente, concretas reminiscencias de tiempos extremadamente lejanos, inmemorables, así como a tiempos todavía desconocidos de un futuro porvenir.

A este aspecto se le añade esa actualísima vuelta a los orígenes, que es una necesidad sobre todo para los artis-

tas. La sensación de estar fuera de la Historia está inducida por la total ausencia de referencias episódicas. La independencia del Arte que de ninguna manera significa una falta de atención al drama Humano, y que evidentemente ha sugerido la definición de sus esculturas como 'las piedras del tiempo' (Lambertini '87, título), por encima de todo esto, aparece evidente, la intensa cualidad de sabor universal, que siempre se ve a través de su obra.

"Recordar el primer encuentro con las 'medallas' de Guerrini significa para mí, sobretodo revivir una auténtica emoción estética, visual, táctil.. A mí, que en la verde penumbra de Villa Strohl-Fern rebuscaba en su pasado más secreto, o mejor dicho, más olvidado, de artista, Guerrini acabó por enseñarme algunas series de placas metálicas más o menos lejanas en los años, sacándolas del fondo de un cajón y liberándolas con precaución de los fieltros protectores: y tal operación la llevó a cabo con gestos cuidadosos y ligeros, con una mezcla de tímida cautela y de deliberada, orgullosa ostentación.. El mismo término 'huella', usado por Guerrini quiere significar que el hecho plástico está proyectado en su propio 'origen'.. En 1952, modela en barro y funde en bronce nueve discos que proponen obsesivamente esta palabra: Huella severa (Il.20), Huella solar, Huella cortante, Huella en escala (Il.18), Huella extraña, Huella armónica (Il.19), Huella cortante variada (Il.16), Huella dramática, Huella fuerte. Y ténganse en cuenta también los adjetivos calificativos

de las mismas 'huellas': elegidos para subrayar modos objetivos del constituirse de la materia, que asume, a través de éstos una precisa individualidad." (Passamani '70)

La elección de Guerrini resulta ser una intuición muy prolifera. El escultor volverá en los años sucesivos a pasar por ese tema, por el cual evidentemente está particularmente predispuesto, llegando a una producción numerosa y altamente cualitativa, siempre alimentada por una auténtica motivación creativa y por una ininterrumpida vena propositiva.

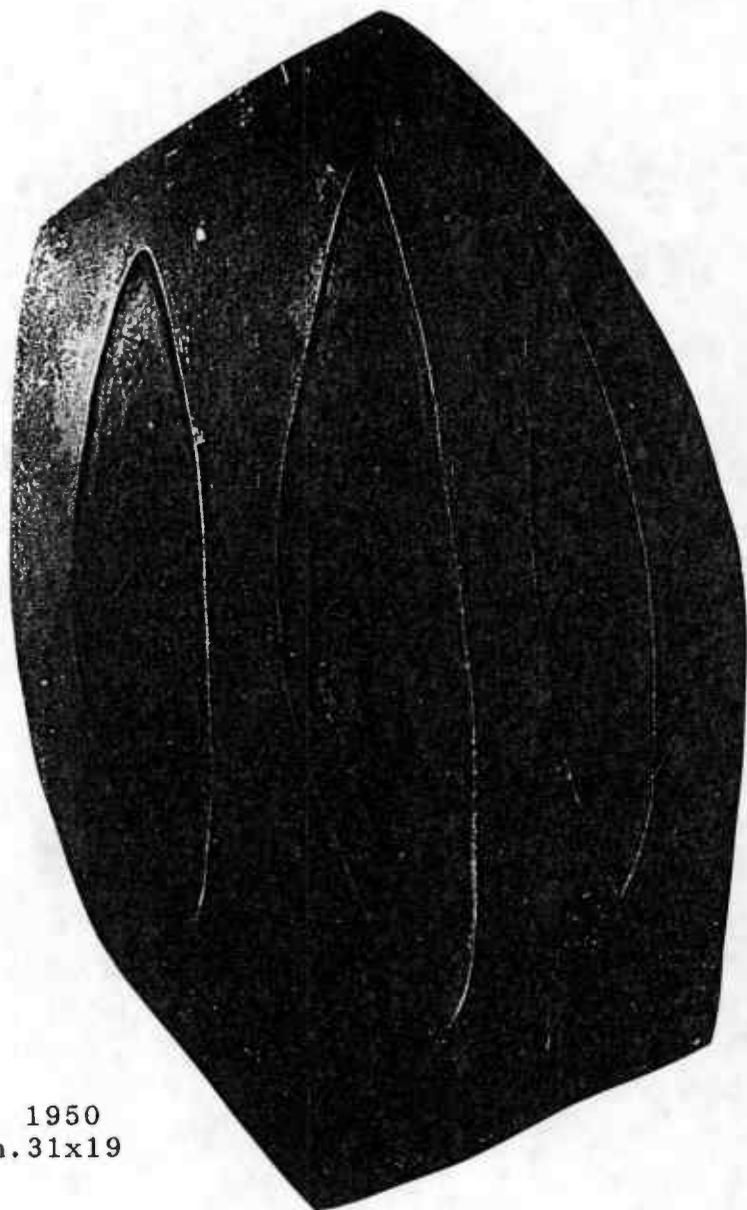
* * *

(7) Martini, con su escrito denuncia el final de un modo de concebir la escultura, un medio expresivo que le parecía oscilar ya entre la pública conmemoración y una vacua manera de ejercicio formal.

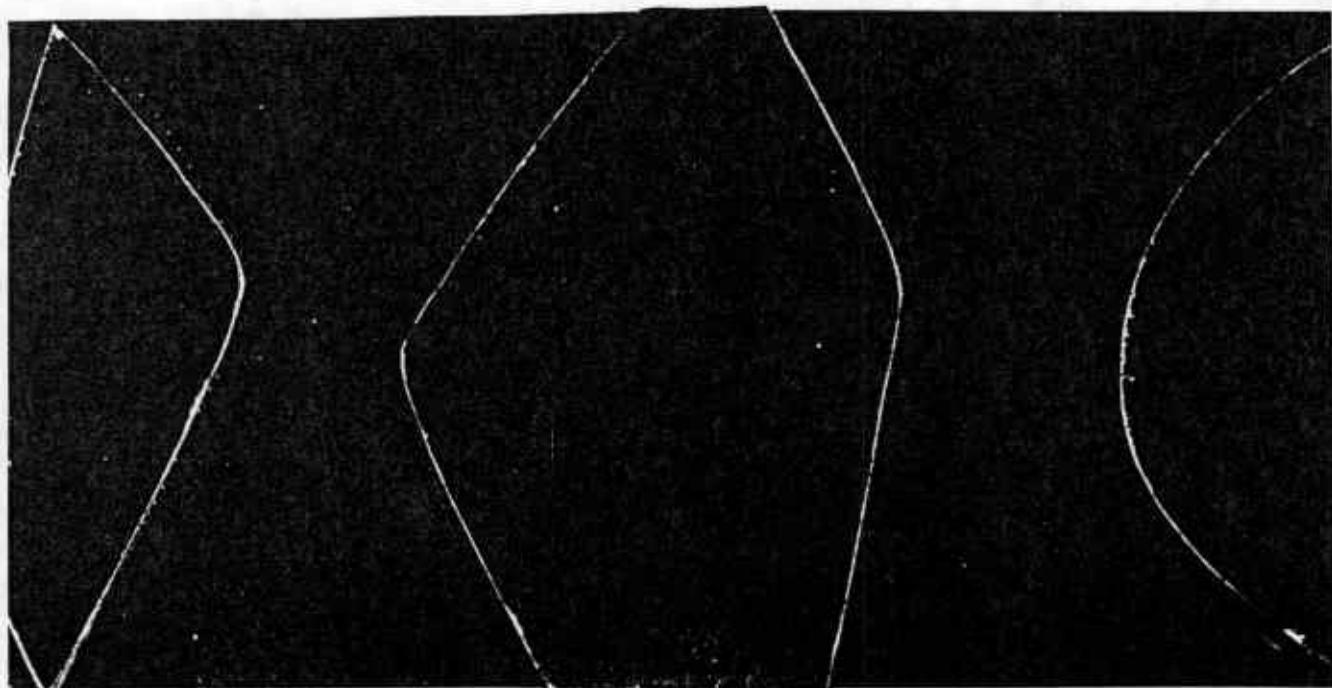
En realidad, no obstante el tono amargo de sus afirmaciones, es justo él el que, consciente de haber terminado sus vicisitudes humanas, expone en su 'decálogo' las condiciones para el renacimiento de la escultura.

(8) Las exposiciones organizadas por Joseph Jarema, pero supervisadas por Prampolini, se hacían en la Galería Nacional de Arte Moderno, gracias a la visión de futuro de la Sra. Palma Bucarelli, que la dirigía. Entre los artistas que participaron podemos enumerar, además de Guerrini, Burri, Corpora, M. Conte, Dorazio, Mannucci, Perilli.

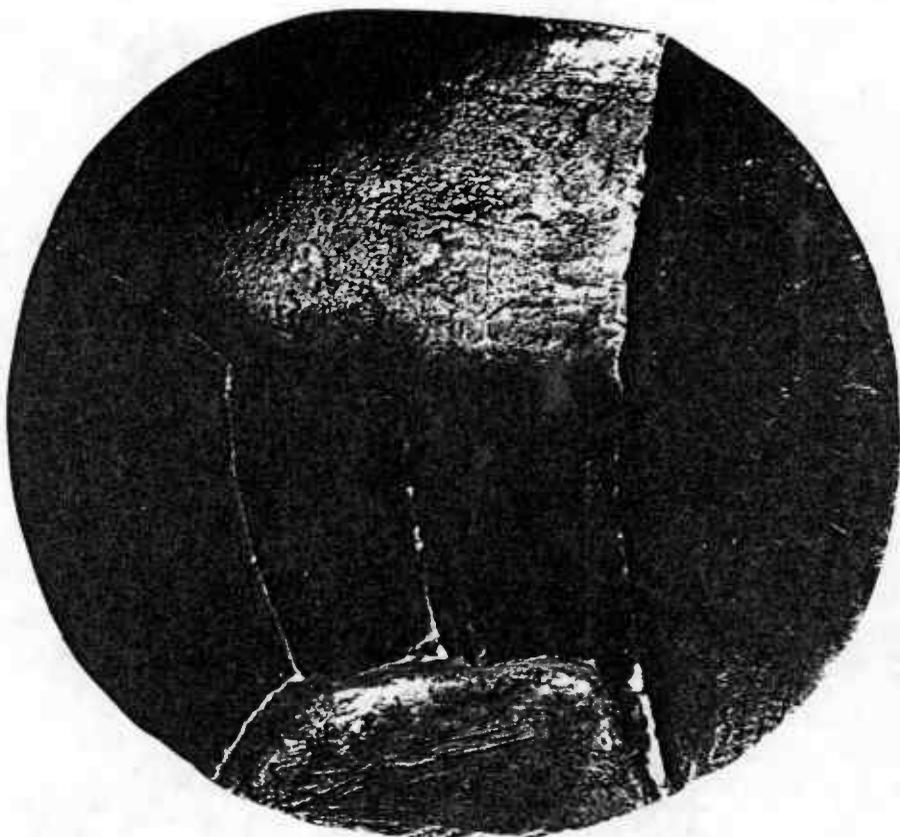
(9) Definición recogida de un comentario de Lionello Venturi en el que, refiriéndose a las 'Huellas plásticas', afirmaba "...que en el breve giro del círculo contienen un valor artístico de excepcional pureza." (Venturi '60)



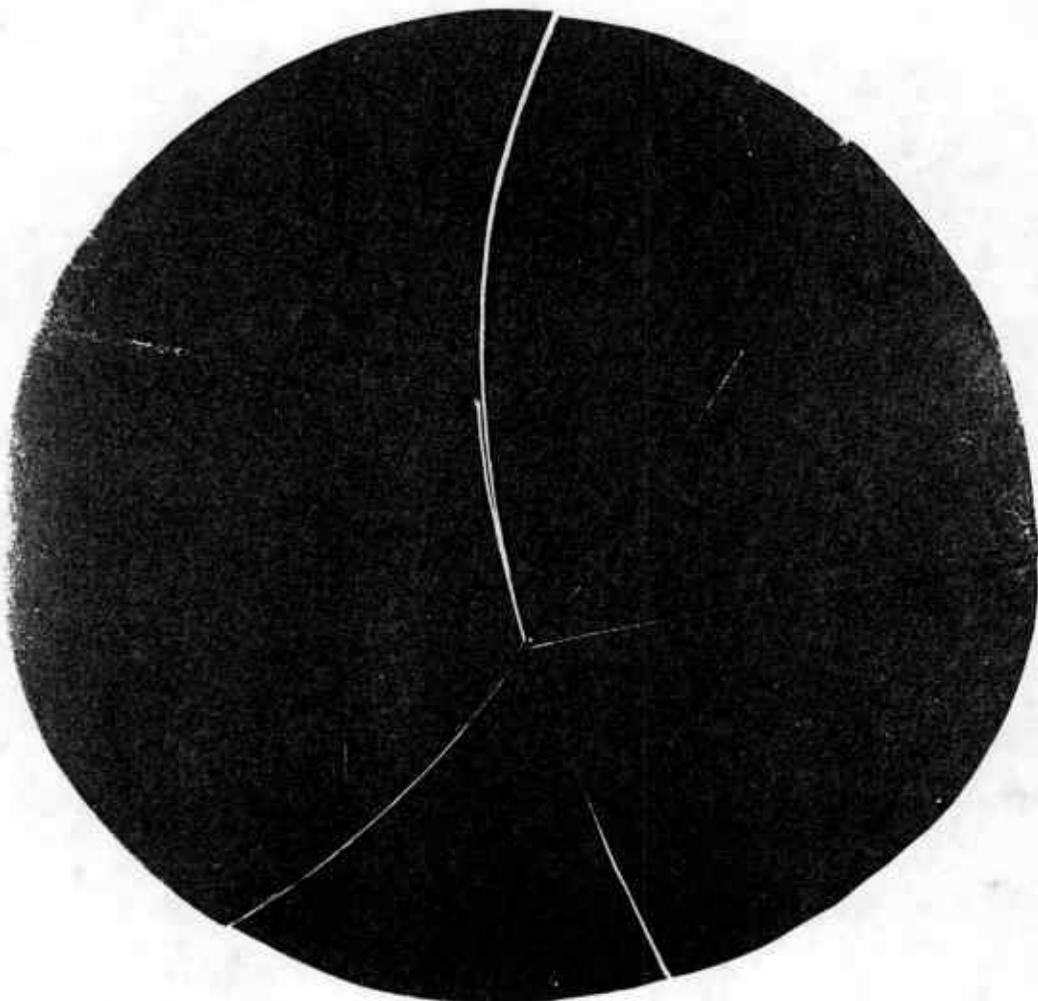
Il.14 Guerrini 'Estudio n.2' 1950
Placas de latón soldadas, cm.31x19



Il.15 Guerrini 'Plaquita' 1951
Placa de latón con elementos soldados, cm.9,5x20



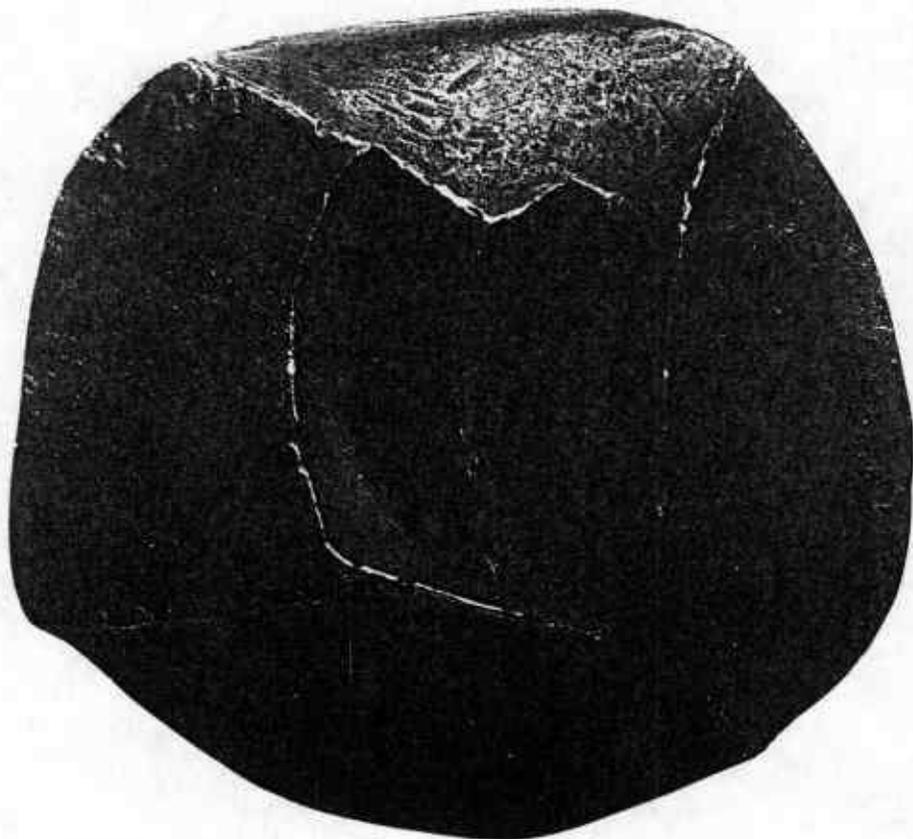
Il.16 Guerrini 'Huella plástica
cortante variada n.4' 1952
Bronce fundido y cincelado, cm.11,5



Il.17 Guerrini 'Medalla' 1951
Láminas de latón soldadas, cm.19,7



Il.18 Guerrini 'Huella plástica a escala' 1952
Bronce fundido y cincelado, cm.11,5



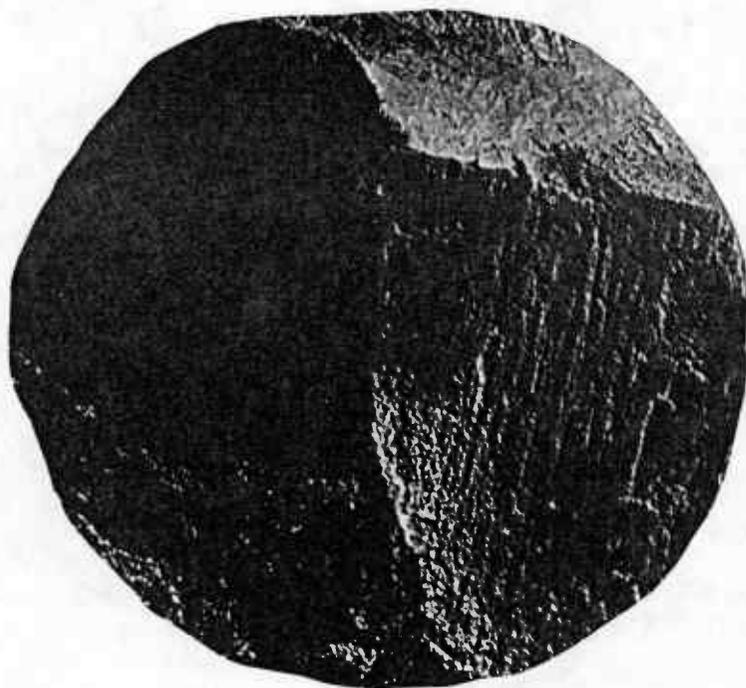
Il.19 Guerrini 'Huella plástica armónica' 1952
Bronce fundido y cincelado, cm.12



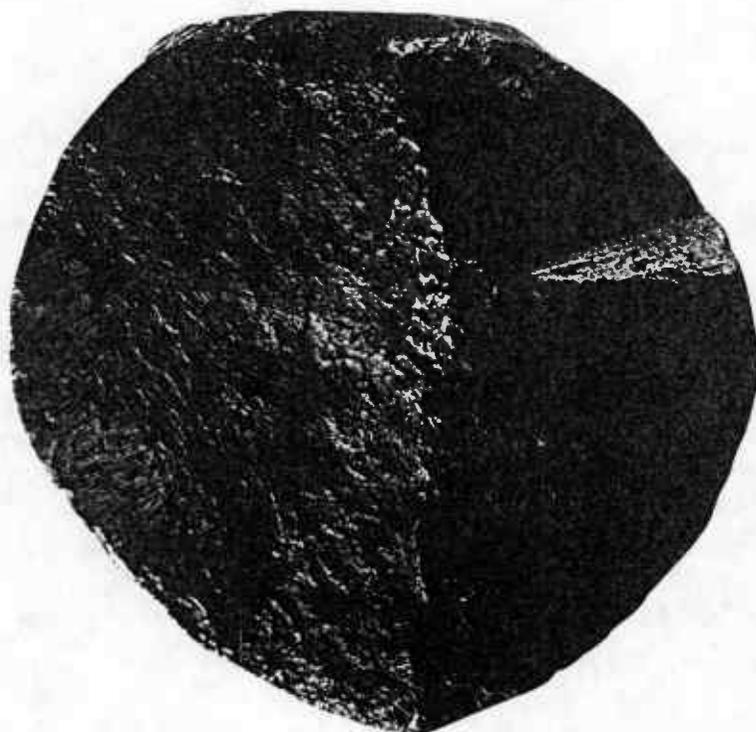
Il.20 Guerrini 'Huella plástica severa' 1952
Bronce fundido y cincelado, cm.11



Il.21 Guerrini 'Gran huella severa' 1955
Aluminio repujado, cincelado y bañado en plata
cm.100



Il.22 Guerrini 'Huella plástica en bruto II' 1953
Bronce fundido y cincelado, cm.8,5



Il.23 Guerrini 'Huella plástica en bruto I' 1953
Bronce fundido y cincelado, cm.10

II.D. De la lámina como superficie a la lámina como cuerpo

El trabajo artístico de Guerrini no podía, sin embargo, agotarse sólo en un 'formato' tan concentrado.

Por mucho que frente a las 'Huellas' los amplios gestos utilizados, la extensión imaginaria de las superficies, la capacidad de los desniveles de alcanzar un elevado grado de profundidad, puedan hacernos olvidar aquellas medidas contenidas, el escultor siente una necesidad irrefrenable de acoger las potencialidades del espacio en toda su complejidad.

Como el mismo escultor cuenta, se convirtió para él en una natural exigencia, la de mantener a la lámina libre de cualquier apoyo, empleado, tradicionalmente para efectuar el repujado; desapareció el delante y el detrás, la superficie se convirtió en algo disponible en su totalidad, se convirtió en volumen, pero sobretodo el artista intuyó que los valores que habían empezado a interesarle no eran ya

reconocibles en el mundo de la figuración, a la que no volverá nunca más; su natural propensión estaba encauzada hacia el otro de los dos términos sobre el que el debate artístico visual contemporáneo se abalanzaba: la abstracción.

Ya en el '52 emprende con cizallas de mano y cortadora, "instrumentos de corte neto, funcionales, para operaciones decisivas - pequeños estudios de láminas de latón y de cobre, recortadas y yuxtapuestas mediante soldaduras, según unos módulos sencillísimos, en donde la investigación apunta directamente a los valores elementales del contorno, del corte.. llegando a un lenguaje esencial de signos, ese lenguaje predicado en este mismo momento por el 'corte' de Fontana.

En este retorno a los orígenes del acto plástico, Guerrini se encuentra también con un nuevo respeto por la materia misma: ya no es un objeto para doblar, con el calor de los golpes, ..sino una lámina que se queda como tal, incluso cortada, constituyéndose en lenguaje, en las formas, y según los parámetros de la propia estructura.

Estas molduras y láminas se presentaron en 1952 en Roma, en la exposición Homenaje a Leonardo organizada en la Galería del Gruppo Origine (Grupo Origen cuyo teórico era Emilio Villa), con el título de 'Huellas de la personalidad'. La exposición comprendía obras de Burri, Capogrossi,

Colla - firmatarios del grupo 'Origen' -, de Accardi, Cagli, Dorazio, Guerrini, Mannucci, Matta, Mirko.." (Passamani '70)

Si en el trabajo de repujado la lámina batida, modelada, se doblaba a los golpes del cincel y modificando completamente su carácter propio originario se ofrecía para rendir una imagen que, de todos modos le resultaba ajena, desde este momento esa misma lámina asume un papel completamente distinto. Su estructura y su carácter se vuelven parte integrante de la imagen; martillazos, cortes, desviados con gestos esenciales, las superficies metálicas fmantienen su sustancia y se proponen en sus más específicas cualidades (Il.24). En estas se manifiesta un renovado parangón: emerge la necesidad de ser partícipe de las extensiones, de las distancias, de los recorridos.., de esos elementos, en definitiva, que constituyen el lenguaje del espacio en el que el Hombre vive. Por primera vez se verifica en la obra de Guerrini la necesidad de adquirir volumen, y ésto sucede a partir de ahora mediante elementos extremadamente esenciales.

"La lección más significativa de 'Origine' (10), que Guerrini demostraba haber asimilado profundamente a través de el ejercicio concretista de las láminas, está justamente en el haber indicado el camino para un nuevo descubrimiento del Hombre, desnudo de cualquier superestructura convencional.." (Passamani '70)

"Como se afirmaba en el debate sobre 'Abstractismo y Ciencia' publicado en el '53 en las páginas de 'Arti Visive' (artes visuales), la revista de la fundación Origine, no se trataba de volver a proponer un neonaturalismo, sino de asumir una 'hipótesis de Naturaleza' de la cual se puede sacar 'una profunda energía mental'.." (Imponente '85, pag.13)

En relación con esto, es interesante fijar la atención sobre algunos 'encuentros ocasionales', que, sin duda han influido en la elección del artista. Guerrini recuerda "...una visita al Museo de Historia Natural de Viena, donde la forma cúbica de un mineral fue la fulminación y la confirmación para el primer gran cambio en la escultura; como también el corte en sección de un fruto exótico en Brasil, que le confirmó las 'hipótesis de trabajo' de algunas medallas, o la curva del horizonte visto desde la cofa del barco mientras volvía, la de un arte en armonía con la Naturaleza". (Imponente '85, pag.13)

Démonos cuenta de que durante la estancia en Brasil (11), Guerrini no se quedó tan impresionado por los aspectos exuberantes de la cultura y naturaleza del lugar, como de ciertos aspectos, menos aparentes y evidentemente más en sintonía con su temperamento.

Volveremos sucesivamente al papel fundamental de la rela-

ción entre expresión artística y Naturaleza, en la concepción creativa y en la producción del escultor, relación que en su desarrollo asumirá múltiples aspectos.

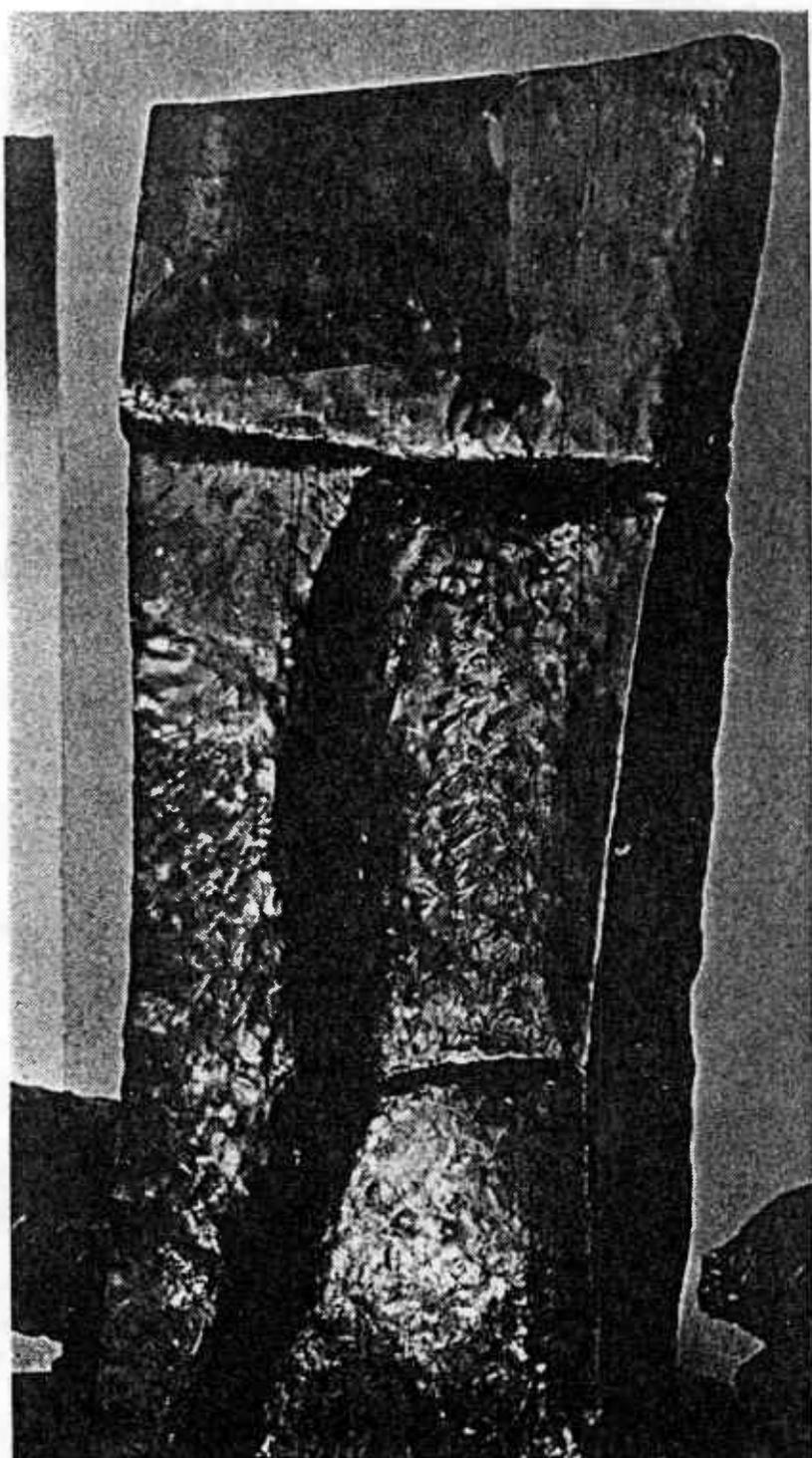
Sin embargo, antes hay que aclarar mejor los impulsos iniciales, y si "...su búsqueda ha sido linear, toda en profundidad, sobre temas y problemas extremadamente precisos.. su (primer) problema concierne al incierto destino de la escultura, que ya ha perdido su función civil.. Se había roto el nexo que, desde la antigüedad la tenía unida a la Historia, quizás falsificándola con el regalo de una eternidad ficticia a acontecimientos y personajes caducos. El mismo Martini, que había cedido, con la reserva de la ironía, ante la función mistificante de la escultura, había comprendido perfectamente que, al desentenderse de la Historia de la Patria civil, la escultura debía retirarse dignamente a su propia historia..."

El objetivo de Guerrini era el de "...averiguar si y cómo, en la presente coyuntura histórica, la escultura pudiese seguir su propia y auténtica historia, ser sólo escultura, llegar a resultados ni equivalentes ni complementarios respecto a los de la pintura. ..los trazos, los relieves, los cortes, los desniveles de sus medallas son el efecto del choque o del roce entre una concepción geométrica, simbólica, basada en el trazo del espacio y una experiencia física, sensible de la luz." (Bucarelli '85, pag.10)

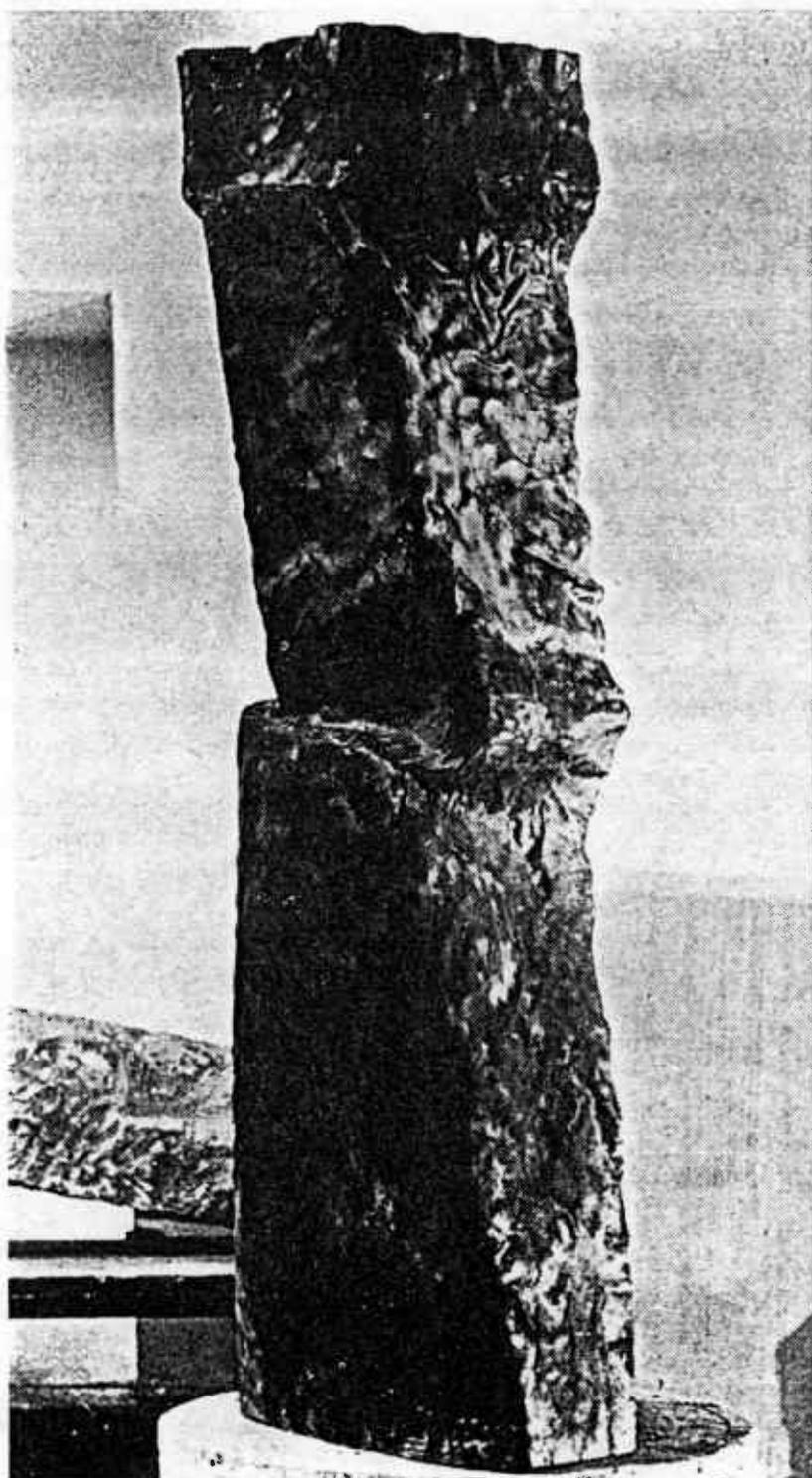
* * *

(10) De el Manifiesto de la fundación Origen, publicado en el primer número de la revista 'Arti Visive' en 1952, recojo dos breves, pero significativos fragmentos: "Nuestra tradición ha llevado consigo la crisis de un completo ciclo de civilización humana y ha puesto en nuestras manos una técnica expresiva cargada e ilimitada en sus valores eficaces y existenciales.. Ahora nos toca a nosotros establecer las nuevas convenciones, derivando de los valores de la Naturaleza, una repetición de la creatividad que está en sus cosas, en nuestro arte."

(11) Para la exposición del Museo de São Paulo, Guerrini realizó algunos repujados refiriéndose, en parte, a las ideas que ya se entreveían en las piedras, y en parte en las 'Huellas Plásticas', desarrollándolas en dimensiones más grandes. Uno de estos discos, 'Gran huella severa' (Il.21), de un metro de diámetro, hecho de aluminio, bañado en plata, se encuentra en la sede de la Dirección General del Banco de Roma.



Il.24 Guerrini 'Golpe de viento' 1956
Cobre repujado, h.cm.130



Il.25 Guerrini 'Imagen' 1956
Cobre repujado, cm.135x35x20

- Capítulo III: LA CONVERSION A LA PIEDRA

III.A. El primer impacto

En 1952, pues, Guerrini conoce en Viena a Wotruba. Aunque en aquellos años el escultor austríaco hubiese ya alcanzado pleno reconocimiento internacional, fue tal su interés por los trabajos del italiano que pidió algunos yesos de las 'huellas plásticas'. Guerrini fundió y cinceló tres medallas y se las regaló.

Este episodio contribuye a atestiguar la ya adquirida preparación de Guerrini, y si bien comprendió profundamente el valor de los resultados de Wotruba, y el encuentro constituyó un empuje decisivo para comenzar el trabajo de la piedra, Guerrini puso en evidencia, inmediatamente su destacada individualidad.

Una obra suya, de la que sólo quedan imágenes fotográficas, en la que, efectivamente se puede ver alguna afinidad con la concepción de la escultura de Wotruba, es 'Hombre máquina' (Il.26), esculpida en mármol. Guerrini trabajó

esta 'primera piedra' (12) hasta el '57, después, insatisfecho, sintiéndose demasiado atado a un sistema que no era el suyo, la destruyó; las posibilidades que sentía en él eran otras.

En Wotruba la instalación de conjunto se une a una investigación plástica muy detallada, tanto como esencial, en la que innumerables elementos de matriz arquitectónica, se acercan, se suman para sugerir una compleja ascensión hacia el enigma de la condición humana (Il.28,29,30). El artista vienés propone un espacio tenso entre una anhelada serenidad, que se ha convertido en algo imposible por unas dramáticas memorias bélicas incancelables, y una, yo diría prevalente, concitación rica de densas sombras existenciales.

Guerrini, aunque comparte al menos en estos años, estas mismas reflexiones, encuentra una imagen más neta y determinada, quizás más violenta pero también más ancha y vibrante. Al espacio de Wotruba subdividido en interminables, fuertes y atrayentes, puntos de vista, que, se han convertido en algo fascinante en su clima sagrado, conservan una colocación monumental, Guerrini contrapone un gesto, una idea simple pero de extraordinaria eficacia, y alcanza enseguida su sentido gravitacional.

Quizás la herencia más interesante, que volverá a aparecer en sus últimas producciones, en una solución, por lo

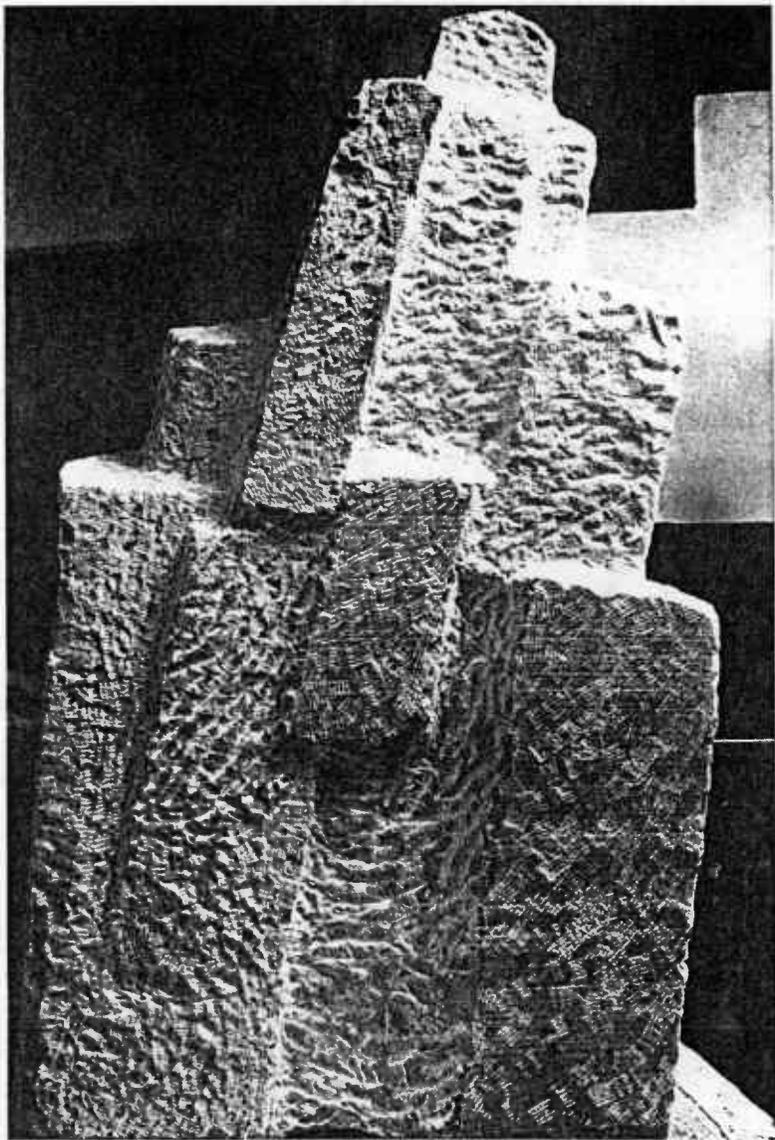
demás, del todo personal y decididamente ampliada, es la concepción ambiental que ya se podía apreciar en Wotruba: la escultura entendida como espacio abierto, aprovechable, atrayente y acogedor, aunque velado por un sentido de no total accesibilidad.

Por lo demás, la crítica ha comprendido bien las distancias focales entre la mentalidad de los dos escultores: "...Se ha usado el nombre de Wotruba como referencia crítica para Guerrini. Esto es un gran error, pues Wotruba proviene de una progresiva estilización de la figura humana, primero con cilindros, con cubos y paralelepípedos después, con alguna ascendencia cubista; Guerrini no traduce la figura en formas geométricas, en todo caso hace la operación inversa, esculpiendo formas abstractas, que se pueden traducir idealmente en estructuras humanas, pero sólo como masa, como bulto e invasión del espacio, como un juego de proporciones que evocan al Hombre.

Wotruba está siempre atento a la construcción y hace arquitecturas plásticas, concibiendo el cuerpo del Hombre como una especie de pequeña catedral llena e impracticable. ...las construcciones de Guerrini no son construcciones, sino elementos base para una hipotética construcción ciclópea.." (Di Genova '82, pag.276)

* * *

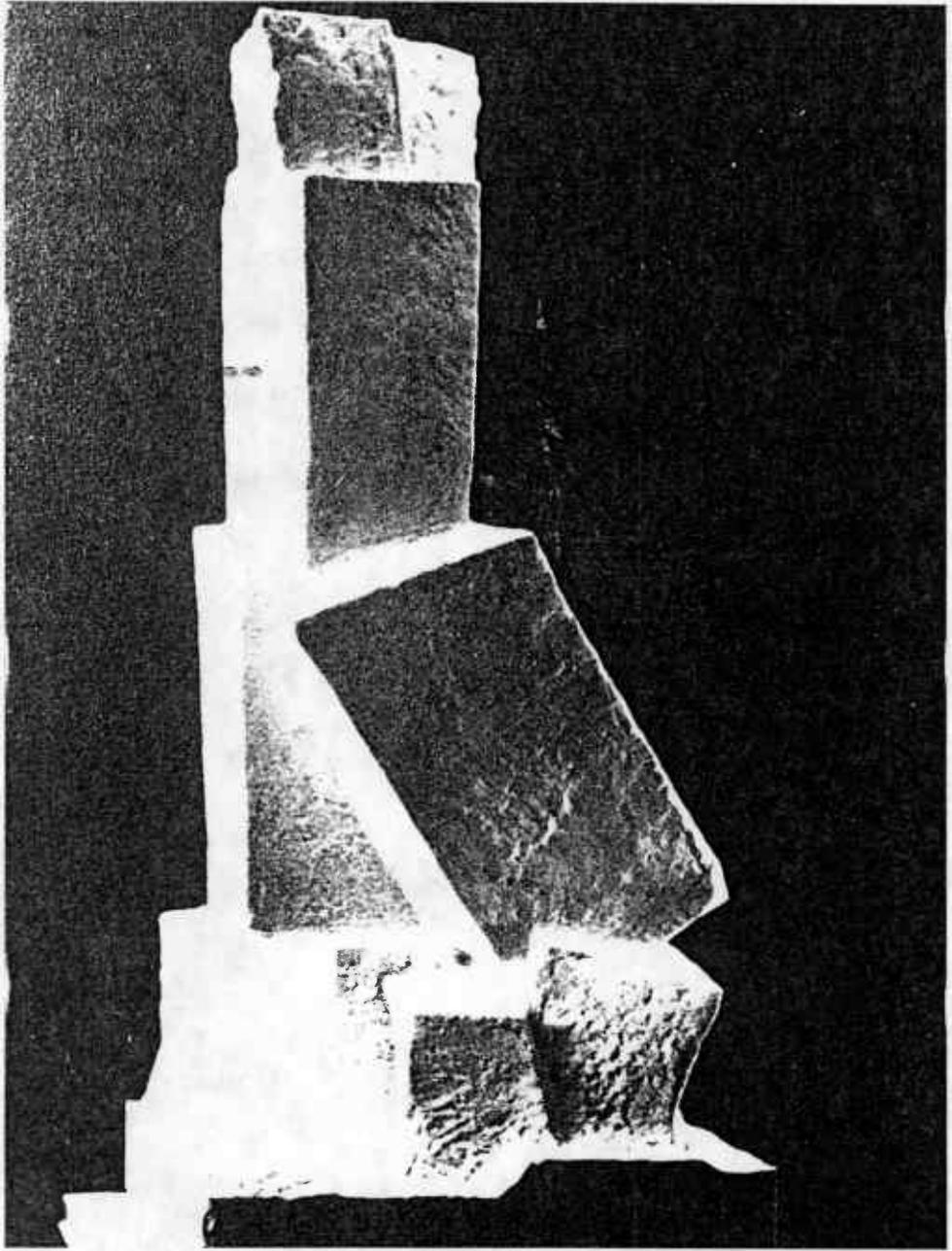
(12) Durante una reciente visita al estudio de Villa Strohl-Fern, he podido observar dos mármoles (Il.27) que Guerrini había empezado en los años '50, y había dejado inacabados; durante muchos años habían estado poco menos que abandonados entre las plantas, y hacía poco que el escultor los había vuelto a descubrir. En estos dos trabajos, apenas esbozados, ya va apareciendo la autonomía lingüística que pronto el artista conquistará.



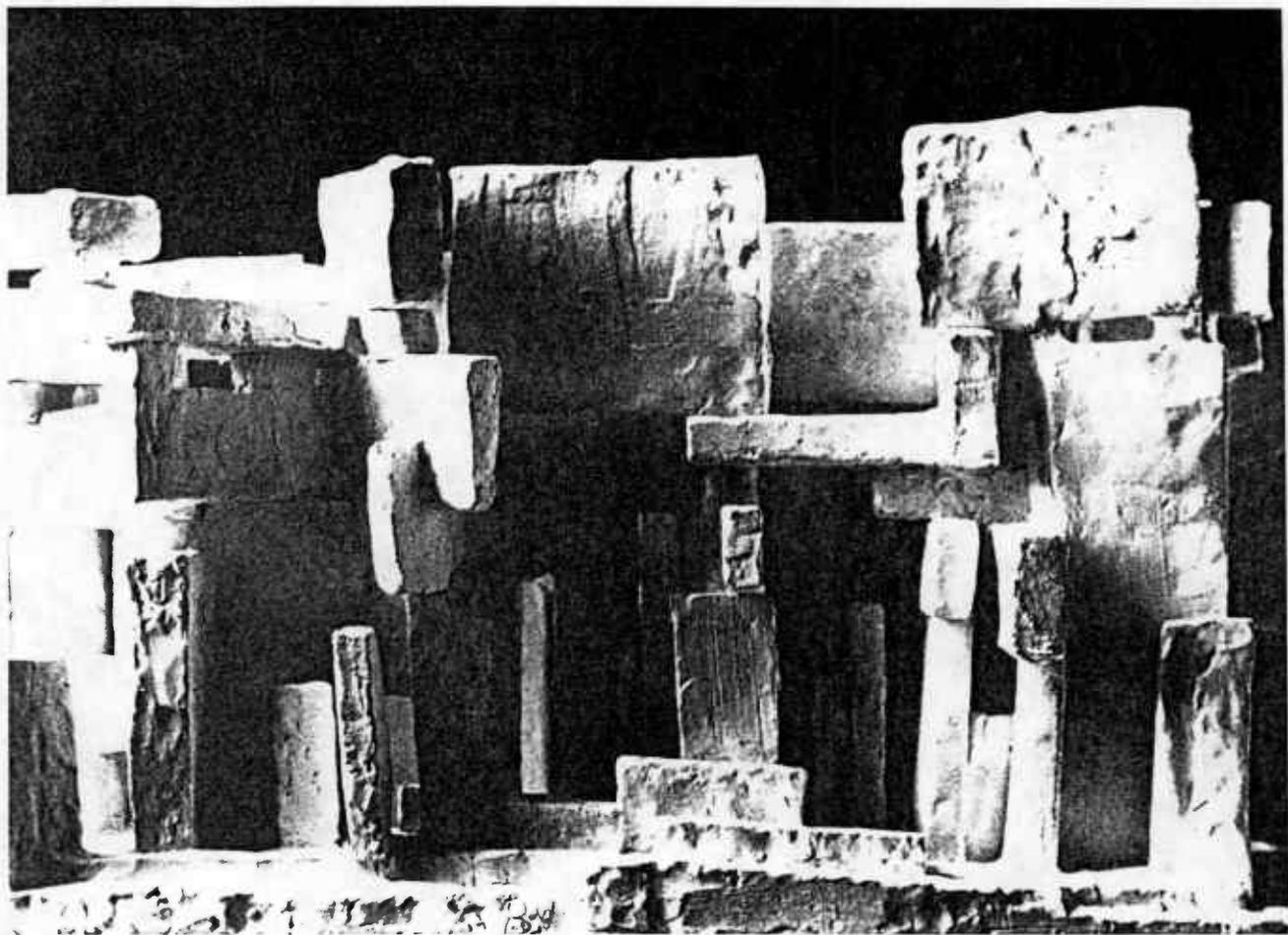
Il.26 Guerrini 'Hombre máquina' 1957
Mármol blanco de Carrara, cm.100x70



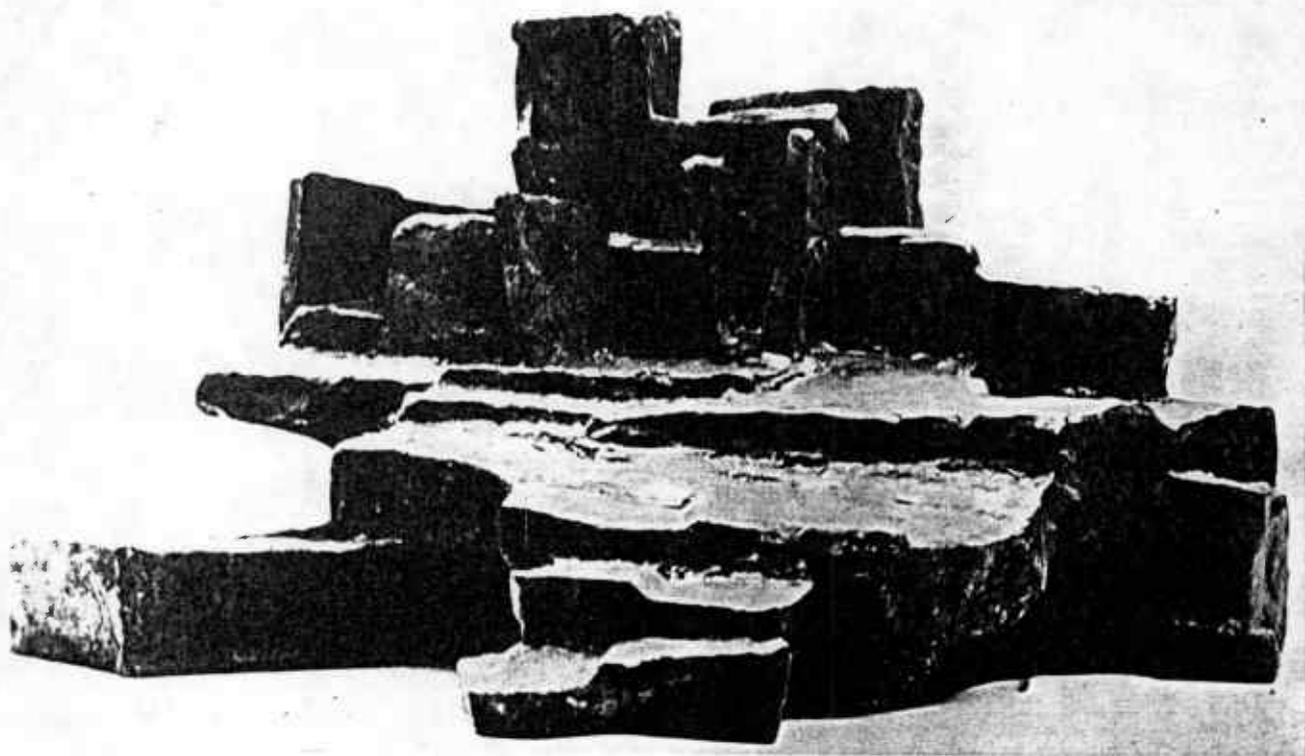
Il.27 Guerrini, Esculturas inacabadas, c.1953
Mármol, estudio de Villa Strohl-Fern



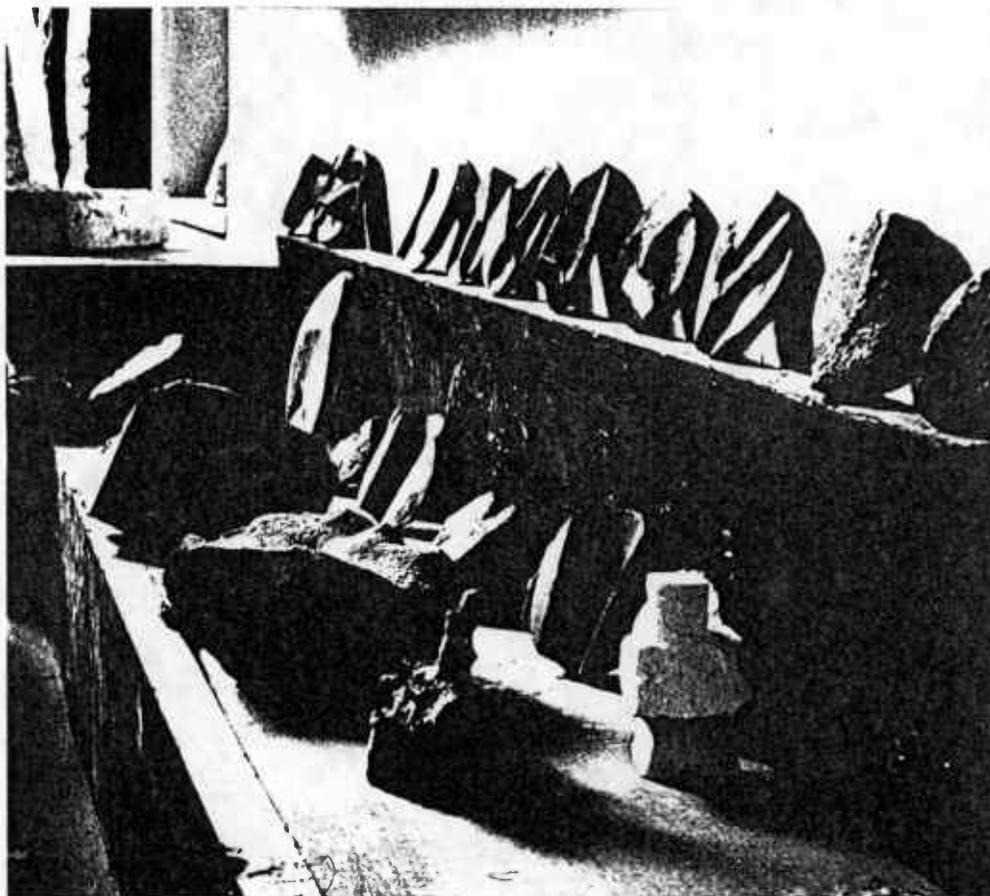
Il.28 Wotruba 'Gran escultura' 1972
Mármol, h.cm.218



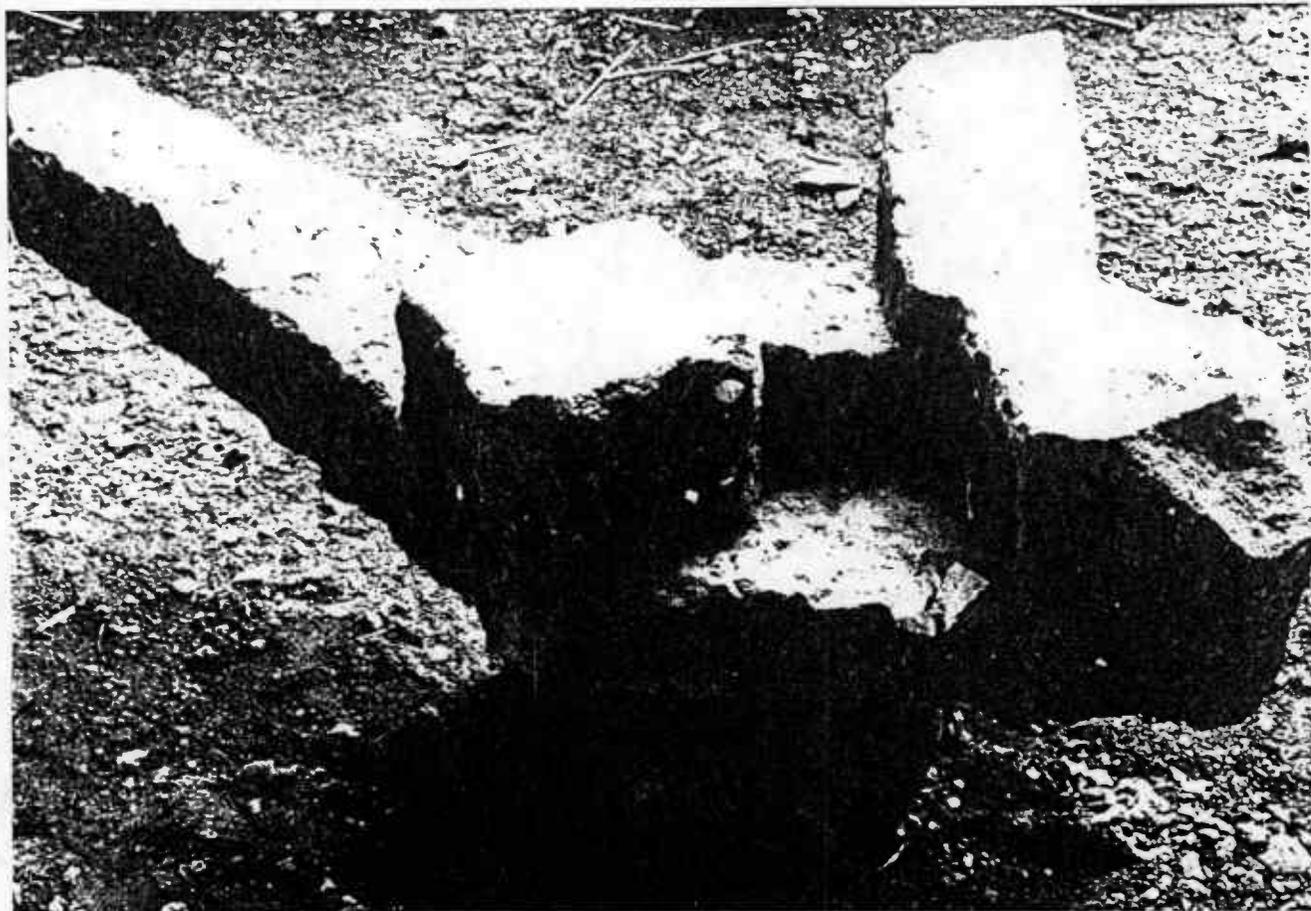
Il.29 Wotruba 'Kirche zur Heiligsten, Dreifaltigkeit-Eker' 1967
Modelo de yeso



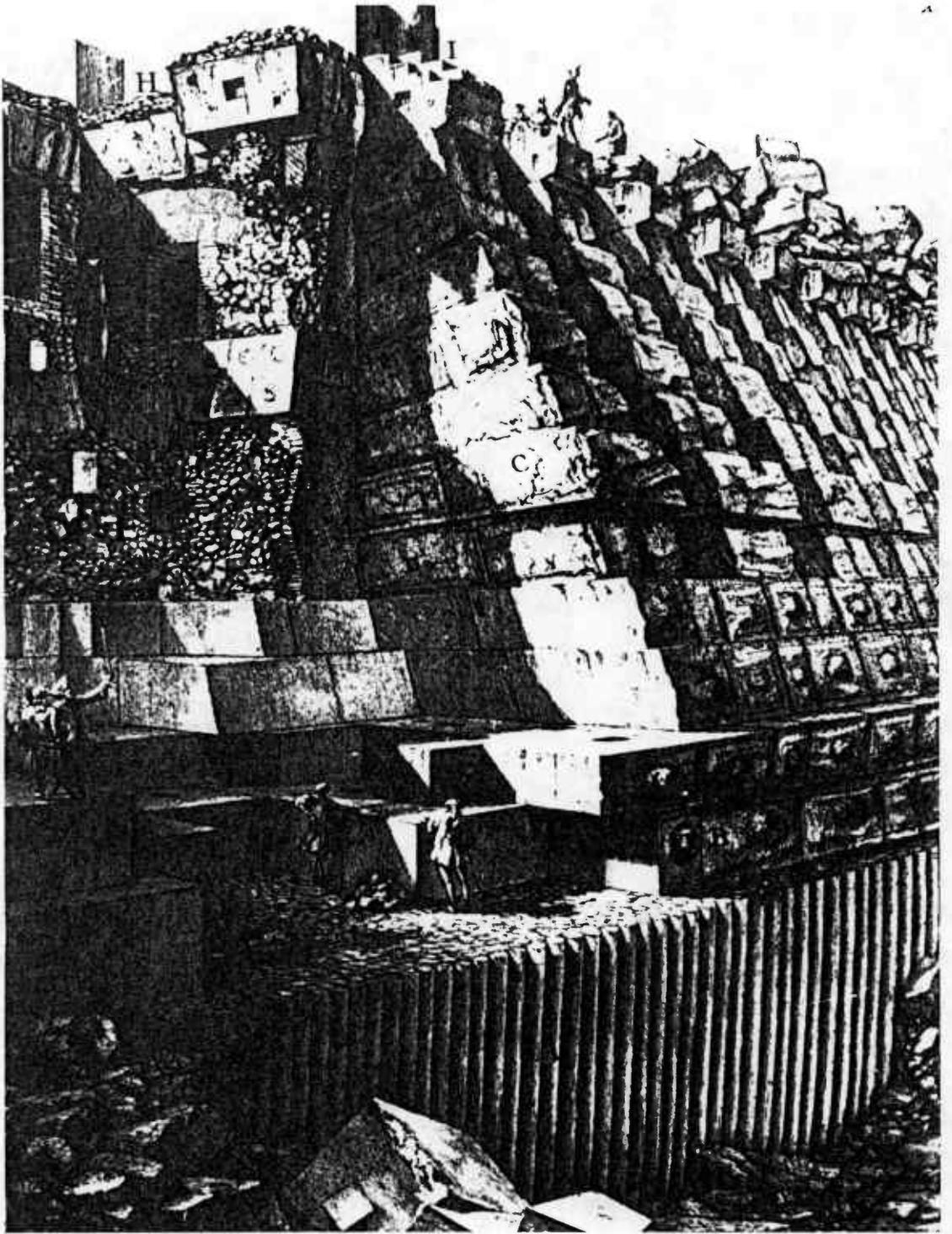
Il.30 Wotruba 'Modelo de escena para Electra' 1963
Bronce



Il.31 Guerrini, Medallas en el estudio de Villa Strohl-Fern, 1952



Il.32 Guerrini 'Horizontal trágica' 1959
Piedra de Marino, cm.90x200x100



Il.33 Piranesi Gian Battista 'Fundación del teatro de Marcello' 1756, grabado de Antigüedades romanas

III.B. El trabajo en la cantera

Entonces, la verdadera vicisitud de Guerrini, está impresa en la piedra, o mejor dicho, en las paredes rocosas de la cantera, donde afronta los bloques cruentamente extraídos del silencio de la montaña.

Ya al elegir el 'lugar de trabajo', Guerrini demuestra, de hecho, su particular actitud respecto a la piedra. Optar por la cantera, dirigirse a la 'montaña madre', resulta como un acto de fe extrema, total dedicación y compenetración con el material. Podemos comprender por sus mismas palabras, cómo 'sentía' la atmósfera surrealista del lugar elegido: "Eran como templos de una religión cósmica..., donde un artista podía de verdad inspirarse y crear, en un sueño de piedra, de naturaleza y de cielo.." (de Campegianni '80, pag.13,14)

Toda la producción, al menos hasta el '65, ofrece trazas tangibles de una asidua referencia al sentido, incluso

dramático de la extracción de la piedra. Brota de ello una imagen generosa y febril.

En la cantera el sentido de la dimensión pierde toda lógica. El contacto continuo con los enormes bloques de piedra, han permitido a Guerrini liberarse totalmente de cualquier sujeción respecto a las grandes medidas. Ya en el '55 le podemos ver emprendiendo esculturas de 'gran peso', y, sabiendo la dedicación que se necesita para llegar a esos resultados, la sensación que experimentamos frente a ellos es de una innata predisposición de artista, de una realización espontánea, rápida, desenvuelta. Efectuada con pocos golpes asestados emocionalmente, pero con plena consciencia. Y la piedra responde y refleja plenamente las tensiones expresivas que el escultor pretende.

Al afrontar aquellos grandes monolitos, Guerrini obra llevando consigo los valores hallados en las 'huellas plásticas', aplicándose con la misma concentración y respeto por el acto creativo, pero ampliando inevitablemente las facultades energéticas que se expanden en el espacio. El eco de los golpes que retumban en la cantera, parece seguirse oyendo en sus esculturas.

El escultor conquista la piedra con la traza, aún viva, de la condición milenaria y aun imponiéndole su 'proyecto', recoge y exalta sus propias cualidades expresivas.

Dos testimonios particularmente sentidos nos describen la

vivida relación que había establecido Guerrini con la cantera.

"..A las luces del alba, con el primer autobús, poblado de albañiles y otros obreros, llegaba desde Roma, con su bolsa llena de dibujos y de herramientas.." para alimentar "..aquella identificación particular que siempre había atado a nuestro escultor al lenguaje de la materia y a los instrumentos de trabajo.." (Lambertini '87, pag.7)

Llegando "..a la cantera, como un obrero, por la mañana prontísimo, volviendo a veces por la tarde y el domingo para volver a ver, en soledad, el trabajo hecho en la cantera desierta y a preparar el del día siguiente.

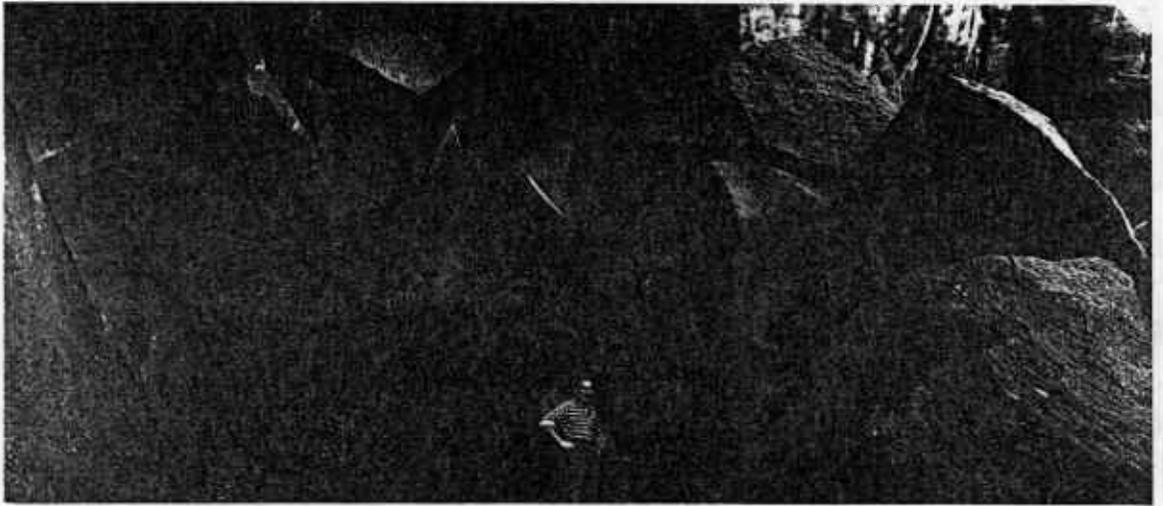
Así durante siete años. El resultado ha sido un mundo de esculturas.. Sin aquel paisaje y ambiente solemne, monumental, dramático de la cantera, sin aquel duro trabajo de obrero, quizás Guerrini no hubiera concebido sus esculturas con tanto vigor primordial y con tanta exactitud productiva. Las grandes inspiraciones de Guerrini: ese concebir la escultura como ambiente, como algo que modifica y construye un paisaje, ese anticipar en muchos años el 'Land Art' (13):.. estas ideas no habrían existido sin el duro y pesado trabajo al aire libre en las canteras de Marino." (Vivaldi '80, pag.19)

Durante su estancia en Brasil, en el '55, en las canteras de Campinas, Guerrini efectuó algunas pruebas con piedras

locales, utilizando dosis de dinamita, con el fin de conocer más radicalmente la estructura de la piedra y el tipo de superficie que se produce tras el resquebrajamiento por explosión. Aunque sucesivamente el escultor no volvió a usar la dinamita, en numerosas esculturas de esos años dejó algunas partes sin trabajar como para conservar un continuo recuerdo del resquebrajamiento espontáneo resultante de la excavación.

* * *

(13) Vivaldi, a parte de la referencia al Land Art, presenta la obra de Guerrini, también como un anticipo del Minimal Art, y en relación con el Arte Pobre. A mi parecer, las relaciones más considerables se pueden encontrar con las estructuras primarias de los Minimalistas. Pero, si se exceptúan algunas obras de los años '65-68, el valor que Guerrini da a la ejecución a través de la propia mano, aleja decididamente sus resultados de aquellos, en cuanto que el artista elige someterse a una atención dirigida hacia la obra, a la que dedica toda su sensibilidad, y en la que descarga toda su emotividad, que de una manera más o menos evidente, queda como algo perceptible. La elección Minimal, se dirige, sin embargo, hacia el medio tecnológico, y en la tensión hacia un aséptico, perfecto estetismo, que niega cualquier 'improvisación'.



Il.34 La cantera de piedra sperone en Montecompatri, 1960



Il.35 Guerrini en las canteras de Campinas (Brasil), 1955

III.C. Lenguaje y piedra

Sabemos, por lo que concierne a este período de la obra de Guerrini, que también la forma originaria de los bloques de piedra influyeron en su planteamiento creativo. Para puntualizar mejor podemos decir que el escultor prefiere elegir piedras que ya tienen en sí una configuración relativamente adecuada para la idea preestablecida, de manera que, según la óptica de respeto por el material, se pueda 'desechar' lo menos posible.

En esta misma línea de pensamiento, resulta particularmente interesante cómo él está dispuesto a acoger y a afrontar el eventual 'defecto' natural de la piedra, que entendido y sentido como parte integrante del material, contribuye e incluso refuerza la eficacia del resultado 'premeditado'.

En un apunte suyo del '53 se puede leer: "en el bloque la materia con sus imprevistos te enciende en cada momento la

fantasía.." (de Santini '89, pag.16)

Entre los materiales que prefiere encontramos la toba roja para las primeras tentativas, la piedra de Marino, utilizada durante los siete años de trabajo en las canteras locales, la piedra Sperone de Montecompati, la piedra Toscana, la piedra de Rocca Priora, la piedra de Mondragone, la piedra Basaltina de Bagnoregio, la piedra de S. Silvestro, la piedra Tuscolo, la piedra Toscana de Vitorchiano, el Basalto de Persia, la piedra de Samantha, el Basalto del Vesuvio.

Casi todas son de origen volcánico y provienen de los alrededores de Roma. Hay que decir también que estas piedras 'pobres', no habían sido utilizadas nunca, antes de Guerrini, para una producción efectiva de Arte Contemporáneo. Guerrini encuentra en ellas una rebuscada escabrosidad de la que nace una sensibilidad completamente personal.

Las marcas de las cuñas utilizadas para separar el bloque de la pared rocosa o para desengrosarlo en la primera fase del trabajo, que a menudo se quedan sobre la escultura ya terminada, se nos presentan como una contemporánea memoria de aquel sentido del 'inacabado' que ya había emprendido un predecesor suyo.

Miguel Angel había comprendido que el acabar una obra no

dependía necesariamente del acabado de cada uno de los detalles de 'sujeto' preestablecido, sino más bien del conseguir el grado 'expresivo' de mayor potencial, el cual había encontrado justamente antes del 'acabado y pulido' del mármol. En los 'esclavos' todo esto está ejemplarmente demostrado, mientras los contenidos se cargan conceptualmente de la dramática tensión del Hombre al liberarse de la 'materia'.

En Guerrini ese 'inacabado' se asume como un lenguaje del que dependen todas las capacidades expresivas, es como el lenguaje que mejor corresponde a la estructura espontánea de la piedra. A veces, como hemos visto, la pared del bloque, tal y como se extrae, se deja intacta, a veces los golpes de puntero, el instrumento casi exclusivo con el que Guerrini trabaja, parecen irrefrenables, hasta que, de golpe, se paran; saben que su misión ha terminado.

Ahora el bloque vive, ya convertido en obra. Pararse antes hubiera supuesto dejar material y contenido superfluos, seguir golpeando hubiera debilitado imagen y significado. Saber parar la mano es fundamental.

Es un "...trabajo vivido como un rito, pero también realizado con un apasionado compromiso humano, empezándolo con la piedra viva, mojando el pincel plano en el agua y mojando el bloque según la forma de la escultura. De hecho, Guerrini advierte la parte mojada como una forma, al-

ma sombría, mientras la otra sigue siendo Naturaleza..
(Bovi '79)

El escultor anduvo siempre buscando una mayor dureza y consistencia, que correspondiesen mejor a sus exigencias. En la escultura del '58, titulada 'Brivido' (escalofrío) (Il.47) llegó a utilizar el sílex.

Es una piedra particularmente conocida porque se usaba para pavimentar las grandes vías de acceso a la Antigua Roma. Es un material muy duro, difícil de trabajar a causa de la fuerza de cohesión de su estructura, más que ceder al instrumento rompiéndose, tiende a quebrarse imprevisiblemente.

Pero es ésto lo que Guerrini quería, y por eso sus esculturas parecen acuñadas por "..fuerzas geológicas". (Schonenberger '59)

III.D. Análisis de la producción del '52 al '64

Una "...gran verdad es proceder sin rigidez en el corte, sino con soltura y torciéndose." (Guerrini de Santini '89, pag.24)

Un comentario de Enrico Crispolti sobre la obra llevada a cabo por Guerrini en estos años, pues introduce bien el argumento dando testimonio del "...afirmarse victorioso con una escultura nueva, en 'plen air', como su dimensión más propia y natural. Naturalmente entonces, la misma materia que constituye la 'estatua', la 'escultura', debe evitar cualquier negación de su propia naturaleza existencial, y entonces convertirse en algo originariamente reconocible, sin sublimarse, sino poniéndose en evidencia y expresándose. ..El trabajo en la cantera, en Marino, del gran bloque para la Trienal, le ha vuelto a proponer en enfrentamiento con la 'Naturaleza'. Evidentemente hay un sutil oír de una vida interna del cosmos, ya sea piedra, árbol, cielo, de un descubrir que aquella vida coincide o puede subro-

gar, por similitud, la investigación de la propia naturaleza, de la propia cualidad y problemática psicológica. Pero también en cimentarse en la realización de una posibilidad de intervenir emotiva y autónomamente, porque es distinto, aunque paralelo, al modo de intervenir de la 'Naturaleza'. (Crispolti '58, pag.10)

Una detallada reflexión sobre lo que podemos definir el primer período de la piedra, debe a mi parecer, empezar con la observación de un trabajo de 1948, de cobre repujado, cuyo título es 'Donna che cammina' (Mujer que camina) (Il.6). Los motivos de esta elección son numerosos, y se verá cómo cada uno confluye directamente en la producción que examinaremos en lo sucesivo. Ante todo esta es la obra que marca el paso de la fase realista a aquella elección, que será definitivamente abstracta. En ésta, aunque la figura está todavía claramente definida, por primera vez, el artista resuelve la imagen a través de una abstracción, y no es por casualidad que realizara el trabajo justo después de haber estado por primera vez en París.

El sujeto (el caminar de una modelo en un desfile de moda) tomado como metáfora de ese interés que Guerrini siempre manifestó por 'los que van' (14), está cargado de inquietud y concitación y en su presencia incumbente, como en la realización de formas agitadas se pronuncian las sucesivas dilataciones potenciales. La libertad y la sensibilidad del tratamiento de la placa, presenta ya una convencida

aserción del respeto por las cualidades específicas del material, donde el cincel deja, por acertada intuición su "...geografía del hacer.." (Imponente '85, pag.16), conservando, por ejemplo, en plena evidencia los puntos trazados para delinear el dibujo de base, que, siguiendo la técnica tradicional, deberían ser eliminados y que aquí ofrecen un sutil y eficaz contributo rítmico atenuando ligeramente la agresividad dinámica del conjunto. Finalmente nos parece poder observar claramente el uso de distintos elementos como si fueran componentes separadas y superpuestas, que en las piedras tendrán un desarrollo determinante.

A este repujado le sigue otro de aluminio, del '49, de una cierta reminiscencia futurista, que más tarde el artista destruirá. (v. Santini '89, pag.100)

Entre el '52 y el '53 se concentra el primer ciclo de medallas de las cuales hemos identificado el carácter. Merecen una atención particular la primera y la segunda 'Hue-lla plástica bruta' (Il.22,23), donde las superficies de donde viene el título, recuerdan directamente a las obras de piedra.

Después de algunas obras de toba, el escultor, en Marino en el '55, obtiene ya un buen resultado con 'Horizontal', que mide, en extensión, cm. 160. En un primer momento fue titulado 'A tierra II', por una memoria de guerra y de bombardeos, pero después revela una predilección por una

relación estrecha entre el Hombre y la Tierra, que es, seguramente su componente más dramática.

Es evidente el interés arquitectónico, o mejor dicho, por las estructuras en las que lo más importante es la consistencia esencial, la eficacia resolutive.

Del mismo año es la escultura 'En camino' (Il.37), seca interpretación de este tema, en el cual la inclinación obtenida tiende a superar la imposibilidad de una meta no gravitacional. Resuelta en los tres volúmenes que, de abajo a arriba, van haciéndose cada vez más ligeros, en un ritmo que, de todos modos niega cualquier retórica ascendente, presenta, justamente en la contraposición de los pesos y los volúmenes una neta tensión en el proceder, aunque siempre en una actitud reflexiva.

En 'El hombre de siempre' (Il.36) del '57 todavía se entrevé la figura; el sentido de movimiento aquí es más discreto, la imagen se nos aparece sufrida y partícipe del difícil destino de la 'condición humana', en el acentuado movimiento impuesto a las masas que llegan casi al riesgo de la rotura de la misma piedra.

Los trabajos en los que hay una atención particular hacia la horizontalidad son al menos otros siete. Nunca había la escultura, indagado con tanta persistencia y convicción sobre este tema.

En 'El respiro del mar' (Il.54), (1958), obra de extrema serenidad, las "...superficies ligeramente crispadas, como por un viento.." (Apollonio '59), nos evocan las memorias estivales en los lagos del joven Guerrini.

La 'temperatura' fresca y el ritmo ligero pero vibrante, con los que el escultor ha sabido transformar aquella simple piedra, nos sorprenden, y la sensibilidad con la que se expresan, con un estilo a pesar de todo, seco y privado de nostalgias hace de ello un absoluto acontecimiento de poesía contemporánea.

Mientras 'Metamorfosis' (Il.43,44), 'El hombre se renueva' (Il.46) (al que Crispolti se refería), piedras que alcanzan los tres metros de extensión, y 'Si libra' parecen desarrollar y ampliar los temas que ya probó con 'Horizontal', otra escultura, 'Horizontal trágica' (Il.32), realizada en el '59, pretende una observación más profundizada. El motivo que impulsó a este resultado fue el recuerdo de un hombre caído, víctima de un accidente automovilístico en São Paulo (Brasil). El tema dio a Guerrini una ocasión de probar las posibilidades, incluso dramáticas de su elección 'abstracta'. Hay que excluir en este caso, cualquier referencia a la figura. El artista se impone el no usar nada más que los medios primarios de la escultura, como el de la concentración o distensión de los elementos, o como la suspensión en la que todo el conjunto llega, im-

previsiblemente, a encontrarse. Esta es, sin duda una obra atípica, sin antecedentes, pero en la que podemos, indudablemente, entrever la futura y total comprensión y posesión de valores espaciales.

En 1960 Guerrini lleva a cabo la primera versión de 'Hombre máquina horizontal' (Il.2). Notamos claramente que ya su búsqueda se va dirigiendo, por medio de una emocionada tensión entre los elementos, hacia un destaque, cada vez más probable de los mismos. Todavía está presente la componente estructural que, confirmando el título, nos produce la sensación de un instrumento mecánico (aunque cercano al hombre), con todas sus dotes de funcionalidad, creado, en este caso, con un fin exclusiva e intensamente expresivo.

La segunda versión, con el mismo título (Il.50), y la tercera, 'Hombre máquina vertical' (Il.52), son del '63. Esculturas que se hallan entre las más comprometidas en la obra guerriniana, y por las dimensiones, y por la potencia de impacto, emanan una energía (v. también 'Gran imagen' Il.53) de difícil parangón.

"Los pesos y las masas, y por consiguiente las formas, nunca se distribuyen o se descolocan según equilibrios inertes o cuantitativos.." (Santini '89, pag.26), sino que se alternan en un ritmo que alcanza momentos de máxima tensión.

Concluyo este 'itinerario entre las piedras' con otra obra muy significativa: 'El gesto y la sombra' (Il.58) (1959). Es un trabajo particularmente sentido, propone un salto difícil, no muy común en el trabajo de Guerrini, y aun así resuelto en una desarmante y premonitora esencialidad. Es igualmente difícil el equilibrio encontrado, el más precario jamás afrontado por el escultor. El arqueo del elemento vertical, tendido hacia un alejamiento al límite de lo posible desde el elemento horizontal, se cruza con éste a través de una superficie reducida a lo indispensable, situada en el punto extremo de aquella que el autor ha individualizado como una sombra. De aquí parece germinar una metamorfosis, que más tarde se realizará y examinaremos, de la piedra dramática incluso por su punto de contacto terreno, en cuanto al volumen, a la piedra liberada de su peso, donde los confines entre presencia y ausencia se vuelven cada vez más débiles y la concepción espacial cada vez más absoluta.

"..Y que esta escultura de Guerrini tienda a una puntualización emotiva, es más, que nazca como una evidencia ya configurada, lo prueban los dibujos de meras formas brutas oscuras sobre fondo claro, que pueden casi coincidir con estructuras de (Franz) Kline (il.62,63,64) (15). Por lo demás confirma la distancia con Wotruba, el cual, se puede tomar como referencia para algún episodio, pero sus determinaciones, ciertamente conocidas por Guerrini, son, en

realidad, más para tomarlas como puntos de salida para un destino distinto, que como elementos pertinentes a la configuración última de su escultura." (Crispolti '58, pag.10)

* * *

(14) Título de una pintura de Umberto Boccioni, componente del tríptico 'Stati d'animo' (Estados de ánimo) (1911), al cual acompaña una larga serie de dibujos preparatorios particularmente significativos de la producción del escultor futurista.

(15) En septiembre de 1986 tuve ocasión de visitar una exposición antológica, en homenaje a Kline, que se desarrollaba en el Museo de arte de Filadelfia. La exposición era de un interés notable, entre otras cosas porque opino que se pueda considerar a Kline, de entre los artistas que han elegido la pintura como medio de expresión, 'el más escultor', y por su tensión hacia una construcción esencial y estructural, y por la invasión de espacio en la dinámica de los contraluces que sus superficies proyectan sobre la percepción visual. Pensando en una confrontación específica con la obra de Guerrini, es emblemática la divergencia

de sus elecciones dominantes, cómo en el exponente de la Action Painting la imagen encuentra un desahogo oponiéndose y liberándose de las leyes gravitacionales, mientras en el escultor que, no obstante, debe y quiere imponerse a ellas, saca de ellas una ocasión más de concentración potencial, donde se encuentra una de las mayores cualidades guerrinianas.



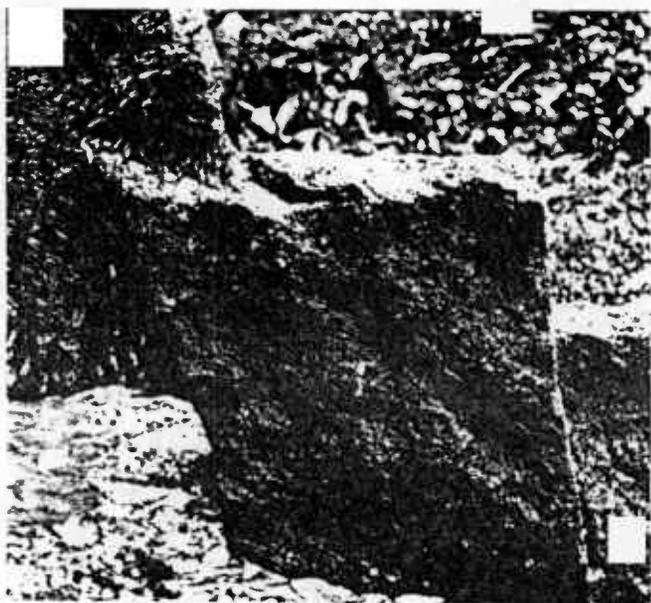
Il.36 Guerrini 'El hombre de siempre' 1956-57
Piedra de Marino, cm.170x50x45



Il.37 Guerrini 'En camino' 1955
Piedra de Marino, cm.151x50x40



Il.38 Detalle de Il.52



Il.39 Detalle de Il.2



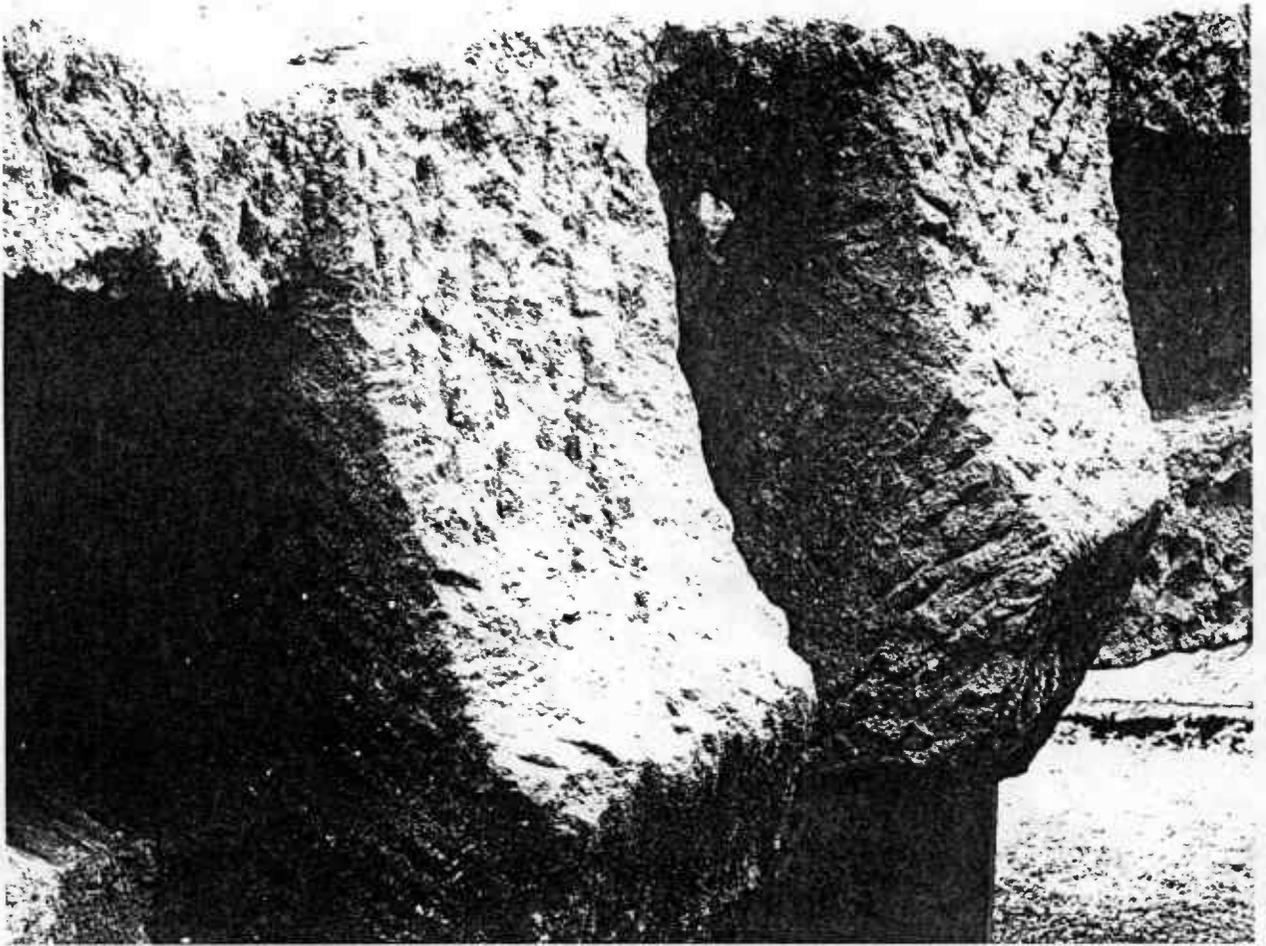
Il.40 Detalle de Il.20



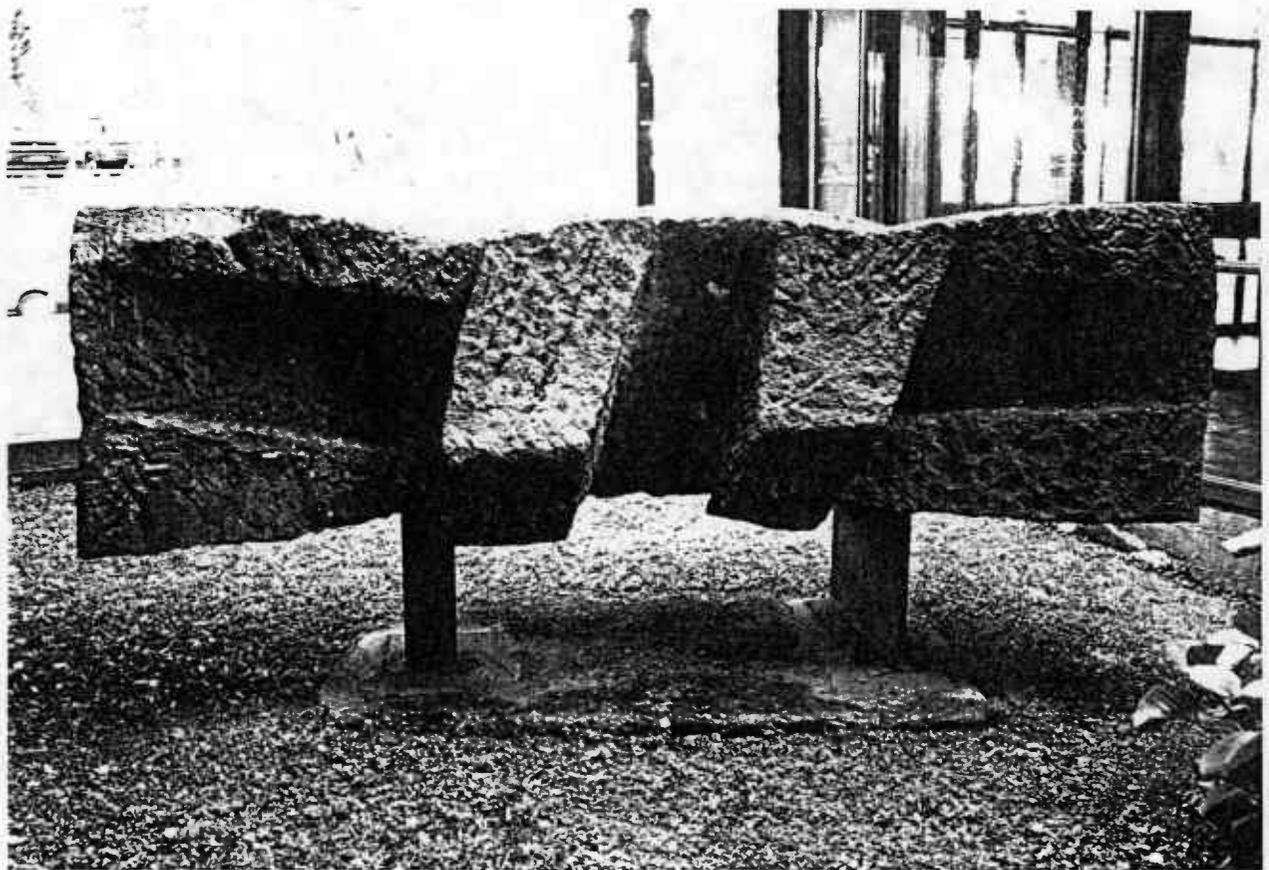
Il.41 Detalle de Il.22



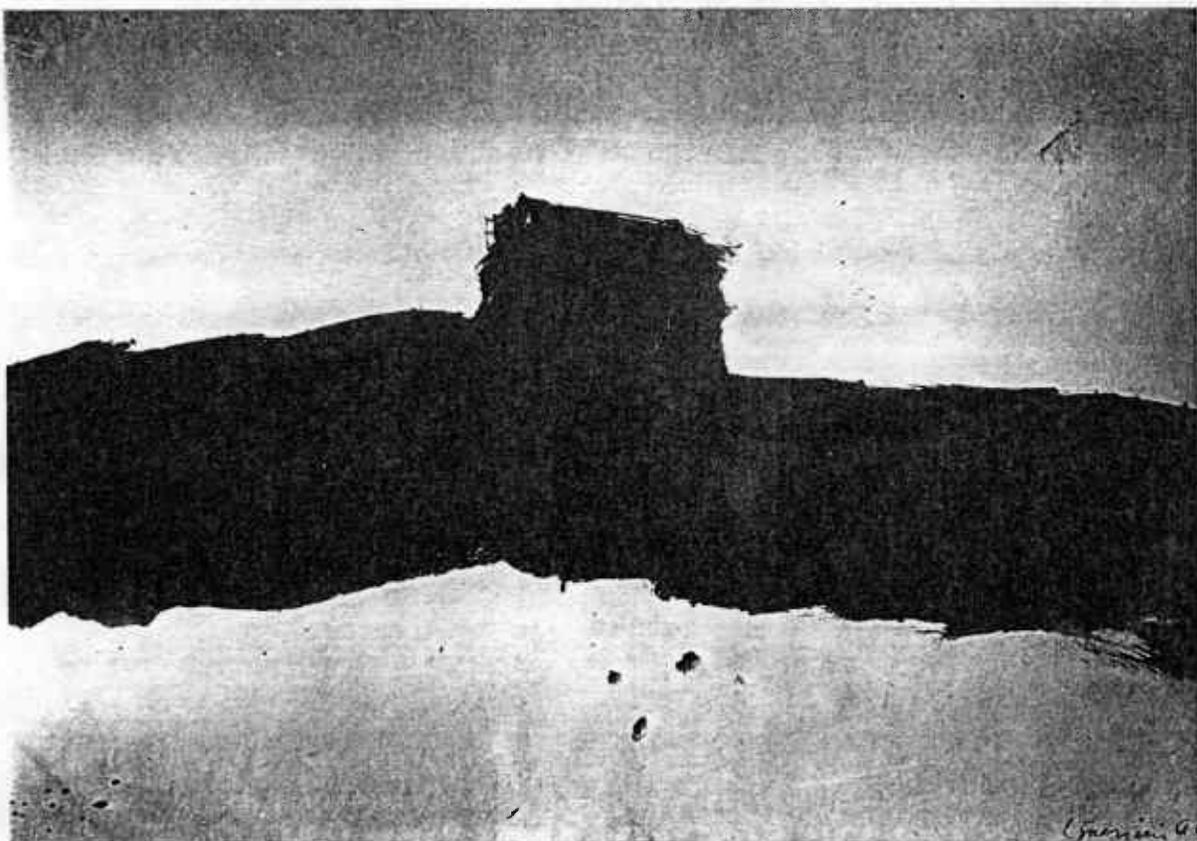
Il.42 Detalle de Il.47



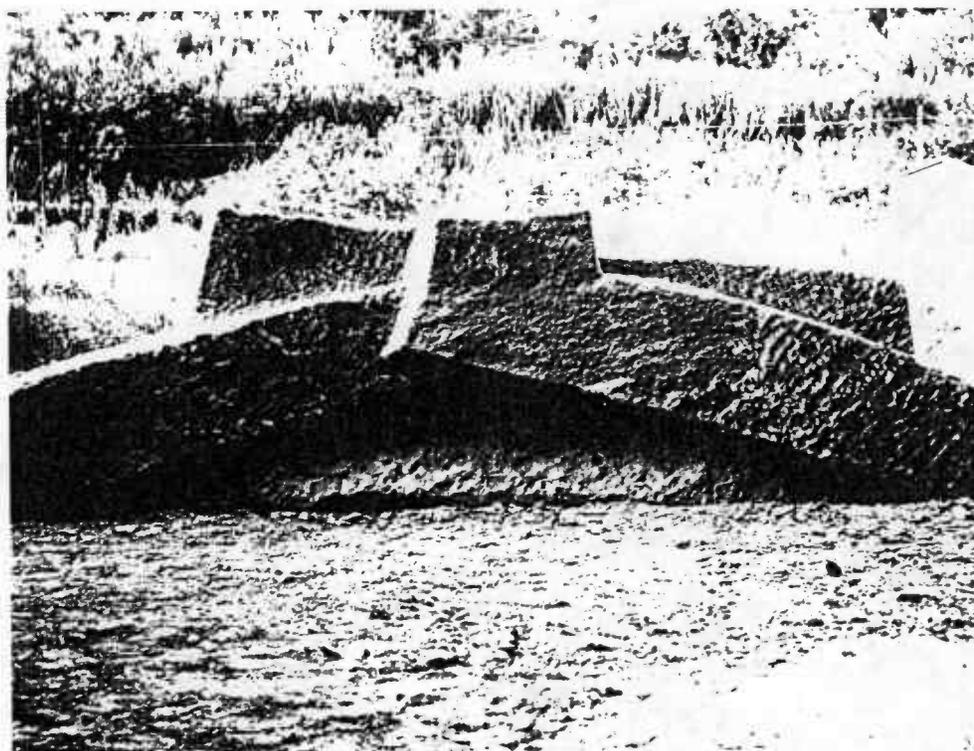
Il.43 Guerrini, Detalle de la Il.44 'Metamorfosis'



Il.44 Guerrini 'Metamorfosis' 1957
Piedra de Marino, cm.100x300x100



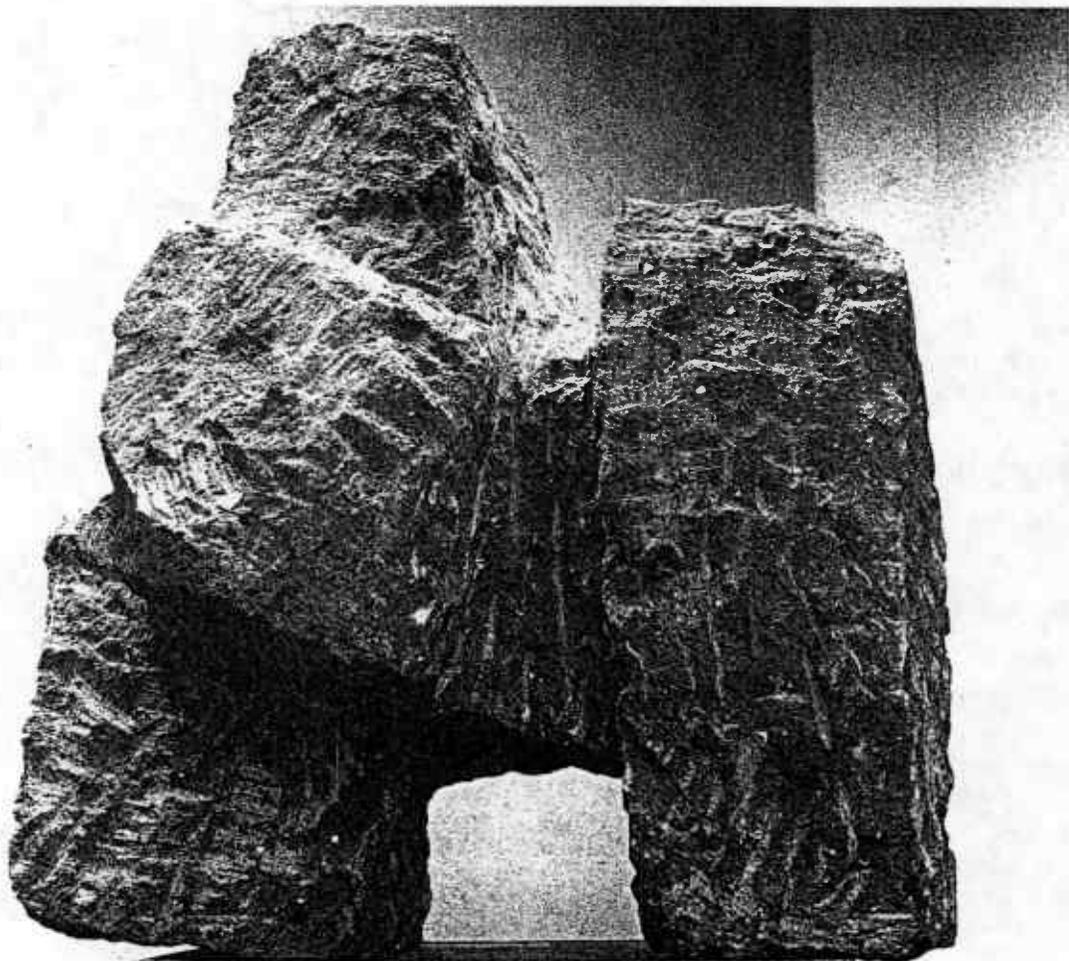
Il.45 Guerrini 'Estudio para una escultura horizontal'
1961, Témpera sobre papel, cm.100x70



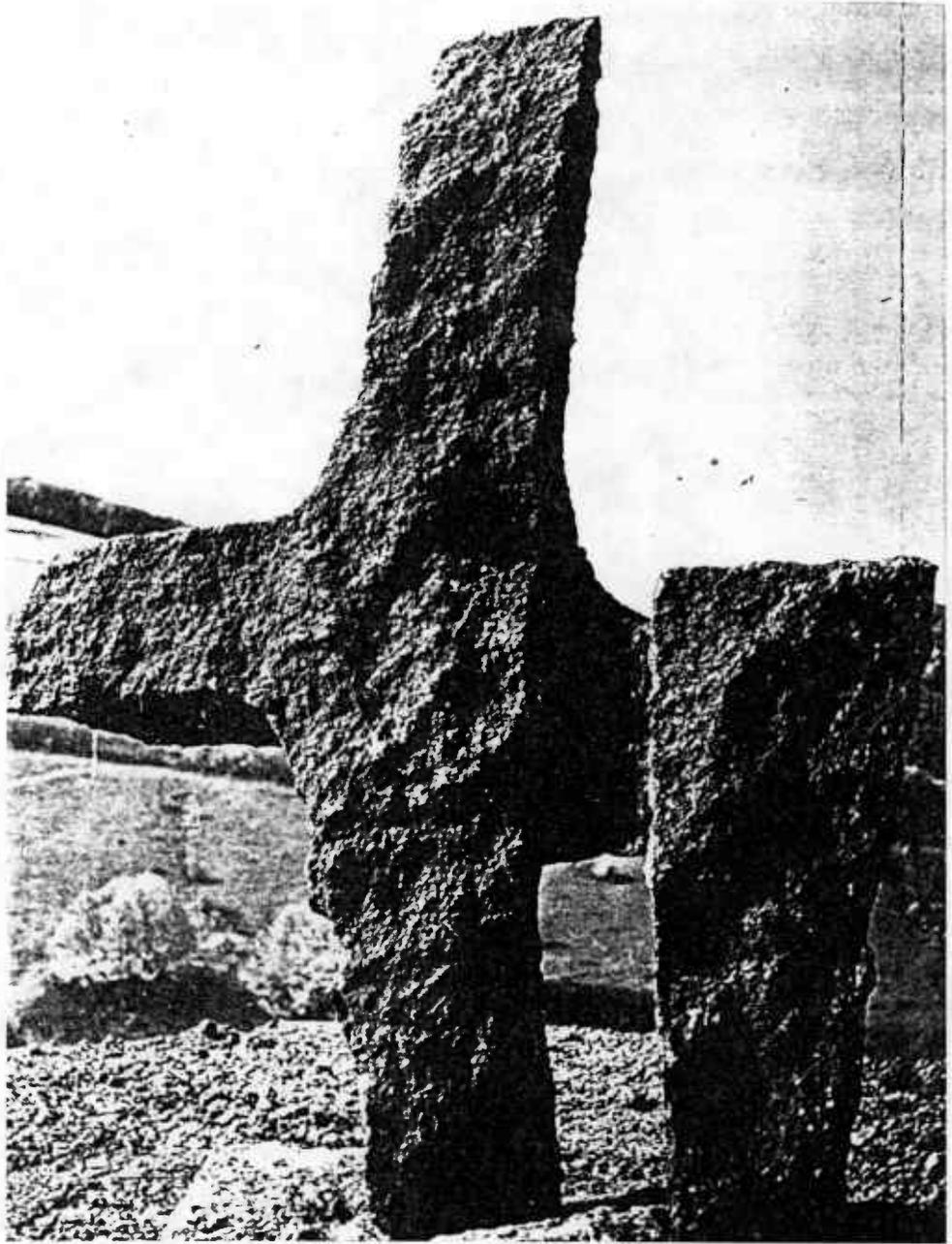
Il.46 Guerrini 'El hombre se renueva' 1957
Piedra de Marino, cm.100x300x75



Il.47 Guerrini 'Escalofrío' 1958
Piedra sílex, cm.33x57x26



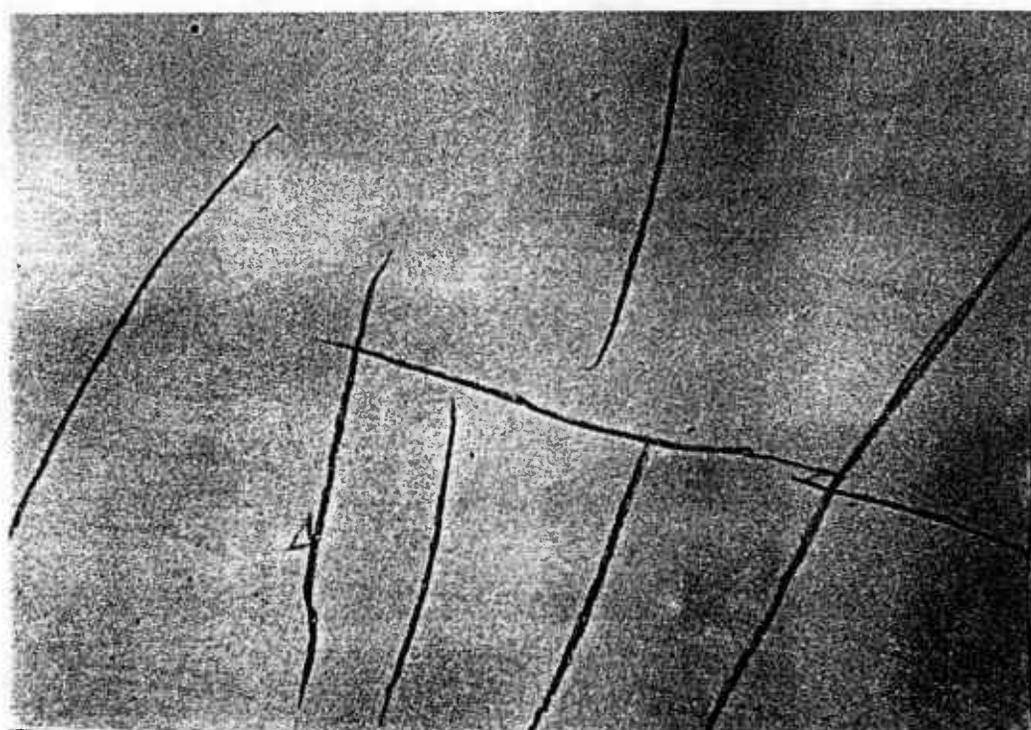
Il.48 Guerrini 'Escultura fuerte' 1958
Piedra de Marino, cm.65x60x50



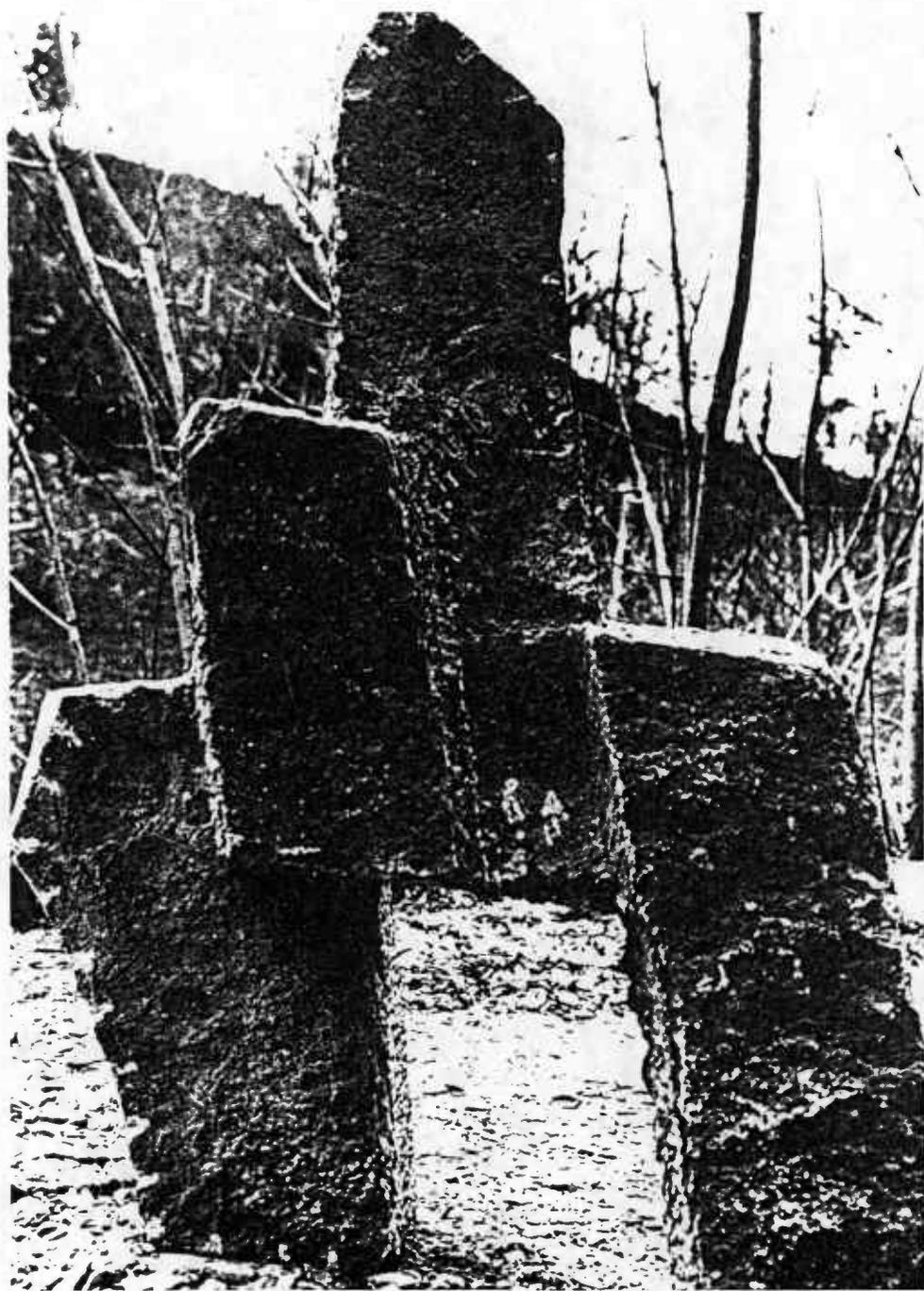
Il.49 Guerrini 'Figura abierta' 1961
Piedra sperone de Montecompatri, h.cm.160



Il.50 Guerrini 'Hombre máquina horizontal'
1963, Basaltina de Bagnoregio cm.170x160x60



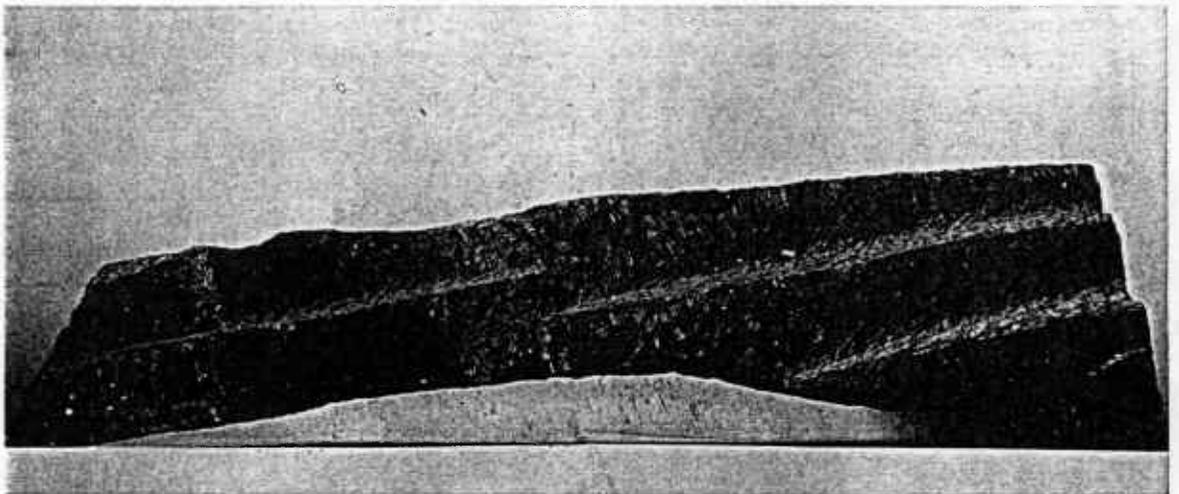
Il.51 Guerrini 'Estudio para las piedras en el
espacio' 1958, Lápiz sobre cartón, cm.35x50



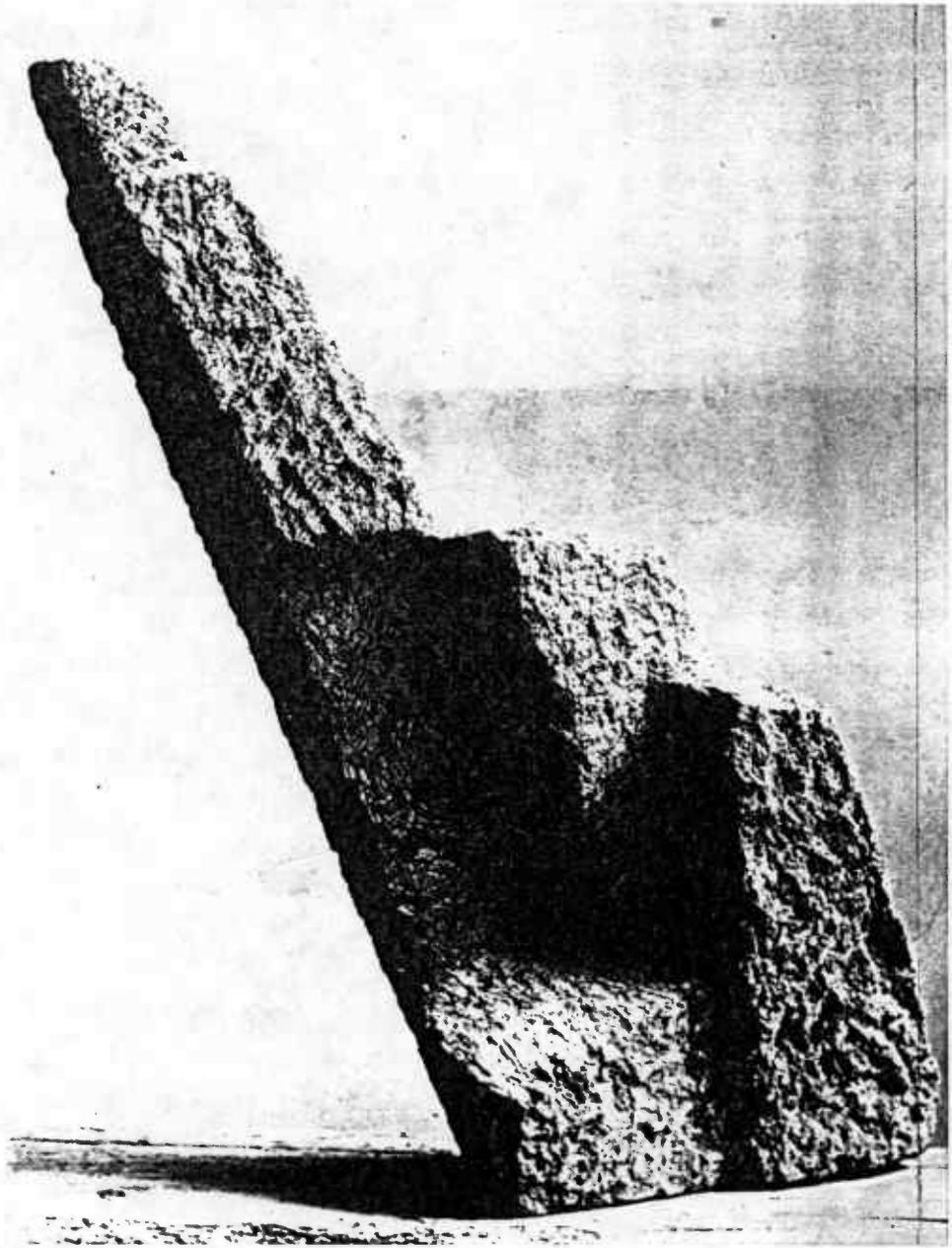
Il.52 Guerrini 'Hombre máquina vertical' 1963
Piedra de Bagnoregio, cm.185x115x60



Il.53 Guerrini 'Gran Imagen' 1960
Piedra sperone de Montacompatri
cm.185x65x45



Il.54 Guerrini 'El respiro del mar' 1958
Piedra de Marino, cm.60x205x35



Il.55 Guerrini 'Hombre y máquina van' 1959
Piedra de Bolsena, cm.100x50x35



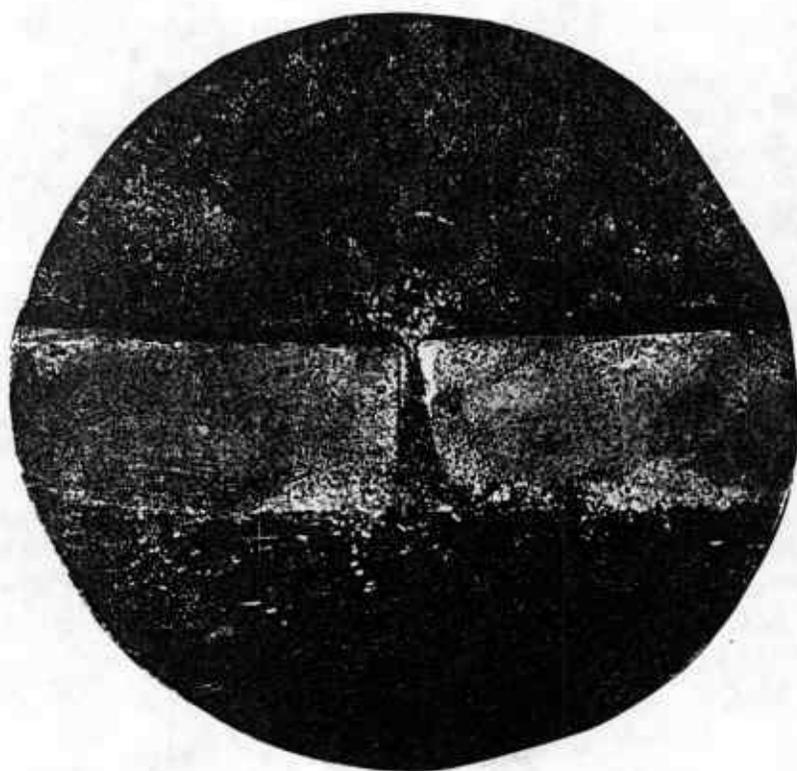
Il.56 Guerrini 'Pájaro' 1960
Piedra sperone de Montecompatri, cm.100x95x70



Il.57 Guerrini, grupo de esculturas,
XXXI Bienal de Venecia, 1962



Il.58 Guerrini 'El gesto y la sombra' 1959
Piedra de Marino, cm.230x180x65



Il.59 Guerrini 'Medalla con dos huellas horizontales'
1973, Bronce fundido y cincelado, cm.12

- Capítulo IV: UN PARENTESIS FUNDAMENTAL

IV.A. Las Gouaches 'monumentales'

"Las mías son imágenes que me trabajo por dentro, a través de lo que es ya una larga vida, instinto elaborado en la totalidad de mis reflexiones. ..yo empiezo pintando grandes gouaches, insistiendo hasta que hago alguna que siento. Sólo a partir de este momento puedo afrontar de golpe el bloque de piedra de grandes dimensiones, pero ya respaldado por esta imagen ya hecha y fijada sobre papel. No he hecho nunca un boceto, el calor, el ímpetu, y la claridad del corte directo se resentirían de ello." (Guerrini, de Vivaldi '80, pag.22)

En el recorrido operativo de Guerrini, junto a la decisión de utilizar la piedra, se introduce una particular producción pictórica, que aun naciendo como fase preparatoria, se evidenciará en lo sucesivo como algo con su propio valor específico.

Se trata de grandes cartones sobre los que el artista mue-

ve con amplios gestos la brocha, mojada cada vez en un solo color. Los tonos los elige antes de empezar, pocos pero significativos: el negro, un amarillo, un inquieto violeta, y cuando se le acaba un color utiliza otro de los que le quedan, enriqueciendo espontáneamente la calidad pictórica.

Con estos reducidísimos medios el escultor cimienta la hipotética escultura. Son imágenes creadas por impulsos, en las que se delinean plenamente las intuiciones-soluciones formales, ensayadas cada vez que, en estrecha relación con las intenciones espresivas más o menos declaradas, encuentran en la piedra la realización cumplida.

La convivencia de los dos instrumentos está particularmente favorecida por el planteamiento, cada vez más esencialista, de la concepción volumétrica, que consiente en dar una idea del desarrollo de la forma esculpida.

En cada escultura Guerrini desarrolla una única idea-solución, que resulta clara, a pesar de sus casualidades, sus ligeras y rebuscadas incertidumbres, sus poéticas inestabilidades, que velan la seguridad haciéndola aparecer vivida y sufrida.

Puesto que prefiere y consigue concentrarse en un tema preciso, claramente individualizado, el mismo se presenta explícitamente, dispuesto a mostrarse en sus plenas con-

vicciones. El primer plano que encontramos en los gouaches se centra, justamente, en este valor visual-expresivo (Il.45,60,61,93,94,95,96).

Y con ésto no está dicho todo, todavía; todo lo contrario, un alto porcentaje del esfuerzo creativo queda secreto, sólo se puede revelar después de una meticulosa observación. La obra pretende que no se la consuma rápidamente para no ser, a su vez, olvidada enseguida.

La idea de fijar la imagen con los gouaches tiene origen en una intuición ocasional. El interés de Guerrini por la figura siempre ha acompañado a su elección 'abstracta'.

Atraído por los movimientos casuales del individuo que recorre la calle, por su 'caminar', que a menudo revela el estado interior, el escultor descubre en el 'contraluz' una clave fundamental para su expresión; la forma se encontrará en la penumbra absoluta, menos en sus perfiles, donde se condensa una luz cegadora y corrosiva, los detalles se anulan por completo, la imagen adquiere una eficacia mucho más intensa, entre otras cosas, por verse enriquecida por infinitos e imperceptibles matices que dan vida y hacen vibrar a las superficies. Desde entonces será siempre la silueta el punto de partida para una obra, una silueta que, con el tiempo se convertirá en algo totalmente mental, algo en lo que se concentrarán memorias y convicciones, pero también, de nuevo, percepciones visuales

sutilísimas e imperceptibles.

Se puede afirmar, pues, que el origen fue una 'impresión'. Es justamente aquí donde podemos encontrar el camino que nos lleva a esa imprevista admiración por la obra de Medardo Rosso a la que, a menudo se refiere Guerrini. De hecho, si el disolverse de las ceras de Rosso asume (Il.66), por un lado, el sentido de la interpretación creativa del artista dirigida a esos caracteres socio-psicológicos de sus personajes, por otro lado parece nacer, intuitivamente, justo de ese disolverse de las formas en un contraluz de matiz impresionista.

Y me parece interesante, también destacar que, como por coincidencia totalmente casual, Guerrini encuentra en Rosso también una analogía con 'Conversación en el jardín' (Il.65) (16), en una indirecta pero sugestiva relación entre la esculturas que, en las últimas producciones de Guerrini observamos "... Entrelazar un diálogo denso entre ellas..." (Pinelli '85)

Si se han propuesto interesantes confrontaciones entre la 'pintura' de Guerrini y la de Franz Kline (Crispolti '58, pag.90), y la de Soulages y Rothko" (Smeff '85, pag.25), es curioso observar que la imagen del escultor, aun manteniendo una intensidad de impacto equivalente, no busca nunca un aspecto volumétrico; se da plenamente como pintura, y la gestualidad "...amplia y decisiva..." (Pinelli

'85), aun siendo sensiblemente presente, en Guerrini está toda mantenida en el interior de la amplia sombra incumbente. Especialmente en el último período, la visión se vuelve cada vez más sutil y ligera, en su 'ser plana' de una manera típica de Matisse, en su connotación de pantalla proyectiva. (Il.93,94,95,96)

"Por eso.. la afinidad, aunque sea en un plano distinto, con la voceada protesta del Informalismo y de la Pintura de Acción.. gestualidad primaria, pero al mismo tiempo la continúa correspondencia con un orden mental, a una precisa intencionalidad. Guerrini atraviesa la temperie Informalista, sin renunciar a los principios fundamentales de su poética, pero con la debida intención sobre todo a la nueva expresividad del trazo.

Los años que van del 1950 a poco después del 1960, son, pues, los de mayor expansión del gesto, y una mayor agresividad en la escultura.. Y son también los años en que, sin renunciar jamás a las motivaciones originarias de su contemporaneidad,.. Guerrini pone a punto las razones de su discurso sucesivo. La crisis del Informalismo, en definitiva, apenas le roza.." (Ponente '85, pag.28)

"Las gouaches monocromas preparatorias de las formas básicas de las esculturas que Guerrini extiende sobre el papel a sablazos de pincel parecen evocar aquella visionaria y utópica arquitectura de las sombras, que tanto gustaba a

Etienne Louis Boullée.." (17) (Imponente '85, pag.18)

Si el acercamiento por incumbencia de las 'figuras-sombra' de Guerrini, está sin duda motivado, aunque probablemente sería más pertinente en lo concerniente a la obra de Giuseppe Uncini (ver el capítulo al respecto), encontramos otras interesantes analogías de pensamiento entre el arquitecto francés y nuestro escultor.

Vemos cómo para Boullée (París, 1728/1799) la arquitectura, que no puede ser comprendida como simple 'arte del construir', es sobretodo construcción intelectual, una 'producción del espíritu', que tiene sus raíces y sus fundamentos en la inteligencia de las formas y de las reglas de la Naturaleza. Como escribió en su 'Architecture; Essai sur l'art' (c.1785/93): "...es incontestable el hecho de que no hay idea que no provenga de la Naturaleza". (Boullée '67, pag.65)

"Imitar a la Naturaleza sigue siendo el deber principal del artista, pero imitar es el opuesto de copiar. Imitar significa llegar al núcleo universal y racional que se halla bajo la corteza de los fenómenos de la realidad.. No parecerá incongruente la 'tabula rasa' lingüística teorizada por Ledoux y Boullée con su investigación rehacia, pero proyectada sobre el horizonte de un posible futuro y de la utopía de un 'grado cero' de la arquitectura." (Pinnelli '74, pag.65)

Es particularmente digno de atención, sobretodo en relación con el 'ir por series' de las obras de Guerrini de sus últimos veinte años, el concepto de variación, tal como lo expresa Boullée en su escrito, en el ámbito de una especie de 'elogio a la esfera': "El cuerpo esférico, por ejemplo puede ser estudiado como la síntesis de todas las propiedades de los cuerpos. Todos los puntos de su superficie son equidistantes de su centro. Esta excepcional condición hace que ningún efecto óptico pueda alterar la magnífica belleza de su forma, que se nos aparece siempre perfecta ante los ojos.

El cuerpo esférico nos ofrece la solución a un problema, que de otra manera se podría considerar como una paradoja..

En realidad, de la simetría más perfecta deriva la variedad más infinita. Así, si nosotros suponemos la superficie de nuestro globo dividida en puntos, uno sólo de estos puntos se ofrece perpendicular a nuestra mirada y todos los demás se nos aparecen bajo infinitos ángulos distintos. ..Y si la variedad nos gusta en lo que constituye la figura de los cuerpos, nos encanta en los efectos producidos por la luz." (Boullée '67, pag.66-67)

Se podrían imaginar, por hipótesis, las esculturas de Guerrini como si fuesen los innumerables puntos de la es-

fera de Boullée, según están de cerca las unas de las otras, y aun así capaces de distintos cortes de perspectiva apenas diversificadas, exaltadas por su cercanía, nacidas para vivir en el conjunto, cada una partícipe con su propio e insustituible valor específico.

Y qué mejor sitio para que los dos artistas se encuentren que en este fertilísimo terreno de esencialidad creativa, sobre aquella elección de aparente reducción formal a favor de la más profunda concentración poética.

Pero es necesario subrayar que entre las dos concepciones creativas se interpone una distancia fundamental cuando al lenguaje y a las metas monumentales y retóricas de Boullée vemos que se le contrapone una Naturaleza y una conciencia en la obra de Guerrini, siempre cercana al Hombre y a sus eternas, pero cotidianas preguntas'.

"..Guerrini sabe muy bien que el monumento, hoy en día, es ajeno a nuestro gusto, porque es cerrado, opuesto al espacio en el que se encuentra, y por eso ha introducido el espacio en sus monumentos, dejando las superficies en estado más bruto cuanto más grandes son las masas. A primera vista parecen pedruscos naturales, pero luego se llega a ver que son imágenes humanas, vitales y dramáticas, ídolos creados en la prehistoria y capaces de vivir en un futuro sin fin." (Venturi '60)

No por casualidad uno de los títulos que Guerrini da a sus obras es 'El hombre de siempre' (Il.36), y no por casualidad la altura de sus esculturas supera raramente los dos metros. No obstante la severidad del planteamiento, en éstas se halla una profunda generosidad de visión; nunca hay una sensación de subjección, a favor de una confrontación a medida humana, de la creación de un ambiente para el Hombre, para un diálogo con el Hombre.

* * *

(16) 'Coversazioni in giardino' (conversaciones en el jardín), c. 1896, presentando varias figuras en un mismo ambiente, consiente al escultor transformar su típica interpretación de la materia en una precoz compenetración entre personajes-elementos en el espacio circunstante.

Otra obra en la que Rosso presentaba un grupo de figuras, por lo demás de tamaño natural, era 'Impression de Boulevard. Paris la nuit', realizado en 1895, y destruido durante la I Guerra Mundial.

(17) Etienne Louis Boullée cumple sus vicisitudes creativas proponiendo extraordinarias hipótesis arquitectónicas

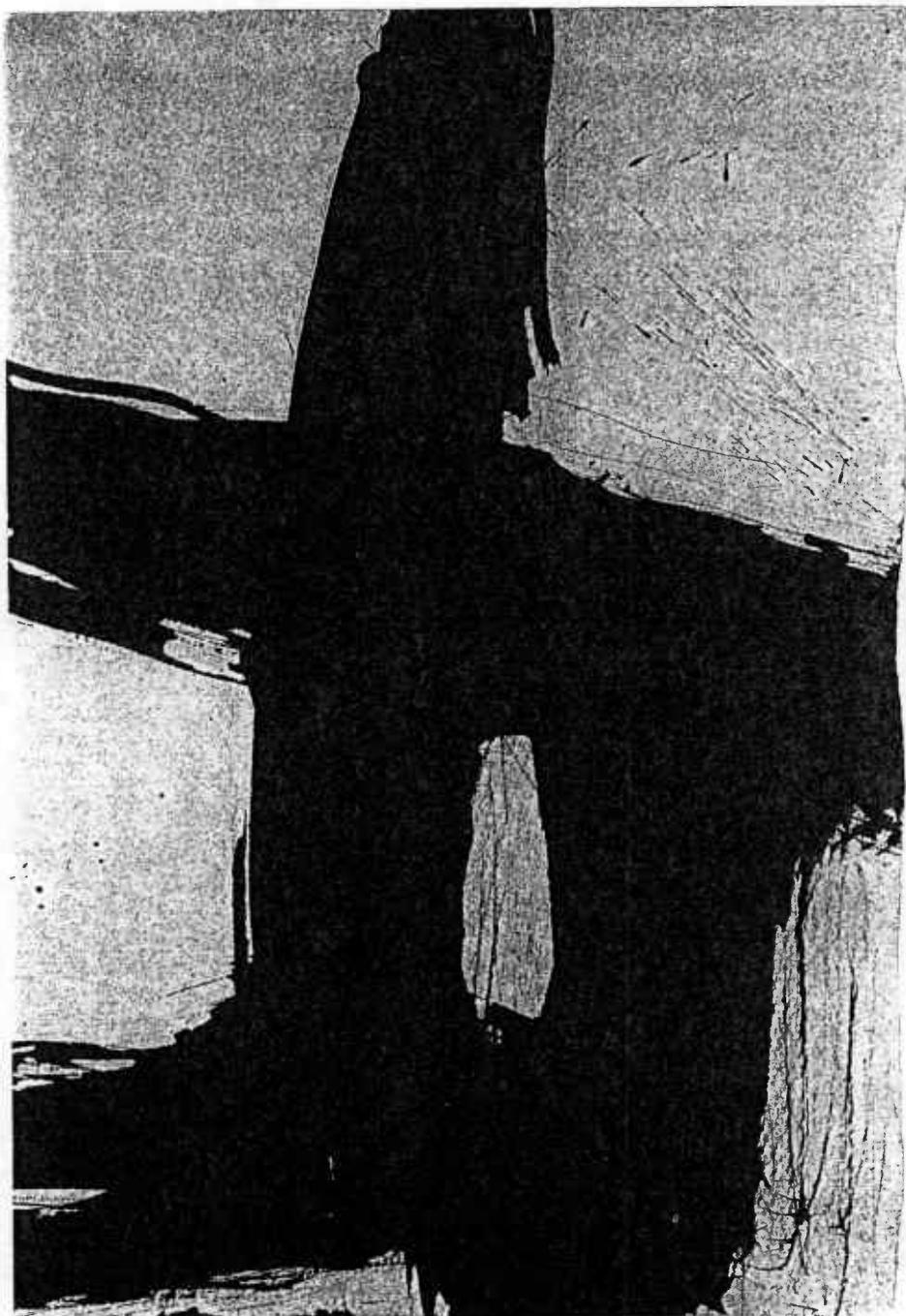
que nunca se realizaron. Si bien utilizaba elementos arquitectónicos provenientes de la tipología clásica, egipcia y medieval, condividió en gran parte el gusto de su tiempo, concibió un planteamiento espacial con amplísimas superficies vacías ofrecidas en ocasiones de cegadora iluminación y a perentorios cortes de larguísimas sombras, a las que se le contraponían aquellos detalles plásticos de sombra particularmente densos. El sentido de 'grandioso' que envuelve todos sus proyectos apuntaba a elevar al máximo grado las cualidades específicas y espirituales de los temas afrontados. Entre éstos encontramos arcos triunfales, puertas urbanas, circos, la biblioteca (cubierta por una enorme bóveda 'a botte'), el cenotafio para Newton (Il.68) (resuelto con una gigantesca esfera), el museo, el templo (Il.67).. y, ¿cuáles son los problemas que se plantea en sus proyectos? "...¿han (los constructores modernos) llevado su arte hasta el punto de provocar un sentimiento de veneración, sólo con el aspecto del templo? ¿Se cree que se profana dando paso a un pie temerario? ..¿Inspira el lugar el sentimiento profundo.. y llena su alma de consternación y de admiración? ¿Ofrece un conjunto que parece superior a las fuerzas humanas, y, por así decir, inconcebible?" (Boullée 1967, pag.79).



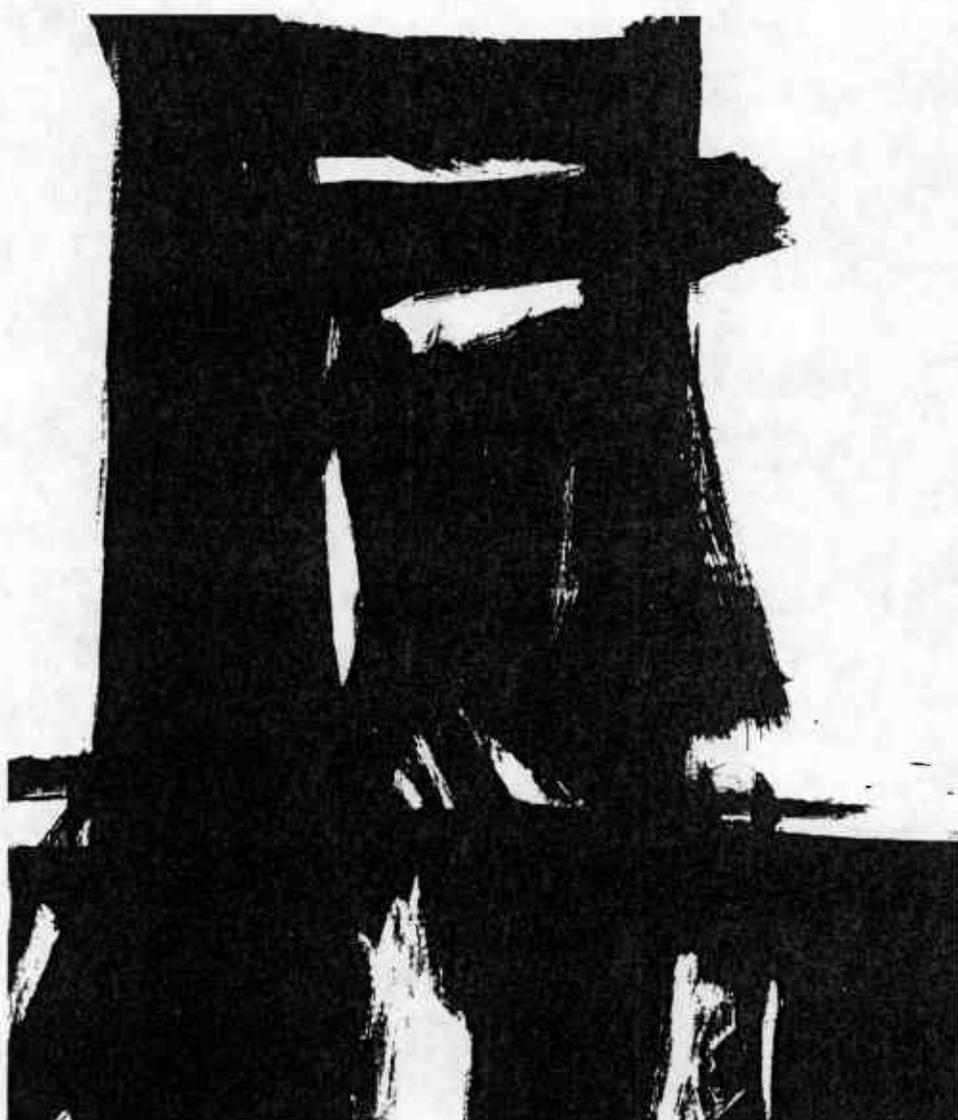
Il.60 Guerrini 'Estudio para una escultura' 1953
Tinta china sobre cartón, cm.40x30



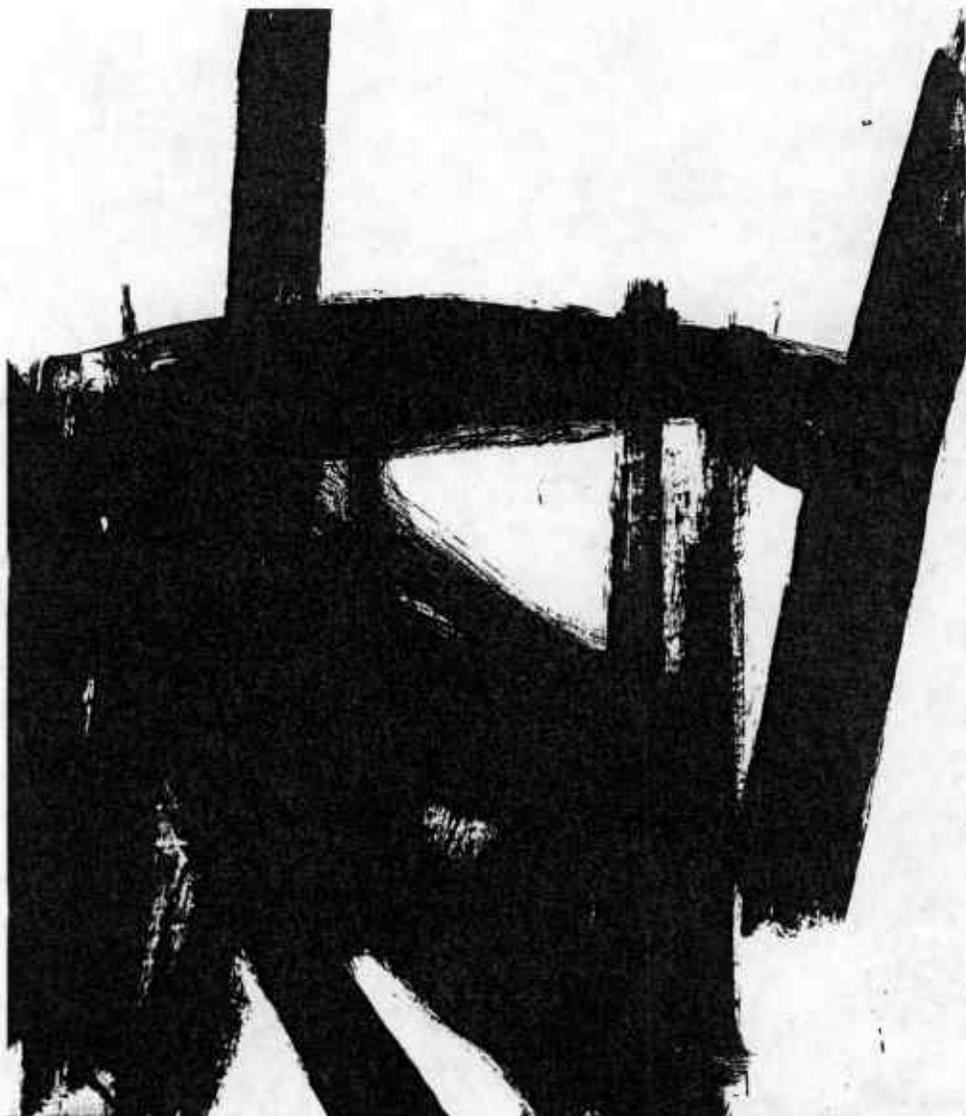
Il.61 Guerrini 'Estudio para la escultura
<Gran imagen>'1958
Tinta sobre papel cm.70x50



Il.62 Guerrini 'Estudio para una escultura' 1957
Témpera sobre cartón gris, cm.101,5x72



Il.63 Kline Franz 'Meryon' 1960-61
Oleo sobre tela, cm.236x195



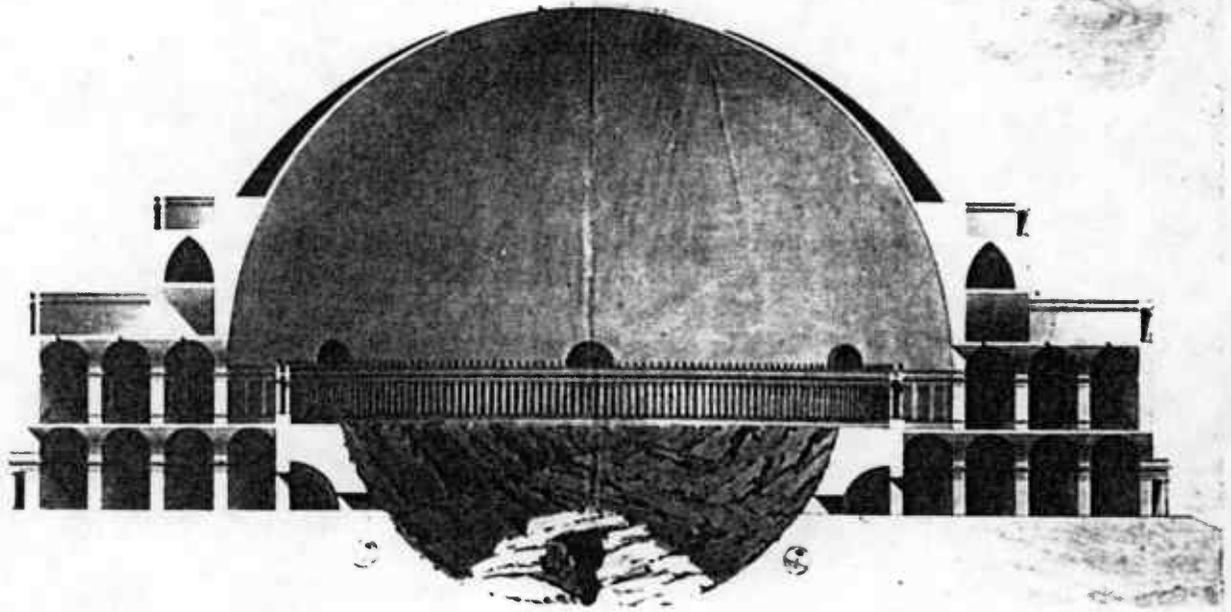
Il.64 Kline Franz 'West brand' 1960
Oleo sobre tela, cm.238x202



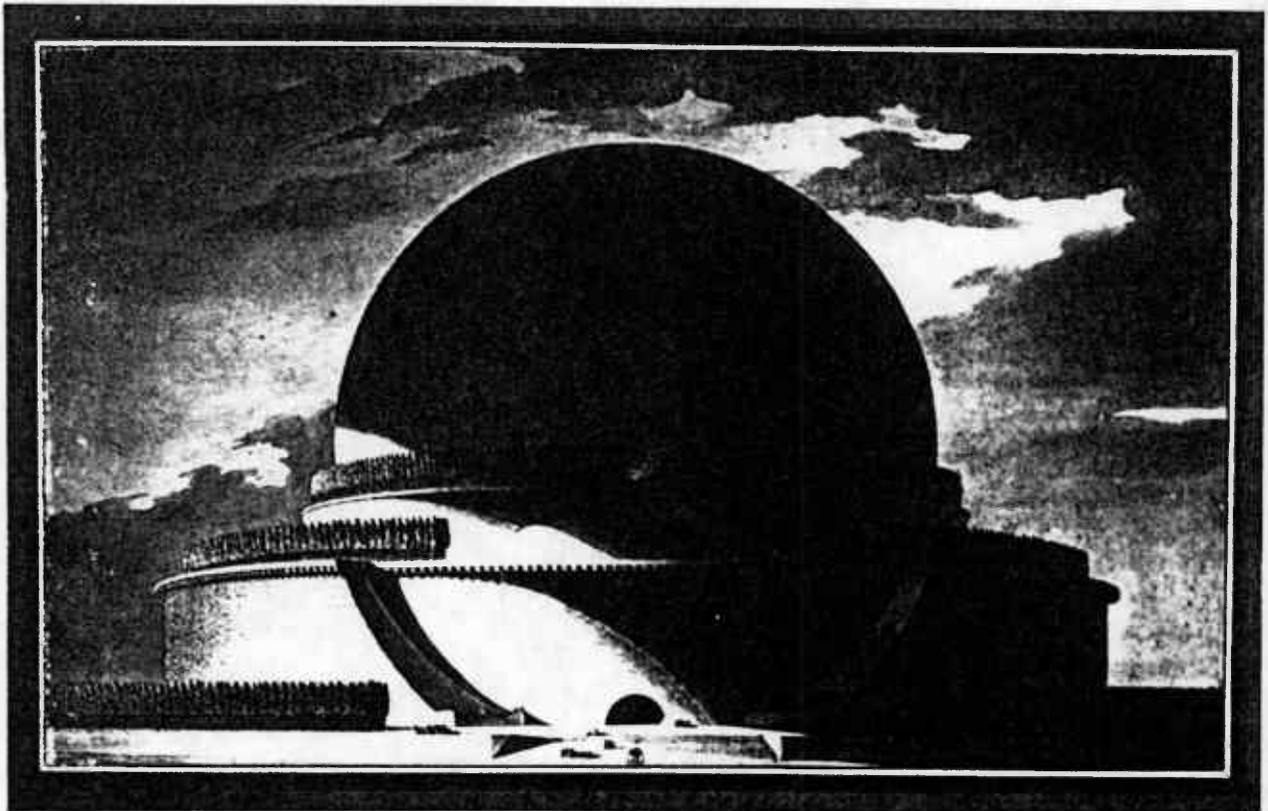
Il.65 Rosso Medardo 'Conversación en el jardín' c.1896
Bronce, cm.32x66,5x41,5



Il.66 Rosso Medardo 'Niño enfermo'
1889, Cera, cm.26x26x16



Il.67 Boullée, Proyecto de Templo dedicado a la Naturaleza y a la Razón, Sección, Pluma y tinta, cm.43x90



Il.68 Boullée, Proyecto de Cenotafio dedicado a Newton Pluma y tinta, cm.44x66

IV.B. Los complejos de elementos bidimensionales

Durante casi diez años Guerrini ha trabajado casi exclusivamente en la cantera. La relación fuertemente sugestiva con esos lugares, su sed, su vena altamente emotiva y agitada parecen acabadas. Una a una esas piedras se nos aparecen llenas de una fuerza geológica, nacida de la colisión cruenta entre la materia 'eterna' y el ímpetu de conquista de la naturaleza humana. El escultor ha encontrado efectos expresionistas que raramente se han alcanzado con la piedra.

A mediados de los años 60 algo sucede. El artista, después de tanto trabajar enérgicamente parece necesitar una mayor reflexión. Nace en él una nueva concepción del espacio que le llevará a realizar las obras, no ya como espacio aislado, sino como una precoz instalación, más elementos dispuestos en un espacio que está implicado directamente, que asume el papel de coprotagonista. Esta fase será, a pesar de algunas aparentes contradicciones, determinante para la

definición de todo el recorrido sucesivo de Guerrini.

El origen de esta nueva organización plástica está unido, en parte a la realización de algunos dibujos titulados por Guerrini 'gráfico-rítmicos'; estos dibujos, realizados en 1966 (poco antes de la exposición en la Galería Ariete, en el '67, y de la sala personal en la Bienal de Venecia del '68) sobre papel continuo y que llegan a los 10-20 metros, por una altura de aproximadamente 20 cm., nacen de la repetición, en principio apenas sin variaciones, y por ello, completamente transformada, del planteamiento compositivo de la escultura 'Hombre máquina verticales' del '63. El ritmo de los cuatro elementos verticales y oblicuos, de los cuales el central está notablemente más elevado respecto a los demás, ha sugerido al artista la sucesión de trazos veloces arrojados sobre el papel, como una especie de electrocardiograma, convertido en 'taze-bao' en cuanto manifestación de sus propias intenciones. Realizados en carbón, parecen, más que trazos, arañazos, por no decir 'cortes'; en uno de estos rollos (donación al museo-laboratorio de la Universidad de Roma La Sapienza) Guerrini intervino en las dos caras, y sobre la segunda utilizó de nuevo el gouache. Un negro muy líquido que en ciertos puntos es denso, y en otros transpare, traza, una tras otra, las hipótesis, muchas de las cuales no han sido realizadas todavía. Estas 'anotaciones', observadas en su entereza revelan la intuición fundamental en la obra de Guerrini de considerar sus esculturas entretejidas e in-

tersecadas las unas con las otras, para formar, lo que definiremos como 'obra total'.

Contemporáneamente, en un apunte del '67, habla de "...Necesidad, madurada en estos años (a partir del 1959), de llevar la escultura, de una expresión de dramatismo y de fuerza conseguida con una materia escabrosa y una técnica primitiva, a una plástica más pura, serena, decantada, con una técnica más evolucionada, usando también la máquina y prefiriendo cada vez más el mármol a la piedra. Otra necesidad ha sido la de llevar aquellos elementos recurrentes y característicos en mi escultura, a separarse del cuerpo central de la obra, para disponerlos, autónomos, en el espacio, unidos entre sí por la tensión interior.. El resultado imprevisible de esta manera de hacer, ha sido que a medida que estos elementos iban viviendo su vida autónoma en el espacio, sentía la necesidad de aplastar su espesor, llegando a esculpir unas láminas interrelacionadas por un espacio sentido, es decir, un vacío tan cargado de tensión como la piedra. ..estos elementos están fijados al suelo sobre bases metálicas, no sólo por razones técnicas, sino también, y sobre todo por tener un espacio obligado, un dato, una disciplina, una medida." (de Santini '89, pag.32)

Se trata, pues, de láminas de mármol, piedra y travertino, en los que, a las superficies planas se les contraponen, cincelados, sóloamente los espesores; además son elementos

dispuestos en vertical para formar 'familias', 'sky-lines' (Il.69,70,71,72) de una ciudad contemporánea, que aunque a primera vista parezca carente de ese impacto emocional precedente, convertida en una situación casi aséptica, justamente en ese 'casi' resulta humanísima. En el ambiente, cada vez más recorrible, que se ha creado, el espectador está encauzado a una participación no sólo visual, sino también física y dinámica, y la mirada está llevada a "...definir otras esculturas en el espacio, esta vez formadas con el mismo espacio." (Lambertini '87, pag.11)

Sólo 'entrando' en la escultura, la aparente connotación fría (que recorre ulteriores desarrollos 'minimal') se revela en su verdadera imagen, en la que figuras-personajes nos interrogan contando su ventura, narrando acerca de nomadismos, de emigraciones, por lo demás, extremadamente actuales.

De nuevo Guerrini escribe (Pesaro, 24 mayo de 1966)

"...con las investigaciones en el estudio de Appio Claudio, hechas con poliesterol, inconscientemente he creado unos prototipos;.. Estos modelos realizados se pueden reproducir miles de veces, a escala industrial, sin quitarles nada de su belleza.. Esculturas para todos y cada vez mayor rigor poético en la creación de los modelos.." (de Santini '89, pag.30)

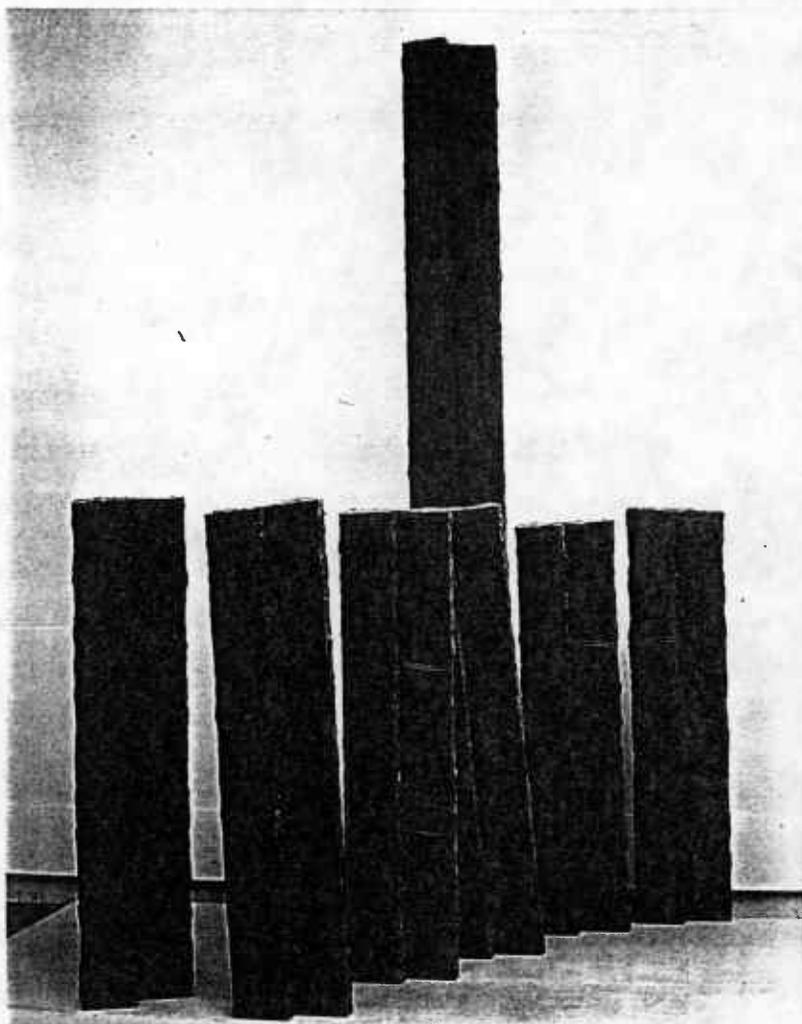
La ocasión de hacer exposiciones en la Galería El Ariete

de Milán (la instalación fue efectuada por el arq. Carlo Scarpa) y, con una sala personal en la Bienal de Venecia, fue la mejor oportunidad para enseñar sus propias convicciones y para verificarlas él mismo. Los amplios espacios en ambos casos se adaptaron muy bien a las nuevas ideas de Guerrini.

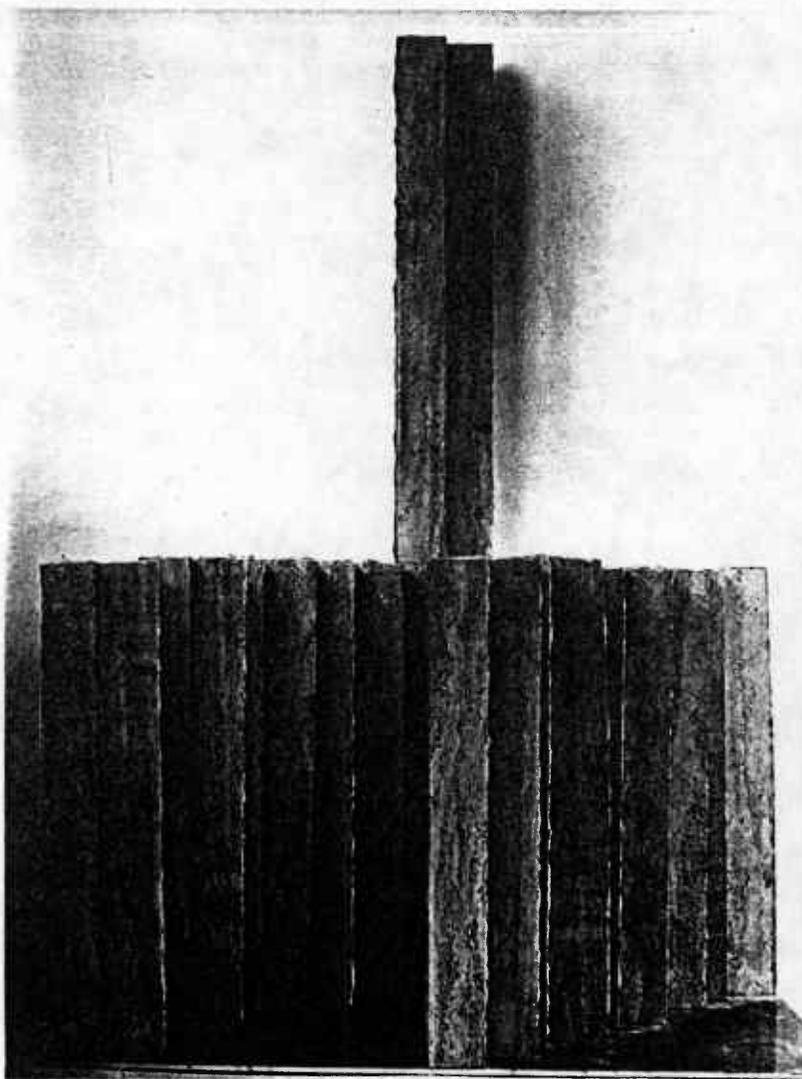
Las obras que fueron expuestas constituyen el único caso en el que el escultor ha encargado la realización de las mismas a otros ejecutores (laboratorio Erminio Cidonio de Pietrasanta), pero hay que precisar que los modelos que el artista había elaborado eran de la medida definitiva en la que sucesivamente se cumplirán las obras. Guerrini no entregará a otros un boceto para que luego lo engrandezcan a cualquier medida, medio, que muchos otros artistas han utilizado con facilidad, perdiendo gran parte de su valor expresivo y creativo.

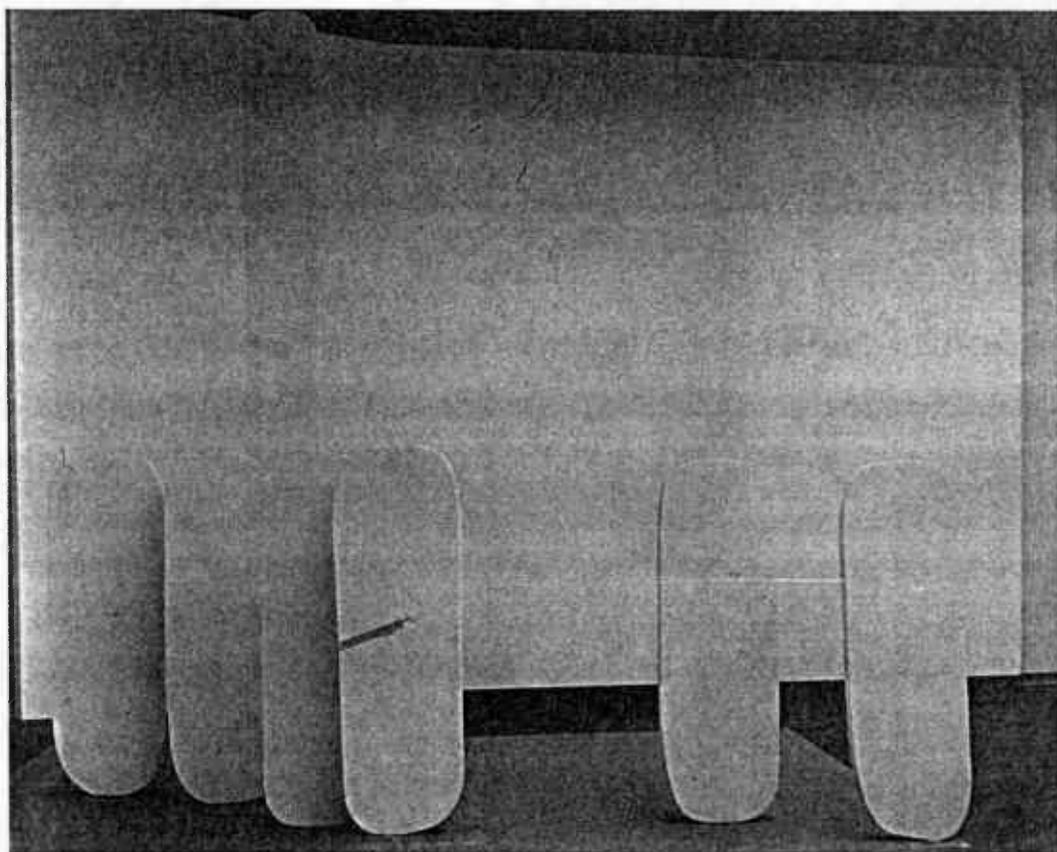
Con esta particular fase como única excepción (segunda mitad de los '60), Guerrini siempre ha afirmado el valor del corte directo (del que Brancusi fue el primer defensor contemporáneo) y de la carga emocional, que de manera más o menos evidente, se manifiesta a través de este. Evidentemente, en lo que hoy podemos definir como un momento de transición determinante, la idea, el 'concepto espacial', por usar un término del lenguaje de Fontana, debió prevalecer sobre cualquier otra componente, para que Guerrini encontrase aquella fundamental claridad resolutiva.

Il.69 Guerrini
'Escultura XI' 1967
Granito negro de Suecia
cm.230x200x100

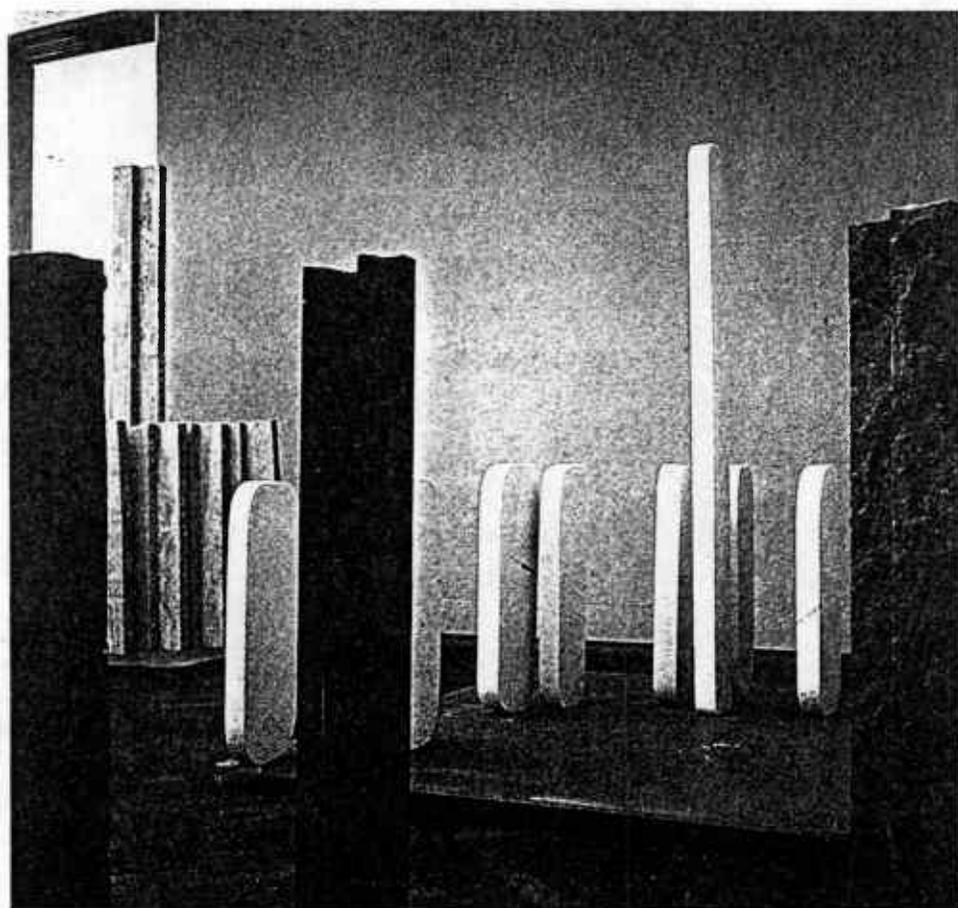


Il.70 Guerrini
'Escultura IX' 1968
Travertino oro Rapolano
cm.280x200x100





Il.71 Guerrini 'Escultura blanca' 1968
Mármol Sivec de Yugoslavia, cm.280x300x200



Il.72 Guerrini, detalle de la sala personal
de la XXXIV Bienal de Venecia, 1968

- Capítulo V: LAS 'PIEDRAS' DESDE EL '69 HASTA HOY

V.A. La elección definitiva

Si en los años '50 Guerrini había renunciado a la placa de metal para dedicarse al volumen de la piedra, en la experiencia '65-'68, con un significado muy distinto, se dirigió de nuevo a la bidimensionalidad; esta vez las láminas de mármol habían invadido el espacio, que desde entonces estuvo a merced del escultor. En este momento, agotado, por así decir, de todas las experimentaciones, efectúa la elección definitiva; por segunda vez vuelve a la piedra, a la relación directa entre ésta y la mano del artista, sin que la máquina vuelva a hacer de mediadora.

"..El bloque con su forma determinada por los modos de la separación ya no incide en el nacimiento de la obra. Se pierde cualquier referencia a la cantera.." (Santini '89, pag.36)

La escultura ya no estará constituida por un monolito; la frecuente utilización, en las obras más recientes, de dos

o más elementos, superpuestos o unidos, da al conjunto una capacidad de movimiento que es más eficaz por estar apenas insinuada, abortada al principio de la realización. La percepción del observador está inducida a imaginar, en todas sus variantes, el desarrollo de esa acción que se quedará en un estado de potencialidad.

Los 'cuerpos' de piedra, pues, vivirán uno junto a otro en el espacio, en una concepción reflexiva, en un "...complejo de presencias especulares.. una operación puramente cerebral, más que de memoria.." (Terenzi '71)

Recuerdo cómo durante una visita que hice a Guerrini en su estudio de via Pinciana, de pronto encontró la disposición resolutiva para una de sus composiciones; esto había podido suceder en cuanto que, vista en relación ocasional con las otras esculturas, ella misma había expresado la necesidad de un movimiento para completarse. Aunque el método fuese prevalentemente intuitivo, y por tanto insondable, observé cómo, efectivamente, ahora la escultura 'funcionaba' perfectamente. Las distancias, las inclinaciones, el contraponerse de los distintos elementos había encontrado, ahora, la mejor manera de expresarse. Un movimiento, poco más que insinuado había sido suficiente, pero aquel gesto me revelaba toda la sensibilidad adquirida con la total dedicación.

Las leyes que regulan la tensión del espacio se indagan de

modo muy complejo y sutil, aunque su fin sea llegar a un resultado de extrema y desarmante simplicidad.

Amplios planos contrapuestos a pasajes estrechos y 'peligrosos', tensas diagonales, breves deshechos, espesores que se hallan en el límite de lo elaborado, puntas que hieren, aunque los perfiles nunca son rígidos, interrupciones inmediatas, inclinaciones a veces degradadas, a veces escarpadas, corrimientos, superposiciones, fisuras imperceptibles, extensiones que dan la impresión de ir más allá de la materia, oblicuidades, verticalidades, horizontalidades.. asumen un carácter indescifrable, parecen corresponder, en aquellas piedras, a unos humanísimos 'estados de ánimo'. (ver nota n.14)

El pausado coloquio de los detalles de la obra, y de las obras entre sí, parece narrar episodios de vida, o mejor, los contenidos, los conceptos deducidos, las intuiciones alcanzadas por tanta sensibilidad y aplicación.

V.B. La renuncia al volumen

Aunque parezca contradictorio, en estas piedras el artista parece querer negar el volumen, para identificarse, sin embargo, con las sombras; no le interesa subrayar el valor de la sombra creada por la luz al golpear contra el objeto, o la que se proyecta en el espacio circundante (componente central como veremos de la investigación de Giuseppe Uncini), lo que le interesa es eliminar la sobrecarga visual de la piedra, privándola de cualquier exceso emotivo, asumiendo, así, la idea de sombra como signo de esencia física, la misma que define como 'alma'.

En la elaboración de una forma-escultura, a parte de las motivaciones principales, intervienen innumerables matices imperceptibles. La connotación de estas últimas 'partículas' inaprensibles puede definirse fría, destacada, su peso es tan ligero que roza la inconsistencia, casi como si, superado un cierto límite, tendiesen a convertirse, en un último estadio, en un recuerdo tan débil de sí mismas que

dejan en el grado más profundo de la apariencia, como única huella, su sombra.

La sensación que se experimenta observando los trabajos más recientes de Guerrini, es que, al renunciar a todo lo que esté fuera de sí, encontrando en la concentración aquella primera idea, tan concreta y abstracta que aguanta años y años de trabajo, comprendida, o mejor, sentida, tanto que no tiene necesidad mayor que cumplirla en cada matiz, por mínimo que sea. El escultor al afrontar cada piedra, ha desarrollado cada uno de estos sutilísimos detalles, que asumiendo dimensiones y proporciones han adquirido concreción y presencia, manteniendo ligereza abstracta, de donde nace la posibilidad de convivir simultáneamente.

Excluyendo la evidencia plástica, el artista se concentra en los perfiles, en las superficies, en las posibilidades antigravitacionales, ciertamente, sin negarle la concreción a la piedra, dedicándole, más bien, una atención fuera de lo común, y revelando, en ocasiones inesperadas, dispuesto a todas las "..renuncias en el plano espectacular.." (Santini '89, pag.36), una predilección por una imagen más silenciosa y absoluta.

Desde principios de los años '70 la intención de concebir un espacio ilimitado, en el que cada objeto-escultura es un elemento de agregación, en perfecta e hipotética corre-

lación con cualquiera de las demás esculturas, y con todo el conjunto, encuentra correspondencia en Guerrini.

El haber eliminado la componente de sobrecarga volumétrica, haber renunciado a la posibilidad de crear con los contrastes ha sido determinante para alcanzar esa vasta composición de conjunto constituida por toda su producción sucesiva.

No se trata sólo de agregación, así como no se trata de instalación modular; estamos ya a un nivel de conexión que nos permite considerar, efectivamente, toda una producción como una sola escultura. Una escultura, que si bien se puede considerar como terminada, incluso con la participación de no todos los elementos, se convierte en un concierto de perfecto equilibrio, en las recíprocas relaciones armónicas, ante la presencia de un número más elevado, sin dejar de ser una situación espacial, siempre abierta a acoger nuevos elementos.

"Al gesto amplio, a la estructura ya simplificada, pero impregnada de aquella voluntad de protesta se les sustituye con una meditación que actúa, quizás más profundamente.. podría aún decir que se trata de un 'Land-Art' realizado a través de estructuras primarias.. La simplificación de la estructura ..es una invitación a la claridad. La escultura es una propuesta constructiva, para un hábitat distinto. No propone, fuera de la Historia, el desier-

to natural, a partir de la Naturaleza no modificada del Hombre, a partir de la Naturaleza inhumana, según la definición de Merleau-Ponty; sino más bien un paisaje natural en el que todo puede tener una colocación que no contradiga, y no contradictoria, en el que el valor, la dimensión humana de las cosas construidas, no abrume a la preexistente naturalidad, que es un hecho imprescindible..

Entonces pues: hace falta individualizar la necesidad del Hombre, devolverle la corresponsabilidad del paisaje.. La piedra es uno de los elementos primordiales sobre el que la intervención de la mano, la gestualidad del procedimiento, vuelve a guiar a la experiencia y al conocimiento del Hombre.

Land-art ante todo, repito, pero como precisa voluntad de intervención y de definición humana del paisaje.. ..alternativa a las ciudades-dormitorio, a las colmenas alienantes.." (Ponente '85, pag.26)

V.C. Reflexiones inherentes a la colocación de las obras

Una relevante contribución al carácter de su concepción plástica, la da el uso particular que Guerrini hace de la 'base', especialmente para sus composiciones de medidas contenidas. En realidad ésta se convierte en una componente determinante en el orden sumario, tanto por estar realizada con el mismo material y con el mismo tratamiento de superficie de las otras partes de la obra, como por el espesor 'grueso' con el cual la resuelve numerosas veces.

Con este 'expediente' plástico se pone en evidencia justamente la importancia primaria del espacio en el que se verifica la disposición, corroborada, por lo demás, por el título que aparece frecuentemente: 'Recorridos' (Il.74,75,76).

Es difícil decir si tienen más importancia los elementos concretos, o el espacio que filtra inscrito entre los mismos.

De aquí emerge una sensación de 'calle-plaza' donde los personajes de piedra parecen evocar a las 'figuras desconocidas' que dieron origen a los gouaches. Esta vez el interés por la sombra va también hacia su proyección sobre la superficie de la base; la sombra como una impresión, convertida en piedra.

Cotejando los dos períodos en que Guerrini se ha dedicado a la piedra, es interesante hacer un alto en las distintas exigencias de colocación. El tema es, a mi parecer, muy importante porque, a parte del valor objetivo de las obras, su colocación expositiva puede alterar sensiblemente la imagen o rendir, de la manera más eficaz los valores que el artista quería expresar.

"Guerrini está convencido de que la confrontación con el espacio externo es siempre perjudicial, en el sentido de que éste último, sin dimensiones, tiende a chupar y a anular la proporcionalidad de las grandezas. El Arte no es un reto lanzado al cielo, ni una nueva torre de Babel, su espacio ideal se queda en el interior de una estructura arquitectónica. Solo en un lugar de alta concentración visual las obras pueden vivir en una dimensión coral, dialogar en un cuerpo a cuerpo que el artista ya tuvo con ellas en la cantera deshabitada.." (Imponente '85, pag.21-22)

En base a estas convicciones Guerrini instala, como vere-

mos sucesivamente, su exposición más importante. Sin embargo nos parece oportuno subrayar también otras consideraciones.

Por lo que se refiere a las obras realizadas entre los primeros años '50 y '64, como hemos visto, no podemos hablar todavía de 'dimensión coral'; en estas esculturas el aspecto predominante es la elaboración precisa de un tema, desarrollado en toda su densidad expresiva. Cada obra tiene una historia específica, resuelta exhaustivamente en sí, y, aunque en el ámbito de un lenguaje plenamente identificado, encuentra un desarrollo autónomo que le consiente presentarse incluso individualmente, sin particulares exigencias ambientales. Concebida para acentuados contrastes, opino, que esta escultura se manifiesta en el mejor de los modos, si se la exhibe en un espacio externo; sin sufrir aunque esté expuesta a una iluminación solar, que, por el contrario intensifica su matriz inquieta, se impone, de todas formas, gracias a su carácter decisivo y generoso, incluso en una situación climática más anónima, en una colocación urbana de tipología histórica o contemporánea o en una ambientación natural, en la que es siempre capaz de imprimir un testimonio altamente sugestivo.

Recogiendo las motivaciones enunciadas por Guerrini, seguramente la obras realizadas desde el '70 hasta hoy pretenden una mayor atención expositiva. Las cualidades artísticas profundas requieren un proceso de descubrimiento por

parte del observador, una "...especialísima atención de escucha" (Santini '89, pag.37) que nos consentirá recibir y apreciar realmente el valor de conjunto. Estas esculturas necesitan, en consecuencia, un aislamiento visual de factores ajenos a ellas, de manera que la observación se centre sobre ellas.

La elección del lugar interno, y preferiblemente contemporáneo, establece definitivamente la distancia que hay desde unas referencias remotas, y una luz no violenta, que evoque a la natural, señala claramente la huella más serena y la distancia emocional adquiridas por el artista. Esta situación permite a las obras expresarse en toda su intensidad, encontrando un particular provecho en el encuentro perceptivo de sus prolongaciones imaginarias, las cuales, proyectándose hacia los elementos del entorno arquitectónico que las contiene, instauran una relación de positiva interferencia, desarrollando plenamente todo su potencial comunicativo..

La hipótesis de que unas esculturas de piedra no deban ser expuestas en un espacio externo, podría aparecer como una contradicción; por otro lado, motivaciones, ciertamente válidas, no deben correr el riesgo de parecer simplista. El objetivo de estas reflexiones quiere, no es otro que, provocar una mayor consideración del carácter específico de las obras de las que se debe cuidar la instalación, sin olvidar el hecho de que constituyen el resultado de un complejo procedimiento operativo.

V.D. El gesto sobre la piedra, partícipe del espacio

El trazo de la punta sobre la piedra es el testimonio del encuentro de la mano con el material que narra de la manera más fiel, el recorrido de trabajo seguido por el artista.

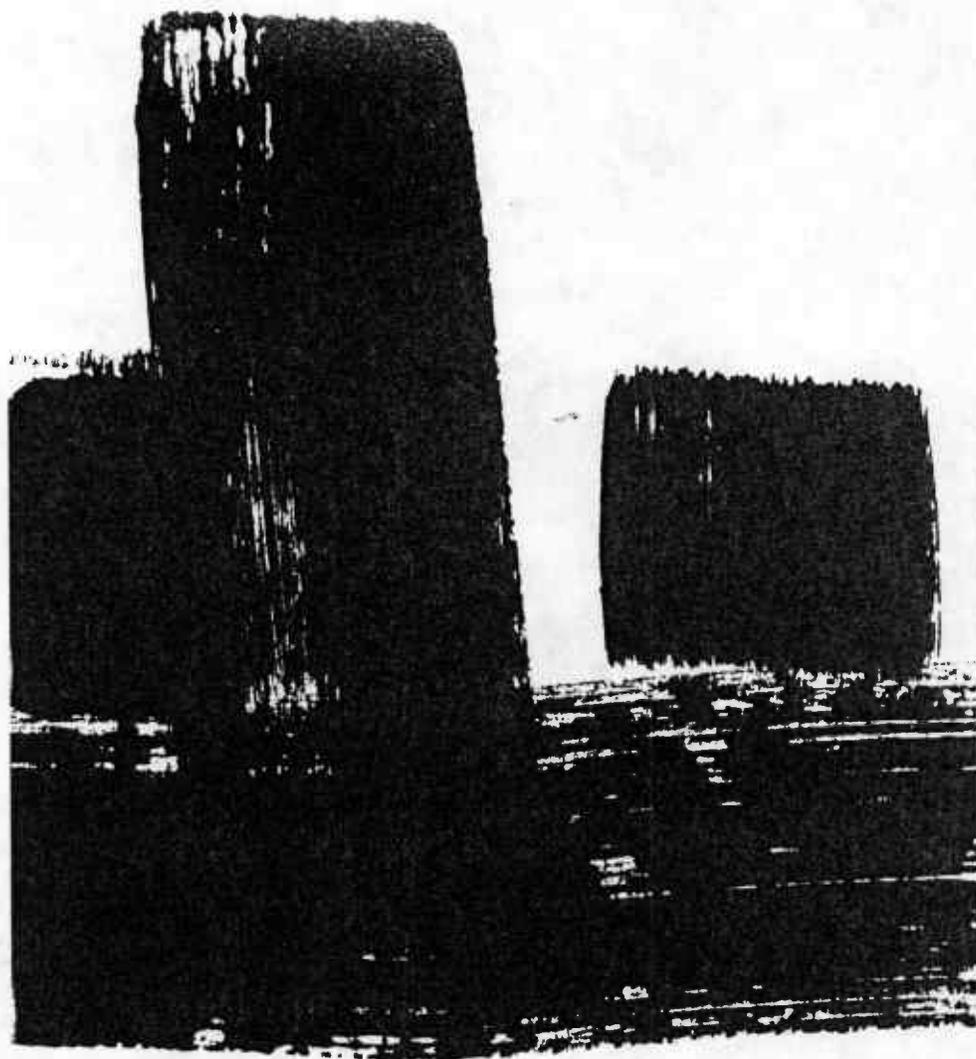
Cualquier escultura realizada en un bloque de piedra requiere una fase preliminar de abocetado en la que se usa casi siempre el puntero, instrumento esencial y extremadamente eficaz. Aunque inevitablemente el 'impacto' se dé a través del gesto violento del desbastado, la elección de este medio revela el profundo respeto por la piedra en su natural conformación; la materia nunca es ofendida.

Llegando al 'espesor' deseado, la elección de Guerrini no cambia; el medio de trabajo seguirá siendo el mismo, enseñando en los surcos quebrados, y en los ásperos relieves, las más eficaces potencialidades de la piedra, mientras las marcas trazadas en direcciones más o menos contrapues-

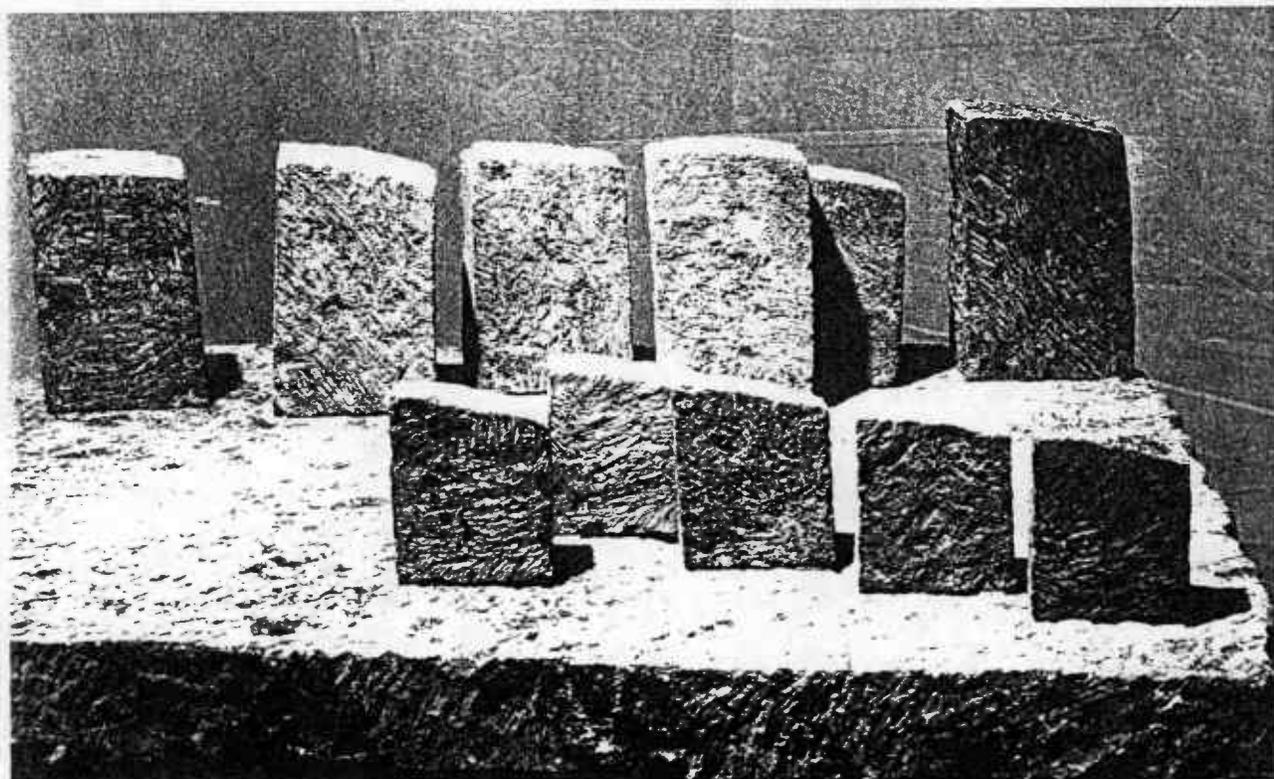
tas acentúan más aún el sutil dinamismo de los movimientos de las superposiciones.

Un gesto, el de Guerrini, para nada automático y repetitivo, sino concentrado y emocionado, adherente a su propio temperamento, sensible y consciente de las diferentes estructuras características de las piedras, partícipe del 'color' y de la expresividad del conjunto.

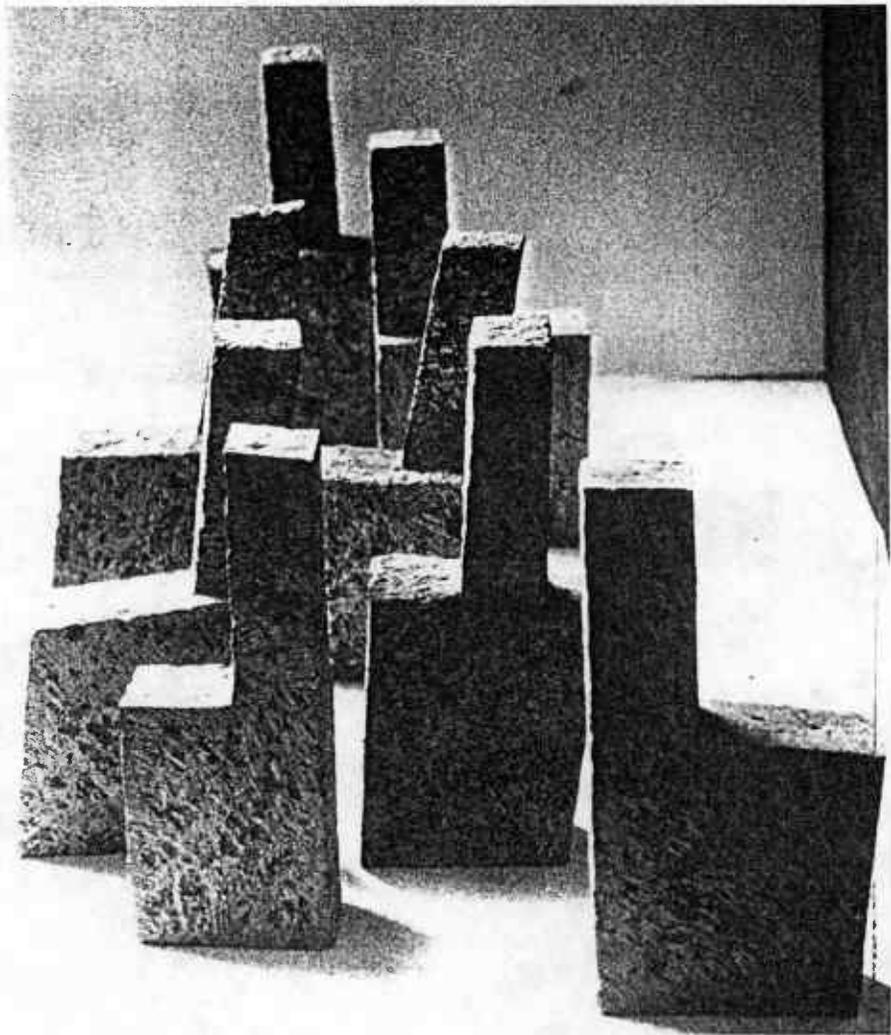
La superficie cincelada supone, en la relación entre piedra y espacio, una continuidad de interacción; se verifica así la acción simultánea del espacio que entra a formar parte de la escultura, mientras recíprocamente la forma (y sus contenidos) tiende a liberarse de sus límites, a destacarse de su condición, en absoluto inerte, sino que se convierte en algo totalmente partícipe del espacio. Al no haber, en el plano perceptivo, interrupción entre objeto y espacio, se realiza plenamente aquella compenetración de tensiones e intensidad entre los elementos de la escultura, entre la obra individualizada singularmente y el conjunto de la producción, es decir entre la 'escultura, y lo que ya no es vacío circundante, sino 'espacio cargado de energía'. Casi se podría pensar en las diversas esculturas como si hubieran vivido unidas en algún momento en la roca y las hubieran separado para que viviesen individualmente por su cuenta, para después, en un futuro lejano, reunir-las con naturalidad y tener la capacidad de coincidir como originariamente, la una con la otra.



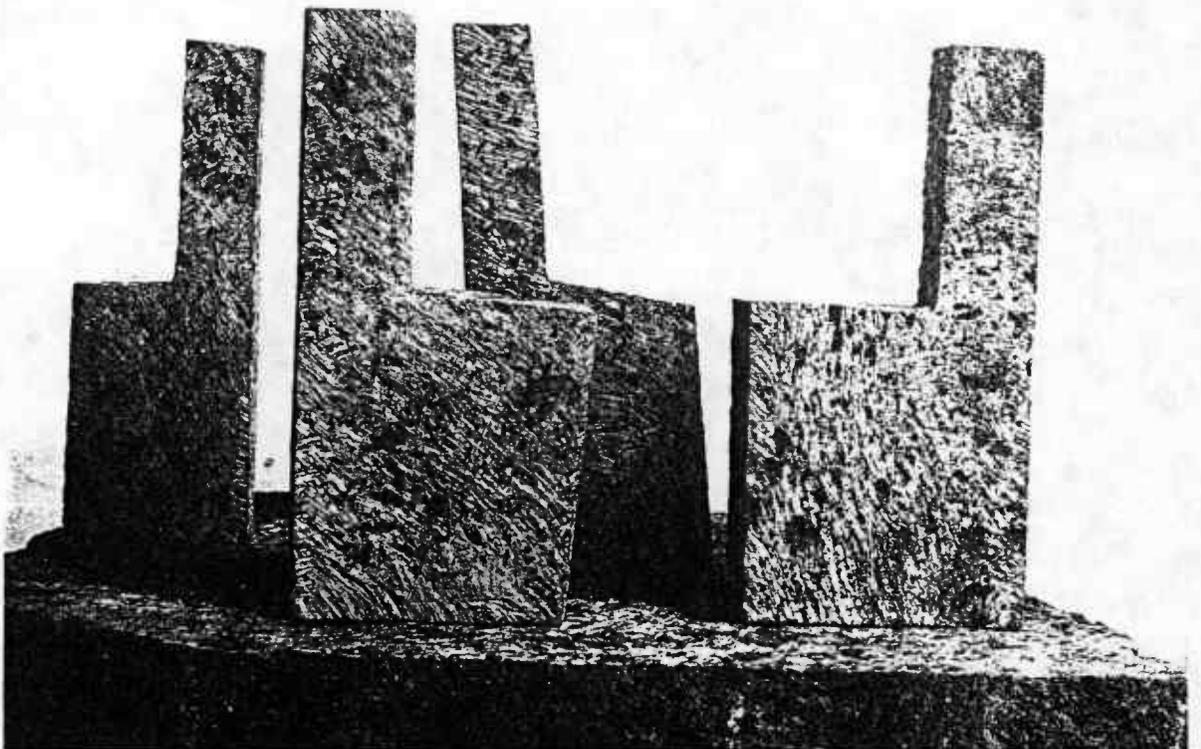
Il.73 Guerrini, 'Estudio para una escultura de piedra' 1973, Témpera, cm.50x70



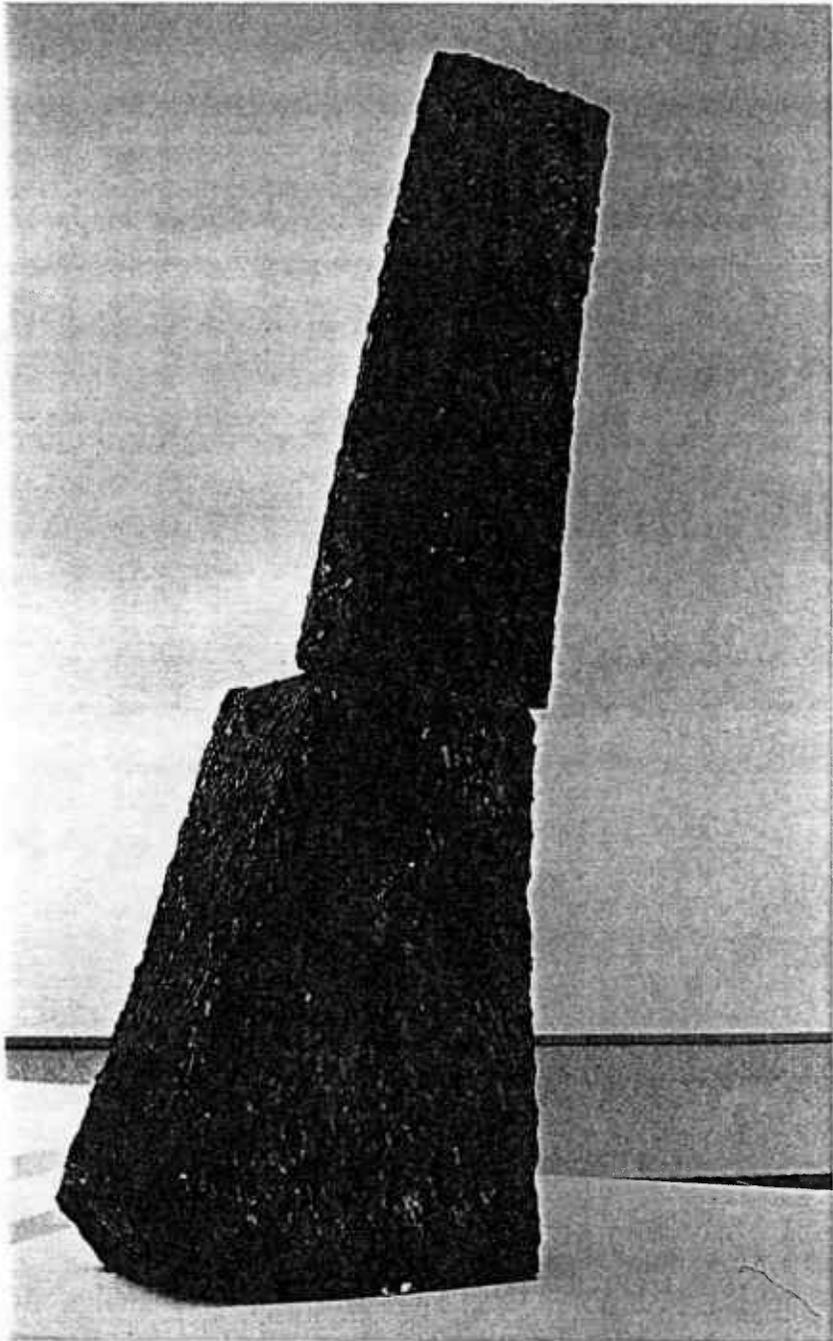
Il.74 Guerrini 'Escultura recorridos con once elementos' 1971
Piedra de S. Silvestro, cm.20x90x80



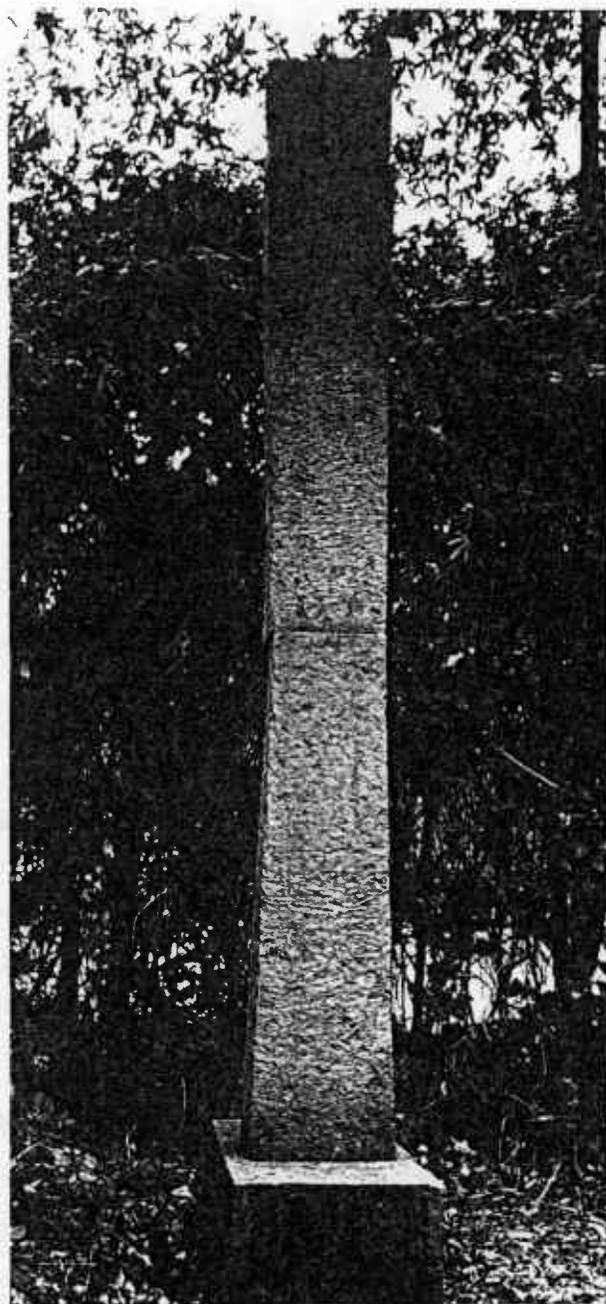
Il.75 Guerrini, Estudios con elementos libres
de las 'Esculturas recorridos' 1969
Piedra de Montecompatri, h.cm.40



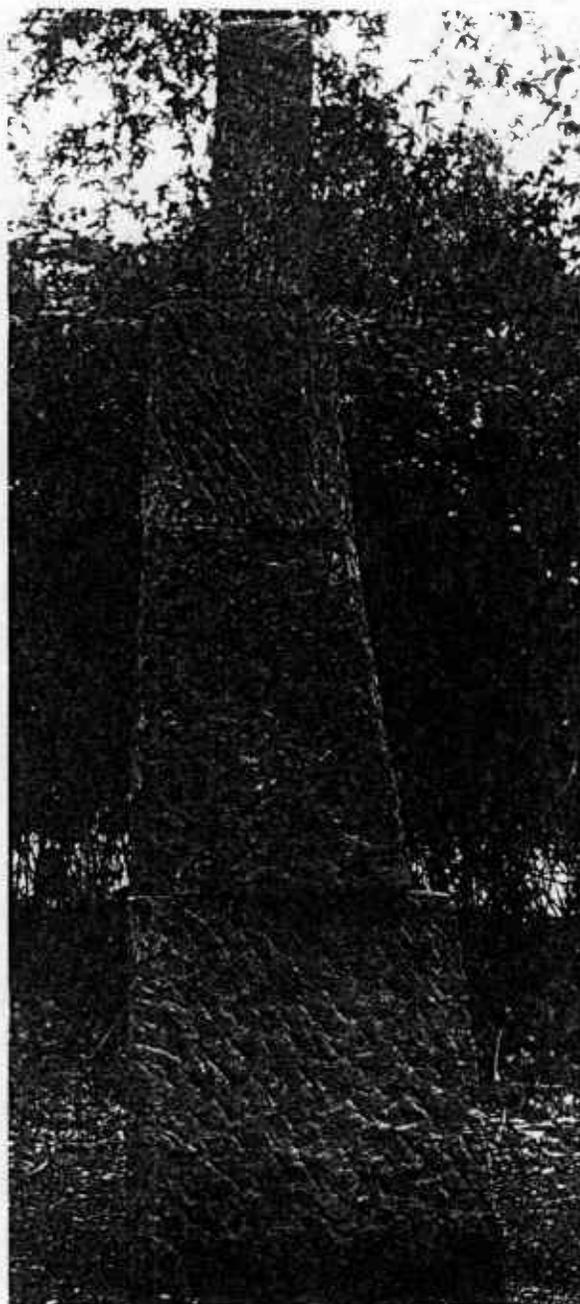
Il.76 Guerrini 'Escultura recorridos con cuatro
elementos' 1969
Piedra de S. Silvestro, cm.40x80x60



Il.77 Guerrini 'Figura en camino' 1976-82
Piedra de Rocca Priora, cm.180x63x43



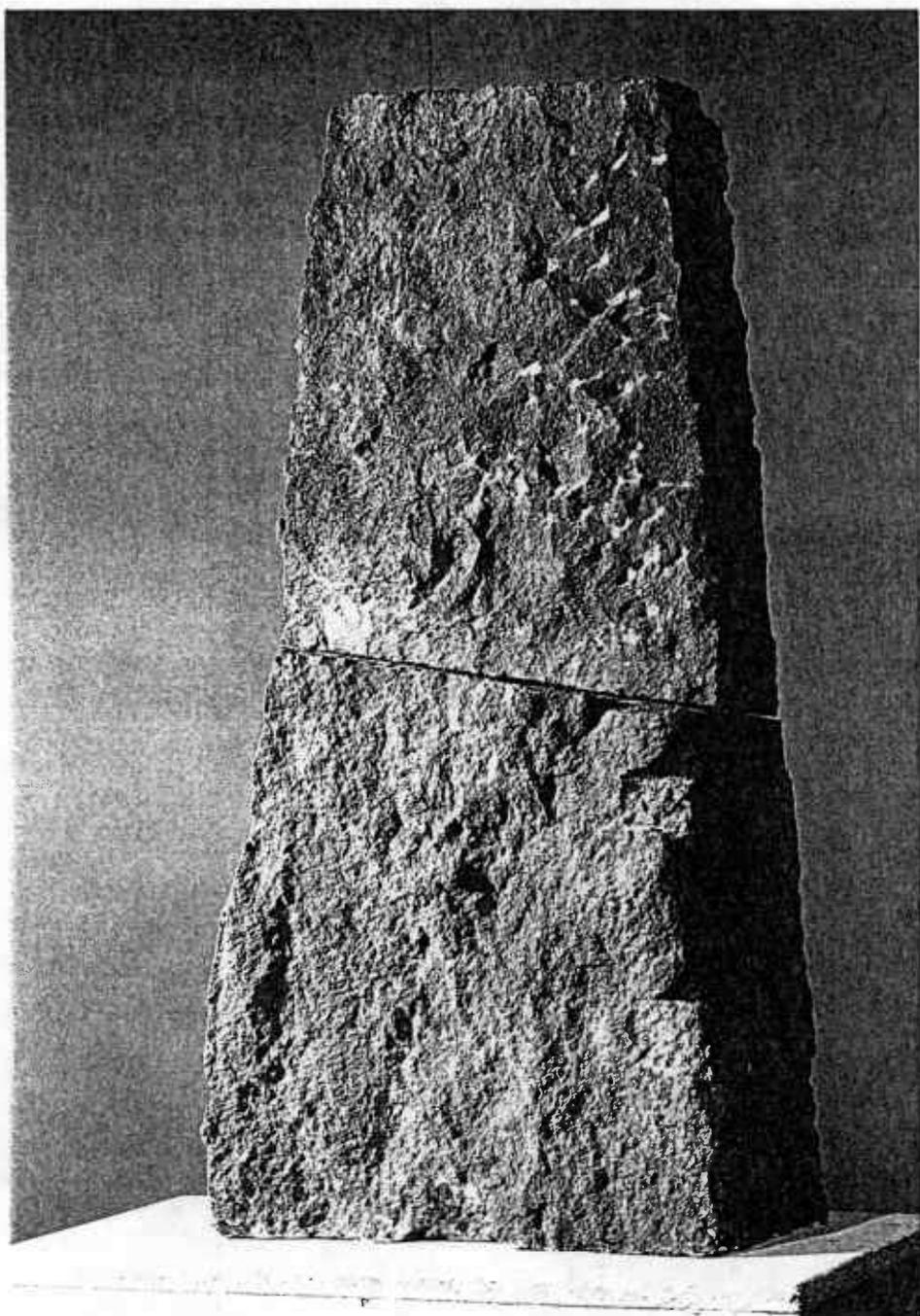
Il.78 Guerrini 'Robot'1975-83
Piedra tuscia de Vitorchiano
cm.230x40x70



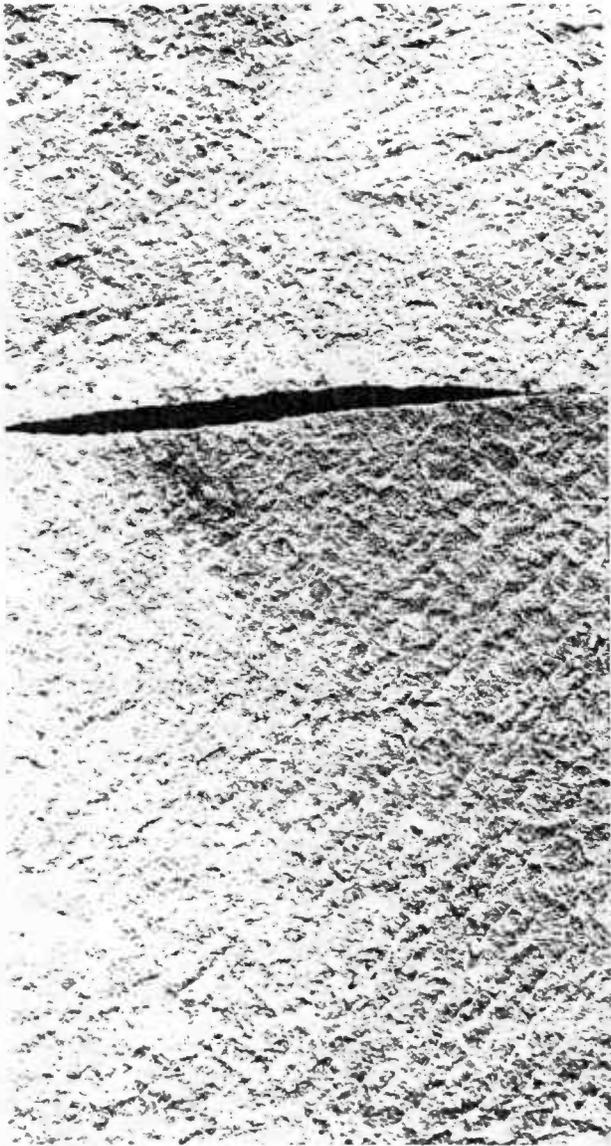
Il.79 Guerrini 'Victoria'1983
Piedra tuscia, cm.210x60x30



Il.80 Guerrini 'Mujer' 1981
Piedra tuscia, cm.130x36x18



Il.81 Guerrini 'Personaje escabroso' 1976
Piedra de S. Silvestro, cm.80x35x28



Il.82 Guerrini,
Detalle de la Il.102



Il.83 Guerrini, Detalle
'Escultura orgullosa' (a) 1975
Piedra tuscia de Vitorchiano
cm.95x26x25

V.E. La importancia del color

En dos ocasiones Guerrini se ha enfrentado con el color: en los gouaches y también en las piedras. En la producción 'pictórica' decide utilizar opciones cromáticas 'abstractas', que no tienen ninguna referencia directa con los tonos de la escultura. Hay que destacar cómo, de nuevo, siguiendo su naturaleza, el escultor recalca la cualidad específica del hecho artístico, sin someter la pintura a la escultura; no obstante la primera juega aquí un papel de acercamiento a la segunda, estableciendo la idea que se desarrollará más tarde, de que la 'pintura', tanto por los tonos como por la total ausencia de búsqueda del volumen, manifiesta su completa independencia lingüística.

No son muchos los artistas contemporáneos que siendo, por así decir, 'especialistas' en uno de los dos campos, han conseguido mantener esta distancia y obtener de ambos la misma calidad. (18)

Así en los gouaches nos encontramos frente a tres colores dominantes: el negro, el amarillo y el violeta. Guerrini niega una premeditación, pero yo creo que intentar deducir una función propia, relativamente precisa, pueda quizás contribuir a su mejor apreciación. No por nada el negro es el máximo contraste de la luz total (es decir el máximo acromatismo) y el amarillo y el violeta, como complementarios, constituyen el máximo contraste cromático.

Supongamos entonces que el negro nos pueda llevar a la sensación de contraluz, tan importante para Guerrini, que el amarillo se pueda identificar como una luz cecadora sobre la forma y que el violeta se le considere para referencias más pensadas. El artista parece colocar sus hipotéticas esculturas así como sus contenidos en tres situaciones 'climáticas' extremas, de tal manera que, superado este examen se pudiera sentir las formas 'funcionar' y vivir finalmente. Si en las dos primeras situaciones la iluminación violenta e implacable, por presencia o ausencia es ya una prueba difícil, la tercera asume un papel de suma de memorias, de pensamientos incommunicables de otra forma, es decir de palabras no encontradas, expresada ahora de otra manera.

Por el contrario, cuando Guerrini elige las piedras le observamos realizar un verdadero ensayo tonal. En estos materiales encontramos una ilimitada gama de grises, tendentes al lila, al azul, al rosa, al amarillo, al ocre.. al

calor, al frío, a la concreción, a la inconsistencia..

"..Es extraño (aunque preferiría decir increíble) cuánto color sabe contener un gris.." (Pouchard '85)

Para muchas de estas tonalidades no existen denominaciones cromáticas y probablemente sólo Morandi (19) podía haberlas conocido.

En su seca y contenida exhibición no hay ninguna complacencia. Respondiendo perfectamente a la naturaleza de Guerrini, no hay nada grosero aquí tampoco; a la "..repetición de las formas, aparentemente casi invariadas.." (Trombadori '85) corresponde una igual repetición de los tonos que se conjugan en completa sincronía con las esculturas. Las cuales contribuyen (con una componente no indiferente de sutil sensibilidad y ligereza) a vencer, las leyes gravitacionales, a alcanzar aquella rara condición de abstracción que lleva al artista a definir sus propios resultados, ya cercanos al alma.

* * *

(18) Considero oportuno citar el ejemplo de uno de los ar-

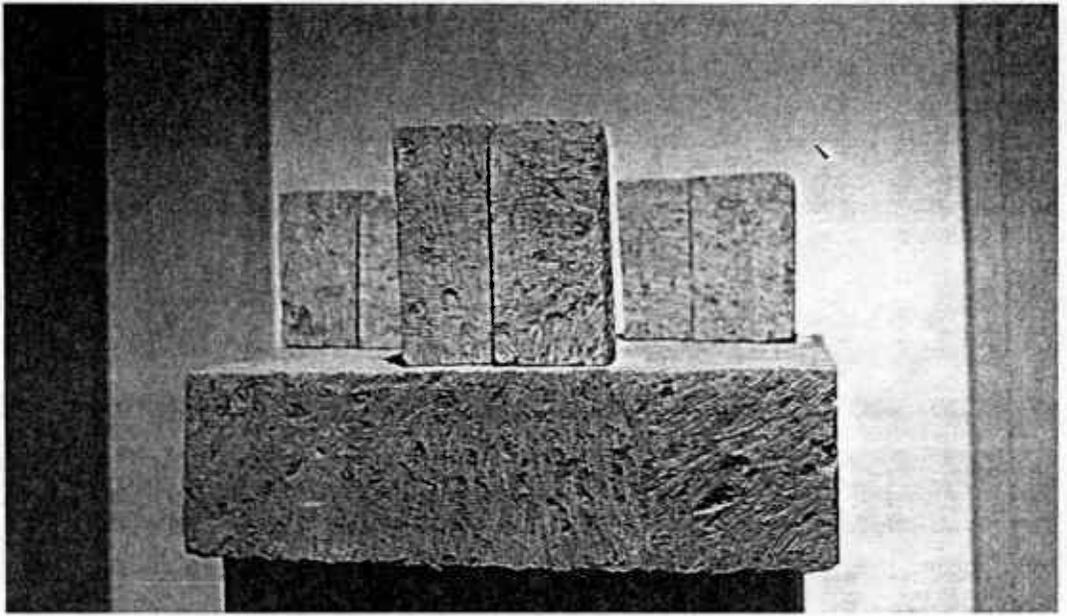
tistas italianos, Marino Marini, de mayor valor, y de los más establecidos, incluso internacionalmente, cuya imagen está muy perjudicada, justamente por su obra 'pictórica'. El escultor toscano (Pistoia 1901 - Viareggio 1980) especialmente conocido por la interpretación del tema 'caballo y jinete' (Il.97,98), del que ha obtenido resultados de indiscutible eficacia, en madera como en yeso, en bronce, y en los últimos años en piedra, en este mismo período se dedicó mucho a la pintura, con resultados ciertamente inferiores. Desde la extinción del artista, esta producción se ha expuesto y difundido ampliamente, sin la necesaria selección y sin la necesaria distancia de la obra de escultura, bastante más auténtica.

Hay que decir, por lo demás que Marini intervino sobre la escultura en numerosas ocasiones con seguras intuiciones de 'color', obteniendo una contribución válida a la creación plástica; pero era un gesto sentido por instinto. Cuando como, escultor innato, intenta producir el cuadro, traiciona su naturaleza y no alcanza los resultados que habría podido.

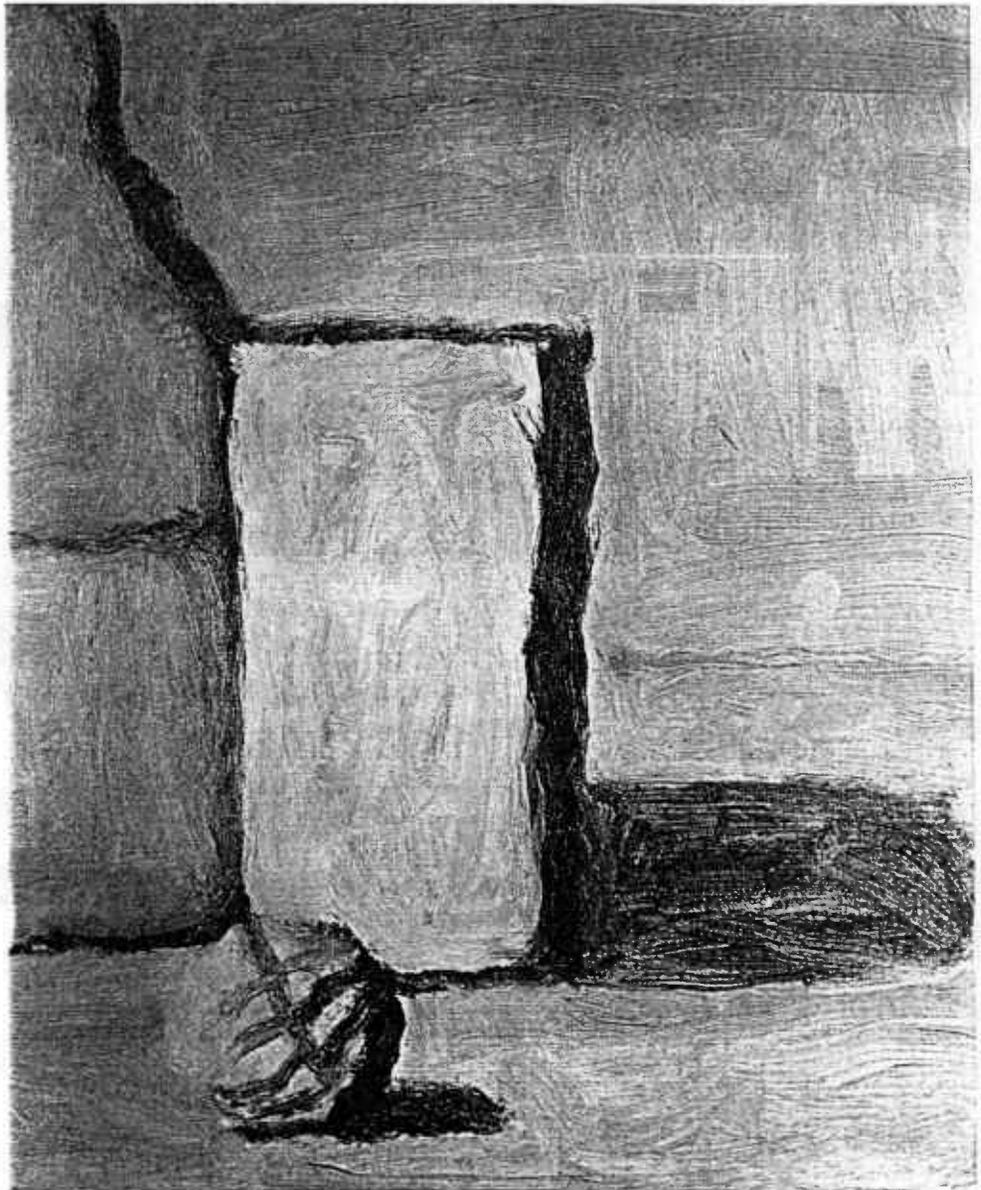
(19) La comparación con la pintura de Giorgio Morandi me parece interesante también por la adición que el artista boloñés efectuaba entre sus 'objetos' dispuestos uno junto a otro, en una estaticidad vertical, aparentemente silenciosa, que en cierto modo recuerda a algunas composiciones de Guerrini, como los 'recorridos' ..y, también, por su

proponer las esculturas cada una filtrada y seguida por otra (Il.85).

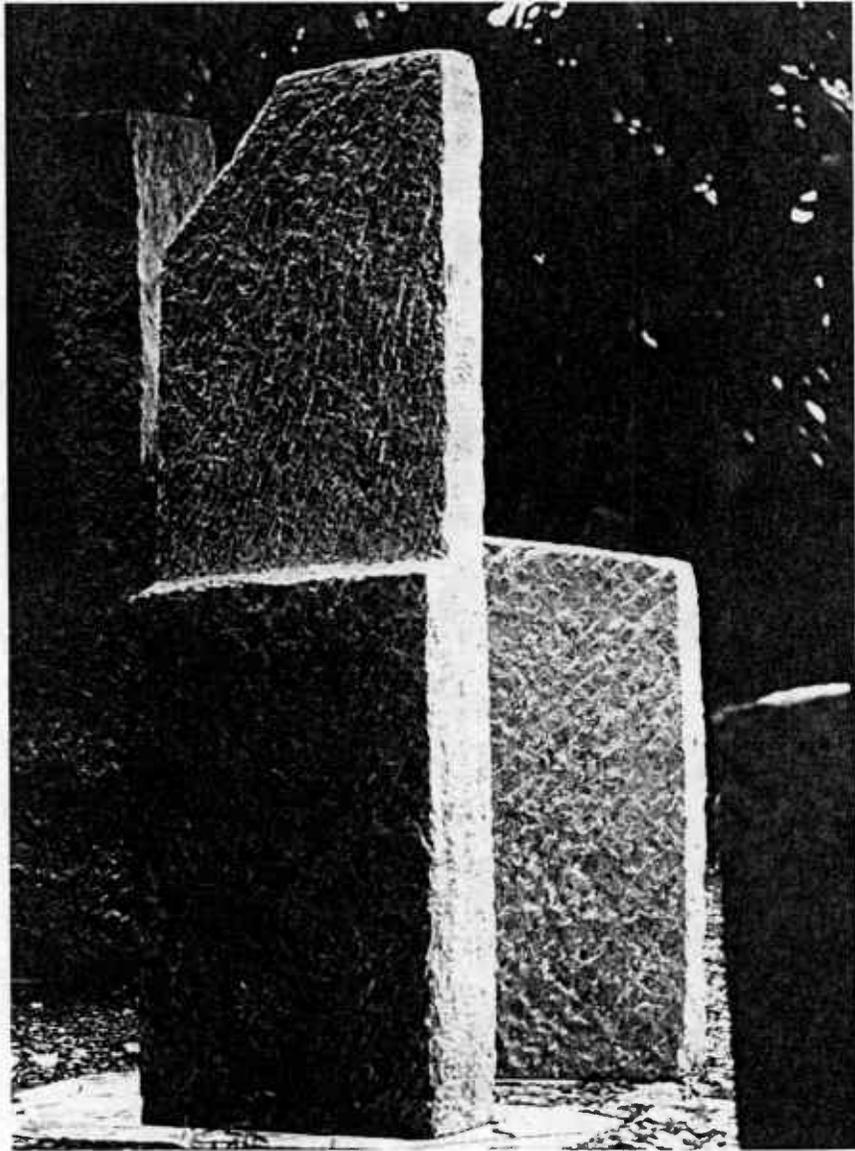
Hay que notar la colocación de los objetos de Morandi, que suelen estar en proximidad de la esquina de la tabla sobre la que se apoyan (Il.91,92). Esta elección provoca un sutil estado de precariedad.



Il.84 Guerrini 'Arquitectónica' 1975
Piedra tuscia, cm.60x40x60

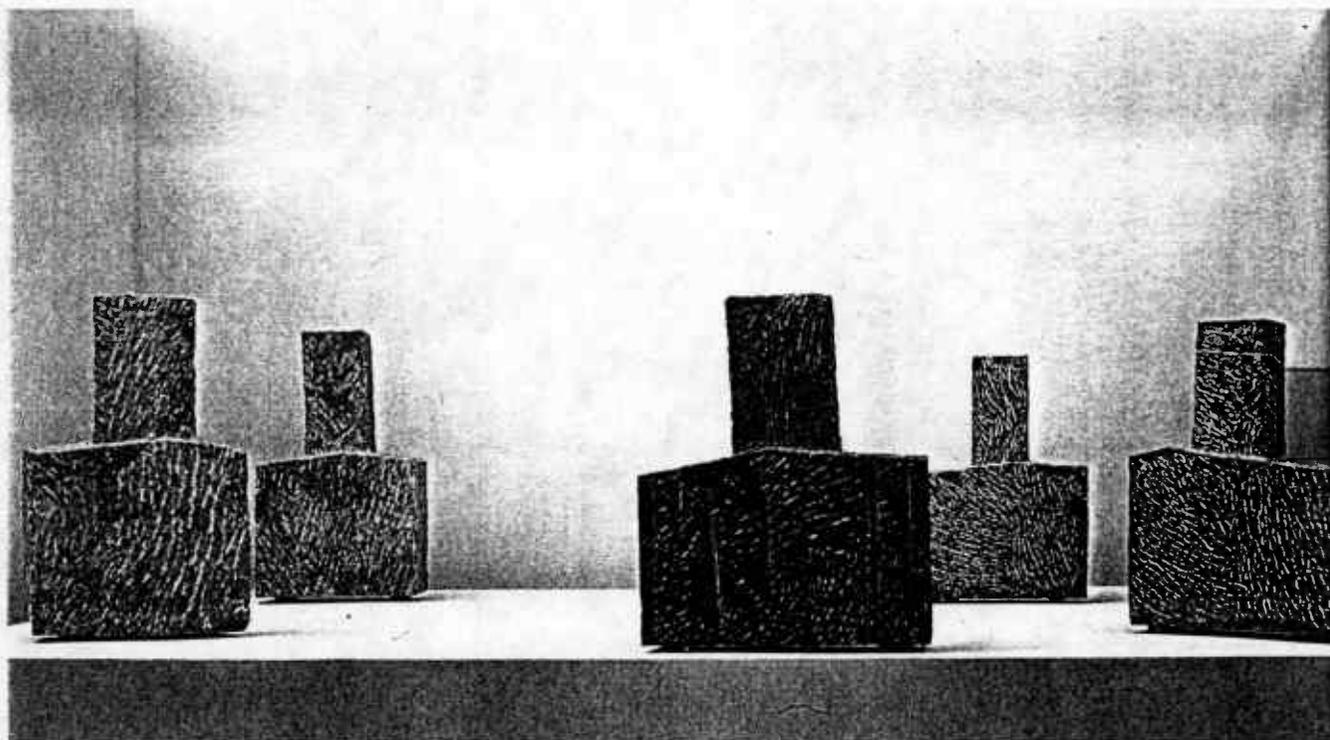
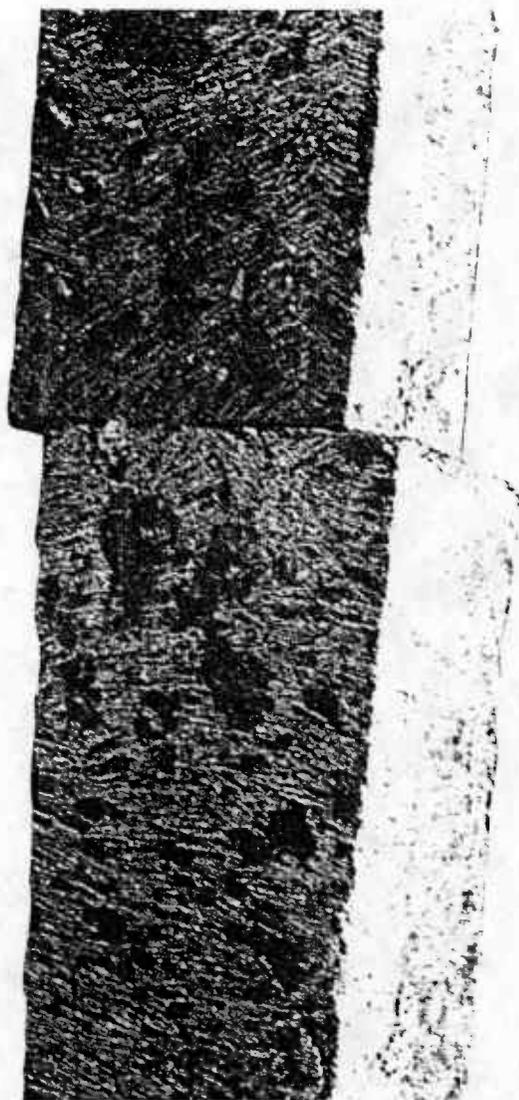


Il.85 Morandi, Detalle de 'Bodegón' 1964
Oleo sobre tela, cm.25,5x30,5

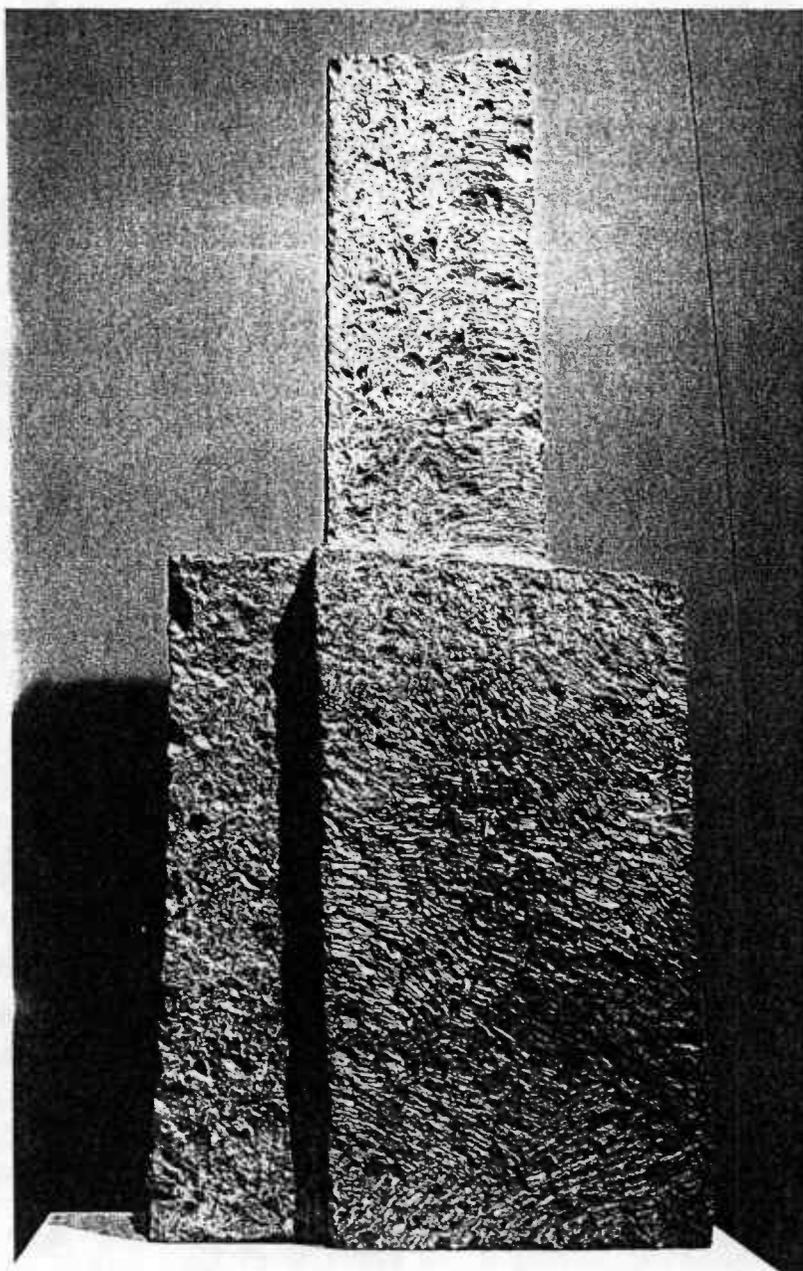


Il.86 Guerrini 'Sin título' 1979-86
Piedra Samantha, cm.195x75x112

Il.87 Guerrini,
Detalle 'Escultura orgullosa' (b)1975
Piedra tuscia de Vitorchiano
cm.95x26x25



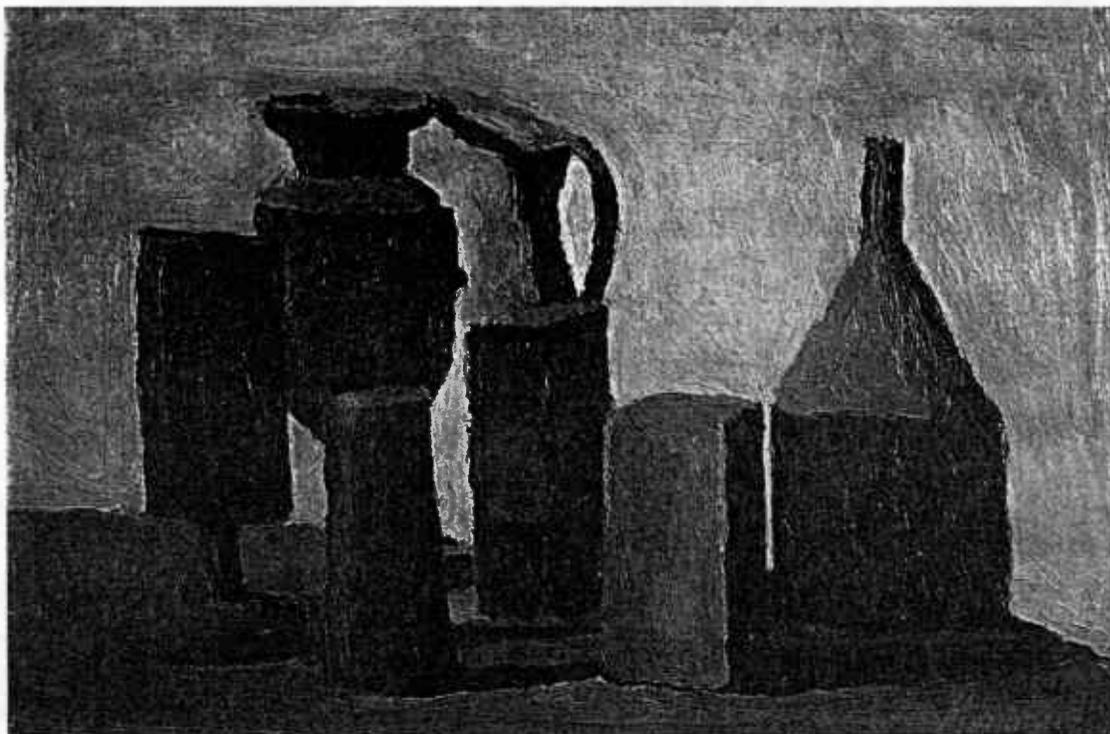
Il.88 Guerrini 'Cinco piedras a la Cuadrienal' 1972
Piedra del Furlo, piedra Samantha, piedra tuscia
h.cm.120, base cm.50x500x300



Il.89 Guerrini 'Escultura rosa' 1973
Piedra rosa de Yugoslavia, cm.114x47x18



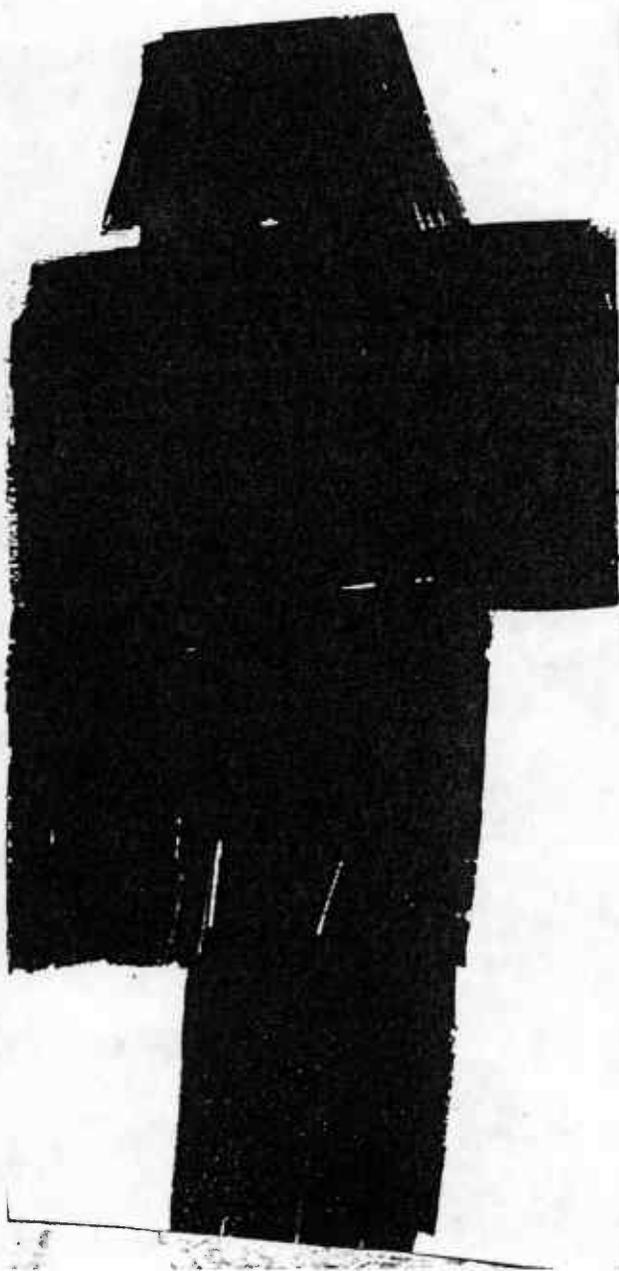
Il.90 Guerrini
'Personaje' 1977
Piedra de Rocca
Priora,
cm.170x35x35



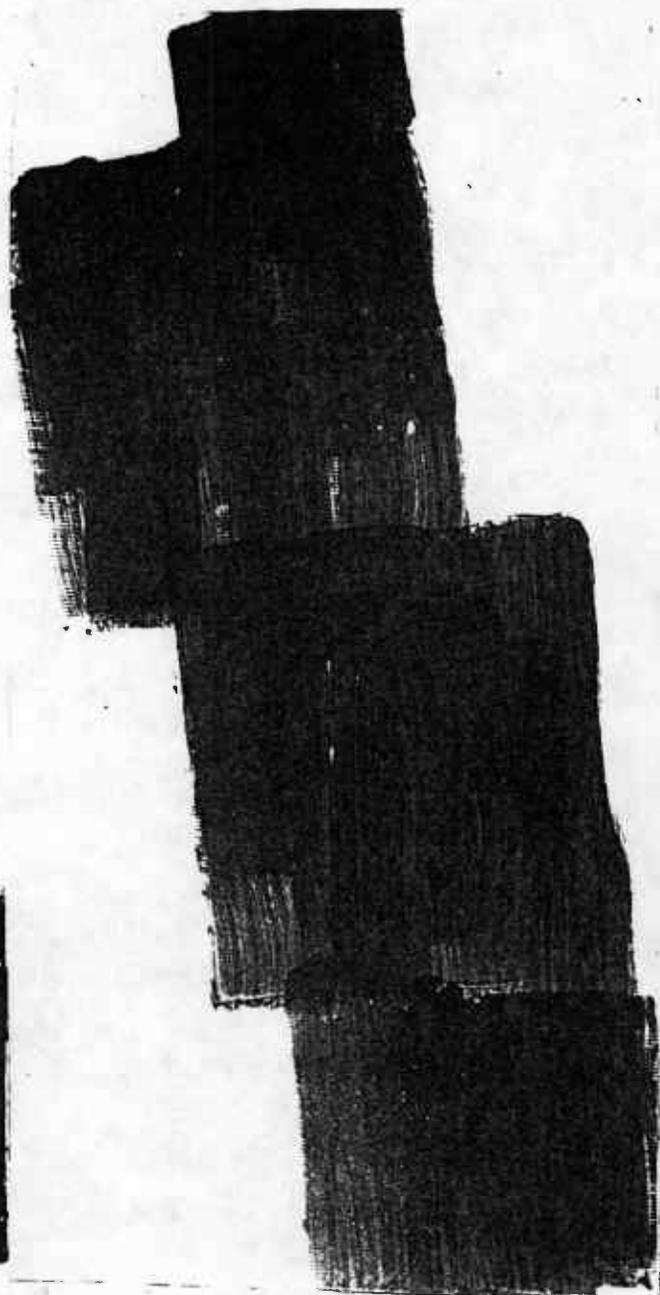
Il.91 Morandi 'Bodegón' 1943
Oleo sobre tela, cm.30x45



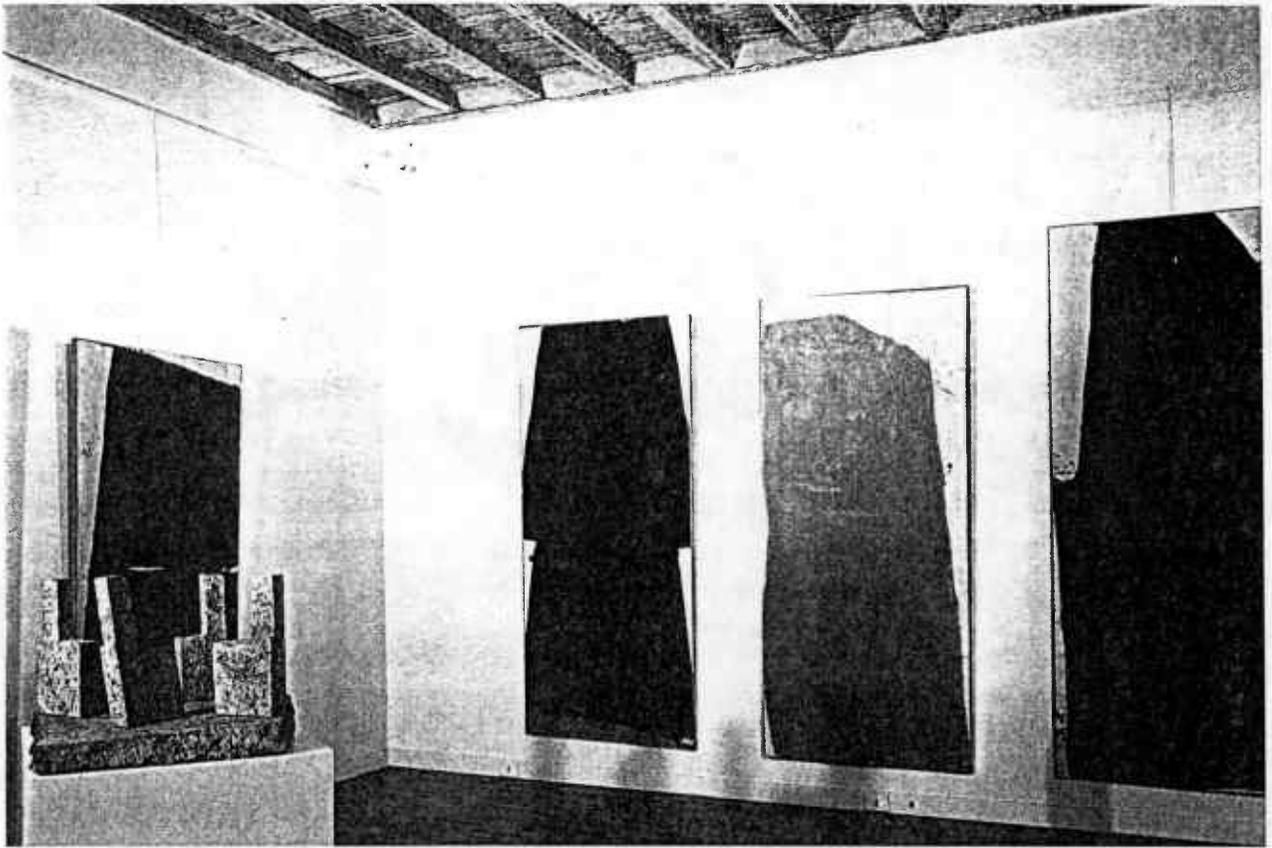
Il.92 Morandi 'Bodegón' 1942
Oleo sobre tela, cm.47x40,5



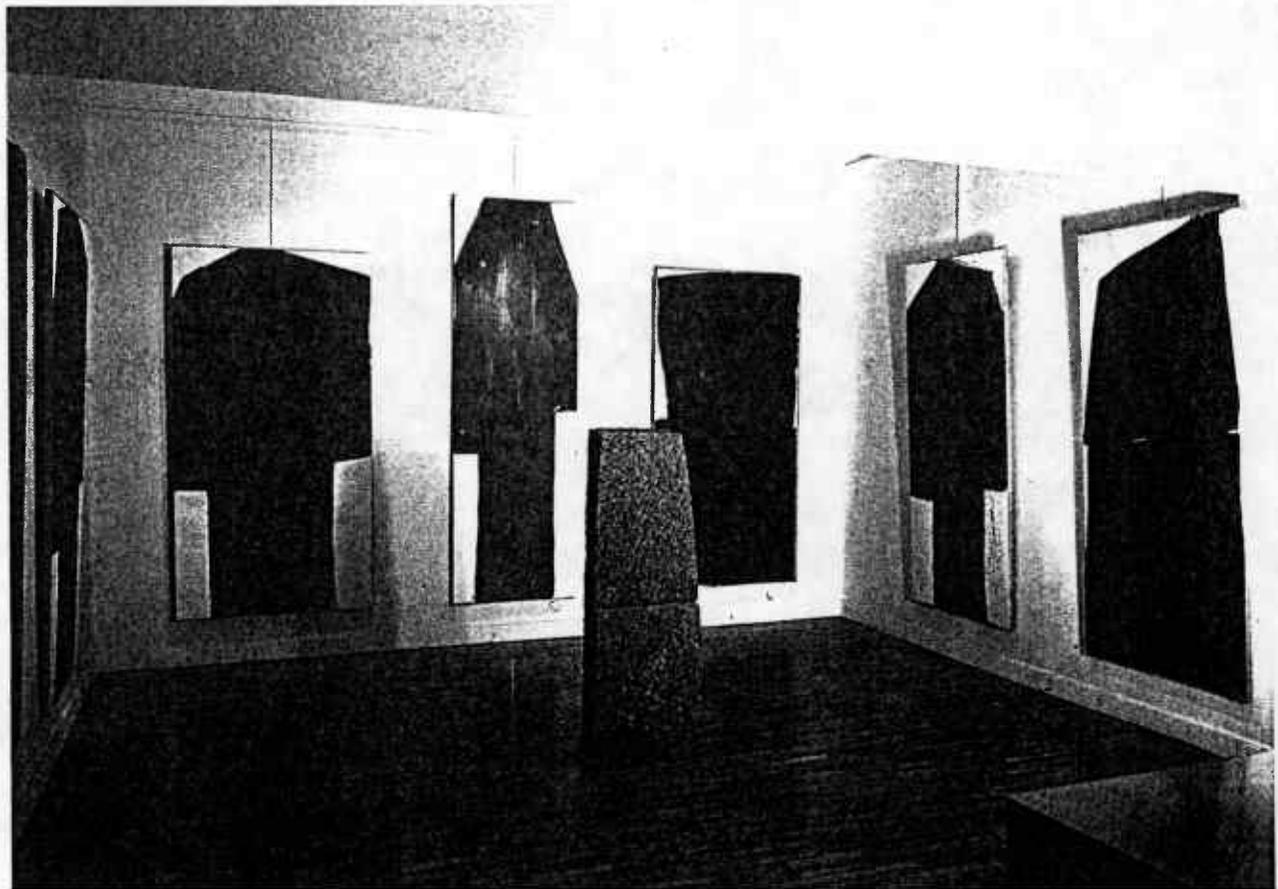
Il.94 Guerrini
'Gran gouache negra' 1986
Témpera sobre papel, cm.200x100



Il.93 Guerrini
'Grand gouache violeta' 1986
Témpera sobre papel, cm.200x100



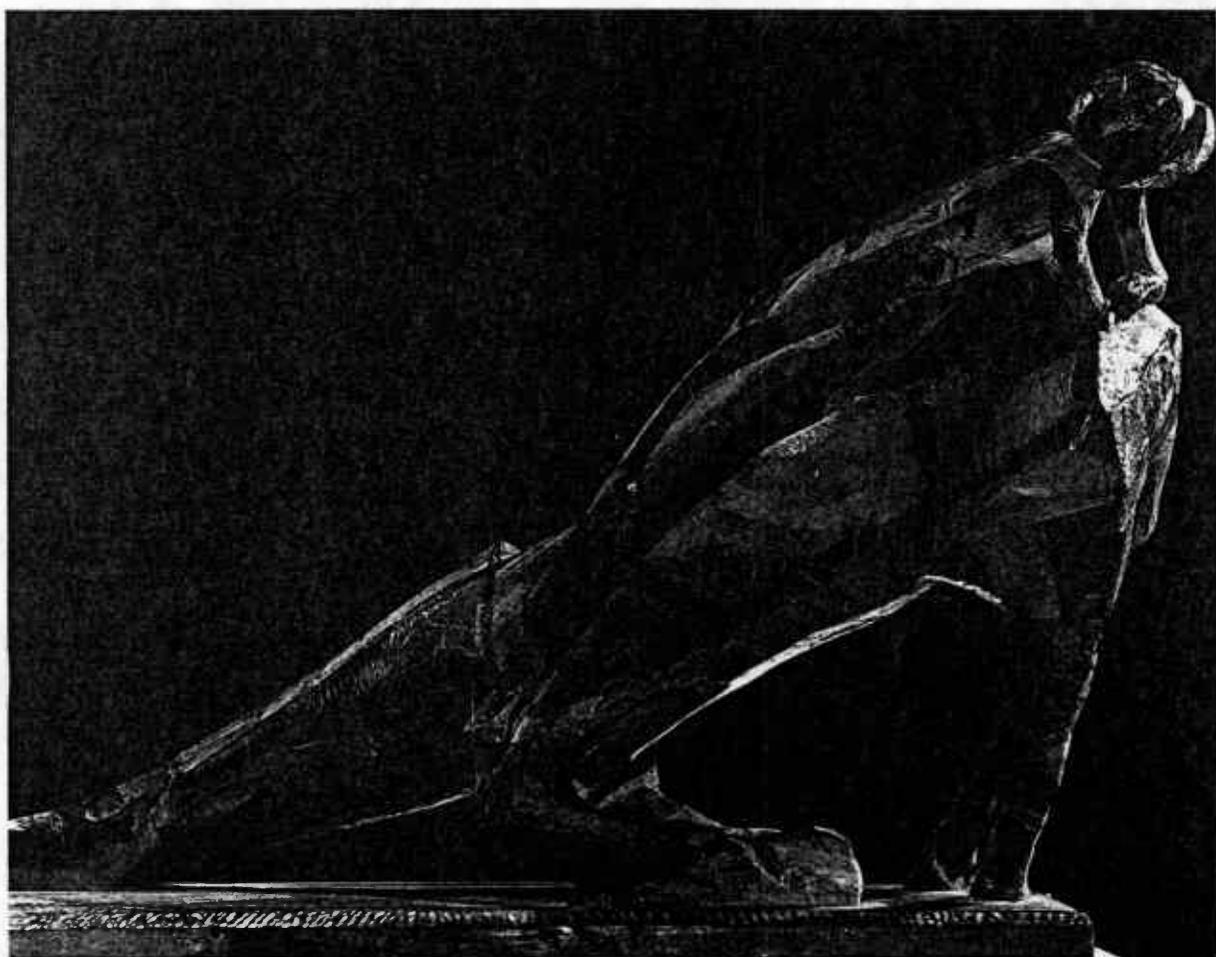
Il.95 Guerrini, Exposición personal en
la Galería Condotti 85, Roma 1979



Il.96 Guerrini, Exposición personal en
la Galería Condotti 85, Roma 1979



Il.97 Marini 'Pequeño milagro' 1955
Bronce, cm.21x24



Il.98 Marini 'El milagro' 1955
Madera policromada, h.cm.116

- Capítulo VI: UNA PRODUCCION 'SIN TIEMPO'

VI.A. Los desarrollos de las 'Huellas Plásticas'

En las próximas paginas, luego de meditarlo profundamente he decidido proponer dos extensos escritos de Bruno Passamani, por entender que es uno de los criticos que más y mejor han comprendido y de manera más eficaz han expresado la naturaleza de la obra de Guerrini.

El primer fragmento se refiere a la producción de las 'Medallas' que se ha sucedido, después de la primera serie (1952-57), en otras cuatro, en los años 1966-69, 1972-73, 1976-77, 1985. Ya he tocado el tema de rol, además del de la calidad de estas obras, pero creo que son muy significativas las palabras de quien ha podido conocer de cerca la génesis e indagar las características específicas.

Actualmente la donación completa, que comprende tambien las obras en repujado, está conservada en las 'Civiche Raccolte' en el 'Museo del Castello Sforzesco di Milano', a la espera de una adecuada colocación.

"A la urgencia 'bárbara' de la materia fundida, que ofrecía a la luz un paisaje complejo de puntas, ángulos y achatamientos, Guerrini la sustituye ahora con la lámina de cobre, de latón, de acero, recuperando, bajo un cierto punto de vista, la experiencia realizada en el ya lejano período de las láminas concretistas.. Ahora la superficie.. se ofrece a la luz en su totalidad, sin escabrosidades acentuadas, variando la incidencia sólo con la inclinación rítmica y alternada de los sectores inflexos o estroflexos, resultantes de los cortes o de las perforaciones netas practicadas en la lámina.

Dejados ya de lado el modelado y la fusión, de nuevo vuelve a ser la estructura misma de la lámina la que ofrece nuevas posibilidades lingüísticas: Guerrini exalta su naturaleza, espesor, peso.. Es el mismo clima 'Minimal' de las esculturas a placas.. que el escultor presenta a la Bienal de Venecia del '68.

La placa de acero inoxidable aparece, luego, más adherente aún a este clima 'Minimal': la intervención del artista se limita, de hecho a definir los bordes y a practicar los cortes, uno o más, estroflexionando los segmentos que resultan..

Queriendo intentar hacer un consuntivo.. si localizan hoy dos polos, representados respectivamente por las Huellas y las Placas: en las primeras emerge la materia con su carga

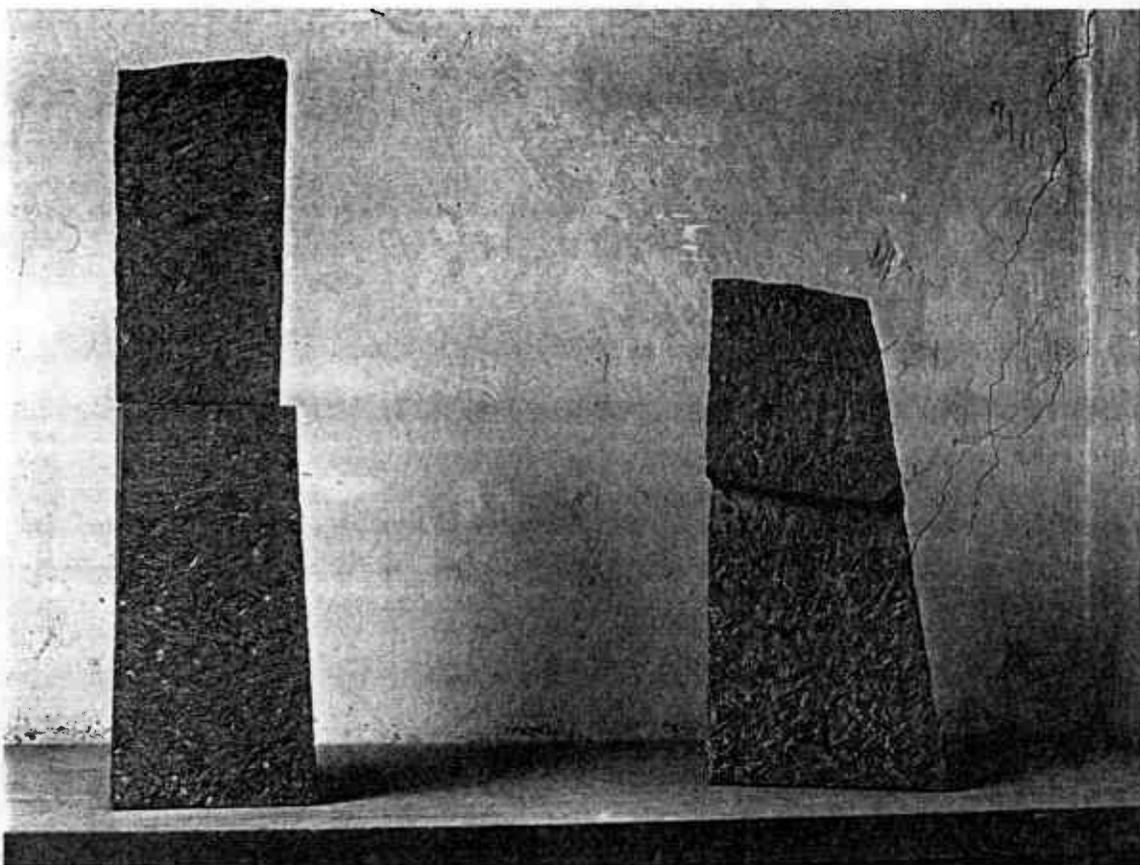
de espontánea, primordial génesis y agresividad, con sus memorias de las trazas que parecen impresas por remotos acontecimientos, selladas, casi, por los violentos golpes de un troquel atemporal; en las segundas, las láminas, resultan evidentes los datos de la 'civilización' que las ha constituido tal y como son, en sus espesores calibrados por el laminador, como primera fase, y luego en el curso de varias intervenciones formativas, enteramente reconducibles a un proyecto y a un proceso, ambos desarrollados en el respeto por las propiedades intrínsecas. Naturaleza e Historia, acontecimiento y acto consciente.

Y sería verdaderamente equivocado no reparar, dentro de este bipolarismo, aparentemente tan netamente definido y datable, la riqueza de relaciones y conexiones que constituyen el terreno sobre el cual, la experiencia de Guerrini se ha desarrollado y se desarrolla en unidad y organicidad: se trata de una relación dialéctica de la que la última serie de 'Medallas' elaborada en 1972-74 puede representar, por ahora, la síntesis. Seguir el proceso formativo en sus distintas fases, significa comprender las profundas motivaciones y aclarar el sentido de esta nueva serie de la obra de Guerrini.

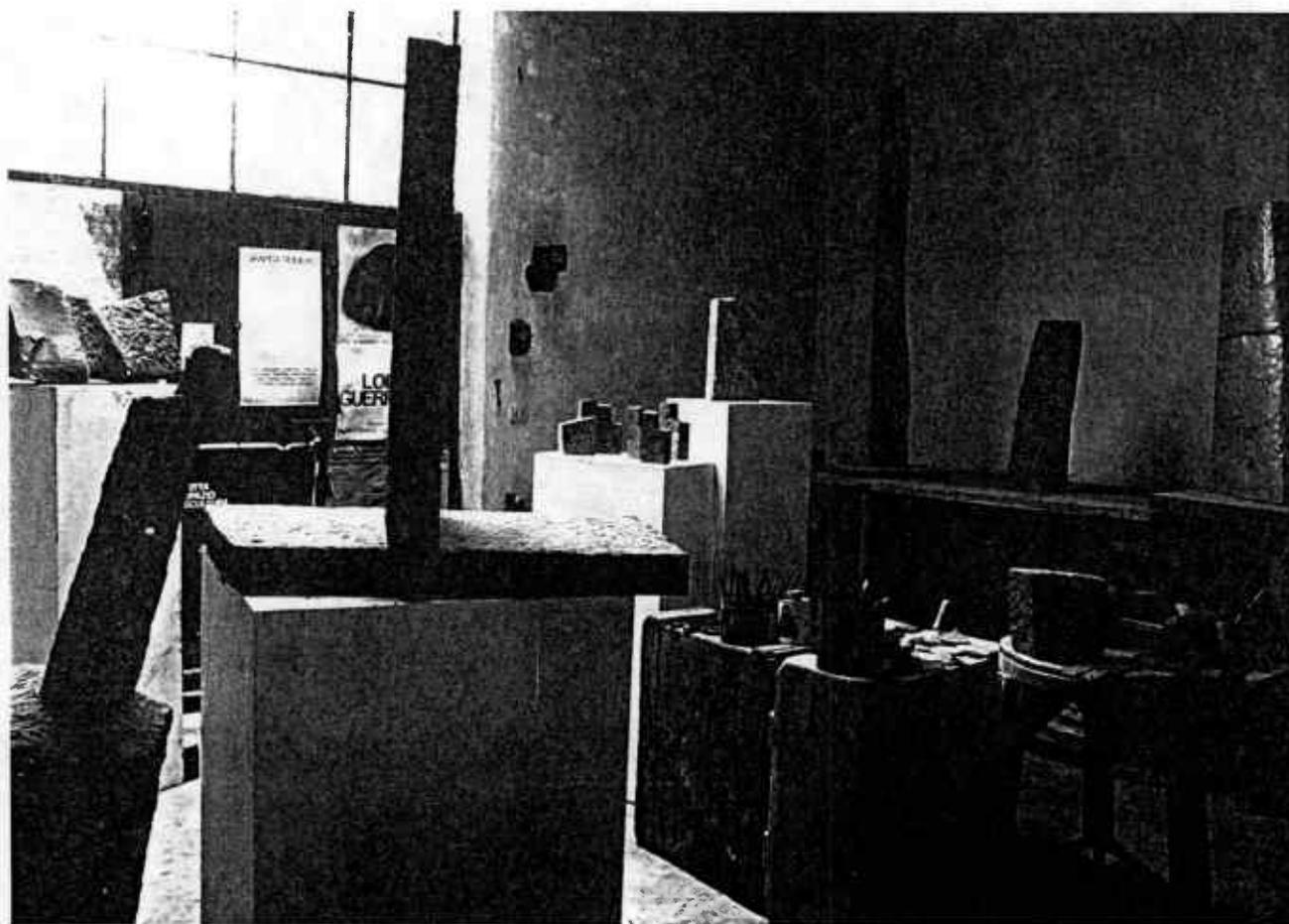
Este empezó con el sello, por neta y violenta percusión de una o más trazas de maza sobre un disco de plomo. La disposición de las trazas, su penetración, las relaciones entre sí, sus inclinaciones respecto a la superficie, depen-

den de la relación que se establece, caso por caso, entre energía y orientación del golpe, peso e inercia del instrumento percusor, reacción de la materia: se trata de factores previsibles sólo hasta un cierto punto. Lo que cuenta es que no hay posibles correcciones, dependiendo la certeza de las trazas o de los grupos de ellas, de la decisiva perentoriedad del gesto.. En cuanto al espesor, a la netedad del corte y a la pulidez de las superficies, estas 'Medallas' no varían respecto a las de los años 1966-69, denunciando en tal modo la opción por una dimensión técnica, aun recuperando, como se ha visto, la huella. Pero la fuerza de esta última está más en el gesto que la produjo originariamente que en la áspera y puntiaguda exhibición formal, como ocurría, sin embargo en las huellas del 1952.. depende más de datos visuales que táctiles. (Passamani '82)

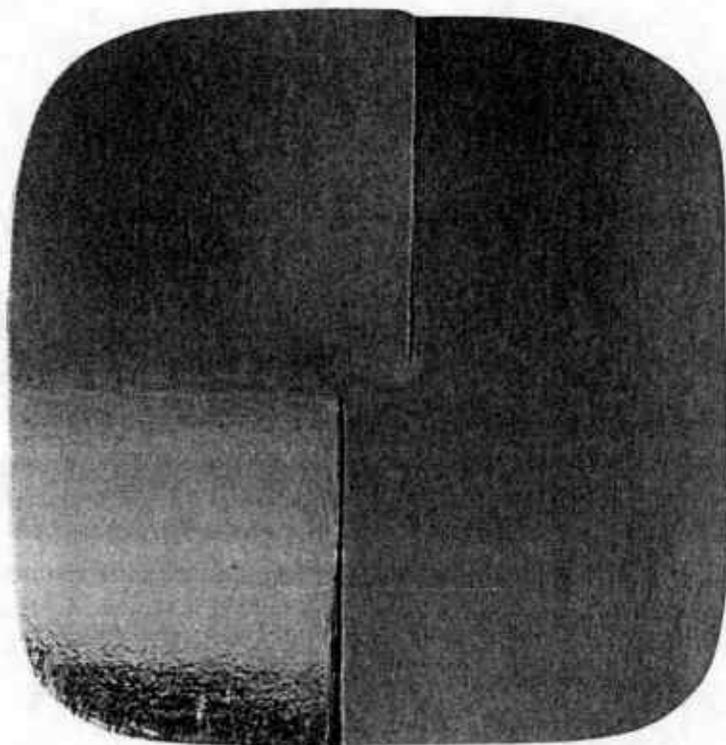
La mano no pacta con el formato; las medidas se han convertido en distancias. Con pocos, eficaces, veloces o lentísimos gestos, la materia adquiere vida, las superficies parecen extenderse sin límites, los desniveles parecen encontrar siempre un grado más de profundidad. El detalle no prevalece nunca sobre el conjunto. Sobre cada una de las 'Medallas' el escultor emplea toda su concentración, con una larga y rigurosa aplicación. A una aparente introspección se le contrapone una amplia generosidad imaginativa, si bien el juego plástico consigue negar siempre la tentación del complacimento.



Il.99 Guerrini, Esculturas recientes, 1991
Estudio de Villa Strohl-Fern



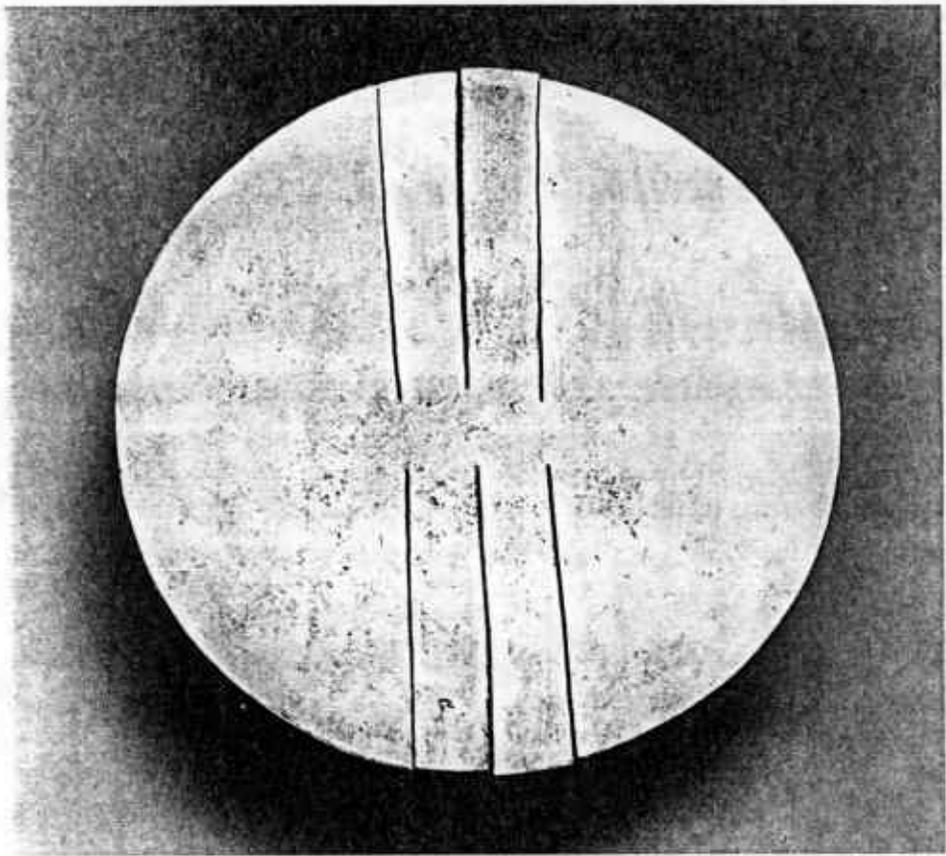
Il.100 Guerrini, Estudio de Villa Strohl-Fern, 1991



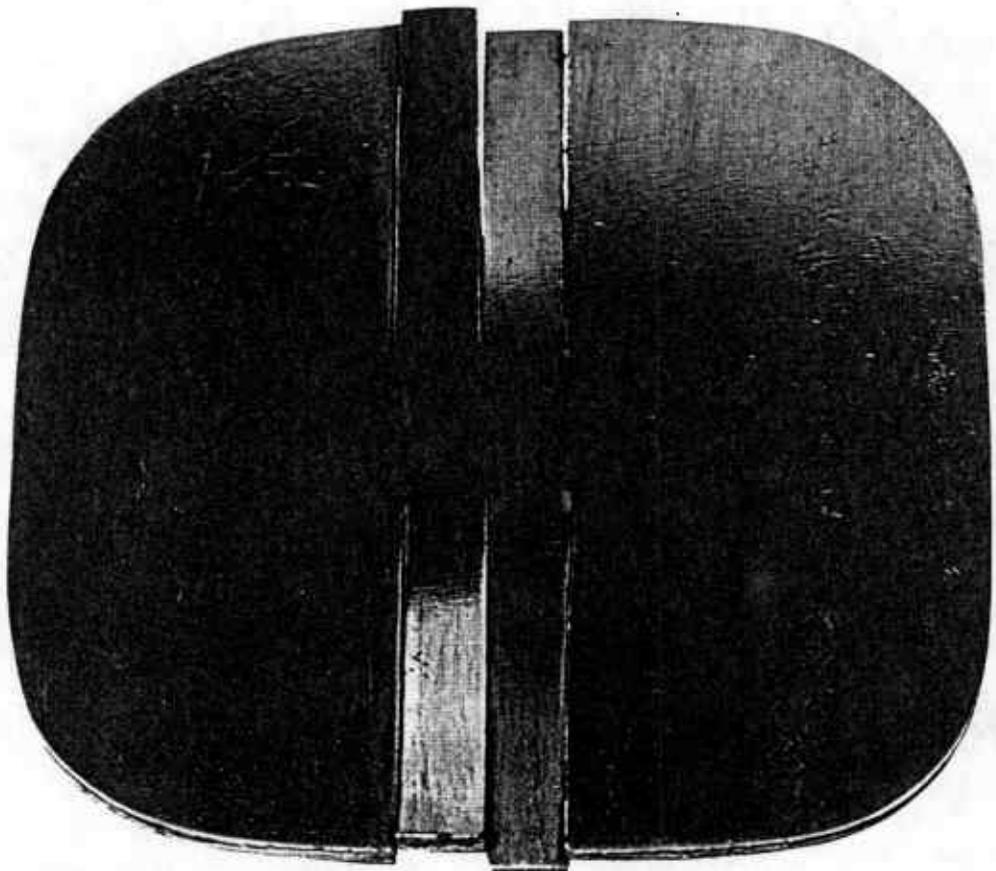
Il.101 Guerrini 'Medalla cuadrada con dos cortes verticales asimétricos' 1969
Latón cortado, dorado al fuego y pulido
cm.13



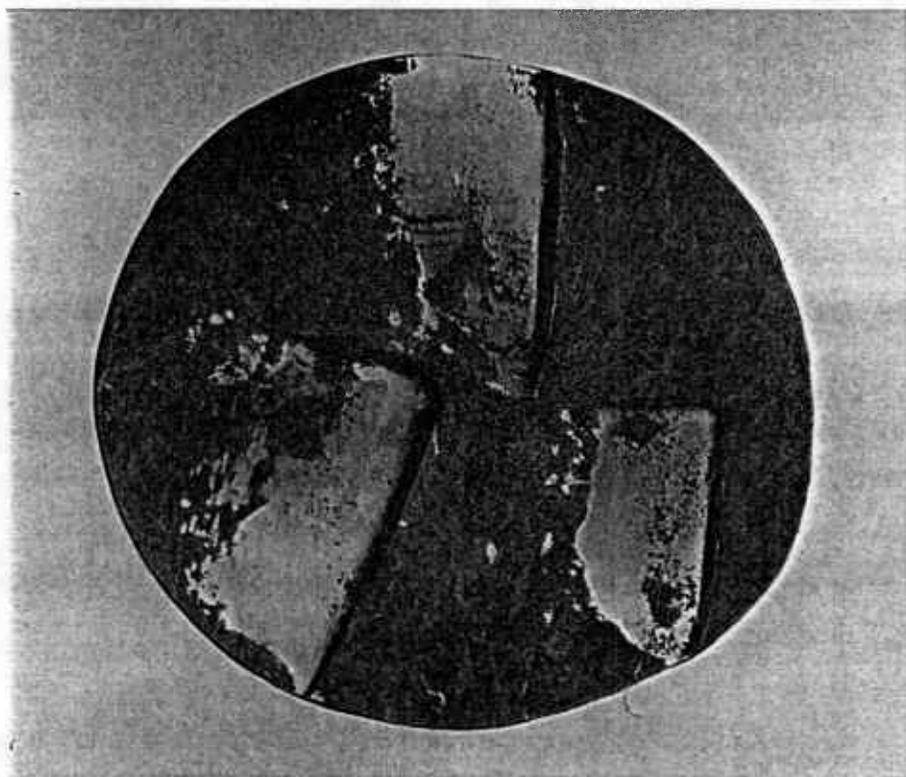
Il.102 Guerrini 'Gran piedra I' (elemento del 'Grupo de la gran fisura') 1976
Piedra tuscia, cm.210x105x60



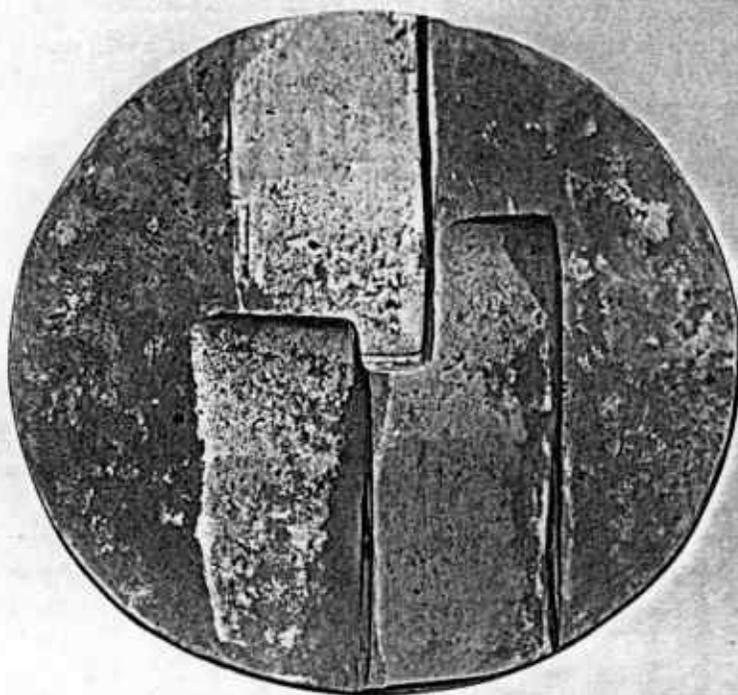
Il.103 Guerrini 'Medalla gentil' 1979
Bronce, cm.11



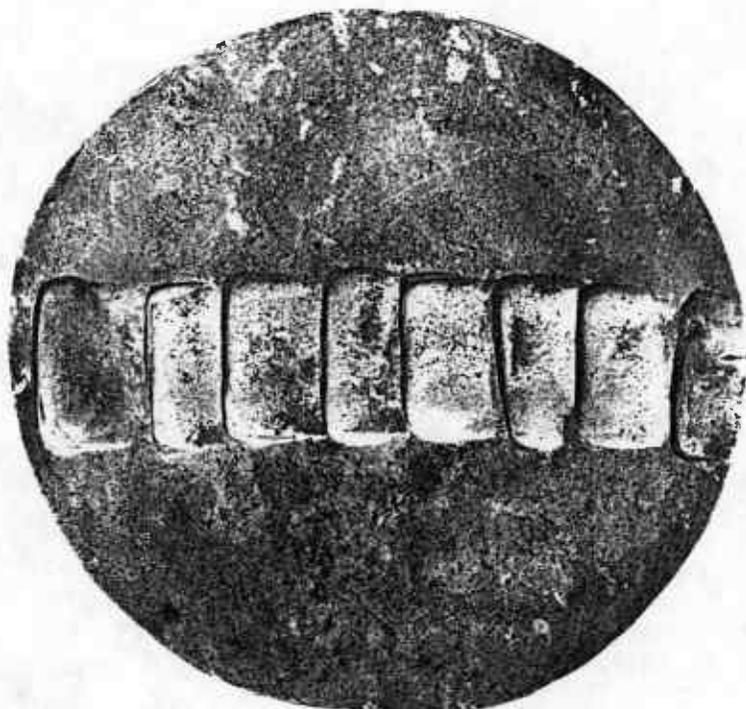
Il.104 Guerrini 'Medalla cuadrada, con seis
cortes estrechos' 1969
Latón cortado, dorado al fuego y pulido, cm.13



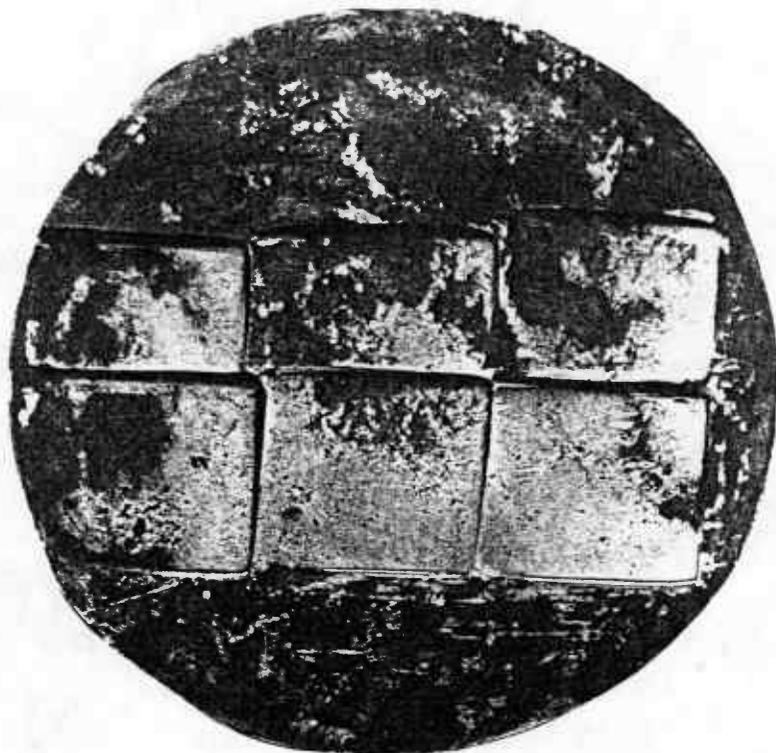
Il.105 Guerrini, 'Medalla con tres huellas dinámicas' 1972, Bronce fundido, dorado al fuego y cincelado, cm.12



Il.106 Guerrini 'Medalla con tres huellas verticales' 1976, Bronce fundido, dorado al fuego y cincelado, cm.10,5



Il.107 Guerrini 'Medalla con ocho huellas' 1972
Bronce fundido, dorado al fuego y cincelado, cm.12,5



Il.108 Guerrini
'Medalla con seis huellas horizontales' 1976
Bronce fundido, dorado al fuego y cincelado, cm.11

VI.B. El proyecto 'sol - movimiento' (20)

El segundo escrito de Passamani es una carta en respuesta a la petición de Guerrini de recordar una conversación de indudable interés que mantuvieron los dos en Bassano del Grappa (Trento), el 4 de Mayo de 1971.

"Te decía pues, ese día, cómo para mí tus piedras.. tienen sólo aparentemente el mismo sentido que los monumentos megalíticos.. Desde luego, la vaga memoria antropomorfa que se percibe en tus monolitos verticales no puede menos que hacernos pensar en la 'escultura' neolítica, que petrifica al Hombre o humaniza a la piedra. Pero mirando bien, el recorrido se desarrolla en dos direcciones opuestas: ..Como en los operadores de aquel alba del Arte, también en ti se advierte un vivísimo sentido de la materia, con la diferencia que lo que opera con fuerza en ellos es una larga familiaridad con los minerales, única materia prima, a parte de la madera, el barro o el hueso, mientras en ti es la nostalgia de esta condición..: Y ésta es la

marca distintiva y lacerante del nuestro ser hombres de la era tecnológica y de las contaminaciones a todos los niveles.

Por lo tanto hay una diferencia sustancial, concluíamos ese día: por un lado, una expresión conquistada a través del empleo de todo el patrimonio tecnológico del neolítico, y por otro lado, en tu caso, un rechazo de la tecnología de tu tiempo, una opción por la barbarie. Pero los contenidos 'tecnológicos' de la piedra prehistórica son descifrables también por otro camino.

El bloque ciclópeo oblongo está ahí, fijado en el terreno (Il.117,118): imprescindible presencia, que depende de un trabajo y de una voluntad colectivos, victoria sobre el peso, marca de una consciencia primordial de la gravedad y de una excepción impuesta, por la pericia del Hombre, a la Naturaleza, la cual, por su cuenta, tiende a nivelar horizontalmente las cosas haciéndolas adherir a la tierra. Te recordaba que en Carnac, en la península Armoricana, las fantásticas alineaciones de menhires (Il.120), el sucederse de las disposiciones paralelas de los pesados bloques - vacío y masa vertical, vacío y de nuevo masa, casi hasta perderlos de vista - dejan advertir un ritmo preciso y la aplicación del principio geométrico de la equidistancia, del paralelismo (de la circunferencia también, en los menhires circulares, los 'cromlech' de Gran Bretaña). Y que aquellos monolitos fueron y son pantallas para el sol,

proyectan sombras alineadas cuyas direcciones varían simultáneamente: un silencioso ejército de figuras horizontales y móviles, crecientes y degradadas, en perenne rotación al pie de los respectivos cuerpos concretos, en armonía con el arco diurno del sol y con la inclinación de sus rayos, variante durante el arco del año.

Decíamos, recuerdas, que éste era el momento en el que el teorema humano se funde con el teorema celeste, y la necesidad conmemorativa o ritual del menhir se traslada para siempre, hasta que haya una consciencia en la Tierra, en la dimensión mágica.. ¿Qué es lo necesario? La piedra erigida y clavada en el suelo con una masa concentrada de trabajo difícilmente imaginable era necesaria, lo mismo que la cabaña de madera y hojas, pero en un orden de valores distinto. El que aquella haya quedado es un hecho: ciertamente no porque quien la colocó se propusiera una duración futura, sino porque le fue destinada una 'duración' (21) en el propio presente, bien distinta de la del resto de los propios utensilios. Es el camino para proponer, incluso hoy, un 'destino' a la escultura.. Hecho plástico exclusivamente derivado de una autonomía que certifica la existencia, a pesar de todo, de un espacio para la operación estética distinguida de la categoría de los productos..

Convenimos que una hipótesis para tu escultura debería haber tenido en cuenta, por ejemplo, las particulares inves-

tigaciones que realizaste entorno a los problemas compositivos de agrupación de monobloques verticales de piedra sobre plataformas del mismo material, no sólo para desarrollar tales complejos estructurados a escala urbana, haciéndolos así recorribles y explorables en todos los sentidos.., sino también para dotar a los elementos de movimiento continuo.

¿Cómo organizar el movimiento? Recuperando, a través de la tecnología la dimensión mágica del menhir, su relación con el sol, cuya luz, mediante unas fotocélulas podría encender unos motores para que los elementos monolíticos instalados sobre la plataforma rodasen.

¿El sentido de todo esto? Restablecer con el dato plástico y espacial-arquitectónico el circuito Hombre-Naturaleza, recolectando del punto más alto, es decir, en la relación Sol/Tierra, que está, en definitiva, en la base del existir, todavía antes que del hacer Historia. Pero restablecer este circuito no con propuestas de inútiles e improponibles regresiones, sino pasando por una experiencia estética y por la tecnología misma, por un moderno resarcimiento Hombre/Naturaleza. Crear así un complejo.. abierto a la exploración del Hombre, que se podrá poner en la condición de ejecutar una serie de experiencias y reflexiones lúcidas sobre lo real. ..los períodos de rotación de cada elemento podrán ser distintos, y cada uno de ellos podrá variar, según la intensidad luminosa del arco diurno ente-

ro mediante dispositivos electrónicos. Es evidente que las formas plásticas, su disposición y los nexos que hay entre ellas, deberán tener en cuenta también la inmovilidad nocturna del complejo, cuyo orden será cada vez distinto, como lo habrá dejado el último acto del gobierno solar.."
(Passamani '71)

El proyecto presenta de nuevo la confrontación Hombre-Naturaleza, proponiéndose como síntesis extrema de todo el camino realizado por el artista en este sentido.

En esta única circunstancia, encontramos en Guerrini una interpretación (no ya sólo en estado potencial) del movimiento, por lo demás, del todo adherente a su concepción espacial-temporal, en espontánea sincronía con los ritmos de la Naturaleza.

La deseada realización proporcionaría la solución ideal a un tema privado, durante demasiado tiempo, de una adecuada consideración. La obra de Arte es un complejo de intuiciones y reflexiones, casualidades e intenciones, a la que, generalmente, por causa de una usual concepción de 'colocación estática', se le ha consentido transmitir al observador sólo parcialmente sus capacidades expresivas. En lo que se refiere a la escultura en particular, no debemos olvidar que puede ser suficiente modificar apenas la fuente luminosa para que puedan aparecer aspectos visuales de contenido, antecedentemente ignorados, y que no dejan de pertenecer a la misma 'forma'.

Si se tiene en cuenta cómo puede la luz natural, en un sólo día, cambiar de dirección, de intensidad, de temperatura cromática, se puede plausiblemente imaginar cuánto, del resultado del largo trabajo que ya sabemos, pueda así desvelarse al menos parte de la inagotable fuente de creatividad que en ellas se escondía. Ahora el movimiento direccional lo manejaría una propuesta de 'organización de la Naturaleza' (22) de manera que, aunque lento, por ser respetuoso hacia aquellas leyes de la Naturaleza, El movimiento pueda ser perceptible para el espectador, y estar por aquel mayormente implicado y hecho partícipe del acontecimiento artístico.

El proyecto, además, toma tangencialmente en exámen un tema que ha sido tocado en distintas ocasiones por los que han querido comentar la obra de Guerrini, o sea, la confrontación entre sus imágenes y otras referencias del pasado más o menos remoto. He elegido la carta de Passamani porque considero particularmente conseguida la relación que efectúa entre la concepción plástica de Guerrini y el caso menhir. El escultor se ha opuesto siempre a paralelismos demasiado fáciles, pero en esta circunstancia estoy convencido de que haya podido apreciar las analogías como tales, librando para este proyecto algunos estímulos y haciéndolos extremadamente actuales, y plenamente coherentes con todo su trabajo.

* * *

(20) No se trata del título original del proyecto, pero en esta definición he intentado resumir las dos componentes principales que, en las intenciones de Guerrini se añaden al planteamiento, a pesar de todo, coherente, de la instalación plástica.

(21) Considero interesante, mencionar una tradición, practicada, desde tiempos lejanos en Extremo Oriente, donde la elección y la recolección de particulares piedras constituye un motivo de estudio y colección (se dan convenios y exposiciones..).

Los primeros testimonios escritos, en lo tocante a esta 'pasión' se remontan a dos textos chinos de hace 300 años. Denominadas Soosôk (Il.121,122,123,124,125) en Corea, donde actualmente su estudio tiene un desarrollo notable, asumen el significado de 'larga vida', de 'piedra forjada por el tiempo'.. y una de las razones principales que motivan la investigación es la posibilidad, a través de las mismas piedras, de un asiduo contacto perceptivo-mental entre el Hombre y la Naturaleza.

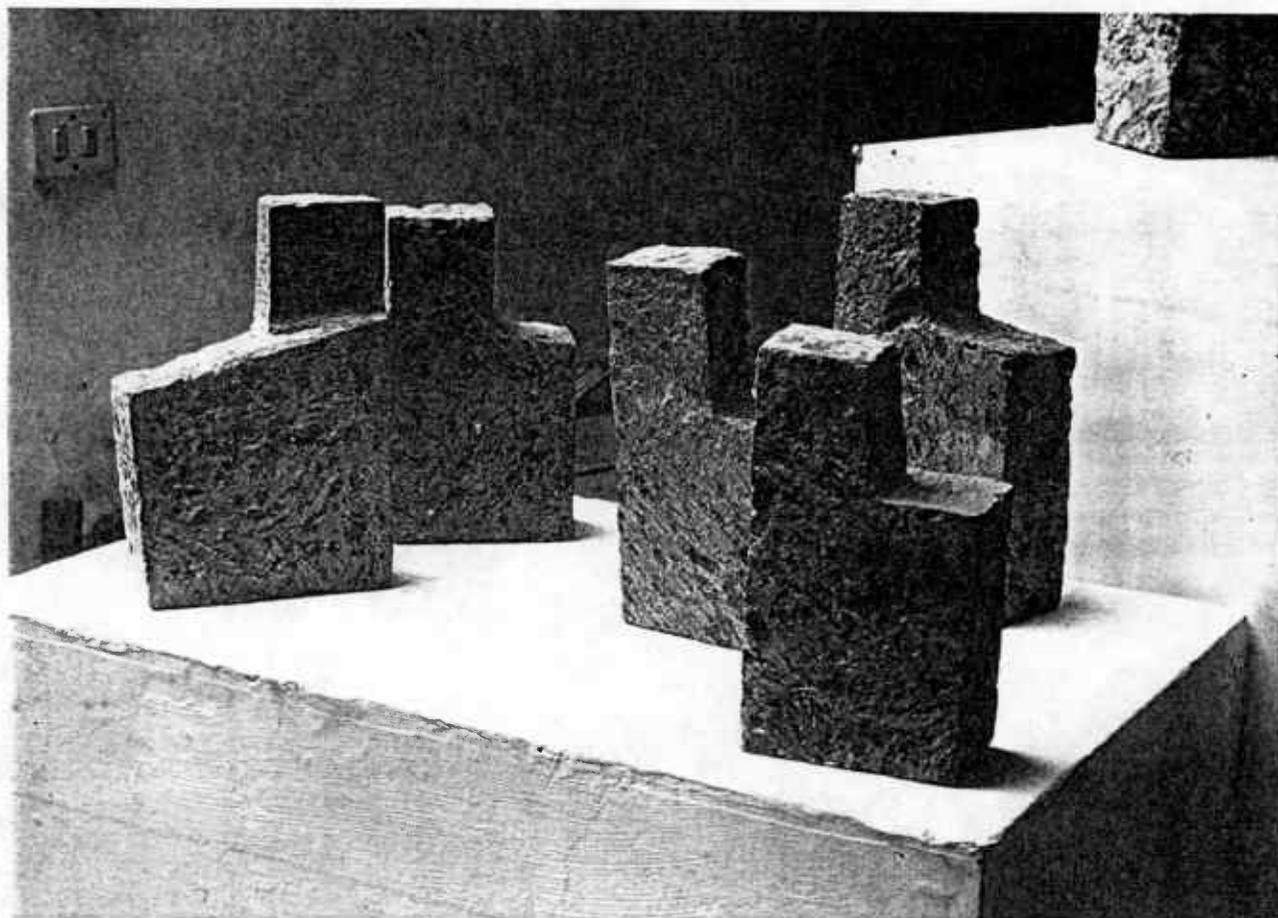
Después de la difícil búsqueda e individuación de las pie-

dras, y después de una atenta evaluación de las características, se establece la disposición en el espacio, que será definitiva; colocadas sobre bases expresamente concebidas, las piedras encuentran en algunas circunstancias una solución de conjunto y un equilibrio imprevisto de una notable sugestión.

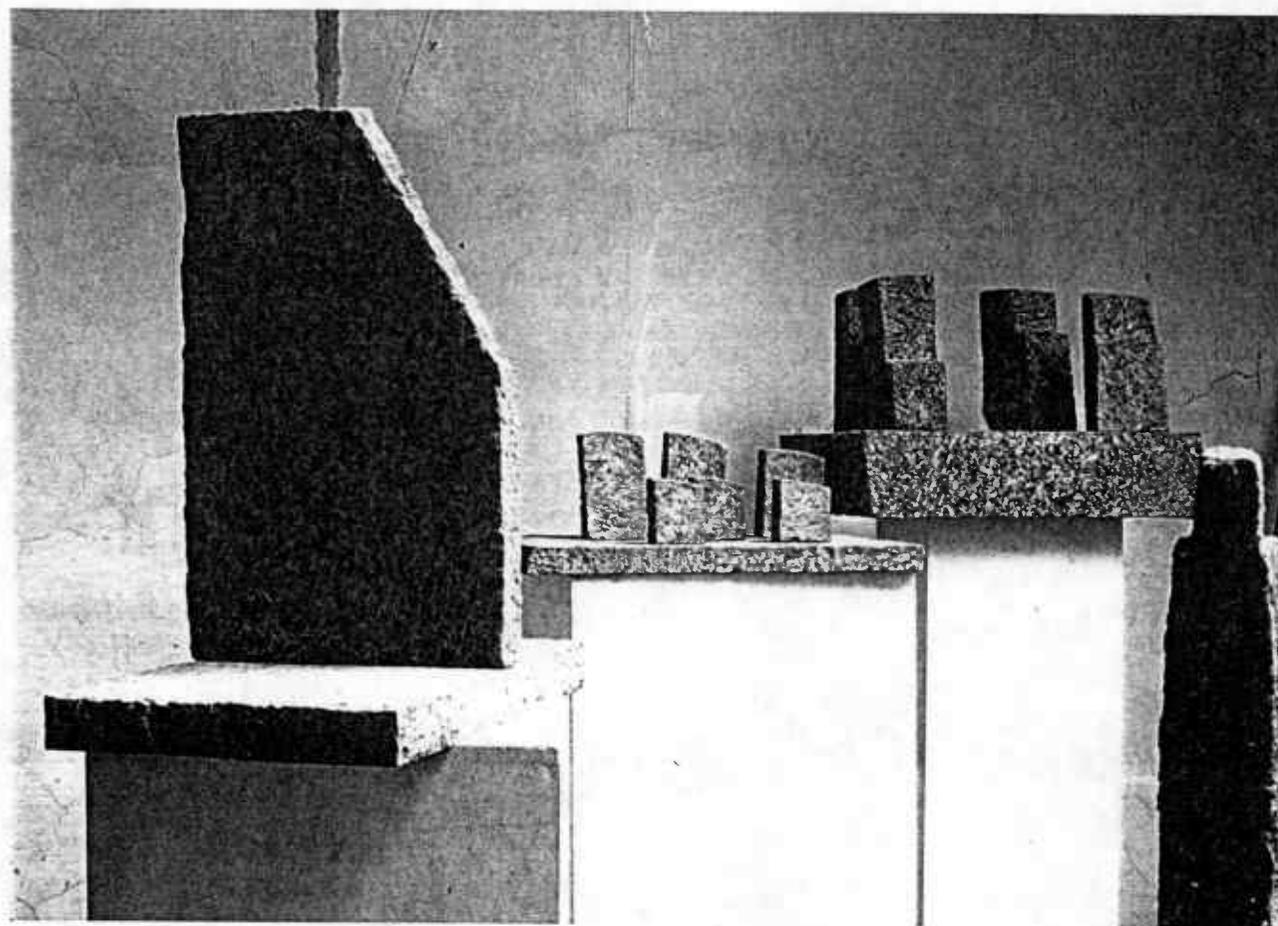
Las bases se realizan principalmente de madera, adecuadamente esculpida para contener una parte de la piedra, que quedará sacrificada, o si no, de cerámica, en cuyo caso a menudo se le añade agua. A las piedras, por su forma, variada pero a menudo esencial, por las medidas que deben ser contenidas, por el color preferiblemente oscuro y profundo y por su ya determinada disposición, se le atribuyen múltiples contenidos.

Uno de los conceptos predominantes a los que hace referencia es la montaña, de la que se deducen significados de amplitud de visión, ascensión, sentido de la Naturaleza protectora, concreción y espiritualidad, eternidad. Las piedras, cuya forma está rigurosamente establecida que no debe ser alterada, justamente para conservar su origen natural, se exponen con frecuencia una cerca de otra, para crear un horizonte atemporal, continua memoria para el Hombre de las leyes de la Naturaleza.

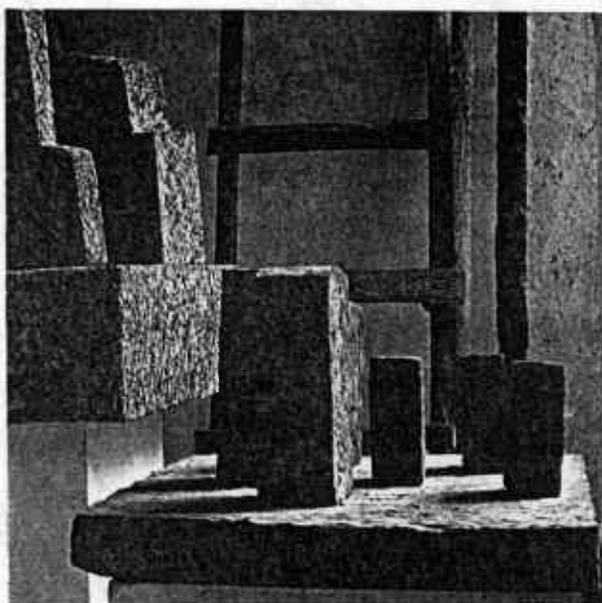
(22) Término usado por Guerrini a petición mía de dar una definición al proyecto en cuestión.



Il.109 Guerrini, estudio para escultura con recorridos
Estudio de Villa Strohl-Fern, 1991



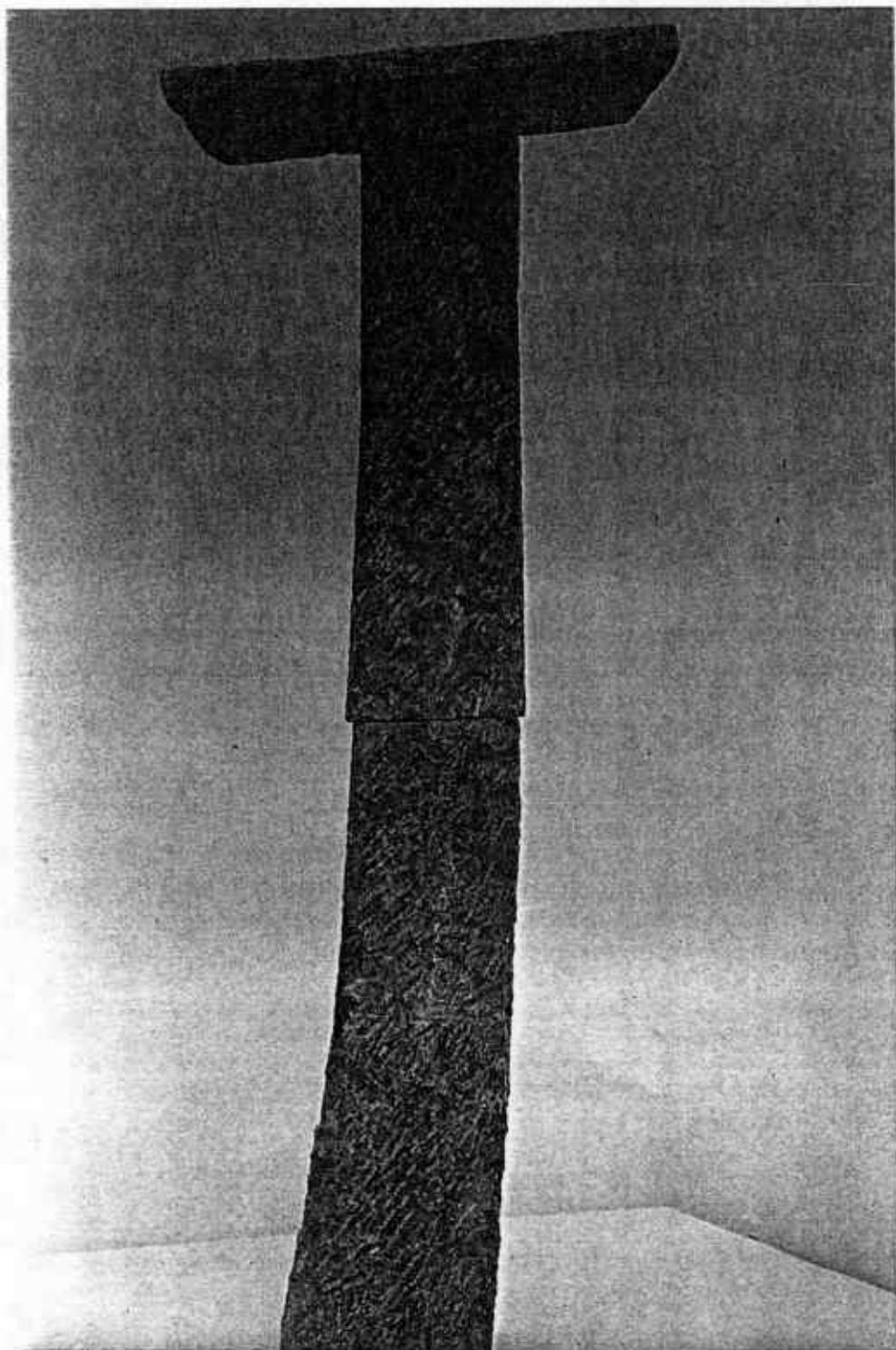
Il.110 Guerrini, esculturas
Estudio de Villa Strohl-Fern, 1991



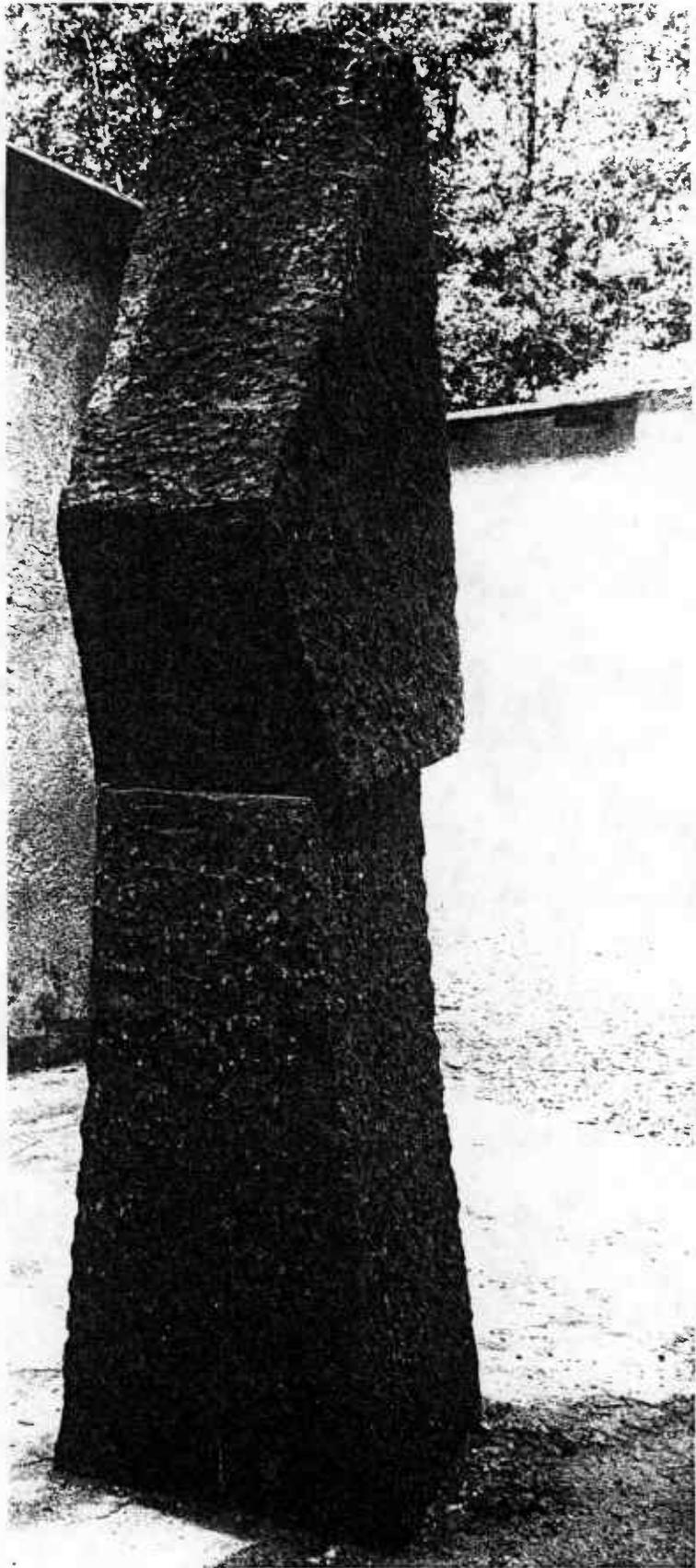
Il.111 Guerrini 'Esculturas recorridos' 1974
Estudio de Villa Strohl-Fern



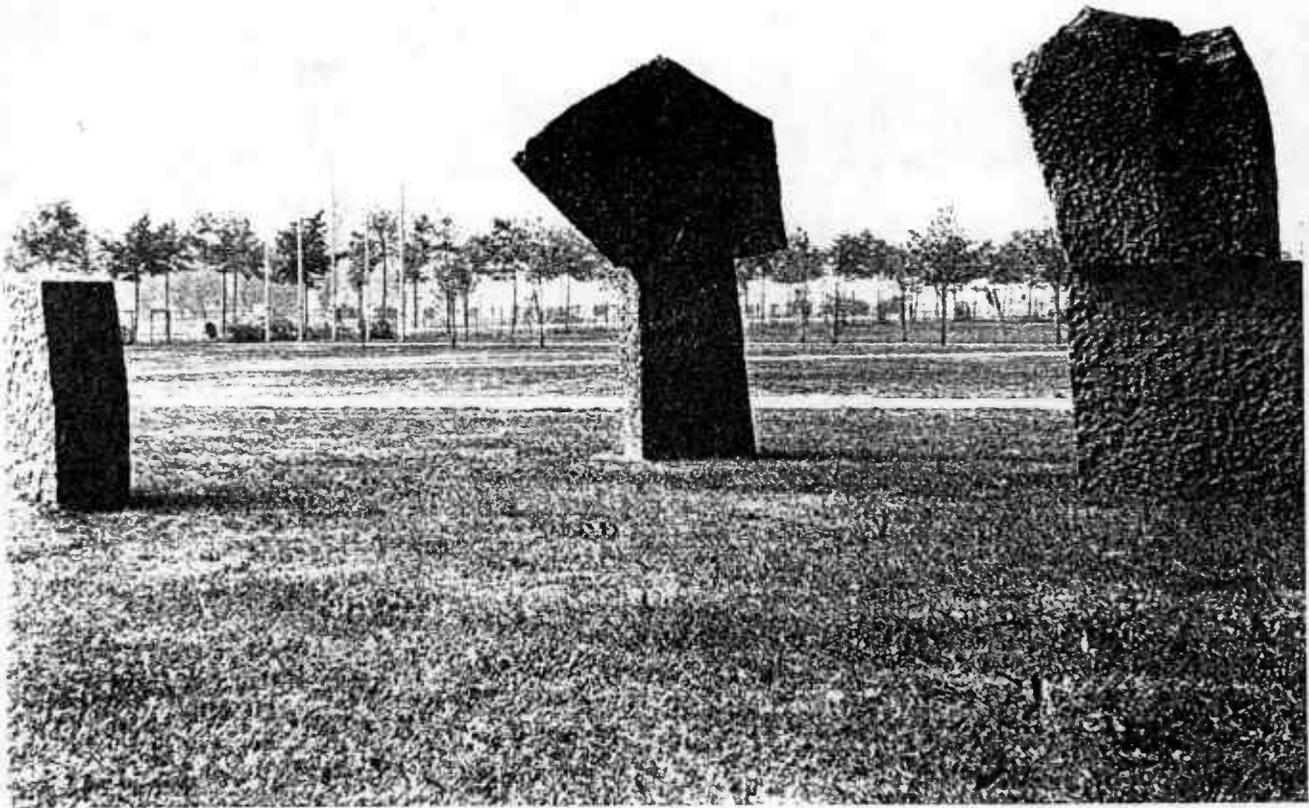
Il.112 Guerrini 'El trono' 1976
Piedra de Rocca Priora, cm.175x90x50



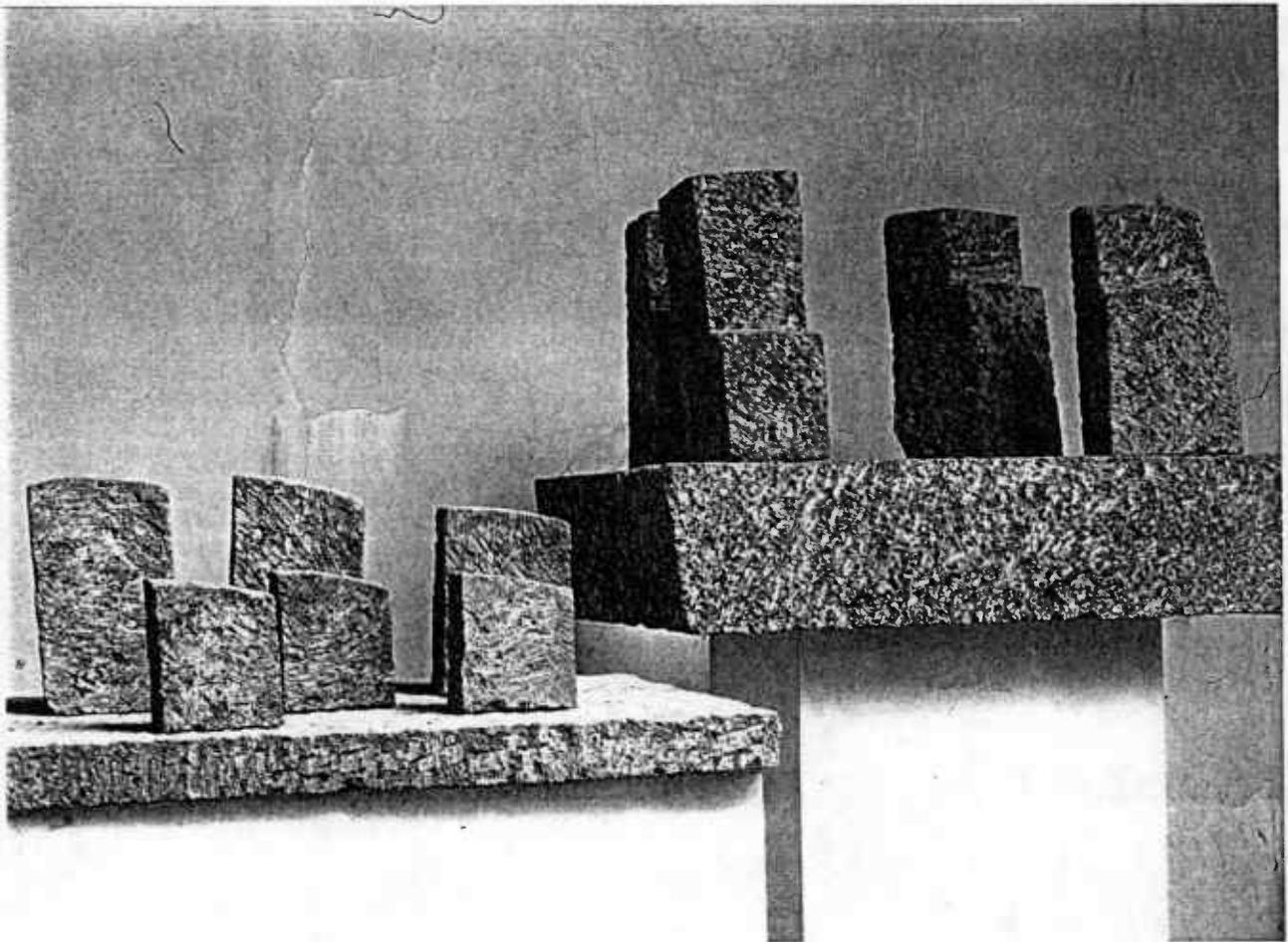
Il.113 Guerrini 'Britta' 1983-84
Piedra tuscia, cm.210x70x40



Il.114 Guerrini 'Personaje II' 1975
Piedra de Rocca Priora, cm.185x60x40



Il.115 Guerrini 'Grupo sagrado' 1976
Piedra tuscia de Vitorchiano y piedra de Rocca Priora
h.cm.230



Il.116 Guerrini 'Recorridos' en el estudio de
Villa Strohl-Fern 1991



Il.117 Callanish, Isla de Lewis, Escocia
Círculo central y parte de la alineación oeste



Il.118 Ring of Brodgar, Orcadi, Escocia
En primer plano 'Comet Stone' a m.150 del círculo



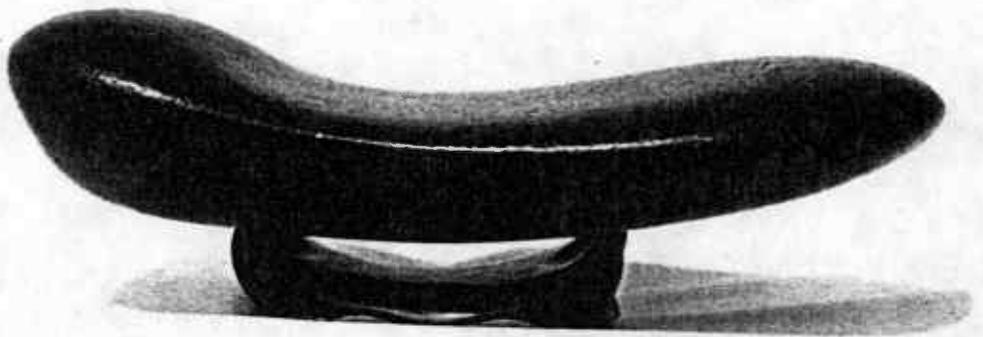
Il.119 Pentre Ifan, Dyfed, Gales



Il.120 Callanish, Isla de Lewis, Escocia
Alineación norte, m.90x9



Il.121 Soosôk



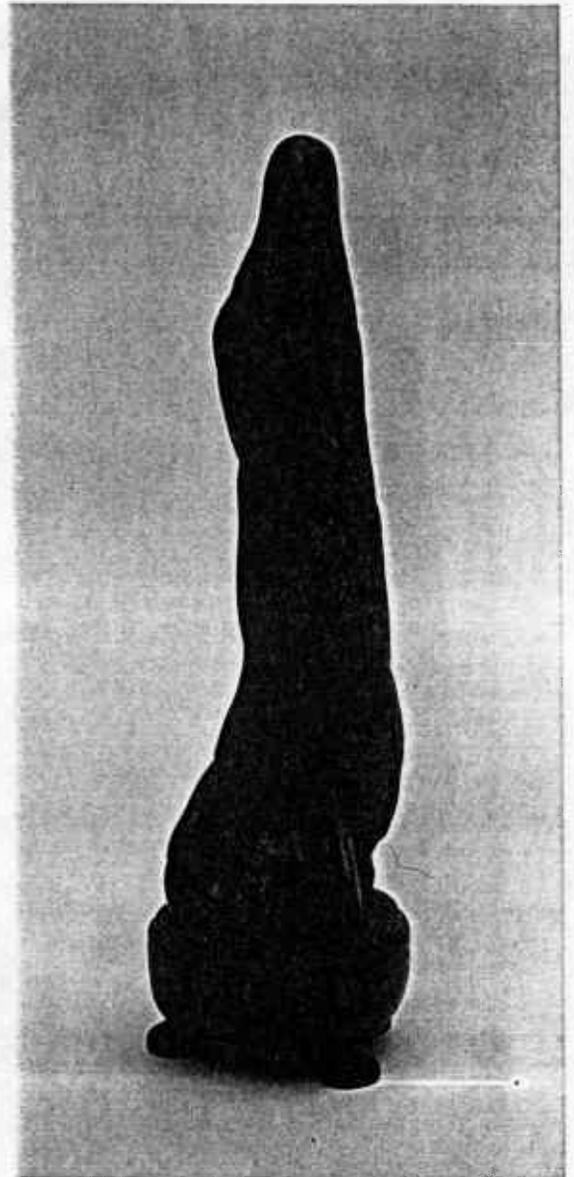
Il.122 Soosôk



Il.123 Soosôk, h.cm.7,5



Il.124 Soosôk, h.cm.15



Il.125 Soosôk, h.cm.19

VI.C. La exposición en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma

La cuspide de la obra de Lorenzo Guerrini es alcanzado con la extraordinaria exposición antológica que hubo entre julio y septiembre de 1985, en los salones centrales de la Galería Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Roma (Il.126,127,128,129), organizada por Anna Imponente.

Guerrini no habría podido utilizar mejor la ocasión. De hecho se realiza, en esta exposición aquello que tiempo atrás se habría podido definir como la 'utopía' de su búsqueda, y a la que aquí nos referimos como la 'Obra total'. Este concepto ya ha sido insinuado, pero vale la pena reiterar y ampliar su significado.

No se trató de una instalación normal. Aunque es indudable que para cada artista que se presenta se necesita una instalación específica, en este caso la particularidad fue, justamente, la excepcionalidad de la pretendida suma, a la que las obras se sometían.

"..Durante casi dos años, (Guerrini) estudia y prueba la posición de sus personajes en el lugar, ensayando y valorando dislocaciones y distancias.." (Santini '89, pag.29) Superando no pocas dificultades organizativas, quiso encargarse él mismo de la instalación, y obtuvo el máximo del resultado.

Se expusieron muchas de las mayores como 'Gran imagen', 'Horizontal trágica', 'Hombre máquina horizontal', 'Hombre máquina vertical', del primer período, mientras de los años más recientes, 'Figura en camino' (Il.77), 'Victoria' (Il.79), 'Britta' (Il.113), 'Robot' (Il.78), 'El alma y el cuerpo', 'Personaje II', 'El padre' (Il.114), 'Adán y Eva', y puestas juntas las unas con las otras, las varias ediciones de las 'Figuras' (Il.89,90), de los 'Recorridos'.. y además, en un número restringido, algunos Gouaches elegidos y dispuestos con mucho respiro, en perfecta sincronía con las esculturas, de las que aparecían, como puntuales proyecciones producidas por el extenderse imaginario de las piedras sobre las amplias paredes blancas.

Para la ocasión Guerrini usó algunos elementos-base, que por ser blancos no interferían alterando el sentido de la obra, sino más bien tenían la función de solicitar las relaciones entre las esculturas, sugiriendo, en la medida de lo necesario, eventuales alineaciones, haciendo así más perceptibles las eficaces intersecciones deseadas.

La gran sala se había convertido en una 'plaza' ilimitada. Los personajes de piedra mostraban toda su presencia y al mismo tiempo toda la atención y la concentración poética con los que habían sido creados. Finalmente las obras vivían la una de la otra, y en la otra, como él lo había concebido.

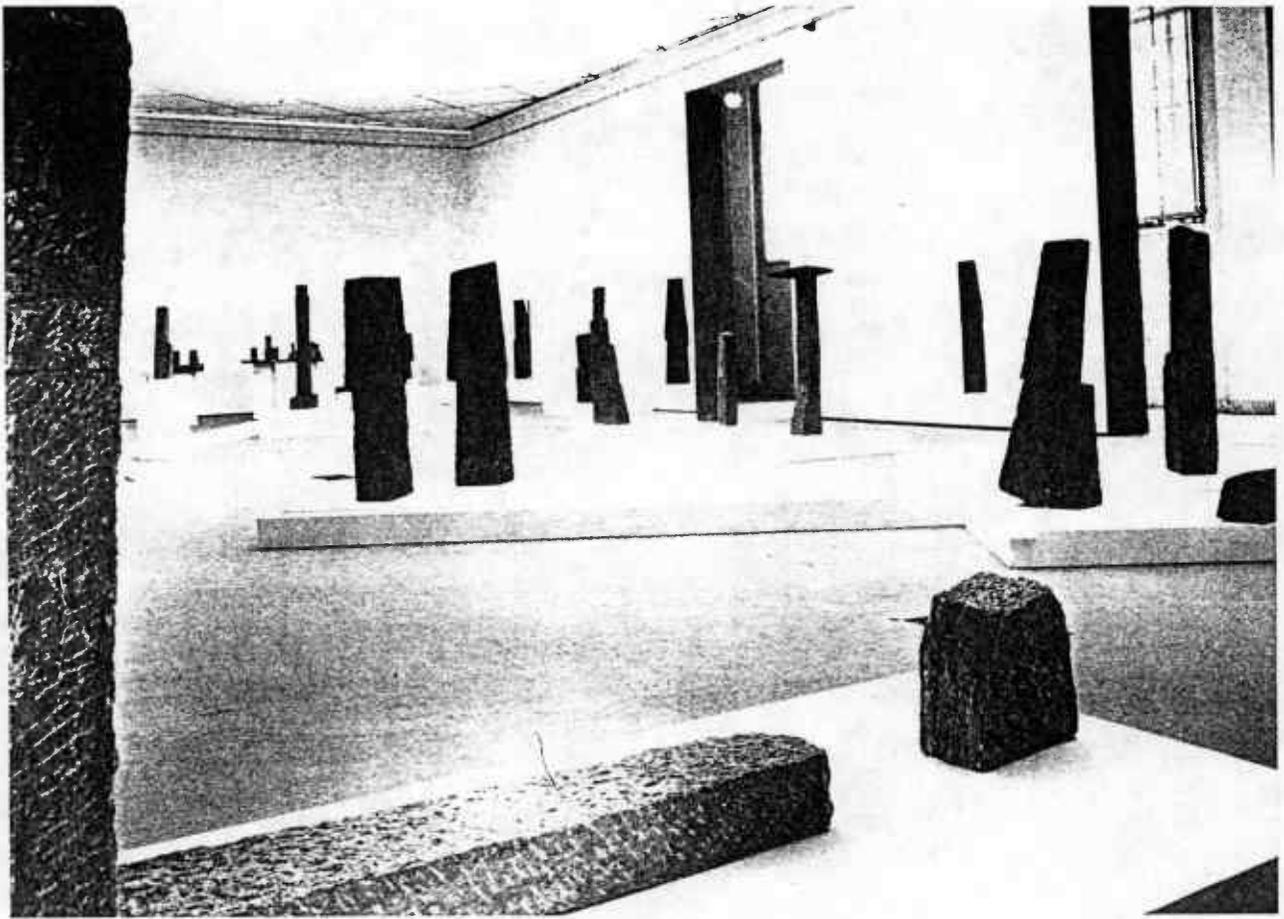
Recordando las palabras de Boullée, de verdad parecía profanar ese espacio, al posar nuestro pie temerario; el lugar inspiraba un sentimiento profundo, y llenaba de desconcierto y admiración al alma, ofreciendo un conjunto que parecía superior a las fuerzas humanas, y por así decirlo, inconcebible.

Las reproducciones fotográficas de la exposición no pueden transmitir la sensación que se experimentaba en el interior de aquel ambiente. Hacía falta estar ahí para sentir la intensidad del clima que el artista había conseguido ofrecer. Tres testimonios, de entre los numerosos, nos transmiten con particular eficacia la temperatura de aquella atmósfera.

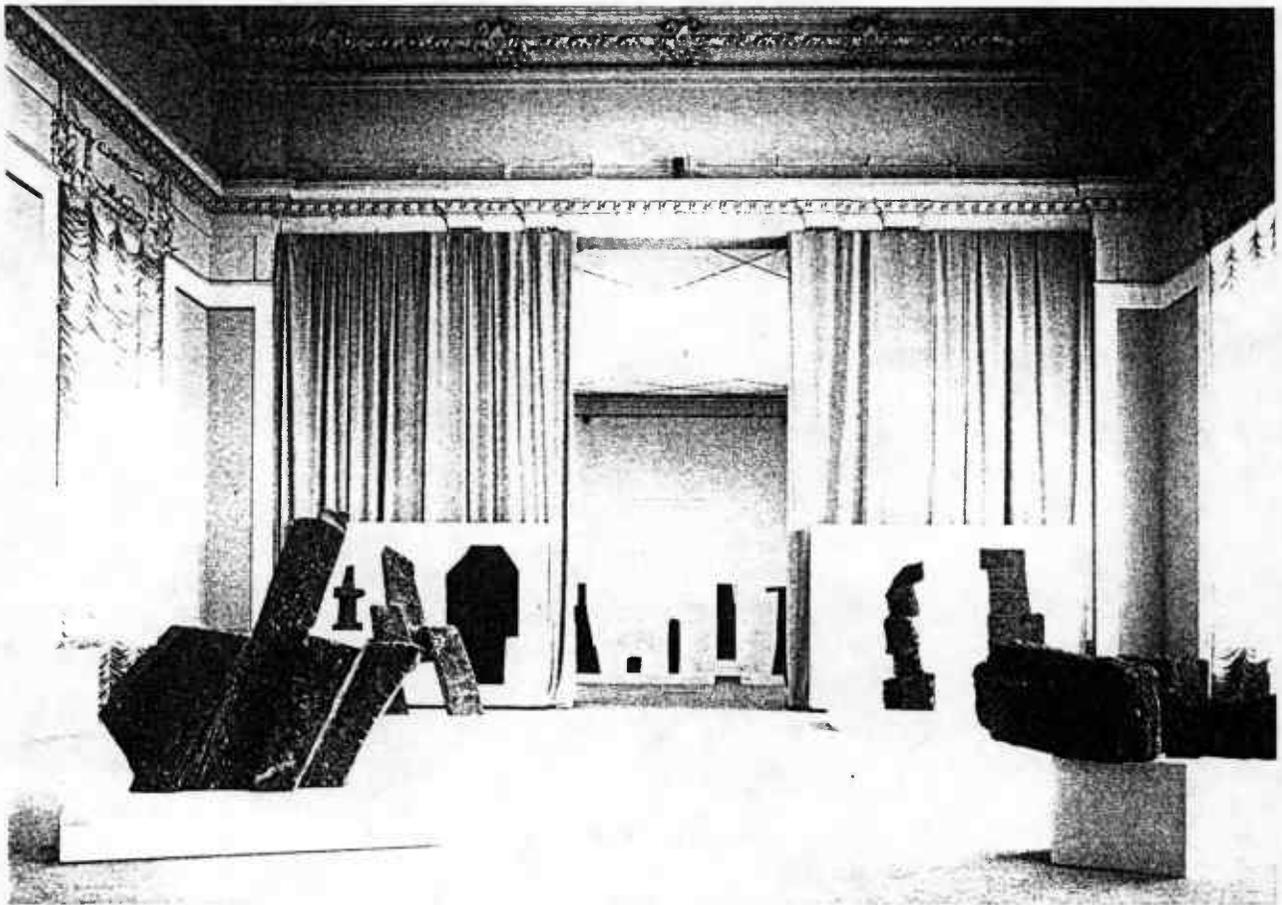
"..La sala de Guerrini es aquí una gran, bellísima escultura dinámica de ambiente, en la misma instalación; las piedras parecen girarse, en las perspectivas que cambian, y moverse hacia quien las mira." (Dorazio '85)

"Allí donde solía verlas (las esculturas), en los espacios de trabajo del artista, o en el patio frente al estudio, al aire libre, no sentía esta sensación, quizás porque las obras reposaban en una dimensión de espontaneidad muda. Ahora, dispuestas en los primeros salones de la Galería Nacional de Arte Moderno, montadas sobre peanas blancas que delinear recorridos pensados por el autor, y con el público que actúa sobre los hilos inmateriales de las alineaciones, tensándolos, rompiéndolos casi, las esculturas asumen, en la coralidad, una nueva capacidad de comunicar, de representar memorias.." (Pouhard '85)

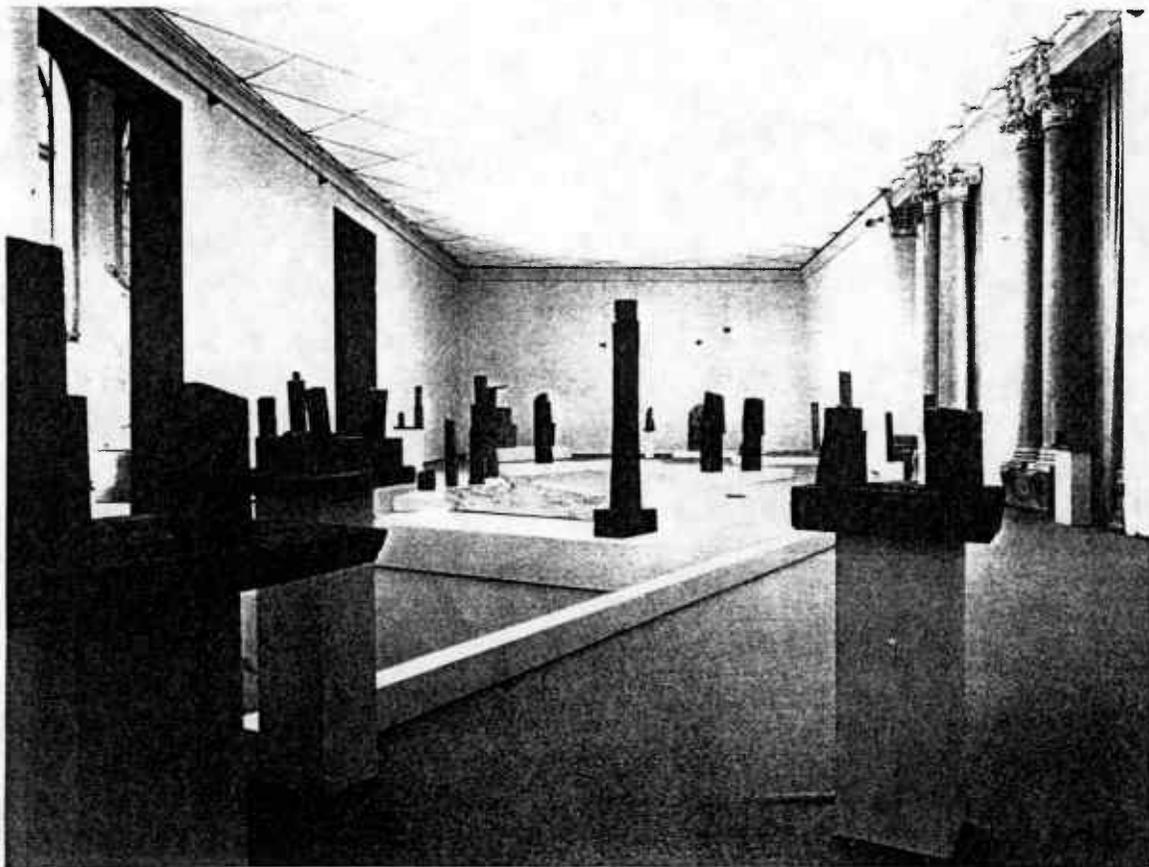
"La Galería Nacional de Arte Moderno dedica una bellísima antológica a Lorenzo Guerrini, artista sencillo a la par que, digámoslo, mal conocido, quizás porque el apasionado e intransigente rigor de su investigación, que es una de las más coherentes y firmemente motivadas de la escultura contemporánea, no está hecho para entenderse con las volubles estrategias de las modas culturales.. por tanto, esta iniciativa de nuestra máxima institución pública en el sector del Arte contemporáneo, es merecedora de elogios. Es toda una galería de personajes, o mejor, de presencias plásticas no menos que psicológicas, lo que se presenta ante los ojos del visitante de esta exposición. Y no hay duda de que para el visitante el gran Salón, donde la exposición culmina y se concluye, será algo inolvidable.." (Pinelli '85)



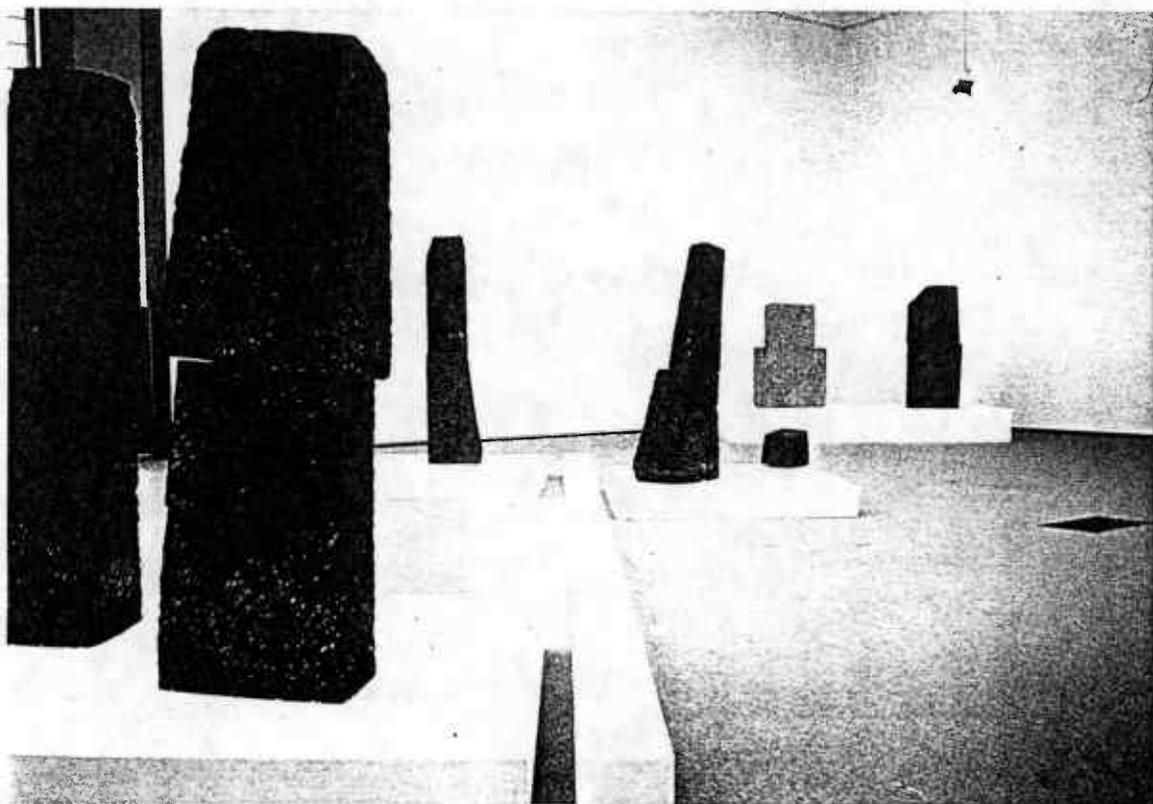
Il.126 Guerrini, exposición personal en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, 1985



Il.127 Guerrini, exposición personal en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, 1985



Il.128 Guerrini, exposición personal en
la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, 1985



Il.129 Guerrini, exposición personal en
la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, 1985

- Capítulo VII: LA CONTRIBUCION INDIVIDUAL

A UNA TENSION UNITARIA

Hasta aquí hemos observado la obra de Guerrini en los aspectos complejos, así como en sus detalles específicos. Hemos registrado, además, circunstancias propuestas como términos de confrontación para una comprensión lo más precisa posible del nuestro concepto de 'valor del espacio'.

Con el fin de alcanzar una mayor amplitud de visión en este ámbito, analizaremos el trabajo de otros artistas que han incentivado de una forma muy creativa aquel concepto, desarrollando diversos aspectos en la huella de una mentalidad seguramente afín. Se trata de artistas que han trabajado en plena independencia cada uno respecto a los demás, y que en la mayoría de los casos no han tenido ninguna relación directa entre sí, pero que, como veremos, aunque provienen de matrices muy 'distantes', participan de una tensión unitaria muy significativa.

En su obra, que en algunos casos alcanza unas dimensiones

notables, el riesgo de monumentalidad se evita siempre, a favor de una conforme propensión a la medida humana, a la atención hacia aquel espacio en el que el Hombre vive, en el sentido más amplio del término. El sentido constructivo, si bien está presente en su concepción creativa, asume esas dotes particularmente humanas donde certezas e incertezas, precariedad y equilibrio, inquietud y ligereza se conjugan de vez en vez para ofrecernos intensos testimonios, trazas auténticas y profundas, filtradas, entre otras cosas, por una elección irrenunciable a favor de una vital manualidad, así como de una ritual gestualidad.

VII.A. LOUISE NEVELSON

El objeto: de la multiplicación a la ausencia.

Louise Berliawski Nevelson nace en 1889 en Kiev, Rusia.

Su familia se traslada a los Estados Unidos en 1905. De Rockland, en el Maine, va a vivir definitivamente a Nueva York en 1920, donde tiene ocasión de estudiar Performing Art, pintura, dibujo, grabado, arte dramático y danza. Esta formación poliédrica le otorga un pleno dominio de sus propias facultades creativas, lo que intensificará aún más las convicciones de su búsqueda.

Muy interesada por las culturas 'primitivas', ha coleccionado numerosos 'objetos' de Arte Africano y provenientes de los Indios de América. Si en las creaciones de la escultora no encontramos ninguna referencia a aquellos resultados, a parte de una connotación totémica, la fascinación que emana tiene la misma intensidad.

El único paralelo visual plausible con las producciones 'remotas' es el que propone Marisa Volpi: "El Arte Preco-

lombino le dio la pasión por una geometría que encapsula grandiosamente el sentido del mistero. Basta recordar la Pirámide de Tenayuca, la Pirámide Quetzalcoalt en Teotihuacan.." (Volpi '63)

Como escribió la misma Nevelson, recordando su primera visita al Musée de L'Homme en Paris, en 1931, al contacto directo con aquellas figuras y máscaras, comprendió, lo primero, 'la fuerza', la misma potencia que volvió a encontrar, de vuelta a Nueva York, en las vigas del ferrocarril subterráneo. "Era como si me dieran energía, así como había hecho la escultura primitiva."

Y de nuevo, en relación con los indios de América: "Hay en ellos una especie de fuerza que me atrae, y me gusta el hecho de que sabemos bien poco de ellos." (Nevelson '71)

La artista, de hecho, no tiene necesidad de estudiar aquellas producciones, 'las siente', adquiere sus potencialidades y las convierte a su propio lenguaje.

Una actitud distinta, por cuanto de igual importancia, si no mayor, le reserva Nevelson a los objetos de la vida cotidiana, aunque estén atados a una memoria personal y al mismo tiempo colectiva, y sean por ésto particularmente significativos.

De nuevo, de sus palabras podemos captar la naturaleza de ese acercamiento: "..por ejemplo, una cortina blanca en la ventana ha sido para mí tan importante como una gran obra

de arte. Esa calidad de transparencia, el reflejo, la forma, el movimiento.. (Nevelson '71)

Pero si en este caso, del recuerdo de la relación vivida con aquel objeto, la artista adquiere un conocimiento, en la atención hacia otros objetos, incluso extremadamente humildes, se verifica una verdadera elección en concreto, de los mismos, para protagonizar sus obras de escultura. Si esta elección implica una voluntad de memoria para salvar, la misma operación que se presenta, por momentos con una apariencia lucidamente obsesiva, nos lleva a la difícil relación con el mundo 'burgués', contra el que la artista ha combatido siempre. Un mundo en el que, como ella decía, había que conocer a Beethoven, pero no había que serlo nunca; en el que no se podía ser creador, sino limitarse a ser público.

Los fragmentos de vida que Nevelson recoge, no se han agrupado en una especie de 'horror vacui', sino que se unen en un simultáneo convivir, "..de casualidades y de cálculo, de univocidad y equivocidad, de compromiso moral y casi de exploración científica y conjunto de juego, de capricho incluso en la inflexibilidad de la regla." (Mallé '69, pag.10) Se trata, el suyo, de "..un mundo externo e interno de cosas abatidas, quebradas, escarnecidas, desacralizadas.." (Mallé '69, pag.11), al que la artista da una gran dignidad, y del que saca una penetrante capacidad introspectiva.

El poner juntos objetos similares, todos de análogas dimensiones, (patas torneadas de sillas y mesas, fragmentos de apoyabrazos, respaldos, breves decoraciones, pequeños capiteles, listones de marcos, rejas de cofrecillos, además de 'recortes' de todo tipo, siempre que sean rigurosamente de madera) (Il.130) produce una sensación de multiplicación de las energías imaginarias de cada detalle que, sin perder su propia y singular identidad, en el momento en el que todo el conjunto se vuelve monocromático, todo negro, todo blanco, todo dorado o todo azul, se asimila en la unidad que está por encima de todo, todo expone y todo protege.

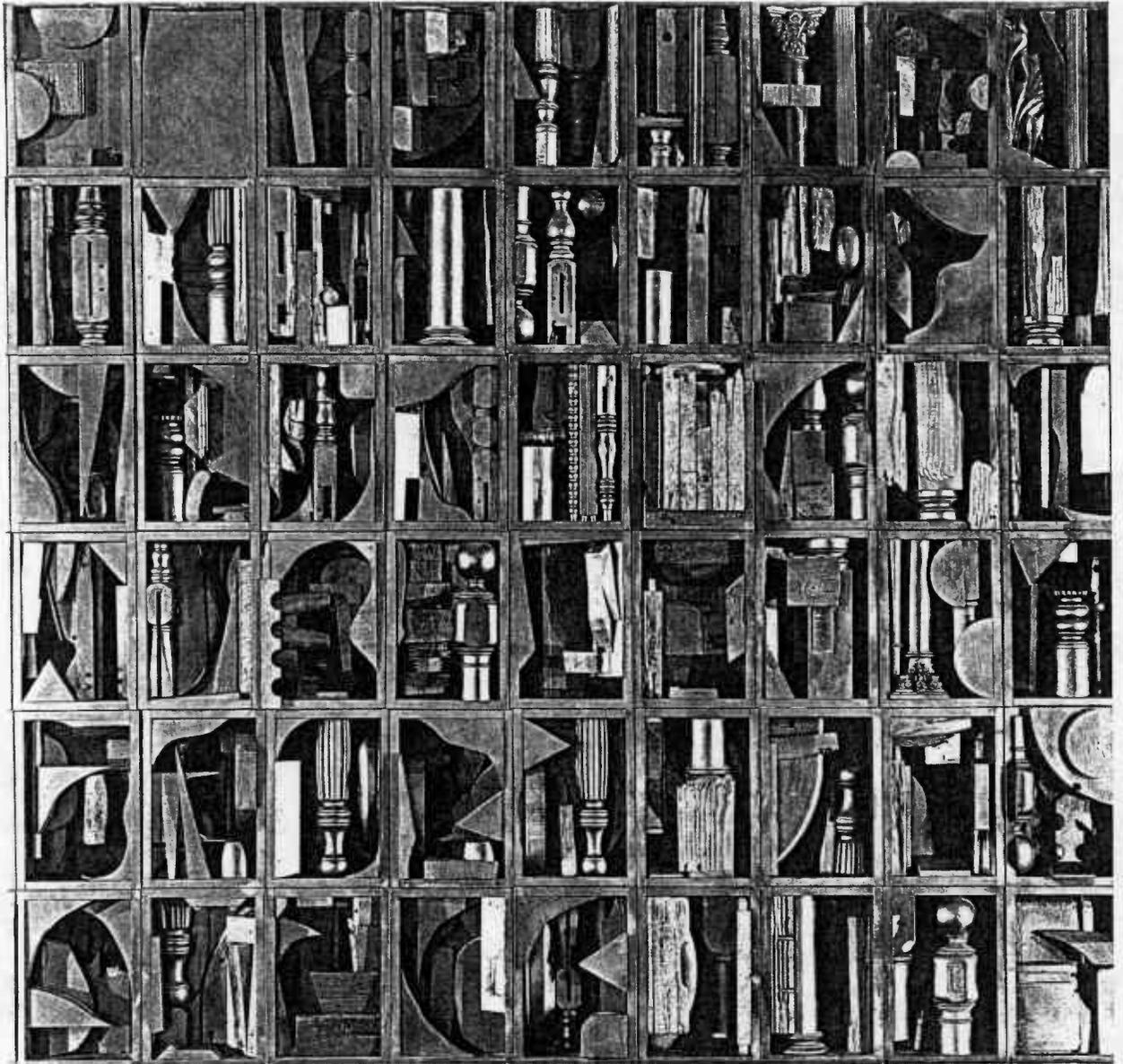
Nacen así extraordinarios personajes llenos de sutiles si-logismos, nocturnas catedrales que revelan y esconden episodios de una leyenda vivida día tras día. Y también grandes 'armarios' aparentemente abiertos de par en par, en los que está totalmente ausente cualquier traza de nostalgia, que más bien se transforma en una imagen cargada de magia.

Los espacios en forma de 'cajita' en los que los objetos encuentran 'demora', tienen un rol fundamental. En cada uno de esos internos, que tienen también la función de estructura portante, unidas y superpuestas como están, encontramos vicisitudes plenamente resueltas en sí, que en ciertos momentos enseñan elementos en completa evidencia,

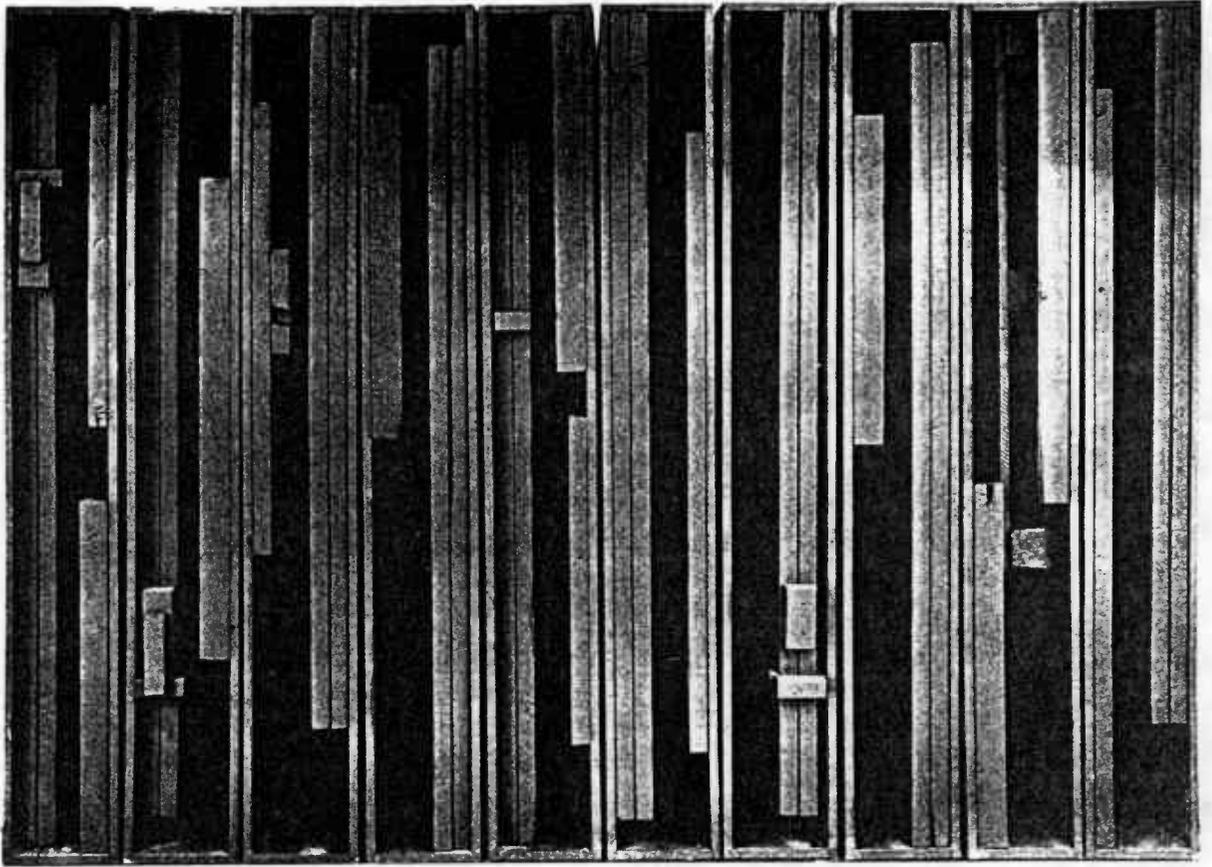
para después dejar en la sombra, si no directamente en la oscuridad, infinitos matices silenciosos e inquietantes. Si bien no se puede negar una referencia a Schwitters, más que al 'object trouvé' o al 'ready made', es inevitable pensar en la fantasía subterránea y misteriosa de un Klee, a la que, por lo demás, Nevelson se refiere precisamente, en el '56, con una escultura en Terracota. (cfr. Volpi '63) Y no es una circunstancia fortuita el que Klee fuese uno de los protagonistas de experimento Bauhaus, si bien era una interpretación muy personal de aquella atmósfera impregnada de racionalismo constructivista.

Pero el concreto sentido de edificación desarrollado por Nevelson lleva su obra a una dimensión plenamente plástica, donde los espesores cuentan mucho, las superposiciones, las estratificaciones.. donde la mano cumple su milagro de transformación de las 'cosas' en cosas de Arte.

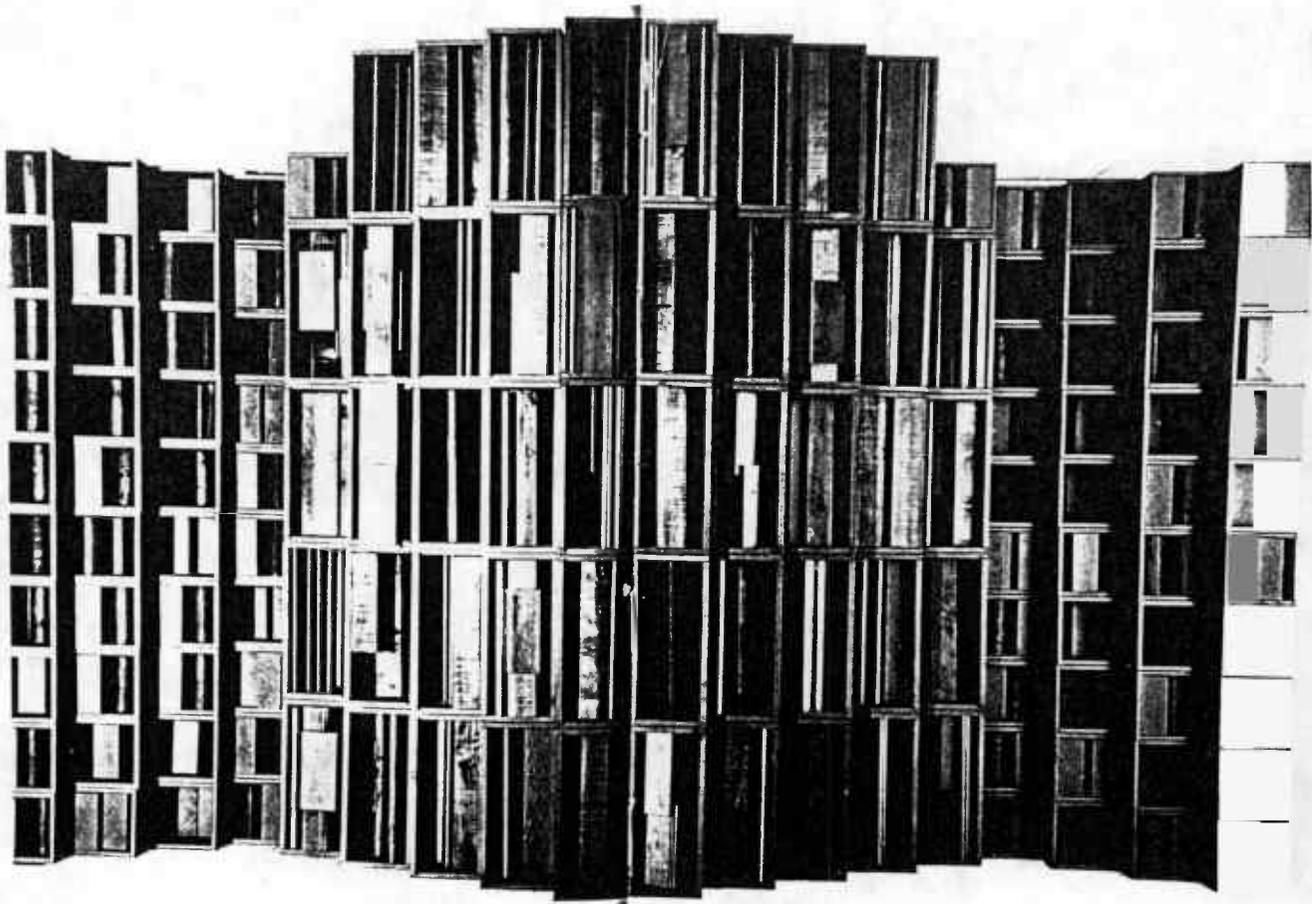
En el '68 sucede que la escultora siente la necesidad de 'vaciar sus armarios' (Il.131,132) (cfr. con la 'Desocupación espacial' de Oteiza). Los objetos que se amontonaban en esas 'estanterías', desaparecen, queda sólo su memoria, el 'vacío' dejado por ellos, que ya no es tal, en cuanto presencia. Ese espacio es un imaginario 'fichero' de un infinito número de anotaciones y desarrollos, donde fisuras y pasajes escanden una visión que ha asumido, de aquel origen episódico, una distancia incolmable, una medida universal.



Il.130 Nevelson 'Dawn's wedding mirror' 1959
Madera



Il.131 Nevelson 'Stalagmite wall' 1968
Madera negra, cm.180x240



Il.132 Nevelson 'Shadow and reflection I' 1966
Madera negra, cm.203x442x100

VII.B. GIUSEPPE UNCINI

El cemento y la sombra

Giuseppe Uncini nace en Fabriano en la región de Le Marche, en el 1929. Trasladado a Roma en el '53, puede trabajar en el estudio del escultor Edgardo Mannucci, en esa via Margutta donde entonces numerosos artistas tenían sus laboratorios. De este modo, tiene ocasión de conocer a Afro, Burri, Cagli, Capogrossi, Colla, Dorazio, Novelli, Perilli..

Ya sea por las dificultades económicas en las cuales se encontraba, pero sobre todo por una elección mental que le fue muy prolifera, se sintió atraído por los materiales pobres como el cartón, contrachapados, toba, polvo de mármol, carbón, cenizas, tierras y cementos. A partir del '58 esta última materia prevalecerá y acompañará a su poética en todo el sucesivo recorrido. Los primeros trabajos, en los que la personalidad de Uncini se propone claramente, serán los 'cemento-armados'. (Il.133,134) Nació, así una obra que no pertenecía ni a la pintura ni a la escul-

tura, un tercer resultado que no representaba más que a sí mismo, donde el primer contenido era justamente presentarse como tal. La estructura de hierro sostenía al cemento, y juntos ofrecían una imagen de esencial autonomía lingüística.

En el '60 Uncini escribía: "Yo trabajo con el hierro y con el cemento. Estos materiales los uso con propiedad, en el sentido de que no los camufló, de que no los uso para conseguir efectos particulares, al contrario, los uso como se usan las obras, para construir las casas, los puentes y las carreteras, para construir todas las cosas de las que el Hombre tiene necesidad.. Así yo echo el cemento y lo sostengo con el hierro, y ésto es necesario, y las estructuras que nacen de estas operaciones están demacradas, desnudas. justamente, porque son necesarias.." (de Accame '90, pag.32)

En las obras de estos años el cemento más matérico, y el hierro inquieto se concretizan en una imagen todavía emotiva; la armadura no asume sólo el papel de soporte, sino que adquiere una intensa presencia, en cuanto a las marcas, surcando, hiriendo y emergiendo de un terreno de cemento, ciertamente no insensible.

Si desde el '58 las exposiciones con Angeli, Festa, Lo Savio y Schifano (Galería Appia Antica de Roma, Galería Il Cancellò de Bolonia, presentados por Villa, Galería La Sa-

lita de Roma, presentados por Restany) delineaban una posición alternativa a la corriente informalista, entonces devastadora, Crispolti, presentando la personal de Uncini en el '61 en la Galería El Attico de Roma, había subrayado enseguida la atención a una concepción de progreso y constructividad, pero, al mismo tiempo, a la Tierra como elemento primario de la Naturaleza.

En el '62 Biggi, Frascá, Pace, Santoro y Uncini, unen cada uno sus propias intenciones en el Grupo 1, amparados por Argan, que junto a Bucarelli y a Ponente, los Presenta oficialmente a la Galería Il Quadrante de Florencia en el '63. El grupo declara explícitamente la exigencia de esencialidad, que roza el anonimato, y la propensión constructiva, juntas a la "...valorización del rol social del Arte.." (Accame '90, pag.17) y a una atención a la percepción visual, de la que transparen peculiares contactos con el 'Optical Art'.

El Grupo 1 se disolvió en el '67, pero Uncini, durante todo su recorrido, con extrema coherencia, ha continuamente corroborado aquellos principios, evidentemente, entonces, profundamente sentidos.

Desde el '61 al '63 sus 'Cemento-armados' se fueron haciendo cada vez más 'amplios y ligeros' de concepción (Il.139); un espacio en el límite ambiguo entre bidimensional y tridimensional entra límpiamente en el plantea-

miento del artista, donde las superficies planas de cemento se alternan con aberturas de respiro franco, atravesadas apenas por las trasparencias lineales de la estructura, de las que es suficiente aquella reducidísima presencia para afirmar que aquel vacío ya no es tal, sino que está lleno de valor.

En el '63 Uncini había participado a la IV Bienal de San Marino 'Oltre l'Informale' (más allá del Informalismo) y en el '66 presenta sus 'Estructuras-espacio' en la Bienal de Venecia. En estos trabajos, como en los 'Hierrocementos', de los que derivan, la barrita de metal asume un papel primario (pero no hay que olvidar que el espacio debe ser considerado como un verdadero material, con el que se conduce la operación).

A partir del '68 una componente más será protagonista de la poética del artista: la sombra.

'Su' sombra no es reconocible en el énfasis utópico de Boullée, ni es comparable a la que tomaron como medio de deformación sintética en el primer Cubismo, ni a la simbiosis piedra-sombra de la que hemos hablado con respecto a Guerrini. Uncini llega a la sombra a través de una visión 'democrática' de la imagen, en la que cada componente tiene su valor en sus características específicas, de manera que, siendo la sombra una 'confirmación' visible en el espacio, como lo son el objeto, y el espacio mismos,

su inconsistencia material en la realidad objetiva pretende la concreción en la realidad creativa.

Sobre esta base el escultor ofrecerá un mundo rico de sugerencias, retomando del 'vivir cotidiano' una visión tangencialmente metafísica, donde se renueva constantemente aquella ambigüedad que, gracias también a un continuo desplazamiento entre dimensión memórica y actualísima presencia, podemos ya definir, confirmando las intenciones de Uncini, intensamente 'pluridimensional'.

Las primeras obras fundadas sobre este planteamiento, constituidas por anchas y finas paredes de cemento recorridas por una banda metálica, que sigue los perfiles de un 'objeto' ocasional, como una ventana, una puerta, o una silla, de su sombra y de la pared misma, ven, más que la concretización de la sombra, el proponerse todo el conjunto como un nivel o proceso de desconsistencia, a pesar de todo, y ésto es lo que cuenta, equivalente. (Il.136)

Si cada una de las obras de Uncini pretende una atención particular, también para el valor de la elaboración manual, que hay que considerarla de importancia primaria en su personalidad, en este momento deseamos subrayar cómo su concepción creativa es una "...inagotable fuente de problemas, cuya solución, es, efectivamente, el descubrir nuevos problemas." (Accame '90, pag.27)

Así es que a partir del '69, y durante tres años, vemos edificar muros, arcos, columnas, 'paraste'.. elementos tradicionales de la arquitectura, contruidos con unos, igualmente tradicionales, ladrillos. (Il.137,138)

Estos ladrillos, 'fabricados' por el mismo artista para obtener la dimensión adecuada y el color deseados, deben entenderse como base de la construcción. Módulo, medida para un espacio racional. Y a pesar de todo, rico de hipótesis y variaciones. Por lo demás no se puede ignorar cómo aquel elemento tan eficaz y funcional nos lleve a los orígenes del construir, como también a los orígenes personales de Uncini y de su pensamiento, y, en consecuencia, se cargue de contenidos difícilmente del todo controlables.

La sombra, consolidada aquí en el cemento, produce un desplazamiento; a la 'cálida y acogedora' pared de ladrillos, que parece pertenecer a un pasado colectivo tranquilizador, se le añade, fijada en una oblicuidad alarmante, a quel dato, antes mutable e inaferrable. Se podría pensar como en la voluntad de una única dirección luminosa y de la consiguiente proyección de sombra impuesta, y no ya libre; no es así, en primer lugar porque la obra estará, a pesar de todo, siempre disponible a afrontar cualquier luz y a superar airoosamente el exámen, y en segundo lugar porque justamente en esta prueba se producirá una ulterior sensación de turbación que llevará al observador a una mayor y más creativa atención hacia aquellas imágenes 'co-

tidianas'.

El paso sucesivo será la presencia exclusiva de la sombra, el objeto del que nacía desaparece, y la nueva forma materializada se expodrá en toda su independiente capacidad. Como se preanunció en los programas del Grupo 1 "...nuestras formas no buscan ya el estar en el espacio, sino el ser ellas misma espacio." (de Accame '90, pag.36). A propósito de estas obras, que se expusieron en una antológica en el Estudio Marconi de Milán en el '73, Menna en el catálogo escribía: "...aquello que es virtual, se reconvier-te, por tanto en algo concreto y real: de manera que estas formas del negativo, una vez dispuestas en el espacio, crean una especie de mundo invertido, un doble de nuestro universo cotidiano."

En el '76 la Galería Rondanini de Roma dedica a Uncini una exposición titulada 'Las sombras. Dibujos y proyectos' y en el mismo año está presente en la Bienal de Venecia 'Ambiente como social'.

Desde el '79 al '86, con las 'Demoras' (Il.140) y los 'Muros de sombra' (Il.135) el artista se concentrará en las sutilísima variaciones de inclinaciones de amplios planos y tonalidades de grises; este 'color' verdaderamente inagotable, que parece sacar unos orígenes espontáneos de los empastes del cemento, de manera que se presenta en una natural fidelidad al material y encuentra aquí un raro pre-

ciosismo.

Llevando hasta las últimas consecuencias aquella matriz enigmática interpuesta en impalpable equilibrio entre la percepción de una imagen plana o llena de elementos sobresalientes, estas obras se configuran como "...espacios impenetrables, aunque dotados de una secreta atracción para quien busque un pasaje a través de los rigurosos secretos de la poesía y de la forma." (Orienti '87)

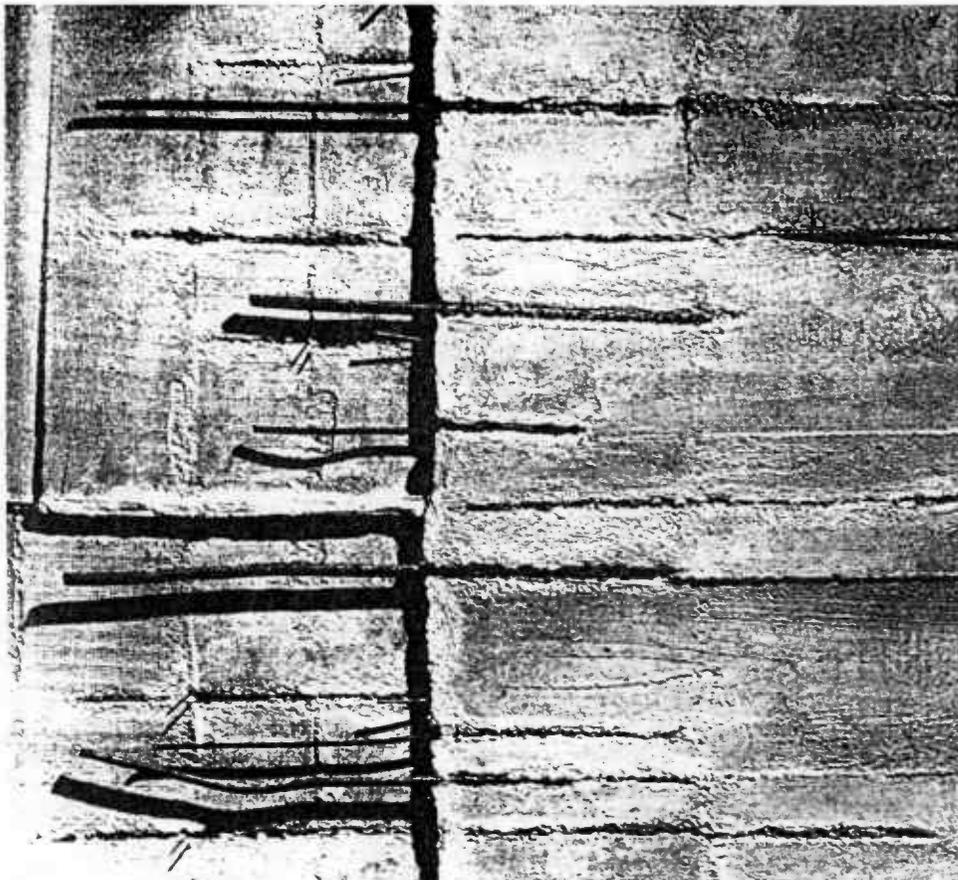
En el '81 Uncini participa a la exposición 'Lineas de la investigación artística en Italia '60-'80', organizada por Ponente, y en el '82 a la reseña de Arte italiano en la Hayward Gallery de Londres. A partir de este momento el artista además de hacer importantes exposiciones personales en Italia y en otros países, estará presente en las principales exposiciones internacionales.

En la producción más reciente de los 'Espacios de hierro' (Il.141,142) entre los elementos de cemento, que ya han superado cualquier referencia reconocible y viven en su esencia de absoluta presencia, se cruzan en una trama tensa e interrogativa, los hierros, que si antes eran estructura del cemento, ahora son armadura penetrante y valorizadora de la intensidad del espacio.

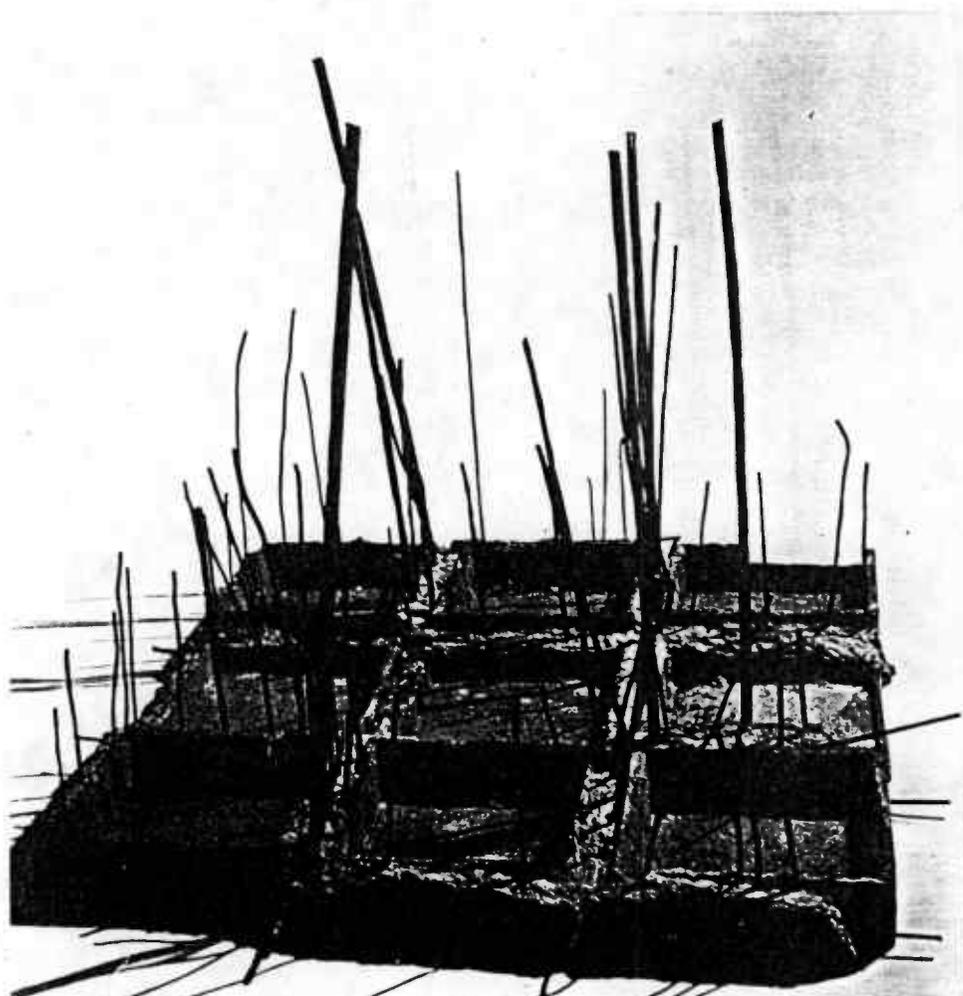
De todos estos trabajos "...podríamos decir que nacen de un proyecto aplicado a cuanto se sustrae a cada proyecto. Sa-

can fuerza y origen de una concepción poética que se relaciona con el pensamiento descubriendo la matriz de los hechos." (Accame '90, pag.28)

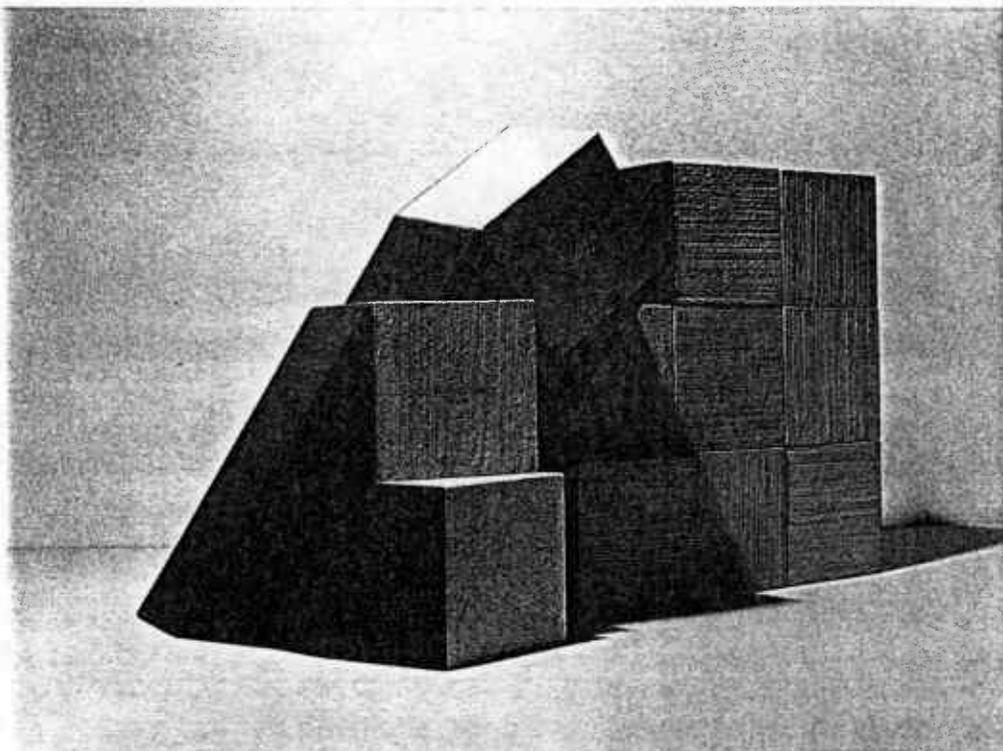
Pero "...junto a todas las teorizaciones.." Uncini desea subrayar la importancia de los episodios fortuitos de cada día, como "el encuentro con un amigo.." y afirma: "...yo espero que mi obra esté hecha también de estas cosas".



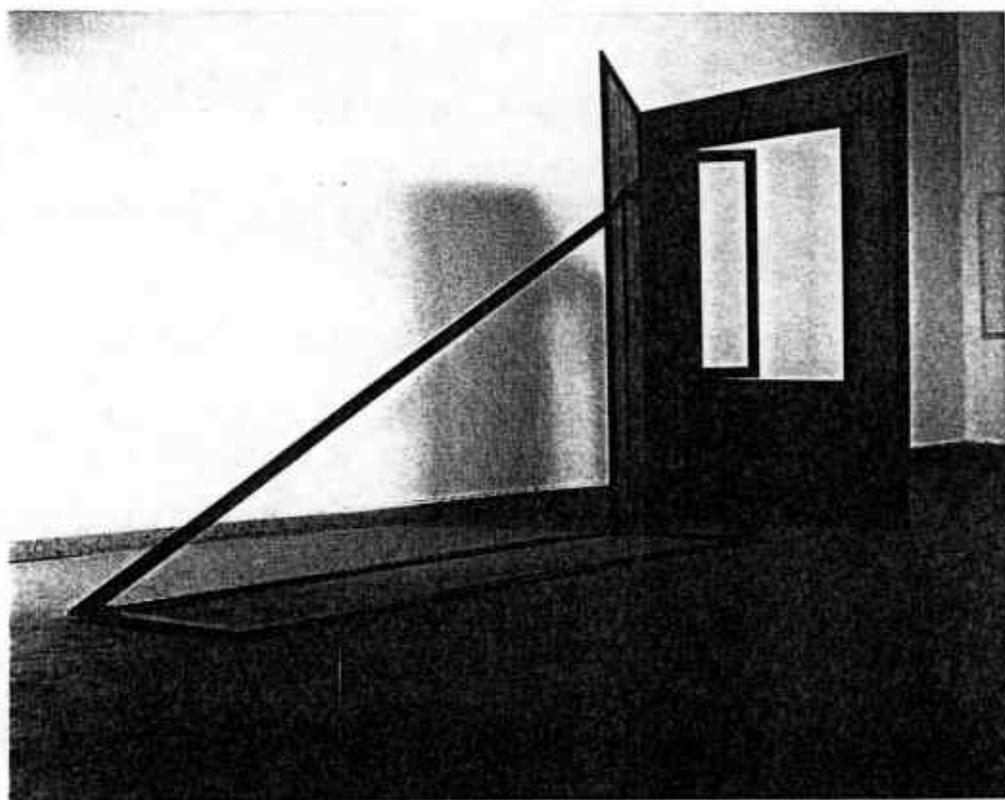
Il.133 Uncini 'Cemento armado' 1960
Serie de cementos, cm.170x80



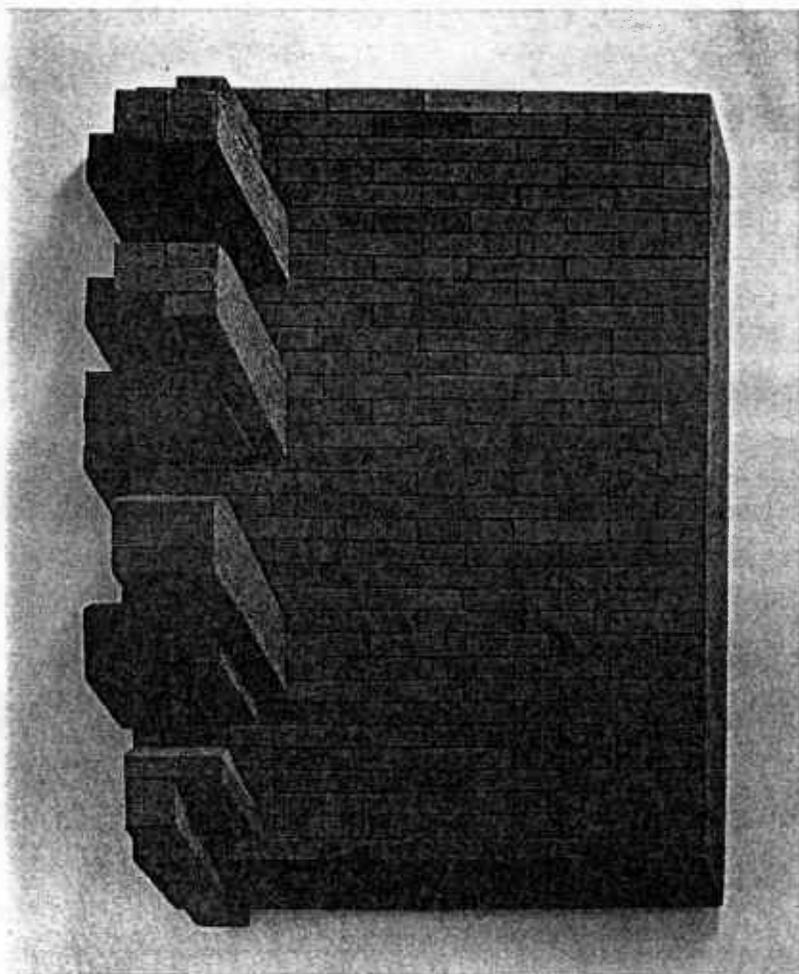
Il.134 Uncini 'Cemento armado' 1960
Serie de cementos, cm.85x100x100



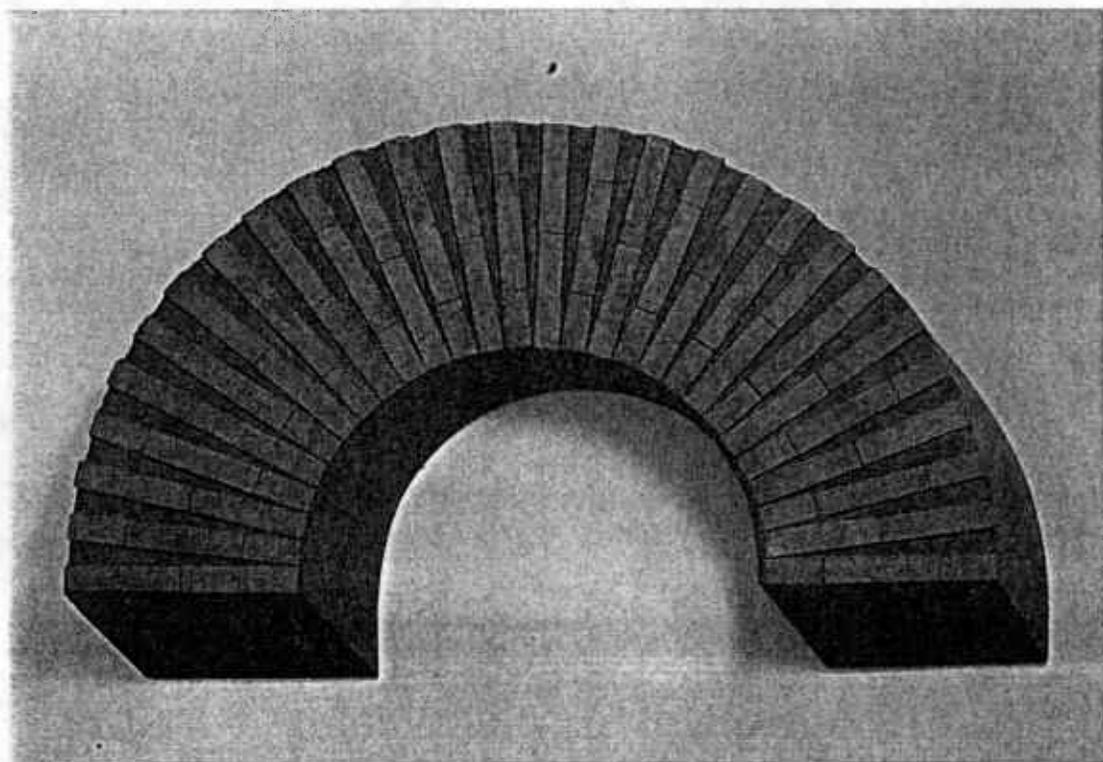
Il.135 Uncini 'Muro con sombra T.24' 1976
Cemento y madera laminada, cm.30x50x38



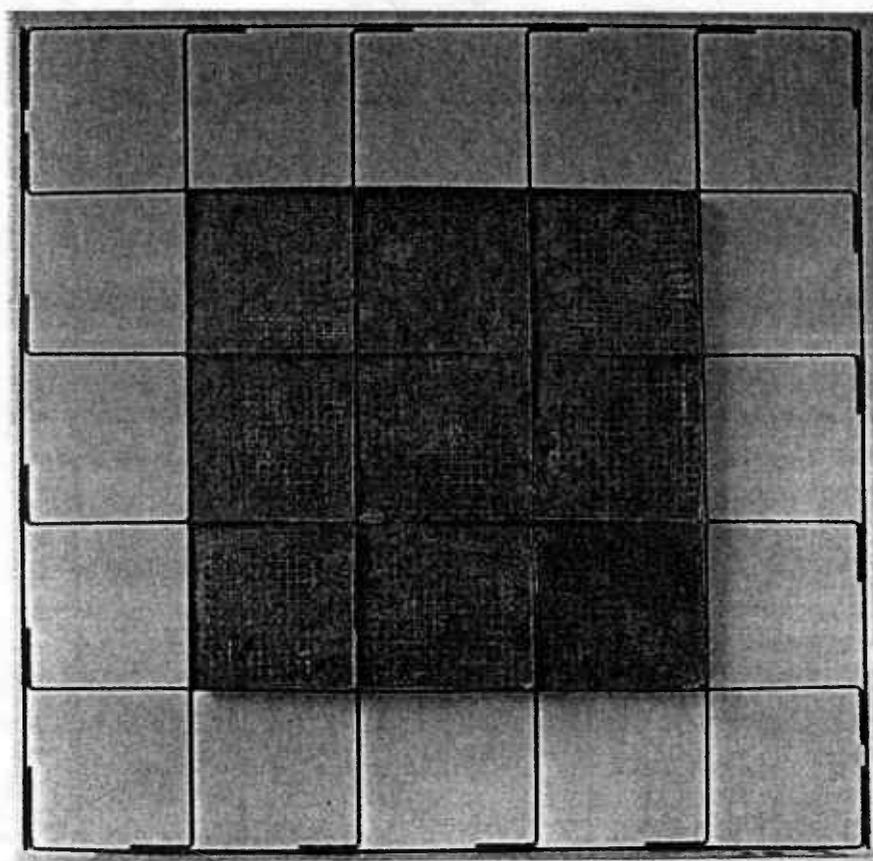
Il.136 Uncini 'Ventana con sombra' 1968
Cemento y hierro hilado, cm.210x150x320



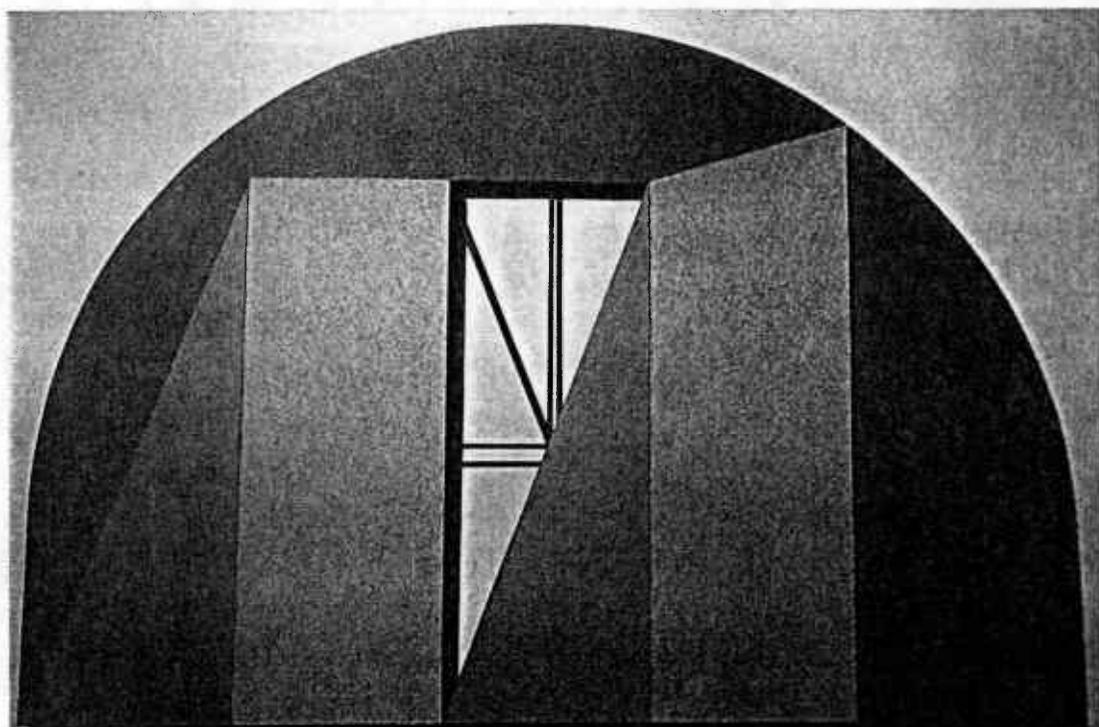
Il.137 Uncini 'Pared interrumpida' 1971
Ladrillos y cemento, cm.200x160x34



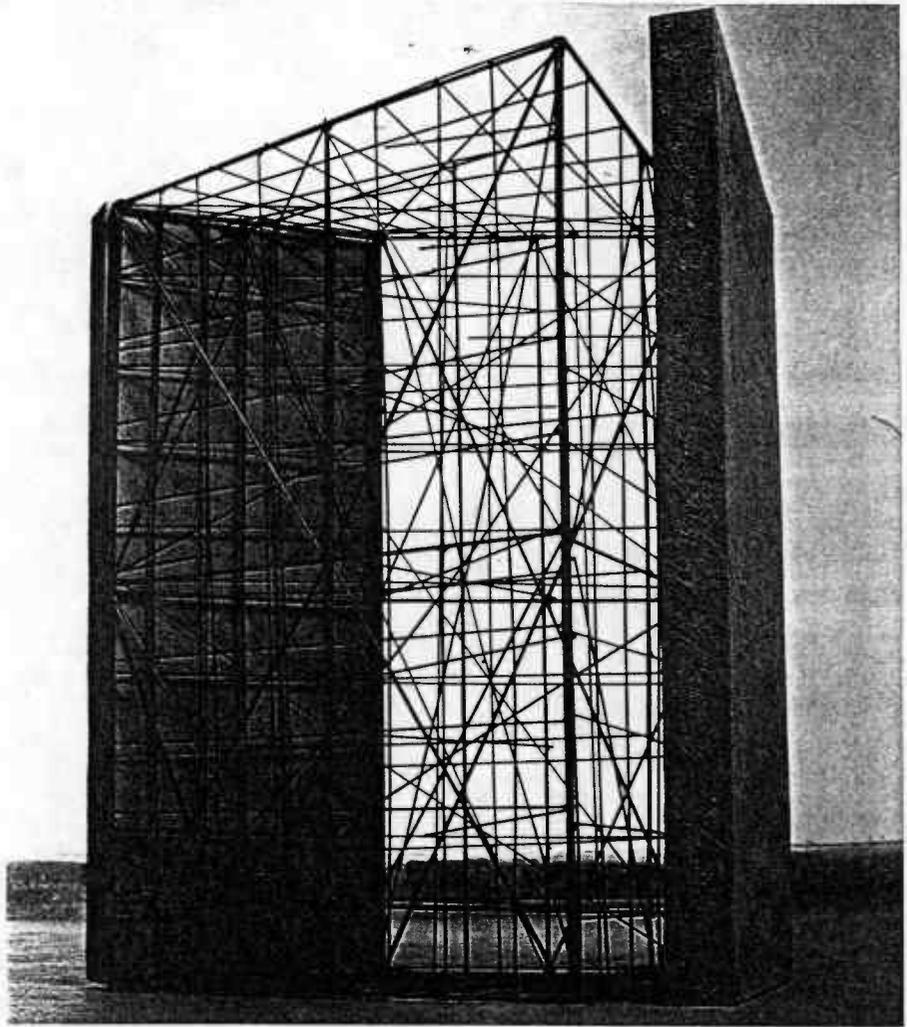
Il.138 Uncini 'El arco con sombra' 1970
Ladrillos y cemento, cm.112x195x12



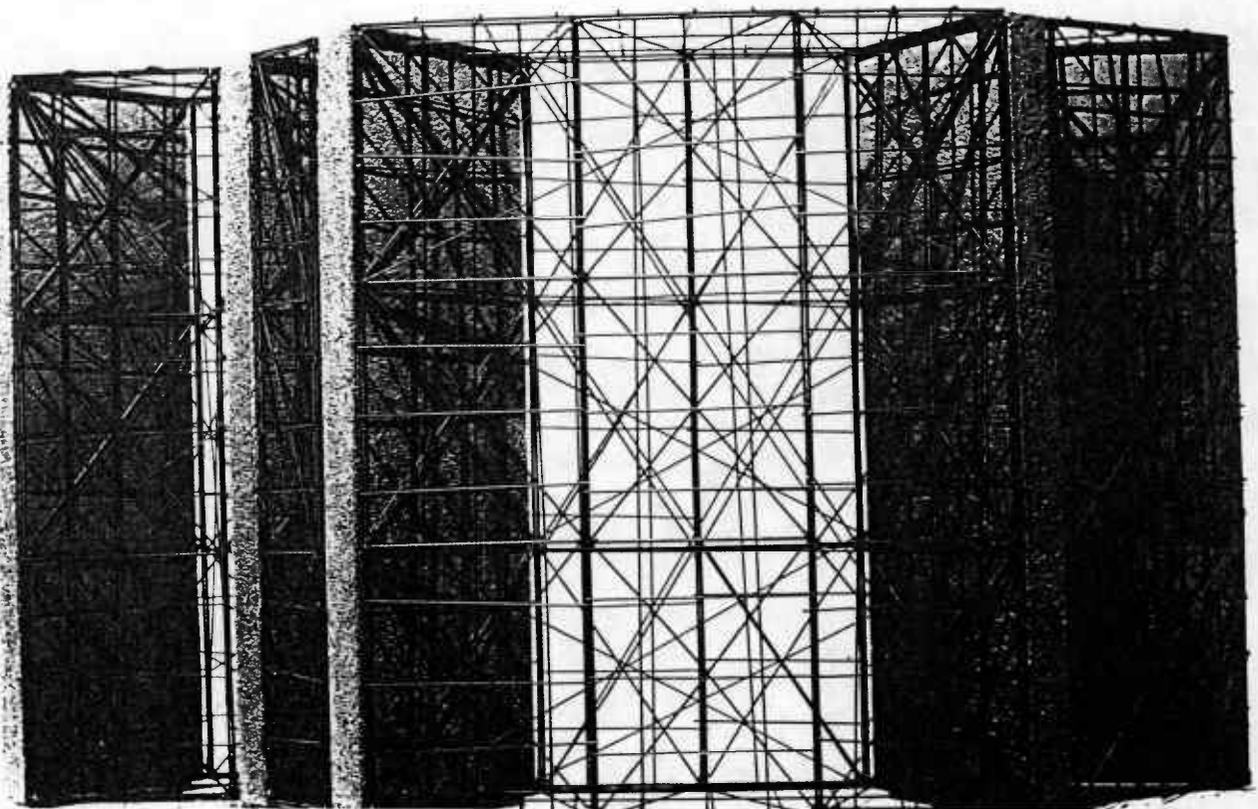
Il.139 Uncini 'Cementoarmado' 1962
Cemento armado, cm.100x100



Il.140 Uncini 'Demoras n. 40' 1984
Técnica mixta y cemento, cm.320x450



Il.141 Uncini 'Espacios de hierro n. 2' 1988
Cemento y hierro, cm.80x60x29



Il.142 Uncini 'Espacios de hierro n. 14' 1989
Cemento y hierro, cm.76x128x32

VII.C. JORGE OTEIZA

En el 'vacío', el núcleo vital

El escultor vasco Jorge Oteiza nace en Orio, en la provincia de Guipúzcoa, en 1908.

Su formación artística ha madurado a través de un período de estudios de arquitectura, medicina y física. Empezó a dedicarse a la escultura a partir del '28, y desde el '34 empieza el profundo estudio de la identidad de su tierra de origen. A partir del '35, se traslada, durante casi diez años a Sudamérica donde emprende una intensa actividad expositiva, didáctica y teórica. En el '50 va de nuevo a España y se le encarga la decoración externa de la basílica de Aranzazu, cuya realización se ve bloqueada por razones políticas en el '54, para después, en el '68, continuar.

Participa en numerosas exposiciones y conferencias y recibe algunos encargos de proyectos arquitectónicos. En los años '56-'57, que son de los más prolíficos, desarrolla su

'propósito Experimental'; un complejo conjunto de teorías y anotaciones, en el que define su propia investigación y su propia poética.

En la IV Bienal de São Paulo en Brasil, obtiene el Premio Internacional por la Escultura. En el '58 se exhibe su obra en la Gress Gallery de Washington, y en el '59 participa en la importante reseña 'Blanco y Negro' en la Galería Darro de Madrid.

Al año siguiente decide poner fin a su actividad de escultor. En esta ocasión publica el escrito 'El fin del Arte Contemporáneo, razones por las que abandono la Escultura', en el que declara su última producción como aquella que sanciona la conclusión del Arte en el contexto social contemporáneo, o por lo menos el final del proceso desarrollado por las vanguardias artísticas. (Sería interesante una confrontación con 'La Escultura, lengua muerta' de Arturo Martini)

Los años sucesivos, además de una conspicua actividad de debate sobre el rol del artista actual y del Arte, y de la enseñanza del mismo, ven la realización de algunos proyectos cinematográficos y el compromiso, siempre constante del análisis antropológico-cultural del País Vasco, que resume en la publicación de 'Quousque tandem'. (El título particularmente significativo, está tomado del discurso de Cicerón a Catalina: "Hasta cuándo -quosque tandem- , Cata-

lina, abusarás de nuestra paciencia?")

La actividad expositiva, de todos modos no se interrumpe, y a partir del '52 Oteiza retoma, en el ámbito de su 'laboratorio de yesos', algunos trabajos de escultura dejados incompletos. En el '76 es invitado a participar en la Bienal de Venecia, y en el '84 recibe el Premio Euzkadi. Al año siguiente el Ministerio de Cultura Español le concede la medalla de las Bellas Artes. En el '86 su obra es expuesta en París, en la exposición 'Qu 'est-ce que la sculpture moderne? 1900-1970', en el Centro Pompidou, y en el '87 participa a la exposición 'Cinco siglos de Arte Español. El siglo de Picasso', en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

La Fundación Caja de Pensiones, en el '88, le dedicó la exposición antológica 'Jorge Oteiza. Propósito Experimental', que se vio en Madrid, Barcelona, y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. La Fundación Príncipe de Asturias le aseñó el Premio a las Bellas Artes, que el artista, ya octogenario, ha polémicamente rechazado.

He recorrido también el principal itinerario expositivo de la obra de Oteiza, porque considero que ésto nos demuestra cuánto un artista que desde hace años ha decidido un declarado aislamiento, haya tenido por otro lado, una actividad pública tan intensa. En realidad hay que precisar que el artista, cuando abandonó su producción creativo-vi-

sual, no renunció nunca a transmitir su pensamiento y su poética. De hecho fue por una elección ética, que, poniendo relativamente a un lado su personalidad individual, prefirió promover un incesante empuje de valores poéticos-estéticos-expresivos.

Es interesante, respecto a nuestro ámbito de investigación, observar cómo el 'escultor' haya llegado a estas motivaciones. La 'mirada' de Oteiza siempre ha estado dirigida hacia la unidad primordial entre Naturaleza y Hombre, que todavía en las sociedades preindustriales constituía la guía inalterable e incontrastada de la convivencia humana. La tensión individuo-cosmos se vuelve cada vez más uno de los motivos dominantes de sus reflexiones, mientras que el lenguaje 'expresivo', va rozando cada vez más los límites del anonimato, asumido por él como cifra distintiva de su contemporaneidad. En este tender a la eliminación de la interpretación subjetiva, que, por lo demás, encuentra numerosas confrontaciones en las búsquedas contemporáneas, el artista renuncia al egocentrismo, a la presunción humanista, para ser testigo de una dimensión más ampliamente social.

Si hasta los primeros años '50 sus imágenes, después de una revisión de la plástica ibérica medieval, se resienten de alguna influencia morfológica de la obra de Henry Moore, en la que ya se hace evidente la identificación Hombre-Naturaleza, y de la que aún se nota la traza en el

gran ribete de la Basílica de Aranzazu, cuando en los años siguientes su investigación se concentrará en una límpida contraposición de términos explícitamente espaciales, las referencias más próximas a él se podrán localizar en Mondrian y Málevic.

El contacto con las teorías neoplásticas y suprematistas de los dos 'pintores', generaron en Oteiza un planteamiento completamente mental y espiritualmente tendido hacia la deseada dimensión universal.

La producción más auténtica de Oteiza empieza, pues, alrededor del '55 con una concepción plenamente abstracta. (no es posible, en este caso, establecer una fecha precisa, porque en la fase de transición conviven simultáneamente 'vueltas' y proféticas proyecciones hacia adelante.) En sintonía con las referencias citadas, elige el cubo como módulo de base, al que las formas que sobresalen ('como terrazas', los repentinos 'vaciados' excavados en la piedra y sus resbalones en expansión) se reconducen siempre. (Il.143,144,145,146,147,148,149,151)

El cubo que nace de aquel cuadrado en el que Mondrian veía la absoluta síntesis entre la verticalidad, en su connotación emotiva, trágica y espiritual, contrapuesta a la horizontalidad en sus reflejos más terrenos de una condición humana ya impotente por la dominación de la 'materia'. Pero el cuadrado, o el cubo, aunque representaba el perfecto

equilibrio, se concluía en sí mismo, y Oteiza sintió la absoluta necesidad de sobrepasar los límites. Con una mirada a la compenetración espacio-temporal de la dinámica futurista (de la que, desde luego el español no aceptaba el ensalzamiento mecanicista, y de la que observó la obra menos adherente a esa visión, 'Desarrollo de una botella en el espacio' de Umberto Boccioni, del 1912), inició gradualmente a abrir sus propios espacios. Primero efectuando netos cortes sobre las piedras, y a continuación creando amplios pasajes, el escultor empezó a 'vaciar' los espacios sustituyendo la ausencia de la materia con una presencia de energía, de espacio liberado y activo.

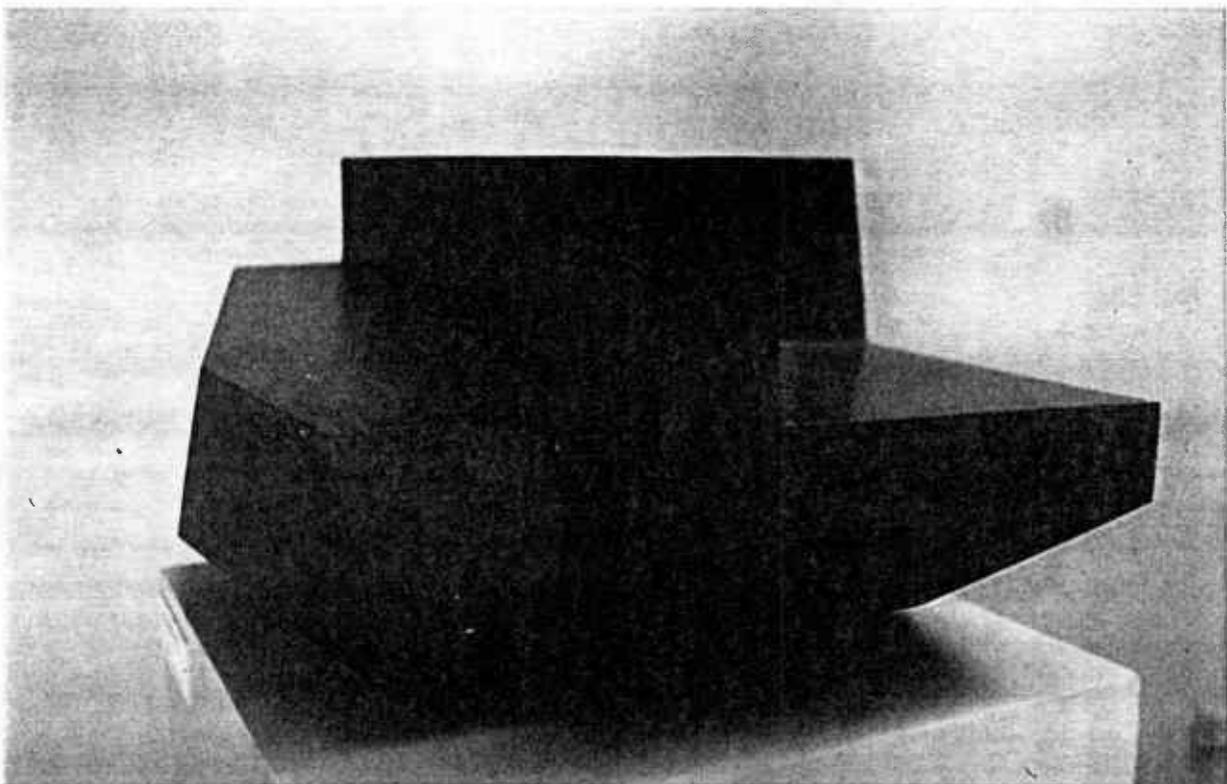
Oteiza, a partir del '57, prefirió la lámina (Il.150,152) a las relativas posibilidades que en ese planteamiento podía ofrecerle la piedra. El metal, de hecho, le permitió forjar su idea de simultaneidad entre interno y externo, su concepto de 'desocupación espacial', en la que el núcleo de la obra, en su origen, a pesar de todo, cúbico-modular, se dilata, se extiende, se multiplica, dejándose invadir por el espacio, o mejor dicho, convirtiéndose él mismo en definición, amplia de variaciones y sensibilidades, objetivada por ese espacio.

Entre la expresión individual, que Oteiza considera ya superada, y el anonimato universal, vemos así interponerse una renovada expresión de la dimensión universal.

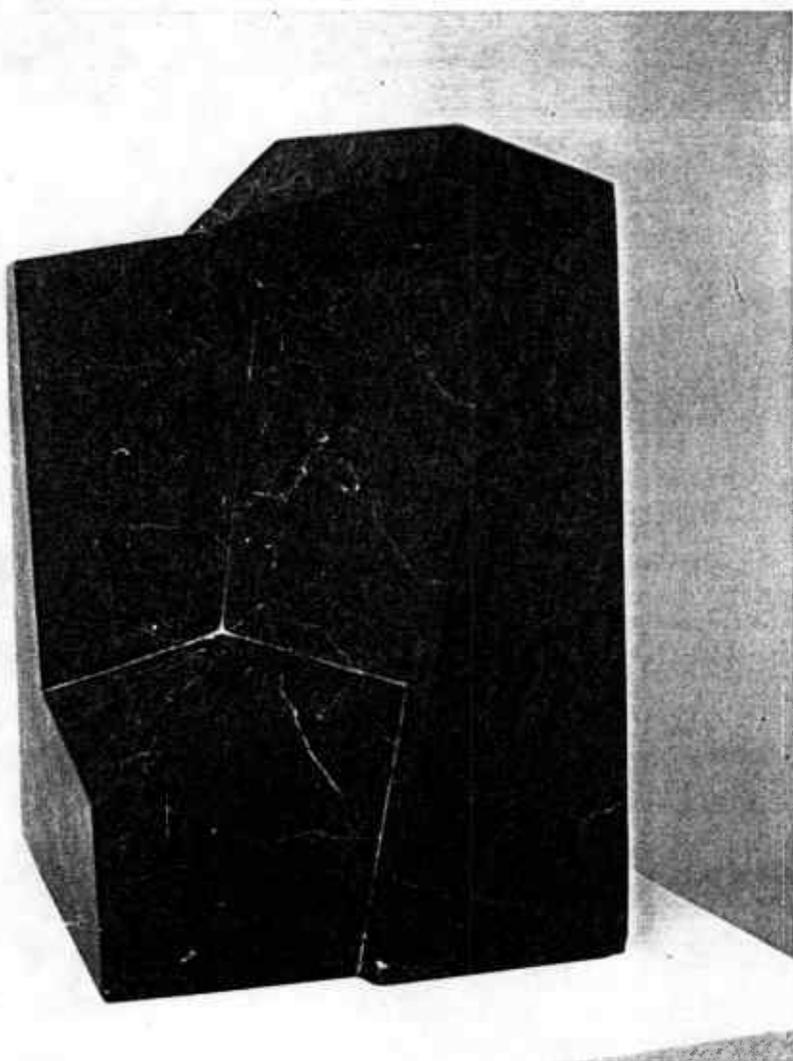
Cuando entre el '59 y el '60, Jorge Oteiza decide abandonar la actividad de escultor, como ya hemos dicho, llega a la conclusión que su última fase creativa corresponde a la última fase del Arte Contemporáneo.

Si Cézanne había establecido las bases para el nacimiento de aquel evento, el escultor vasco, utilizando los 'mismos instrumentos', el cubo y el cilindro, y presentandolos en una dimensión totalmente no representativa, no comunicativa, llena de tensión cósmica, considera estar atestiguando el cumplimiento del mismo Arte Contemporáneo.

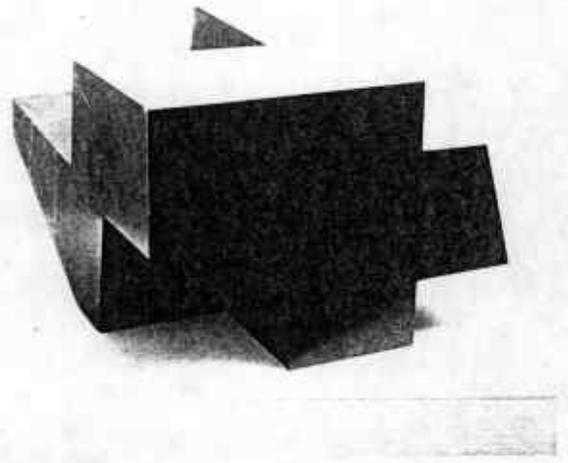
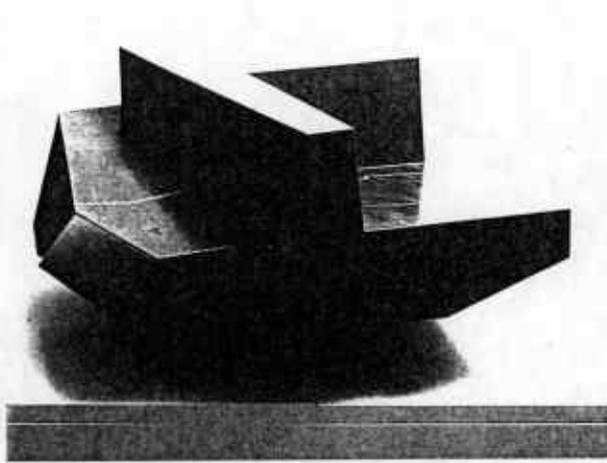
Que esto corresponda a la verdad, prescindiendo de la profundidad de las afirmaciones de Oteiza, puede constituir un amplio argumento de discusión. Lo cierto es que sucesivamente a su 'abandono', en el ámbito creativo se han desarrollado ulteriores búsquedas. Hay que establecer si efectivamente, desde entonces se ha entrado o no, en una fase para la que a causa del aspecto extremadamente eterogéneo que la distingue, no se ha encontrado aún la definición más idonea; una fase de total sincretismo favorecido por la completa disponibilidad de la información que, si por un lado adquiere, una dimensión universal de 'población global', por otro lado alimenta la memoria y el carácter de las culturas locales, puestas finalmente todas en un mismo plano.



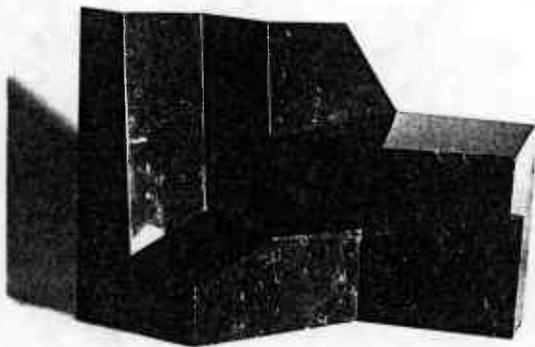
Il.143 Oteiza, Esculturas en el Pabellón español
XLIII Bienal de Venecia 1988



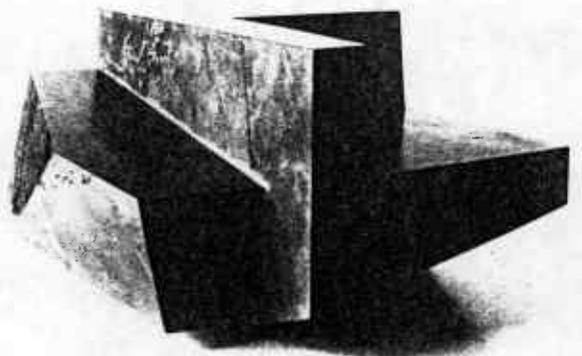
Il.144 Oteiza, Esculturas en el Pabellón español
XLIII Bienal de Venecia 1988



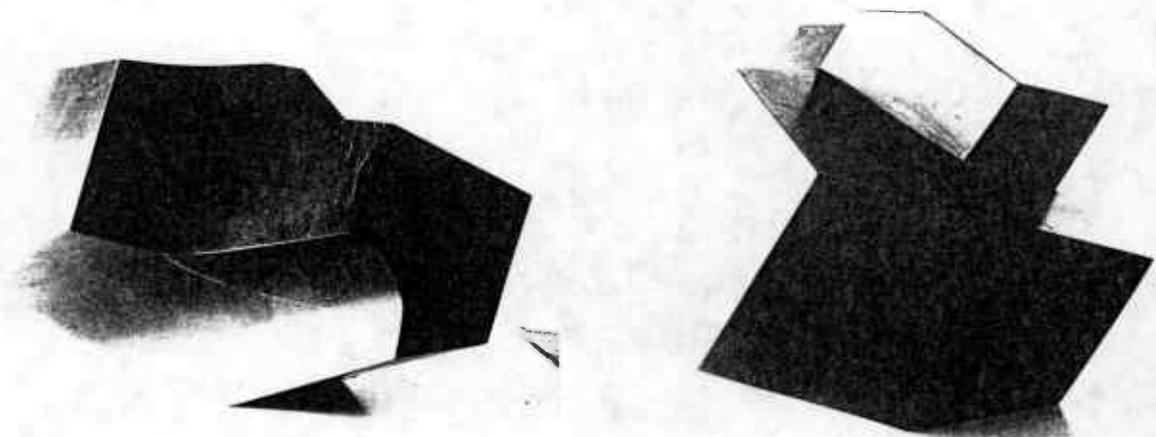
Il.145 Oteiza 'Desocupación espacial interna con circulación exterior para arquitectura' Versión A, 1973
Piedra, cm.25x41x41



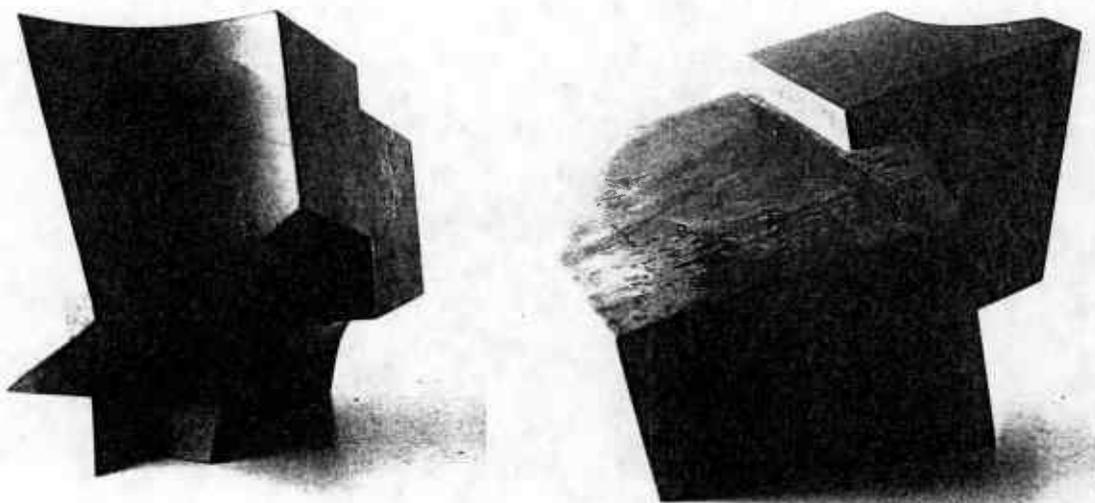
Il.146 Oteiza 'Macla libre con desocupación espacial' 1958, Piedra, cm.33x32x46



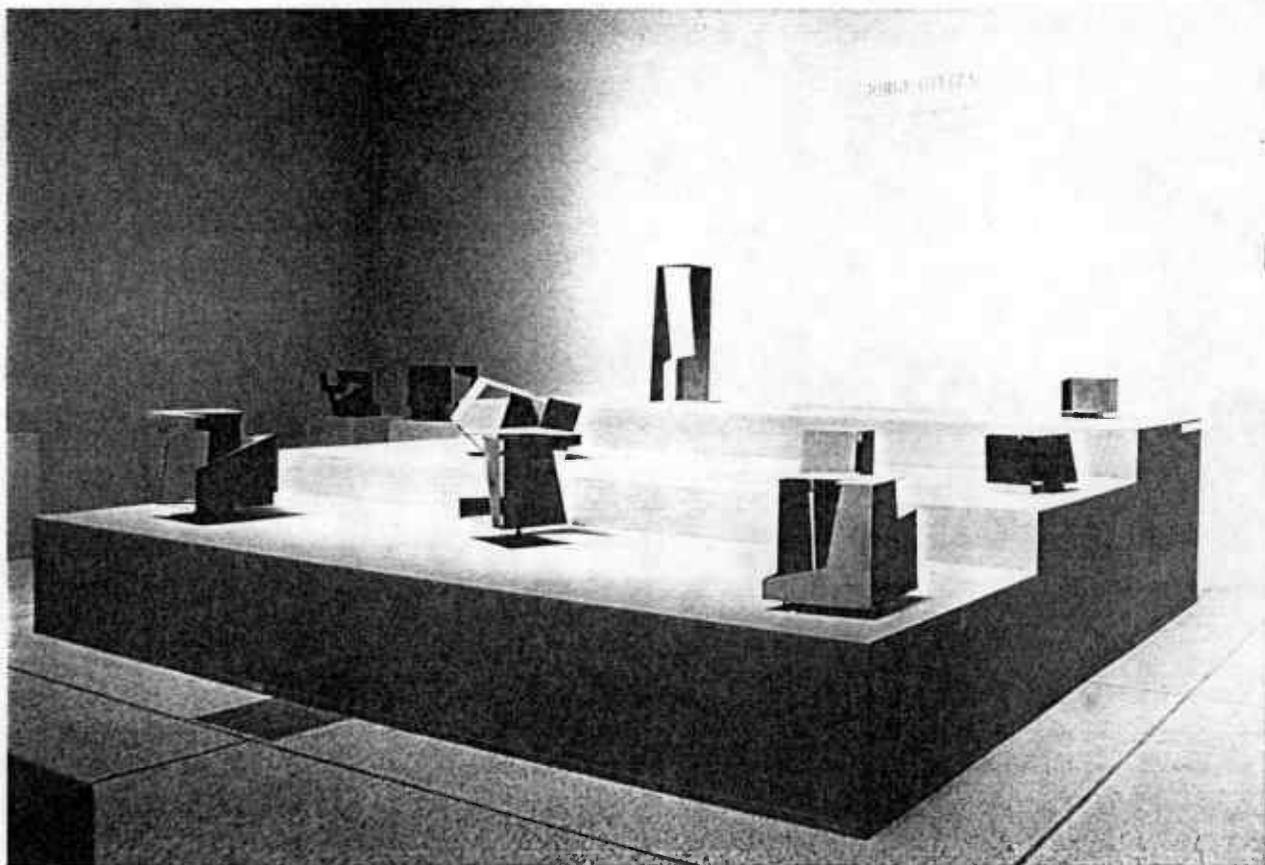
Il.147 Oteiza 'Desocupación espacial interna con circulación exterior para arquitectura' Versión B, 1973
Piedra, cm.41x40x25



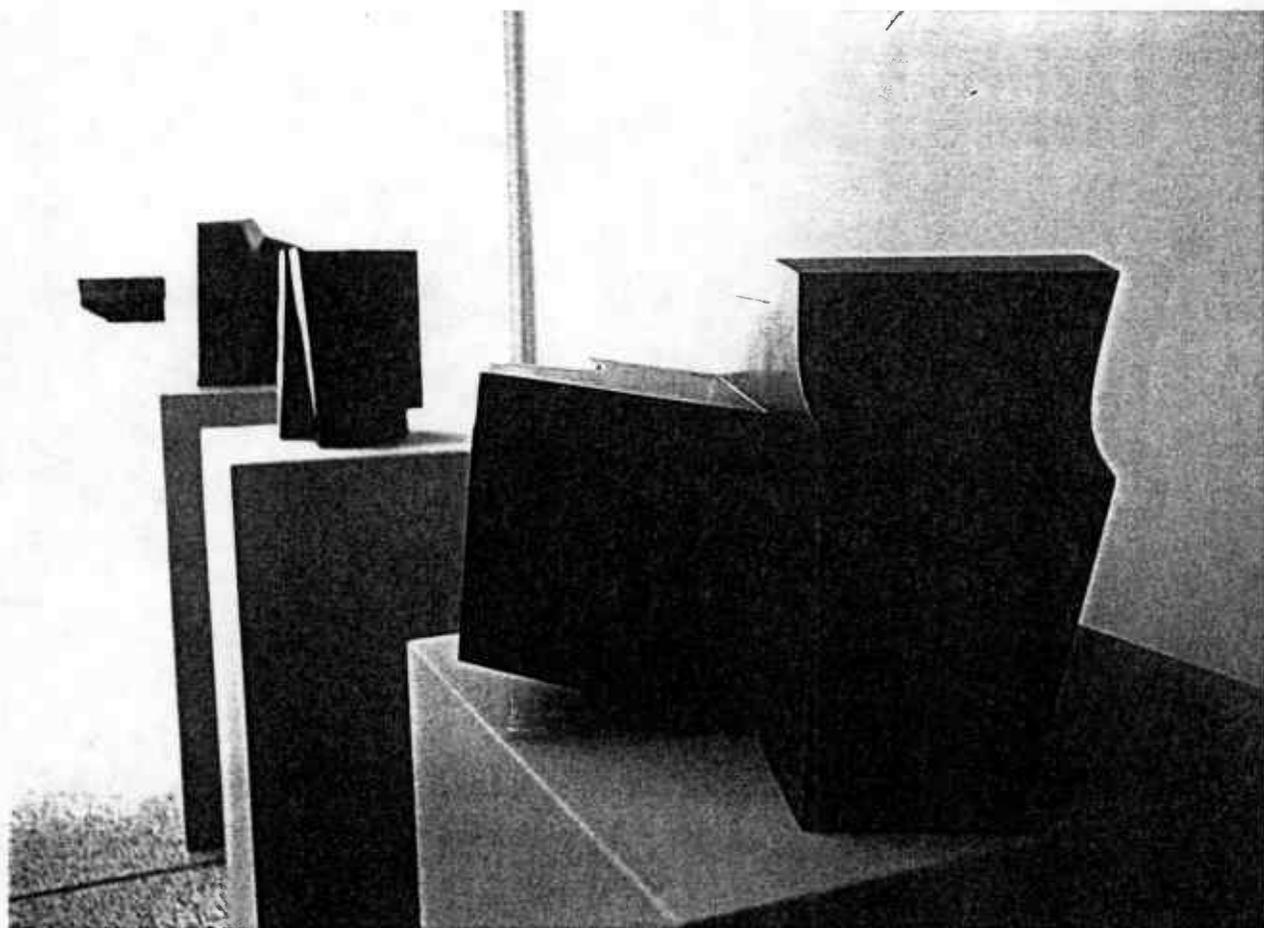
Il.148 Oteiza 'Macla de dos cuboides abiertos' 1973
Piedra, cm.35x60x45



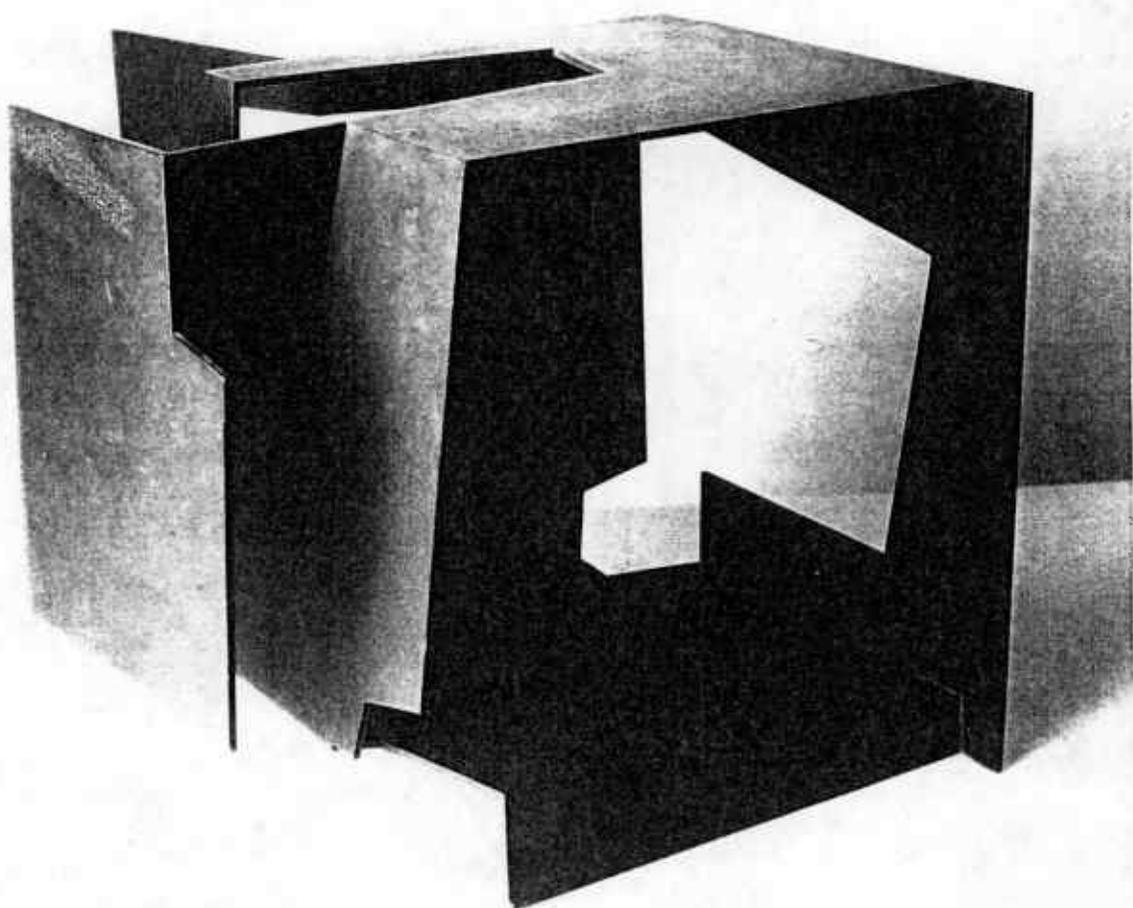
Il.149 Oteiza 'Macla disyuntiva para vacío divergentes
(estela para Aresti)' 1957
Piedra, cm.48x43x30



Il.150 Oteiza, Esculturas en el Pabellón español
XLIII Bienal de Venecia 1988



Il.151 Oteiza, Esculturas en el Pabellón español
XLIII Bienal de Venecia 1988



Il.152 Oteiza 'Retrato de un gudari armado llamado Odiseo'
1975, Hierro, cm.44x54x48

VII. LEE U FAN

De las relaciones a la enseñanza

Lee U Fan nace en 1936 en Hamangun Gunbukmi en la región montañosa del Kyognam, Corea del Sur.

Cuando, en el '56, decide abandonar su lugar de origen, ya poseía una formación artística completa, habiendo estudiado asiduamente poesía, caligrafía y pintura, y encauzado ya sus propios intereses humanísticos. En Japón profundiza técnicas gráficas y filosofía (Lao-Tse), incluso occidental (Heidegger), y empieza a escribir artículos de crítica.

Su ensayo 'Del objeto al ser' traza, entre otras cosas, la doctrina del Grupo Monoha, que estará activo desde finales de los años '60 hasta mediados de los '70. Participaron en el grupo, con Lee que era su principal exponente, Sekine, Suga, Haraguchi, Koshimizu, Narita, Yoshida, Enokura, Takayama y Honda.

Según las teorías de Lee, admitidas íntegramente, al menos hasta el '72, el artista "...debe presentar la materia y dejar que sea ella misma la que se exprese..", donde por materia se debe entender una realidad compleja capaz de transmitir percepciones y contenidos que apuntan a provocar la mente humana, incluso hacia reflexiones metafísicas, e inevitablemente en total contraposición con el concepto occidental de materialismo, en cuyas bases se encuentra el principio de que solo la materia existe, y que de ella no se puede producir más materia.

La propuesta de Lee U Fan es la revelación de aspectos redescubiertos o inéditos, resultantes de la unión de diferentes componentes matéricas, así como de sus formas, configuraciones estructurales, su complexiva disposición en el espacio. Y así es que "...cada cosa cambia continuamente de aspecto y forma, y desvela un universo muy distinto de la imagen (y del nombre) que le han sido impuestos por el Hombre." (LEE '88, pag.76)

Cada 'elemento' puede contener y enseñarnos un nuevo universo. Propiciar el encuentro entre dos o más elementos puede ofrecernos una infinidad de insospechadas y sugestivas reflexiones.

En 'Relaciones' (Il.153) del '68, por ejemplo, nos encontramos frente a una 'grande y bruta' lámina de hierro distendida sobre el terreno, de la que un sector de una es-

quina ha sido separado. Entre los dos elementos, mantenidos a breve distancia, están interpuestas pocas, y no demasiado grandes piedras. Así, entre las dos geometrías de hierro, que tienden idealmente a reunirse, se instaura un empuje de atracción vano a causa del cuerpo ajeno constituido por las piedras. A la pesada bidimensionalidad y horizontalidad de las láminas, se le contrapone la volumetría resquebrajada, apenas pronunciada, y a pesar de todo eficaz en el identificarse como elemento de disturbio. A éstas se le añaden, rotas y alejadas del centro de tensión, más piedras, de considerable presencia, que dan una idea de disgregación así como de difusión del evento. Es difícil establecer conceptualmente de cual de las dos materias puedan provenir esos mismos fragmentos.

'Leemos' así, un acontecimiento 'dramático', la separación y el impedimento a la reunión, que al final parece disolverse del episodio para colocarse en el eterno e imprescindible desarrollo de las vicisitudes cotidianas terrenas y humanas.

"Cuando en el '68 echa (mejor dicho, arroja) una piedra sobre una lámina de cristal colocada sobre otra de hierro, son las astillas del cristal, la verdadera firma de la obra; ha creado lo irreparable, el instante definitivo, la red de las hendiduras. Sólo el gesto inspirado cuenta.. Lo importante es la sumisión a la fatalidad del impulso."
(Restany '88)

La hendidura evidente pero no excesiva atestigua un impacto intencionadamente no demasiado violento. El choque, de todos modos ha sucedido; el encuentro ha provocado una alteración sobre uno de los dos elementos, por lo que la relación es activa perceptivamente, y también físicamente. Si la piedra hubiese estado solamente apoyada y la lámina de cristal hubiese quedado intacta, habríamos tenido una sensación artificiosa, de complacimento por un equilibrio que nunca interesa a la elección del artista.

Su poética está concentrada en un silencio expresivo, en la exclusión de cualquier motivación individual, en el dominio de cualquier dato emocional, que encuentra innegables afinidades con las teorías minimalistas. Pero a la premeditada inercia de la artificiosa materia de aquellas, a las repetidas geometrías de aquellos bloques inanimados, Lee contrapone la 'palabra y la enseñanza de las cosas'.

Recorriendo el itinerario creativo de Lee, encontramos en sus primeros trabajos, que se expusieron en la Galería Chuo de Tokyo en el '60, un clima sólo aparentemente distinto a sus propuestas plástico-conceptuales. Se trataba de obras sobre papel, donde pequeños segmentos invadían nerviosamente el espacio. Este inquietante puntilleo se hizo cada vez más denso, hasta que, en la personal que se da en la Galería Sato de Tokyo, en el '67, con la exposición de telas resueltas exclusivamente con zonas blancas o

negras, en sintonía con intentos puramente conceptuales compartidos por las investigaciones occidentales, cierra esta primera producción pictórica. Seguirá una crisis profunda, que después de un año de reflexiones, decretadas en el escrito 'Del objeto al ser', le inducirán a la elección de trabajar en la tercera dimensión.

Se verá cómo de aquella primera experiencia pictórica brotará, durante todos los años '70, una sucesiva, de más amplio respiro, en la que las afinidades, de poética con la producción 'plástica', serán bastante más individuables. Respecto de esta última, los materiales predilectos son, además de las piedras, dejadas con su configuración natural, y las láminas de hierro y de vidrio grueso, algodón hidrófilo, la luz eléctrica (material que evoca al Arte Pobre..), grandes cuerdas, alambres, piedras (que se distinguen de las otras por sus formas más pulidas) comprimidas sobre telas y cojines.. Son también del '69 algunos trabajos concentrados en el concepto de medida, en los que los finos metros de sastrería se ven escandidos por un número de piedras, que imponiendo su propio peso, oprimen la longitud.

En 'Relación' (Il.154), del mismo año asistimos a la presión efectuada por los seis lados metálicos de un cubo sobre un volumen de algodón, retenido, pero sobresaliente de aquellas mismas paredes de hierro. En el cubo, de esta manera, conviven los términos de una cruda e inalterable ri-

gidez de la que se evidencia el empuje hacia su centro so-
focado, contrapuesto a las violaciones de los límites de
un algodón en saturada expansión. Si en esta ocasión la
prepotencia vinculante consigue dominar aquello que ya no
es inaccesible, en otra de las 'Relaciones' de ese perío-
do, el algodón se toma la revancha fagocitando, casi com-
pletamente, una pesada piedra (cm.180x60x60) colocada ho-
rizontalmente.

En el '71 Lee es invitado a exponer en la Bienal de París;
en aquellas circunstancias viaja a Europa, donde tiene una
estancia particularmente significativa en Grecia, y a los
Estados Unidos. En los diez años sucesivos su atención es-
tará de nuevo dirigida a la pintura.

Con la serie de pinturas 'Desde el Punto' y 'Desde la
línea' (Il.155,156), da vida a un sucederse de pulsacio-
nes, a veces numerosas e incesantes, a veces limitadas in-
cluso a una sola presencia, un único gesto lento-rápido;
una pincelada que al principio es muy intensa, y durante
su trayectoria va flaqueando, acabando el color del que en
un principio estaba impregnada. El trazo es asumido como
metáfora de la existencia, en su aparición en el vacío de
la superficie, mientras que el 'azul' es elegido como el
color de la distancia incolmable, color, que aquí se vuel-
ve, de todas formas, totalmente mental. Como el artista
coreano escribió, "...un punto o una pincelada son pura
energía no agotada: fragmentos de vida preciosos y cortan-

tes como cuchillas".

"La obra pictórica de Lee, meticulosa como un ejercicio, es también metáfora del control." Nada viene a "...turbar el obstinado repetirse del gesto..; como ciertas formas de rezo oriental consisten en el decir al infinito (diez mil veces, cien mil veces) el nombre de la divinidad, hasta olvidar el resto de las cosas en la repetición del rito, así en las telas de Lee se asiste a una delicada, irremovible multiplicación de trazos." (Pontiggia '88, pag.24)

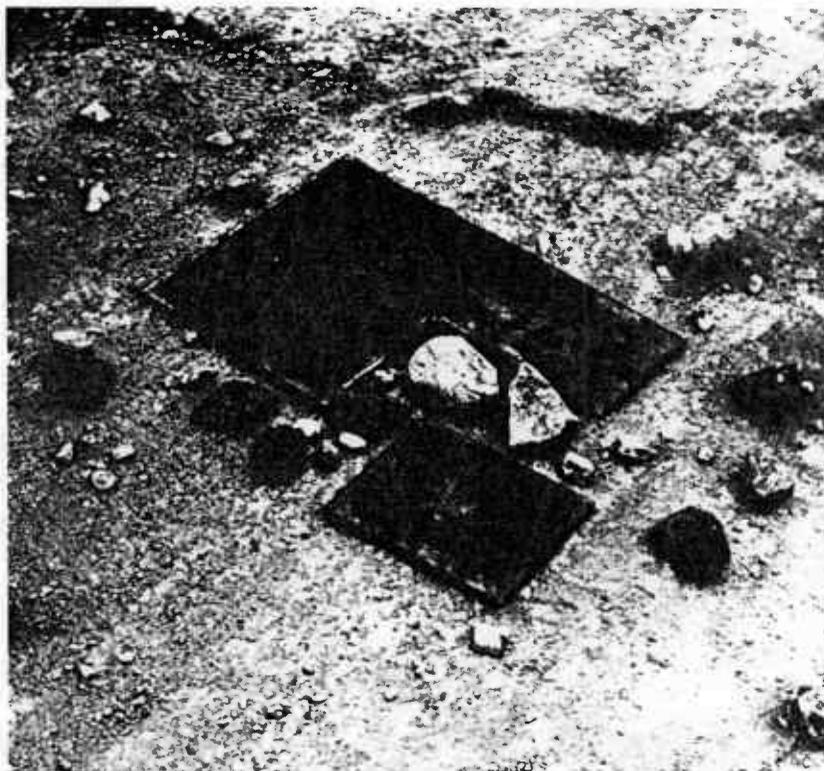
En años más recientes, desde el '83, con las sucesivas series tituladas 'Desde los vientos' y 'Con los vientos', a menudo encontramos un firmamento de segmentos que se agolpan en la superficie, que sugiere y simula la idea de la multitud.

A partir del '77, de todos modos, retoma paralela la investigación 'plástica'. En 'Relación', de ese mismo año, observamos cuatro metros por dos y medio de suelo recubiertos por un espeso estrato de algodón, cortada por segmentos de alambre nerviosamente doblado, insinuados en el mismo estrato. En otra obra del '84, vemos, sin embargo, dos placas de hierro en el suelo, separadas por dos láminas verticales de vidrio, sujetadas por el contacto virtual de dos piedras, impuestas sobre los hierros y que en los vidrios asumen la esencia de imagen reflejada la una sobre la otra. El factor ilusorio, que si bien presente, está contenidísimo, mientras el concepto más sutil pero

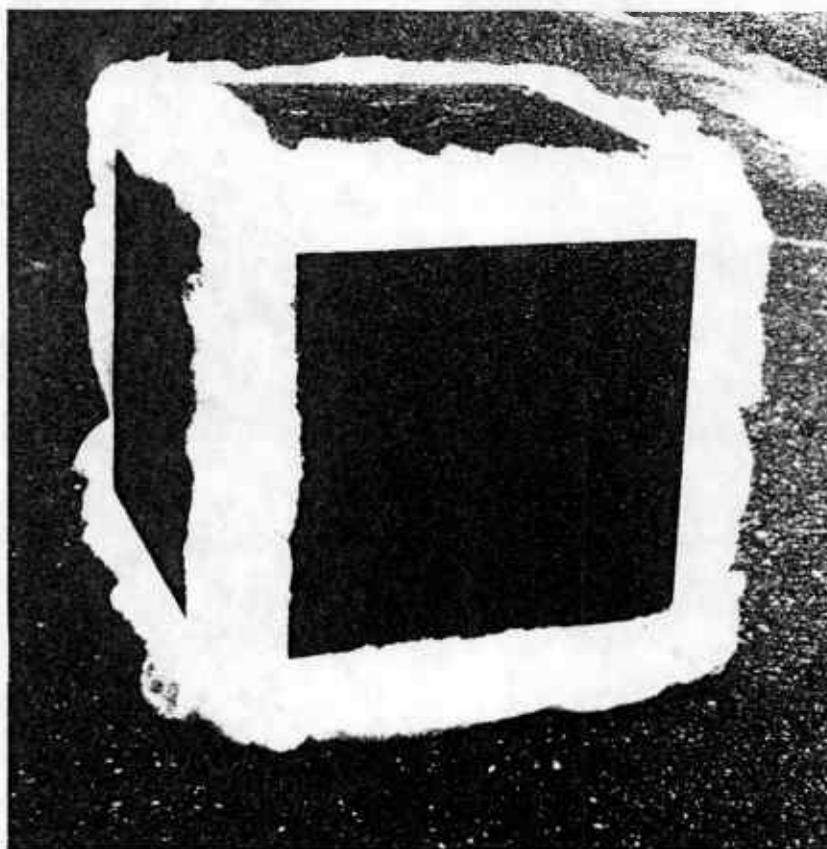
más intenso está aún en la idea de una paradójica separación.

Si en otras 'instalaciones' (Il.157,158) del '86, las láminas de hierro resultarán ásperamente desfleadas, esto no hay que verlo tanto como intervención emocional del artista, en contraste con sus mismos principios, sino más bien como presentación de la materia en su aspecto más espontáneo. (ver los perfiles en las 'piedras' de Guerrini) El corte rectilíneo sobre el metal (también como el aspecto laminar), al que estamos acostumbrados, es, en realidad, un artificio que el instrumento tecnológico cumple, y la función utilitaria impone a la materia, violando su estructura natural.

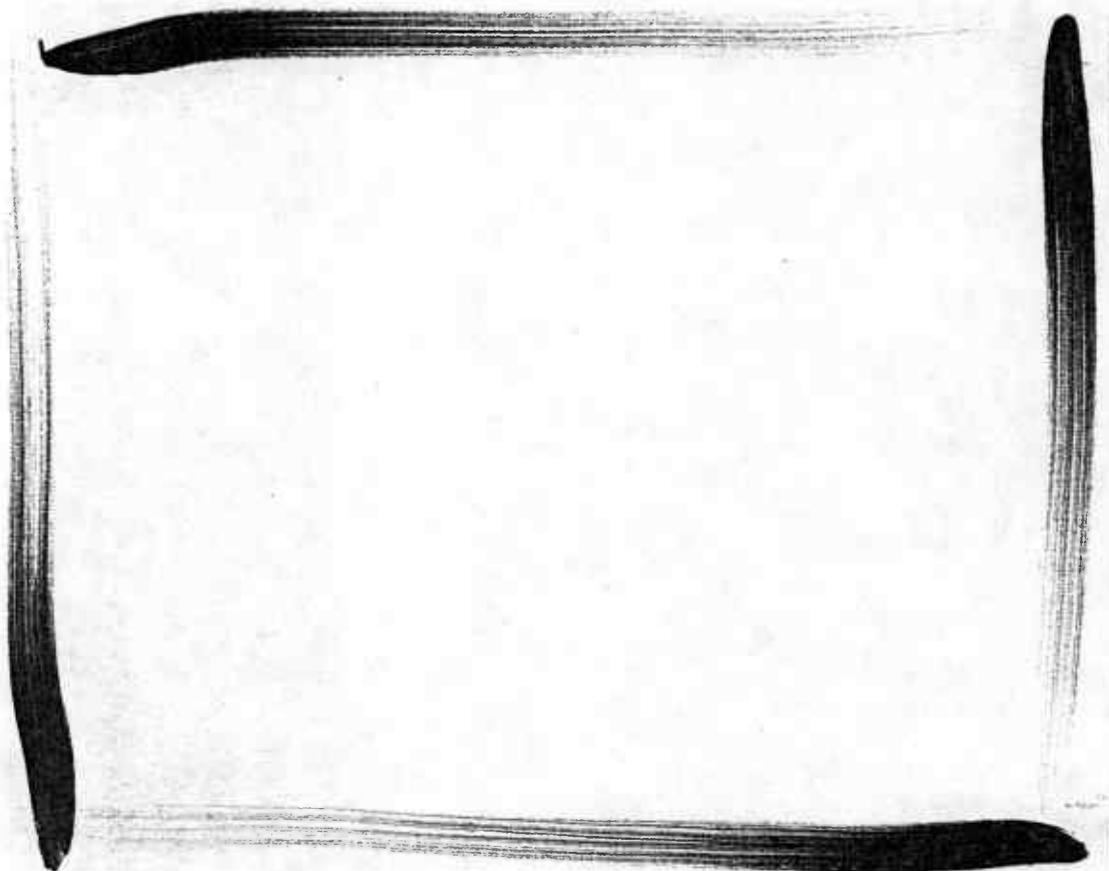
En las 'Relaciones' de Lee encontramos siempre juntos materiales en su estado natural, y otros en estado artificial. En esta relación se produce un 'tercer estado' en el que los dos orígenes 'simpatizan', aunque manteniendo su propia autonomía. De esta condición ambigua y de los sutiles matices que se producen de la confrontación formal-estructural-espacial, se llega a un grado límite de incompreensión de los resultados, nivel que se escapa de la percepción del autor mismo, el cual, al completo dominio de sus propuestas, prefiere, cumplido su deber, apartarse y ponerse a la escucha de la enseñanza inagotable de las cosas.



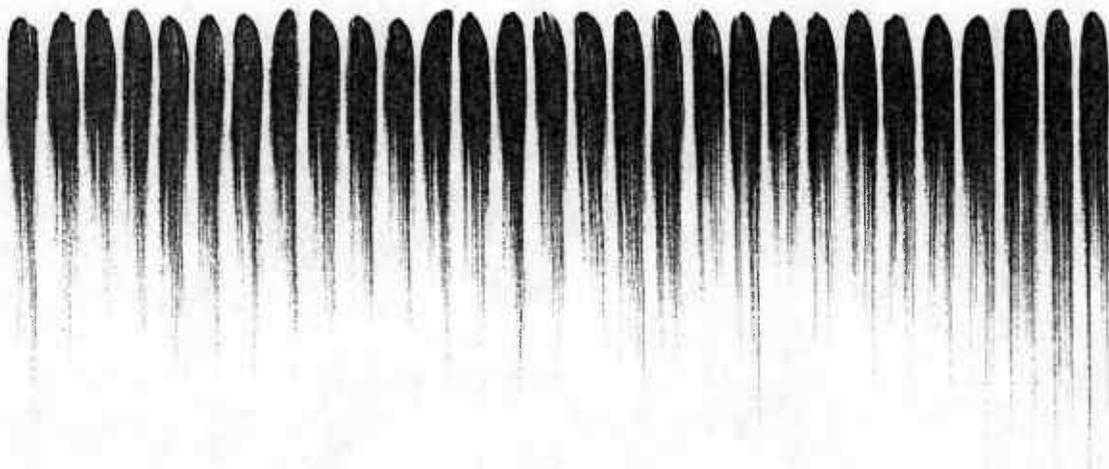
Il.153 Lee U Fan 'Relación' 1968
Piedras y hierro



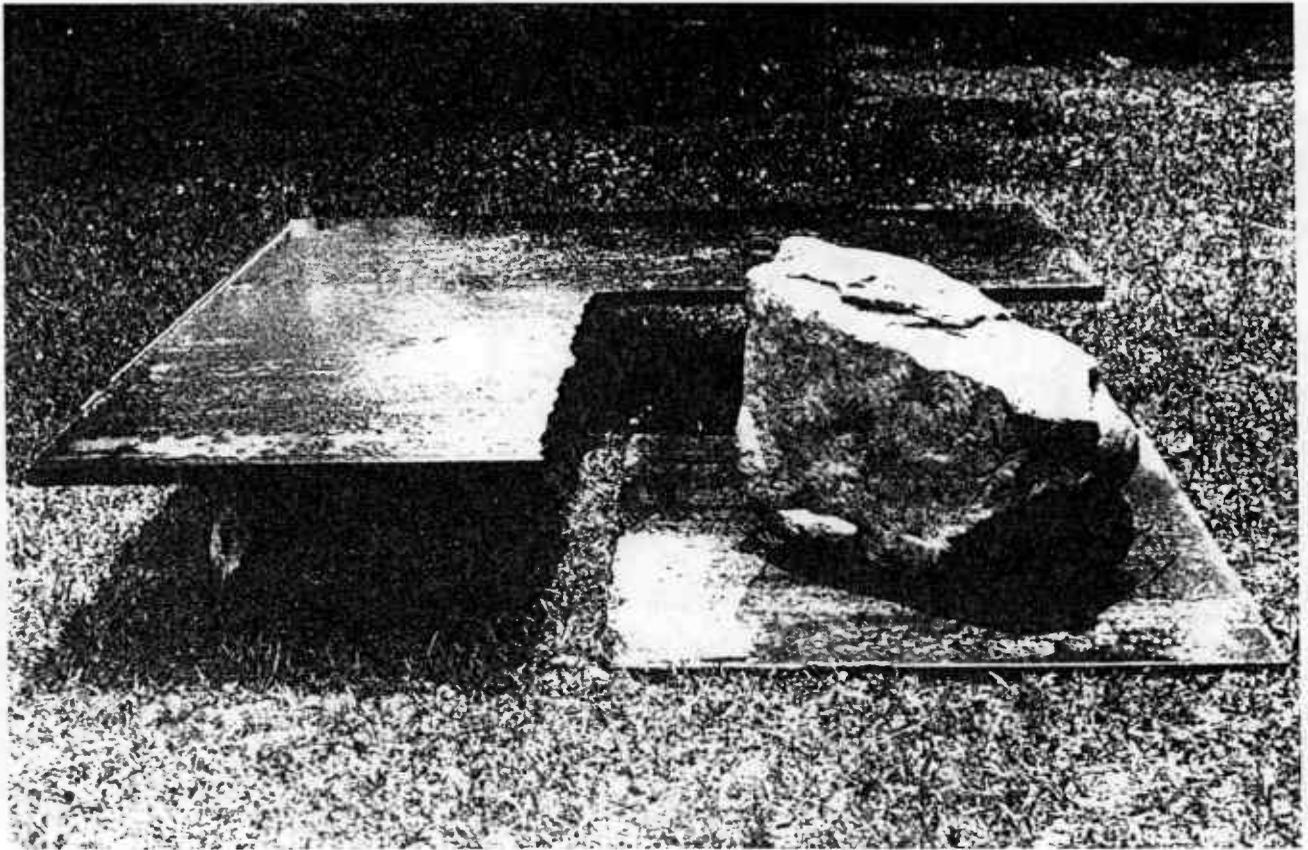
Il.154 Lee U Fan 'Relación' 1969
Hierro y algodón, cm.170x160x150



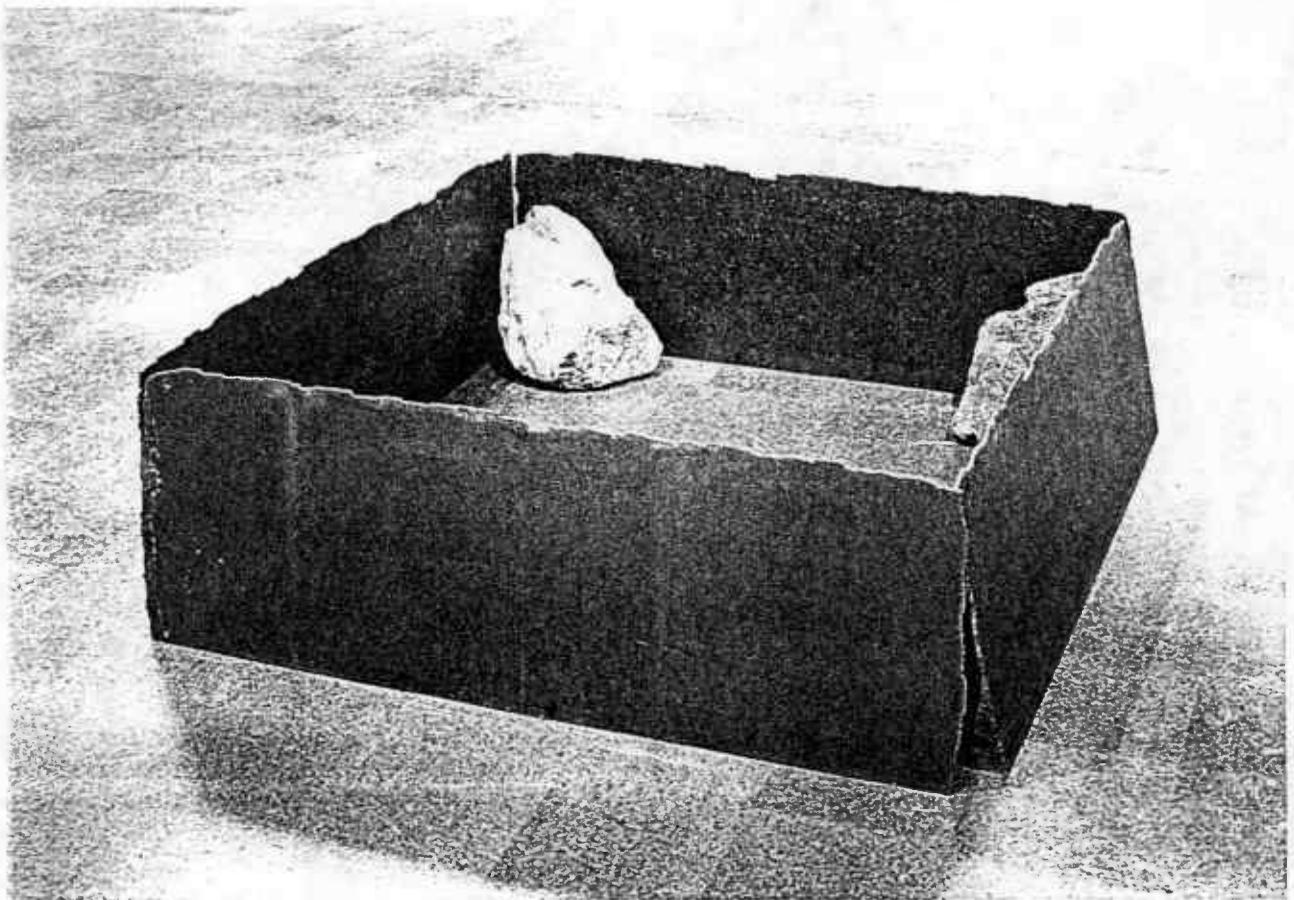
Il.155 Lee U Fan 'De la línea' 1980
Oleo sobre tela, cm.130,5x162



Il.156 Lee U Fan 'De la línea' 1974
Oleo sobre tela, cm.182x227,5



Il.157 Lee U Fan 'Relación-con cuatro piedras y dos hierros' 1978
Piedra y hierro, cm.150x220x70



Il.158 Lee U Fan 'Relación con cuatro piedras y cuatro hierros'
1986, Piedra y hierro, cm.50x200x180

VII.E. MAURO STACCIOLI

El evento memorable

Mauro Staccioli nace en Volterra, ciudad etrusca, en 1937. Concluye, en '54, el Curso de Ebanistería en la misma ciudad, donde en el '60 hace su primera exposición. Desde aquel año hasta el '63 vive en Cagliari (Cerdeña), dando vida, entre otras cosas, junto a Gaetano Brundu y Primo Pantoli, al 'Grupo de iniciativa'. En aquel período practica una pintura realista con pronunciadas motivaciones sociales. Ya en estos años emerge un interés por las experimentaciones informales-matéricas, que tendrán reflejo en las primeras esculturas expuestas en el '65 en la IX Cuadrienal de Roma.

Al acabar el '63 se traslada a Lodi, donde durante seis años se dedica intensamente a la política. Desde el '69 reside en Milán. Aquí prosigue su actividad de enseñanza (comenzada en Cagliari) en el Primer Liceo Artístico Estatal. Se interesa mucho de los problemas de la investigación y experimentación de la didáctica en el campo ar-

tístico. La obra de Staccioli es divisible en dos fases: la primera que recorre todo el arco de los años '70, y la sucesiva, que llega hasta nuestros días. En el período inicial nos encontramos con una estrecha conexión con las temáticas sociales, ásperamente evidenciadas en Milán (entre otros lugares), de aquellos años, con los que el artista se sintió particularmente vinculado. "...el choque con la gran ciudad ha significado un choque con unos límites 'insuperables', dificultades, choque con una especie de aplastamiento del individuo y de sus potencialidades." (Staccioli por Dorfles '77)

Característica de lo que desde entonces, son 'intervenciones', es una imagen violenta y agresiva en la que se refleja la temperatura del clima vivido, y que se convierte en un acto de denuncia, crudo testimonio del dramático contraste político. La segunda fase, que guarda contenidos, no del todo diferentes, se connota por una mayor serenidad, un destaque gradual de las motivaciones más cruentas, a favor de una sutil reflexión sobre las potencialidades comunicativo-creativas del espacio.

Analizaremos con detalle algunas obras particularmente significativas, pero hay que delinear desde ahora el principal aspecto que caracteriza la elección común a toda su producción: el acto creativo está establecido por Staccioli como un evento. No interesa al escultor tanto la obra en sí cumplida, cuanto la intervención memorable (en cuan-

to que continuará a desarrollar su función también después del hecho episódico), respecto a un lugar, un tiempo, una circunstancia específica, que responde, de todos modos a un contexto amplio y coherente. Se le da una relevancia, pues, al impacto 'provocador' sobre el lugar, así como sobre el espectador, que no se debe limitar a observar, sino que está invitado a participar.

En el '71 Staccioli elabora, para exponerlo en el centro San Fedele, el 'Proyecto Minosse', un espacio laberíntico que destaca uno de los aspectos determinantes de su concepción espacial: la practicabilidad. Se conecta aquí, estrechamente, la configuración de 'obra ambiente' (interés compartido en aquellos años por diversos artistas. Cfr. Crispolti en 'Alternativas Actuales 3', Castello de l'Aquila '68, y Celant Germano en 'Ambiente-Arte, Bienal de Venecia '76), donde se asiste a la realización de un 'lugar' cerrado en sí mismo, e inobservable desde el 'exterior', mientras que es propiamente aprovechable desde su interior.

Es frecuente la utilización de elementos de disturbio, o de otros particularmente inquietantes (en el mismo laberinto estaban diseminados unos hostiles ganchos), con tal de alcanzar ese estado de desafío, con tal de obtener una respuesta activa e interrogativa. Pero esos elementos son también una "..explícita referencia a situaciones interruptoras de espacios vitales, ..a condiciones urbanas so-

focantes.." (Staccioli '71), a barricadas contra el progreso tecnológico. Y es aquí donde se manifiesta una cierta divergencia de los, a pesar de todo, posibles paralelos con las 'Estructuras primarias', justamente por aquel neto rechazo de aquella indirecta celebración tecnológica de la que el Minimal se hace, inevitablemente cargo. La obra de Staccioli le contrapone, con cada vez más evidencia, una construcción 'albañilística' en la que es justamente también en la práctica de ese 'hacer inteligente de la mano' (ver Uncini) donde se descubren potencialidades, de otra manera inimaginables.

Entonces "...conspicuas estructuras plástico-edilicias.." en las que es determinante "...la puntualización del trazo, de cuchilla, de punta o algún otro elemento contundente e insidioso". (Crispolti '81, pag.)

Un momento determinante en su concepción propositiva se determina con ocasión de las dos exposiciones que se dieron en los espacios públicos de Volterra. Personal la primera del '72. Colectiva internacional la del año sucesivo. Después de la primera experiencia, en la que las presencias ya alarmantes tenían una colocación relativamente fortuita, se necesita de hecho una intervención decididamente más precisa. "Así la afilada punta de hierro arqueada, que se contraponía lúcidamente agresiva a la defensiva de la Puerta del Arco; o las nueve puntas de hierro que atravesaban transversalmente, con intervalos regualres,

la Plaza de los Priors, amenazantemente contrapuestas a la dureza demostrativa de los edificios.." (Crispolti '81, pag.19)

Otro aspecto que caracteriza la poética de Staccioli, estrechamente unido al concepto de evento, es el sentido 'efímero' de sus operaciones. La realización, en el sentido material, se efectúa casi siempre en el lugar destinado a recibirla; de esto, que está motivado también por las dimensiones inusuales de aquellos 'objetos' en proporción a los espacios, deriva un sentido de 'presencia en los límites de lo imposible', pero lo más interesante es que después de todo esto el escultor llega, en numerosas ocasiones a 'destruir' la obra, enseñándonos la fe total en la idea elegida, justamente la del evento.

Es del '73 también la exposición-intervención en el Estudio Santandrea de Milán. El ambiente fue completamente despojado de cualquier decoración, sobre el suelo se extendieron grandes planchas de hierro, las ventanas cubiertas por paneles para formar un espacio absoluto, desnudo. En aquel ambiente irreconocible había una rueda de cemento, con un diámetro de cm.200 por un espesor de cm.60, de cuyas caras sobresalían, amenazadores, dos conos metálicos puntiagudos. En el '75, de nuevo en Milán, en la Galería Bocchi, el artista llega a impedir la entrada a los espacios expositivos, poniendo una cuña de cemento, con tres pinchos-cuchillas de hierro en la esquina que está dirigi-

da hacia el hipotético visitante (Il.159), imposibilitando el paso, pretendiendo, como dice Staccioli, una "...reflexión crítica sobre las contradicciones de la producción estética del consumo."

Las mismas intenciones se vuelven a confirmar, y más pronunciadas aún en el 'Muro' (cm.800x800x120) edificado en el '78 en los jardines de la Bienal de Venecia, ciertamente muy significativo, justamente por la colocación que cierra, o por lo menos dificulta el acceso, así como la salida, a uno de los templos oficiales de Arte Contemporáneo. Por lo demás, en el papel de comunicado de prensa para aquella ocasión, leemos un comentario firmado por el autor, que preanuncia un alejamiento de la fase más cruenta: "...en ese muro no es ajeno el interés por la 'belleza formal' de la gran forma cuadrangular (Cfr. con Oteiza), y lo más profundo, de su ejecución."

Antes de aquel pasaje encontramos otra intervención de particular importancia, el 'Destrozo' (Il.162) en el Mercado de la Sal, en Milán en el '81, donde, mirado bien, se reconoce el mismo muro de Venecia "...en negativo, inmerso, custodiado y por descubrir." (Crispoliti '81, pag.56). Si ciertamente de esta intervención más que nunca, emerge una dimensión 'performativa', así como de Land Art 'indoor', además de la evidencia física del hoyo, que implica el sentido del 'vado y del vértigo' en la sobreentendida transitabilidad, hay que destacar, como nota Vincenzo

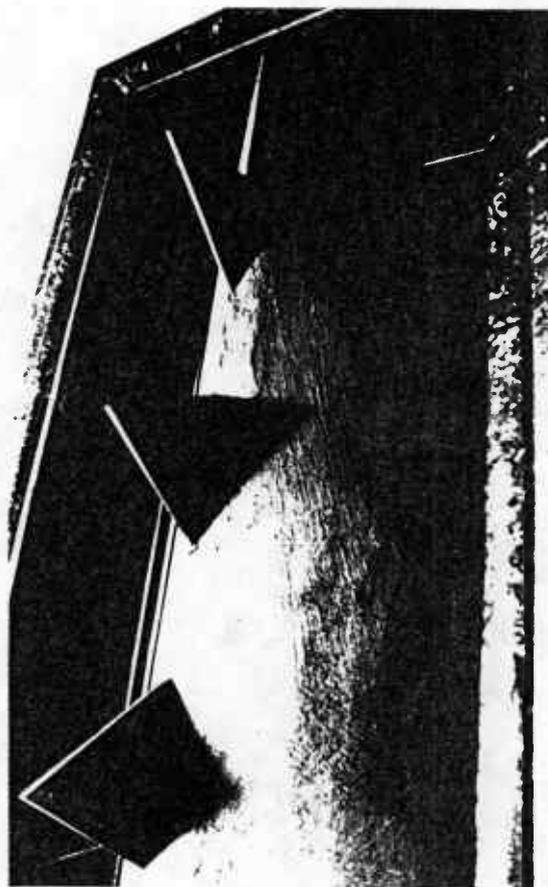
Accame, que el foso es, más que otro, elemento que divide los dos bloques constituidos por cemento, piedras y tierra de la pavimentación y cimientos (y por el volumen de aire hasta el techo), los cuales se ponen en relación dialéctica. "...Las formas, la parte objetual de la obra, están presentes sólo como idea, revelada, además, por un uso indicativo del vacío (...) (Accame, de Crispolti '81, pag.59) Una dimensión conceptual, pues, que constantemente, pero ahora más sutilmente, se insinúa en la operación de Staccioli. Operación que sigue siendo ante todo radicalmente visual y física.

En una entrevista hecha por Manuela Crescentini, el escultor afirma: "Mis trabajos no eran más que tentativas de restituir trazas explícitas de las condiciones existenciales, originales del Hombre contemporáneo, del Hombre en una sociedad en violenta y rápida mutación. En este sentido pueden reaparecer los elementos culturales de base de una persona que se ha formado en un ambiente de provincia caracterizado por una cultura campesino-artesanal, donde la relación entre hombre y ambiente era una relación de tipo armónico y no conflictiva.." Y desde primeros de los '80, en sus grandes cementos reaparece, predominante, justo esa armonía que propone con resultados renovados, la dimensión del Hombre en la, bastante más amplia, de la Naturaleza. Los resultados se 'juegan', en un equilibrio, también aquí encontrado en el límite de lo imposible, una construcción tensa en suspensión, "...en misteriosa levita-

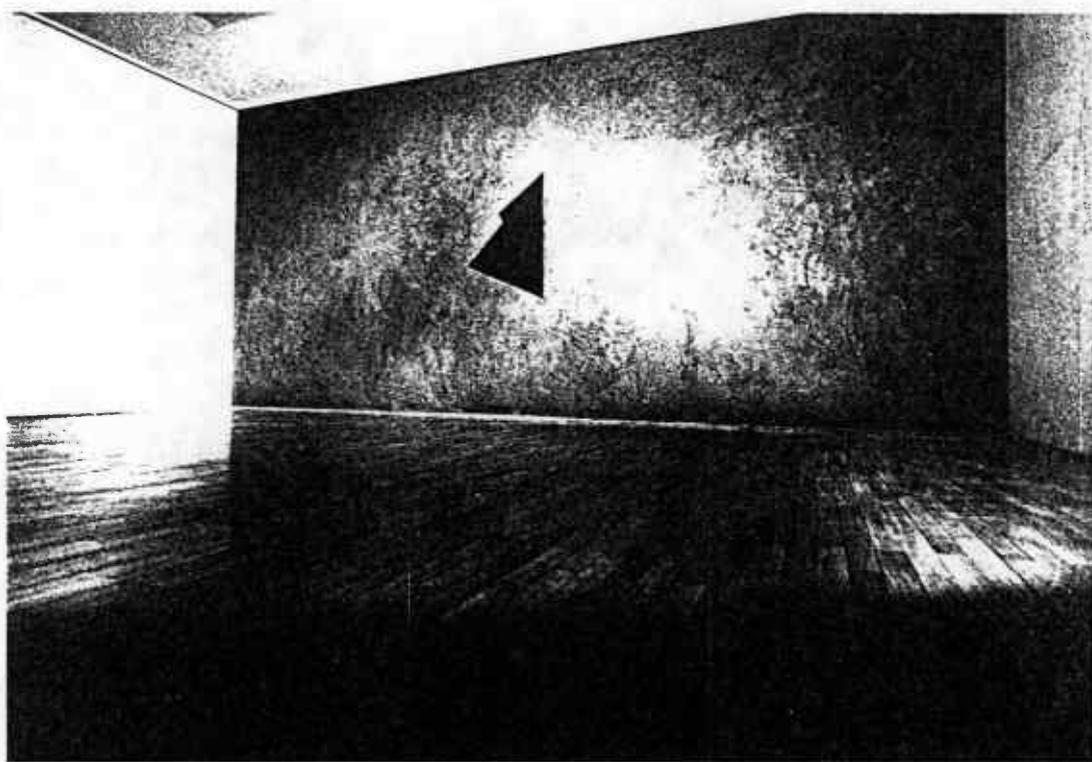
ción.." (Dorfles '77), en una medida que conserva una marcada inquietud, entre simetría y asimetría, estaticidad de todos modos precaria y dinamismo nunca explosivo, no obstante la generosidad de las proporciones.

Primera entre todas la gran estructura, que evoca, no por casualidad, al arado, como instrumento de trabajo de la 'tierra', que se vuelve, por el mismo, en más fértil, que Staccioli ha presentado en versiones y medidas diferentes, en la Rotonda de via Besana (Il.168) en Milán en el '87, para las Olimpiadas de Corea, en Seúl en el '88, y también en Prato, en Roma.

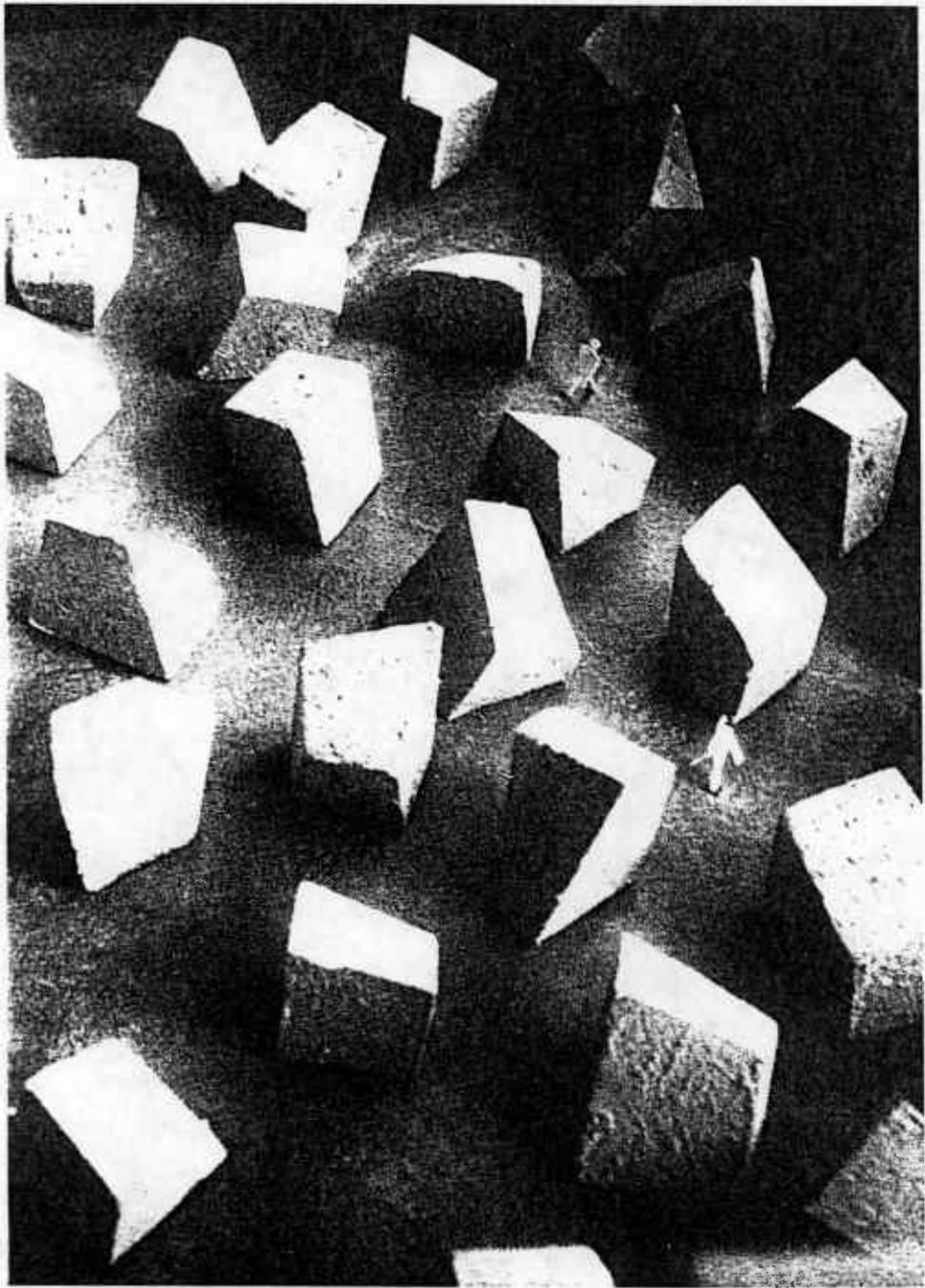
El cemento de las periferias de nuestras ciudades, adquiere en estos ejemplos (Uncini y Staccioli) una altísima dote creativa que por desgracia los 'modernos constructores', como decía Boullée, rara vez saben acoger.



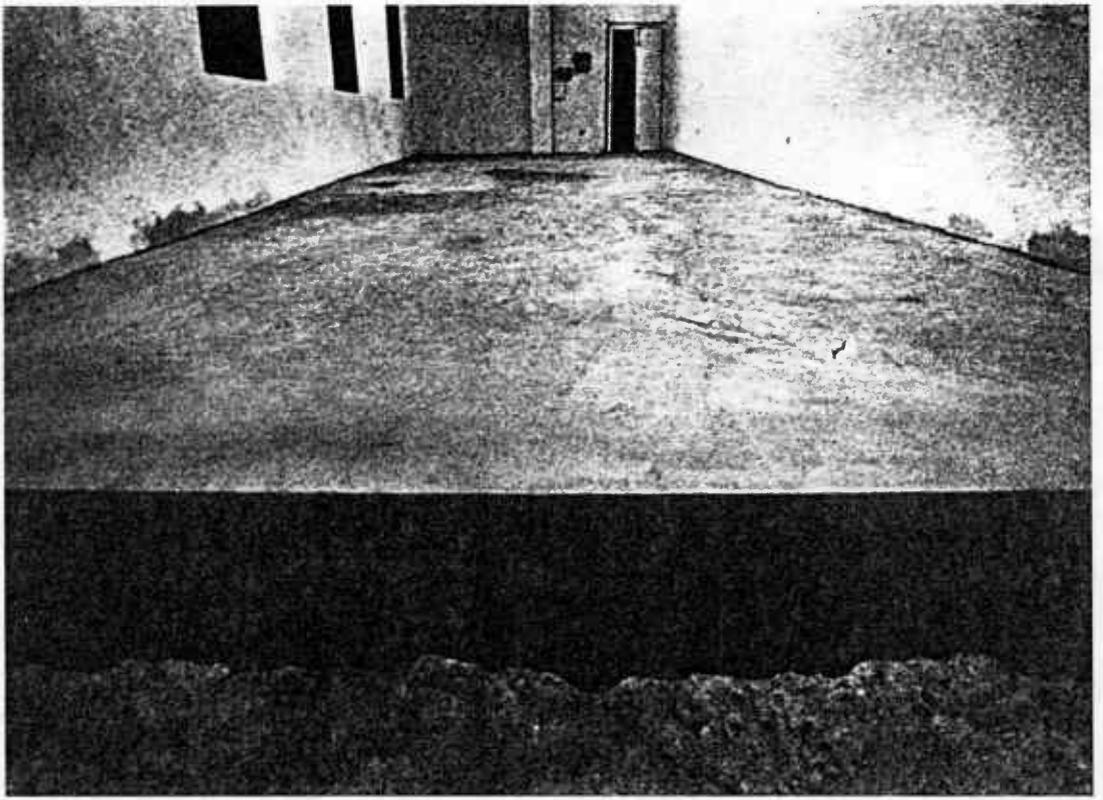
Il.159 Staccioli
'Escultura-intervención'
1975, Cemento y hierro
cm.150x230x120
Galería Bocchi, Milán



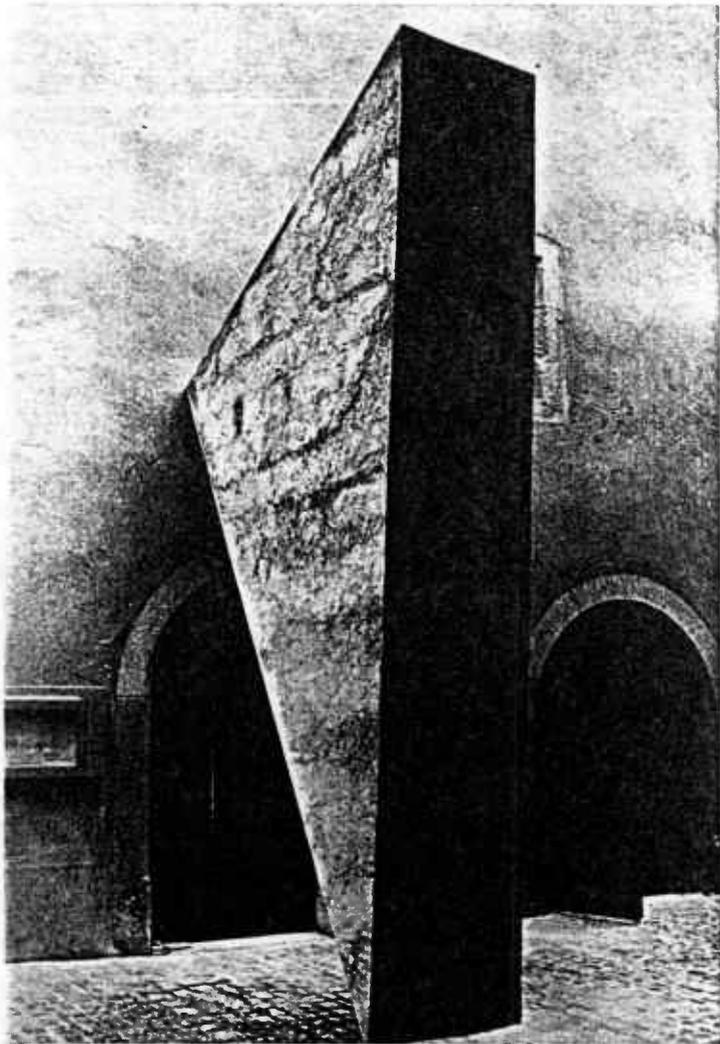
Il.160 Staccioli 'Escultura-intervención' 1975
Cemento y hierro, cm.600x300x100
Estudio Santandrea, Milán



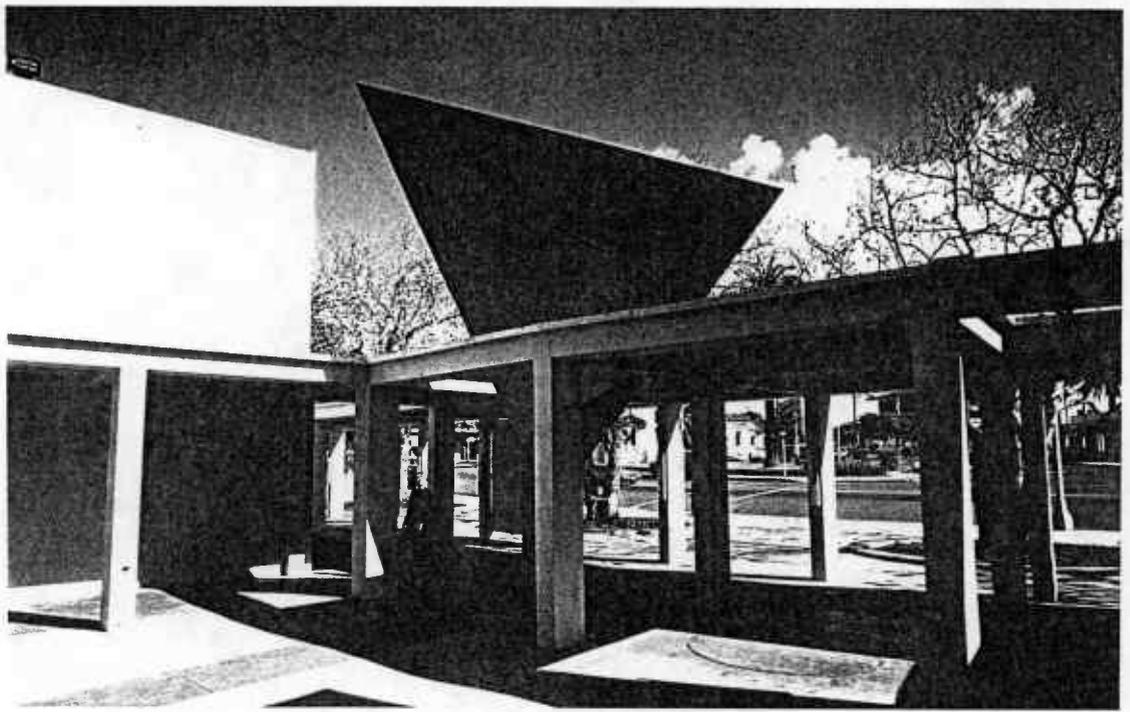
Il.161 Staccioli 'Boceto-Tres plazas' 1985



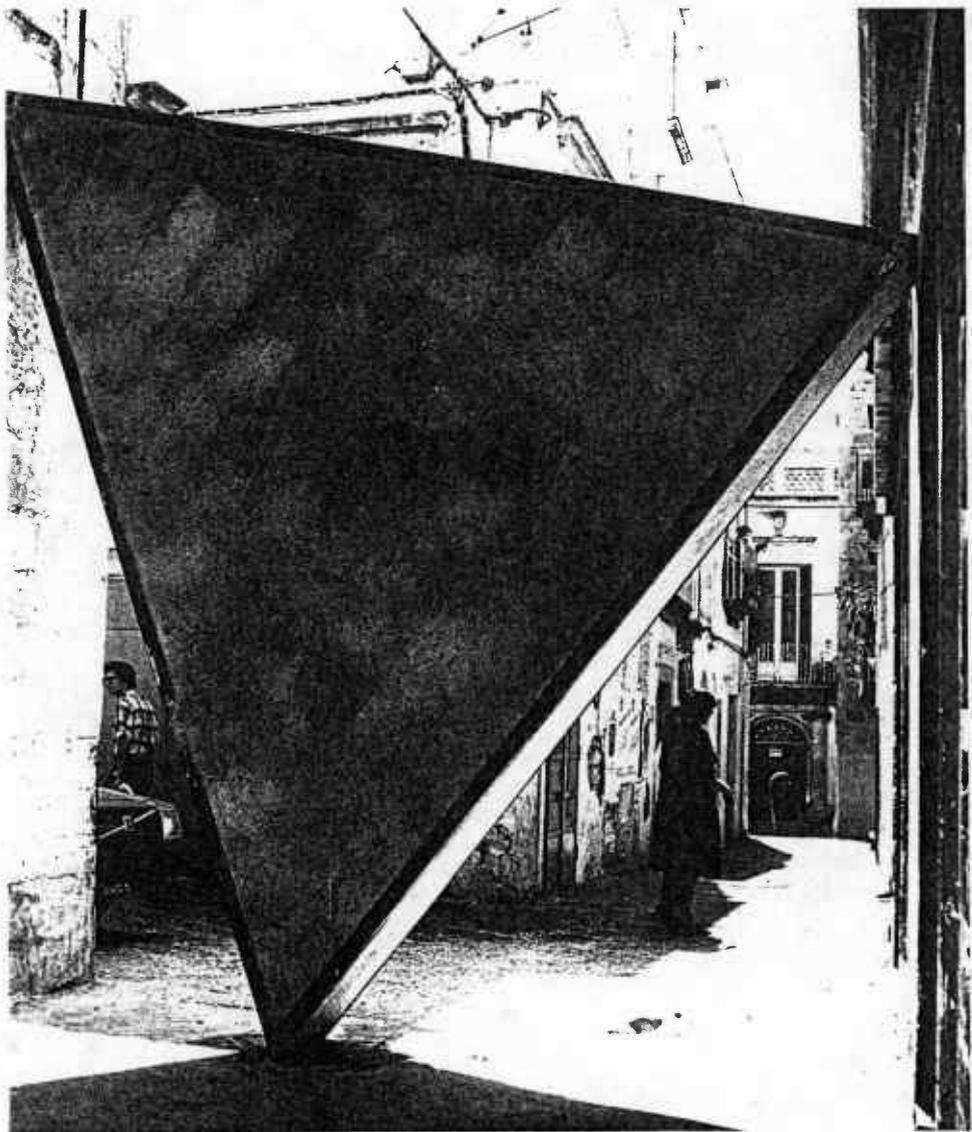
Il.162 Staccioli 'Escultura-intervención' 1981
Cemento, cm.500x500x2500 profundidad cm.220
Mercado de la sal, Milán



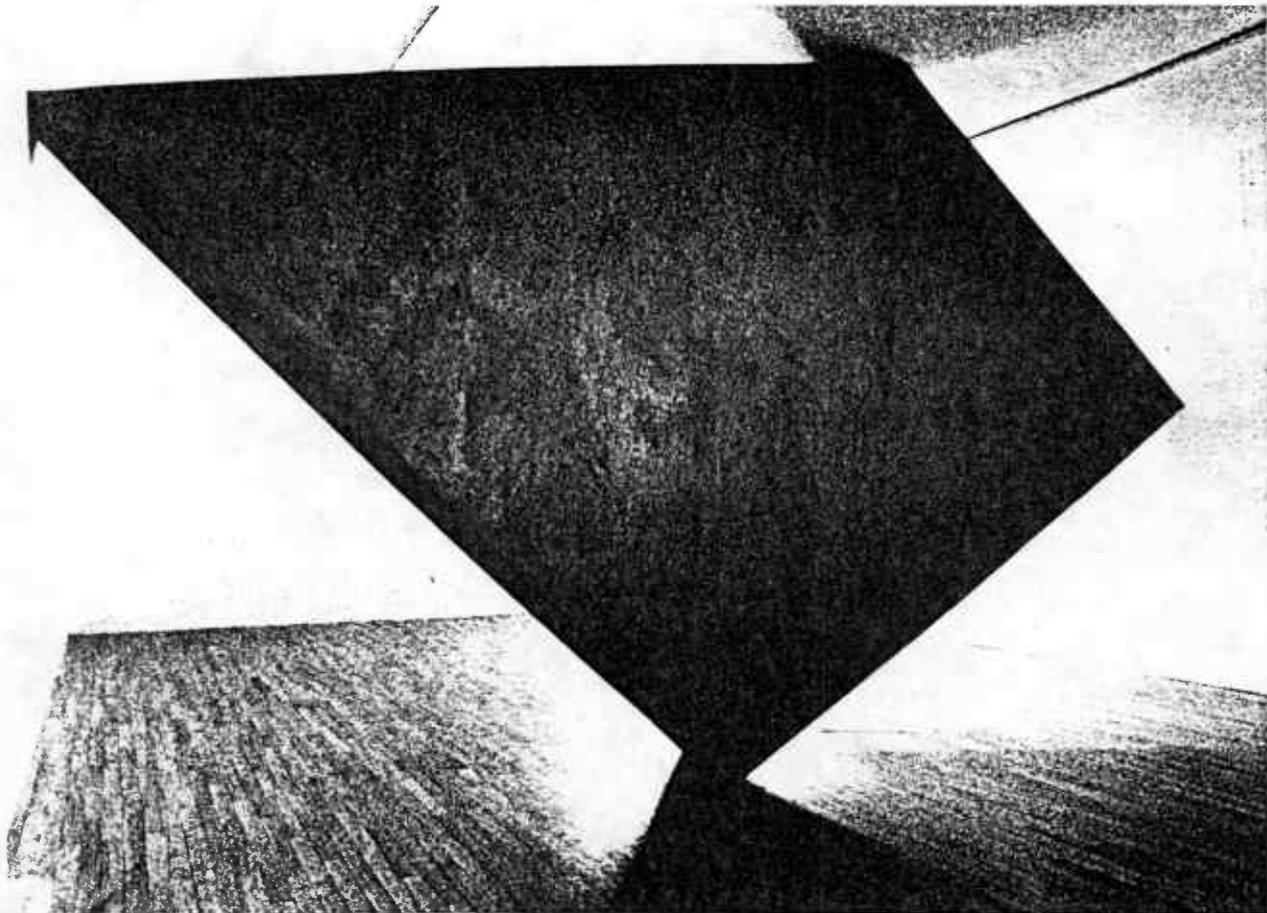
Il.163 Staccioli 'Nosotros' 1982
Cemento blanco, cm.80x450x200
Stadtische Galerie, Regensburg



Il.164 Staccioli 'Escultura' 1987
Cemento rojo, cm.600x550x530
La Jola Museum of Contemporary Art, California



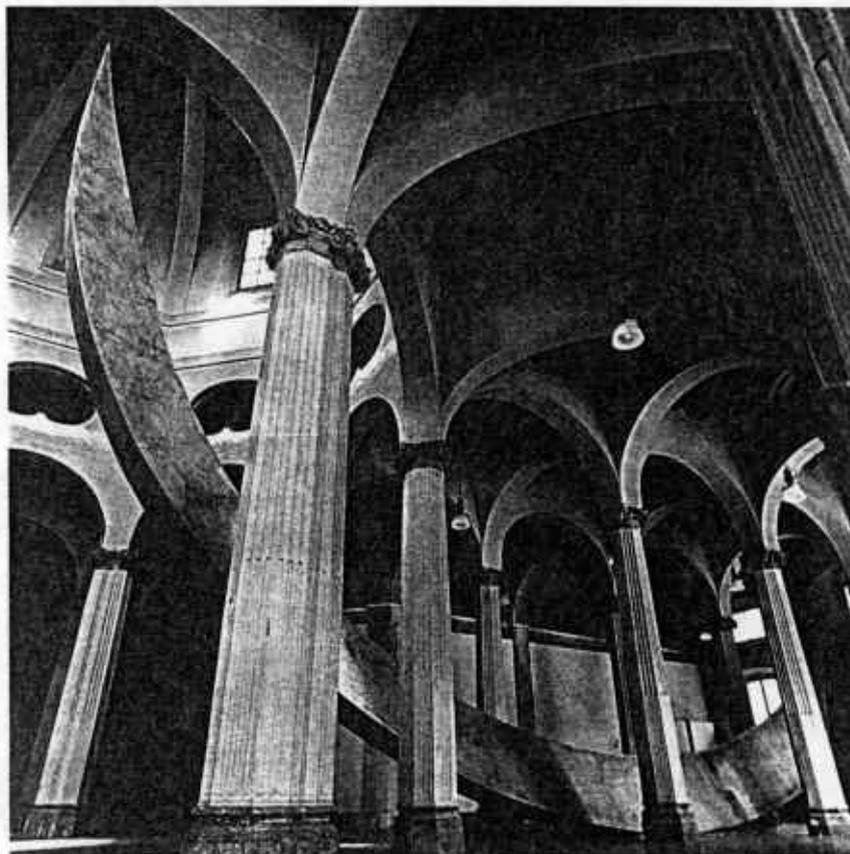
Il.165 Staccioli 'Escultura-intervención' 1979
Cemento y hierro, cm.280x390x60, Martinafranca



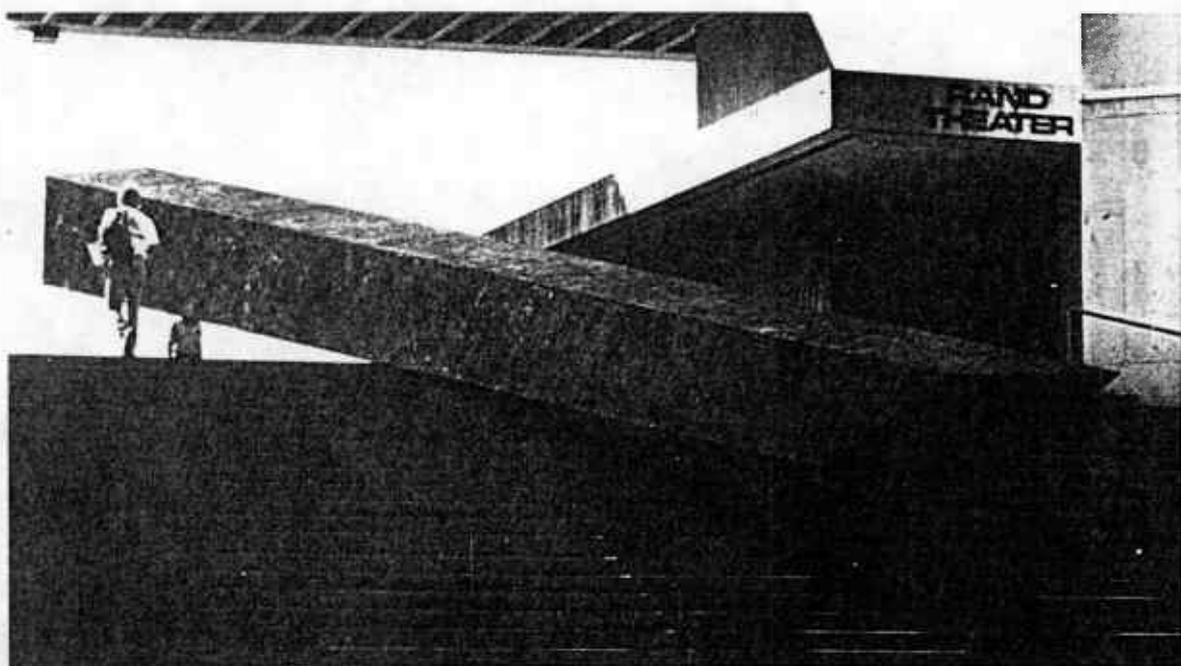
Il.166 Staccioli 'Escultura intervención' 1981
Cemento, cm.300x600x50
Estudio Santandrea, Milán



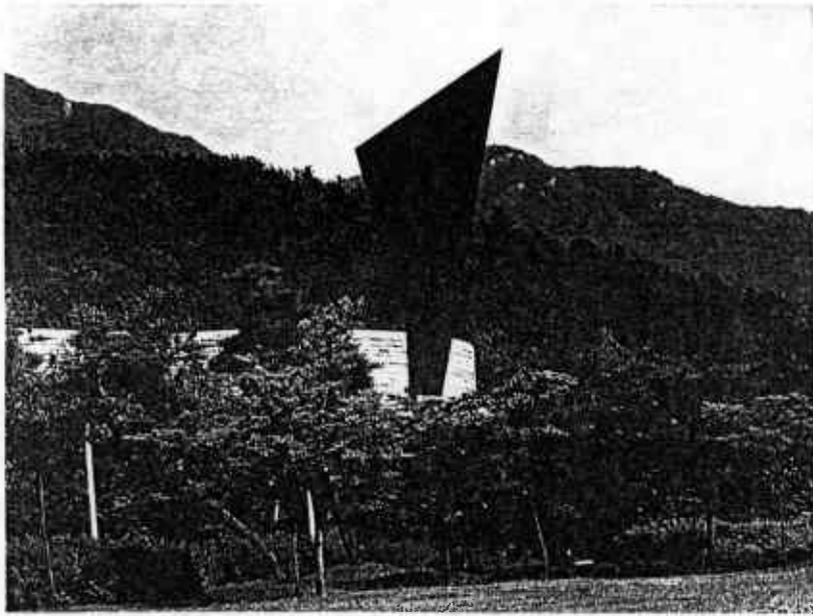
Il.167 Pentre Ifan, Dyfed, Gales
La poderosa lámina de cobertura apenas aparece
sostenida por los 'ortostati'



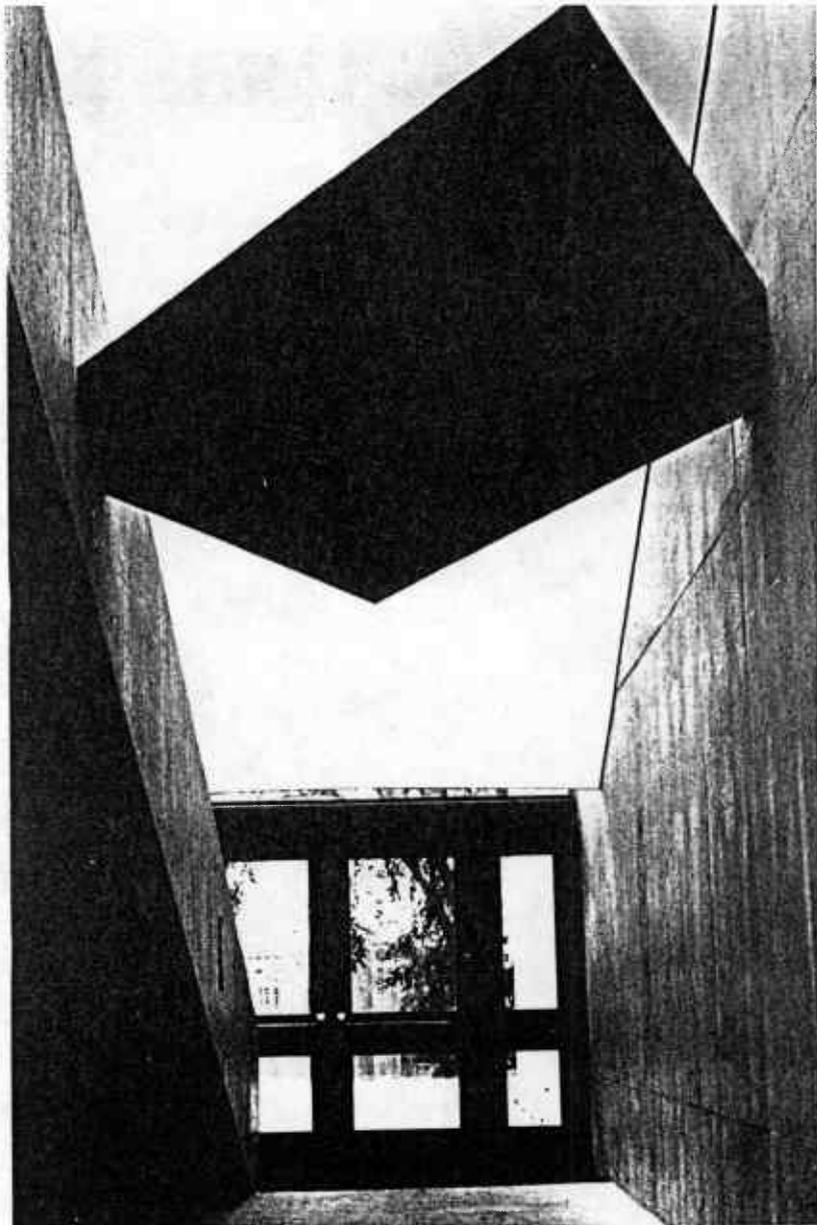
Il.168 Staccioli 'Besanaottanta' 1987
Hierrocemento, cm.2600x120x1600
Rotonda de la Via Besana, Milán



Il.169 Staccioli 'Escultura' 1984
Cemento, cm.150x122x1622
Univerty Gallery, Amherst, Massachusetts



Il.170 Staccioli 'Kwachon '90' 1990
Hierrocemento, cm.100x1300x600
Contemporary Art Museum, Kwachon, Seúl



Il.171 Staccioli 'Escultura' 1984
Cemento, cm.242x71x228
University Gallery, Amherst, Massachusetts

- Conclusión: EL VALOR DEL ESPACIO

En una carta de Amedeo Modigliani, escrita a su amigo Oscar Ghiglia, leemos estas palabras: "Tu deber real es salvar tu sueño.. Ten el culto sagrado por todo lo que puede exaltar y excitar tu inteligencia. Intenta provocar, perpetrar estos estímulos fecundos, porque solos pueden llevar a la inteligencia a su máximo poder creador.. Afírmate y supérate siempre.." (de Megged '84, pag.50)

No existe un lenguaje, una concepción, una poética, una materia, que excluya a otra. Como afirma Lee U Fan, todo puede ser Arte, y entre los artistas podemos observar muchos ejemplos de estima y amistad, incluso entre personalidades completamente contrapuestas, como en el caso de Brancusi con Marcel Duchamp o de Guerrini con Hans Richter. Entonces no existe un concepto que prevalezca sobre otro, pero deduciéndolo de la investigación efectuada, podemos dar testimonio aquí de la alta calidad alcanzada a través de un modo de pensar y de operar en el arte, que no

produce contorsiones intelectuales y que no está interesado en la trasgresión por la trasgresión misma, sino que provoca a la imaginación, que tiende a reconstruir, a producir un espacio en el que también existen momentos de silencio, un espacio esencial, pero denso en cuanto a propuestas. Un espacio en el que uno se puede parar a reflexionar, donde certezas e incertidumbre conviven, donde, entre los contenidos significantes netos, se ocultan siempre infinitos más por descubrir.

Podemos resumir, basándonos en lo que hemos expuesto precedentemente, que fundamentalmente el problema consistía en destacar, de la obra de un representativo número de artistas, una afinidad de atenciones dirigidas hacia las potencialidades expresivas-sorpresivas del espacio.

Todas las interpretaciones personales de los autores, con sus decisiones específicas de acercamiento y concepción de la escultura, de técnicas y materiales, se han desarrollado en torno a este centro de investigación.

Podemos sintéticamente afirmar que en Guerrini prevalece la elección de esculpir en el verdadero sentido de la palabra, la utilización aparentemente tradicional del bloque de piedra a la que se le quita lo superfluo (añadasele a esto la proximidad de otros elementos..). Nevelson privilegia el ensamble de objetos y la suma de todas sus memorias, mientras que Uncini con el cemento descubre inespe-

radas capacidades metafísicas en los espacios cotidianos. En Oteiza, ya en la piedra como en el metal, es protagonista la idea de vaciado activo, mientras que en el trabajo de Lee es noción determinante la interacción que se desarrolla entre materias y entre conformaciones diferenciadas (naturales-artificiales). Y finalmente se ha podido constatar cómo Staccioli encuentra, también en el cemento, capacidades constructivas y de colocación, de otra manera imposibles, en la voluntad de un 'escenario' alarmante y de denuncia.

Hemos usado, y no por causalidad, el término escenario, (y habríamos podido utilizarlo con cada uno de los artistas citados), porque a parte de las susodichas diversificadas aproximaciones creativas, encontramos una continua atención fundamental a lo que se verifica entre el elemento-materia propuesto por el autor y el espacio inscrito o circunstante, que asume un papel de importancia primaria y un valor profundamente selecto y sentido.

Ya sea el espacio en sentido absoluto que deviene parte integrante, capturado por la obra, (como en los casos de Guerrini, Nevelson y Oteiza); ya sea espacio como ambiente expositivo, partícipe en modo determinante en los contenidos expresivos, hasta el punto de ser concretamente modificado (vemos los eventos de Staccioli); ya sea (como para Uncini y Lee) la obra que se presenta a sí misma como un espacio. De todos modos está constantemente presente la

capacidad impresa en la obra de transformar perceptivamente cualquier espacio y hacer de él una componente siempre activa del conjunto creativo.

Si los que hemos descrito hasta ahora pueden ser considerados como los aspectos que caracterizan el concepto de espacio indagado por nosotros, el 'valor' de esta investigación se ve marcada por la concentración dentro de cuestiones siempre altamente específicas en el ámbito de la escultura no como algo limitado por una concepción tradicional, sino como algo basado en la conciencia, o mejor guiado por la intuición de la riqueza creativa de un lenguaje extremadamente esencial, con medios tan sencillos cuanto fértiles.

Y es así como los problemas más propios de la escultura, como la disposición de los elementos, la ocupación del espacio, las superposiciones, el sentido de contener, de acoger, las inclinaciones, los desfases, las contraposiciones de llenos y vacíos, de pesos y de estructuras y de formas diferenciadas, las características constructivas, las potencialidades de fruición del ambiente, focalizadas y examinadas una por una se amplían y se convierten ellas mismas en intensas motivaciones y expresiones de una operación de elevado valor cualitativo.

Nos parece oportuno puntualizar algunas consideraciones sobre la atención en las diferentes dotes estructurales.

La cuestión es justamente la del conocimiento de las características específicas de los materiales. Sabemos que Miguel Angel sostenía que después de haberla terminado, había que tirar la 'estatua' por una fuerte pendiente de manera que las partes superfluas quedaran eliminadas con esa prueba. Este 'consejo' nos indica dos caminos cercanos a nuestra concepción creativa: por un lado la esencialidad del lenguaje, por otro lado la conciencia de las capacidades de la materia elegida. Las dos vías confluyen en el resultado más alto de Miguel Angel, como es la 'Piedad Rondanini'.

Muchos escultores (y no solo escultores) delegan en otros ejecutores la realización de su trabajo. Este hecho, que tiene repercusiones laborales importantes, y que demuestra cómo en las artes visuales, y en particular la escultura, pueda ser también una elaboración colectiva, encuentra a menudo algunos excesos. Es el caso, por ejemplo, de Henry Moore, cuya producción de indiscutible valor, se ha multiplicado y dilatado a causa de este fenómeno, no siempre con resultados satisfactorios.

Mientras estaba trabajando, hace algunos años, en una escultura mía, en un laboratorio de Pietrasanta, un 'escultor' trajo un boceto de terracota que pretendía que lo realizasen los ejecutores locales. El autor de aquella idea, no tenía ningún conocimiento del trabajo de la piedra y hubo una larga discusión porque los espesores eran

tan finos que efectivamente era inconcebible traducirla en aquel material. La obra se realizó, pero al primer golpe se quebró.

Todos los artistas de los que trato en esta tesis, empezando por Guerrini, siempre han trabajado con sus propias manos, además de con su propia mente. Esta verdadera fatiga es una de las diferencias fundamentales. De la extrema sensibilidad de las superficies en las piedras de Guerrini, a la comprensión de las innumerables variabilidades de formas de las maderas de Nevelson; de las piedras pulidas, a las paredes metálicas plenamente correspondientes al continuo estroflexionarse e introflexionarse de los 'vacíos' de Oteiza, al encontrarse y chocarse de las materias de Lee; y pensemos de nuevo en los cementos de Uncini y de Staccioli, y cómo los dos artistas comprenden perfectamente las 'capacidades' de manipulación que de éste se pueden obtener.

En las intervenciones-acciones de Staccioli, que como hemos visto son cada vez más comparables a verdaderas edificaciones, no podía no ser necesaria una participación de un equipo ejecutivo, pero en su trabajo su huella, su sensibilidad siguen estando ininterrumpidamente presentes.

Entre los numerosos apuntes dejados por Brancusi, encontramos "...una cantidad de instrucciones.. y muy a menudo habla de grandes esculturas en ambiente urbano." (Hulten

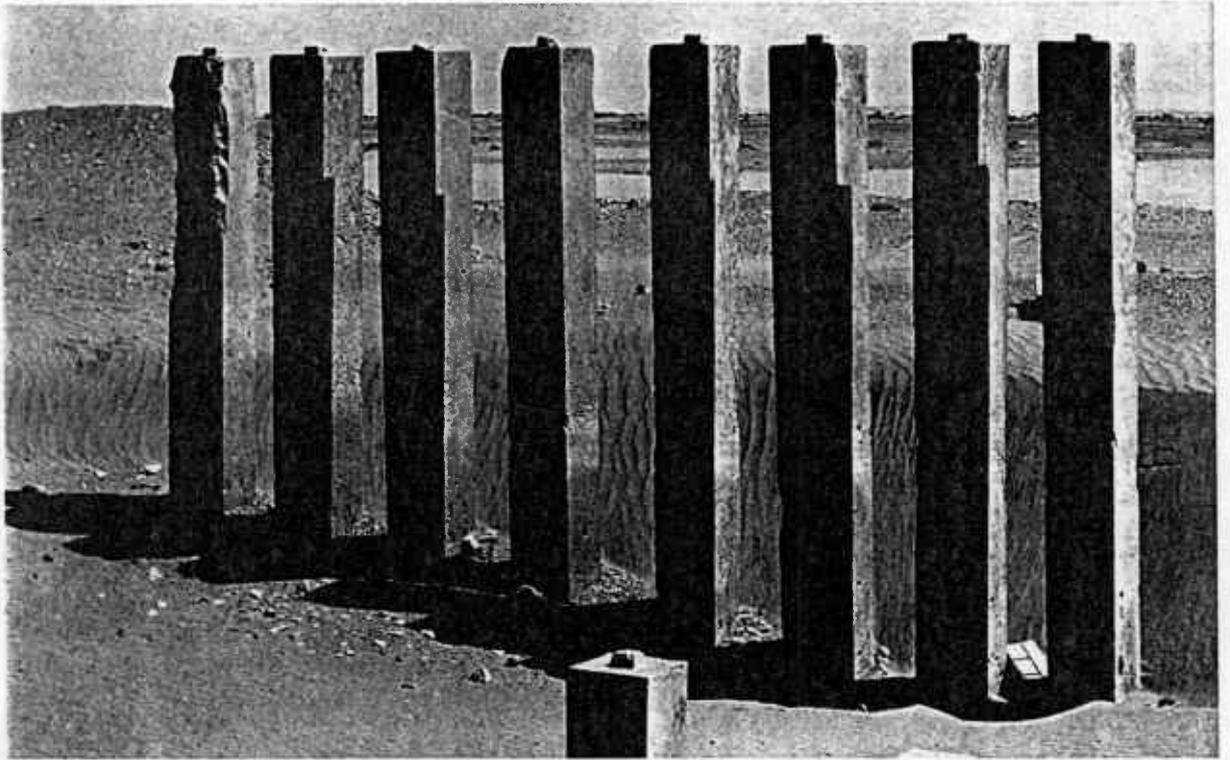
'86, pag.32) Entre éstas se hipotetizaba otra 'Columna sin fin', que hubiera sido colocada en el lago Michigan (Chicago); a ésta, mucho más grande que la anterior, cada generación futura habría podido y debido añadir un elemento ulterior.

A este resultado Brancusi llegó, además de a través de las referencias arcáicas rumanas y de la adquisición de la energía primitiva, partiendo de sus propias 'pruebas ejercitadas con las bases'. En muchas de sus obras el 'pedestal', si aún podemos definirlo como tal, tiene un papel fundamental. De hecho asistimos al superponerse de varios elementos, cada uno 'pesado y formado', con un fin preciso. La imagen es, al mismo tiempo, de plena solidez, de virtualidad y ductilidad (todo, si se quiere, puede ser desplazado y recompuesto) y aun así tiene la calidad de una eficacísima estructura sustentante; y finalmente el todo se resuelve justo antes de la 'escultura', con un elemento de dimensiones extremadamente reducidas, que expresa una límpida ligereza.

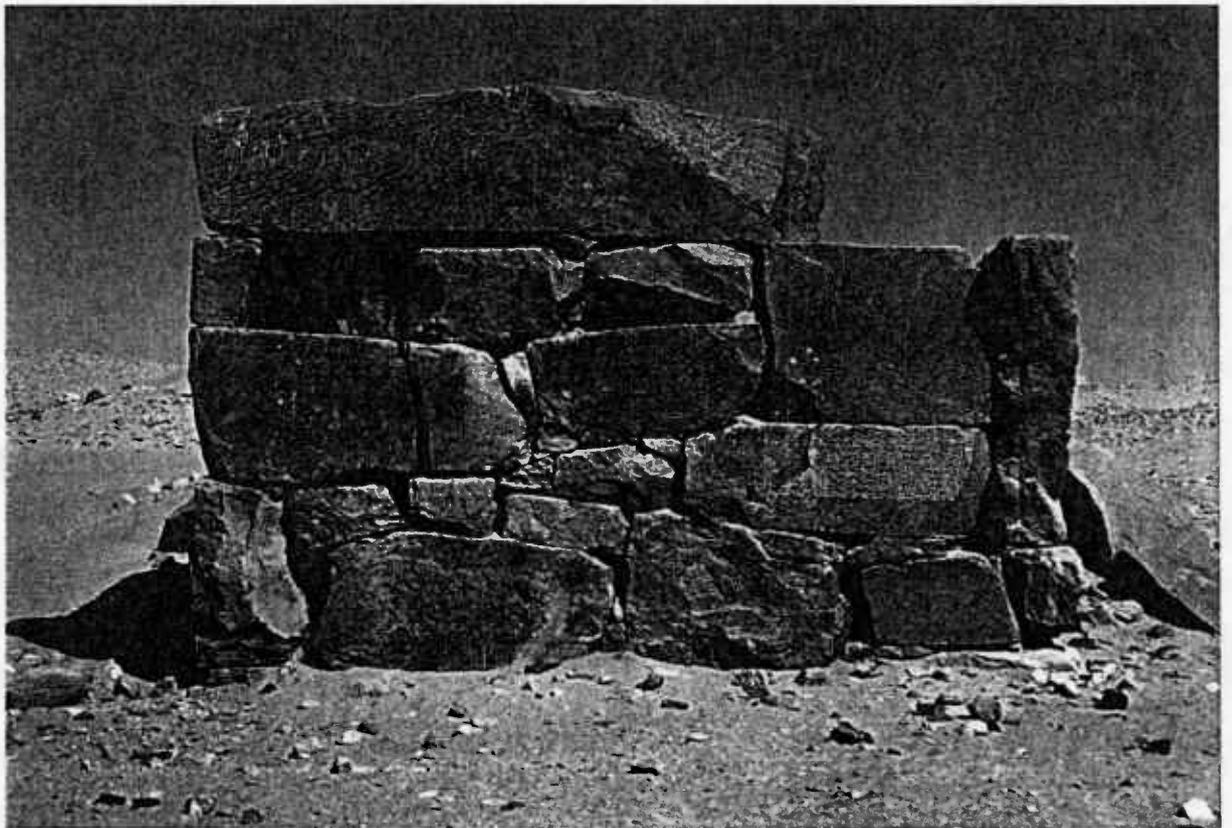
Observamos entonces cómo la atención del escultor se dirige con la misma intensidad a dimensiones incluso notablemente diferenciadas. Su mérito, como lo es también de Staccioli, es el de no hacer notar el peso, de conseguir no obstante las medidas excepcionales, ofrecer una imagen cuyo valor tiene, si, una destinación colectiva, y sin embargo conserva un espesor profundamente personal.

Esta cualidad bifocal está radicalmente implícita en las obras que hemos examinado, incluso prescindiendo de las efectivas dimensiones. Cuando Guerrini carga sus piedras de aquella tensión universal, alcanzada sin clamores, con una aparente simplicidad desarmante, las condiciones de relativo aislamiento, en la concentración del propio ser, como presencia que deja una traza, que participa de los avatares humanos, manifiesta una riqueza de interiorización, cuya extrema eficacia visual es fruto también propio de ese acumular y alimentarse cotidiano de reflexiones expresables solo de esta manera.

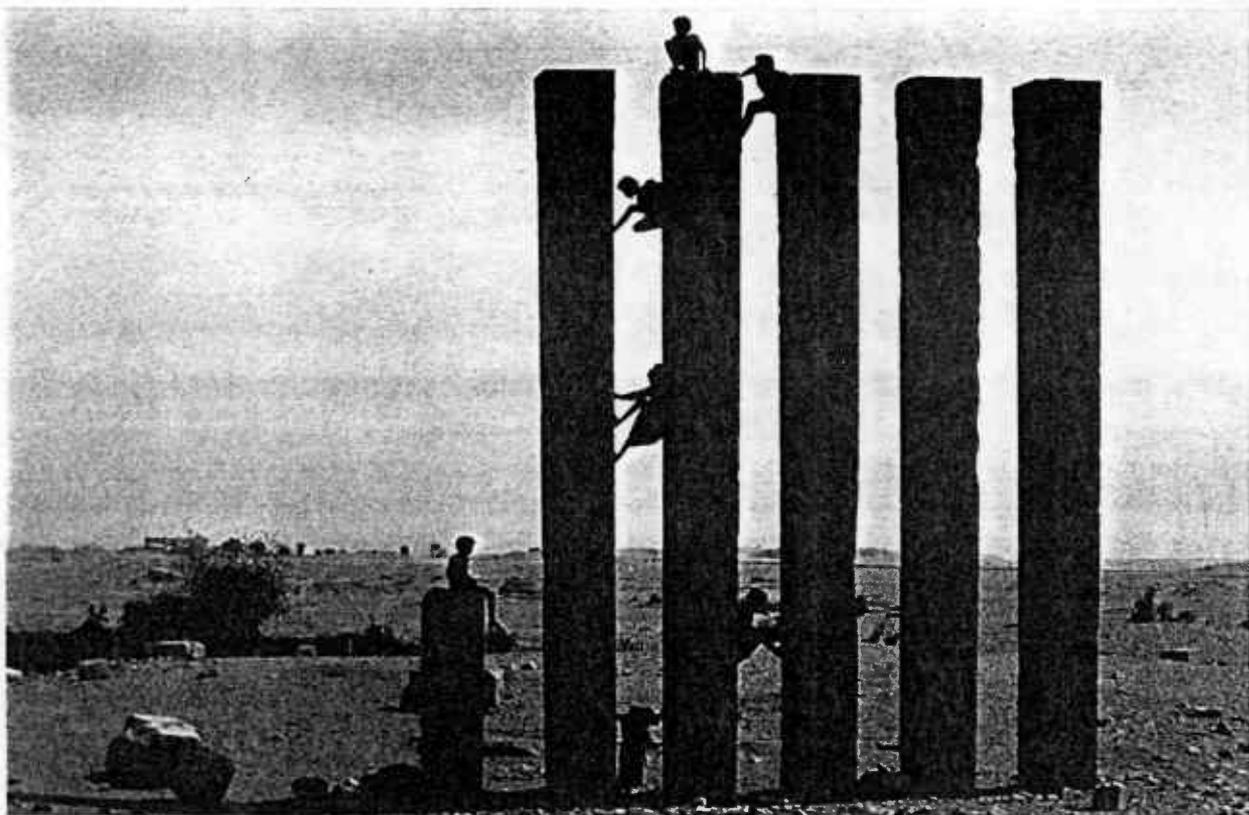
La investigación aquí expuesta no pretende ser un estudio exhaustivo sobre el tema, en cuanto que en ella está implícita la convicción de que la participación en esta concepción creativa, de la que se puede dar testimonio, es numerosa. Después de haber intentado lanzar las bases para la individuación, así como el reconocimiento de una 'orientación', es pues ausplicable la ampliación del estudio con el fin de comprender más detenidamente las dimensiones de esta 'corriente de pensamiento'.



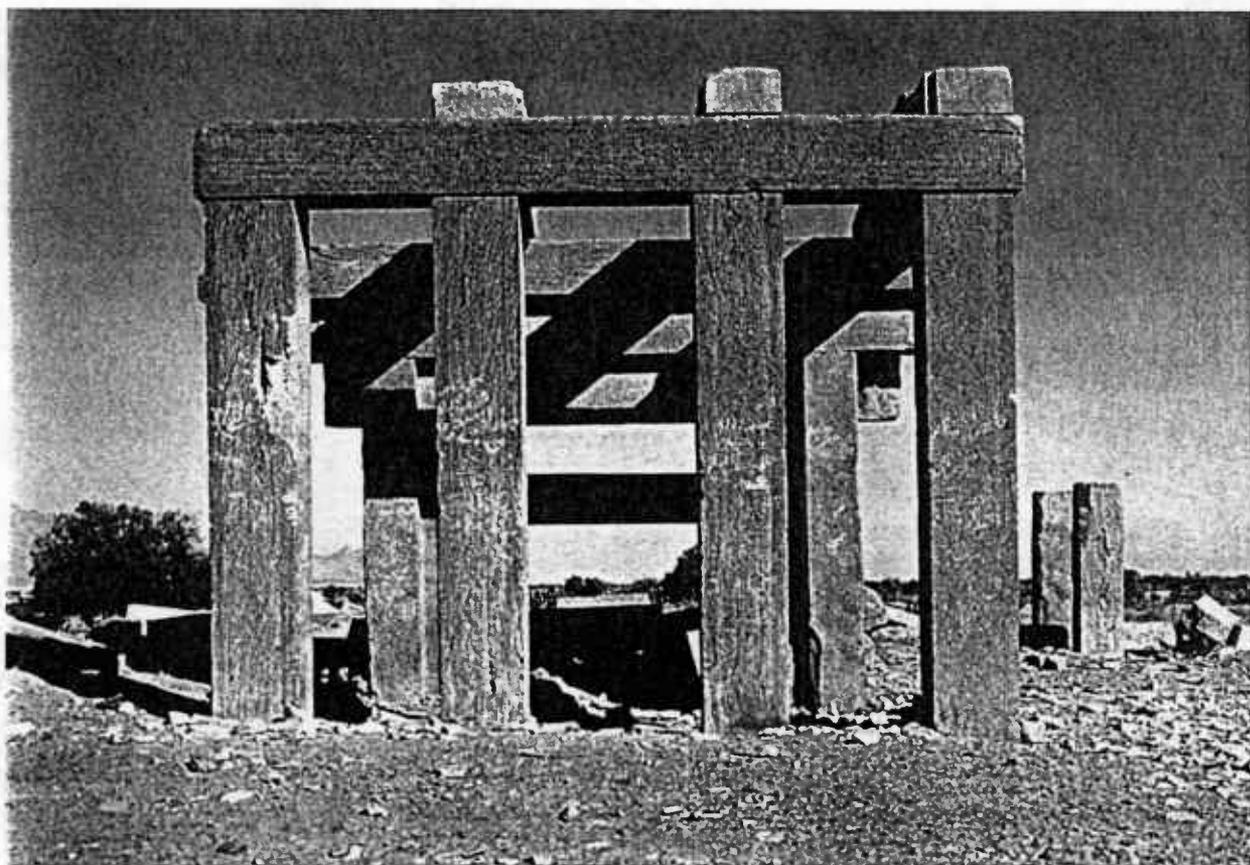
Il.172 Fila de pilastras del Propileo
Mahram Bilqis, Marib, Yemen



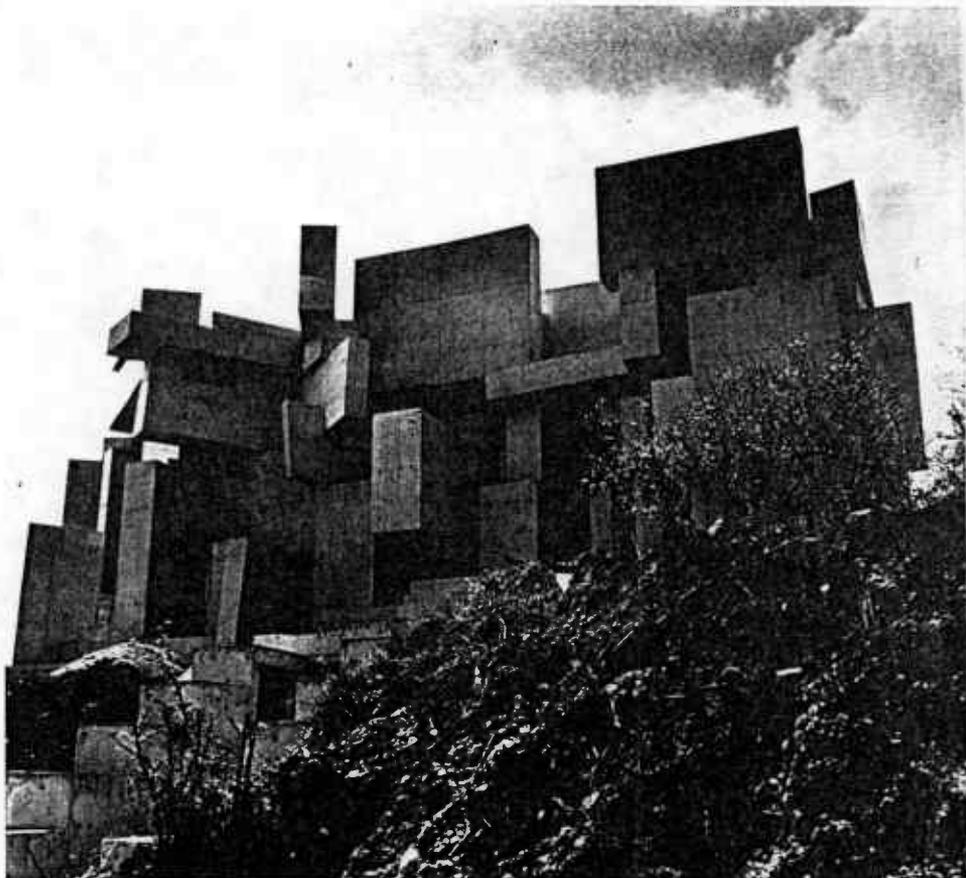
Il.173 Restos de la Puerta sur de Timna
Capital de Qataban, Yemen



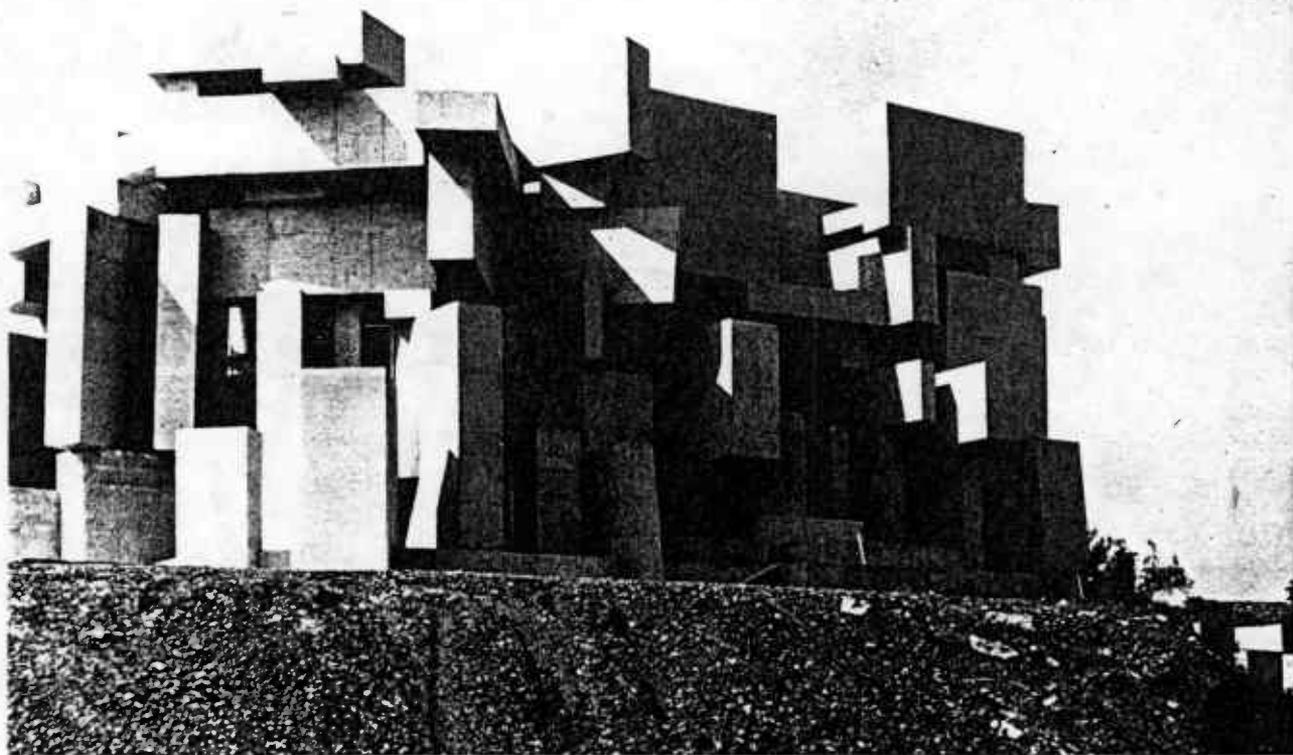
Il.174 Templo de la divinidad, llamado Trono de Bilqis
(Reina de Saba), Marib, Yemen



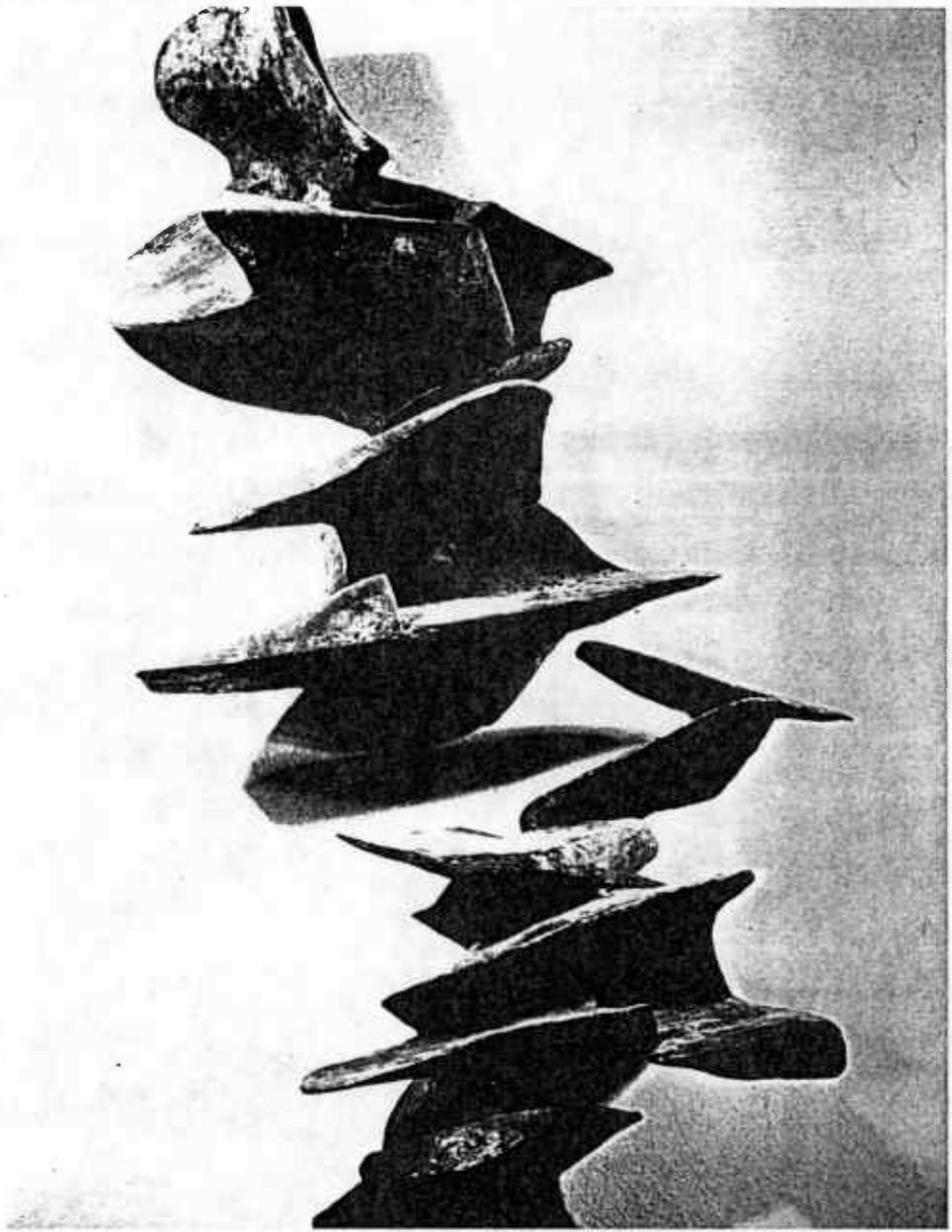
Il.175 Pórtico de la entrada del actual Banat Ad,
llamado Templo de Athtar, en Main, Yemen



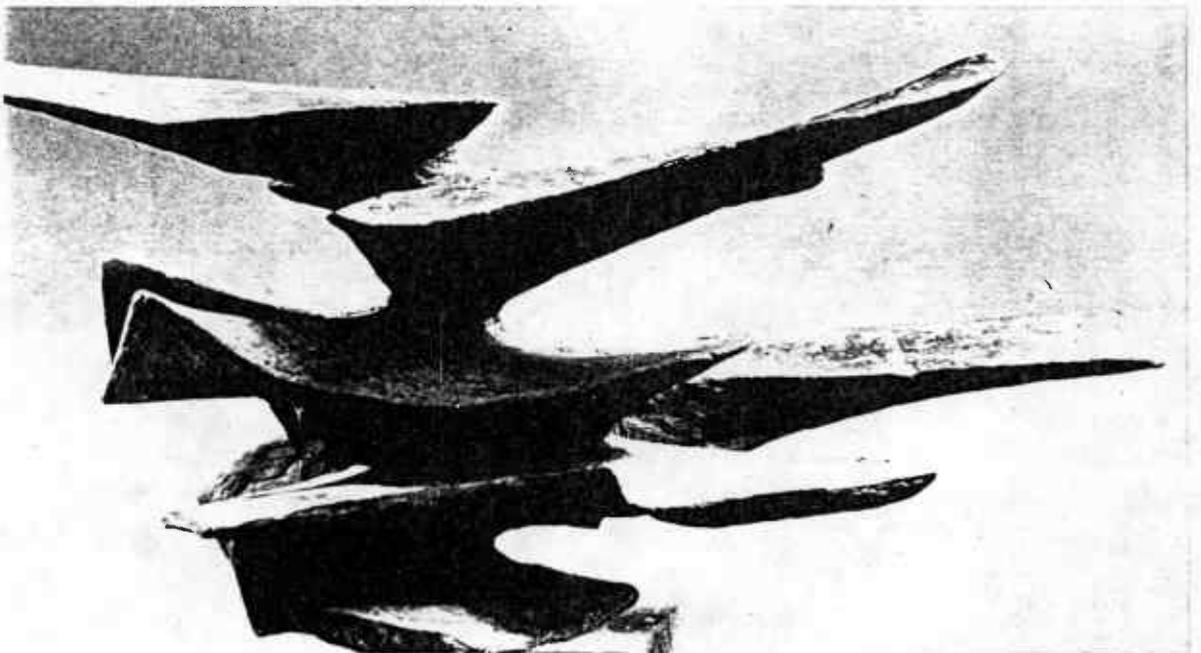
Il.176 Wotruba 'Kirche zur Heiligsten'
Cara norte 1976
St. Georgenberg, Wien Maur, Austria



Il.177 Wotruba 'Ost Nordfassade'



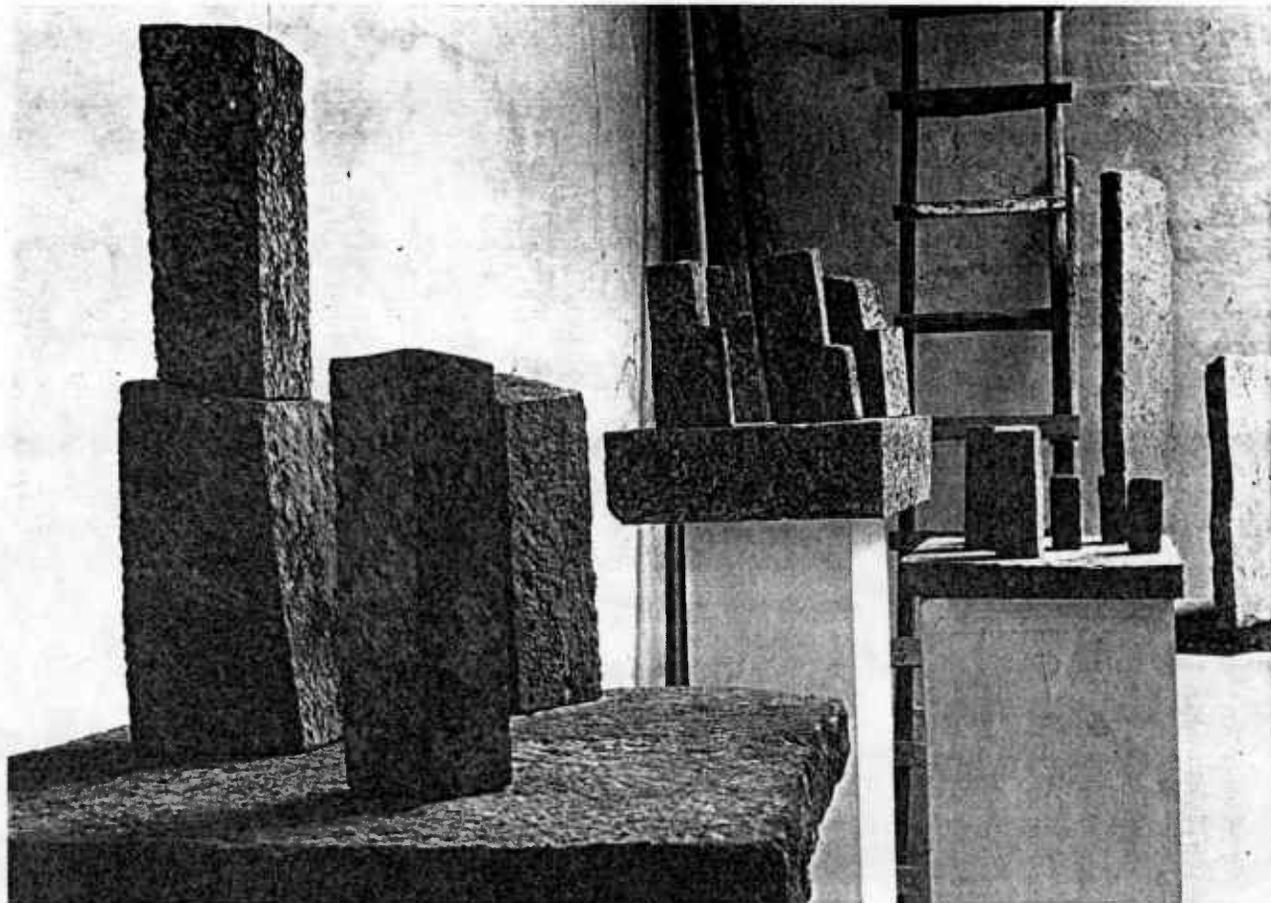
Il.178 Penalba 'Malefice du Mur' 1960
Bronze, cm.80x52x28



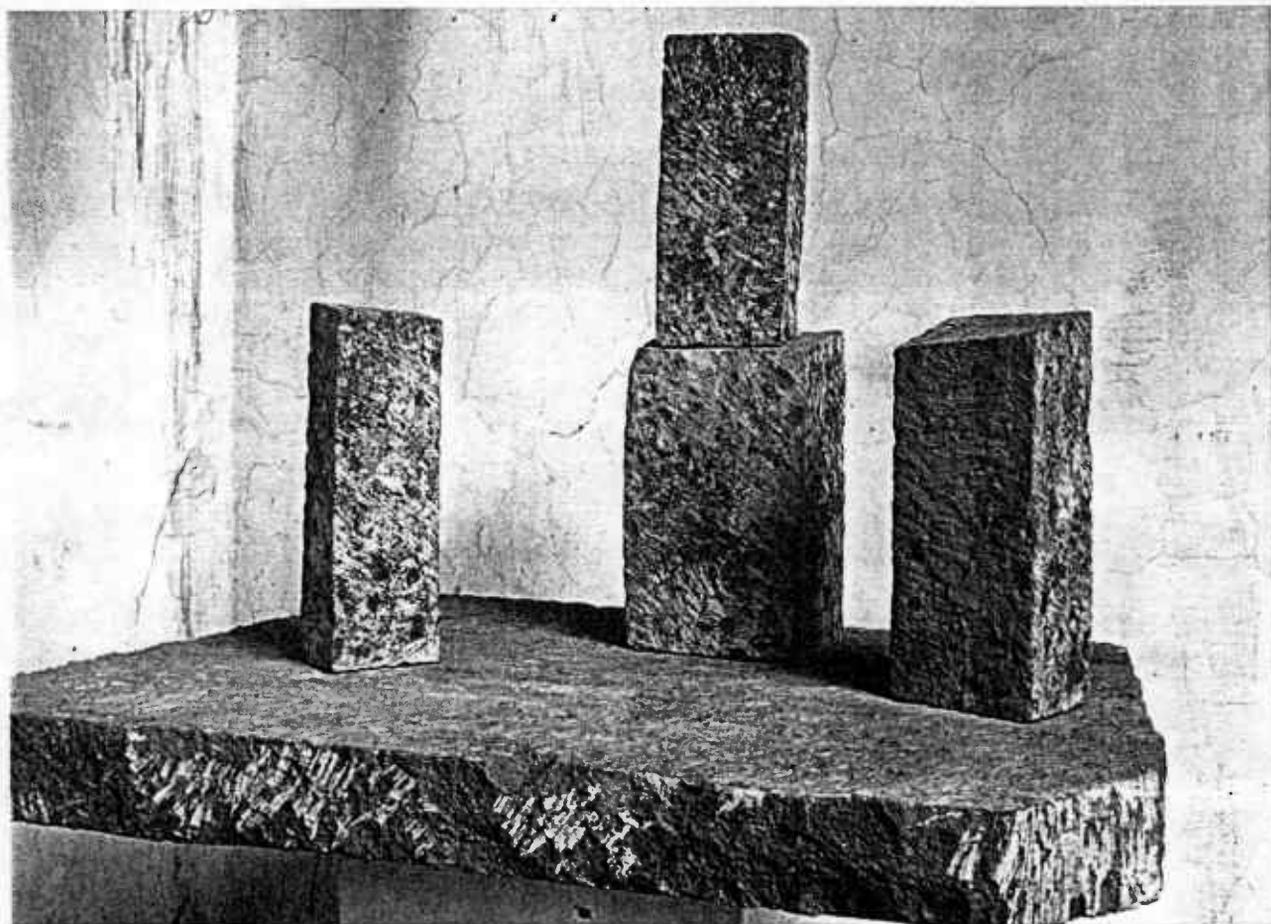
Il.179 Penalba 'Elealix' c. 1960
Bronze, cm.23x29



Il.180 Brancusi 'La tabla del silencio' 1937
Piedra, Tirgu Jiu, Rumanía



Il.181 Guerrini, Esculturas en el estudio de Villa Strohl-Fern, 1991



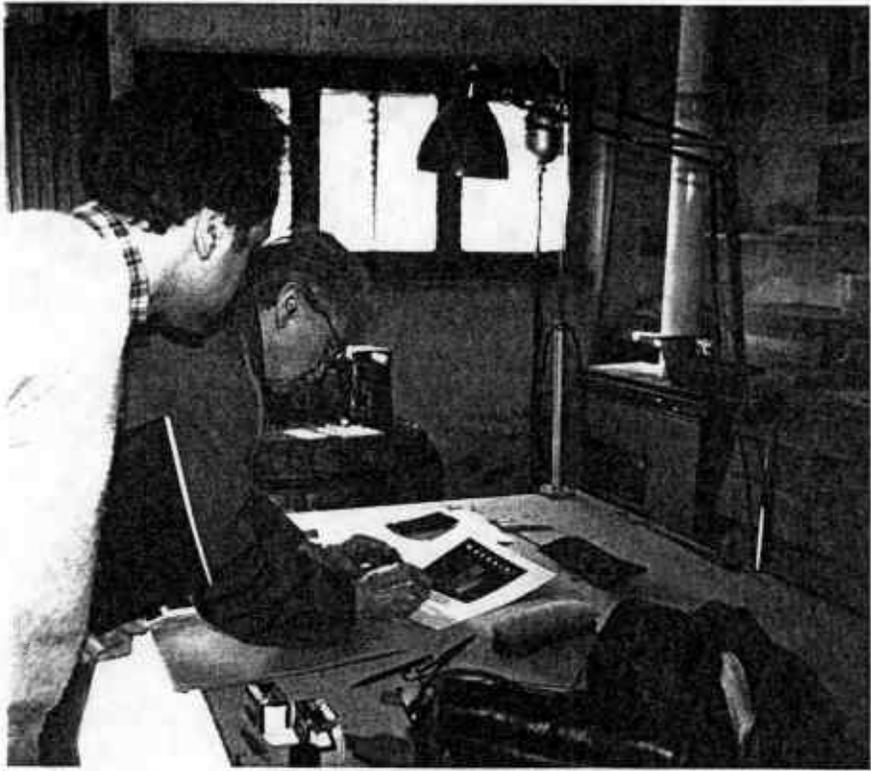
Il.182 Guerrini 'Escultura con tres elementos' 1974
Piedra de S. Silvestro, cm.65x85x70
Estudio de Villa Strohl-Fern



Il.183 Guerrini, el artista
en el estudio de Villa Strohl-Fern, 1991



Il.184 Guerrini, vista parcial, 1991
Estudio de Villa Strohl-Fern



Il.185 Guerrini y Di Capua, 1991
Estudio de Villa Strohl-Fern



Il.186 Guerrini y Di Capua, 1991
Estudio de Villa Strohl-Fern



Il.187 Guerrini, escultura en fase de elaboración
1991, Estudio de Villa Strohl-Fern

Lista de las ilustraciones

- Il.1 Guerrini 'Estudio para una escultura horizontal'
1960, Témpera sobre cartón, cm. 70x100
- Il.2 Guerrini 'Hombre y máquina horizontal' 1960
Piedra sperone de Montecompatri, anch, cm. 180
- Il.3 Guerrini 'Boxeur' 1942
Plata repujada y cincelada, cm. 13x13,5
- Il.4 Guerrini 'Retrato' 1948
Cobre repujado, cm 22x17
- Il.5 Fazzini 'Retrato de Ungaretti' 1936
Madera, h. cm. 59
- Il.6 Guerrini 'Mujer que camina' 1948
Cobre repujado, cm. 28,5x19,5
- Il.7 Fazzini 'Figura que camina' 1933-34
Madera, h. cm. 180
- Il.8 Martini 'El bebedor' 1934-35
Piedra de Finale, anch. cm. 218
- Il.9 Martini 'Lilian Gish' (o busto de jovencilla) 1930
Terracota, h. cm. 39

- Il.10 Modigliani 'Cabeza' 1911-12
Piedra, h. cm. 64
- Il.11 Modigliani 'Cabeza' 1911-12
Piedra, cm. 63,5x12,5x35
- Il.12 Brancusi 'El pájaro en el espacio' 1940-45
Yeso coloreado de gris y azul, h. cm. 194
- Il.13 Brancusi 'La musa durmiente' 1910
Bronce, h. cm. 17,5
- Il.14 Guerrini 'Estudio n.2' 1950
Placas de latón soldadas, cm. 31x19
- Il.15 Guerrini 'Plaquita' 1951
Placa de latón con elementos soldados, cm. 9,5x20
- Il.16 Guerrini 'Huella plástica cortante variada n.4'
(Huella plástica pura) 1952
Bronce fundido y cincelado, cm. 11,5
- Il.17 Guerrini 'Medalla' 1951
Láminas de latón soldadas, cm. 19,7
- Il.18 Guerrini 'Huella plástica a escala' 1952
Bronce fundido y cincelado, cm. 11,5
- Il.19 Guerrini 'Huella plástica armónica' 1952
Bronce fundido y cincelado, cm. 12
- Il.20 Guerrini 'Huella plástica severa' 1952
Bronce fundido y cincelado, cm. 11
- Il.21 Guerrini 'Gran huella severa' 1955
Aluminio repujado, cincelado y bañado en plata
cm. 100
- Il.22 Guerrini 'Huella plástica en bruto II' 1953
Bronce fundido y cincelado, cm. 8,5

- Il.23 Guerrini 'Huella plástica en bruto I' 1953
 Bronce fundido y cincelado, cm. 10
- Il.24 Guerrini 'Golpe de viento' 1956
 Cobre repujado, h. cm. 130
 (antes 'Huella' '55, transformada en 1983 en 'Casi
 alma')
- Il.25 Guerrini 'Imagen' 1956
 Cobre repujado, cm. 135x35x20
- Il.26 Guerrini 'Hombre máquina' 1957
 Mármol blanco de Carrara, cm. 100x70
- Il.27 Guerrini, esculturas inacabadas, c.1953
 Mármol, estudio de Villa Strohl-Fern
- Il.28 Wotruba 'Gran escultura' 1972
 Mármol, h. cm. 218
- Il.29 Wotruba 'Kirche zur Heiligsten, Dreifaltigkeit-
 Eker' 1967, Modelo de yeso
- Il.30 Wotruba 'Modelo de escena para Electra' 1963
 Bronce
- Il.31 Guerrini, Medallas en el estudio de Villa Strohl-
 Fern, 1952
- Il.32 Guerrini 'Horizontal trágica' 1959
 Piedra de Marino, cm. 90x200x100
- Il.33 Piranesi Gian Battista 'Fundación del teatro de
 Marcello' 1756, grabado de Antigüedades romanas
- Il.34 La cantera de piedra sperone en Montecompatri, 1960
- Il.35 Guerrini en las canteras de Campinas (Brasil), 1955
- Il.36 Guerrini 'El hombre de siempre' 1956-57
 Piedra de Marino, cm. 170x50x45

- Il.37 Guerrini 'En camino' 1955
Piedra de Marino, cm. 151x50x40
- Il.38 Guerrini, Detalle de la Il.52
- Il.39 Guerrini, Detalle de la Il.2
- Il.40 Guerrini, Detalle de la Il.20
- Il.41 Guerrini, Detalle de la Il.22
- Il.42 Guerrini, Detalle de la Il.47
- Il.43 Guerrini, Detalle de la Il.44 'Metamorfosis'
- Il.44 Guerrini 'Metamorfosis' 1957
Piedra de Marino, cm. 100x300x100
- Il.45 Guerrini 'Estudio para una escultura horizontal'
1961, Témpera sobre papel, cm. 100x70
- Il.46 Guerrini 'El hombre se renueva' 1957
Piedra de Marino, cm. 100x300x75
- Il.47 Guerrini 'Escalofrío' 1958
Piedra sílex, cm. 33x57x26
- Il.48 Guerrini 'Escultura fuerte' 1958
Piedra de Marino, cm. 65x60x50
- Il.49 Guerrini 'Figura abierta' 1961
Piedra sperone de Montecompatri, h. cm. 160
- Il.50 Guerrini 'Hombre máquina horizontal' 1963
Basaltina de Bagnoregio, cm. 170x160x60
- Il.51 Guerrini 'Estudio para las piedras en el espacio'
1958, Lápiz sobre cartón, cm. 35x50
- Il.52 Guerrini 'Hombre máquina vertical' 1963
Piedra de Bagnoregio, cm. 185x115x60
- Il.53 Guerrini 'Gran Imagen' 1960
Piedra sperone de Montacompatri, cm. 185x65x45

- Il.54 Guerrini 'El respiro del mar' 1958
Piedra de Marino, cm. 60x205x35
- Il.55 Guerrini 'Hombre y máquina van' 1959
Piedra de Bolsena, cm. 100x50x35
- Il.56 Guerrini 'Pájaro' 1960
Piedra sperone de Montecompatri, cm. 100x95x70
- Il.57 Guerrini, grupo de esculturas XXXI Bienal de Venecia
1962
- Il.58 Guerrini 'El gesto y la sombra' 1959
Piedra de Marino, cm. 230x180x65
- Il.59 Guerrini 'Medalla con dos huellas horizontales' 1973
Bronce fundido y cincelado, cm. 12
Transformada en 1976
- Il.60 Guerrini 'Estudio para una escultura' 1953
Tinta china sobre cartón, cm. 40x30
- Il.61 Guerrini 'Estudio para la escultura <Gran imagen>
1958, Tinta sobre papel, cm. 70x50
- Il.62 Guerrini 'Estudio para una escultura' 1957
Témpera sobre cartón gris, cm. 101,5x72
- Il.63 Kline Franz 'Meryon' 1960-61
Oleo sobre tela, cm. 236x195
- Il.64 Kline Franz 'West brand' 1960
Oleo sobre tela, cm. 238x202
- Il.65 Rosso Medardo 'Conversación en el jardín' c.1896
Bronce, cm. 32x66, 5x41,5
- Il.66 Rosso Medardo 'Niño enfermo' 1889
Cera, cm. 26x26x16

- Il.67 Boullée E'tienne Louis, Proyecto de Templo dedicado a la Naturaleza y a la Razón
Sección, Pluma y tinta, cm. 43x90
- Il.68 Boullée E'tienne Louis, Proyecto de Cenotafio dedicado a Newton, Pluma y tinta, cm. 44x66
- Il.69 Guerrini 'Escultura XI' 1967
Granito negro de Suecia, cm. 230x200x100
- Il.70 Guerrini 'Escultura IX' 1968
Travertino oro de Rapolano, cm. 280x200x100
- Il.71 Guerrini 'Escultura blanca' 1968
Mármol Sivec de Yugoslavia, cm. 280x300x200
- Il.72 Guerrini, detalle de la sala personal de la XXXIV Bienal de Venecia, 1968
- Il.73 Guerrini 'Estudio para una escultura de piedra' 1973
Témpera, cm. 50x70
- Il.74 Guerrini 'Escultura recorridos con once elementos' 1971, Piedra de S. Silvestro, cm. 20x90x80
- Il.75 Guerrini, Estudios con elementos libres de las 'Esculturas recorridos' 1969
Piedra de Montecompatri, h. cm. 40
- Il.76 Guerrini 'Escultura recorridos con cuatro elementos' 1969, Piedra de S. Silvestro, cm. 40x80x60
- Il.77 Guerrini 'Figura en camino' 1976-82
Piedra de Rocca Priora, cm. 180x63x43
- Il.78 Guerrini 'Robot' (antes escultura orgullosa) 1975-83
Piedra tuscia de Vitorchiano, cm. 230x40x70
- Il.79 Guerrini 'Victoria' 1983
Piedra tuscia, cm. 210x60x30

- Il.80 Guerrini 'Mujer' 1981
Piedra tuscia, cm. 130x36x18
- Il.81 Guerrini 'Personaje escabroso' 1976
Piedra de S. Silvestro, cm. 80x35x28
- Il.82 Guerrini, Detalle de la Il.102
- Il.83 Guerrini, Detalle, 'Escultura orgullosa' (a) 1975
Piedra tuscia de Vitorchiano, cm. 95x26x25
- Il.84 Guerrini 'Arquitectónica' 1975
Piedra tuscia, cm. 60x40x60
- Il.85 Morandi , Detalle de 'Bodegón' 1964
Oleo sobre tela, cm. 25,5x30,5
- Il.86 Guerrini 'Sin título' (antes 'El padre')
1979-86, Piedra Samantha, cm. 195x75x112
- Il.87 Guerrini, Detalle, 'Escultura orgullosa' (b) 1975
Piedra tuscia de Vitorchiano, cm. 95x26x25
- Il.88 Guerrini 'Cinco piedras a la Cuadrienal' 1972
Piedra del Furlo, piedra Samantha, piedra tuscia
h. cm. 120, base cm. 50x500x300
- Il.89 Guerrini 'Escultura rosa' 1973
Piedra rosa de Yugoslavia, cm. 114x47x18
- Il.90 Guerrini 'Personaje' 1977
Piedra de Rocca Priora, cm. 170x35x35
- Il.91 Morandi 'Bodegón' 1943
Oleo sobre tela, cm. 30x45
- Il.92 Morandi 'Bodegón' 1942
Oleo sobre tela, cm. 47x40,5
- Il.93 Guerrini 'Grand gouache violeta' 1986
Témpera sobre papel, cm. 200x100

- Il.94 Guerrini 'Gran gouache negra' 1986
Témpera sobre papel, 200x100
- Il.95 Guerrini, Exposición personal en la Galería
Condotti 85, Roma 1979
- Il.96 Guerrini, Exposición personal en la Galería
Condotti 85, Roma 1979
- Il.97 Marini 'Pequeño milagro' 1955
Bronce, cm. 21x24
- Il.98 Marini 'El milagro' 1955
Madera policromada, h. cm. 116
- Il.99 Guerrini, Esculturas recientes, 1991
Estudio de Villa Strohl-Fern
- Il.100 Guerrini, Estudio de Villa Strohl-Fern, 1991
- Il.101 Guerrini 'Medalla cuadrada con dos cortes verti-
cales asimétricos' 1969
Latón cortado, dorado al fuego y pulido, cm. 13
- Il.102 Guerrini 'Gran piedra I'
(elemento del 'Grupo de la gran fisura') 1976
Piedra tuscia, cm. 210x105x60
- Il.103 Guerrini 'Medalla gentil' 1979
Bronce, cm. 11
- Il.104 Guerrini 'Medalla cuadrada, con seis cortes
estrechos' 1969
Latón cortado, dorado al fuego y pulido, cm. 13
- Il.105 Guerrini, 'Medalla con tres huellas dinámicas' 1972
Bronce fundido, dorado al fuego y cincelado, cm. 12

- Il.106 Guerrini, 'Medalla con tres huellas verticales'
1976, Bronce fundido, dorado al fuego y cincelado
cm.10,5
- Il.107 Guerrini 'Medalla con ocho huellas' 1972
Bronce fundido, dorado al fuego y cincelado
cm. 12,5
- Il.108 Guerrini 'Medalla con seis huellas horizontales'
1976, Bronce fundido, dorado al fuego y cincelado,
cm. 11
- Il.109 Guerrini, Estudio para escultura con recorridos
Estudio de Villa Strohl-Fern, 1991
- Il.110 Guerrini, Esculturas Estudio de Villa Strohl-Fern
1991
- Il.111 Guerrini 'Esculturas recorridos' 1974
Estudio de Villa Strohl-Fern
- Il.112 Guerrini 'El trono' 1976
Piedra de Rocca Priora, cm. 175x90x50
- Il.113 Guerrini 'Britta' 1983-84
Piedra tuscia, cm. 210x70x40
- Il.114 Guerrini 'Personaje II' 1975
Piedra de Rocca Priora, cm. 185x60x40
- Il.115 Guerrini 'Grupo sagrado' 1976
Piedra tuscia de Vitorchiano y piedra de Rocca
Priora, h. cm. 230
- Il.116 Guerrini 'Recorridos' en el estudio de
Villa Strohl-Fern, 1991
- Il.117 Callanish, Isla de Lewis, Escocia
Círculo central y parte de la alineación oeste

- Il.118 Ring of Brodgar, Orcadi, Escocia
En primer plano 'Comet Stone' a m. 150 del círculo
- Il.119 Pentre Ifan, Dyfed, Gales
- Il.120 Callanish, Isla de Lewis, Escocia
Alineación norte, m. 90x9
- Il.121 Soosôk
- Il.122 Soosôk
- Il.123 Soosôk, h. cm. 7,5
- Il.124 Soosôk, h. cm. 15
- Il.125 Soosôk, h. cm. 19
- Il.126 Guerrini, Exposición personal en la Galería
Nacional de Arte Moderno de Roma, 1985
- Il.127 Guerrini, Exposición personal en la Galería
Nacional de Arte Moderno de Roma, 1985
- Il.128 Guerrini, Exposición personal en la Galería
Nacional de Arte Moderno de Roma, 1985
- Il.129 Guerrini, Exposición personal en la Galería
Nacional de Arte Moderno de Roma, 1985
- Il.130 Nevelson 'Dawn's wedding mirror' 1959
Madera
- Il.131 Nevelson 'Stalagmite wall' 1968
Madera negra, cm. 180x240
- Il.132 Nevelson 'Shadow and reflection I' 1966
Madera negra, cm. 203x442x100
- Il.133 Uncini 'Cemento armado' 1960
Serie de cementos, cm. 170x80
- Il.134 Uncini 'Cemento armado' 1960
Serie de cementos, cm. 85x100x100

- Il.135 Uncini 'Muro con sombra T.24' 1976
Cemento y madera laminada, cm. 30x50x38
- Il.136 Uncini 'Ventana con sombra' 1968
Cemento y hierro hilado, cm. 210x150x320
- Il.137 Uncini 'Pared interrumpida' 1971
Ladrillos y cemento, cm. 200x160x34
- Il.138 Uncini 'El arco con sombra' 1970
Ladrillos y cemento, cm. 112x195x12
- Il.139 Uncini 'Cementoarmado' 1962
Cemento armado, cm. 100x100
- Il.140 Uncini 'Demoras n. 40' 1984
Técnica mixta y cemento, cm. 320x450
- Il.141 Uncini 'Espacios de hierro n. 2' 1988
Cemento y hierro, cm. 80x60x29
- Il.142 Uncini 'Espacios de hierro n. 14' 1989
Cemento y hierro, cm. 76x128x32
- Il.143 Oteiza, Esculturas en el Pabellón español
XLIII Bienal de Venecia 1988
- Il.144 Oteiza, Esculturas en el Pabellón español
XLIII Bienal de Venecia 1988
- Il.145 Oteiza 'Desocupación espacial interna con circulación exterior para arquitectura' Versión A, 1973
Piedra, cm. 25x41x41
- Il.146 Oteiza 'Macla libre con desocupación espacial' 1958
Piedra, cm. 33x32x46
- Il.147 Oteiza 'Desocupación espacial interna con circulación exterior para arquitectura' Versión B, 1973
Piedra, cm. 41x40x25

- Il.148 Oteiza 'Macla de dos cuboides abiertos' 1973
Piedra, cm. 35x60x45
- Il.149 Oteiza 'Macla disyuntiva para vacío divergentes
(estela para Aresti)' 1957, Piedra, cm. 48x43x30
- Il.150 Oteiza, Esculturas en el Pabellón español
XLIII Bienal de Venecia 1988
- Il.151 Oteiza, Esculturas en el Pabellón español
XLIII Bienal de Venecia 1988
- Il.152 Oteiza 'Retrato de un gudari armado llamado Odiseo'
1975, Hierro, cm. 44x54x48
- Il.153 Lee U Fan 'Relación' 1968
Piedras y hierro
- Il.154 Lee U Fan 'Relación' 1969
Hierro y algodón, cm. 170x160x150
- Il.155 Lee U Fan 'De la línea' 1980
Oleo sobre tela, cm. 130,5x162
- Il.156 Lee U Fan 'De la línea' 1974
Oleo sobre tela, cm. 182x227,5
- Il.157 Lee U Fan 'Relación-con cuatro piedras y dos
hierros' 1978, Piedra y hierro, cm. 150x220x70
- Il.158 Lee U Fan 'Relación con cuatro piedras y cuatro
hierros' 1986, Piedra y hierro, cm. 50x200x180
- Il.159 Staccioli 'Escultura-intervención' 1975
Cemento y hierro, cm. 150x230x120
Galería Bocchi, Milán
- Il.160 Staccioli 'Escultura-intervención' 1975
Cemento y hierro, cm. 600x300x100
Estudio Santandrea, Milán

- Il.161 Staccioli 'Boceto-Tres plazas' 1985
- Il.162 Staccioli 'Escultura-intervención' 1981
Cemento, cm. 500x500x2500 profundidad cm. 220
Mercado de la sal, Milán
- Il.163 Staccioli 'Nosotros' 1982
Cemento blanco, cm. 80x450x200
Stadtische Galerie, Regensburg
- Il.164 Staccioli 'Escultura' 1987
Cemento rojo, cm. 600x550x530
La Jola Museum of Contemporary Art, California
- Il.165 Staccioli 'Escultura-intervención' 1979
Cemento y hierro, cm. 280x390x60
Martinafranca
- Il.166 Staccioli 'Escultura intervención' 1981
Cemento, cm. 300x600x50
Estudio Santandrea, Milán
- Il.167 Pentre Ifan, Dyfed, Gales
La poderosa lámina de cobertura apenas aparece
sostenida por los 'ortostati'
- Il.168 Staccioli 'Besanaottanta' 1987
Hierrocemento, cm. 2600x120x1600
Rotonda de la Via Besana, Milán
- Il.169 Staccioli 'Escultura' 1984
Cemento, cm. 150x122x1622
Univertity Gallery, Amherst, Massachusetts
- Il.170 Staccioli 'Kwachon '90' 1990
Hierrocemento, cm. 100x1300x600
Contemporary Art Museum, Kwachon, Seúl

- Il.171 Staccioli 'Escultura' 1984
Cemento, cm. 242x71x228
University Gallery, Amherst, Massachusetts
- Il.172 Fila de pilastras del Propileo
Mahram Bilqis, Marib, Yemen
- Il.173 Restos de la Puerta sur de Timna
Capital de Qataban, Yemen
- Il.174 Templo de la divinidad, llamado Trono de Bilqis
(Reina de Saba), Marib, Yemen
- Il.175 Pórtico de la entrada del actual Banat Ad,
llamado Templo de Athtar, en Main, Yemen
- Il.176 Wotruba 'Kirche zur Heiligsten'
Cara norte 1976
St. Georgenberg, Wien Maur, Austria
- Il.177 Wotruba 'Ost Nordfassade'
- Il.178 Penalba 'Malefice du Mur' 1960
Bronce, cm. 80x52x28
- Il.179 Penalba 'Elealix' c. 1960
Bronce, cm. 23x29
- Il.180 Brancusi 'La tabla del silencio' 1937
Piedra, Tirgu Jiu, Rumanía
- Il.181 Guerrini, Esculturas, 1991
Estudio de Villa Strohl-Fern
- Il.182 Guerrini 'Escultura con tres elementos' 1974
Piedra de S. Silvestro, cm. 65x85x70
Estudio de Villa Strohl-Fern

- Il.183 Guerrini, el artista en el estudio
de Villa Strohl-Fern, 1991
- Il.184 Guerrini, vista parcial, 1991
Estudio de Villa Strohl-Fern
- Il.185 Guerrini y Di Capua, 1991
Estudio de Villa Strohl-Fern
- Il.186 Guerrini y Di Capua, 1991
Estudio de Villa Strohl-Fern
- Il.187 Guerrini, Escultura en fase de elaboración, 1991
Estudio de Villa Strohl-Fern

Las imágenes fotográficas correspondientes a las ilustraciones n. 21, 27, 37, 43, 44, 99, 100, 109, 110, 111, 116, 123, 124, 125, 143, 144, 150, 151, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, han sido tomadas por Cheng Oan-Kyu, en el marzo 1991.

- Citas bibliográficas

- 1958 - Crispolti Enrico, artículo 'Le pietre di Lorenzo Guerrini', *Civiltà delle Macchine* n.6, Roma
- 1958 - Crispolti Enrico, artículo 'Appunti per Lorenzo Guerrini', *Il Taccuino delle Arti*, Roma
- 1958 - De Micheli Mario, 'Scultura italiana del Dopoguerra', Milano
- 1959 - Apollonio Umbro, catálogo personal 'Guerrini' Galleria del Cavallino, Venezia
- 1959 - Schonenberger Gualtiero, artículo Guerrini 'Gallerie Milanesi' *Gazzette Ticinese*, Lugano 14/11/1959
- 1960 - Venturi Lionello, ensayo en el catálogo de la exposición 'Italian Sculptors of Today', Dallas

Ediciones Galleria Odyssia, Roma

- 1961 - Crispolti Enrico, catálogo personal 'Uncini'
Galleria L'Attico, Roma
- 1963 - Volpi Marisa, 'Louise Nevelson'
da revista 'Il Verri', Roma
- 1967 - Ballo Guido, catálogo personal Guerrini,
Galleria l'Ariete, Milano
- 1967 - Boullée Etienne Louis, 'Architecture. Essai
sur l'Art' (c. 1785/93); ed. consult. 'L'Architettura.
Saggio sull'Arte' a cargo de Aldo Rossi,
Marsilio Edit., Padova
- 1970 - Passamni Bruno, catálogo personal 'Lorenzo
Guerrini, Medaglie Astratte 1950-1970' Museo
Civico Di Bassano del Grappa
- 1971 - Nevelson Louise, catálogo personal
Galleria d'Arte Spagnoli, Firenze
- 1971 - Passamani Bruno, Bassano del Grappa, 4/5/1971
del catálogo 'L. Guerrini 1969-71' Proposte per
l'urbanistica, Grafica Romero, Roma
- 1971 - Staccioli Mauro, catálogo 'Intox', Maison de la

Culture, Grenoble. (firmado con el pseudónimo P. Rossi)

- 1971 - Terenzi Claudia, artículo 'Pietre/disegni di Lorenzo Guerrini', Paese Sera, Roma 21/10/1971
- 1973 - Menna Filiberto, catálogo personal 'Uncini' Studio Marconi, Milano
- 1974 - Pinelli Antonio, ensayo 'Dialettica del Revival nel dibattito Classico/Romantico', en 'Il Revival' a cargo de G.C.Argan, G. Mazzotta Edit. Milano
- 1974 - Ponente Nello, catálogo personal 'Guerrini, Bronzetti, medaglie, studi per sculture in pietra '72-'74' Ed. Grafica Romero, Roma
- 1977 - Argan Giulio Carlo, presentación de la Medalla anual del Ayuntamiento de Roma realizada por Guerrini, Roma
- 1979 - Bovi Arturo, catálogo personal Guerrini, Galleria Condotti n.85, Roma
- 1980 - Campegnani Franco, presentación monografía 'Lorenzo Guerrini, opere del periodo di Marino 1953-59' Maestri del Peperino, edizione della

Biennale Internazionale della Pietra, Città di
Marino

- 1980 - Vivaldi Cesare, monografía 'Lorenzo Guerrini,
opere del periodo di Marino 1953-59' Maestri del
Peperino, Edizione della Biennale Internazionale
della Pietra, Città di Marino

- 1981 - Crispolti Enrico, monografía 'M. Staccioli:
Il segno come scultura', Coopedit, Macerata

- 1981 - Perocco Guido, comentario 'Un'ansia di nuova
scultura' en catalogo 'Lorenzo Guerrini, medaglie
e studi per sculture', Museo d'Arte Moderna Ca'
Pesaro, Venezia

- 1982 - Campegiani Franco, artículo 'Lorenzo Guerrini: un
aborigeno che semina civiltà', in La Cultura nel
Mondo n.36 Roma

- 1982 - Di Genova Giorgio, catálogo 'Generazione
Anni Dieci', Rieti

- 1982 - Passamani Bruno, monografía 'Lorenzo Guerrini,
Medaglie' Ediciones de Vanni Scheiwiller, Milano

- 1984 - Lambertini Luigi, catálogo personal 'Guerrini,
sculture recenti' Galleria Editalia, Roma

- 1984 - Megged Matti, ensayo 'Modigliani: l'enigma', in' catalogo antologica 'Modigliani. Gli anni della scultura', Villa Maria - Museo Progressivo d'Arte Contemporanea, Livorno, A. Mondadori Editor, Milano, De Luca Editor, Roma.

- 1985 - Bilardello Enzo, artículo 'Le sculture di Lorenzo Guerrini', Corriere della Sera, Roma 15/7/1985

- 1985 - Bucarelli Palma, catálogo antologico 'Guerrini' Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, F.lli Palombi Edit., Roma

- 1985 - Dorazio Piero, artículo 'Dalla pietra, schegge e suoni', en Il Corriere della Sera, Milano 24/7/1985

- 1985 - Imponente Anna, catálogo personal 'Guerrini' Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, F.lli Palombi Edit. Roma

- 1985 - Pinelli Antonio, artículo 'E dalla pietra nacque l'uomo', en Il Messaggero, Roma 4/9/1985

- 1985 - Ponente Nello, monografía 'Lorenzo Guerrini Sculture dal 1952 al 1984' Arte Moderna Italiana n.94 a cargo de Giovanni Scheiwiller Milano

MVMLXXXV.

- 1985 - Pouchard Ennio, artículo 'Sculture, Impronte plastiche', en L'Umanità, Roma 3/8/1985
- 1985 - Semff Michael, catálogo personal 'Guerrini' Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Ed. F.lli Palombi, Roma
- 1985 - Trombadori Antonello, artículo 'Se son pietre son d'artista', en L'Europeo. Milano 5/10/1985
- 1986 - Lambertini Luigi, catálogo 'I materiali della scultura' XIV Biennale Internazionale del Bronzetto Piccola Scultura di Padova
- 1986 - Hulten Pontus, monografía 'Brancusi', ed. Italiana A. Mondadori Editor, Milano
- 1987 - Lambertini Luigi, monografía 'Lorenzo Guerrini Le pietre del tempo, opere dal 1956 al 1986' Ed. Bolis, Bergamo
- 1987 - Orienti Sandra, artículo, Il Popolo, enero, Roma
- 1988 - Lee U Fan, 'Alla ricerca dell'incontro', trad. it. B. Bertozzi, en 'Monoha. La scuola delle cose', catálogo de la exposición, Milano-Roma

- 1989 - Santini Pier Carlo, monografía 'Guerrini',
Edición Bora, Bologna

- 1990 - Accame Giovanni Maria, monografía 'Giuseppe
Uncini, Le origini del fare'
P. Lubrina Editor, Bergamo

- 1990 - Ferraris Paola, intervista a Uncini in Juliet
n.47

- Bibliografía

- 1958 - Crispolti Enrico, artículo 'Le pietre di Lorenzo Guerrini', Civiltà delle Macchine n.6, Roma
- 1958 - Crispolti Enrico, artículo 'Appunti per Lorenzo Guerrini', Il Taccuino delle Arti, Roma
- 1958 - De Micheli Mario, 'Scultura italiana del Dopoguerra', Milano
- 1959 - Apollonio Umbro, catálogo personal 'Guerrini' Galleria del Cavallino, Venezia
- 1960 - Venturi Lionello, ensayo en catálogo exposición 'Italian Sculptors of Today', Dallas, Ediciones Galleria Odyssia, Roma
- 1961 - catálogo personal 'Nevelson', Ed. Martha Jackson Gallery, New York

- 1961 - Crispolti Enrico, catálogo personal 'Uncini'
Galleria L'Attico, Roma

- 1961 - Seuphor Michel, catálogo 'Penalba' Ed. Galerie
Charles Lienhard A. G., Zurich

- 1962 - Brizio Anna Maria, 'Ottocento Novecento'
Unione Tipografico-Editrice Torinese

- 1963 - Volpi Marisa, 'Louise Nevelson'
da rivista 'Il Verri' n.12, Roma

- 1964 - Read Herbert, catálogo personal 'Wotruba',
Marborough-Gerson, Gallery, New York

- 1964 - Roberts Colette, 'Nevelson', monografía
Edición Georges Fall, Paris

- 1965 - Pallucchini Rodolfo, monografía 'Pericle Fazzini'
De Luca Editor, Roma

- 1967 - Ballo Guido, catálogo personal 'Guerrini',
Galleria L'Ariete, Milano

- 1967 - Boullée Etienne Louis, 'Architecture. Essai sur
l'Art' (c.1785/93); ed. consult. 'Architettura.
Saggio sull'Arte', a cura di Rossi Aldo,

Edit. Marsilio, Padova

- 1967 - 'Louise Nevelson', Galerie Daniel Gervis, Paris
- 1967 - Ponente Nello, 'L'Arte Astratta Informale: il valore del segno' n.106 Vol.XII 'L'Arte Moderna' Fratelli Fabbri Editores, Milano
- 1968 - Catalogo 'Wotruba', Ed. Kestner - Gesellschaft Hannover Katalog 2 Ausstellungsjahr 1967-68
- 1968 - Barilli Renato, 'La scultura del novecento' vol. I-II, Fratelli Fabbri Editori, Milano
- 1968 - Read Herbert, 'A concise history of Modern Sculpture, 1964 The Herbert Read Discretionary Trust. Ed. consult. 'Scultura moderna', trad. de Tommaso Trini G. Mazzotta Editor, Milano
- 1969 - Carandente Giovanni, catálogo personal 'Penalba, Sculture' Galleria Nuovo Carpine, Roma
- 1969 - Mohr Bruno, monografía 'Fazzini', Sadea-Sansoni Editores, Firenze
- 1969 - Mallé Luigi, 'Nevelson, Sculture Litografie', Ed. Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino

- 1969 - Mohr Bruno, monografía 'Pericle Fazzini'
Sadea-Sansoni Editori, Firenze

- 1970 - AA.VV. catálogo 'Sculptures of the Rijismuseum
Krölller-Müller, Otterlo, The Netherlands

- 1970 - Passamani Bruno, catálogo personal 'Lorenzo
Guerrini, Medaglie Astratte 1950-1970' Museo
Civico di Bassano del Grappa

- 1970 - Read Herbert, Hofmann Werner, catálogo personal
'Mostra di Fritz Wotruba. Opere dal 1946 al 1969'
Galleria Il Collezionista, Roma

- 1970 - Volpi Marisa, artículo 'Uncini' in 'Qui arte
contemporanea' Roma

- 1971 - Nevelson Louise, catálogo personal Galeria
d'Arte Spagnoli, Firenze

- 1971 - AA.VV. catálogo 'L. Guerrini 1969-71' Proposte
per l'Urbanistica, Grafica Romero, Roma

- 1971 - Staccioli Mauro, catálogo 'Intox', Maison de la
Culture, Grenoble. (firmado con el pseudónimo
P. Rossi)

- 1971 - Terenzi Claudia, Paese Sera, Roma octubre

- 1972 - Arnason H. H., 'My life in sculpture by Jacques Lipchitz', The Document of 20th Century Art, The Viking Press, New York
- 1972 - Crispolti Enrico, 'Mauro Staccioli, Sculture in Città, Volterra Ed. Galleria Toninelli, Milano
- 1973 - Menna Fiiberto, catálogo personal 'Uncini. Opere dal 1959 al 1973' Studio Marconi Milano
- 1974 - Argan Giulio Carlo, colección de ensayos 'Il Revival', G. Mazzotta Edit. Milano
- 1974 - Ponente Nello, catálogo personal 'Guerrini, Bronzetti, medaglie, studi per sculture in pietra 1972-74' Ed. Grafica Romero, Roma
- 1974 - Volpi Marisa, catálogo personal 'Uncini' Galleria Godel, Roma
- 1975 - AA. VV. Catálogo personal 'Wotruba' Ed. Rotonda di via Besana, Milano
- 1976 - Callegari Piera, 'La vita e l'arte di Amedeo Modigliani' A. Mondadori Editor, Verona
- 1976 - Dorfles Gillo, catálogo prsonal

'Giuseppe Uncini' Galleria La Piramide, Firenze

- 1976 - 'Fritz Wotruba, Kirche zur Heiligsten Dreifaltigkeit', St. Georgenberg Wien - Mauer, Ed. Erker, St. Gallen

- 1977 - Argan Giulio Carlo, presentación de la Medalla anual del Ayuntamiento de Roma realizada por Guerrini, Roma

- 1977 - Dorfles Gillo, 'M. Staccioli, Lettura di un ambiente', Castello di Vigevano, Edición Maestri Contemporanei

- 1978 - Barbier Nicole, monografía 'Lipchitz' Centre Georges Pompidou, Collections du Musée National d'Art Modern, Paris

- 1978 - Pelay Orozko Miguel, 'Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra' Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao

- 1979 - Bovi Arturo, catálogo personal 'Guerrini' Galleria Condotti, Roma

- 1979 - AA. VV. 'Mostra di Medardo Rosso' 1858-1928, Palazzo della Permanente, Milano, Edit. Società per le Belle Arti Esposizione Permanente, Milano

- 1980 - Robin Middleton, David Watkin, 'Architettura del Ottocento', Electa Editrice, Milano
(primera edición '77, reimpressione '88)

- 1980 - Tadini Emilio, catálogo personal 'Giuseppe Uncini La Dimora delle cose', Galleria Rondanini, Roma

- 1980 - Vivaldi Cesare, monografía 'Lorenzo Guerrini, opere del periodo di Marino 1953-59' Maestri del Peperino, Edizione della Biennale Internazionale della Pietra, Città di Marino

- 1981 - Crispolti Enrico, monografía Staccioli
'Il segno come scultura', Coopedit Macerata

- 1981 - De Michelli Mario, 'La Scultura del Novecento', Ed. Utet, Torino

- 1981 - Dorfles Gillo, 'Mauro Staccioli. Scultura-intervento', Arte e Critica '81, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma

- 1981 - Dorfles Gillo, catálogo 'Il luogo della forma. nove scultori a castelvechio' Museo di Castelvecchio, Verona

- 1981 - AA. VV. catálogo personal 'Lorenzo Guerrini,

medaglie e studi per sculture', Museo d'Arte
Moderna Ca' Pesaro, Venezia

- 1982 - AA. VV. 'Scultura oggi', Comune di Voghera
- 1982 - Campegiani Franco, artículo 'Lorenzo Guerrini:
un aborigeno che semina civiltà', en La Cultura
nel Mondo n.36, Roma
- 1982 - Di Genova Giorgio, catálogo 'Generazione Anni
Dieci', Rieti
- 1982 - Parmesani L., artículo 'Lee U Fan' en Flash Art
- 1982 - Passamani Bruno, monografía 'Lorenzo Guerrini,
Medaglie' Ediciones de Vanni Scheiwiller, Milano
- 1983 - Fagiolo dell'Arco Maurizio, catálogo 'Scuola
romana. Pittori tra le due guerre',
De Luca Editor, Roma
- 1983 - Marziano L., catálogo personal 'Uncini, la logica
fantastica' Pinacoteca e Musei Comunali Macerata
- 1984 - AA. VV. catalogo 'Modigliani. Gli anni della scul-
tura', Villa Maria - Museo Progressivo d'Arte
Contemporanea, Livorno, Arnoldo Mondadori Editor
Milano

- 1984 - AA.VV. catalogo 'Fazzini' Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Electa Editrice, Milano

- 1984 - Gombrich Ernest, 'Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa' Trad. de Renato Pedio, Einaudi Edit. Torino

- 1984 - Lambertini Luigi, catálogo personal 'Guerrini, sculture recenti' Galleria Editalia, Roma

- 1984 - Rubin William, 'Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern', Museum of Modern Art, New York, Typeset by Concept Typographic Services, New York; ed. consult. 'Primitivismo nell'Arte del XX secolo', a cargo de E. Bassani, Ed. Mondadori Milano 1985

- 1984 - AA. VV. 'M. Staccioli', University Gallery University of Masachusetts, Amherst

- 1985 - AA. VV. catalogo antológico 'Guerrini', Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Ed. F.lli Palombi, Roma

- 1985 - Bilardello Enxo, artículo 'Le sculture di Lorenzo Guerrini', en Corriere della Sera, Roma

- 1985 - Dorazio Piero, artículo 'Dalla pietra, schegge e suoni', en Corriere della Sera, Milano

- 1985 - De Micheli Mario, catálogo 'Arturo Martini' Palazzo Reale Milano, Electa Editrice, Milano

- 1985 - Gaugh Harry F., 'Franz Kline. The vital gesture' Cincinnati Art Museum, Abbeville Press, New York

- 1985 - Pinelli Antonio, artículo 'E dalla pietra nacque l'uomo', en Il Messaggero, Roma

- 1985 - Ponente Nello, monografía 'Lorenzo Guerrini, Sculture dal 1952 al 1984' Arte Moderna Italiana n.94 a cargo de Giovanni Scheiwiller, Milano

- 1985 - Pouchard Ennio, artículo 'Sculture, Impronte plastiche', en L'Umanità, Roma

- 1985 - Trombadori Antonello, artículo 'Se son pietre son d'artista', en L'Europeo, Milano

- 1986 - AA. VV. 'Brancusi', monografía, Mondadori Ed., Milano

- 1986 - Lambertini Luigi, catálogo 'I materiali della

Scultura' XIV Biennale Internazionale del
bronzetto, Piccola Scultura di Padova

- 1987 - Caroli Flavio, catálogo 'Staccioli', Rotonda di
via Besana, Milano, Electa Editrice, Milano
- 1987 - Chung Y.T. 'Introduzione al Soosôk' Ed. Young Hak
Sa, Seoul
- 1987 - Daum Werner, 'Jemen 3000 Jahre Kunst und Kultur
des glucklichen Arabien', Pinguin Verlag -
Innsbruck, Umschau Verlag - Frankfurt am Main
- 1987 - Kwon Y.H. 'Testo introduttivo al Soosôk' Ed. Jun
Won, Seoul
- 1987 - Lambertini Luigi, monografía 'Lorenzo Guerrini,
Le pietre del tempo, opere dal 1956 al 1986'
Ed. Bolis, Bergamo
- 1987 - Lambertini Luigi, articolo 'Uncini, forme
dell'ombra' en Il Giornale, Milano
- 1987 - Menna Filiberto, artículo 'Il mondo rovesciato
nei muri di Uncini' en Corriere della Sera,
Milano
- 1987 - Orienti Sandra, artículo en Il Popolo, Roma

- 1988 - AA. VV. catálogo 'Monoha. La scuola delle cose'
Palazzo del Rettorato, Città Universitaria, Roma
Mondadori-De Luca Editores

- 1988 - Badiola Txomin, artículo 'Oteiza' da Il Giornale
dell'Arte, Torino, febrero

- 1988 - Badiola Txomin, 'Oteiza. Propósito Experimental',
Ediciones Fundación Caja de Pensiones, Madrid

- 1988 - Calvo Serraller Francisco, articolo
'Mil experimentos con un mismo proposito'
en El Pais, Madrid, febrero

- 1988 - Caramel Luciano, 'Medardo Rosso, impressioni in
wax and bronze 1882-1906', Kent Fine Art Inc.
s.l.

- 1988 - De Corral M., Navarro M., 'De Varia Commensura-
ción. Jorge Oteiza - Susana Solano' Pabellon
Espanol en la XLIII Bienal de Venecia

- 1988 - Hadingham Evan, 'I misteri dell'antica
Britannia', Club del Libro Fratelli Lelita,
La Spezia

- 1988 - Pontiggia Elena, Restany Pierre, catálogo

- 'Lee U Fan. Ex oriente', Padiglione d'Arte Contemporanea Milano, Il Quadrante Edizioni, Milano
- 1988 - Santini Pier Carlo, 'Forme per il cemento, Sculture nel mondo dal 1920 a oggi', Piazza dei Cavalieri di Malta e Parco S. Alessio, Roma
 - 1989 - AA. VV. catálogo 'Giorgio Morandi', mostra itinerante, Electa Editrice, Milano
 - 1989 - AA. VV. catálogo 'Les Architectes de la Liberté, 1789-1799', Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris
 - 1989 - Chang J.K. 'Soosôk' Ed. Dae Won Sa, Seoul
 - 1989 - Di Castro Federica, 'La linea astratta dell' incisione italiana' Stamperia Romero 1960-1986, Roma, Electa Editrice, Milano
 - 1989 - Santini Pier Carlo, monografia 'Guerrini' Ediciones Bora, Bologna
 - 1989 - Vincitorio Francesco, catálogo 'Uncini' 'Opere dal 1958 al 1963' Galleria Simonis Torino 'Opere dal 1970 al 1989' Galleria Menzio Torino
 - 1990 - Revista, 'La Cultura del Soosôk' Seoul septiembre

- 1990 - Accame Giovanni Maria, monografía
'Giuseppe Uncini, Le origini del fare'
P. Lubrina Editore, Bergamo

- 1990 - Caroli Flavio, catálogo 'Mauro Staccioli' Scultura, Shoshanawayne Gallery Los Angeles, Santa Monica, Electa Editrice, Milano

- 1990 - Cipolloni Sampò Mirella, 'Dolmen. Architetture preistoriche' in Europa, De Luca Edizioni d'Arte, Roma