



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La relación teoría práctica en la escultura catalana contemporánea: proceso, materia y comportamiento

Albert Valera García



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

LA RELACION TEORIA PRACTICA EN LA ESCULTURA
CATALANA CONTEMPORANEA.

PROCESO, MATERIA Y COMPORTAMIENTO.

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



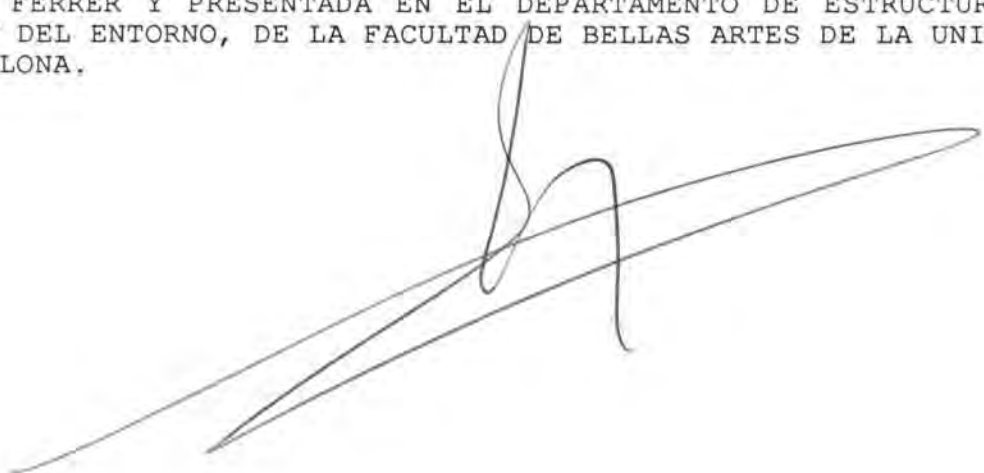
0701265086



LA RELACION TEORIA PRACTICA EN LA ESCULTURA
CATALANA CONTEMPORANEA.

PROCESO, MATERIA Y COMPORTAMIENTO.

TESIS DOCTORAL DE ALBERT VALERA GARCIA DIRIGIDA POR EL DOCTOR RAIMON
AROLA I FERRER Y PRESENTADA EN EL DEPARTAMENTO DE ESTRUCTURA DE LA
IMAGEN Y DEL ENTORNO, DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD
DE BARCELONA.

A large, stylized handwritten signature in black ink, consisting of several sweeping, interconnected lines that form a complex, abstract shape.

Barcelona, Mayo de 1991.

**LA RELACION TEORIA PRACTICA EN LA ESCULTURA CATALANA
CONTEMPORANEA. PROCESO MATERIA Y COMPORTAMIENTO.**

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCION..... | 5 |
| 1.- IDEA Y MATERIAL | 9 |
| 1.1.- LA EVIDENCIA DEL PROCESO | 15 |
| 1.2.- EL MATERIAL COMO COMPONENTE CREATIVO | 18 |
| 1.3.- SIGNIFICACIONES DEL MATERIAL | 20 |
| 2.- LOS LIMITES DE LA ESCULTURA | 36 |
| 2.1.- LA ESCULTURA DE LOS NO ESCULTORES | 41 |
| 2.2.- EL ESPACIO COMO MATERIA ESCULTORICA | 44 |
| 3.- REFERENCIAS Y COMPORTAMIENTOS | 49 |
| 3.1.- OBJETO Y SIMBOLO | 52 |
| 3.1.1.- ESCULTURA OBJETUAL | 56 |
| 3.2.- OBJETO Y SIMBOLO EN LA ESCULTURA CATALANA CONTEMPORANEA | 69 |
| 3.3.- ACCIONES QUE GENERAN IMAGENES | 77 |
| 3.3.1.- MATERIALIZAR LA ACCION | 85 |
| 3.4.- ACCIONES QUE GENERAN IMAGENES EN LA ESCULTURA CATALANA CONTEMPORANEA | 103 |
| 3.5.- PROTAGONISMO DEL ESPACIO | 123 |
| 3.5.1.- MODIFICACION Y RELECTURA DE LOS ESPACIOS DE EXPOSICION | 125 |

| | |
|--|-----|
| 3.5.2.- INTERVENCIONES ESCULTORICAS EN ESPACIOS NATURALES | 132 |
| 3.6.- PROTAGONISMO DEL ESPACIO EN LA ESCULTURA CATALANA CONTEMPORANEA | 143 |
| 3.7.- LA ARQUITECTURA COMO MODELO | 146 |
| 3.7.1.- ARQUITECTURA Y MEMORIA | 148 |
| 3.7.2.- METAFORAS DE LA ARQUITECTURA | 154 |
| 3.8.- LA ARQUITECTURA COMO MODELO EN LA ESCULTURA CATALANA CONTEMPORANEA | 162 |
| 3.9.- LA FASCINACION POR LA MAQUINA | 170 |
| 3.9.1.- LA IRONIA DE LA MAQUINA..... | 171 |
| 3.9.2.- EL PAISAJE TECNOLOGICO | 177 |
| 3.9.3.- MAQUINA Y ANHELO | 180 |
| 3.10.- LA FASCINACION POR LA MAQUINA EN LA ESCULTURA CATALANA CONTEMPORANEA | 186 |
| 3.11.- LA FIGURACION. DISTANCIAS CON EL MODELO | 194 |
| 3.11.1.- LAS RELACIONES FIGURATIVAS. ESCENAS DE LA FIGURACION | 196 |
| 3.11.2.- LA REDUCCION DE LA FIGURA A ESQUEMAS SIMPLES | 203 |
| 3.11.3.- LA FIGURA EXPRESIVA | 210 |
| 3.12.- LA FIGURACION EN LA ESCULTURA CATALANA CONTEMPORANEA | 218 |
| 3.13.- EL ORDEN GEOMETRICO EN LA ESCULTURA CONTEMPORANEA. EL MINIMALISMO | 225 |
| 3.12.- EL ORDEN GEOMETRICO EN LA ESCULTURA CATALANA CONTEMPORANEA | 235 |

| | |
|--|------------|
| 3.15.- EL ESPACIO ELECTRONICO. VIDEO-ESCUPTURA Y VIDEO-INSTALACIONES | 243 |
| 3.16.- EL ESPACIO ELECTRONICO EN LA ESCULTURA CATALANA CONTEMPORANEA | 252 |
| 4.- ESCULTURA URBANA RECIENTE EN BARCELONA | 264 |
| 4.1.- ESPACIOS Y ESCULTURAS | 268 |
| 5.- FORMALIZACION DE CONCEPTOS EN LA ESCULTURA CATALANA CONTEMPORANEA | 295 |
| 5.1.- ELENA CARBONELL. PAISAJES UTOPICOS | 298 |
| 5.2.- RAMON GUILLEN BALMES. UNA MITOLOGIA PERSONAL | 313 |
| 5.3.- PEDRO SARALEGUI. EL VALOR EMOCIONAL DE LA GEOMETRIA | 328 |
| 5.4.- JORDI CANUDAS. LA APREHENSION DEL ESPACIO... | 342 |
| 5.5.- SALVADOR JUANPERE. UNA VISION HISTORICA DEL FUTURO | 353 |
| 6.- CONCLUSIONES | 368 |
| 7.- INDICE DE NOTAS | 372 |
| 8.- BIBLIOGRAFIA | 385 |

INTRODUCCION.

En el proceso de creación de una escultura se entremezclan diferentes elementos, que se articulan para ofrecer, finalmente, una forma, un objeto, un espacio; donde se manifiestan las ideas, las técnicas y los materiales.

Este proceso de creación, donde las relaciones son complejas y en el cual, casi nunca se sigue un orden lineal; ha contribuido a que la escultura contemporánea se sitúe como la constatación de la materialización de una idea.

A partir del momento, en que el escultor entiende su obra como un elemento trascendente, donde la imagen que crea adquiere una vocación de transmisión de ideas; aparece un comportamiento general, donde la reflexión sobre los mecanismos de creación y las consecuencias expresivas, que se derivan de este hecho, fundamentarán el quehacer artístico.

Este trabajo se centra, precisamente, en este tema: el de la relación entre la teoría y la práctica en la escultura y concretamente en el ámbito de la escultura catalana contemporánea.

Este interés personal, se deriva de dos hechos fundamentales; por una parte, la práctica docente, que he desarrollado durante estos últimos años, y que me ha obligado, necesariamente, a clarificar cada una de las partes que integran el proceso de creación de una escultura; proponiendo un sistema pedagógico que se fundamenta en el desarrollo paralelo de la capacitación técnica, junto a

la conceptual; por otro lado el hecho de que desarrolle mi actividad artística en el campo de la escultura, donde mi proceso creativo se fundamenta en la autoreflexión sobre las ideas, los materiales, los procedimientos que empleo a la hora de realizar mis obras; este interés me llevo a realizar la tesis de Licenciatura, titulada: Reflexiones entorno a un proceso creativo, donde exponía ,desde las ideas y las formas, como yo entendía esta relación entre teoría y practica en mi obra.

El tema de la relación entre la teoría y la practica, se ha enfocado desde la articulación de tres conceptos que , para mi, fundamentan el trabajo artístico: proceso, materia y comportamiento.

El proceso como el resultado unificador, donde se reúnen la experiencia practica y las consecuencias teóricas que se derivan de ella.

La materia, los materiales, como los protagonistas de los procesos de transformación que se realizan en una escultura ; atendiendo principalmente a su carácter de generador de ideas, que la escultura contemporánea le ha dotado.

y por último, comportamiento, como la manifestación de las diferentes maneras de proceder, que la escultura contemporánea ha generado.

Proceso, Materia y Comportamiento, sirven para efectuar un recorrido por las propuestas de la escultura contemporánea, referenciandolas con las actitudes, las propuestas y las formas que se han desarrollado en la escultura catalana.

Esta tesis se compone de un primer capítulo, donde se introduce el tema a partir del desarrollo, del concepto de proceso y sus vinculaciones con los materiales; introduciendo, como en el resto del trabajo, citas y comentarios, generalmente de escultores o críticos de arte, donde manifiestan las relaciones, las ideas y las consecuencias expresivas que se derivan de esta relación.

Un segundo capítulo, introduce la idea de la renovación de los contenidos de la escultura, a partir de la apropiación o creación de nuevos ámbitos de producción; que darán como resultado la eclosión de diversos y diferentes comportamientos artísticos en torno a ella.

En en el tercer capítulo, de este trabajo, se trata de referenciar las grandes vías de comportamiento de la escultura contemporánea, relacionándolas con la situación de la escultura catalana.

Como complemento a este apartado, se introduce un análisis sobre, la escultura pública reciente en Barcelona, por el interés que ha supuesto la recuperación de la escultura como elemento emblemático de una ciudad, de una colectividad; y también como el desencadenante del debate público, sobre el uso y la función que estas realizaciones deben de tener para la ciudad; introduciendo en el análisis ideas sobre la relación entre la obra, la escultura, y el entorno, la arquitectura y el urbanismo.

En el quinto y último apartado de esta Tesis, se efectúa un análisis más intenso de la obra de cinco escultores catalanes contemporáneos, proponiendo un modo de lectura

de la obra donde se resuman los aspectos creativos de su trabajo, a través de la implicación de los tres puntos esenciales de esta tesis: proceso, materia y comportamiento.

Cabe señalar, que no ha sido propósito de esta tesis, efectuar un catálogo exhaustivo de escultores catalanes contemporáneos, ni tampoco cerrar las líneas de comportamiento en las señaladas en este trabajo. La elección de los artistas citados se ha efectuado por sus aportaciones significativas a la escultura catalana contemporánea, o por que servían para ejemplarizar una conducta artística determinada.

Las fuentes sobre las que se ha documentado la tesis són, la propia experiencia personal como escultor, las visitas a exposiciones de escultura contemporánea internacional y catalana; los textos y declaraciones de escultores internacionales y catalanes, por medio de publicaciones, catálogos y artículos, y en algunos casos conversaciones realizadas por mí mismo con ellos -como en el caso del último capítulo-.

Todo este recorrido quiere exponer la vinculación que existe entre los procedimientos mentales que se utilizan para crear una obra y la aplicación y el uso, de diferentes técnicas y materiales en su formalización.

IDEA Y MATERIAL.

Una de las cualidades de la escultura, es su capacidad de convertirse en un elemento mediador entre el hombre y el espacio; introduciéndose en el mundo real donde conviven formas y materiales.

Esta relación, entre el hombre y el espacio, se puede producir a partir de las propiedades y significaciones que poseen los materiales.

Las propiedades de los materiales son parte fundamental de ellos, inseparables; características que los diferencian y atribuyen a cada uno de ellos un lenguaje propio, un idioma del material.

El idioma del material es el conjunto de propiedades físicas que cada uno de ellos tiene: peso, masa, volumen, dureza, fragilidad, etc... ; a partir de estas cualidades, los materiales reaccionan de forma distinta a las acciones que el escultor realiza con ellos.

El carácter de cada material, la manera que tienen de presentarse ante nosotros, de comportarse física y emocionalmente, hace posible que los podamos elegir, en función de la obra que nos proponíamos realizar.

El escultor Eduardo Chillida, (San Sebastian 1924) dice:

"LA ELECCION DE UN MATERIAL EN UN ESCULTOR IMPLICA YA UNA TOMA DE POSICION RESPECTO A LA OBRA QUE VAYA

A REALIZAR."

(1)

Esta "toma de posición, a la que se refiere Eduardo Chillida, es algo más que su simple presencia en la escultura. Si tradicionalmente los materiales han servido para "materializar" las ideas que el escultor pone en juego, la escultura contemporánea ha vuelto la vista hacia las significaciones que pueden producir los materiales en el resultado final de la obra.

Con este interés, en la escultura contemporánea los materiales dejan de ser simplemente un medio y en muchos casos se convierten en fin, propiamente en idea.

Aprovechando sus cualidades físicas, sus procesos de transformación, sus mutaciones, etc..., la escultura contemporánea efectúa una toma de conciencia, sobre el uso de los materiales y sus significaciones plásticas en el conjunto de una obra.

La escultura contemporánea ha abolido por completo la antigua dicotomía entre materiales nobles y pobres, abriendo un amplio campo de experimentación, donde el reconocimiento de la materia, sus propiedades, la manera de trabajarla, etc.; se exploran para evidenciar cualidades que el propio material contiene.

Gastón Bachelard dice:

" LA ESCULTURA, REALIZANDO LA LUCHA POR EL DOMINIO DE LA MATERIA, NOS CONDUCE A UNA REALIDAD ORIGINARIA DONDE DUERMEN PRODIGIOSAS ENERGIAS QUE LA MANO DEL ARTISTA DESPIERTA"

(2)

Esas "energías", a las que se refiere Bachelard, se manifiestan, en la escultura contemporánea a partir de la revelación de las características de la materia; como, por ejemplo, en las obras del "Antiform", donde la imagen es el resultado de las posibilidades de un determinado material, al efectuar una acción -como rasgarlo-, o al colocarlo de una determinada manera, resultando la forma final una consecuencia de sus propiedades físicas; o en algunos trabajos del escultor italiano Gilberto Zorio (Andorno Micca, 1944), que utiliza el proceso de transformación del material, -hierro-, a partir de corroerlo con ácidos.

El mismo Gilberto Zorio, se refiere a esta idea de proceso a partir de las características de un determinado material:



" EL HILO CONDUCTOR ES LA ENERGIA ENTENDIDA EN SENTIDO FISICO Y EN SENTIDO MENTAL. MIS TRABAJOS PRETENDEN SER ELLOS MISMOS ENERGIA PORQUE SIEMPRE SON TRABAJOS VIVIENTES O SON TRABAJOS EN ACCION O TRABAJOS FUTURIBLES.

EN LOS PRIMEROS TRABAJOS ESTA ENERGIA SE CONCRETA DE FORMA MUY FISICA, A NIVEL DE REACCION QUIMICA, POR LO CUAL LA OBRA NO ESTA CONCLUIDA SINO QUE CONTINUA VIVIENDO SOLA, MIENTRAS QUE YO ME PONGO COMO ESPECTADOR TANTO DE SUS REACCIONES COMO DE LAS REACCIONES DE LOS ESPECTADORES."

(3)

Piombi. Plomos, cobre elementos químicos. 130 X 230 cm.

El material y sus procesos de transformación crean una vida propia, un sentido de la obra, que el escultor se encarga de desencadenar.

En otros trabajos de Joseph Beuys, podemos encontrar esta misma condición del material: la grasa que con frecuencia forma parte de sus obras, -y que para él tiene un significado especial, por una vivencia que sufrió-; sirve para formalizar una obra a partir de su transformación por medio de calor, adaptando su forma a un recipiente geométrico metálico.

El mismo Beuys dice sobre el papel de la grasa, el material, en estas obras lo siguiente:

" LA GRASA PASA DE UNA CONDICION CAOTICA A UN MOVIMIENTO DE DETERMINACION EN UN CONTEXTO GEOMETRICO. YO TENIA, DE ESTE MODO, TRES CAMPOS DE POSIBILIDADES Y ALLA ESTABA LA IDEA DE LA ESCULTURA. ERA LA POTENCIA EN UNA CONDICION CAOTICA, EN UNA CONDICION DE MOVIMIENTO Y EN UNA CONDICION DE FORMA."

(4)

Eisenkiste aus <<Vakuu-Masse>>.
1968. Caja de metal en forma de media cruz cúbica conteniendo 100 Kg de grasa, 100 manchas de bicicleta y un fragmento de 20 mn del film "Eurasientab".

Las cualidades del material, mediante una acción, desencadenan unos comportamientos físicos que generan la idea de la escultura de Beuys.

Este interés por el material y sus consecuencias expresivas, lleva al escultor norteamericano Sol LeWitt, a manifestar en sus famosas "Sentencias" de 1968:

"-EL CONCEPTO DE UNA OBRA DE ARTE



PUEDE TENER QUE VER CON LA MATERIA DE LA PIEZA O CON SU PROCESO DE REALIZACION.SI UN ARTISTA EMPLEA LA MISMA FORMA EN UN GRUPO DE OBRAS Y CAMBIA EL MATERIAL, HAY QUE PENSAR QUE EL CONCEPTO DEL ARTISTA TENIA QUE VER CON EL MATERIAL."

(5)



Five Part Piece. 1966-1969.
Acero lacado. 160 X 450 X 450 cm.

Estas "sentencias", manifiestan una nueva concepción de la materia en la escultura, y le reconocen su importancia; no simplemente como soporte de la idea, sino como concepto de la obra.

En este caso la materia adquiere una doble función, es el elemento generador de la idea, y a la vez el soporte físico de ella.

Material e idea se convierten en una indisociable unidad, elemento imprescindible de tener en cuenta, en el momento de la percepción de la obra.

Barry Flanagan (Pestatyn, Inglaterra, 1941) define esta situación como el intento de:

"IMPULSAR A LAS COSAS A REVELAR POR SI MISMAS SU CONCIENCIA ESCULTORICA."
(6)

Esta "revelación" se produce a partir de la "acción", de la manifestación del trabajo, al interrogarse sobre los mecanismos de producción de imágenes el escultor toma en cuenta el material, al mismo nivel de preocupación, que la idea de la obra.

Luciano Fabro, en un interesantísimo texto titulado: "Como Hacer", dice:

"UN TORNILLO ES TAN IMPORTANTE COMO UN TEOREMA."

(7)

La idea de la obra, debe de estar en consonancia con su presencia física, material.

Esta implicación entre idea y material, se deriva del hecho de que cada material determina sus posibilidades plásticas, en función de sus características físicas.

Una nueva vía de relación entre la idea y el material queda abierta cuando, el material deja de ser, simplemente, un elemento a transformar y se convierte en una realidad a mostrar.

LA EVIDENCIA DEL PROCESO.

La "visibilidad" del proceso de creación de una obra, no es simplemente una información, un desvelar los recursos técnicos que se utilizan para crear, es una afirmación, una toma de postura sobre la percepción y significación final de una obra.

Valorar como parte fundamental la evidencia del proceso creativo, es recuperarlo, replanteando el papel de los materiales en escultura, como así mismo, el de los procedimientos empleados para realizarla.

Serrar, pulir, rasgar, amontonar etc..., son acciones, que más allá de sus resultados prácticos, se resitúan como un componente significativo del proceso creador.

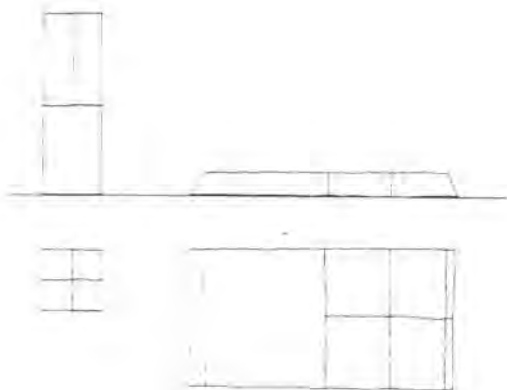
Estas acciones que el escultor había realizado de forma mecánica se transforman, en la escultura contemporánea, en una "experiencia"; un acontecimiento capaz de generar significaciones plásticas y abrir nuevos panoramas a la escultura.

Una acción simple, puede convertirse en el desencadenante de una voluntad expresiva que es capaz de fijar su atención en cada una de las partes del proceso de elaboración, otorgándoles valor expresivo.

Ulrick Ruckriem, (Düsseldorf, Alemania, 1938), escultor alemán, que desarrolla su escultura a partir de acciones elementales sobre la piedra, vinculadas al trabajo de la extracción de bloques en las canteras; a propósito de estas "acciones elementales" dice:

"LA EXPERIENCIA DE DIVIDIR UNA MASA DE PIEDRA DE UNA DETERMINADA MANERA Y DE RECOMPONERLA EN SU FORMA ORIGINAL, TODAVIA HOY ME LLENA DE SORPRESAS Y ME MANTIENE EN SUSPENSO. TODOS LOS TEMAS SIGUIENTES SE RELACIONAN DE UNA U OTRA MANERA CON ESTE, QUE PARA MI RESULTA ESENCIAL."

(8)



Dolomita en dos partes. 1981.
120 X 45 X 45, 100 X 200 cm.

Sus palabras, no tienen intención de mostrarnos intereses ajenos a la percepción de sus esculturas, sino que son el resultado lógico de la continuidad que existe entre sus obras y sus ideas.

Su práctica se manifiesta teóricamente a partir de la evidencia del del proceso seguido.

José Maria Subirachs (Barcelona, 1927), refiriéndose a una obra suya dice:

" AQUI LA OBRA CONSISTE EN DOS ELEMENTOS CUYA FORMA ES EL RESULTADO DE LA PRESION QUE LE DA SU PUNTO MEDIO. TODO ESTA A LA VISTA, TODO SE PRESENTA TAL Y COMO ESTA HECHO."

(9)

Esta declaración, nos sitúa en las intenciones que el autor tenía cuando realizaba esa obra.

La imagen es el resultado de una decisión, la de no ocultar el procedimiento técnico, sino al contrario la de explicitarlo, mostrando claramente como esta hecho.

EL MATERIAL COMO COMPONENTE CREATIVO.

Si los materiales, pueden ser el generador de ideas en escultura, es necesario establecer unas relaciones directas con ellos.

El escultor, por medio, de la utilización de un determinado material, experimenta sus posibilidades y descubre sus cualidades. Este primer contacto es fruto de un interés cognoscitivo, de una relación de conocimiento, que promueve la búsqueda de reacciones, en cada material y facilita la comprensión del lenguaje de ellos.

De esta fase de conocimiento, se pasa a otra que podemos denominar de "interés afectivo", donde el escultor establece sus vínculos con cada material, otorgando valores expresivos al uso de una u otra materia.

Alexandre Cirici, en su libro: "L'escultura Catalana", a propósito de la relación entre los materiales y los escultores dice:

" LA ESCULTURA ES UN DIALOGO ENTRE EL HOMBRE Y LA MATERIA. EL HOMBRE ES ESENCIALMENTE EL FACTOR ADAPTABLE, QUE CONVIERTE LA FACULTAD DE ADAPTACION EN INTELIGENCIA. LA MATERIA ES LA CIRCUNSTANCIA QUE PONE EN JUEGO ESTA FACULTAD. ES ELLA EN GRAN PARTE, LA QUE DETERMINA LAS FORMAS DIFERENCIALES QUE TOMA LA PLASTICA EN UN U OTRO LUGAR O EN UNA U OTRA EPOCA."

(10)

Si esta "circunstancia", es capaz de determinar las formas de la escultura, de

producir cambios significativos en su practica, de diferenciar y diferenciarse; cabe dar a los materiales un contenido más amplio que el de simple soporte físico de una idea.

SIGNIFICACIONES DEL MATERIAL.

Son muchos los artistas que se han manifestado sobre las relaciones que, ellos, establecen con los materiales en su proceso creativo.

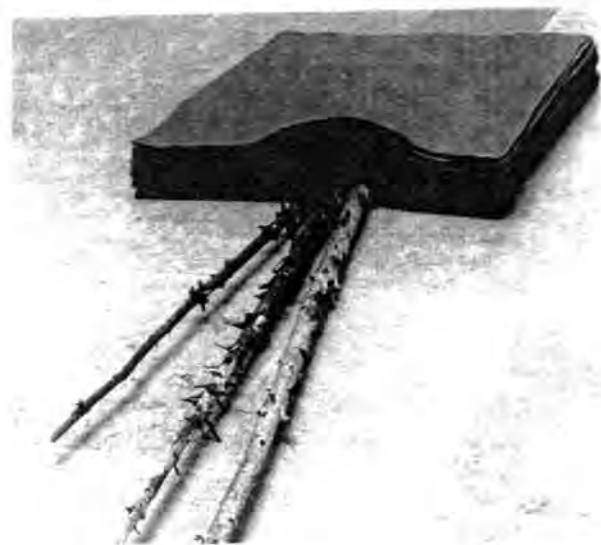
Unas relaciones que se fundamentan en el uso de un determinado material, a partir de los vínculos que pueden establecerse entre el material y sus significaciones.

Este apartado, recoge un conjunto de citas de escultores, donde manifiestan el carácter y las consecuencias expresivas que tienen para ellos los materiales, o en algunos casos, un determinado material.

En el conjunto de estas citas, se puede observar, como al referirse al material, los diferentes escultores, otorgan significaciones distintas a cada uno de ellos; si bien se observa una cierta unidad de criterio; aparecen reflexiones, que entre ellas son contradictorias. Los materiales actúan de diferente manera en cada proceso creativo.

Joseph Beuys, (Krefeld, Alemania, 1921-1986) en una entrevista con Achille Bonito Oliva dice:

"EL MATERIAL ES COMO UN CONDUCTOR A TRAVES DEL CUAL ALGO SE MUEVE."
(11)



Schneefall. 1965. Madera y fieltro. 23,1 X 120 X 363 cm.

El carácter que Beuys da al material, como "conductor" implica la idea de la materia como "transmisor" de energía interna, propia; o vehículo para transferir sus conceptos.

Esta idea de "energía", también se encuentra en las palabras de Pepe Romero, cuando se refiere a sus primeros trabajos :

" HA SIDO UNA EXPERIENCIA BASADA FUNDAMENTALMENTE Y APOYADA EN LA ENERGIA DEL MATERIAL. LA BRUTAL BELLEZA DE LAS CHAPAS DE DESGUACE, A LO QUE FUE DIFICIL DE SUSTRARME, ME TRANSPORTABA A EPOCAS ANTERIORES DE MAYOR ESPLENDOR Y REFINAMIENTO, PARALELAS A LAS QUE

PODIAS IMAGINAR CONTEMPLANDO EN LOS HANGARES LOS PAISAJES CONSTITUIDOS POR MATERIAL DE DESECHO."

(12)



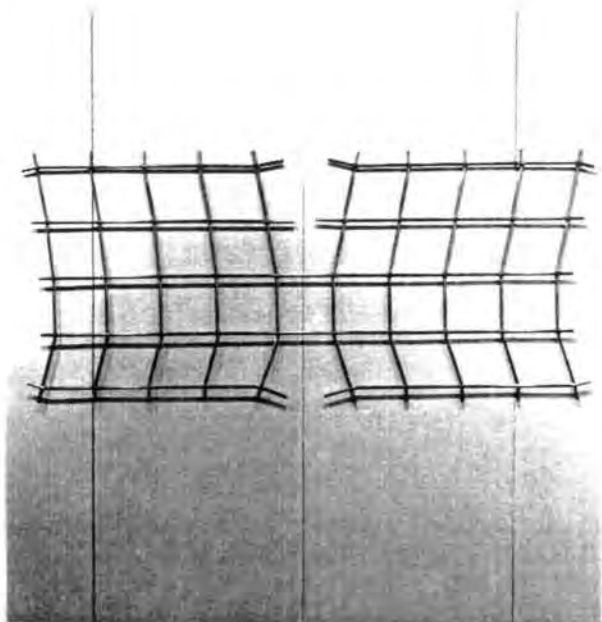
Rompeolas Alvaro. 1987. Hierro pulido, pintado. 320 X 300 X 80 cm.

La "energía" en este caso se refiere a la capacidad que la materia tiene de generar una "resonancia", que hace que el artista vea en ella, más allá de su fisicidad; un mundo creativo donde explorar ideas que no se presentan de una manera explícita.

Luciano Fabro, (Turin, Italia, 1936), en "el vademécum" de su exposición en la Fundación Miró de Barcelona, explicando su obra: "Estructura ortogonal sujeta a tensión" dice:

" MIDE DOS METROS POR UNO, EN LATON BRILLANTE. COGIA UN ENTRAMADO DE METAL, CORTABA POR LA MITAD UNA O MAS BARRAS, DESPUES LAS DEFORMABA TIRANDO DE LOS EXTREMOS. DE ESTE MODO PERSEGUIA UN OBJETIVO CONCRETO: VER EL SENTIDO QUE ADOPTA UNA MATERIA CUANDO PASA DE UNA FORMA A OTRA."

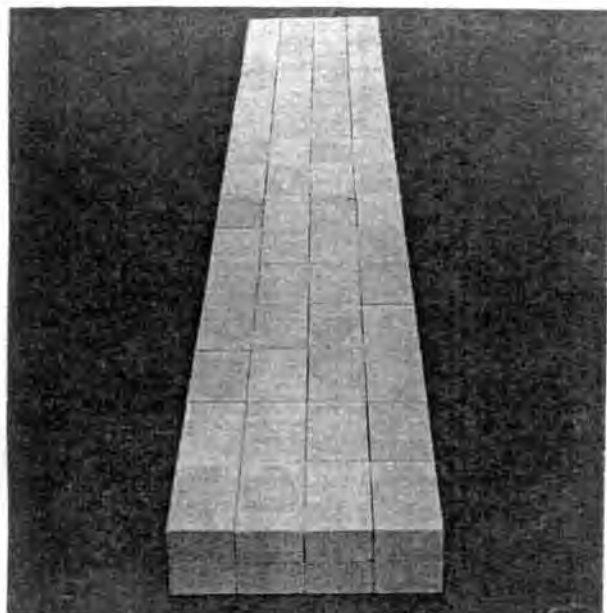
(13)



Estructura ortogonal sujeta a tensión. 1964. Latón. 200 X 100 cm.

El material como metamorfosis, no únicamente formal, sino también de "sentido", de finalidad, un propósito de investigación sobre lo que expresa la forma.

Carl Andre, escultor norteamericano, (Quincy, Norteamérica, 1935), también reflexiona sobre el papel de los materiales en su obra:



"LO UNICO QUE SÉ ES QUE AL CREAR LA OBRA, NO QUIERO IMPONER PROPIEDADES A LOS MATERIALES, SINO REVELAR LAS QUE YA TIENEN."

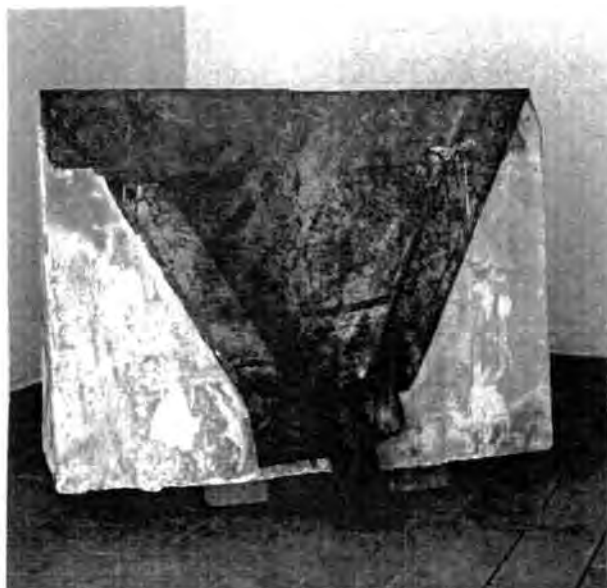
(14)

Equivalent III Nueva York. 1966.
Ladrillos. 5" X 18" X 135".

Un uso del material y su forma como manifestación del carácter propio de cada uno de ellos; las consecuencias expresivas de una cualidad, la materia como especificación.

En este mismo sentido se manifiesta Emilio Martínez, (Mislata 1962.), cuando afirma:

"EN MI OBRA RESULTA FUNDAMENTAL LA ELECCION DE UN DETERMINADO MATERIAL. LA PERCEPCION DE UNA ESCULTURA SE INICIA A PARTIR DE SU PROPIA MATERIALIDAD, ES ESTA LA QUE LA HACE POSIBLE, Y PARTICULARMENTE ES ESTE NIVEL PRIMARIO UNO DE LOS QUE MAS ME INTERESA ESTUDIAR EN MIS PIEZAS. LA



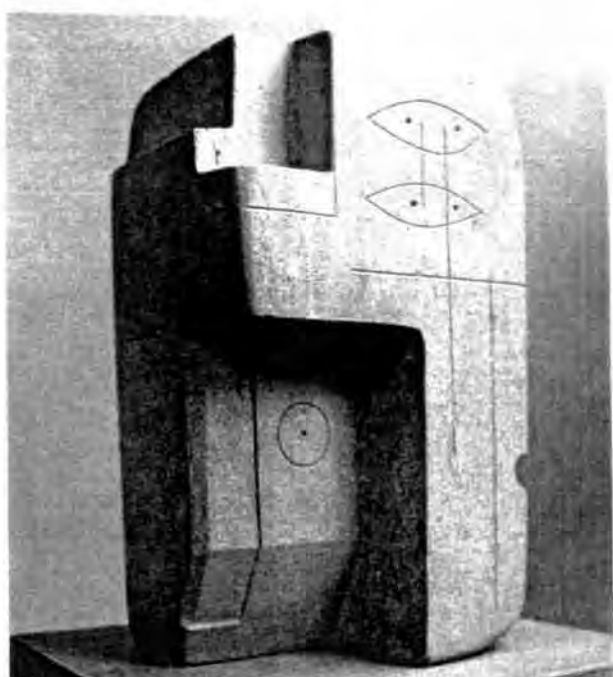
UTILIZACION CONJUNTA DE LA ESCAYOLA Y DEL HIERRO EN UNA SERIE FUE DEBIDA A QUE ESTOS DOS MATERIALES PRESENTABAN CARACTERISTICAS TANTO MECANICAS COMO VISUALES TOTALMENTE OPUESTAS DE MANERA QUE EL PROPIO MATERIAL PRODUCIA UN ENFRENTAMIENTO QUE POTENCIABA EL SENTIDO DE CADA UNA DE LAS PIEZAS.

(15)

Sin Titulo. 1986. Hierro y escayola. 65 X 115 X 35 cm.

Potenciar las propias cualidades de un determinado material a partir de la yuxtaposición de varios, enfrentarles para que revelen, por ellos mismos su naturaleza.

Henry Moore, (Castleford, Inglaterra, 1893-1989) atribuye a los materiales cualidades, por su procedencia.



" AHORA UTILIZO MUCHAS VARIEDADES DE MARMOL, PERO EN LA PRIMERA ETAPA DE MI CARRERA INSISTIA EN UTILIZAR MATERIALES DEL PAIS PORQUE PENSABA QUE, SIENDO INGLES, HABIA DE ENTENDER NUESTRAS PIEDRAS"

(16)

Forma cuadrada. 1934. altura 31,7 cm.

El escultor danés, (Copenhague, 1912) Robert Jacobsen diferencia las consecuencias expresivas que tienen diferentes materiales y como el uso de uno u otro implica una concepción diferente, una forma de comportamiento.

"CON LA PIEDRA, VAGAS ENTRE LAS FORMAS, PERO CON EL HIERRO, HACES LA FORMA, ELIGES EL ESPACIO."

(17)

La materia como generadora de espacio.

Robert Morris, (Kansas City, Norteamérica, 1931), escultor cuyos textos teóricos son importantes en el movimiento minimal, a propósito de la pintura de Pollock dice:

"EL MODO EN QUE POLLOCK ROMPIO CON LA DOMINACION DE LA FORMA CUBISTA ESTA VINCULADO A SU INVESTIGACION DE LOS MEDIOS: INSTRUMENTOS, METODOS DE ELABORACION, NATURALEZA DE LOS MATERIALES."

(18)

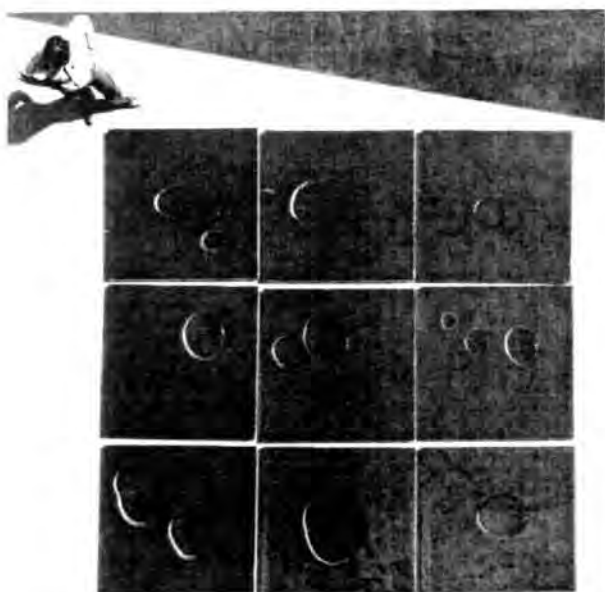


J. Pollock. Acción de pintar. 1950

Para Morris ,esta recuperación del proceso de trabajo, como campo de experimentación; implica una profunda relación entre la idiosincrasia de los materiales y los procesos de trabajo,imprennandose el resultado final de esta relación.

Pino Pascali,(Bari, Italia, 1935-1968), artista vinculado al movimiento povera italiano detalla sobre el material:

" A MI ME GUSTA PARTIR JUSTAMENTE DEL MATERIAL PORQUE EN EL MATERIAL ESTA EL LIMITE MISMO. SI UNO ELIGE UN MATERIAL PROYECTA SUS PROPIAS POSIBILIDADES DENTRO DE UNOS LIMITES MUY PRECISOS. YO NO CREO QUE CON UN CIERTO MATERIAL SE PUEDA HACER TODO, SOLO SE PUEDE HACER UNA COSA Y ESTA COSA ES UNA IDEA DE SI MISMO..."
(19)



Nueve M2 de charcos. 1976.
Plástico, agua con colorante. 85 X 85
cm c/u.

El material como imagen de su propia presencia.

Giuseppe Penone,(Garessio, Italia, 1947), da cualidades metafóricas a los materiales, y así refiriéndose al bronce dice:



"LA PATINA DEL BRONCE: ES EL BRONCE QUE CON GRAN FACILIDAD TRADUCE, FOSILIZA EL VEGETAL, EL GESTO DE SU CRECIMIENTO Y EL COLOR DE SUS HUMORES.

ADMIRAMOS EL PAISAJE DE LA PATINA DEL BRONCE QUE NO ES OXIDO NI COLOR, SINO QUE EXUDA DEL METAL, CON LA MISMA FRESCURA NATURAL DE LOS VERDES, GRISES, ROJOS DE LOS MUSGOS Y DE LOS FOLLAJES.

EL METAL SUFRE LOS ELEMENTOS DEL AIRE, LA LLUVIA, EL VIENTO, EL CALOR DEL SOL, Y DE ELLOS, COMO EN LOS VEGETALES, SE FORMA SU COLOR.

(20)

Gran expresión vegetal. Bronce y árbol. 150 X 80 X 120 cm.

El material como metáfora de la naturaleza.

Toni Grand, (Gallargues Le Montreaux, 1935), escultor francés, en respuesta a una pregunta, sobre, ha que se debía el cambio de material en su obra; de esculturas realizadas en madera primordialmente pasa a realizar obras en piedra contesta:



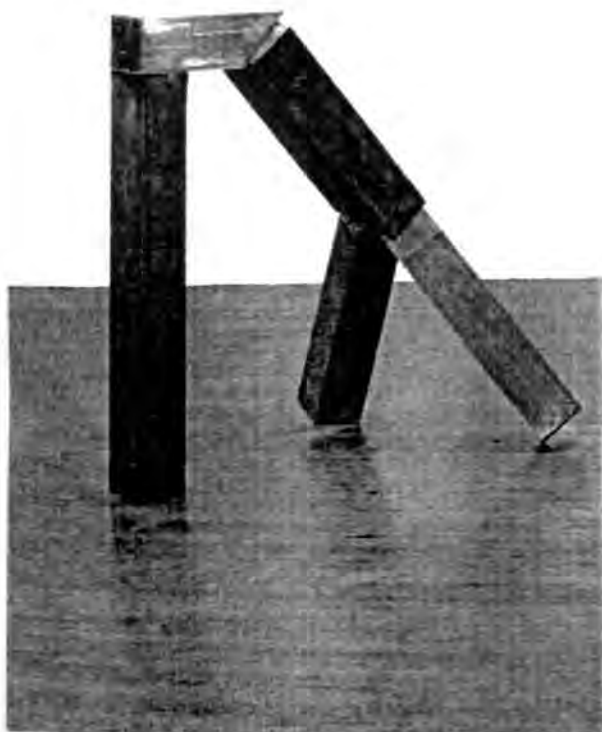
" NO ES UNA VOLUNTAD DELIBERADA, ES UNA NECESIDAD PROVENIENTE DEL AGOTAMIENTO DE LA RELACION CON EL MATERIAL, UN ESTADO DE CONCIENCIA QUE PIDE UNA SITUACION NUEVA."

(21)

Sin titulo. 1985. 5 piedras negras y estratificado de poliéster.

En este caso la relación con el material, se manifiesta en términos de cambio, de transacción; un material, al que se le conoce profundamente, llega a agotar sus posibilidades, el artista necesita cambiar, crear nuevas situaciones, por lo tanto, también necesita cambiar de material.

Joel Shapiro, (Nueva York, 1941), escultor norteamericano, habla sobre la relación, entre el original de una pieza y su reproducción en bronce:



"YO CONSTRUYO EN YESO O EN MADERA MIS PIEZAS, INMEDIATAMENTE, ESCOJO LAS QUE HARE FUNDIR Y LAS QUE NO, DE LA MANERA QUE ELLAS FUNCIONEN MEJOR, CON MAS EFICACIA. DE ESTA FORMA, LA HISTORIA DE LA EJECUCION DEVIENE PARTE DE LA PIEZA, PORQUE LA METAMORFOSIS DE LA MADERA EN METAL, SE HACE VISIBLE. PERO LA OBRA SE RENUEVA POR LA FUNDICION: LA MADERA CONSERVA UNA ESPECIE DE INTIMIDAD, UN CONTACTO DIRECTO CON EL MATERIAL, EL BRONCE GANA EN PRESENCIA Y EN PERMANENCIA, LA SUPERFICIE ES DURA Y COMPACTO, LA ESTRUCTURA ES MAS COHERENTE. HAY UNA FUSION DE LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS, QUE FORMAN UNA UNIDAD, AUNQUE EL METAL CONSERVA EL RECUERDO DE LA FABRICACION DEL ORIGINAL. EL USO DEL BRONCE PERMITE, TAMBIEN JUGAR, SIMULTANEAMENTE CON LA UNIDAD Y LA DIVERSIDAD DE LOS MATERIALES."

(22)

Sin titulo 1987. Bronce. 123 X 130 X 87 cm.

El uso del bronce en la escultura de Joel Shapiro, se utiliza por su capacidad

de unificación de las partes de la obra; la coherencia que da la unidad a una obra construida. Por otra parte el bronce permite reproducir exactamente la textura de los materiales originales, aportando a su aspecto final, las características del modelo; estableciendo una relación directa, entre las propiedades de los materiales reproducidos, las huellas del proceso de fabricación quedan patentes, la evidencia de su origen; establece una dialéctica entre la unidad, que produce el bronce, y la diversidad de los materiales de los que se compone el modelo; preservando su presencia.

Evaristo Navarro, (Castelló de Rugat, 1959), escultor valenciano, en respuesta a la pregunta de que porque había abandonado el barro en sus últimos trabajos contesta:

" YO NO HABLARIA DE ABANDONO, SINO DE SUSTITUCION. ESTA SUSTITUCION SE DEBE SOBRE TODO A EXIGENCIAS DE LOS PROCESOS TECNICOS, Y A LO QUE PODRIAMOS DECIR LA <<SENSIBILIDAD>> DEL MATERIAL. POR UNA PARTE HA HABIDO UN CAMBIO EN LOS TAMAÑOS QUE REQUIEREN OTRO PROCESO Y COMPLICABAN O IMPOSIBILITABAN LA COCCION Y POR OTRA PARTE, EL CONCEPTO ESCULTORICO PRECISABA UN MATERIAL MAS DURO Y CONSTRUCTIVO.

EL BARRO, POR SUS CARACTERISTICAS ESENCIALES ES UN MATERIAL CERCANO AL HOMBRE, HUMANIZADOR Y HUMANIZADO. HUMANIZADOR EN LO QUE TIENE DE RITUAL, MATERIAL CASI SAGRADO, Y HUMANIZADO POR LAS FUNCIONES QUE HA CUMPLIDO EN EL HABITAT. EN MIS TRABAJOS ACTUALES, ESTA RELACION HOMBRE-MATERIAL ESTA CONSEGUIDA CON EL TERCIOPELO. EL TERCIOPELO APORTA LA EXPRESION HUMANIZADORA Y SAGRADA,



EL HIERRO CUMPLE LA FUNCION
CONSTRUCTIVA, FORMAL.
PLANTEO ASI UNA INTERRELACION, UN
CONTRASTE, ENTRE LO EFIMERO Y LO
DURADERO, LO BLANDO Y LO DURO, LO
CALIDO Y LO FRIO."
(23)

Clos. 1987. Hierro y terciopelo. 100
X 130 X 200 cm.

El matiz que le da Evaristo Navarro al cambio de un material por otro, en sus trabajos, y que él prefiere llamar sustitución a abandono; establece una categoría de intereses en el tipo de expresión que un artista otorga a los materiales con que trabaja, una escala de valores cambiante y que otorga a cada material, aparte de las cualidades que le son propias, unas de añadidas que son las que el artista "crea" para un material.

Esa capacidad que para Evaristo Navarro tiene el barro de producir una sensación: "humanizadora y sagrada", se mantiene cuando utiliza el terciopelo como "sustitución" del barro.

Un cambio de material, si bien produce inexorablemente una diferente percepción de la escultura, no implica, a priori, un abandono de las ideas y de la voluntad expresiva que un artista utiliza en su obra.

Jaume Plensa (Barcelona, 1955), otorga al material, concretamente al hierro posibilidades que va más allá de su propia manifestación, el material como vehículo de la idea del artista:



" ENTENDI QUE EL HIERRO PODIA SER TAMBIEN MODELADO, NO SOLO DISEÑADO Y CORTADO. COMPRENDI QUE LA ESCULTURA NO ES PROBLEMA DE MATERIALES, SINO DE EMOCION. SI SE UTILIZA EL MATERIAL COMO SOPORTE Y NO COMO FINALIDAD, HAY LUGAR PARA LAS EMOCIONES."

(24)

Escollera 1986. Hierro. 265 X 160 X 150 cm.

Josep Maria Riera i Aragó (Barcelona, 1954), se refiere a la utilización de los materiales en su escultura, y como cuando trabaja con diferentes tipos de ellos, lo que hace es mezclarlos estableciendo un diálogo entre ellos, en el conjunto de la obra:

" HAGO UNA BUSQUEDA DE MATERIALES NUEVOS PERO TAMBIEN, CREO MUCHO EN LA POSIBILIDAD DE DECIR COSAS NUEVAS CON LOS MATERIALES DE SIEMPRE. ACTUALMENTE LOS MEZCLO Y ESTA INTERRELACION, QUE POR OTRO LADO TAMBIEN SE PRODUCEN DIFERENTES MOMENTOS DE TODA EVOLUCION, GENERA UN DIALOGO ENTRE ELLOS MUY



ENRIQUECEDOR; SE TRATA DE RECOGER AQUELLO QUE HAS IDO EXPERIMENTANDO CON DIFERENTES MATERIALES Y ARROJARLO TODO JUNTO. EN CUANTO A LA UTILIZACION DEL PLASTICO, RESPONDE A LA VOLUNTAD DE NO RECHAZAR NINGUN TIPO DE MATERIAL QUE TENGA AL ALCANCE; EN REALIDAD, CUANDO LO INCORPORAS A UNA ESCULTURA SE DIMENSIONA DE UNA MANERA DIFERENTE, DE ACUERDO CON SU PERSONALIDAD PROPIA. EL BRONCE ME GUSTA PERO COMPORTA UN PROCESO LENTO Y A VECES ARDUO; EN CONTRAPARTIDA EL HIERRO, QUE HE TRABAJADO SOBRETUDO A PARTIR DE 1988, ME PERMITE UNA REALIZACION MAS INMEDIATA.

(25)

Josep Maria Riera i Aragó.

Jordi Colomer, (Barcelona, 1962), habla del carácter del material en referencia a sus relaciones en un conjunto y de los estereotipos de los materiales de la escultura:

" POR EJEMPLO, POR LO QUE HACE A LOS MATERIALES, ACABAS ENCONTRANDOLES LA GRACIA CUANDO CUMPLEN LA FUNCION A LA CUAL LOS DESTINAS. NO HAY, EN REALIDAD, MATERIALES QUE ESTEN BIEN Y MATERIALES QUE ESTEN MAL, TODO DEPENDE DE DONDE ESTEN COLOCADOS Y DE QUE Y COMO HABLEN. LO DIFICIL ES LLEGAR A LA CONVICCION QUE, EFECTIVAMENTE, SIRVEN PORQUE HAY MUCHOS ESTEREOTIPOS QUE HAY QUE VENCER. POR EJEMPLO, ESTA ES LA PRIMERA EXPOSICION QUE UTILIZO AGLOMERADO TAL Y COMO VIENE DE LA FABRICA, O FORMICA BLANCA, HECHO QUE EN SI NO ES RELEVANTE O NO



HABRIA DE SERLO SI TUVIERAMOS SUPERADOS LOS ESTEREOTIPOS ESTETICOS, ES DECIR, SI CONSIDERAMOS EL MUSEO NO COMO UNA SIMPLE COLECCION DE OBJETOS SINO COMO EL LUGAR DONDE LOS PENSAMIENTOS APARECEN SOLIDIFICADOS. QUIERO DECIR QUE LOS MATERIALES SON VALORABLES SOLO EN RELACION CON LA MANERA COMO SE COMPORTAN EN UN CONJUNTO, NO POR ELLOS MISMOS."

(26)

Gran Doméstic. 1987. Hierro, plomo, escayola y parafina. 195 X 190 X 48 cm.

Para Jordi Colomer, los materiales adquieren significaciones distintas, en función de las relaciones que se establecen entre varios de ellos, en el conjunto de una obra. La especificidad de un material puede reforzarse o debilitarse, al ponerse de relación con otro material.

Hasta aquí este recorrido, por las significaciones del material, en el conjunto del proceso de creación.

Como se puede observar, los diferentes artistas citados, otorgan a los materiales significaciones distintas: conceptos como energía, metamorfosis, yuxtaposición, metáfora, carácter de material, origen, el material como generador de espacio, la relación entre la materia original y su reproducción en otro material, el material como soporte de la idea o como idea etc...; evidencian el interés que la materia tiene para la escultura contemporánea, un interés que se manifiesta desde muy diferentes puntos de vista, pero que en conjunto mantiene una unidad, que sitúa al

material, como una de las partes, del proceso de creación; que consigue, que el artista contemporáneo reflexione sobre su uso y sus significaciones.

LOS LIMITES DE LA ESCULTURA.

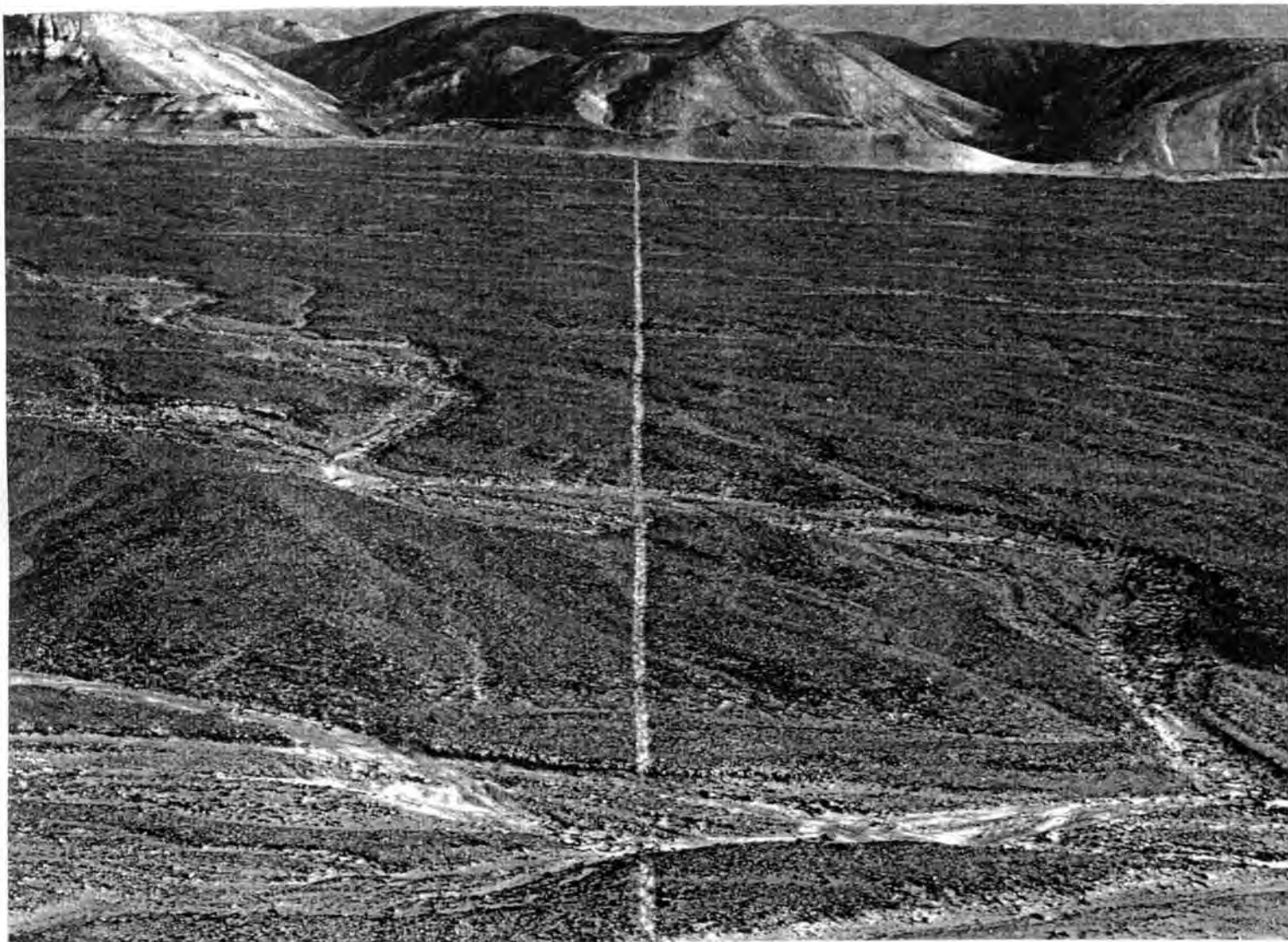
Una vez, que la escultura amplia su campo de formas y expresiones, cabe preguntarse todavía hoy :¿que es y que no es escultura?; hasta que punto la palabra "escultura" sirve para definir todo el universo de formas, objetos, materiales, situaciones y espacios que su práctica ha generado.

La polémica entre lo que es y no es escultura, ya no es el caballo de batalla entre los defensores de situaciones más cercanas a la tradición y los que querían insuflar a la "escultura" aires nuevos; propuestas alternativas, planteamientos renovados, sobre sus contenidos y manifestaciones.

Rosalind Krauss, en su artículo : "La escultura en el campo expandido", reflexiona sobre esta situación y escribe:

"EN LOS ULTIMOS DIEZ AÑOS UNA SERIE DE COSAS BASTANTE SORPRENDENTES HAN RECIBIDO EL NOMBRE DE ESCULTURAS: ESTRECHOS PASILLOS CON MONITORES DE TELEVISION EN LOS EXTREMOS; GRANDES FOTOGRAFIAS DOCUMENTANDO EXCURSIONES CAMPESTRES; ESPEJOS SITUADOS EN ANGULOS EXTRAÑOS EN HABITACIONES ORDINARIAS; LINEAS PROVISIONALES TRAZADAS EN EL SUELO DEL DESIERTO. PARECE COMO SI NADA PUDIERA DAR A UN ESFUERZO TAN ABIGARRADO EL DERECHO HA RECLAMAR LA CATEGORIA DE ESCULTURA, SEA CUAL FUERE EL SIGNIFICADO DE ESTA."

(1)



RICHARD LONG. WALKING A LINE IN PERU. 1972.

Para Krauss, la escultura se encuentra incluida en un marco creativo, que ella define como "campo expandido"; donde las diferentes especificidades que la práctica artística ha desarrollado convergen.

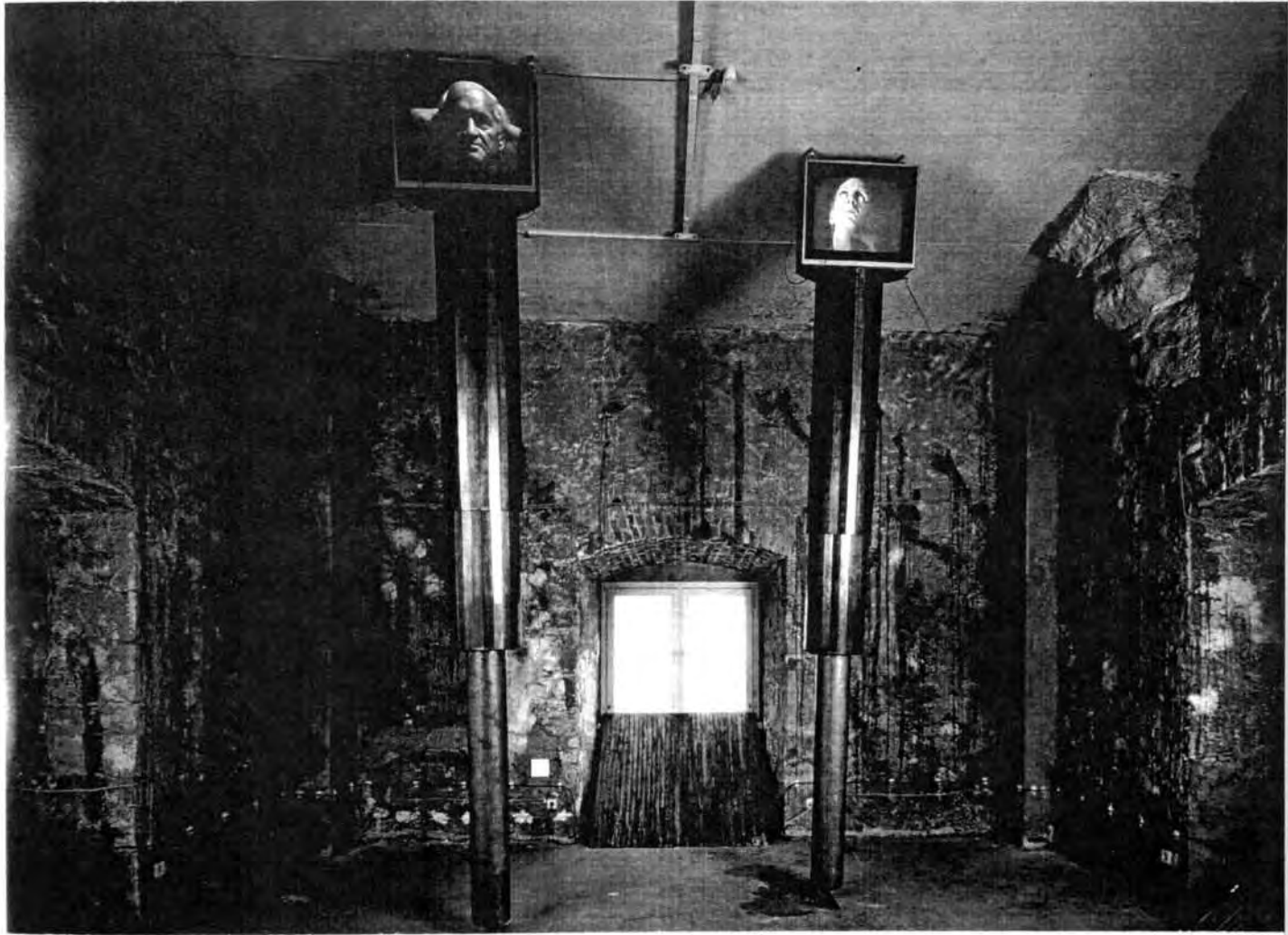
Ella cree que la inclusión de todas estas prácticas, dentro de la categoría de escultura se debe al afán historicista de la crítica, que se niega a aceptar la idea de ruptura que supone la creación de nuevos medios expresivos:

"Y AUNQUE ESTE ALARGAMIENTO DE UN TERMINO COMO EL DE ESCULTURA SE REALIZA ABIERTAMENTE EN NOMBRE DE LA ESTETICA DE VANGUARDIA -LA IDEOLOGIA DE LO NUEVO- SU MENSAJE ES EL DEL HISTORICISMO. LO NUEVO SE HACE COMODO AL HACERSE FAMILIAR, PUESTO QUE SE CONSIDERA QUE HA EVOLUCIONADO GRADUALMENTE DE LAS FORMAS DEL PASADO. EL HISTORICISMO ACTUA SOBRE LO NUEVO Y DIFERENTE PARA DISMINUIR LA NOVEDAD Y MITIGAR LA DIFERENCIA."

(2)

Si bien puede parecer que esta polémica se centra en cuestiones semánticas, sobre las acepciones del concepto de escultura; es necesario destacar que gracias a este tipo de reflexiones, la escultura ha sufrido profundos cambios, que han originado, a partir del mantenimiento de su especificidad, la eclosión de numerosos y nuevos comportamientos escultóricos; y esto, al fin y al cabo, ha supuesto una nueva vitalidad, un resurgimiento de la escultura.

Es precisamente, este hecho, la aparición de nuevos "comportamientos escultóricos", lo que demuestra, como "el concepto de escultura", no es que haya variado



KLAUS VON BRUCH. COVENTRY-REQUIEM DE GUERRA. 1987.

esencialmente en sus postulados, su "comprensión"; lo que si ha sucedido es que su "extensión" se ha visto ampliada por la irrupción de dos hechos, que ha mi modo de ver, representan un paso adelante en el devenir de su práctica: la escultura de no escultores y la total aceptación del espacio como un material plástico más.

**LA ESCULTURA DE LOS NO
ESCULTORES.**

Tradicionalmente el concepto de escultura, se ha vinculado a las técnicas que se emplean para su realización; al igual que las otras prácticas plásticas, la pintura, el dibujo, etc; modelar, tallar, esculpir se asocian intrínsecamente a la práctica de la escultura. Los escultores definen su campo de actuación a partir de la técnica que emplean para realizar formas en tres dimensiones, un procedimiento técnico define, hasta entonces, lo que es y no es escultura.

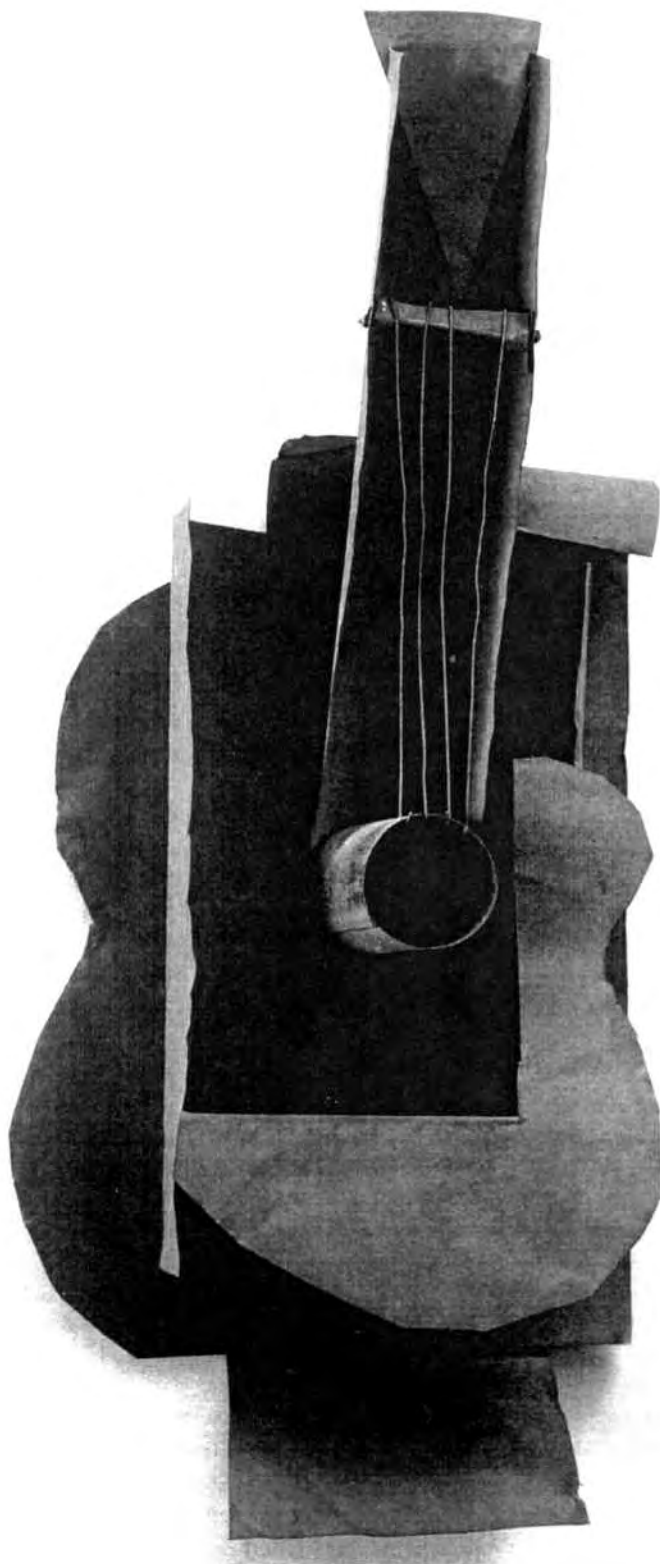
Rudolf Wittkower, en la presentación de su libro: " La escultura : procesos y principios ", se refiere a la relación existente entre técnica y concepto en la escultura y apunta la idea de como el procedimiento empleado para la realización de una escultura, define, o puede definir su concepción :

" VOY A OCUPARME, EN GRAN MEDIDA, DE LAS TECNICAS ESCULTORICAS, AUNQUE TAMBIEN DE LOS PROCESOS MENTALES A ELLAS LIGADOS, O DE ELLAS DERIVADOS."

(3)

Esta relación entre teoría y práctica, se ve ampliada, cuando los no escultores, con este termino me refiero a artistas cuya práctica primordial no haya sido la escultura o que bien no hayan tenido una formación unívoca en ella, se deciden a hacer formas en tres dimensiones.

Pablo Picasso, cuando en 1912,



PABLO PICASSO. GUITARRA. 1912

"construye" su "Guitarra", esta revolucionando el concepto de escultura, que hasta entonces imperaba:

"UNA SOLA MIRADA ES SUFICIENTE PARA DARSE CUENTA DE QUE NO HA SIDO ESCULPIDA, NI TALLADA, NI TAMPOCO MODELADA."

(4)

Los procedimientos clásicos sobre los que se sustentaba la idea de escultura, se ven ampliados por una nueva técnica, "La construcción"; que si bien es próxima al collage, manifiesta una nueva situación: el uso de materiales, que hasta entonces no eran considerados escultóricos, alambre, chapa recortada; "materiales pobres", que se unen para formar una unidad, una imagen "construida".

El peso de la tradición, que suponía el empleo de técnicas y materiales, "reconocidos" como aptos para la escultura, se alivia; a partir de entonces se abren nuevas perspectivas para la creación de obras tridimensionales en el espacio.

Vladimir Tatlin, que como otros tantos "escultores" de la época, empezó pintando; impresionado por las esculturas de Picasso, que pudo ver en un viaje a París, realiza sus primeros contra-relieves; sus obras manifiestan una apropiación del espacio como un elemento plástico más.

"UNA CONSTRUCCION ABIERTA Y DINAMICA EN LA QUE EL ESPACIO REAL EJERCIERA UNA FUNCION COMPOSICIONAL ACTIVA

(5)

Hay que señalar, que para Tatlin las propiedades naturales de los materiales condicionan la forma y el poder expresivo de una obra.

La materia y sus propiedades, son abordadas desde una condición distinta de la tradicional, sin las ataduras que "el oficio de la escultura" había producido a lo largo de su historia.

La libertad, con que se aborda su práctica, produce una renovación de sus contenidos.

EL ESPACIO COMO MATERIA ESULTORICA.

Otro de los factores primordiales, para entender el desarrollo de los comportamientos escultóricos, es el de la apropiación del espacio como un material más de la escultura.

Si hasta entonces, la escultura se había preocupado esencialmente, de producir formas a partir de la idea de bloque; para crear volúmenes valorando la superficie exterior de la materia, la introducción de otros materiales, como las varillas de hierro, las planchas de vidrio o plástico, etc, revolucionan este principio; "la desmaterialización" que supone la definición de volúmenes, mediante líneas o planos, es la gran aportación del movimiento constructivista y abre las vías de desarrollo, de lo que será la apropiación del espacio como uno de los protagonistas de la escultura.

Si anteriormente había mencionado a Tatlin, por sus ideas entorno a las cualidades del material es justo referirme también a él, por su aportación en lo referente al espacio como materia de la escultura.

Jorge Oteiza en su: "Propósito Experimental. 1956-1957", escrito con motivo de su participación en la IV Bienal de Sao Paulo, se refiere a los primeros relieves de Tatlin y dice:

"PICASSO ESTA OCUPADO EN LA CREACION DE UNOS RELIEVES FIGURATIVOS Y COLLAGES, TATLIN, EN MOSCU, OBSERVA ESTAS ULTIMAS PRODUCCIONES DE PICASSO. MILES DE PINTORES LAS ESTAN



VIENDO. PERO ES TATLIN (1913), SOLAMENTE TATLIN, QUIEN LEVANTA UNAS ESQUINAS DE LOS COLLAGES, QUIEN DESPEGA UNOS PLANOS ENTEROS HASTA LA ALTURA DE LOS RELIEVES. Y, TATLIN SUSTITUYENDO ESTOS PLANOS, EN MATERIALES DE ESCULTOR- MADERA, ESTAÑO, HIERRO- CONSTRUYE EL PRIMER OBJETO ESPACIALMENTE SIMPLE Y ABSTRACTO, EL PRIMER RELIEVE PINTURA, HIJO DIRECTO DEL CUBISMO, CON NUEVA Y MENOS DENSIDAD FORMAL: PLANOS SOLO PARCIALMENTE SUJETOS AL FONDO, CON CAMPOS POR PRIMERA VEZ COMPUESTOS CON EL ESPACIO EXTERIOR."

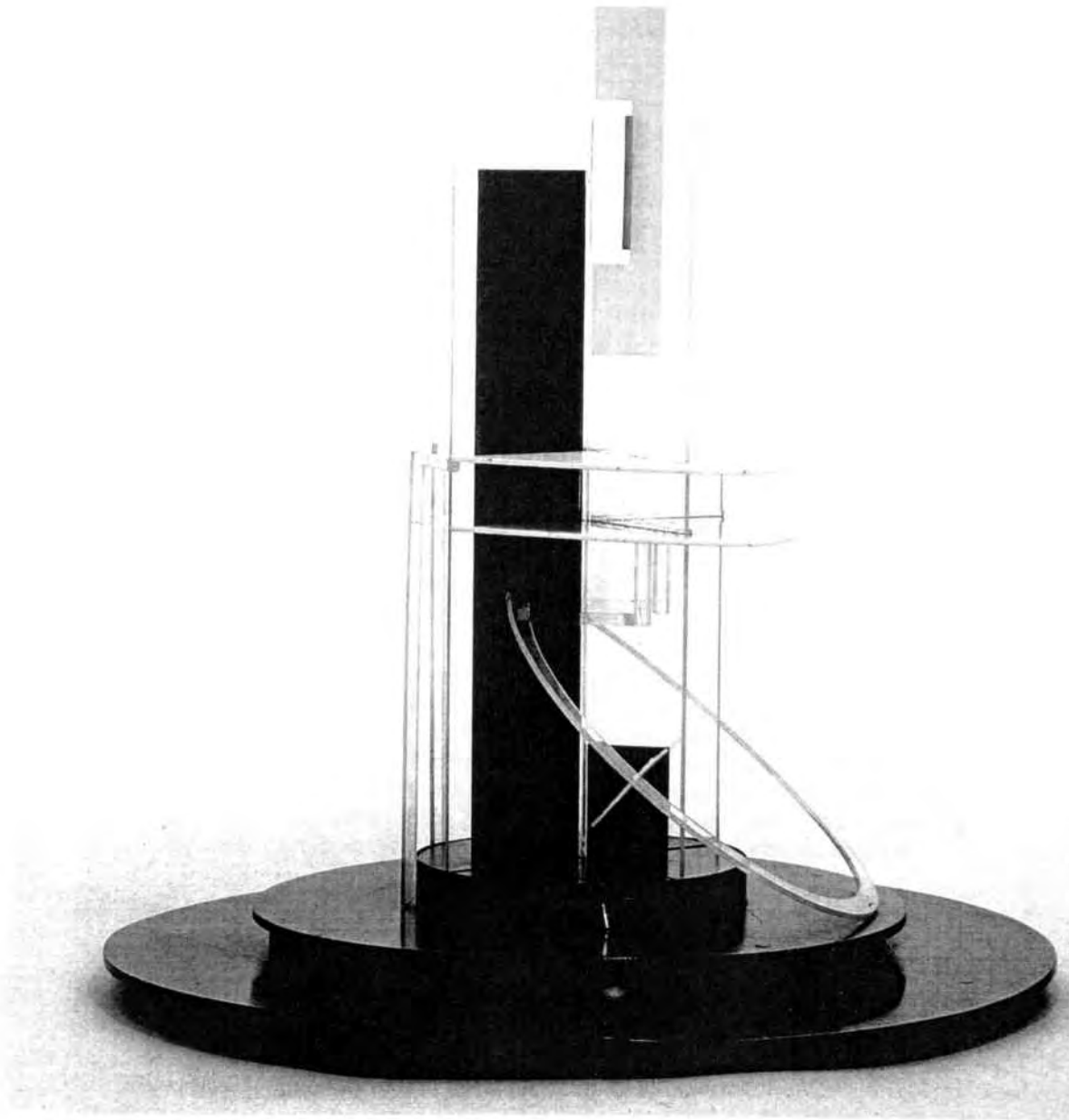
(6)

Contra relieve de ángulo. 1915, reconstruido en 1979. Hierro, zinc y aluminio. 78,7 X 152,4 X 76 cm.

Oteiza formula muy claramente la aportación de Tatlin, ese "desplegamiento" de planos tendrá unas consecuencias espaciales importantísimas; por primera vez la escultura incluirá como material al espacio exterior a ella, apropiándose de él.

En 1920, Naum Gabo y Antoine Pevsner, redactan su "Manifiesto realista", donde exponen sus ideas sobre una nueva concepción del arte; un arte abocado a existir no al margen de la realidad, sino conjuntamente con ella, allá donde la vida transcurre y actúa. Esta nueva concepción se basa en la relación entre Espacio y Tiempo, Espacio como expresión y Tiempo como situación histórica, que confiere al arte una vinculación directa, contemporánea con el desarrollo de la vida.

La desmaterialización de la forma, se logra a partir de la definición del volumen no como masa, sino como espacio:



NAUM GABO. COLUMN. 1923.

"PERO VOSOTROS, ESCULTORES DE CADA SOMBRA Y RELIEVE, TODAVIA OS AFERRAIS AL VIEJO PREJUICIO SEGUN EL CUAL NO ES POSIBLE LIBERAR EL VOLUMEN DE LA MASA. AQUI, EN ESTA EXPOSICION, TOMAMOS CUATRO PLANOS Y OBTENEMOS EL MISMO VOLUMEN QUE SI SE TRATASE DE CUATRO TONELADAS DE MASA."

(7)

El movimiento constructivista ruso, junto con otros grupos europeos como De Stijl en Holanda o la Bauhaus en Alemania, extienden las nuevas ideas sobre la vinculación del arte a la vida y la conquista del espacio como material para la escultura.

Esta expansión de las nuevas ideas, se ve reforzada por la labor pedagógica que detentan muchos artistas vinculados a estos movimientos o escuelas: Pevsner y Rodchenko enseñan en el taller artístico superior Vkhutemas, Malevich y Lisstzky en la escuela de arte de Vitebsk, Tatlin es profesor en el estudio para volúmenes, materiales y construcción del Petrosvomas, anteriormente había sido también profesor de pintura del taller de Arte libre (Svomas) de Moscú; Moholy-Nagy, Itten, Schelmer en la Bauhaus; Theo van Doesburg, si bien no ejerce la pedagogía estrictamente, es un gran difusor de las nuevas ideas como escritor, crítico y conferenciante.

REFERENCIAS Y COMPORTAMIENTOS.

El desarrollo de la escultura contemporánea, en sus conceptos y técnicas, se vincula al hecho, de la aparición, como ya hacíamos referencia anteriormente, de nuevos y variados : comportamientos de hacer y entender, la escultura.

Es inevitable y necesario citar a Marcel Duchamp por su aportación, en lo referente al impulso que suponen sus obras; pero sobre todo sus ideas acerca del arte.

Marcel Duchamp revoluciona su concepción y en palabras de Pierre Cabanne, su obra es:

"UNA VENTANA ABIERTA SOBRE ALGO DISTINTO."

(1)

Cuando en 1913, Construye su famosa: "rueda de bicicleta", colocando una rueda de bicicleta, con su horquilla, sobre un vulgar taburete, y firmando el conjunto; esta dotando a esos objetos de una categoría que antes no poseían, la de ser considerados como: obra de arte, puesto que , aunque en primera instancia no existiera; como demuestran sus palabras:

"... PERO CUANDO PUSE UNA RUEDA DE BICICLETA SOBRE UN TABURETE, Y LA HORQUILLA CABEZA ABAJO, NO HABIA EN ELLO NINGUNA IDEA DE READY-MADE, NI SIQUIERA DE CUALQUIER OTRA COSA, SE TRATABA, SIMPLEMENTE DE UNA DISTRACCION. NO TENIA NINGUNA RAZON DETERMINADA PARA HACERLO, NI



MARCEL DUCHAMP. RUEDA DE BICICLETA. 1913.

INTENCION DE EXPOSICION NI DE
DESCRIPCION. NO, NADA DE ESO..."
(2)

una idea inicial, su rueda de bicicleta es un objeto destinado a la contemplación estética.

Nunca, tuvo, una "distracción", consecuencias tan importantes en el desarrollo, de nuevos comportamientos escultóricos.

Este apartado se estructura a partir de referencias a diferentes vías de comportamiento, que la escultura ha desarrollado, en su periodo contemporáneo; si bien, en algunos casos, se introducen comentarios de obras y artistas que no pueden considerarse totalmente incluidos en el ámbito de lo contemporáneo; pero que sus aportaciones significan un claro precedente a las situaciones que se desarrollaran posteriormente.

Cada uno de los apartados, se articula a partir de la presentación de las actitudes que la escultura contemporánea manifiesta, para finalmente concretarse en el ámbito de la escultura catalana.

OBJETO Y SIMBOLO.

La via del objeto, abierta por Duchamp, tiene continuidad hasta nuestros días, y supone un avance en la concepción teórica de la escultura.

Los escultores que trabajan con objetos aportan una nueva forma de trabajar, el objeto real, ya no es simplemente un referente que copiar y traspasar a materiales considerados propios de la escultura, sino que en muchos casos, se transforma en el propio material de la obra.

Recoger, elegir, transformar, supone, una recalificación del carácter específico de un objeto. La descontextualización como comportamiento escultórico, hace que los objetos adquieran categoría de símbolo.

Los objetos, cargados de simbología, sugieren significados nuevos y producen asociaciones, a partir de su propia índole y de la voluntad expresiva, que supone su transformación por el escultor.

Le Courbusier, en 1925, en el pabellón que construye para la exposición: "L'Esprit nouveau", coloca cantos rodados, trozos de piña, huesos, junto a las pinturas y esculturas que decoraban su construcción. Y los califica como:

"OBJETOS CON REACCION POETICA."

(3)

Esa "reacción poética", que produce las asociaciones entre diferentes objetos, crea una metamorfosis perceptiva donde los objetos, unos en relación con los otros, se transforman, y como dice Aldo Rossi, en su obra Autobiografía Científica:

"MAS QUE LAS COSAS MISMAS ES LA APARICION DE LAS RELACIONES ENTRE ELLAS LO QUE DETERMINA NUEVOS SIGNIFICADOS."

(4)

El "objet Trouvé", introducido por Kurt Schwitters, cuando recoge productos de desecho, sin valor alguno, y construye sus collages y assemblages; aporta la idea de proporcionar a objetos sin valor un rango estético, a partir de las relaciones que se crean entre ellos.

Surrealismo, pop art, neodadaísmo, nueva figuración, povera etc, exploran y utilizan a los objetos, aportando cada uno de ellos nuevas situaciones perceptivas al carácter del objeto.

Germano Celant en su texto: "Dentro y fuera de la botella", reflexiona sobre el papel que el objeto tiene en el arte y dice:

"EN EL ESCENARIO DE LO COTIDIANO, DEL MUNDO Y DE LOS OBJETOS, ES DONDE EL YO, A TRAVES DE LOS PROCESOS DE SU IMAGINACION, JUEGA A CONSTRUIR UNA <<ALTERNATIVA>> AL MUNDO, UNA HISTORIA Y UNA IDENTIDAD PROPIAS. EL YO SE ENCUENTRA ENFRENTADO CONSTANTEMENTE A LA OSCILACION INCONTROLABLE DE LAS COSAS DEL MUNDO, Y SE ARRIESGA A PERDERSE EN EL LABERINTO DE SUS INFINITOS

MOVIMIENTOS. PARA EVITAR ESA SENSACION DE PERDIDA, Y PARA SUPERAR EL TERROR A AHOGARSE EN LA AVALANCHA DE LOS OBJETOS DEL MUNDO, EL YO INTENTA CAPTURAR ALGUNAS DE ESTAS COSAS Y HACERLAS PROPIAS; LES ATRIBUYE UN VALOR PERSONAL, YA SEA POSITIVO O NEGATIVO. AL HACERLO, LOS ARRANCA DEL ANONIMATO DE LA MASA DE OBJETOS DEL MUNDO, Y LOS PONE EN RELACION CONSIGO MISMO; CREA UN MOLDE, UN DOBLE QUE LO REPRESENTA. (...) EL INTENTO DE REVELAR LAS CARTAS DE LO COTIDIANO OTORGA AL DOBLE UN SIGNIFICADO FLUCTUANTE EN LA IMAGINACION, UNA FUERZA CAPAZ DE ERRADICAR LOS LIMITES Y LAS FRONTERAS DEL OBJETO. (...) SOBRE ESTE MAPA DE LO <<CONOCIDO>> ES DONDE EL ARTISTA REALIZA SUS TRAZOS Y SUS BOCETOS. EL O ELLA SE MUEVE A LO LARGO DE LOS MERIDIANOS Y PARALELOS, ADQUIRIENDO UN CONOCIMIENTO DE SU GEOGRAFIA A PARTIR DE LOS VIAJES Y DE LOS DESEMBARCOS EN LAS RESBALADIZAS COSTAS DE SUS DIFERENTES ISLAS, DE SUS DIFERENTES OBJETOS. SE PUEDE CONSIDERAR TAMBIEN LA CONCIENCIA DEL ARTISTA COMO UNA LINEA A TRAVES DEL TIEMPO, UN TRAYECTO QUE CONECTA LAS DISTINTAS ISLAS DEL ARCHIPIELAGO, UN SIGNO MOVIL, UN BARCO O UN CASCO QUE LLEVA A BORDO TODOS LOS DATOS QUE EL YO PRODUCE, RECOGE Y MANIFIESTA MIENTRAS PASA DE COSA EN COSA, DE ISLA EN ISLA. ES MEDIANTE LAS PALABRAS Y LOS PENSAMIENTOS, LAS IMAGENES Y LOS OBJETOS, QUE EL YO ARTISTICO INTENTA ABRIRSE CAMINO."

(5)

Los objetos, son formas próximas, creadas por nosotros mismos, con funciones y significaciones colectivas; el artista se apropia de ellos, los descontextualiza, los manipula o los imita, para que puedan ser

contemplados desde otro prisma, desde otra realidad lejana de lo cotidiano; para transformar sus funciones en valores poéticos.

ESCULTURA OBJETUAL.

Esta apartado, no pretende efectuar un análisis exhaustivo ni cronológico, sobre el uso del objeto en la escultura contemporánea, tema que podría por el solo completar toda una tesis doctoral, sino ejemplarizar, con unos pocos casos las consecuencias expresivas y los planteamientos que surgen del uso del objeto en la escultura.



MERET OPPENHEIM. DESAYUNO EN PIEL. 1936.

La artista suiza Meret Oppenheim (1913-1985.), realiza en 1936, su obra: "Desayuno en piel". Forrando un plato, una taza y una cuchara de desayuno, completamente en piel.

El efecto producido por esta acción, nos sitúa en primer lugar ante: un objeto cotidiano, próximo; de uso, metaforizado por el cambio de textura exterior que supone su cubrimiento en piel.

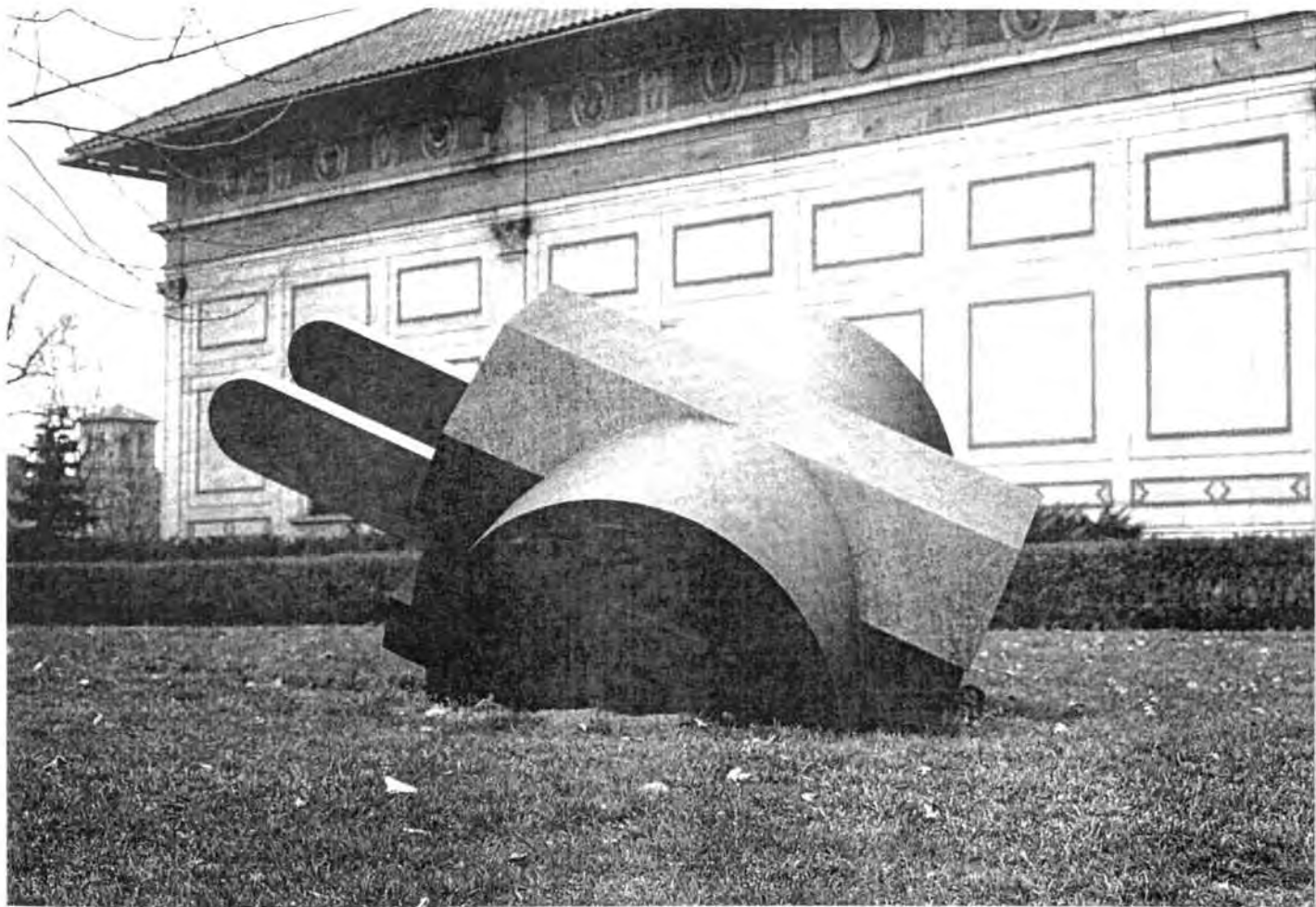
La forma conserva en su totalidad, la imagen del objeto, es un servicio de piel, y una piel peluda; por lo que introduce la idea de suavidad y abrigo.

La función del objeto, se ve desvirtuada por las significaciones del material, una taza formada por una superficie de pelos produce, de entrada un rechazo para su función práctica

La idea de suavidad y bienestar que produce la piel se contradice con la forma y la función del objeto, produciéndose un juego de atracción-reacción, propio de los montajes surrealistas.

La obra consigue, con muy pocos recursos, un efecto máximo. Un objeto reconocible, distanciado por su configuración, de su función práctica.

Los objetos por un pequeño cambio en el material que los componen pueden producir sensaciones sorprendentes y alejadas de lo cotidiano y constituirse para otra función.



CLAES OLDENBURG. ENCHUFE DE TRES TOMAS GIGANTE. 1970.

Claes Oldenburg, (1929), nace en Suecia y desarrolla toda su actividad escultórica en Estados Unidos. Vinculado al pop norteamericano, es el principal representante de esta corriente artística en el ámbito de la escultura.

Oldenburg, utiliza como referente para su escultura objetos banales, que modifica por un cambio de material y en algunos casos por el cambio de escala.

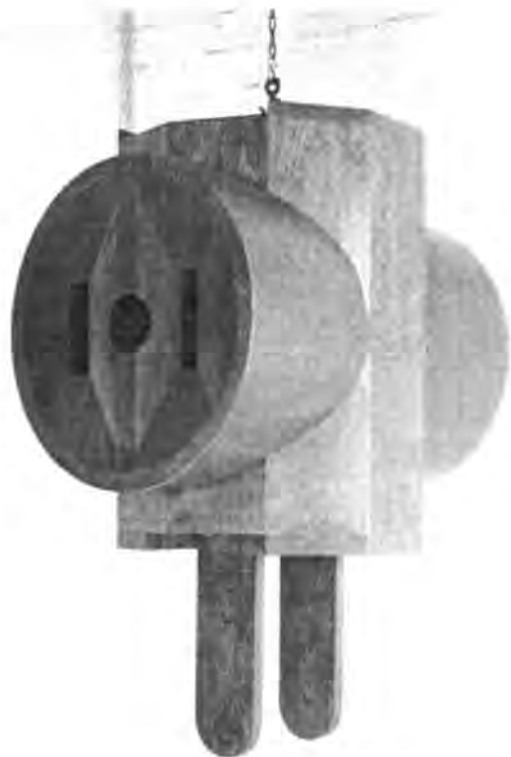
A partir del año 1963 hasta 1970, realiza una serie de esculturas tomando como referente: un enchufe eléctrico de tres tomas.

Realiza varias versiones, del enchufe, variando el material y la escala; así aparecen sus obras: "enchufe de tres tomas gigante", hecho en madera de cerezo, "enchufe de tres tomas blando", de madera y cuero, "enchufe" de lona, "enchufe de tres tomas" en cartón pintado y lacado etc... . Así como numerosos proyectos de edificios y construcciones monumentales con la misma forma.

Oldenburg aplica a su proceso creativo, un sistema que consiste en apropiarse de la forma de un objeto y proyectar sobre él diferentes concepciones de sus funciones; mediante, como ya señalábamos, un cambio de material y escala.

En el: "Diario del enchufe de tres tomas", dice:

" DE 1963 EN ADELANTE ME DEDIQUE A ELEGIR UN TEMA CONCRETO Y A HACERLO



PASAR DE FORMA PREMEDITADA POR DISTINTAS ESCALAS, MATERIALES Y FUNCIONES A TRAVES DE IDENTIFICACIONES SIMULTANEAS: PAPEL-ACERO-TELA, ENCHUFE-EDIFICIO-GLOBO; Y A TRAVES DE LA IDENTIFICACION DE CONTRARIOS: GRANDE-PEQUEÑO, DISTANTE-CERCANO, MUCHOS-UNO. NO ME PREOCUPABA TANTO EL CONTENIDO RESULTANTE, POR EJEMPLO, SI UN ENCHUFE REALIZADO EN TELA PODIA EXPRESAR LA <<DISOLUCION>>. ME COMPORTABA MAS BIEN COMO UN INVENTOR, ENSAYANDO DIFERENTES POSIBILIDADES, COMO EN LA DESCRIPCION QUE HABIA LEIDO SOBRE LOS INTENTOS DE EDISON DE SOLUCIONAR EL PROBLEMA DE LA BOMBILLA, SOLO QUE CADA DESCUBRIMIENTO ERA UN FIN EN SI."

(6)

Enchufe de tres tomas gigante.

1970. Madera de cerezo. 148,6 X 99 X 72,4 cm.

Oldenburg no utiliza a los objetos como material, sino que aprovecha su forma, negando su función habitual y dotándolos de otras; transportarlos a otros ámbitos, donde lo sorprendente, lo monumental, lo irónico, lo cotidiano, les confieren la categoría de nuevos símbolos.

"... , LO COMICO QUE TIENE LA INUTILIZACION DEL OBJETO Y SU SITUACION EN OTRA DIMENSION, IMPREVISIBLE."

(7)



ALBERT HIEN. PREPARATIVOS PARA UNA EXPEDICION TRANSATLANTICA.
1986

El escultor alemán Albert Hien (1956), realiza en 1986, su obra: "preparativos para una expedición transatlántica".

La obra, esta compuesta por un gran diván, apoyado contra la pared, sobre el que se colocan tres cilindros de diferentes medidas, que nos recuerdan a la estructura de un reloj y donde los puntos que señalan las horas han sido sustituidos por pequeñas lámparas eléctricas; las saetas de las esferas de los <<relojes>>, se han sustituido respectivamente, por tres formas de carácter lineal, un martillo, un fusil y un tenedor; y mediante un mecanismo mecánico giran en la misma dirección que las agujas de un reloj.

Sobre el conjunto formado por el diván y los tres <<relojes>>, se sitúa anclada en la pared, una esfera recuperada de un verdadero reloj de estación. Este reloj, presenta la peculiaridad de poseer únicamente una saeta, la perteneciente al minutero de un reloj normal, la más larga y, esto es importante, girando en sentido contrario a lo que es habitual.

El componente objetual, en esta obra es evidente, y combina objetos encontrados; como el mismo autor define, con la creación de otras formas que aluden a objetos cotidianos, un diván, un reloj de estación y tres relojes enigmáticos.

El carácter propio de los objetos, y sus interrelaciones crean el clima poético que la obra propone.

El diván, ejemplariza, por su estilo,

el carácter romántico de la situación, acercándonos a una visión próxima a situaciones del siglo pasado. Un objeto sin transformaciones, que nos habla de un tiempo pasado, el de las grandes expediciones.

Los tres <<relojes>>, depositados sobre el diván, actúan como referente a las circunstancias, que el viajero, el aventurero, encontrara en su periplo. Un martillo, símbolo del trabajo y el esfuerzo; un fusil, aludiendo a la guerra, la conquista, el poder, necesario para conseguir los objetivos deseados; y por último un tenedor, símbolo, por un lado de la civilización y al mismo tiempo del hambre, la privación. Tres saetas, tres objetos, tres imágenes que referencian las situaciones, que el viajero prevé en su viaje; hay que recordar que el artista titula a la obra : " preparativos para una expedición transatlántica."

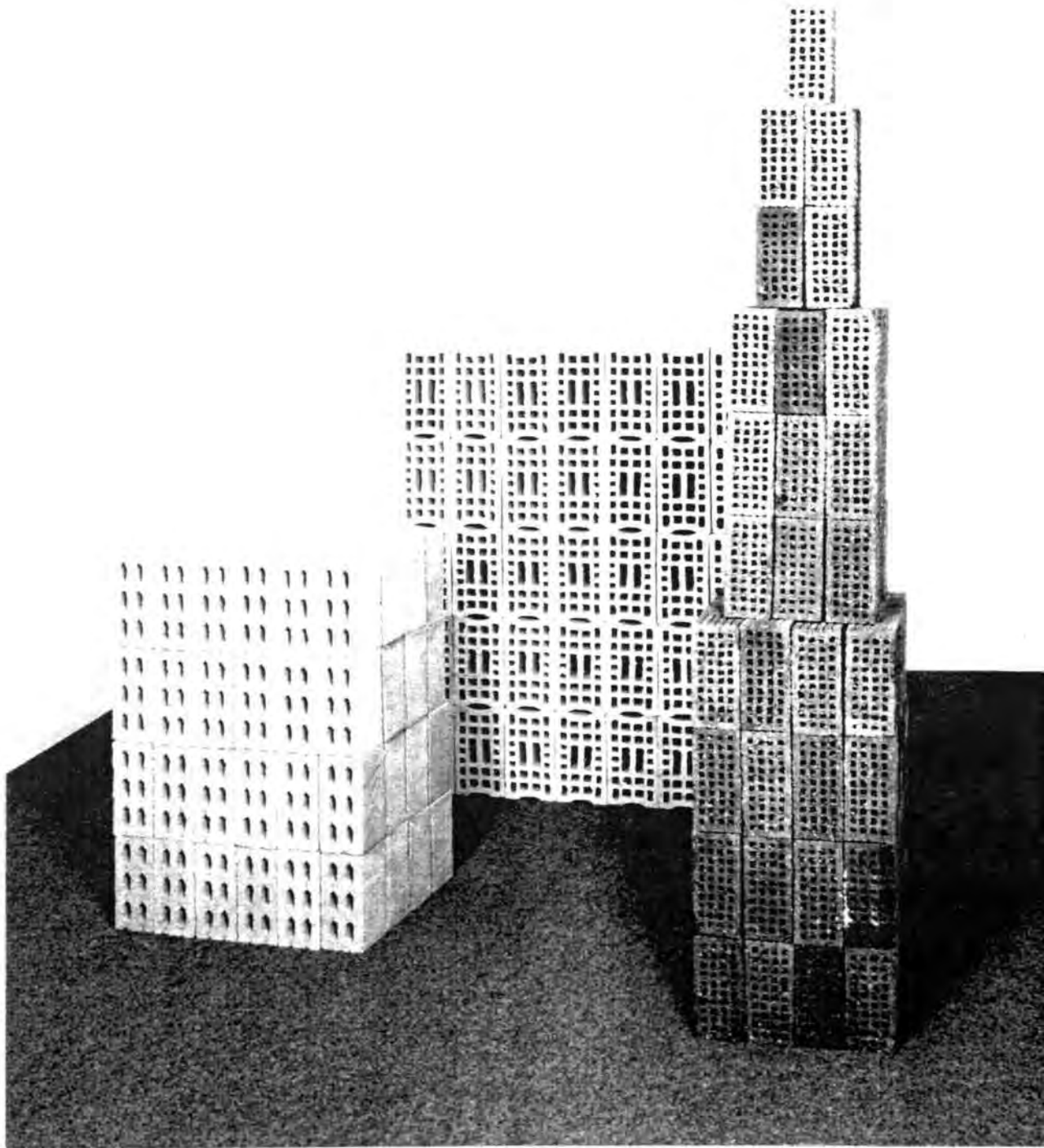
Y por último, un gran reloj, dominando la imagen, y que misteriosamente gira en sentido contrario al del tiempo; situándose en una esfera atemporal, para completar la imagen y referirse más que a una situación pasada, a un momento histórico, a una condición del progreso, del avance de la civilización, no a una historia pasada, sino presente y futura.

Objetos que son metáforas, de las circunstancias que toda conquista, civilización, avance, contiene; interrogándonos sobre el papel que la "civilización occidental", tuvo y tiene en el desarrollo del mundo.

"SEMEJANTES COSAS, LOS AVIONES,
BARCOS, COHETES, AUTOMOVILES,
MAQUINAS MOTRICES, RUEDAS
HIDRAULICAS, RUEDAS AERODINAMICAS,

CENTRALES HIDRAULICAS, DIRIGIBLES, SIMBOLOS DEL PROGRESO TECNICO OCCIDENTAL, TODO ESO QUISIERA YO HACERLO DESTRUIR POR OBRA DE LAS MISMAS CONDICIONES DE SUS MEDIOS DE EXISTENCIA (...); EL AVION DEBERIA ANEGARSE EN LAS AGUAS, EL BARCO, QUEDAR VARADO EN LA ARENA. LA HELICE DE LA AERONAVE DEBERIA PONERSE EN MOVIMIENTO TAN SOLO MERCED AL CHORRO DE AGUA QUE FRENA EL IMPULSO ASCENDENTE. QUE EL FARO SIRVA PARA BLOQUEAR A LA NAVEGACION. EL GRAN SUEÑO DE LA TRANSFORMACION DEL MUNDO EN LO UTOPICAMENTE MEJOR..., PARAISO, SUEÑO DEMENCIAL, SUEÑO EMBRIAGADOR, MUNDO INVERTIDO."

(8)



TONY GRAGG. TRES EDIFICIOS MODERNOS. 1983.

El escultor inglés Tony Cragg (1949), realiza en 1983 su obra: " Tres edificios modernos ".

La obra esta compuesta por tres piezas formadas por diferentes ladrillos cerámicos de los empleados en la construcción; agrupándose según la forma interior, que está constituida de diferentes orificios.

Cada una de las piezas es el resultado de apilar, sin ningún tipo de fijación los ladrillos. Dos de estos bloques tienen forma de paralelepípedo regular, mientras que el tercero esta compuesto de cuatro partes decrecientes: 4 x 4 x 4; 3 x 3 x 3; 2 x 2 x 2 y finalmente , en la parte superior un único ladrillo.

El aspecto es de homogeneidad, debido a que se han aprovechado las características propias de los objetos; formando un espacio combinatorio regular.

La forma y la estructura de las piezas se asemeja a tres grandes edificios, propios de la arquitectura moderna; unidades iguales que forman un conjunto y que presentan propiedades afines a la arquitectura moderna: repetición, uniformidad y estabilidad.

El juego perceptivo, la alusión a la arquitectura, se consigue por: el título de la obra <<tres edificios modernos>> y por el uso, y aquí esta el interés, de objetos que realmente se emplean en la construcción de edificios.

El aprovechamiento de las características, que una pequeña parte de los materiales empleados para la edificación, el ladrillo; reordenados por el artista, parece querer indicar la posibilidad de que el fragmento de una totalidad, tiene la información necesaria para reconstruir el todo.

Un objeto se utiliza para crear asociaciones nuevas, diferentes, propias de la imaginación y de las características de ellos.

"LOS HOMBRES VIVEN LO COTIDIANO SIN SABER COMO FUNCIONAN LOS OBJETOS QUE LES RODEAN. SON IGNORANTES DE LA SITUACION POLITICA, DE LA REALIDAD SOCIAL, DE LOS PROBLEMAS DE LA QUIMICA, DE LA ELECTRICIDAD ETC.(...) MI INTERES CONSISTE EN DESCUBRIR LAS IMAGENES, LOS SIMBOLOS SUSCEPTIBLES DE ENRIQUECER, DE ENSANCHAR EL VOCABULARIO DEL PENSAMIENTO CORRIENTE."

(9)

OBJETO Y SIMBOLO EN LA ESCULTURA CATALANA CONTEMPORANEA.

La escultura catalana contemporánea esta repleta de comportamientos, de artistas que utilizan al objeto como componente esencial de su trabajo.

La tradición del uso de los objetos en la escultura catalana es rica y diversa, desde las construcciones surrealistas de Leandre Cristofol, que utiliza objetos vinculandolos a situaciones personales, <<noche de luna.1935>>, hasta sus trabajos más espaciales y cinéticos como <<del aire al aire.1933>>, o <<monument.1935.>>, donde la presencia objetual esta siempre presente.

Eudal Serra, también dentro de una estética dada y surrealista realiza diversas piezas compuestas por objetos como su <<composición>> de 1934; compuesta por cepillos de esparto, un lápiz y una estrella de mar, o su <<palo telegráfico>> donde coloca el extremo superior de un palo telegráfico con su aislante cerámico , ligeramente inclinado sobre su base.

También pintores como Tapies o Clave utilizan objetos en sus trabajos de collage y assemblage.

Miró y Dali, también producen obras a base del ensamblado de objetos, <<objeto poético>> de 1936, y <<sabata surrealista>> de 1933-1965.

Por otro lado, hay que remarcar, también los <<poemes-objetes>> de



JOAN MIRO. PERSONNAGE. 1931.

Joan Brossa, donde los objetos dan lugar a asociaciones sorprendentes en un juego lúdico entre objeto y palabra.

El mismo Brossa, en una entrevista reciente se refiere a esta situación:



" CON LOS OBJETOS SE PUEDEN HACER METAFORAS, LO MISMO QUE CON LAS PALABRAS. MIS OBJETOS BUSCAN LA ANALOGIA Y LA METAFORA VISUAL. CREO QUE MI APORTACION A LA POESIA OBJETUAL ES, PRECISAMENTE, ESTA. MI POESIA VISUAL ESTA HECHA DE CORRESPONDENCIAS QUE DAN COMO RESULTADO LA SORPRESA DE LA IMAGEN O DEL OBJETO."

(10)

País. 1988.

Durante los años setenta, el objeto es ampliamente utilizado por los escultores, pero desde otra visión de su uso; como dice Pilar Parcerisas en su texto: "La dialéctica natural-artificial, 1964-1980."

"LA RECUPERACION QUE EL ARTE CONCEPTUAL HACE DE LA IDEA COMO PROPUESTA ARTISTICA LLEVA INEVITABLEMENTE AL PLANO DE LA ACTUALIDAD DURANTE LOS AÑOS SETENTA LA RECUPERACION DE LA VIA DEL OBJETO, ABANDONADA DESDE PRACTICAMENTE LA PRIMERA VANGUARDIA.."

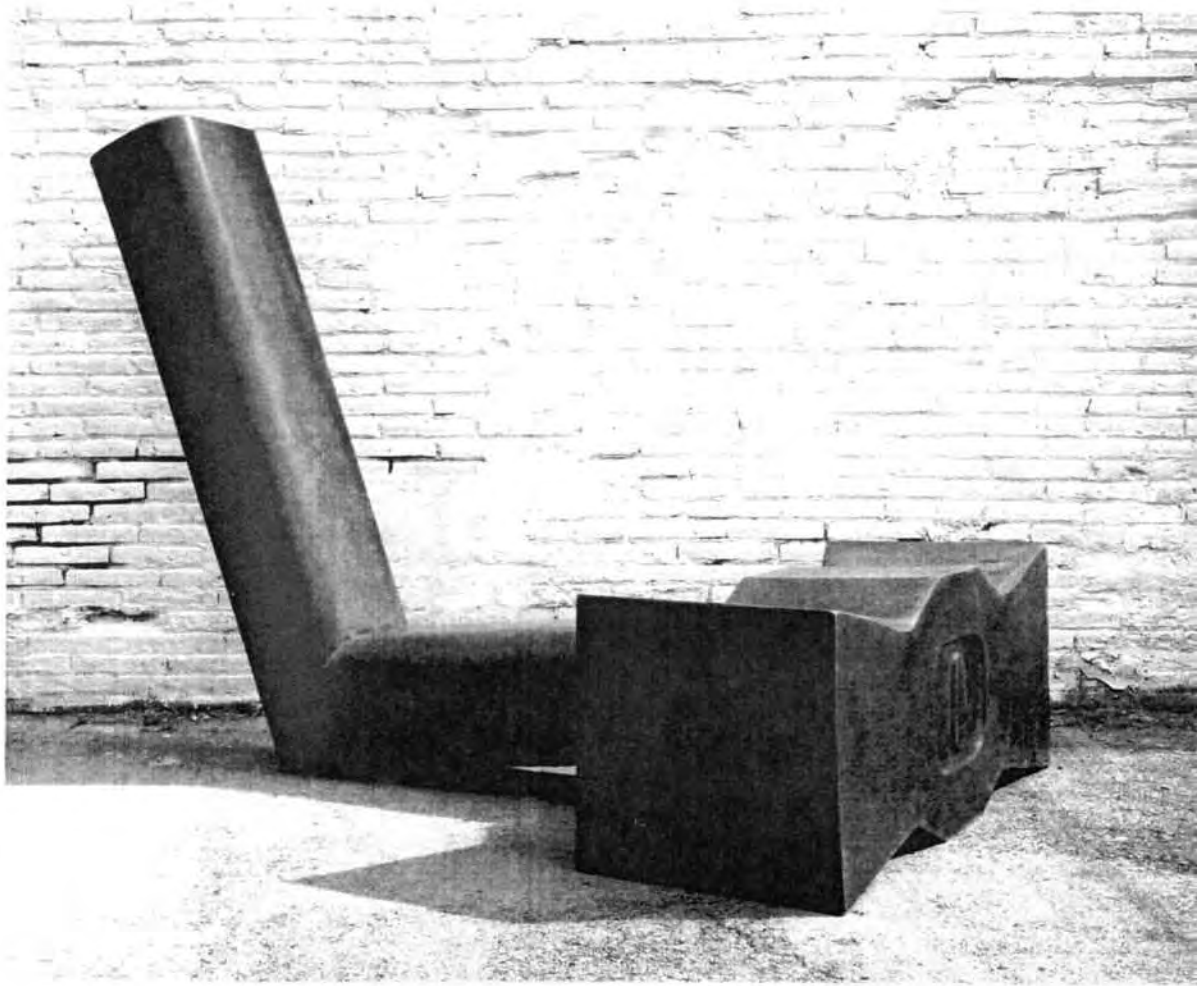
(11)

Artistas como Torres Monsó, con su obra :<<Gran martell>> de 1977, o <<monument al pot desconegut>> de 1978, donde el objeto se amplia hasta dimensiones que superan su condición de uso, o el objeto ironiza la condición del monumento; Antoni Miralda, con las construcciones de sus <<cenotafios>>, encerrando en bóvedas de metacrilato pequeñas figuras de plástico representando animales o personas; Pere Noguera recogiendo objetos en rieras, vertederos y organizando conjuntos por el material que los componen <<serie massanet>> o cubriendo con barro líquido objetos diversos, <<objectes enfangats>>; Jordi Pablo, elaborando y relaborando objetos, como <<pinta de cabell>> o la serie de <<esculturas fonéticas>>; Benet Ferrer reproduciendo objetos cotidianos en cerámica para contradecir sus características; abren las perspectivas de un uso del objeto vinculado, como muy bien explica Benet Ferrer:

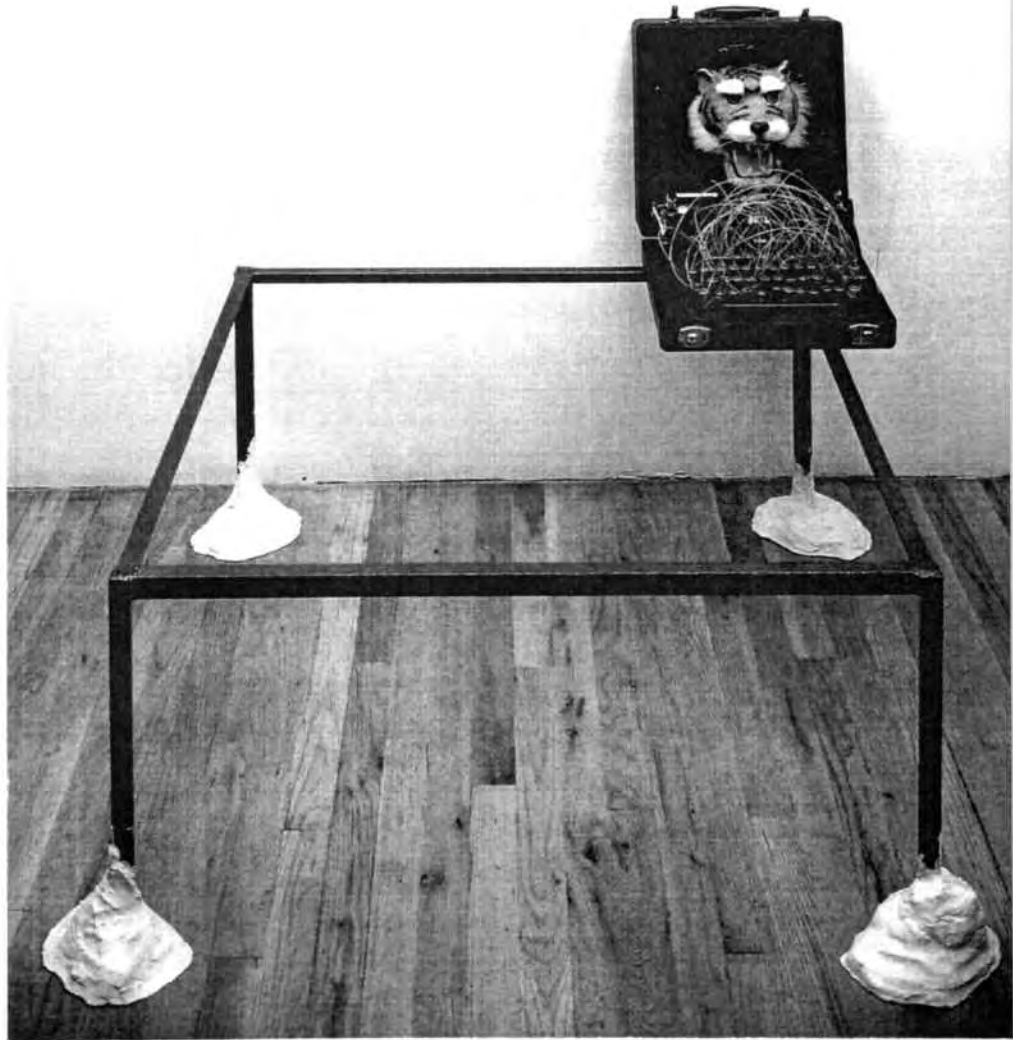
"... Y TAMBIEN SOBRE EL ENGAÑO O LA SIMULACION, LO QUE ME LLEVABA A SOLUCIONES DIVERTIDAS, COMO HACER UN FALSO MARTILLO, EN CERAMICA, DONDE LA SOLIDEZ DEL OBJETO REPRODUCIDO SE Oponia A LA ABSOLUTA FRAGILIDAD DE LA MATERIA EN QUE ESTABA HECHO. AQUELLA ETAPA ME CONDUJO A LA VALORACION DE LA ACTITUD COMO UN COMPONENTE DE LA OBRA."

(12)

Durante la década de los 80, el objeto sigue teniendo vigencia, muchos de los artistas que en los 70, trabajaban con objetos continúan haciéndolo; Carlos Pazos con sus objetos que se sitúan en la órbita de la mitología del objeto personal, convirtiéndose casi en fetiches como <<Bonjour melancolia>> o <<encadenado amor.>>; Perejaume, que combina la pintura, con la manipulación del objeto para darle un contenido poético :<< a la faror dels estels quin gust tombar-se d'esquenes>>; Pep Duran estava, donde el objeto se convierte en un pequeño homenaje a



TORRES MONSO. GRAN MARTELL. 1977-1978.



CARLOS PAZOS. WHILE MY LADY SLEEPS. 1988.

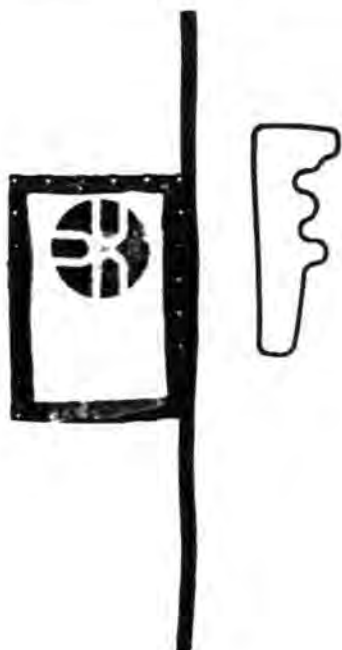
la historia del arte como en <<les sabates de Picabia >> o en <<M'agrada TaTlin>>; Jordi Colomer que descontextualiza los objetos, para convertirlos, en un juego de contraposiciones, en referencias enfrentadas a la geometría, como otro comportamiento escultórico. El uso de los objetos en la obra de Jordi Colomer consigue en palabras de Gloria Picazo:

"EN ESTE PROCESO DE DESNUDAR AL OBJETO DE SU CARACTER INICIAL, UNA ESCALERA, UNA MALETA, UNA CASA O UN CUCHILLO DEJAN DE SER ELLOS MISMOS, PARA CONVERTIRSE EN FORMAS DESCONTEXTUALIZADAS, SUSCEPTIBLES DE INICIAR UN NUEVO LENGUAJE DE SIMILITUDES Y DISONANCIAS"
(13)

Joan Rom, también utiliza objetos en su obra, si bien no son objetos cotidianos, sino restos de procesos industriales, como fragmentos de gomas, juntas, cámaras de ruedas de coche, etc; todos ellos de caucho.

A propósito de la utilización del caucho en su obra dice:

" NO ES NADA CHILLON, NI NOBLE, NI AGRADABLE, NI ESTRIDENTE, POCO RETINIANO, Y ESTO LO HACE IDONEO COMO SOPORTE PARA LA REFLEXION."
(14)



Sin título. 1986. Caucho y plástico. 164 X 69 cm.

Objeto y material se funden, para convertirse en el símbolo de una memoria colectiva, un objeto de reflexión.

Angels Viladomiu (1961), utiliza en sus obras objetos, o restos de ellos fácilmente identificables, aportando un desplazamiento del sentido del objeto cotidiano; introduciendo una poética irónica y una carga de humor, que producen las inesperadas relaciones fruto de sus montajes.

"LA IDENTIDAD DEL OBJETO COTIDIANO Y SU BANALIDAD, RESULTAN TRANSFORMADOS EN UN NIVEL SINGULAR E IRONICO, DONDE NO SE EXCLUYEN LA FIGURACION Y LA CAPACIDAD DE DIVERTIR."

(15)

ACCIONES QUE GENERAN IMAGENES.

La escultura contemporánea, ha utilizado las posibilidades que ofrecían los distintos materiales, para formalizar obras, en que el resultado final se conseguía a partir de las cualidades físicas de los materiales; combinadas con las acciones que, el escultor realiza con ellos.

Surgiendo, de este modo, toda una corriente que podemos denominar: Acciones que generan imágenes.

El pintor norteamericano Jackson Pollock, crea durante los años 50, un tipo de pintura que se denominó "Action painting"; donde el procedimiento empleado, para depositar la pintura sobre el lienzo, chorrearla desde el mismo bote de pintura, o salpicarla con el pincel, creaba la imagen.

Una acción, la de chorrear, "dripping", crea la imagen, a partir de las propiedades de los materiales empleados y de sus características, menor o mayor viscosidad de la pintura, poder de absorción de la tela, distancia de vertido, dirección, movimiento; acción en definitiva.

Morris Louis, también utiliza, un sistema parecido, que consiste en depositar cantidades suficientes de pintura sobre el lienzo y controlar su expansión, mediante el movimiento controlado de la tela; Yves Klein, en París, pinta los cuerpos desnudos de mujeres, y a continuación rodando, con movimientos rítmicos, sobre el lienzo, imprime

sus rastros.

La pintura abría el camino, hacia el descubrimiento de las posibilidades de crear imágenes plásticas a partir de acciones, de procesos físicos.

Ya concretamente en el ámbito de la escultura, las acciones sobre materiales, tienen un amplio grupo de representantes como: Richard Serra, Eva Hesse, Giovanni Anselmo, Robert Morris, Toni Grand, Ulrich Ruckriem, etc.

Cabe destacar, en este comportamiento, la aportación teórica que realiza Robert Morris, en sus diferentes textos como : "La antifirma" o " notas sobre la escultura", publicados en la revista Artforum.

Robert Morris, que conjuga la creación plástica, con la elaboración de textos teóricos sobre la escultura, en su artículo "la antifirma" dice:

"EL PROCESO DE <<ELABORACION>> APENAS HA SIDO EXAMINADO. (...) LA RECUPERACION DEL PROCESO POR PARTE DE POLLOCK SUPUSO UN PROFUNDO REPLANTEAMIENTO DEL PAPEL TANTO DE LOS MATERIALES COMO DE LOS INSTRUMENTOS., (...) SERIAN POLLOCK Y LOUIS LOS QUE FUESEN MAS ALLA DEL PERSONALISMO DE LA MANO HASTA LA REVELACION MAS DIRECTA DE LA PROPIA MATERIA. EL MODO EN QUE POLLOCK ROMPIO CON LA DOMINACION DE LA FORMA CUBISTA ESTA VINCULADO A SU INVESTIGACION DE LOS MEDIOS: INSTRUMENTOS, METODOS DE ELABORACION, NATURALEZA DE LOS MATERIALES."

(16)

Robert Morris, reconoce, la aportación que los planteamientos pictóricos, de Pollock, aportan a la idea del material, como desencadenante de la obra; y las consecuencias que este proceder tendrán en el desarrollo de la escultura.

La materia y las acciones sobre ella, pasaran a tener un papel de protagonista en la escultura contemporánea.

Eva Hesse, nacida en Alemania (1936), pero desde muy temprana edad, residente en los Estados Unidos; realiza multitud de esculturas, a partir de las cualidades del material y las acciones sobre ellos.

A propósito de este aspecto dice:

"NO CONOZCO MATERIAL MAS HERMOSO QUE LA ESENCIA... PARA MI LA GRAN PREOCUPACION ES EL PROPOSITO -LLEGAR A UN FIN- Y NO TANTO LA COSA EN SI... ESTOY INTERESADA EN ENCONTRAR, MEDIANTE EL TRABAJO EN LA PIEZA, ALGO DE SU POTENCIAL Y NO ALGO PRECONCEBIDO... CUANDO ESTAS TRABAJANDO, LA PROPIA PIEZA PUEDE DEFINIR O REDEFINIR EL SIGUIENTE PASO, O EL SIGUIENTE PASO COMBINADO CON ALGUNA IDEA VAGA... QUIERO DEJARME LLEVAR POR LO QUE ESTA SUCEDIENDO Y POR LO QUE PUEDE SUCEDER Y SER COMPLETAMENTE LIBRE DE DEJAR ESO Y CAMBIAR..."

(17)

Repetición diecinueve III.1968.
Fibra de vidrio. Diecinueve unidades de 50,8 X 30,4 cm.



Las ideas que expresa Eva Hesse, en este texto, parecen indicar que la escultura superando su condición de objeto, es también una especie de acontecimiento; donde las acciones del escultor revelan las condiciones intrínsecas del material.

La revelación de esas condiciones del material, se encuentran también en obras de Richard Serra (1939); donde el material es un elemento a investigar, y donde las acciones, transforman su forma original, para convertirse en un testigo, en una declaración de las características de él.

Una obra paradigmática de esta actitud, es su : " Verb List " de 1967-68, donde escribe , en una especie de declaración de principios una serie de verbos y palabras; que hacen referencia, a acciones, que se pueden realizar con los materiales:

"TO ROLL - TO CREASE - TO FOLD - TO STORE - TO BEND - TO SHORTEN - TO TWIST - TO TWINE - TO DAPPLE - TO CRUMPLE - TO SHAVE - TO TEAR - TO CHIP - TO SPLIT - TO CUT - TO SEVER TO DROP - TO REMOVE - TO SIMPLIFY TO DIFFER - TO DISARRANGE - TO SHAVE - TO OPEN - TO MIX - TO SPLASH TO KNOT - TO SPILL - TO DROOP - TO FLOW - TO SWIRL - TO ROTATE - TO SMEAR - TO FLOOD - TO FIRE - TO IMPRESS - TO INLAY - TO LIFT -TO CURVE - TO SUPPORT - TO HOOK - TO SUSPEND - TO SPREAD - TO HANG - OF GRAVITY - OF ENTROPY - OF NATURE - OF GROUPING - OF LAYERING - OF FELTING - TO COLLECT - TO GRASP - TO TIGHTEN - TO BUNDLE - TO HEAP - TO GATHER - TO HEAP - TO GATHER - TO ARRANGE - TO REPAIR - TO DISCARD - TO PAIR - TO DISTRIBUTE - TO SURFEIT TO SCATTER - TO COMPLEMENT

- TO ENCLOSE - TO HIDE - TO COVER -
TO WRAP - TO DIG - TO DIE - TO BING -
TO WEAVE - TO JOIN - TO MATCH - TO
LAMINATE - TO BOND - TO HINGE - TO
MARK - TO EXPAND - TO DILUTE - TO
LIGHT - TO REVISE - TO MODULATE - TO
DIDTILL - OF WAVES - OF
ELECTROMAGNETIC - OF INERTIA - OF
POLARIZATION - OF REFRACTATION - OF
SIMULTANEITY - OF TIDES - OF
REFLECTION - OF SIMULTANEITY - OF
TIDES - OF REFLECTION - OF
EQUILIBRIUM - OF SYMMETRY - OF
FRICTION - TO STRETCH - TO BOUNSE -
TO ERASE - TO SPRAY - TO SYSTEMATIZE
TO REFER - TO FORCE - OF MAPPING - OF
LOCATION - OF CONTEXT - OF TIME - TO
TALK - OF PHOTOSYNTHESIS - OF
CARBONIZATION.

TO CONTINUE."

(18)

Esta obra de Richard Serra, más que una pieza en el sentido tradicional, es una herramienta de trabajo para desarrollar posteriores realizaciones.

Richard Serra, no solo enuncia verbos que indican una acción física, sino que los combina y ordena con palabras que funcionan como referente a estos verbos, y situandoles en un ámbito de actuación concreto.

Así, encontramos verbos como: arrollar, arrugar. incluir, guardar, doblar, limitar, salpicar, rasurar, romper, agrietar, derribar, trasladar, simplificar, desordenar, abrir, incorporar, salpicar, arrojar, sumergir, levantar, incrustar, quemar, aguantar, colgar... etc; junto con palabras como: equilibrio, simetría, localización, tiempo, naturaleza, gravedad, tensión...etc.

Y por último, la palabra continuar, dejando abierta, la posibilidad de encontrar nuevos elementos, nuevas acciones para desarrollar nuevas obras.

Robert Morris, también se encuentra en la línea creativa de Hesse y Serra, aunque centrando sus trabajos, de este tipo, en ideas que tienen que ver con la relación que se establece al colocar unos materiales y dejar que adopten la forma, por medio de su estructura y su propio peso.

Estas obras se formalizan por la relación entre material y gravedad y dan como resultado formas que no habían sido concebidas a priori.

Si anteriormente, habíamos hecho mención a Marcel Duchamp, por su aportación en el uso del objeto en la escultura contemporánea, hay que referirse también a él, en un claro antecedente del <<antiform>>, cuando realiza sus "esculturas de viaje" :

" SE TRATABA EN REALIDAD, DE PEDAZOS DE CAUCHO DE DIMENSIONES VARIABLES Y DIVERSOS COLORES QUE SE COLGABAN DEL TECHO...

ESO OCUPABA, NATURALMENTE, TODA UNA HABITACION. SE TRATABA GENERALMENTE DE PEDAZOS DE GORROS DE BAÑO, EN CAUCHO, QUE YO CORTABA Y UNIA, QUE NO POSEIAN NINGUNA FORMA EN CONCRETO. EN EL EXTREMO DE CADA PEDAZO HABIA UN CORDEL QUE SE ATABA A LAS CUATRO ESQUINAS DE LA HABITACION; ASI PUES CUANDO SE ENTRABA EN LA MISMA, NO SE PODIA CIRCULAR PUESTO QUE LOS CORDELES IMPEDIAN HACERLO. PODIA VARIARSE LA LONGITUD DE LOS CORDELES, LA FORMA ERA AD LIBITUM, ESO ERA LO QUE ME INTERESABA."

(19)

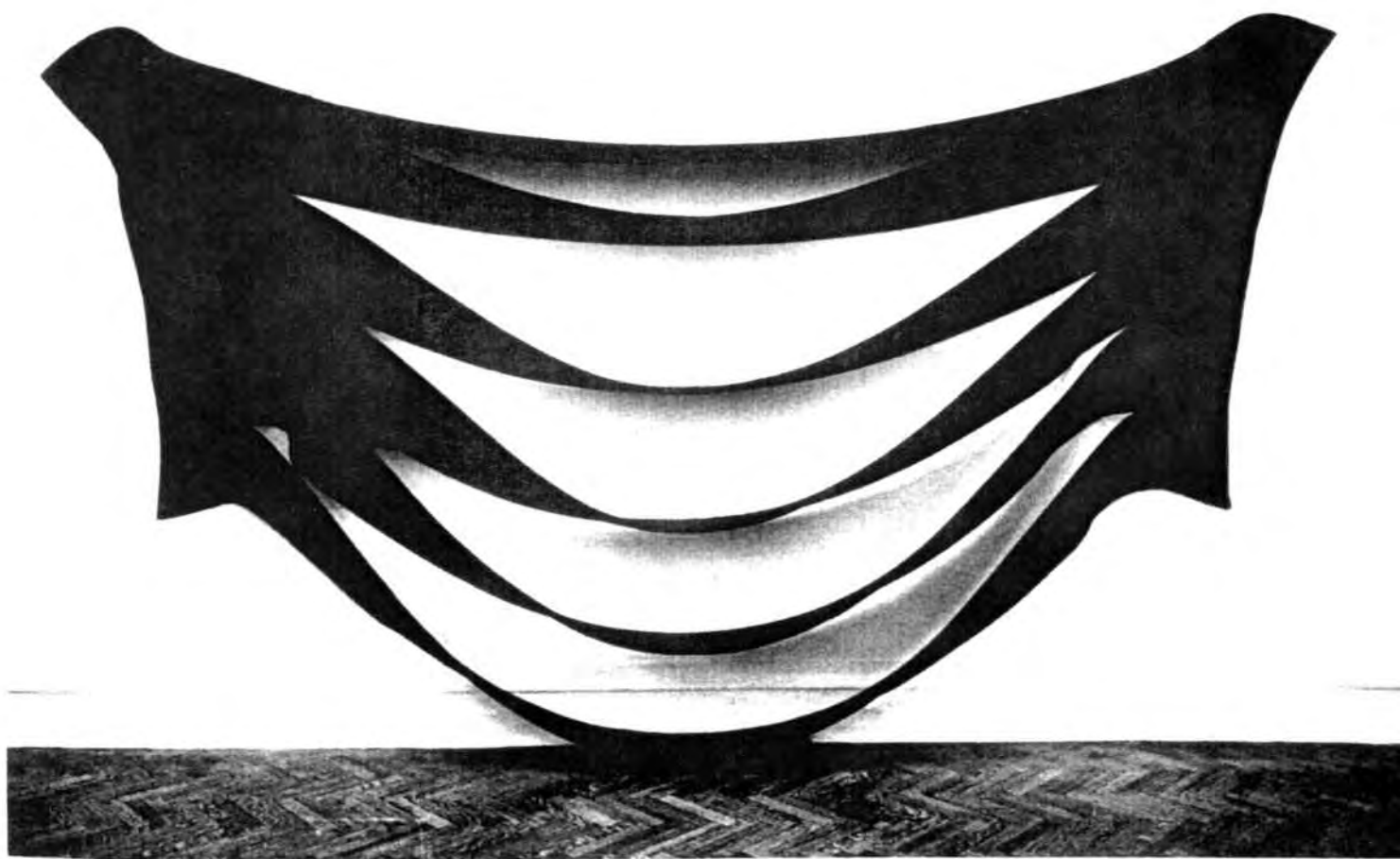
La idea de que un material, adquiera su forma ad libitum, a placer, es desarrollada por estos escultores, mediante el sistema de colocación o creación de la escultura.

Eva Hesse, Moldea en fibra de vidrio, cilindros que coloca en posición vertical; antes que estén totalmente rígidos y deja que adopten formas, que conservando la característica del cilindro, presentan pequeñas variaciones.

Robert Morris amontona planchas de fieltro una sobre la otra, girando uno de los extremos , consigue unos desplazamientos que marcan las diferentes capas. O efectúa unos cortes sobre una plancha de fieltro y la cuelga por sus extremos, dejando que adopte la forma por si misma.

Richard Serra, arroja plomo derretido contra la intersección del suelo y la pared, dejando que se solidifique; la obra conserva el rastro, la evidencia del proceso que la ha creado.

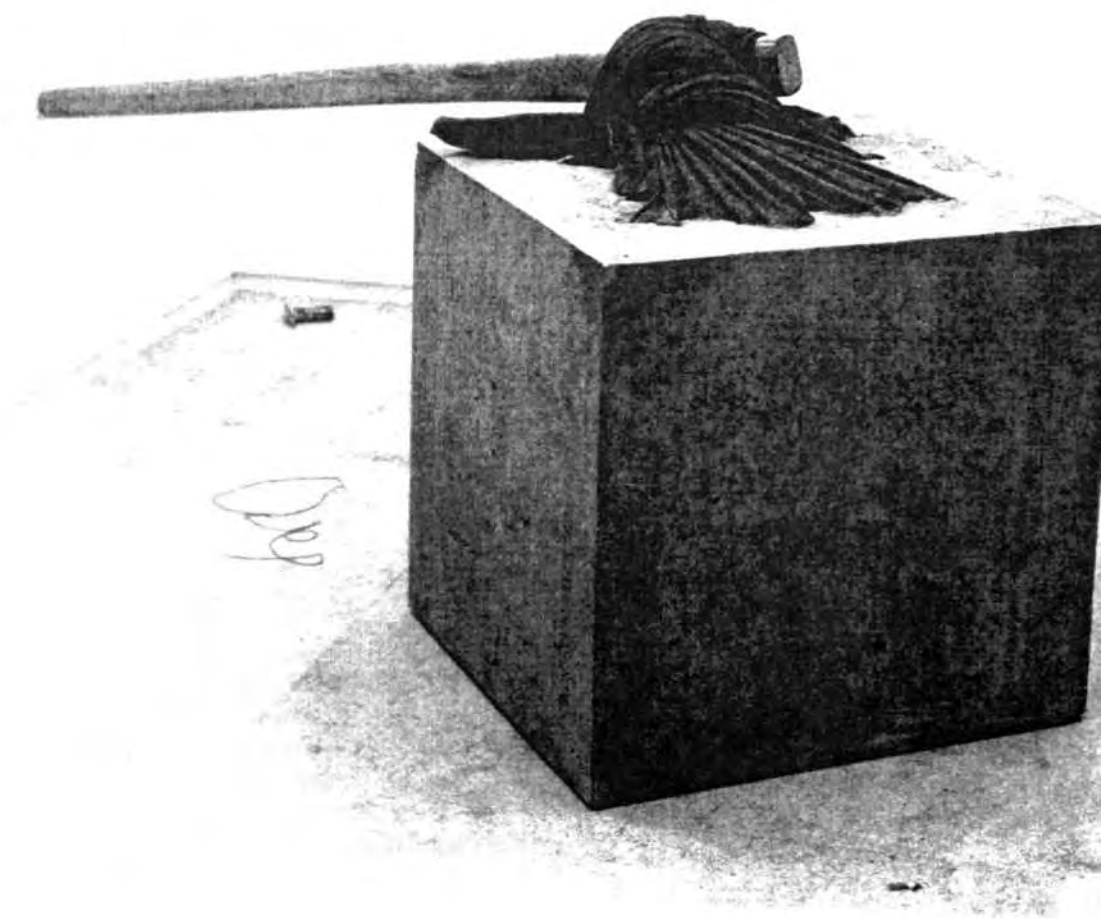
Proceso, materia y comportamiento, se articulan para producir una forma que reivindica su identidad entre su carácter material y conceptual, como acontecimiento.



ROBERT MORRIS. SIN TITULO. 1969.

MATERIALIZAR LA ACCION.

A partir del análisis de unos cuantos ejemplos, nos introduciremos concretamente en el tema y comprobaremos las cualidades expresivas e ideas teóricas que surgen de la aplicación de acciones sobre los materiales.



GIOVANNI ANSELMO. TORSION. 1968.

Giovanni Anselmo (1934), escultor italiano vinculado desde sus comienzos al movimiento italiano, que Germano Celant denominó: "Arte Povera", realiza en 1968 sus obras tituladas : "Torsiones".

La obra consiste en un bloque de hormigón, en el que se ha atrapado un pedazo de piel y que sobresale, por su cara superior; esta piel se retuerce sobre un mango de madera, arrollándose sobre él. El extremo contrario, del mango de madera, en donde se arrolla la piel se apoya contra la pared; deteniendo el movimiento de retroceso que efectuaría, por la energía acumulada, en la acción de enrollar.

La idea de la transmisión de energía, que esta contenida en casi toda su obra:

"YO EL MUNDO, LAS COSAS, LA VIDA, SOMOS UNAS SITUACIONES DE ENERGIA Y LA CUESTION ES JUSTAMENTE NO CRISTALIZAR ESAS SITUACIONES, SINO MAS BIEN MANTENERLAS ABIERTAS Y VIVAS EN FUNCION DE NUESTRO VIVIR".

(20)

se evidencian esta pieza y sigue un orden lineal: el hormigón, mediante el cambio de estructura que se realiza ,por su proceso de fraguado,de estado líquido a sólido, atrapa la piel, integrandola a él; la piel, por sus cualidades elásticas, se enrolla al mango de madera, creando una situación de torsión y desarrollando por tanto una energía potencial; el mango de madera trasmite esa fuerza hacia la pared, que la contraresta y la anula, la detiene.

El juego perceptivo se sitúa, entre la solidez del conjunto, su aspecto contundente, y la posibilidad que genera la interrelación de los cuatro elementos: hormigón, piel, madera y pared; de producir movimiento.



GIOVANNI ANSELMO. TORSION. 1968.

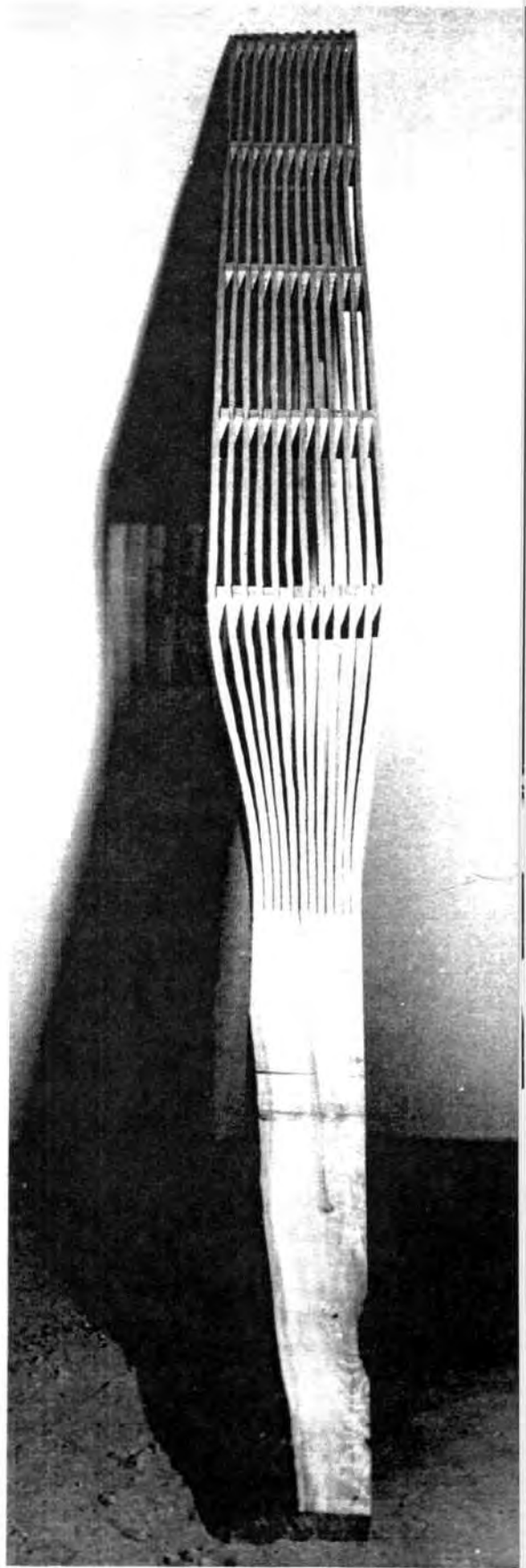
La acción de enrollar, que realiza el artista, introduce, también el contenido de la acción directa del autor, como generadora de la obra.



"EN LAS TORSIONES (HE HECHO DOS: UNA EN CEMENTO-PIEL-MADERA Y LA OTRA EN FUSTAN-HIERRO), LA ENERGIA QUE YO TRANSMITO A LA OBRA CUMPLIENDO UN MOVIMIENTO DE TORSION- Y QUE ACUMULO SOBRE LA OBRA GRACIAS AL PESO DEL CEMENTO O DE LA BARRA DE HIERRO HASTA QUE ME SEPARO DE LA OBRA MISMA-, ESTA ENERGIA ME ES ENSEGUIDA SUSTITUIDA EN LA MEDIDA EN QUE EL ASTA DE MADERA INSERTADA EN LA PIEL O LA BARRA DE HIERRO INCRUSTADA EN EL FUSTAN EJERCEN UN EMPUJE REAL (DE RETROCESO).

(21)

Torsión. 1968. Hierro y franela.
Barra de hierro: 200 cm X 10 cm de diámetro, franela: 30 m.



TONI GRAND.VERT, EQUARRI, DEBIT PARTIEL, COLLE AVEC ENTROISES.
1973.

Toni Grand (1935), escultor francés, realiza infinidad de obras a partir de operaciones sencillas, sobre ramas de árboles, troncos, tablones, etc...

La descripción de la pieza, que analizamos se corresponde exactamente con el título de la obra: " Verde, escuadrada, cortada parcialmente, encolada con traviesas "; la obra es un tablón de madera, verde recién cortada que conserva restos de su forma orgánica, al que se le han producido diez cortes longitudinales, aproximadamente hasta las tres cuartas partes de su longitud. Entre estos cortes se han introducido, regularmente 4 líneas de cuñas, que separan los cortes, ensanchando el volumen del tablón. La obra se apoya contra la pared en un plano oblicuo al suelo.

Existe un nexo entre intención, acción e imagen.

En la escultura de Toni Grand, no existe lo que podíamos denominar proyecto, porque el material escogido, y esto es importante, -la forma de este material-, orgánica, natural, hace que no se pueda prever en la totalidad su resultado final.

El título no actúa como una simple descripción del objeto, sino se establece como campo referencial de operaciones abstractas que se concretizarán en el material, en la forma.

Son a la vez intenciones y acciones, que desencadenan la escultura y que quedan valorizadas no simplemente como recursos técnicos, que la escultura utiliza, junto con otros como modelar, soldar, fundir, etc.; sino como propuesta plástica.

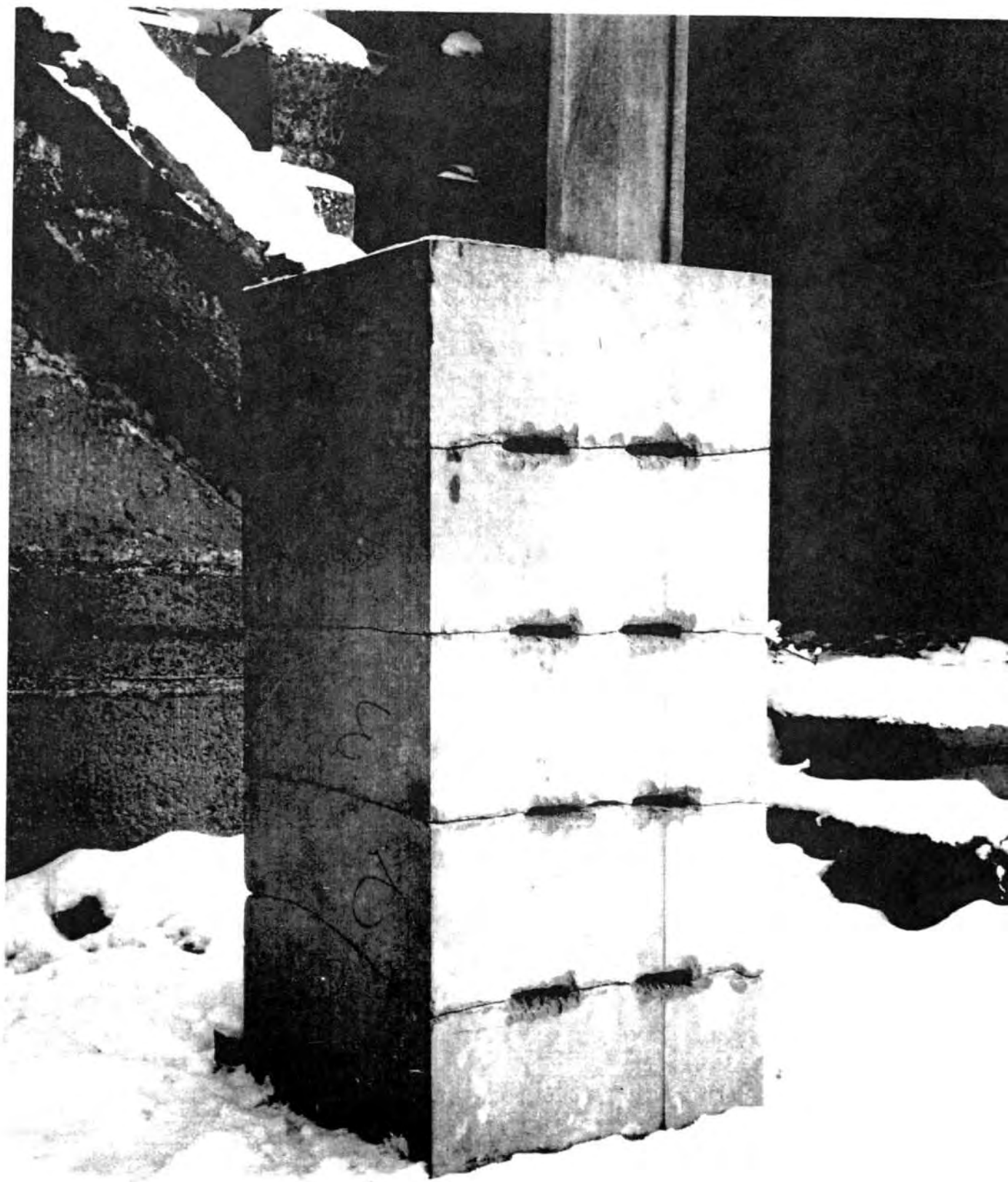
El sistema constructivo como evidencia e interrogación sobre los actos que un escultor hace para realizar una escultura. Un encuentro entre las ideas y las operaciones.

En el catálogo de su exposición en la galería Eric Fabre de Paris, en 1976 dice:

"ES NECESARIO REFERIRME A LAS LEYENDAS QUE ACOMPAÑAN A LOS TRABAJOS, NO COMO TITULOS, DEFINICIONES O DESCRIPCIONES -ESTOS NO SE VEN-, PERO SI, COMO LAS REFERENCIAS DEL ORIGEN. UNO SE ENCUENTRA, ADEMAS EL ESTADO DEL MATERIAL EN ESE DETERMINADO MOMENTO, LA FORMA Y LA NATURALEZA DE PEQUEÑOS PENSAMIENTOS (DEL GENERO: TENGO, AHORA VOY A ESCUADRARLO, Y DESPUES SERRARLO Y DESPUES SEPARARLO.). ESTO ES LO QUE ME PARECE LA BANALIDAD DEL REPERTORIO DE LAS PALABRAS QUE SE USAN CORRIENTEMENTE. (...) DICHO, HECHO, EL RESULTADO MAS O MENOS LARGO DE LAS OPERACIONES."

(22)

Entre las ideas y las formas, de Toni Grand existe una íntima relación, pero también un espacio indefinido, abierto, donde el material-forma se manifiesta y pone en evidencia sus cualidades.



ULRICH RUCKRIEM. DOLOMITA. 1978.

Ulrich Rückriem, nace en Düsseldorf, Alemania en 1938. En su formación, hay que destacar que realizó estudios de artesano en piedra; trabajando como aprendiz en una cantera, donde aprende el oficio y la técnica de cortar piedra, partirla, limarla, pulirla, etc; aprende también a fabricar los herramientas necesarias para desarrollar estas operaciones, templando, el mismo los cinceles, cuñas, escarpas, y aprendiendo, con la experiencia diaria, los comportamientos que los diferentes tipos de piedra, adoptan cuando se les realiza estas operaciones.

Existe pues, en su obra, el oficio propio de la artesano, la experiencia del conocimiento.

Uno de los temas, que más generalmente a utilizado en su obra es el de la estela, como tema propio de la tradición escultórica. Una estela es una piedra vertical, que no soporta peso; a diferencia de una columna, no es un elemento arquitectónico, sino una referencia de un lugar, generalmente las estelas presentan en su superficie imágenes e inscripciones de carácter simbólico o narrativo y sirven para referenciar el lugar donde están colocadas; o como tumbas o como lugares donde ocurrió algún acontecimiento digno de evocar o simplemente para informar, un cruce de caminos, un itinerario etc.

En clara diferencia, con el carácter tradicional de las estelas, las de Rückriem, no llevan ningún tipo de inscripción que pueda transmitir una narración, un acontecimiento.

Cual, es entonces el significado, el mensaje de estas estelas de Rückriem, a que tipo de voluntad expresiva sirven, a que hacen referencia.

Claramente las estelas de Rückriem, sirven de soporte a su propia fisicidad, el carácter del material; sus cualidades combinadas con el resultado de las acciones que el escultor realiza en ellas: dividir y reconstruir.

Las imágenes, presentan el resultado de estas acciones y valorizan el carácter expresivo que resulta de la aplicación de un proceso técnico, físico.

Cabe destacar, que en este tipo de trabajos, entra en juego otro elemento importante en la realización de la obra: el azar.

Ha propósito de este tema, Ulrich Rückriem dice:

"EL AZAR, LA SUERTE, LA MALA SUERTE SON MUY IMPORTANTES PARA LA PIEDRA. NO SE PUEDE VER NUNCA LO QUE OCURRE EN EL INTERIOR DE UN BLOQUE DE PIEDRA. FRECUENTEMENTE TENGO QUE MODIFICAR MI PROYECTO EN EL CURSO DEL TRABAJO."

(23)

Esta cualidad, esta circunstancia provoca que las obras de Rückriem, tengan la índole de proyectar, metafóricamente, la lucha entre las condiciones del propio material y las decisiones del artista; dejando al descubierto la cualidad de la materia de reconducir las ideas del escultor.

Es el propio Rückriem, quien reconoce esa cualidad en la materia, cuando

dice:

" LA MATERIA, LA FORMA, LAS PROPIEDADES Y LAS MEDIDAS INFLUENCIAN Y LIMITAN MI ACTIVIDAD CREATIVA."
(24)

Estas ideas generales, de Rückriem, se concretizan en los textos que acompañan sus proyectos para su exposición en 1989, en el Palacio de Cristal de Madrid:

" VEINTE ROCAS LIMADAS, SIN PULIR (PIEDRA CALIZA DE IRLANDA) CORTADAS SEGUN UNAS DIMENSIONES PRECISAS (50 X 50 X 150 CM) POR TODAS SUS CARAS. CADA UNA DE ELLAS PARTIDA HORIZONTAL Y VERTICALMENTE EN VARIAS PIEZAS SIGUIENDO DIFERENTES PROCEDIMIENTOS Y LUEGO COLOCADAS DE NUEVO EN SU POSICION ORIGINAL (ESTELA)."
(25)

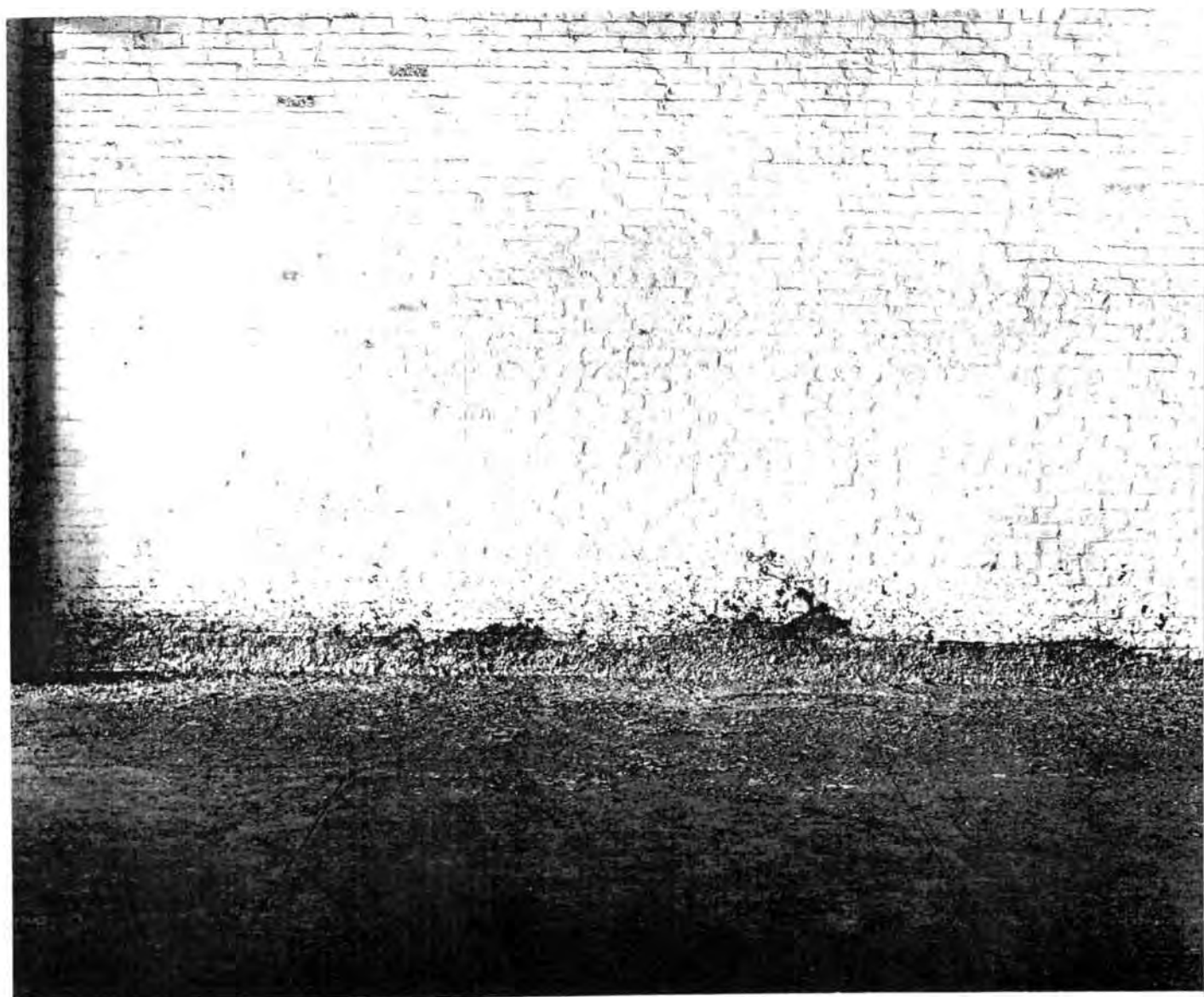
La obra analizada es un bloque de piedra "dolomita", en forma de paralelepípedo regular, cuyas seis caras se han cortado por medios mecánicos. Se han efectuado en ella cuatro cortes longitudinales que producen cinco partes. El procedimiento empleado, es el tradicional de las cuñas-(existen otros procedimientos, que tambien utiliza Rückriem, para romper la piedra, como el de realizar multitud de pequeños taladros y después aplicar cuñas, con lo que se consigue controlar con más exactitud la dirección de corte)-; la evidencia del proceso empleado se manifiesta por dos incisiones, que están en cada una de las grietas, y que son el rastro del uso de las cuñas.

Estas incisiones, están colocadas paralelamente unas sobre las otras, en cada separación; creando una diferencia con la linealidad natural, irregular, del corte.

El juego de relaciones que se establece entre las diferentes acciones- resultados, se manifiesta en términos de geometría estricta, linealidad ortogonal -del corte mecánico- contra las líneas irregulares paralelas producidas por el corte manual; reforzadas por las incisiones de las cuñas que son la manifestación del trabajo, del esfuerzo.

Por último, la decisión de capicular el bloque, colocando la cara superior apoyada contra el suelo; decisión que se comprueba por las cifras que enumeran, cada una de las partes y que están invertidas.

Una obra, que desencadenara sus posteriores realizaciones y que ya manifiesta las principales conductas de sus esculturas: la elección de formas simples, el uso de la geometría, la manifestación del trabajo y la apropiación de las imágenes de los procesos físicos; para crear imágenes plásticas.



RICHARD SERRA. SPLASH. 1968.

Richard Serra (San Francisco, 1939.), ha vinculado su trabajo, a los contenidos de la escultura procesual; y a la construcción de formas simples que evidencian las leyes elementales de "la energía" de los materiales.

Cabe destacar la importancia, -aunque este no es el tema específico del siguiente análisis-, de las resonancias que en el desarrollo de los comportamientos espaciales de la escultura, representa su obra, donde el espacio, dinamizado, contradicho, exaltado etc, pasa a convertirse en protagonista de la obra.

En este sentido, Richard Serra se manifestó, durante una entrevista radiofónica, en 1976:

" LO QUE ME INTERESA ES REVELAR LA ESTRUCTURA, EL CARACTER Y EL CONTENIDO DE UN ESPACIO Y DE UN LUGAR DEFINIENDO UNA ESTRUCTURA FISICA, GRACIAS A LOS ELEMENTOS QUE YO UTILIZO."

(26)

Las aportaciones de Serra, en este ámbito, son de reseñar y aluden, a la profunda relación que se establece entre el objeto, -la escultura- y el entorno, -el espacio-, donde se coloca; valorizando aspectos de la percepción, situados en la esfera de las sensaciones físicas.

Aspectos como : pesado-liviano, estabilidad-inestabilidad, duro-blando, oculto-visible, etc, se conjugan para crear situaciones perceptivas donde : el riesgo, la orientación, la accesibilidad, etc ; desencadenan, más que una simple visión de la obra, la vivencia física del espectador.

Situados, en este punto, el interés por la percepción física de la obra y el espacio, analizare las consecuencias expresivas que se derivan de la serie, de obras de Richard Serra, que tituló genéricamente: "SPLASH", salpicaduras.

En el capítulo: Acciones que generan imágenes, me refería a la obra de Richard Serra: "Lista de verbos", donde las acciones, que determinaban estos verbos, servían para producir-modificar, la forma de la materia y aportar, "una mecánica" distinta, propia, de producir escultura.

Barbara Rose en su artículo: "Problemas de la crítica, VI-La política del arte, parte III" dice:

" EL ARTE DE SERRA ES UN ARTE DE ABIERTA MATERIALIDAD. LA RESPONSABILIDAD DE LA EXPRESION RECAE SOBRE LA CAPACIDAD DE LAS CARACTERISTICAS PURAMENTE FISICAS - LAS CUALIDADES ESPECIFICAS DE LOS MATERIALES, LA PERCEPCION DEL PESO Y LA FUERZA DE LA GRAVEDAD- DE SER SENTIDAS POR EL OBSERVADOR."

(27)

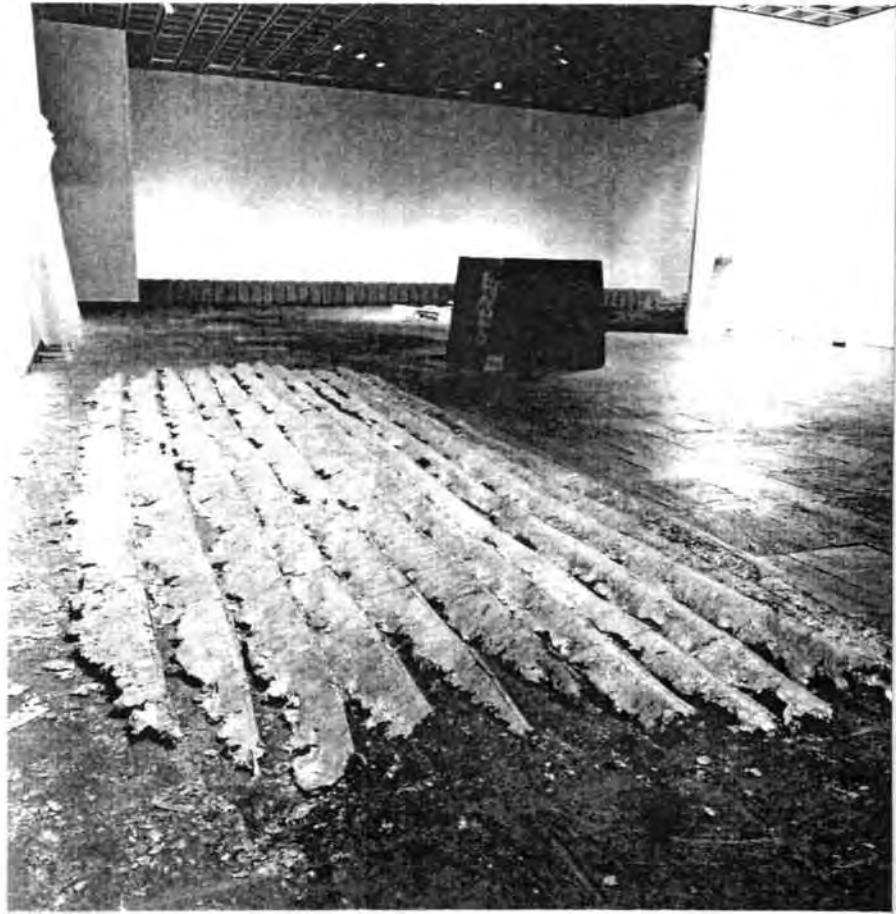
Desde este punto de vista, cabe referirse a la escultura : "Salpicaduras", como "el resultado" de una acción; que conjuga : elementos de acciones reales -en este caso arrojar plomo fundido contra la intersección de una pared con el suelo-, hechas por el artista; con propiedades del material- el paso del plomo de estado líquido a sólido- y conexiones entre el espacio real- la intersección de la pared con el suelo- y el resultado final, visual de la obra.

La sensación, que tiene el espectador del conjunto, hace que pueda percibir, la crudeza de la obra, arrojar; con violencia plomo contra la pared; sintiendo "la energía contenida en el gesto."

Si el valor de esta acción de energía, es importantísima en las consecuencias expresivas de la obra, no lo es menos, la elección del material, fundamentada en la posibilidad de cambio, de transmutación que presenta el plomo.

El tercer elemento, en juego, es la pared-suelo, una barrera, que es a la vez un molde -abierto si se quiere- y que concretiza su forma final.

La obra se manifiesta como: la reunión e interrelación de acciones, materiales y espacios.



RICHARD SERRA. SPLASH. 1969.

**ACCIONES QUE GENERAN IMAGENES EN
LA ESCULTURA CATALANA
CONTEMPORANEA.**

En el apartado: " el material como componente creativo, señalábamos las ideas de Alexandre Cirici, cuando se refería a las relaciones entre la materia y el autor, y señalaba, que para él, el hombre es esencialmente el factor adaptable, de esta relación, donde la inteligencia sirve para facilitar esta adaptación. Por otro lado, también decía que la materia diferencia las formas que la plástica adopta en un u otro lugar, o en una u otra época.

Parece desprenderse de estas palabras, la idea de un material propio, genérico de un lugar o de un tiempo.

Estas consideraciones, que si bien son validas en la escultura del siglo pasado, donde el escultor actuaba con materiales próximos a su entorno y identificados con concepciones que diferenciaban los materiales en categorías,- la famosa división en materiales nobles y pobres-, queda totalmente rebasada cuando, mediante el avance de los sistemas de transporte y la creación de nuevos materiales- generalmente de uso industrial-, hacen que el escultor disponga de un amplio repertorio de ellos para desarrollar su obra.

Desde este punto de vista, hay que señalar que no se puede efectuar un análisis de las características que la aparición de las acciones sobre la materia, tiene en la escultura catalana contemporánea, puesto que la idea de un material o materiales propios del ámbito geográfico de Cataluña, queda desplazada y el material, es más un producto

general del hombre,- donde la creación de nuevos materiales queda pronto absorbida por el resto del mundo-, que un producto de identificación de un determinado lugar.

La intrusión, de las acciones que generan imágenes, en la escultura catalana contemporánea, esta vinculada a la aparición de propuestas artísticas donde la idea, es el elemento clave; y la practica artística se sitúa en los territorios de la reflexión y el comportamiento.

Practicas, todas ellas, recogidas en el movimiento, que se denomino arte conceptual.

Cabe destacar, que la situación del arte conceptual, en Cataluña no es extrapolable a la corriente internacional donde se manifestó. Los artistas catalanes de esta corriente no son estrictamente conceptuales; en el sentido que en sus propuestas, " la materialidad ", es bien patente, y si bien, sus obras despiertan la reflexión, lo hacen a partir de la conjugación de idea y materia.

La desmaterialización, propia del arte conceptual, -para primar a la idea-, se utiliza en contadas ocasiones.

Uno de estos casos, es el de Antoni Llena ,donde la radicalidad de sus posturas hace que realice exposiciones, como la que explica:

"EN EL AÑO 1968, EN LA PETITE GALERIE DE LERIDA, YO TENIA LA



INTENCION DE EXPONER MIS ESCULTURAS DE PAPEL, PERO UNA VEZ EN LA SALA ME PARECIO QUE ERA TAN ABSURDO EXPONER OBRAS HECHAS EN MARMOL, COMO EN PAPEL. ENTONCES, RESEGUI CON UN LAPIZ LA SOMBRA QUE ESTAS ESCULTURAS HACIAN SOBRE LA PARED. LAS VOLVI A PONER EN LA CAJA, DONDE LAS HABIA TRAIIDO Y ME LAS LLEVE."

(28)

Escultura disecada. 1964-1965.
Papel y goma espuma. 16 cm.

La actitud de Antoni Llena, en esta exposición, si que se vincula estrechamente a las ideas conceptuales y valoriza el aspecto reflexivo de la obra a partir, de lo que podíamos denominar: "la presencia de una no existencia "; donde la apariencia material de la obra queda sobrepasada, de hecho ni se ve; la escultura y su material, no son el fin de la obra, sino el medio por el cual, se concretiza la acción.

Josefina Miralles también trabaja, durante la década de los setenta, en la via de la materia.

La importancia de sus trabajos, hay que situarla en la cualificación que ella hace de la materia como búsqueda artística, donde el carácter del material hace que realice diferentes propuestas.

En su libro: "Materiales Naturales-
Materiales Artificiales", donde reflexiona sobre
su obra, dice:

"LA MATERIA HA SIDO EL PRIMER
ELEMENTO QUE DESDE EL PRINCIPIO DEL
ARTE, EL HOMBRE HA TRATADO
ARTISTICAMENTE. DESDE LA ESCULTURA
GRIEGA, PASANDO POR LA CERAMICA DEL
SIGLO XVIII, HASTA HOY, LA MATERIA,
PIEDRA, MADERA, BARRO, ETC..., HA
ESTADO MANIPULADA Y TRANSFORMADA CON
UN RESULTADO QUE ES EL OBJETO
ARTISTICO O LA OBRA DE ARTE.
EL PROPOSITO DEL TRABAJO, ES TRATAR A
LA MATERIA COMO MATERIA, SIN
MANIPULARLA, TRANSFORMARLA O
CONFERIRLE OTRO VALOR O SIGNIFICADO,
QUE NO SEA LA UNICA Y ESTRICTA
CALIDAD DE MATERIA POR ELLA MISMA.
POR ESTO ESCOGI LOS MATERIALES
NATURALES, PORQUE EL HOMBRE NO HA
INTERVENIDO DE UNA MANERA DIRECTA EN
SU FORMACION."

(29)

Esta declaración de principios de
Josefina Miralles, hace que estructure sus
trabajos bajo cuatro líneas de actuación que
son: << la aproximación y diferenciación natural-
artificial >>, << la contradicción forma-
materia >>, << la contradicción objeto-concepto
>> y << el contexto y el cambio >>.

Dentro de este último apartado,
realiza la serie : " traslaciones ", donde, como
ejemplo, coloca sobre el mar, el agua, un
cuadrado de hierba natural. La imagen es
profundamente perturbadora y crea una serie de
asociaciones-disociaciones, fruto del encuentro
de las dos materias. Las cualidades de las
materias se ven valorizadas por su
contraposición de naturaleza y situación.

Una acción que crea una imagen
transcribiendo una reflexión :



" ESTA PARTE DEL TRABAJO QUIERE
PROFUNDIZAR EN EL SENTIDO DE QUE CADA
MATERIAL TIENE EL LUGAR QUE LE
PERTENECE. "

(30)

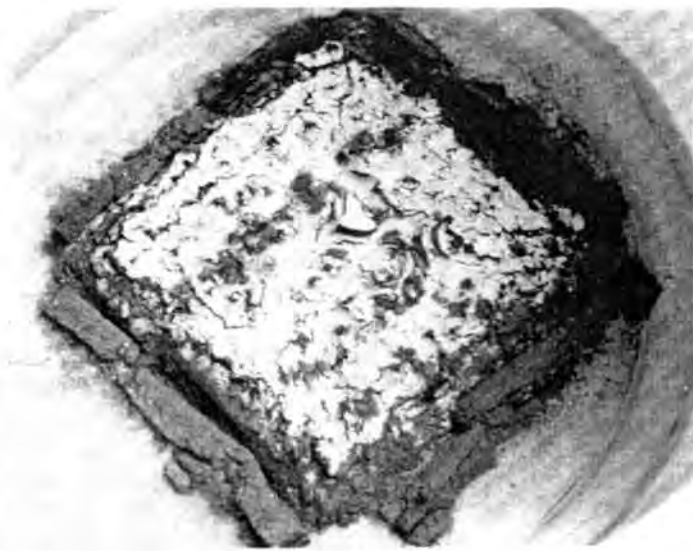
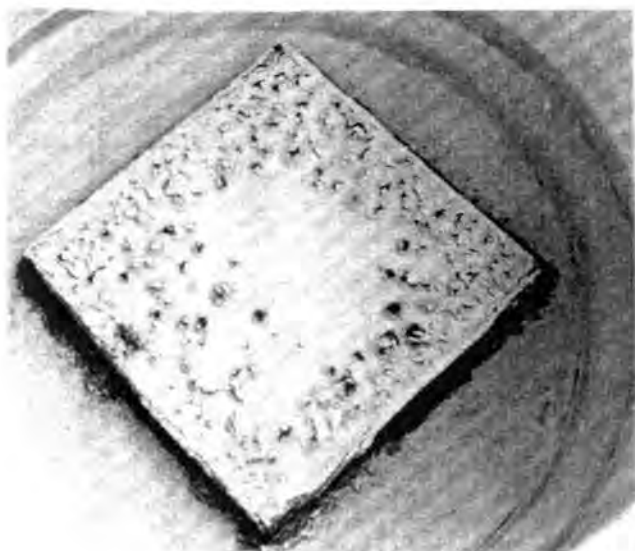


Translacions. 1973.1974.

Pere Noguera (La Bisbal, 1941), también utiliza las cualidades de la materia y sus procesos físicos de conformación-disolución, en parte de su obra.

Pere Noguera, que tiene una formación dentro del campo de la cerámica artesanal, su pueblo, La Bisbal tiene una larga tradición cerámica; realiza a partir de los comienzos de la década de los 70, una serie de obras, donde el aspecto procesual y de acción sobre la materia es muy patente.

En el año 1973, realiza una de sus primeras acciones sobre la materia cuando sumerge, en un recipiente lleno de agua una baldosa de barro crudo, sin cocer; la acción del agua sobre el barro, deshace la forma y disuelve el barro integrándolo a él. El proceso natural y lento, hace que la obra adquiera un carácter vivo y que depase la condición de imagen fija para convertirse en un acontecimiento.



Acciones. 1973.

La utilización de los elementos que Pere Noguera pone en juego en sus obras, derivan, posteriormente, hacia situaciones, que se integran dentro del ámbito de las instalaciones; conservando, eso sí, el valor de la acción y las cualidades expresivas de los procesos sobre la materia.

En 1982, realiza en la Escola Illa, de Sabadell su acción-obra: "Cru, Cuit, Trencat i ...", donde a partir de diferentes elementos como: tierra en polvo, baldosas cocidas, baldosas sin cocer, cántaros cocidos y sin cocer, moldes de yeso, cubos de agua, trapos de cocina etc...; realiza diferentes operaciones donde se pone de manifiesto las cualidades del material, que él utiliza generalmente en sus obras- el barro-, para exponer sus propiedades y comportamientos, en los diferentes estados del material, en bruto y manipulado.

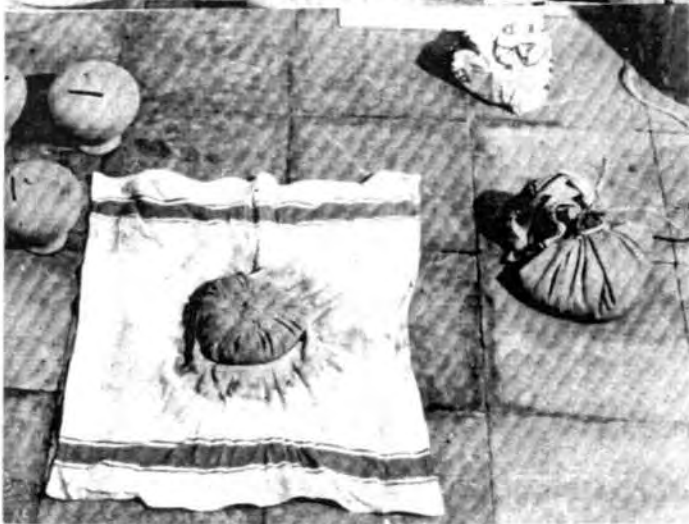
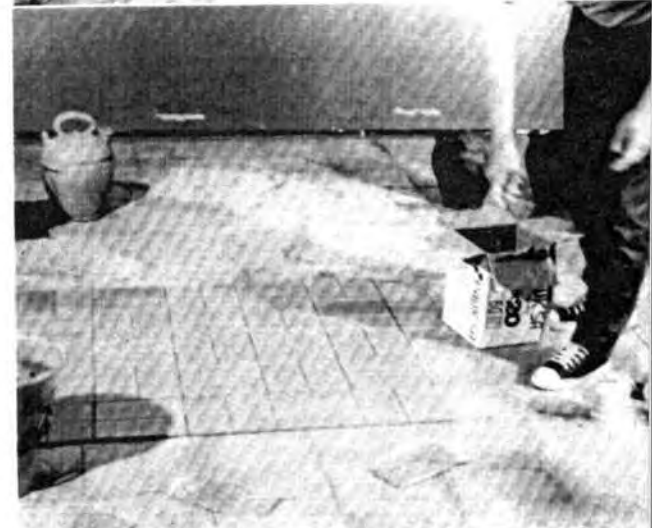
La idea de modificación, de cambio, de transformación, en definitiva de acción se encuentra en la base de todas estas obras realizadas durante estos años.

Las posibilidades de cada material hacen, que se cree un sistema de producción de imágenes donde la interrelación de las diferentes cualidades creen la obra.

En el catálogo del III Simposium del arte del Performance, realizado en Lyon en 1981 dice:

"POR LO QUE SE REFIERE A LOS MATERIALES NATURALES EMPLEADOS EN LA EJECUCION , COMO SON EL AGUA, EL BARRO, LA LEÑA Y EL FUEGO- EN EL CASO DE LAS ULTIMAS INSTALACIONES-CADA UNO DE ELLOS SE MODIFICA CUANDO ENTRA EN CONTACTO CON LOS OTROS."

(31)



PERE NOGUERA.CRU, CUIT, TRENAT I..... . 1982.

Francesc Torres (Barcelona, 1948), también en sus inicios realiza diferentes experiencias en las acciones sobre los materiales,- aunque posteriormente su práctica artística se sitúa más intensamente dentro de los postulados de las instalaciones, con recursos técnicos como el video y con una evidente carga de crítica política y social- y sus transformaciones.

A finales de los años 70, Francesc Torres realiza diferentes obras, donde el proceso de mutación del material se ponía en evidencia.

Este es el caso de su: "Esferoide de Hielo ", de 1968, donde el agua como material, sufría diferentes acciones que modificaban su estado físico ; la obra es, un bloque esferoidal de hielo, conseguido a partir de la introducción de agua en una bolsa de plástico; donde se solidificaba mediante un proceso de congelación, la primera transformación se consigue a partir de dotar al agua de forma; por su introducción en la bolsa de plástico, un material amorfo se manipula para reorganizar su aspecto; el siguiente paso consiste en liberar al agua-hielo de su contenedor y dejar que lentamente -de un modo natural-, el bloque se vaya descongelando, cambiando de forma constantemente, minuto a minuto, para recuperar el estado inicial del agua, líquido; pero esta vez sin ningún tipo de contenedor que recoja el agua.

El material adopta de nuevo su estado natural -líquido- y su aspecto normal -amorfo-; el cambio de estado físico y de aspecto formal es la idea que contiene a la forma.

El tiempo- en el cual se produce el



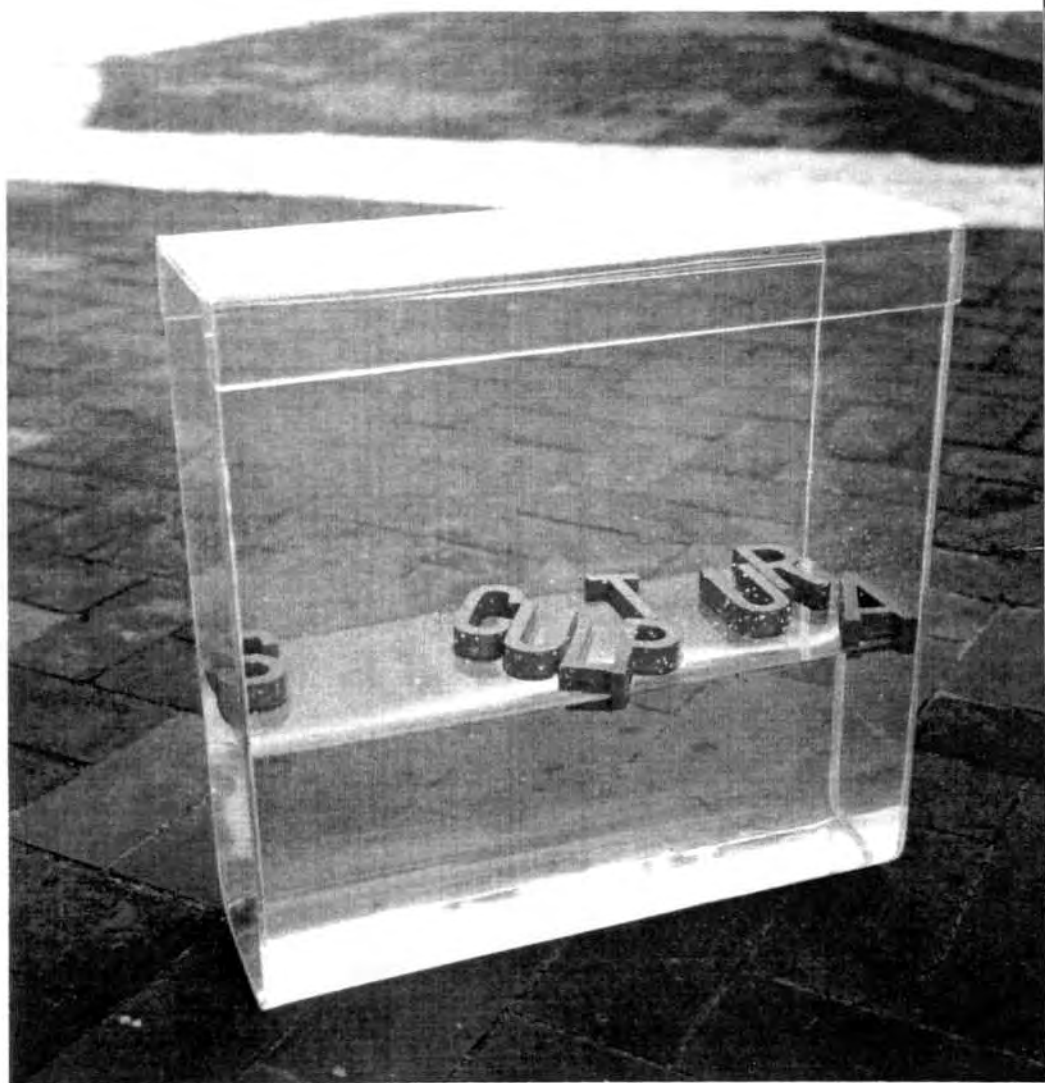
FRANCESS TORRES. ESFEROIDE DE GEL. 1968.

proceso -congelación-descongelación-, aporta también el concepto de efímero, como una actitud contenida dentro de la acción.

La idea de la escultura como proceso de cambio y transformación se encuentra también reflejada en su obra: "Sculptura", donde se manifiestan de un modo directo sus ideas sobre ella.

Esta obra, esta compuesta por un receptáculo de plexiglás, ocupado por agua en un tercio de su volumen, donde se han depositado las letras que componen la palabra "Sculptura"; realizadas en corcho pintado de color rojo, lo que permite que floten en la superficie, modificando, por medio de la gravitación universal, su orden-significado y transformándose lentamente en palabras nuevas, imaginarias.

Una obra que resume una actitud sobre el concepto de escultura, estableciéndose, como una teoría visual, un ejemplo físico de las ideas, recursos y consecuencias de la escultura de Francesc Torres.



FRANCESC TORRES. SCULPTURA. 1969.

Abandonando el ámbito de estos creadores, situados en el conceptual y retomando un tiempo mas próximo al nuestro; hay que hacer mención a otro grupo de escultores catalanes, que también utilizan los procesos físicos sobre la materia, para realizar sus obras, aunque dentro otra visión mucho más objetual y permanente. De las propuestas de actuación, de acontecimientos, se pasa a una situación donde la escultura vuelve a tener una presencia como objeto, de la que los conceptuales negaban o ponían en cuestión.

Este es el caso de Enric Pladevall (Vic, 1951), que utiliza procedimientos artesanales, para producir importantes torsiones en troncos de madera de fresno o de haya.

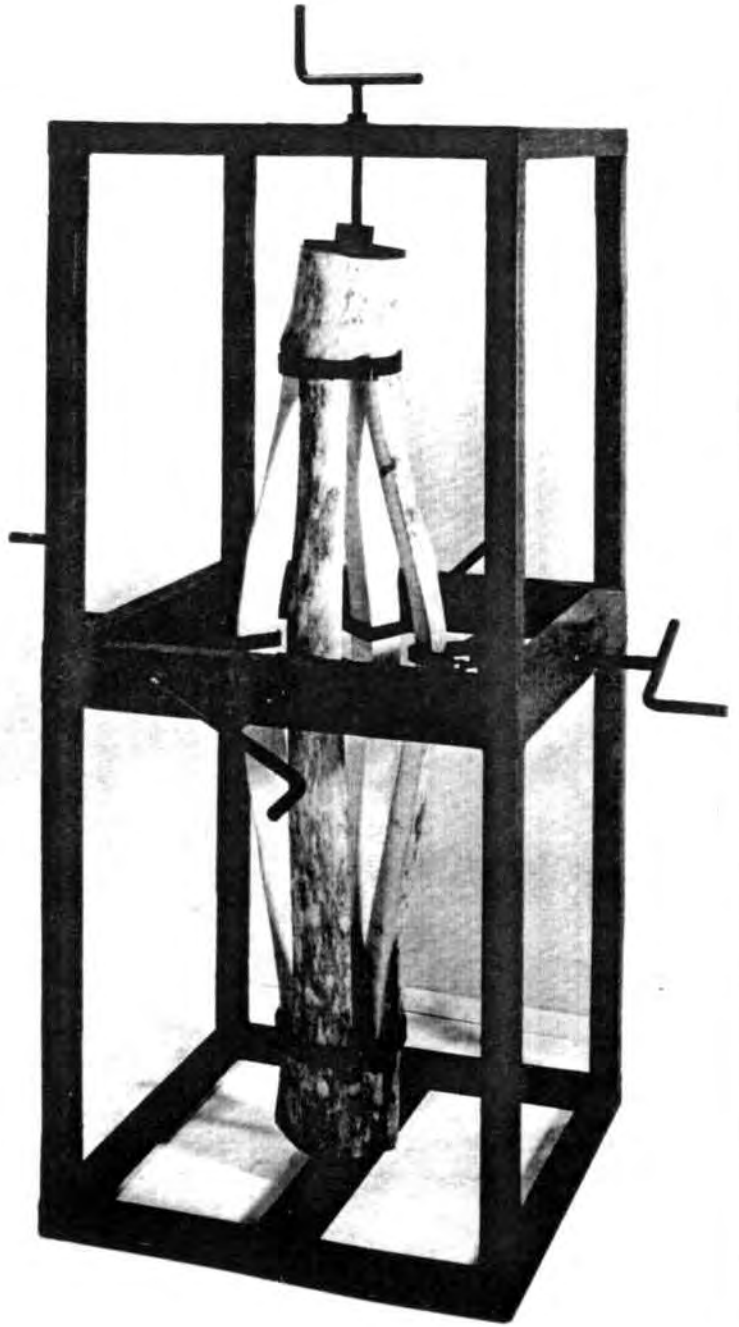
La elasticidad con que trata a estos troncos crea una tensión visual, produciendo imágenes que se sitúan en el límite de la experiencia- al punto de ruptura de la madera-y que contrastan con la rigidez del hierro que aguanta y fija la torsión.

En estos trabajos, compuestos de madera y hierro no se manifiesta un diálogo de igual a igual, sino que se pone en evidencia, el poder del hierro sobre la madera; los troncos son totalmente dominados por la acción del escultor, sirviéndose del hierro, y adoptando la forma prevista. Un proceso físico, que supone la permanencia y la clara manifestación del proceso de realización, donde el recurso es parte visible del resultado de la obra.

Una metáfora que evidencia, el poder que el hombre tiene, o se propone, sobre la naturaleza.



ENRIC PLADEVALL. PROCESO DE CONSTRUCCION DE LA SERIE TITAN. 1982



ENRIC PLADEVALL. TITAN X. 1982.

Manel Civit (Barcelona,1957), realiza una serie de trabajos que lleva el título genérico de : "Troncs", donde acciones elementales sobre troncos de madera crean la imagen.

Las obras de Manel Civit, en su serie "Troncs", son el resultado de desgajar un tronco en multitud de partes, siguiendo su estructura natural,- sus fibras-, puliendo cada una de estas partes y recomponiendo, finalmente su aspecto inicial.

Este proceso de destrucción-reconstrucción, hace que la obra vuelva a su origen primario; conteniendo las acciones que el escultor ha inflingido al tronco. No estamos pues, ante un objeto natural, aunque pueda parecerlo, sino ante una obra que se debate entre el origen y el final de la acción.

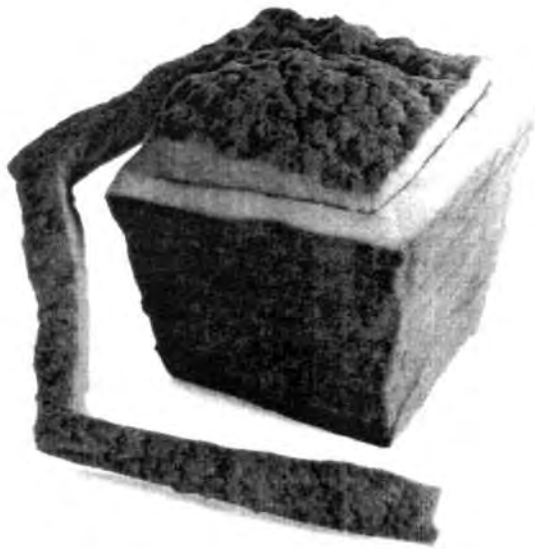


MANEL CIVIT. ALZINA I. 1986.

Antoni Abad (Lérida, 1956), realiza un grupo de esculturas con goma-espuma; a partir de acciones sobre ella, donde se manifiesta las propiedades del propio material.

Las cualidades de la goma-espuma: poco peso-gran volumen, maleabilidad, capacidad de adaptación etc, se explotan para conseguir unas esculturas donde se pone en contradicción el carácter tradicional de los materiales de la escultura.

Antoni Abad realiza acciones simples, cortes en un volumen de goma-espuma, para producir una serie de transformaciones formales; donde el material adopta una forma fruto de sus propias cualidades y de las decisiones del artista y mediante el proceso final de teñido del material, consigue transgiversar, ocultar, el material para dotarlo de significaciones donde las contradicciones: gran volumen-poca masa; cambio-permanencia; duro-blando, etc, hacen que la percepción de sus obras se sitúe en el territorio de la ambigüedad.



ANTONI ABAD. ESCULTURES MALLEABLES. 1986.

PROTAGONISMO DEL ESPACIO.

Desde que la escultura se apodera del espacio, como un material plástico más, surge toda una vía de comportamiento, donde el espacio de exposición: la galería, el museo o el espacio urbano o natural, viene a desempeñar un aspecto prioritario en la concepción-realización de la obra.

Artistas vinculados a diferentes movimientos y planteamientos escultóricos, descubren, con fascinación el poder del espacio como generador de la obra.

A partir de este momento los planteamientos se verán ampliados en una concepción donde se trabaja con el espacio y no únicamente en el espacio.

Desde este punto de vista, actitudes como el Land Art, la relación con la arquitectura, el minimal, el conceptual, las instalaciones etc; movimientos que por otra parte, hay que aclarar que no son excluyentes unos de los otros, se situarán en un ámbito donde el espacio se recalificara mediante las propuestas, acciones y esculturas que los artistas construirán en él.

Las aportaciones y consecuencias que esta aptitud, fruto de diferentes planteamientos, darán a la escultura; facilitaran el auge de esta, y el replanteamiento del papel que tradicionalmente tenían los lugares de exposición como espacios preparados para recibir esculturas y no tanto para crearlas.

Cabe destacar, por lo tanto, en lo que se refiere a las instalaciones, que no son, un modelo teórico de comportamiento artístico, sino una posibilidad de articulación espacial y conceptual; que tiene sus propios mecanismos de percepción relacionados con la acción que la crea y el espacio que la contiene.

Este hecho indica que las instalaciones son obras donde se mezclan diferentes prácticas, como la pintura, la escultura, el video, el sonido, etc...; y que crean una especie de escenografía donde la percepción, más que dirigirse hacia la visión de un objeto, se sitúa entre la relación de los diferentes elementos que la crean para formar un ambiente perceptivo.

Espacios tradicionales de exposición como la galería y el museo, espacios lejanos, naturales o urbanos, espacios atípicos, reales, etc...; se utilizarán por la escultura a partir de las instalaciones efímeras o permanentes de los escultores.

MODIFICACION Y RELECTURA DE LOS ESPACIOS DE EXPOSICION.

Desde que la escultura abandonó, como única vía de circuito comercial, los encargos públicos o privados; aparecieron los salones oficiales, las grandes exposiciones universales y las galerías privadas, como el mecanismo donde se mostraban las obras y se comercializaban.

Aparece entonces, la galería como el espacio donde el escultor, el artista mostraba sus obras.

Esta concepción de la galería como lugar de intercambio, se ve ampliada por la escultura contemporánea, cuando los artistas empiezan a valorizar, las condiciones específicas, que presentan estos lugares y dan una importancia capital al espacio donde se muestra el arte.

La supuesta neutralidad, que estos espacios poseen, o deberían de poseer, se pone en contradicción con las ideas de los escultores, que empiezan a considerar a la galería, al espacio de exposición, como un elemento más a considerar en el resultado final, perceptivo de la obra.

El escultor Brian O'Doherty, publicó una serie de artículos en 1976, en la revista Art Forum, titulados: "Dentro del cubo blanco", donde analiza el papel del espacio de la galería de arte y clarifica las ideas- que de hecho ya se llevaban a la práctica desde hacía bastantes años-sobre el impacto que

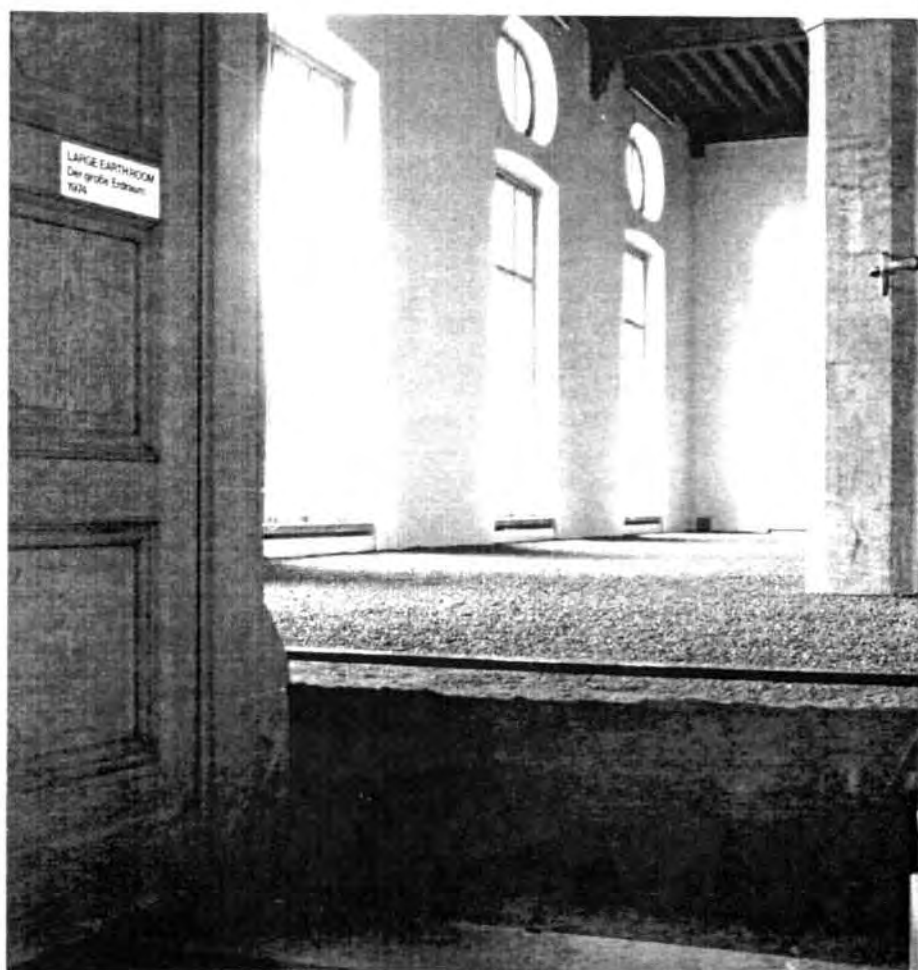
el espacio de exposición tiene en la percepción de la obra:

"EL MUSEO Y LA GALERIA YA NO SON ESPACIOS NEUTROS, SINO UN <<MARCO>> FISICO Y SOCIO-CULTURAL QUE EJERCE UNA ACCION SOBRE LA PERCEPCION DE LA OBRA Y QUE PUEDE MODIFICAR SU SIGNIFICADO, Y QUE -AL MISMO TIEMPO- PUEDE PERCIBIRSE DE UN MODO DISTINTO DEBIDO A LA PRESENCIA DE LA OBRA. EL SUELO, EL TECHO, LAS PAREDES, LAS ESQUINAS, ETC... TAMBIEN SE ESTUDIAN DESDE LA PERSPECTIVA DE SU INTERACCION CON LA OBRA DE ARTE, QUE YA NO ES NECESARIAMENTE UN OBJETO, SINO QUE QUIZAS PUEDE CONSTITUIR TAMBIEN UN ENTORNO.

(32)

Estas ideas, se encuentran en la base de algunos trabajos del escultor norteamericano Walter de Maria (Albany, 1935); cuando llena completamente el espacio de una galería con tierra, hasta una altura aproximada de 50 cm colocando una placa de vidrio en el acceso, que aguanta a la tierra.

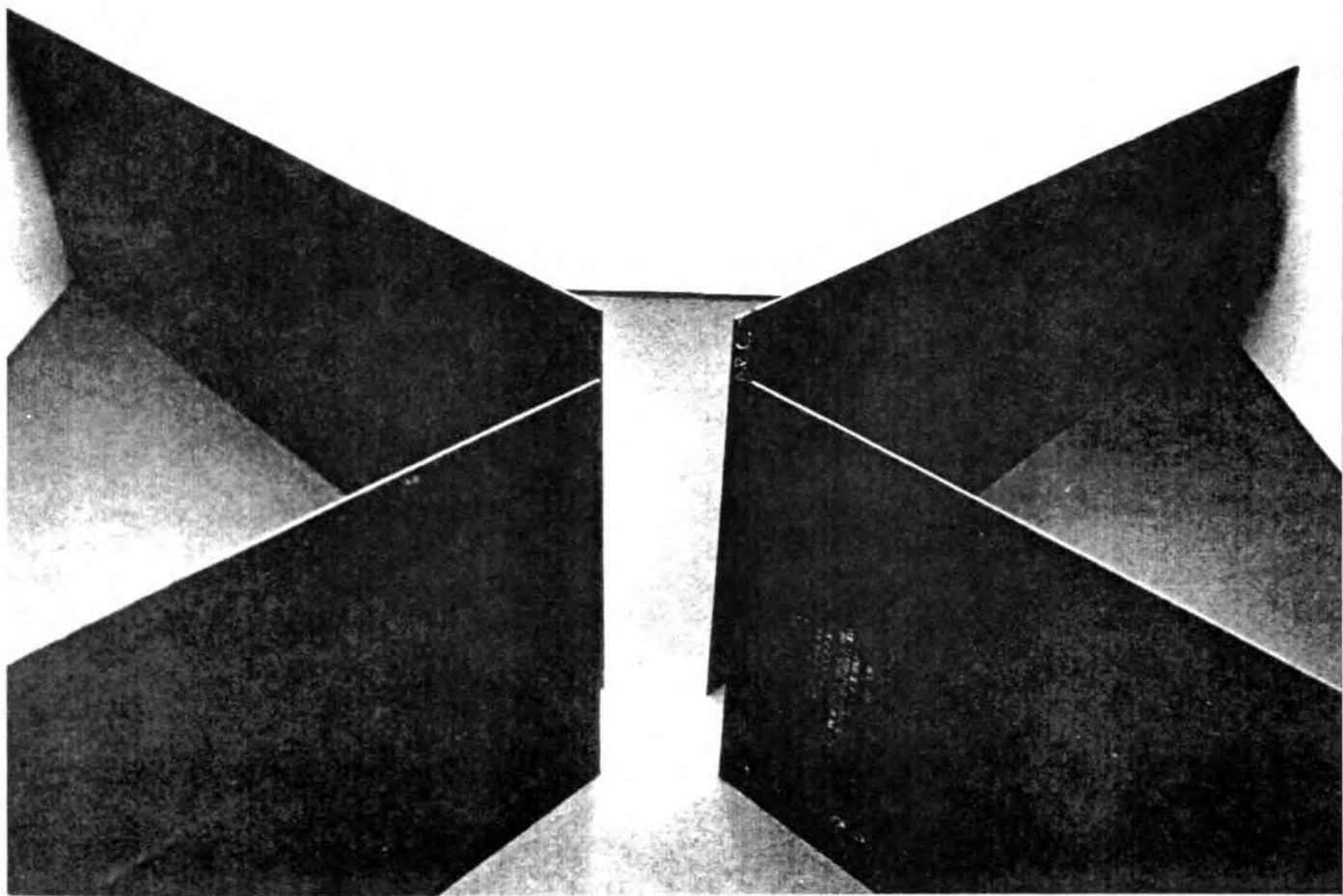
El acceso, a la sala de exposición, es imposible, la percepción de la obra se sitúa entre la inaccesibilidad y la constatación del valor del espacio como un elemento clave en la obra.



WALTHER DE MARIA. DARMSTADT EARTH ROOM. 1974.

Richard Serra, también aprovecha las características del espacio donde instala sus obras, dividiéndolo y teniendo en cuenta-antes de la realización- las medidas, disposiciones espaciales de la sala, donde se concretará la escultura.

Estas "site specific" de Richard Serra, son obras que por el material empleado, el hierro -a diferencia del material de Walter de Maria, la tierra, que por su composición se adapta perfectamente a cualquier lugar-; requieren una previsión, un contacto directo con el lugar de exposición, y un control estricto "avant la pose" de la obra.



RICHARD SERRA. CIRCUITO. 1972.

Dan Flavin (Nueva York, 1933), también recalificara el sentido del espacio de exposición, cuando materializa sus obras, a partir de la luz que resulta, de la colocación de lámparas fluorescentes en la galería.

Las obras de Dan Flavin, aportan a esta situación, la característica de la inmaterialidad de la luz -aunque el elemento productor de la luz, el fluorescente se ve claramente y está situado de una forma concreta; la luz, es el elemento principal de la obra-, estas obras valorizan el espacio donde se sitúan y se integran a él.

En 1965, Dan Flavin, ya manifestaba, las consecuencias que el uso de la luz, suponía para sus obras:

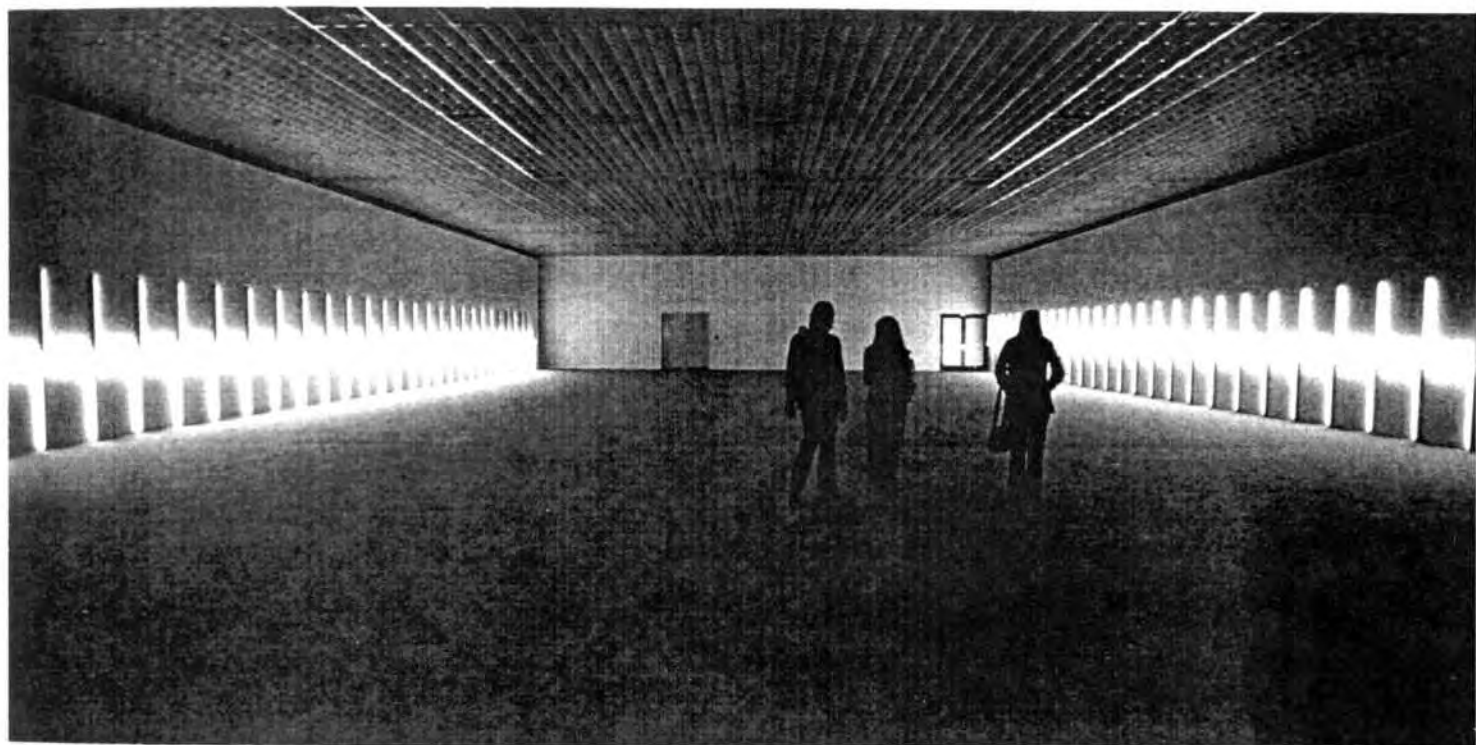
" AHORA EL ESPACIO QUE CONTIENE A LA OBRA Y LAS PARTES QUE LO FORMAN - PAREDES, SUELO, TECHO- SIRVEN DE APOYO A LA BANDA DE LUZ POR EL HECHO DE CONSTITUIR SU LIMITE..."

(33)



Nominal tres. 1963. Luz fluorescente blanca y fría. 244 cm.

Las obras de Flavin, hacen que el espacio de la galería y el espacio de la obra se fundan y sea muy difícil de concretar si la obra es la luz que proyectan los fluorescentes o la sala donde están instalados, que atrapa, que contiene a la luz.



DAN FLAVIN. SIN TITULO. 1973-1974.

INTERVENCIONES ESCULTORICAS EN ESPACIOS NATURALES.

Durante la década de los años 60-70, muchos escultores compaginan la presentación de sus obras en galerías, con la creación de espacios escultóricos, situados en la propia naturaleza.

Es entonces cuando aparece lo que se ha denominado "land art" o arte de la tierra.

Estos planteamientos que surgen en primera instancia, como un rechazo al marco habitual de exposición y actúan también como crítica patente al mercantilismo del arte y de la sociedad industrializada; crean unos comportamientos escultóricos, donde el espacio donde se sitúan las obras actuara con la misma potencia que la obra en sí.

Así aparecen realizaciones, en lugares tan exóticos y remotos como: desiertos, lagos, acantilados etc...

La naturaleza pasa a ser el marco de actuación, el lugar donde los artistas realizaran sus obras, dejando de ser únicamente un referente sobre el que construir sus obras.

El artista inglés Richard Long (Bristol, 1945), realiza a partir de finales de los años 60, toda una serie de trabajos en la naturaleza, -aunque posteriormente los expone mediante la fotografía, la documentación, el

proyecto o la instalación en galerías de arte donde la naturaleza sirve para realizar sus obras; a partir de los elementos que el encuentra en ella.

Esta idea de relacionar materiales propios del lugar, a partir de su reorganización en formas que el artista decide como el círculo o la línea; reflejan un espíritu de creación donde el artista no tiene vocación de corregir a la naturaleza sino de integrarse a ella, como un elemento más.

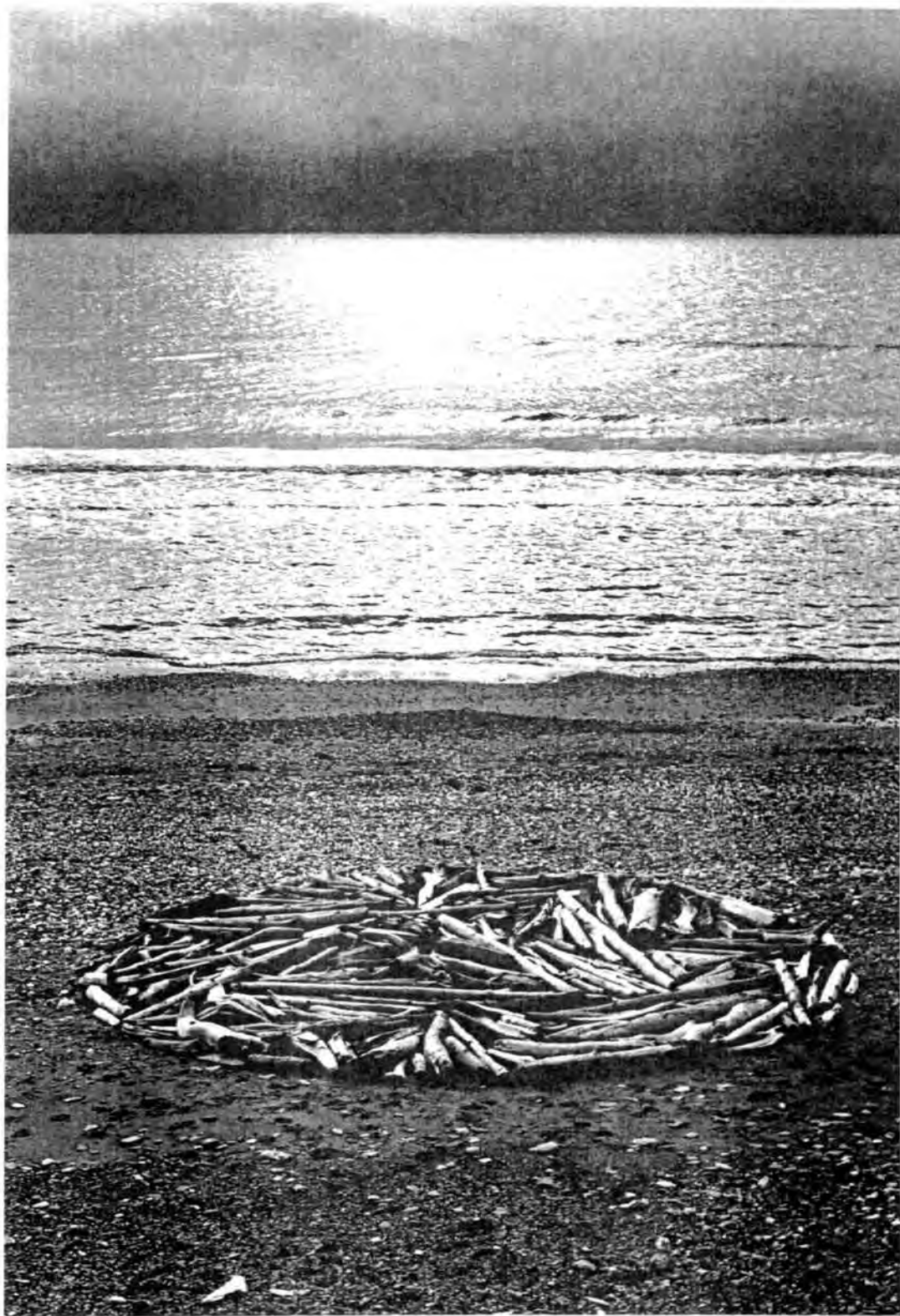
A propósito de esta idea Richard Long dice:

"UNA ESCULTURA ALIMENTA LOS SENTIDOS DIRECTAMENTE EN UN LUGAR. UNA FOTOGRAFIA O UN TEXTO ALIMENTAN LA IMAGINACION POR EXTENSION HACIA OTROS LUGARES. UNA ESCULTURA ORDENA Y CONCENTRA MATERIALES. SUPONE UNA PARADA EN EL CAMINO. UN PASEO ES UNA MANERA SENCILLA DE PASAR Y ORDENAR EL TIEMPO.

MI ARTE ES UN COMPROMISO CON LA FORMA, LA MATERIA EL ESPACIO Y EL TIEMPO DEL MUNDO. SE ENCUENTRA EN LA NATURALEZA DE LAS COSAS."

(34)

Estas declaraciones de Richard Long, evidencian la importancia que la relación con la naturaleza tendrá en su obra; la obra de Richard Long se fundamenta en la experiencia directa con el paisaje, para descubrir el potencial que estos lugares tienen para el desarrollo de comportamientos escultóricos.



RICHARD LONG. A CIRCLE IN ALASKA. 1977.

Dentro de este mismo contexto, podemos encuadrar la obra del alemán Nils Udo, que realiza multitud de obras a partir de los materiales que la naturaleza brinda en un determinado lugar, para evidenciar los procesos naturales y su relación con la vida del hombre:



" DESDE 1972 TRABAJO EN LA NATURALEZA Y CON LA NATURALEZA. HE PLANTADO, ENTRE OTRAS COSAS, ARBOLES, ARBUSTOS Y FLORES. HE MODELADO LA TIERRA Y HE SEMBRADO HIERBA, HE TRABAJADO CON LAS PIEDRAS, CON LAS RAMAS, CON LAS FLORES, CON LOS FRUTOS, CON LA VEGETACION, CON EL AGUA, CON LA NIEVE Y CON EL FUEGO; Y AL MISMO TIEMPO ME HE SERVIDO DEL SOL, DEL VIENTO, DE LAS MONTAÑAS, DE LOS ARROYOS Y DE LOS PRADOS, DE LOS BOSQUES Y DE LOS ANIMALES. CON LA CAMARA HE CAPTADO LOS EFECTOS DE LAS ESTACIONES SOBRE MI TRABAJO, HE REFLEJADO EL CRECIMIENTO DE LA VIDA Y TAMBIEN SU DECADENCIA."

(35)

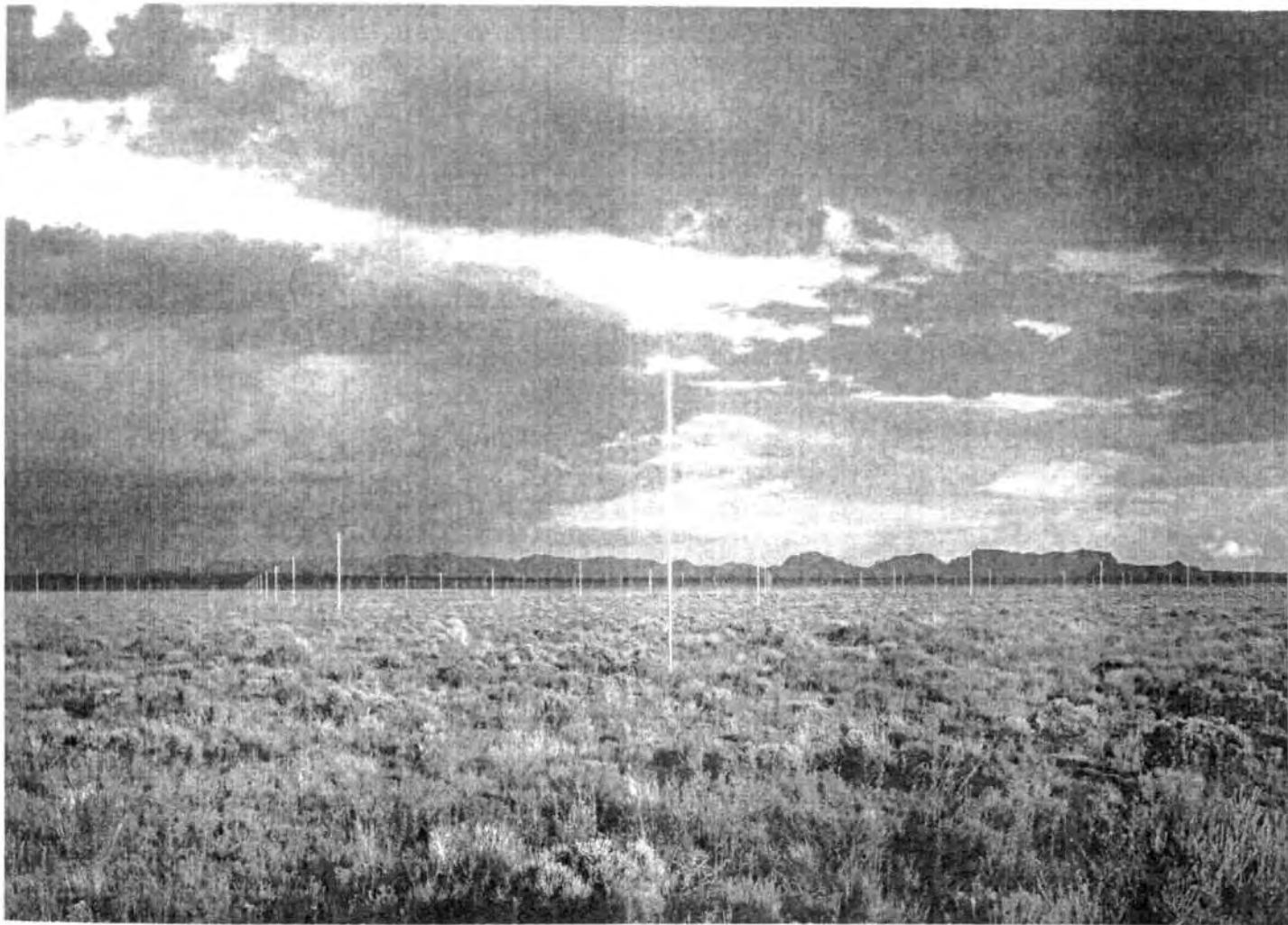
Dast Nest. 1978. Tierra, piedras, hierbas, ramas de abedul. 10 m de diámetro.

La obra de Walter de Maria: "Campo de Rayos", instalada en el desierto de Quemado, Nuevo México, Estados Unidos, también se puede integrar dentro de esta corriente de comportamiento, si bien presenta unas particularidades que parecen distanciarla de ella.

Esta obra esta constituida por 400 barras metálicas, colocadas verticalmente formando una cuadrícula de una milla por un kilómetro -el tema de el kilómetro ha sido desarrollado por Walter de Maria en otras obras-, aniveladas, superando los desniveles del terreno.

Estas barras, tienen la particularidad de funcionar como pararrayos, atrayendo sobre ellas a los rayos.

La obra, se materializara,-aparte de la presencia imponente de esas 400 barras apuntando hacia el cielo-, cuando cumplan su función-;aunque esta vez no sera como medida de protección para edificios- sino, como poder de invocación de las fuerzas de la naturaleza; una vez más un proceso físico se utilizara para crear un espectáculo estético, donde lo imprevisible, el momento de la caída del rayo, se conjuga con las presencias que el escultor ha colocado en un marco natural.



WALTHER DE MARIA. LIGHTNING FIELD. 1977.

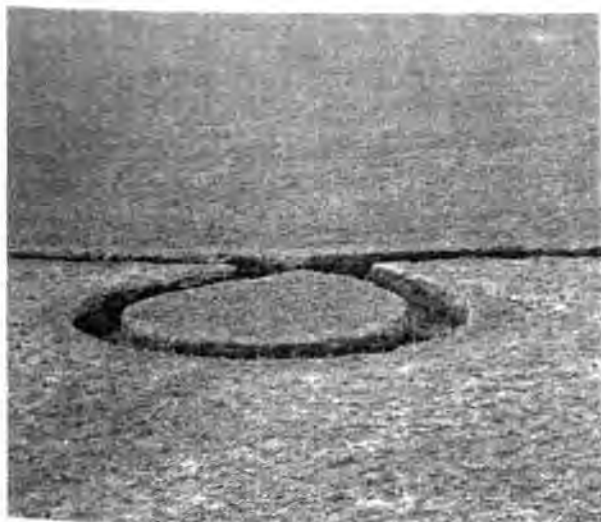
Michael Heizer (Berkeley, 1944, Estados Unidos), sitúa sus obras, también en el desierto. Son obras de grandes dimensiones, hechas a medida del espacio donde se realizan; estas obras tienen la particularidad, de que en la propuesta del artista existe la vocación de que el paso del tiempo, de los agentes climatológicos actúen, para modificar su apariencia.

Unas obras, "vivas", donde la documentación del proceso, la fotografía, sirve de testimonio de su existir.

Si en el trabajo de Walter de Maria, asistíamos a la invocación de las fuerzas de la naturaleza; los rayos, para crear un espacio eléctrico, donde el hombre, de alguna forma dominaba a la naturaleza; los trabajos de Michael Heizer, se diferencian porque la naturaleza; siempre sale triunfando; destruyendo las realizaciones del artista, modificándolos y evidenciando el poder de esta sobre el hombre.

Michael Heizer aclara sus posturas sobre la realización de sus obras en el desierto cuando dice:

" EN EL DESIERTO PUEDO HALLAR ESA CLASE DE ESPACIO VIRGEN, TRANQUILO, RELIGIOSO, QUE LOS ARTISTAS HAN INTENTADO INTRODUCIR EN SU OBRA."
(36)

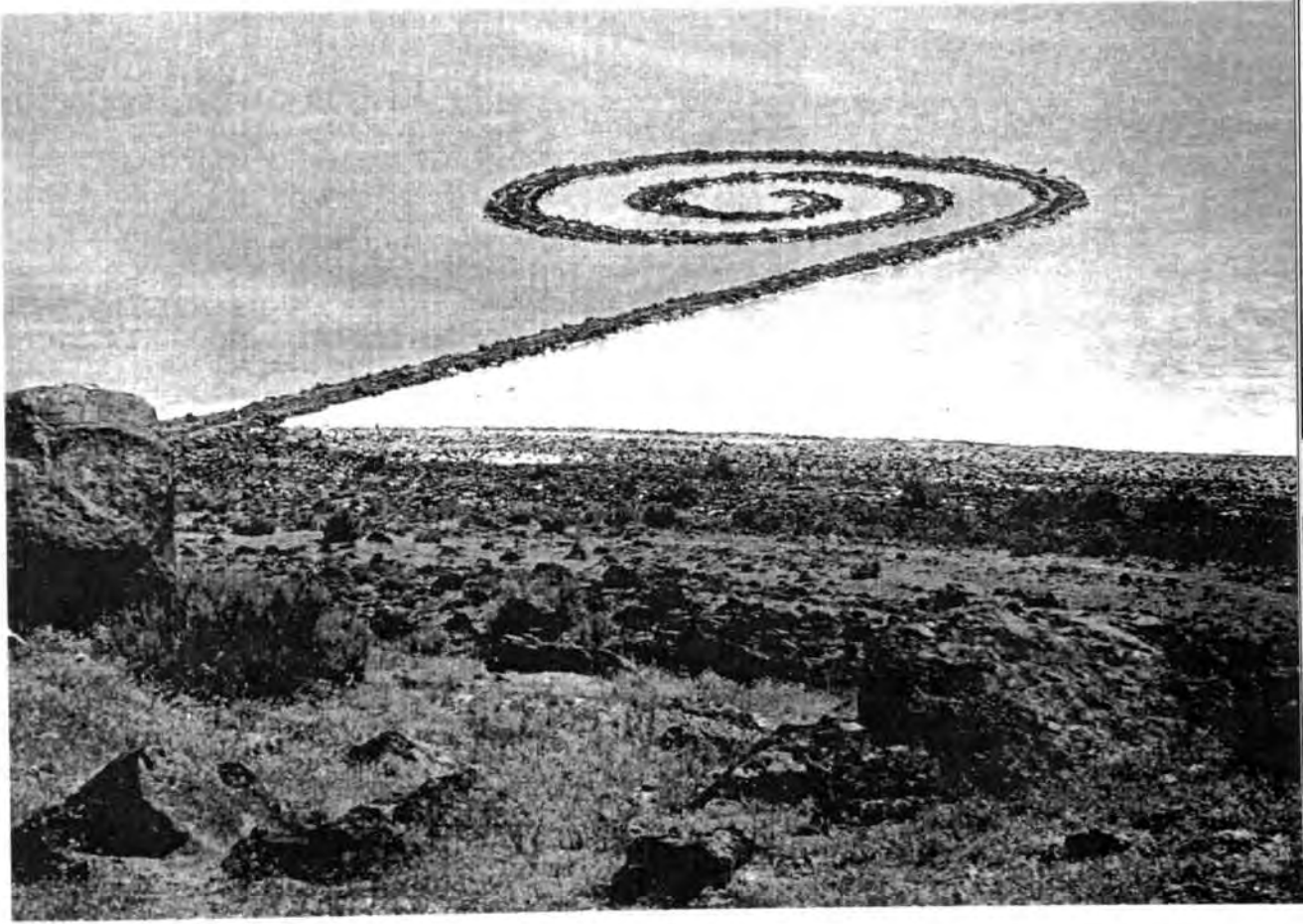


Isolated Mass/Circumflex, 9.1968.

Robert Smithson, (Passaic, 1938, Estados Unidos), es también uno de los pioneros del Land Art; su obra se basa fundamentalmente, en la modificación del comportamiento de la naturaleza, mediante las construcciones que él realiza.

Su obra: "The Spiral Jetty", realizada en el año 1973, en un lago del estado de Utah; consiste en la construcción de una gran espiral, realizada con piedras y tierra, que se adentraba en el lago desde una orilla.

El agua quedaba así, al abrigo del viento, inmovilizada, modificaba su comportamiento natural; puesto que la gran cantidad de sal que contenía este lago se iba precipitando hacia el fondo, cambiando el color de las aguas, atrapadas en la espiral.



ROBERT SMITHSON. SPIRAL JETTY. 1970.

Los trabajos de Christo Javachef (Gabrovo, 1935, Bulgaria), tienen comportamientos próximos a las actitudes del Land Art, -si bien no son exclusivos, porque también realiza muchos de sus proyectos en espacios urbanos, recubriendo monumentos, edificios etc.-

Las obras de Christo, suponen una implicación social en la obra; porque por la envergadura de sus proyectos, que tienen una gran complejidad técnica y requieren de multitud de permisos y de personas que trabajen para realizarlos, Christo implica a la naturaleza, la ciudad, los hombres y sus leyes, para producir una especie de monumentos provisionales a la capacidad del hombre de modificar su entorno.



CHRISTO. RUNNING FENCE. 1972-1976.

**EL PROTAGONISMO DEL ESPACIO EN
LA ESCULTURA CATALANA
CONTEMPORANEA.**

Dentro del ámbito de la escultura catalana contemporánea, son pocos los escultores que de una forma precisa hayan trabajado con la recalificación del espacio de exposición.

Si bien, el espacio ha sido un elemento tenido en cuenta, para muchas obras dentro del campo de las instalaciones; hay muy pocos ejemplos en que el espacio y su percepción sean el protagonista principal de la obra.

Una mención especial, requiere el trabajo de Tom Carr (Tarragona, 1956), cuando realiza en el año 1983 una serie de instalaciones en diferentes galerías de Barcelona: Joan Prats, Maeght, Trece y el instituto de Estudios Norteamericanos, bajo el título de: "Continuum Espacial".

Estas instalaciones consistían en la reflexión que la luz operaba sobre unas pequeñas formas simples, realizadas en espejo de vidrio, sobre la pared y el suelo de la sala; la estudiada colocación de los espejos servía para que se estableciera un juego de reflejos que ocupaban la sala, posibilitando una percepción del espacio diferente de la habitual, y por lo tanto sorprendente.

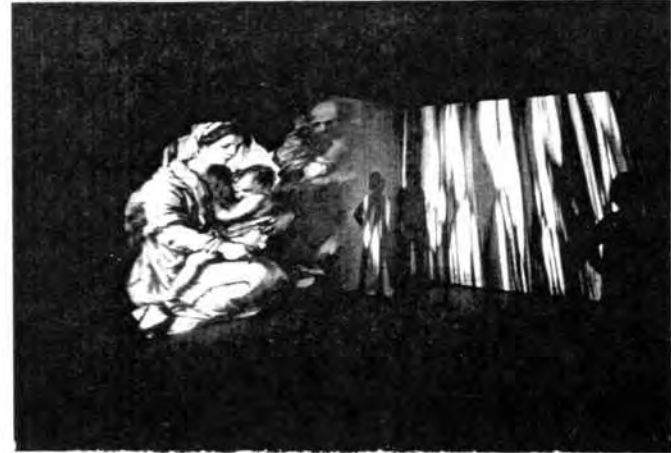
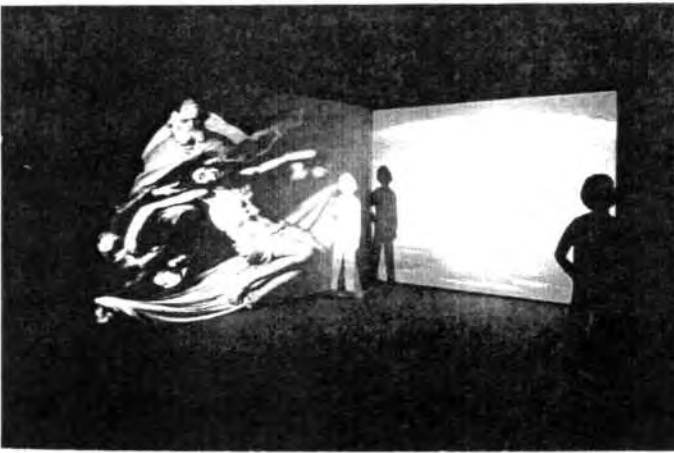
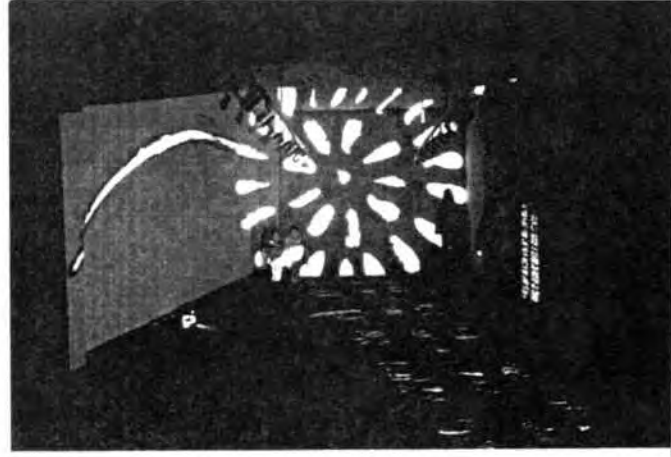
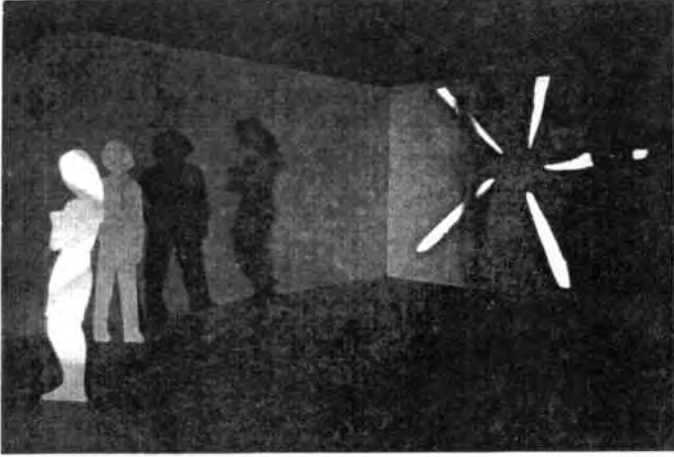
Esta obra, existía como tal, a partir de la luz y el espacio donde se

proyectaba, creando un ambiente perceptivo, que desaparecía -al igual que las obras de Dan Flavin- cuando se desconectaba la fuente lumínica; apareciendo entonces, las presencias, los espejos que producían este acontecimiento.

En esta misma vía de actuación, Tom Carr, realiza en el año 1984, su instalación titulada: "Capella", donde a partir de la proyección de imágenes sobre las paredes de la galería, transforma continuamente el espacio; las imágenes tienen un carácter de iconología cristiana, que crean por su presencia un espacio de reflexión y silencio.

En el ámbito de las instalaciones en espacios naturales, la escultura catalana contemporánea prácticamente no tiene representantes; si excluimos algunos trabajos de Elena Carbonell -que son de carácter particular, de estudio y no manifestaciones públicas; este hecho se puede explicar por la poca ayuda privada o institucional, que para este tipo de obras se requiere, los presupuestos son elevados y los artistas al no contar con sponsorización, derivan sus propuestas hacia espacios de exposición más tradicionales.

Si bien, hay que destacar la labor realizada por el ayuntamiento de Tarrega, con su "fira d'escultura al carrer" -mientras duro- y la del ayuntamiento de l'Hospitalet, con su L'H-Art; situadas ambas manifestaciones en el espacio urbano de la ciudad.



TOM CARR. CAPELLA. 1984.

LA ARQUITECTURA COMO MODELO.

Una vez que la escultura se apropia del espacio arquitectónico, de sus características para integrarlo a la obra; aparecen muchas propuestas donde la imagen de la arquitectura se manifiesta, para producir esculturas.

Las imágenes de la arquitectura, casas, edificios, puentes, torres etc, son un elemento común en la escultura contemporánea; estas representaciones se utilizan, desde voluntades expresivas muy diferentes, para canalizar dos grandes corrientes de comportamiento que son: El uso de las condiciones del espacio arquitectónico, creando obras donde la escala y la función se asemejan a la propia arquitectura; y la utilización de modelos arquitectónicos -con una escala más propia de la escultura- para producir situaciones metafóricas de la existencia del hombre en relación a su cultura, la vivencia de su entorno -generalmente urbano-, etc...; imágenes, todas ellas, que sirven para situar la percepción no tanto en el espacio físico sino más en el mental y alusorio.

Tomando prestado el título del libro de Javier Maderuelo, ese "Espacio Raptado", que la escultura hace de la arquitectura, no se sitúa únicamente en el plano de lo real; sino también en el plano de la alusión, de la metáfora, de la arquitectura como modelo.

La imagen de la arquitectura, esta profundamente ligada, como todas las artes, a la evolución de la propia historia de la

civilización, presentando cada época, cada situación histórica, cada lugar, unas características diferenciadoras y propias.

Esto hace posible, que nos podamos referir a arquitecturas y no únicamente a arquitectura; con lo que las propuestas de los artistas, mas que tomar prestado la imagen de una arquitectura, para producir simplemente una percepción estética, se utiliza la arquitectura para metaforizar sobre los aspectos de la vida, que van unidos a ella.

La arquitectura es entonces un modelo cultural, un campo de experimentación del avance de la civilización.

Pasado, presente y futuro, se interrelacionan, para reflexionar sobre la existencia.

ARQUITECTURA Y MEMORIA.

Los escultores franceses Anne y Patrick Poirier (Marsella y Nantes, 1942), han hecho de la referencia arquitectónica, - normalmente de la tradición greco-romana, aunque también de otras arquitecturas tradicionales de otras culturas-, el motivo de gran parte de su obra.

Sus "reconstrucciones de ruinas", no son exactamente una reducción a escala de ciudades destruidas, sino una reflexión sobre la destrucción de culturas; donde la arquitectura sirve de metáfora de esta situación.

"VIVIMOS UN MOMENTO HISTORICO
EXTREMADAMENTE RAPIDO.
NOSOTROS SEÑALAMOS CON EL DEDO,
OBSERVADORES FRIOS
ESTE VIRAJE DE "FIN DE SIGLO
EL FINAL DE CIERTOS VALORES
SIN NINGUNA NOSTALGIA
OBSERVADORES FRIOS
VEMOS COMO SE DESHACEN
CIVILIZACIONES ENTERAS
COMO SE MUEVEN ESTAS CIVILIZACIONES
COMO SE TRANSFORMAN
MIENTRAS QUE LA NUESTRA
NUESTRA CIVILIZACION
ESTA BASCULANDO..."

(37)

La imagen de estas ruinas, evidencian el deterioro de los valores, que toda civilización contempla; y situados en el presente metaforizan el futuro, en el ciclo de la historia.

Esta situación se consigue, mediante la puesta en escena de la arquitectura, una arquitectura "heroica"; donde la imagen de la destrucción, del resto, la ruina, se constituye en paisaje, arquetípico de la cultura y su destrucción.

La arquitectura, como memoria y reflexión sobre el futuro de la civilización.

Una de estas obras es la instalación, realizada en el centro Georges Pompidou, en 1978, titulada " Domus Aurea". Esta obra de grandes proporciones, reconstruye la imagen de una ciudad -construida con trocitos de madera carbonizados-; presentando una especie de paisaje destruido y enigmático.

Esta reconstrucción no es real, de hecho la ciudad: "Domus Aurea", no existe y toma prestado el nombre de las salas subterráneas, que Nerón mando construir en Roma; es por lo tanto una evocación, un paisaje imaginado a partir de las resonancias de espacios, que ellos visitan y estudian.

Su sistema de trabajo, consiste en la creación de unos espacios, que contengan las ideas y las sensaciones que ellos encuentran en sus viajes, tanto físicos como mentales.

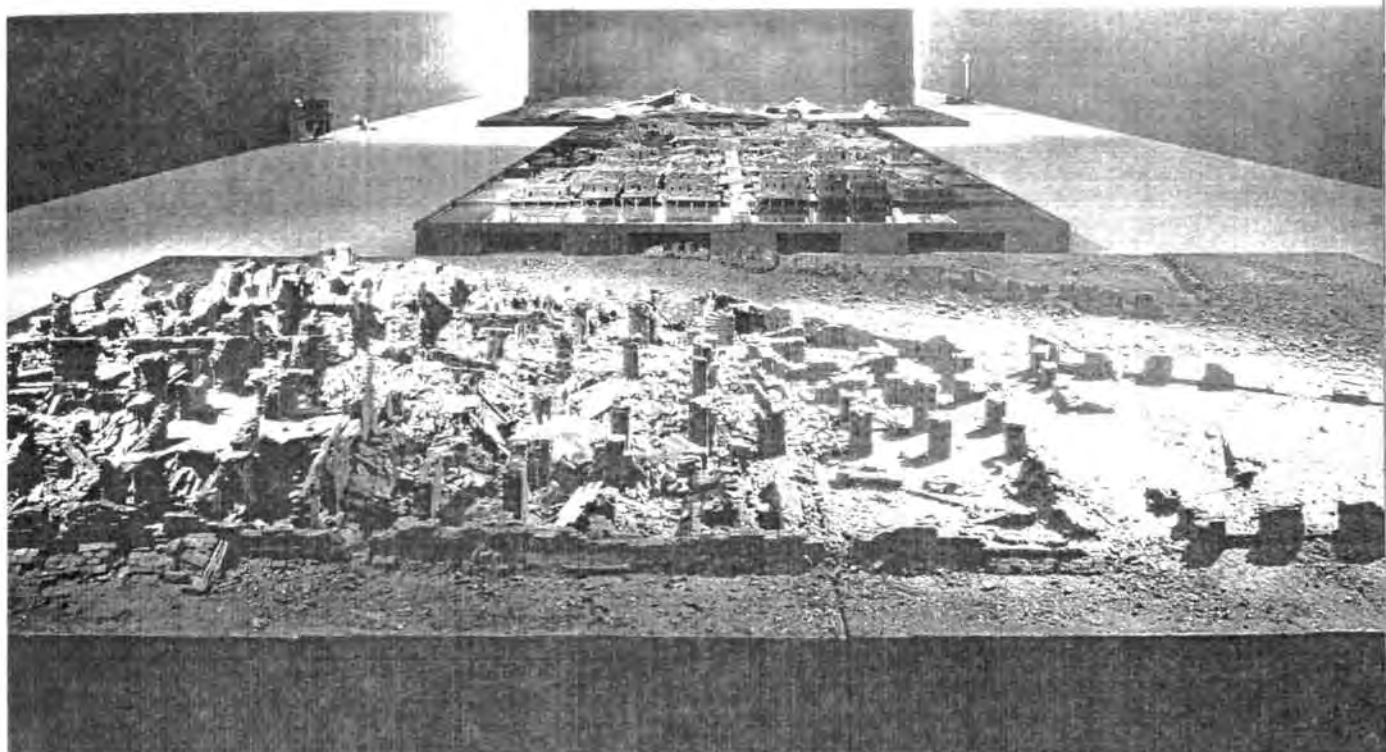
Paralelamente, a sus construcciones, escriben textos, donde definen las funciones y significaciones de los diferentes lugares de sus espacios.

Concretamente, para esta obra escriben un libro titulado: "Domus Aurea, Arqueología-Ficción", donde aparecen los nombres de cada uno de esos lugares; nombres tan evocadores como:

" SALA DE LA DOCTRINA DE LA PALABRA.
SALA DEL BESTIARIO.
EL JARDIN NEGRO.
SALA DE LA ILUSION OPTICA.
SALA DE LOS EVENTOS MITICOS.
SALA DE LA MITOLOGIA.
SALA DE LA ILUSION ARQUITECTONICA.
SALA DE LA CARTA.
EL GABINETE DE LA ANTIGUEDAD.
SALA DEL PAISAJE IDILICO.
SALA DEL PAISAJE REMOTO.
SALA DEL PAISAJE DEVASTADO.
SALA DEL PAISAJE ONIRICO.
SALA DE LA PEREGRINACION.
SALA DE LA UTOPIA CIENTIFICA.
SALA DE LA UTOPIA POLITICA.
SALA DE LA UTOPIA SOCIAL.
SALA DE LA ARQUITECTURA UTOPICA.
SALA DE LA ARQUITECTURA SIMBOLICA.
SALA DE LA ARQUITECTURA ANARQUICA.
SALA DE LA ARQUITECTURA SIMETRICA.
SALA DE LA ARQUITECTURA VERTIGINOSA.
SALA DE LA ARQUITECTURA NEGRA."

(38)

Todos estos nombres, crean un entramado, con un profundo sentido de evocación y sueño, que resonara en la presencia física de sus construcciones.

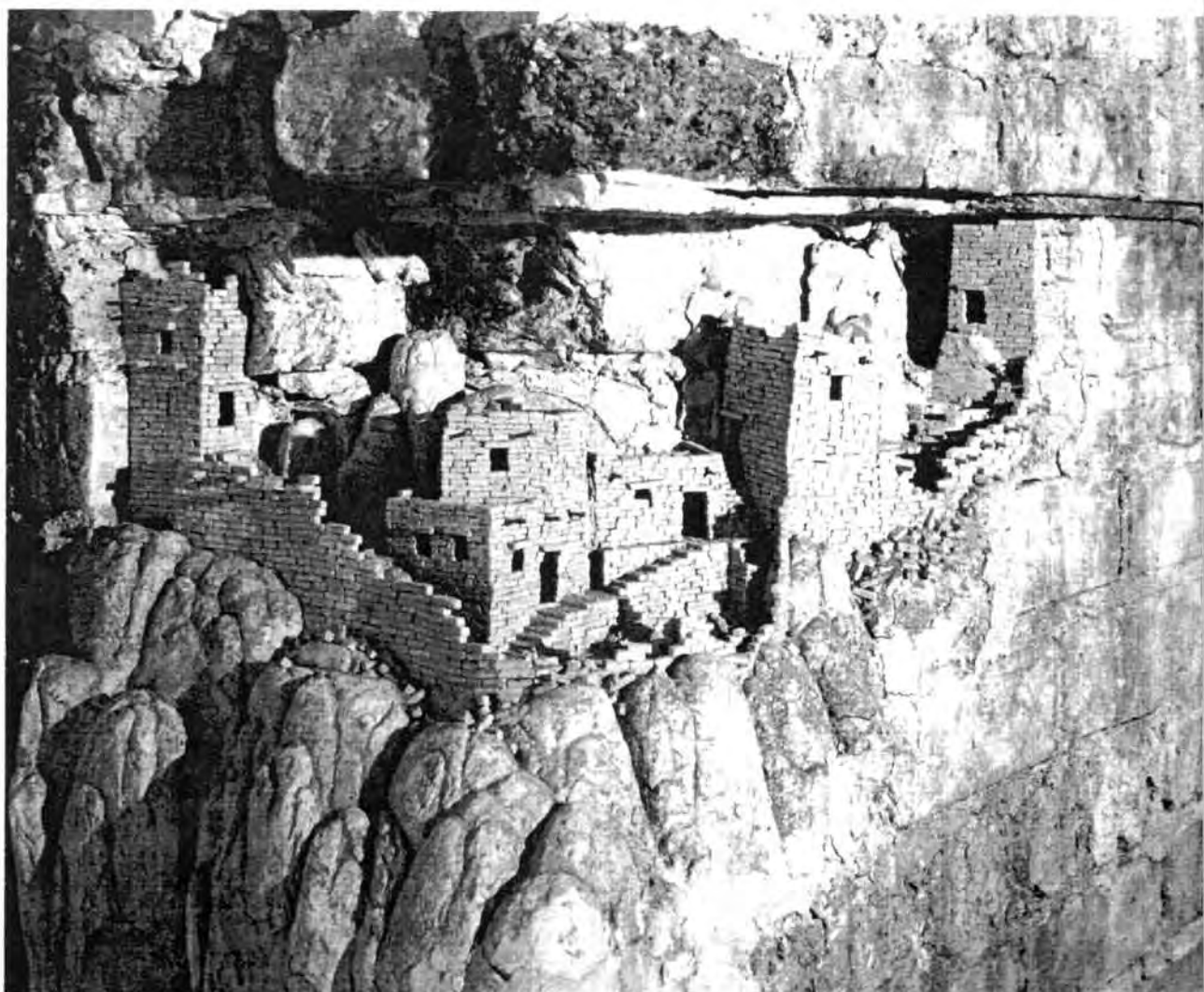


ANNE Y PATRICK POIRIER. DOMUS AUREA. 1978.

El escultor norteamericano Charles Simonds (1945), también realiza obras donde la arquitectura sirve de imagen de su pensamiento.

Realiza pequeñas reconstrucciones de edificios, propios de los indios del sudeste norteamericano y los instala en huecos, agujeros, fisuras de edificios actuales, en estado ruinoso, de ciudades norteamericanas.

Esta circunstancia, precisamente, le separa de las obras de Anne y Patrick Poirier, la metáfora, se sitúa dentro, incluido en una geografía urbana; donde la yuxtaposición de edificio real y representación crean un choque, directamente dirigido a la conciencia colectiva norteamericana -y por extensión al resto de la civilización.



CHARLES SIMONDS. DWELLING. 1981.

METAFORAS DE LA ARQUITECTURA.

El artista francés Patrick Raynaud (Carcasona, 1946), realiza obras donde la imagen de la arquitectura se utiliza para crear esculturas, en que la referencia arquitectónica supone, una concepción del edificio, la torre, como unidad indestructible y donde la transformación se consigue, no por la ruina, sino por el cambio de posición, el hundimiento o la variación estructural.

Sus edificios, realizados en madera, son una reducción a escala de modelos arquitectónicos, esquemas simples - sin ningún tipo de decoración -; reduciendo sus características a cuerpos geométricos con caras planas.

Este sistema constructivo, trastoca la lógica de la arquitectura, donde el edificio esta construido con diferentes partes estructurales entrelazadas, para formar una unidad y por consiguiente es susceptible de destrucción por la disociación de sus partes. La Arquitectura de Patrick Raynaud, no se presenta bajo la imagen de la fragmentación estructural, la ruina, sino como unidad que es desplazada, hundida o girada, conservando su carácter inicial.

La obra : "Gran terremoto", presentada en la sala Metronom de Barcelona, consistía en la ocupación del espacio de la sala; donde un gran manto de plástico negro arrugado -una superficie irregular que metafORIZABA el movimiento de la tierra

durante un terremoto-, sobre la cual se situaban torres, casas, edificios que parecían flotar sobre esta superficie; introduciendo partes, fragmentos de ellas sobre el plástico; sobre las paredes de la galería, unos pequeños rótulos anunciaban el nombre de una ciudad y el año, cuando se produjo en terremoto en estas ciudades: "Japón 1928" etc..

En otra obra realizada en el año 1985, en la ciudad de Thiers, Patrick Raynaud, coloca sus arquitecturas inestables en el espacio entre dos edificios reales, una casa, una torre etc, realizadas en acero corten, se yuxtaponen a la lógica de la verticalidad, de los edificios reales y parecen ser inexorablemente tragadas, por el suelo. La obra lleva por título : "Sic transit gloria mundi", "Así pasa la gloria del mundo".

Una referencia arquitectónica situada, no en la poética de la destrucción - como en el caso de Anne y Patrick Poirier y Charles Simonds- sino en la absorción, en el engullimiento de la arquitectura por la naturaleza.



PATRYCK RAYNAUD. SIC TRANSIT GLORIA MUNDI. 1985.

El trabajo del escultor alemán Wolfgang Luy (Treveris, 1949), también se puede situar dentro de este apartado de "metáforas de la arquitectura" y más concretamente sobre la relación entre la arquitectura y la naturaleza, en su condición de habitat, de espacio para vivir.

Es concretamente, esta situación, la de la irrupción de la arquitectura en la naturaleza; ocupando su espacio y "desnaturalizándolo", lo que lleva a Wolfgang Luy a realizar obras donde se metaforiza sobre esta acción.

Sus esculturas, plantean una nueva relación entre arquitectura y naturaleza, donde exista la coexistencia; no el aniquilamiento, una arquitectura armoniosa con la naturaleza, entendiendo que arquitectura y naturaleza son dos espacios necesarios para desarrollar la vida.

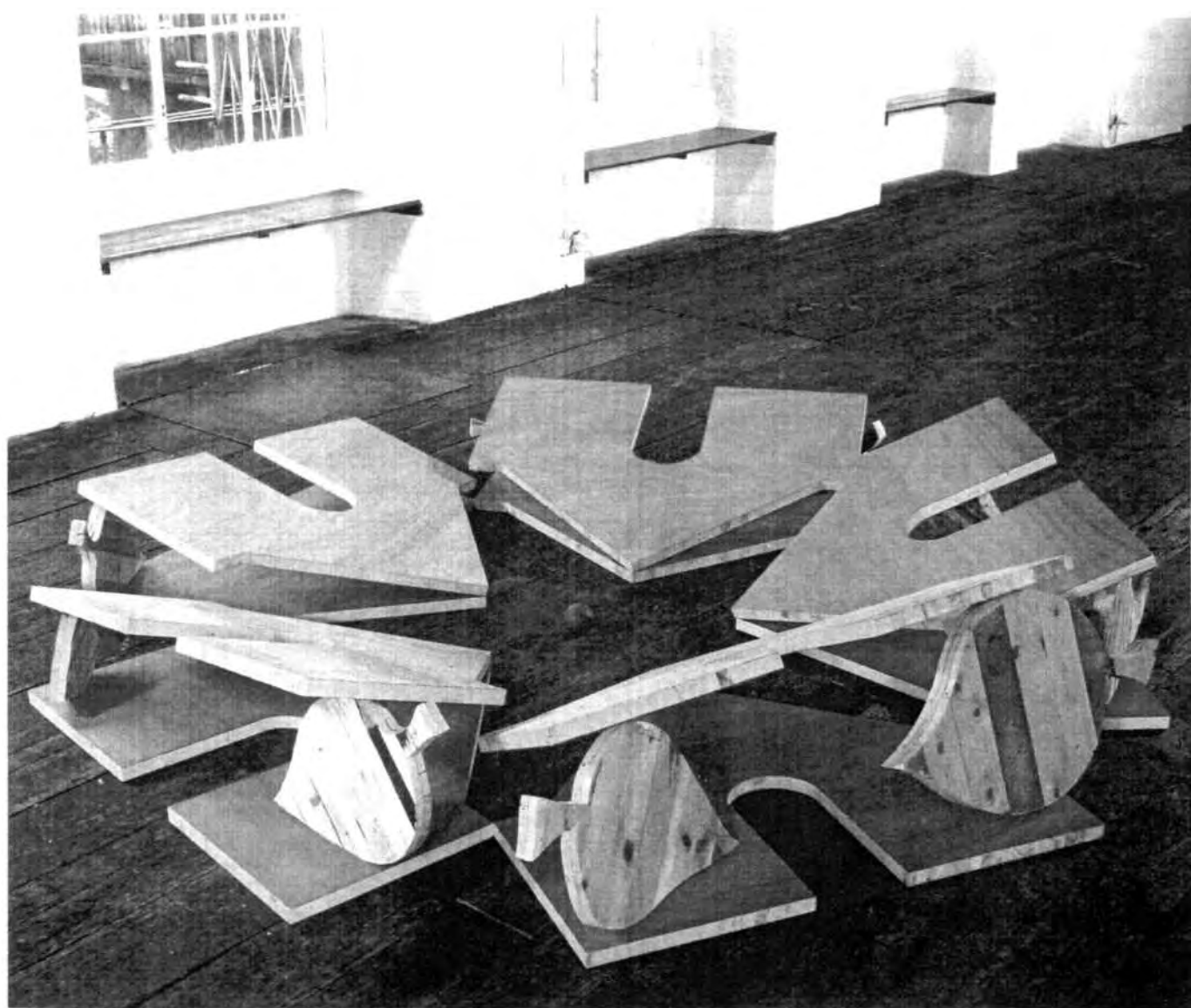
Desde estas premisas construye obras como: "Plaza con concha" o "Fantasía es realidad, realidad es fantasía", donde dos superficies esquemáticas de las fachadas de edificios se apoyan sobre formas a la manera de hojas, que aguantan la construcción.

El sentido de estas obras, se sitúa en una concepción de la arquitectura, en consonancia con la naturaleza, una casa apoyada en una hoja, un grupo de casas sobre dos grandes hojas; una arquitectura con la naturaleza.

Estas ideas se reflejan muy claramente en el texto de Aurora García, en el catálogo "cinco escultores alemanes en Madrid", cuando cita a Le Corbussier:

" CUANTO MAS CRECE LA CIUDAD, MENOS SE RESPETAN LAS "CONDICIONES NATURALES. POR CONDICIONES NATURALES SE ENTIENDE LA PRESENCIA, EN PROPORCION SUFICIENTE, DE CIERTOS ELEMENTOS INDISPENSABLES PARA LOS SERES VIVOS: SOL, ESPACIO Y VEGETACION... EL INDIVIDUO QUE PIERDE CONTACTO CON LA NATURALEZA SUFRE UN MENOSCABO Y PAGA MUY CARO, CON LA ENFERMEDAD Y LA DECREPITUD, UNA RUPTURA QUE DEBILITA SU CUERPO Y ARRUINA SU SENSIBILIDAD..."

(39)



WOLFGANG LUY. PHANTASIE IST REALITAT, REALITAT AST PHANTASIE.
1986

Dentro del panorama español, hay que destacar las "Ciudades" de Miquel Navarro (Mislata, 1945), donde la referencia a la arquitectura, deriva en la trama urbana.

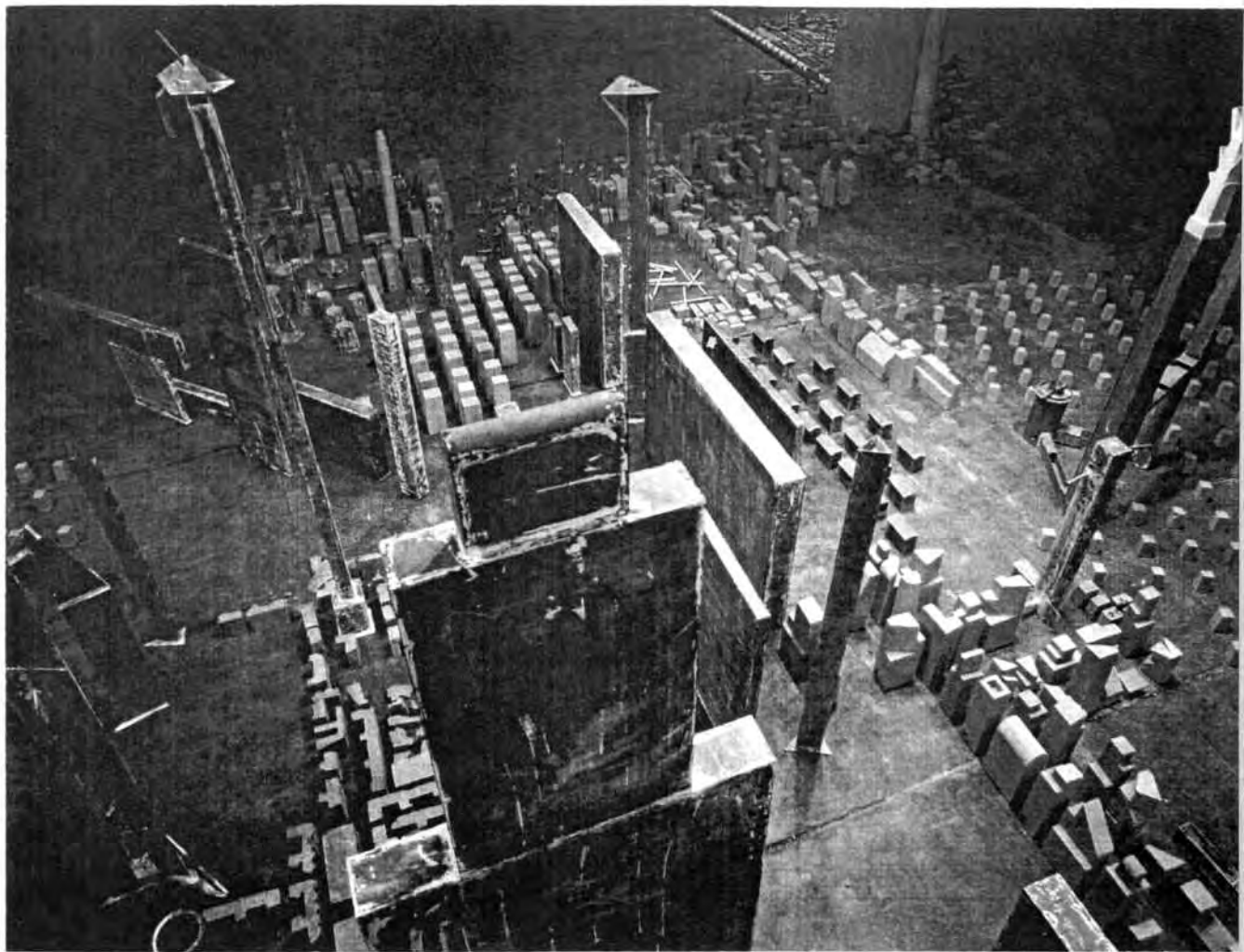
Son obras, de grandes dimensiones, que generalmente se presentan como instalaciones, donde la relación entre diferentes elementos producen una imagen próxima al entramado urbanístico de una ciudad.

Esta extensión de formas, hace que se produzcan asociaciones entre su disposición espacial y la imagen de la ciudad; formas verticales que dominan el conjunto, -como presencias de rascacielos-, conjuntos de formas uniformes estructuradas con un orden preciso, -bloques de edificios en barrios suburbanos-, formas diferentes sin un orden preestablecido, -barrios antiguos sin planificación-, espacios vacíos, -como grandes avenidas-, etc...

Formas que entran en relación, unas con las otras, bajo la idea del conjunto y desarrollan metáforas de la ciudad a partir de un carácter geométrico y abstracto.

" EL LENGUAJE DE LA ESCULTURA PERTENECE TAMBIEN A MIS PROPIAS EXPRESIONES, EN LAS QUE LA ARQUITECTURA HA SIDO BASICA. EN LUGAR DE HACER UNA COSA TIPO OBJETUAL, MIS REFERENCIAS TEMATICAS TIENEN UN CONCEPTO GLOBAL, COSMICO."

(40)



MIQUEL NAVARRO.LA CIUTAT. 1984-1985.

**LA ARQUITECTURA COMO MODELO EN
LA ESCULTURA CATALANA
CONTEMPORANEA.**

El interés por las imágenes que crea la arquitectura, su utilización como referente en la obra escultórica, también la podemos encontrar en el ámbito de la escultura catalana contemporánea; si bien, el número de escultores que, en una parte considerable de su obra, han utilizado o utilizan ideas vinculadas con la arquitectura no es muy numeroso, si que podemos referirnos, al menos a dos de ellos, que abordan el tema desde diferentes voluntades expresivas.

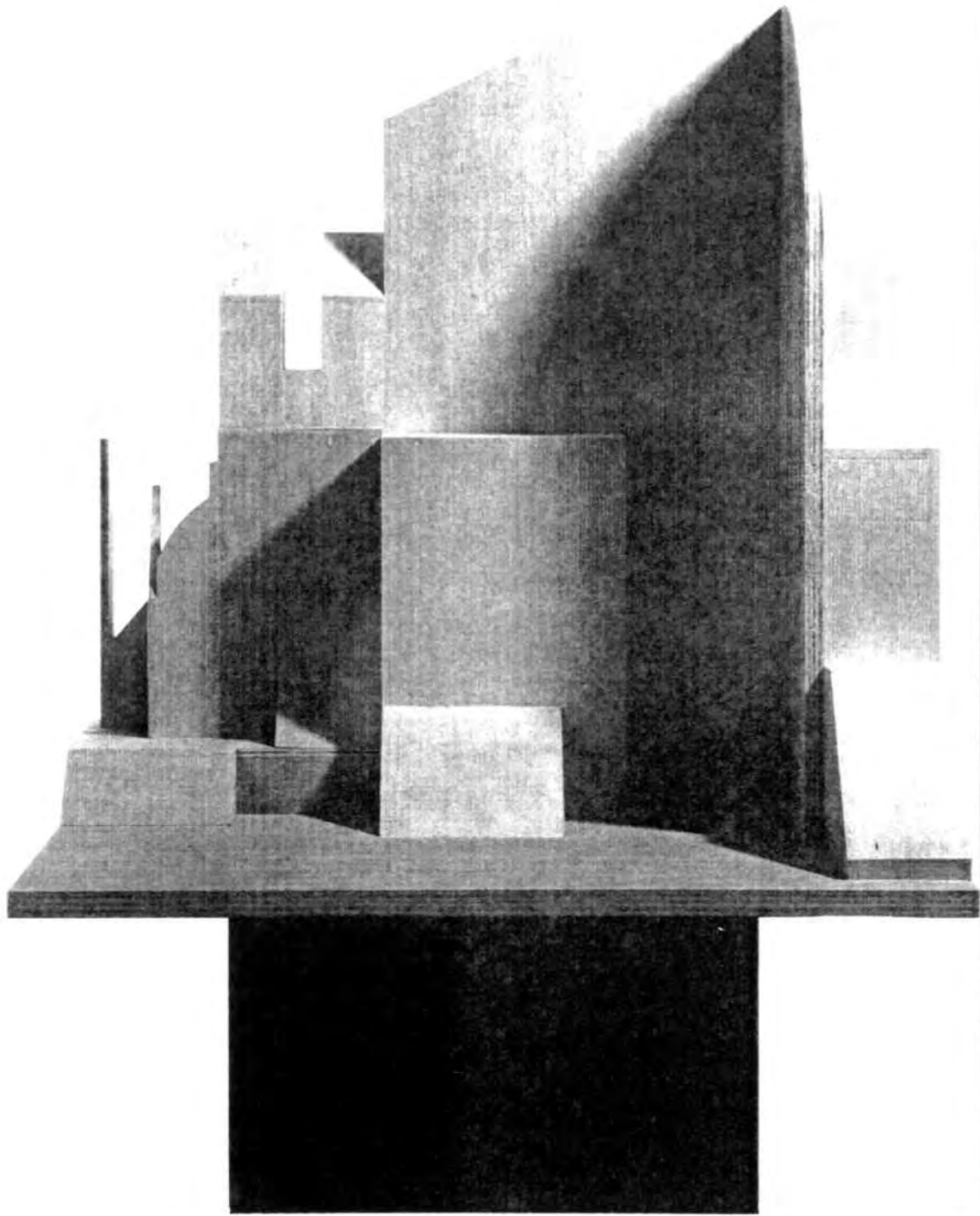
Lluís Doñate (Barcelona, 1934), vincula gran parte de su obra, a la utilización de formas, que podemos asociar a elementos arquitectónicos; para producir imágenes donde las relaciones entre las diversas formas constituyen un espacio ligado a la vivencia y el pensamiento de la arquitectura.

Esta vivencia, este pensar de la arquitectura, se consigue a partir de la valoración del espacio y sus relaciones; estableciendo nexos y distancias a la vez, entre la capacidad de evocación de sus esculturas y la propia presencia física de sus obras.

Las esculturas de Luis Doñate, se presentan, generalmente a la manera de una escenografía arquitectónica, un espacio de acontecimientos donde las percepciones son fijadas por la memoria, la alusión, o por la nueva observación, que proyecta en ese espacio la mirada del espectador.

La escala y la factura de sus obras, están en íntima relación con la voluntad expresiva -ese protagonismo del espacio, a que nos referíamos-; dirigiendo la mirada, inexorablemente, más que a las cosas mismas, las formas, a las relaciones espaciales entre ellas.

Los materiales con que están hechas sus esculturas son, generalmente, madera contrachapada de okume -que presenta una superficie muy homogénea, prácticamente sin vetas-, o madera pintada de blanco, recubriendo su superficie para unificarla totalmente; en algunas obras de reducido tamaño, utiliza el plástico de metacrilato que tiene la característica de ser muy homogéneo y presenta un color blanco mate.



LLUIS DOÑATE. SIN TITULO. 1984.

Las relaciones espaciales, muy precisas y pensadas se refuerzan por el carácter del material que las componen, materiales que mas que detener la mirada, la conducen, entre las formas y los espacios; rebotandola para producir una contemplación activa, entre lo vacío y lo ocupado, el límite y el principio, el contorno y el plano, lo accesible y lo cerrado etc... .

Todo este de relaciones espaciales, físicas, se ven complementadas con las vivencias reales o imaginarias que producen estos espacios en la mente del creador o el espectador.

Estos espacios desnudos, pueden ocuparse, llenarse; de pensamientos, situaciones; creando un espacio proyectante para vincular las sensaciones físicas a las mentales.

Dentro de esta idea, hay que reseñar un trabajo de Luis Doñate, donde a partir de fotografías de fragmentos de sus esculturas, que él mismo realiza; obtiene unas imágenes, por medio de la fotografía, de un fuerte carácter expresivo donde, introduciendo textos cortos, a modo de pie de foto, da a sus espacios un tono narrativo, donde el espacio es el conductor de ideas vinculadas a la existencia.

Espacio, memoria y sentimiento de la arquitectura, producen unas esculturas donde la vivencia física y mental de ella, se entremezclan para convertirse en el vehículo expresivo del artista, una poética del espacio arquitectónico.

Tom Carr, al que ya habíamos mencionado anteriormente en el capítulo : Protagonismo del espacio en la escultura catalana contemporánea, realiza todo un grupo de obras donde la imagen de la arquitectura, o para ser más precisos, la utilización de elementos de ella, se manifiesta.

Las obras de Tom Carr, son arquitecturas imaginarias -como el mismo titula a algunas de sus piezas- ,realizadas en madera,que se asemejan a torres, zigurats y templos; un elemento que utiliza con frecuencia es la escalera, con que normalmente se ve coronado el perímetro exterior de sus piezas.

En referencia al uso de la imagen escalonada Tom Carr dice:



" ES UN RECURSO QUE ENCONTRE PARA DAR UN SENTIDO A UNA FORMA APARENTEMENTE ABSTRACTA. ERA UN ELEMENTO ARQUITECTONICO Y DETERMINABA UNA MEDIDA EN LA OBRA. TAMBIEN ERA UN ELEMENTO DE TIEMPO, ASI COMO DE TRASLACION, YA QUE PERMITE IMAGINAR UN DESPLAZAMIENTO VERTICAL Y DESPUES HORIZONTAL, NO SOLAMENTE UNA ACCION DE SUBIR Y BAJAR, SINO TAMBIEN DE IR A LA IZQUIERDA Y A LA DERECHA, Y TODO ESTO ES UN MOVIMIENTO QUE ENCUENTRO MUY INTERESANTE PORQUE ES UN CAMINO CON UNA INTERROGANTE: ¿ HACIA DONDE VA ?.

(41)

Arquitecturas imaginarias.

Esta pregunta que el mismo Tom Carr, se hace, introduce un elemento misterioso, en

la percepción de su obra, situándola en un espacio donde a partir de una imagen de la arquitectura, que podíamos denominar mítica; crea formas de un gran poder de evocación, de interrogantes.

Esta aureola de misterio, que rodea a la obra de Tom Carr, se ve reforzada por la pintura, que más que cubrir, riega la superficie de la madera, formando veladuras y transparencias que se asemejan a un cielo, donde los reflejos de la luz sobre las nubes crean una atmosfera de color.

Parece que estas torres, que generalmente por su carácter vertical apuntan hacia el cielo, se ven engullidas, absorbidas por ese cielo que anhelan; refiriéndose a que artistas cree que han influido en su obra, Tom Carr contesta de una forma sorprendente, pero a la vez desveladora de su obra:

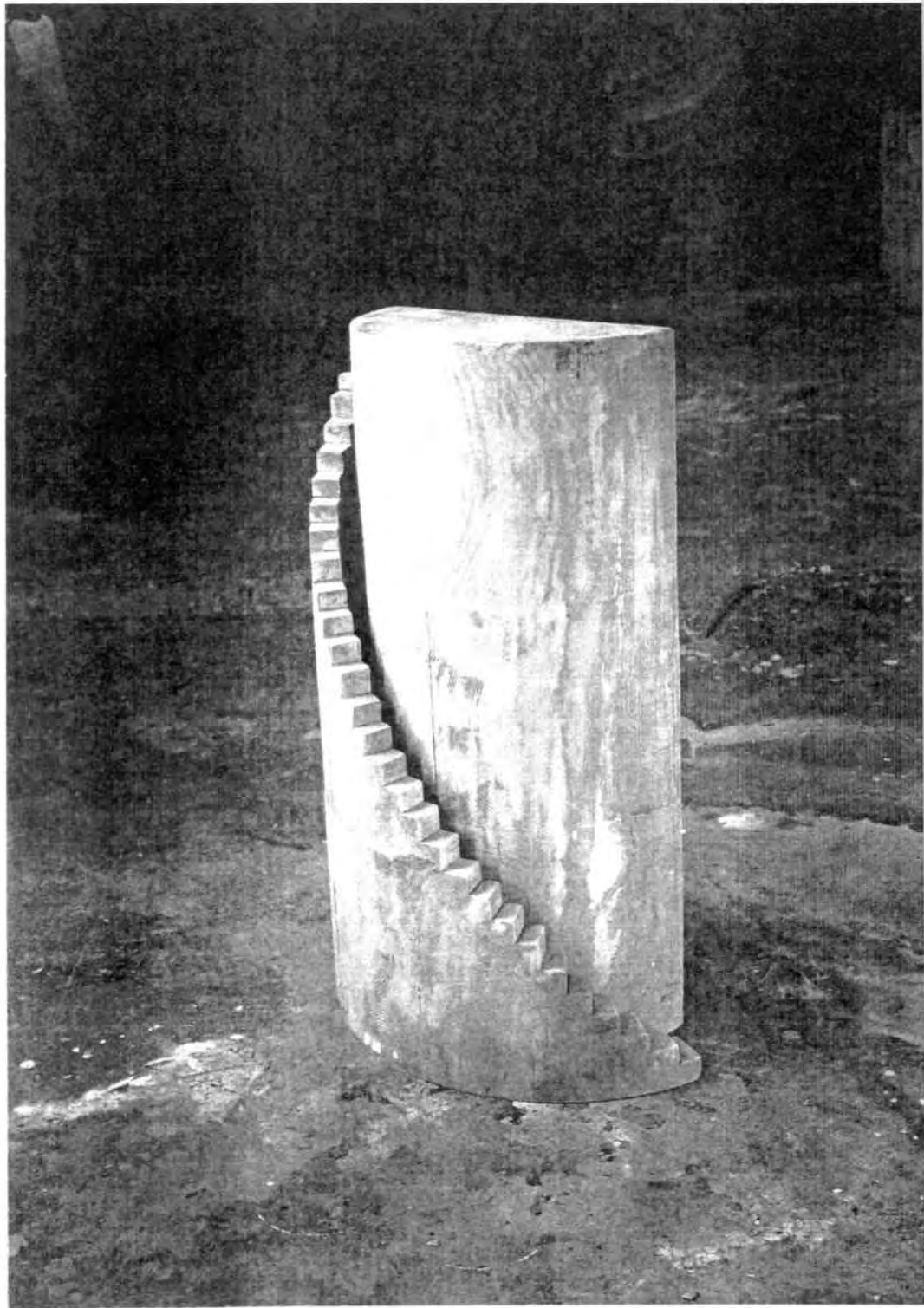
" LA GRAN TORRE DE BABEL DE BRUEGHEL, LIGERAMENTE HUNDIDA, CON AQUELLA ESTRUCTURA TAN COMPLEJA Y LOS MIL DETALLES QUE CONTIENE. O LOS PAISAJES DEL MISMO BRUEGHEL, SUS CIELOS ATORMENTADOS, MISTERIOSOS; SOBRE ESTO SI QUE HE LEIDO BASTANTE, Y NO PUEDO ESCONDER MI INTERES POR EL TEMA."

(42)

La reunión de aspectos perceptivos, vinculados a los aspectos físicos de la obra, como desplazamiento, giro, traslación, repetición, color etc...; se vinculan con situaciones próximas a la alusión, como escalera, cielo, torre, monumento etc; para crear una obra donde la evocación se consigue a partir de la reunión de estos dos aspectos.

" YO NO PRETENDO HACER ARQUITECTURA, NI MIS OBRAS TIENEN EL CARACTER DE MAQUETA, SINO QUE UTILIZO LA ARQUITECTURA COMO TEMA. INTENTO ACERCARME AL MISTERIO DE LO CONSTRUIDO, A SU CARACTER INTEMPORAL, A SU FORMA QUE SUBLIMA TANTAS ASPIRACIONES HUMANAS; EN MIS OBRAS SE INTUYEN FORMAS GEOMETRICAS ARQUETIPICAS COMO EL TRIANGULO, LA ESPIRAL, LA PIRAMIDE , LA ESFERA... ALGUNAS SON ROTUNDAS, OTRAS CON UNA SENSIBILIDAD QUE ROZA LO ORGANICO, LO HUMANO. PARA MI LA FORMA ARQUITECTONICA ES UNA FUENTE INAGOTABLE DE INSPIRACION A CABALLO ENTRE LO REPRESENTATIVO Y LO ABSTRACTO, SOBRE TODO ESTO ULTIMO. NO BUSCO SER REFLEXIVO, BUSCANDO UNA IMAGEN IDEAL COMO EXPRESION DE UN CONCEPTO, SINO QUE MI PROCEDER ES INTUITIVO, MI IMPULSO CREATIVO ES DE CARACTER PRIMORDIALMENTE ABSTRACTO Y MIS TEMAS SIRVEN DE SOPORTE A ESTA POTENCIA ABSTRACTA; LA CANALIZAN LIGERAMENTE PARA QUE, CON ESTAS CONNOTACIONES REPRESENTATIVAS, RESULTE MAS IMPACTANTE. ESTE METODO ME LLEVA A VECES A ENCONTRAR ALGO POR LO QUE VALE LA PENA MI TRABAJO CONSTRUIDO SOBRE EL PRECARIO SOPORTE FORMADO POR MI CURIOSIDAD Y LA NECESIDAD DE EXPRESARME."

(43)



TOM CARR. BLUE FRAGMENT. 1988.

LA FASCINACION POR LA MAQUINA.

Desde que la escultura amplio sus ámbitos de creación, añadiendo a la representación figurativa todo un conjunto de formas nuevas, que rompían con la representación del cuerpo humano como único referente; la escultura tomo prestado de la ciencia y la técnica, formas e ideas, de ella.

El desarrollo de maquina, va emparejado al auge de la ciencia y la-técnica, que la producen, efectuando cambios importantísimos en la vida cotidiana de los hombres.

La maquina, en todas sus diferentes formas y funciones, es un objeto próximo, común a la vida, formando parte de ella.

Los escultores, encuentran en ella, un motivo con que formalizar sus ideas, de la exaltación de la maquina, como motor del mundo,- de los futuristas italianos o los constructivistas rusos, que ven al artista como un ingeniero, un constructor de la vida-; se pasa en la escultura contemporánea, a la crítica, la ironía y el desengaño de las posibilidades de las máquinas para cambiar la vida.

La maquina ya no es un objeto a ensalzar, sino una realidad a criticar, la propia vida de las máquinas supera en gran medida a la esfera humana, su desarrollo crece desmesuradamente, y a veces no ha favor del hombre; la sociedad industrializada no puede ocultar sus contradicciones y fracasos, la escultura se encargara de ironizar esta situación.

LA IRONIA DE LA MAQUINA.

El escultor suizo, Jean Tinguely (Fribourg, 1925), realiza desde mediados de los años sesenta, todo un conjunto de obras, donde la maquina es el elemento clave, utilizada por su capacidad de transmitir un movimiento, una energía.

Las máquinas que "fabrica" Jean Tinguely, tienen la particularidad de ofrecer dos lecturas, por una parte son máquinas en el sentido mas claro de la acepción, porque tienen movimiento propio, lo transmiten, realizan una función y a la vez son esculturas, por su factura, su imaginativa forma, que le da un sentido poético, diferente, propio de la escultura.

Jean Tinguely, utiliza la ironía, en la función y en la forma de la "maquina", para criticar su desarrollo.

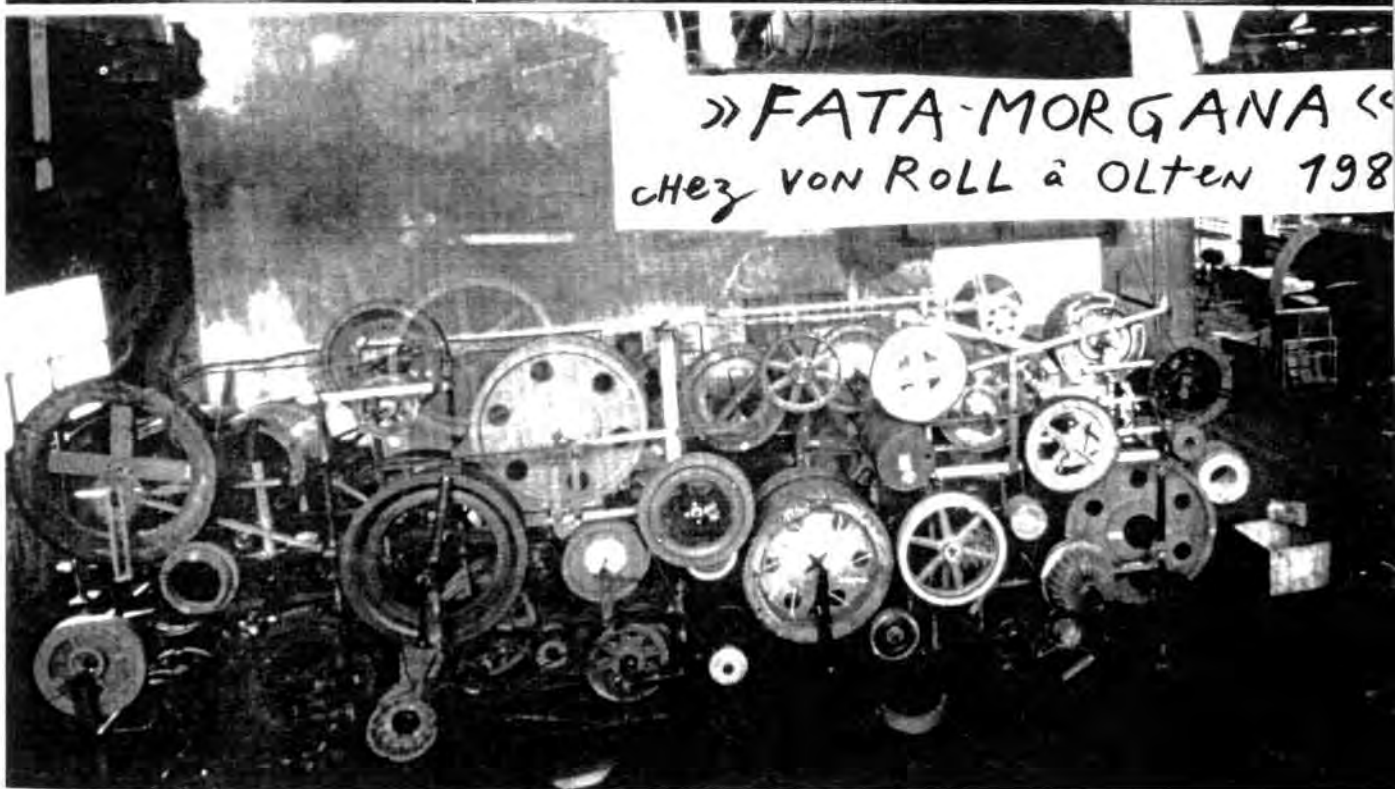
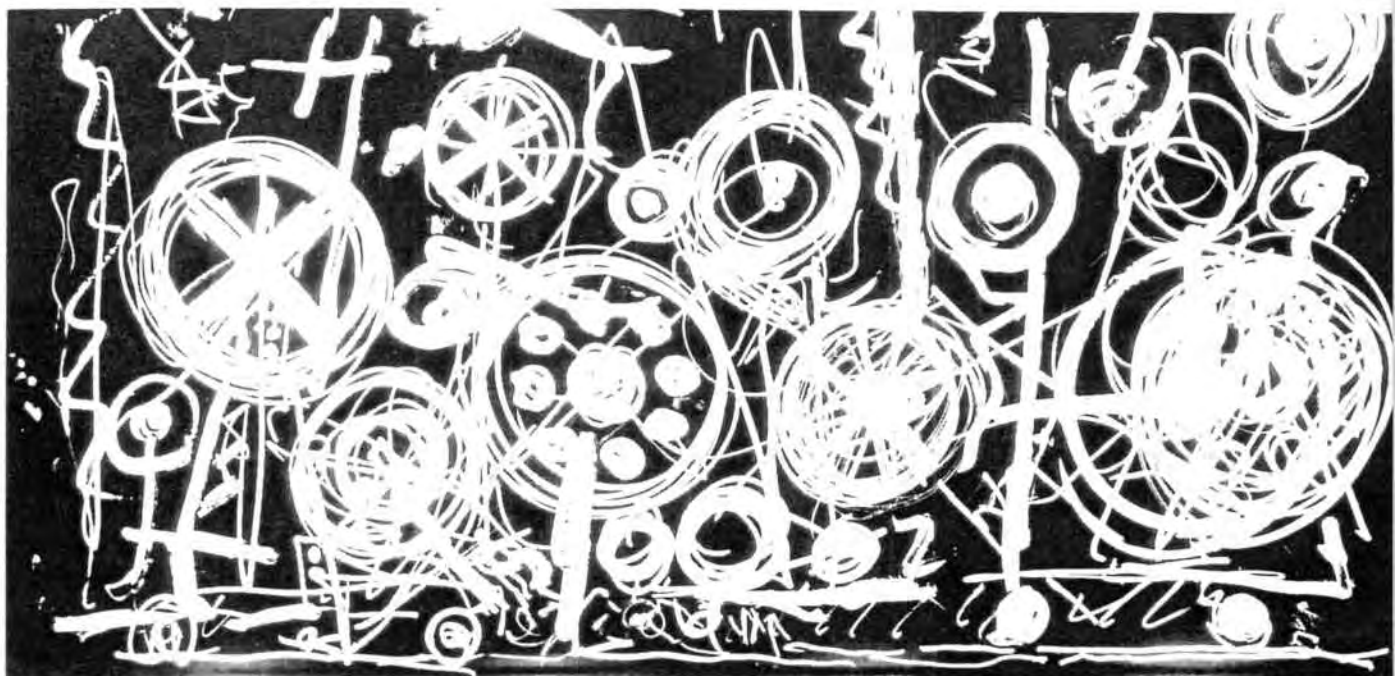
La "ingeniería" de las máquinas de Tinguely, se resuelve en términos de assemblage, utilizando elementos transmisores: ruedas dentadas, correas, cadenas etc, de muy diferente forma y procedencia; una "ingeniería" recreativa que le separa de la concepción del ingeniero de economía y eficacia.

Son máquinas, que en muchos casos se destruyen a si mismas, un principio de movimiento que la arrastrara hacia su fin, mostrando su inutilidad, la maquina cumple su fin.

La maquina y capacidad de trasmitir movimiento, generan la obra de Jean Tinguely:

" EN ESE MOMENTO ME INTRODUJE EN EL MOVIMIENTO Y SIEMPRE ESTOY EN EL, EN EL MOVIMIENTO. ME VUELVO LOCO. HE LLEGADO A HACER COSAS QUE SE DESTRUYEN. HE HECHO COSAS CLARAS Y CONSTRUCTIVAS, Y COSAS DESTRUCTIVAS. VIVO NORMALMENTE, RESPIRO NORMALMENTE, Y A TRAVES DE ESTOS MOVIMIENTOS MULTIPLES TODAVIA SOY CAPAZ, EN MI OPINION, DE CONSEGUIR HACER DE TODO ELLO UN MEDIO DE EXPRESION PERSONAL."

(44)



» FATA-MORGANA «
chez von ROLL à OLten 198

JEAN TINGUELY. FATA MORGANA. 1985.

El escultor ingles Bill Woodrow (Henley, 1948), realiza obras donde a partir de la transformación de máquinas de uso doméstico, como aspiradores, lavadoras, neveras etc... ; crea situaciones sorprendentes donde la maquina es engullida, destrozada, etc , por formas que generalmente son de animales, realizadas con el propio material del objeto, de la maquina.

Las obras de Bill Woodrow son paradojas de la maquina, donde a partir del mecanismo de realización de la obra; que consiste en el recorte de superficies de chapa de la carcasa de la maquina, realiza figuras de animales, como un castor, un cisne, un elefante, etc... ;creando una imagen donde la relación entre maquina y animal, -orden artificial y natural-, se manifiesta para obtener una escultura que provoca un contrasentido; donde el animal surge de la maquina.

Este tipo de obras, aluden tambien, a una critica de la sociedad, donde el consumismo es parte de lo cotidiano y habitual.

La transformación de la maquina, o de alguna de sus partes, tiene para Bill Woodrow un sentido donde se implican multitud de ideas que giran al entorno de la critica social, los acontecimientos de la vida, su desarrollo, las circunstancias políticas, la geografía etc... .

En un texto, incluido en el catálogo de la exposición : " Entre el objeto y la imagen ", Bill Woodrow, explica en forma de carta dirigida a un amigo suyo, el proceso de

construcción, tanto mental como física de su escultura: "Elefante" y dice:

" DURANTE TODO EL TIEMPO QUISE HACER SERVIR EN LA ESCULTURA TODOS LOS MATERIALES ORIGINALES, DE TAL MANERA QUE LA OBRA FINAL INCLUIA TODAS LAS COSAS NUEVAS Y TAMBIEN LOS RESTOS DE LAS PUERTAS DE COCHE. AFRICA, AMERICA, AMERICA DEL SUR, JUNGLAS, DESIERTOS, CIUDADES, SUBURBIOS, POZOS, CHARCAS, SOLDADOS NEGROS, SOLDADOS BLANCOS, PUESTAS DE SOL, ALBAS MAGICAS, CALOR, HAMBRE, CULTURAS, FUERZAS NATURALES, ALTA TECNOLOGIA ARMAMESTISTA, CIVILIZACION OCCIDENTAL, POLITICA, TRIBUS, REVOLUCIONES, GOLPES DE ESTADO, BOSQUES, PAISAJES MARAVILLOSOS, EXPLOSIONES DE POBLACION, AVANCES DE LA MEDICINA, ESCULTURAS PARA TURISTAS, BARRIOS ELEGANTES, INDUSTRIAS PROSPERAS, COMIDA EXOTICA, MUSICA DE BAILE, PERROS RABIOSOS... FINALMENTE PRODUJERON LA ESCULTURA DE UN ELEFANTE, LEVANTANDO UNA MODERNA ARMA AUTOMATICA DESDE UNA CHARCA. LAS PUERTAS FORMABAN LOS LIMITES DE LA CHARCA. ASI PUES, LEWIS, ¿ CREES QUE LA IDEA - PROFUNDAMENTE ENRAIZADA EN LA PSYQUE OCCIDENTAL, Y POSIBLEMENTE TAMBIEN EN LA ORIENTAL, POR LO QUE ME HAN DICHO- QUE LOS ELEFANTES NO OLVIDAN NUNCA NOS SERVIRA DE ALGUNA COSA A CUALQUIERA DE NOSOTROS O A NUESTROS HIJOS, O A LOS HIJOS DE SUS HIJOS, O ... ?

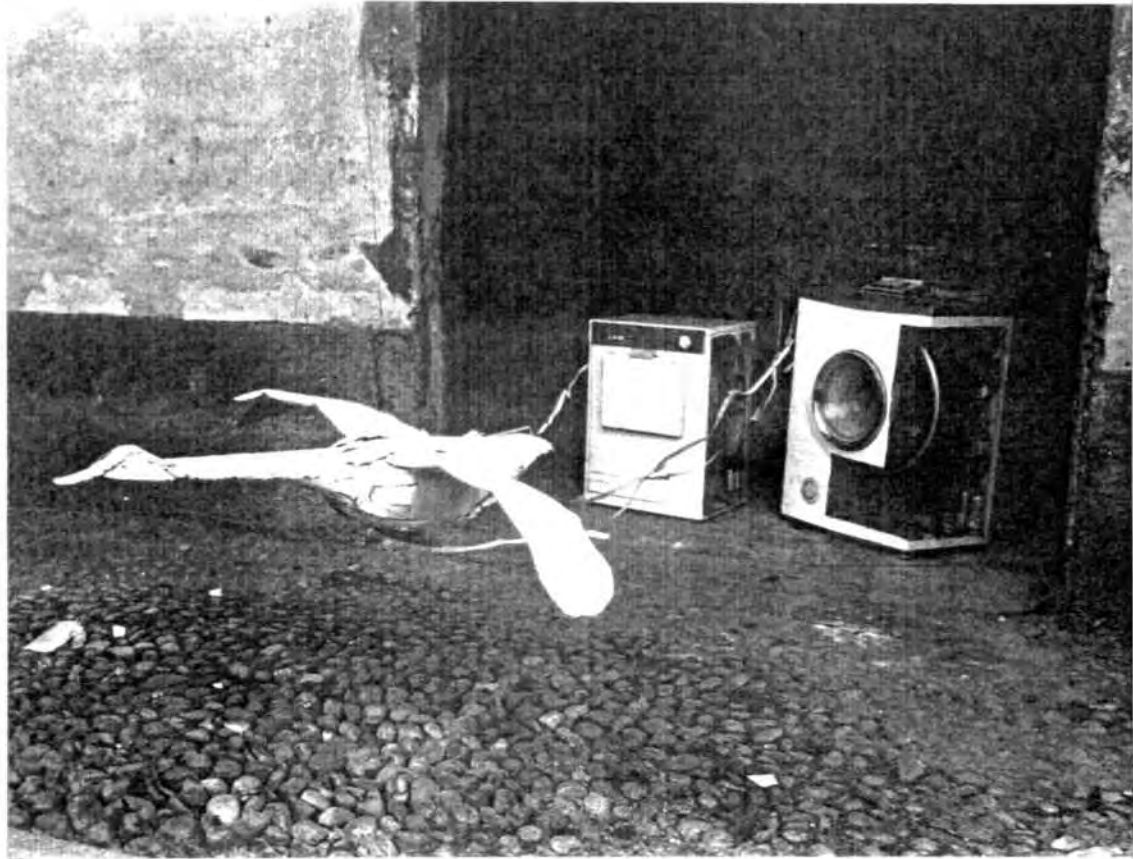
UN ABRAZO

BILL."

(45)



Elefante. 1984.



BILL WOODROW. SWAN. 1983.

EL PAISAJE TECNOLÓGICO.

Si la imagen de la maquina tiene sus representantes en la escultura contemporánea, también existe un grupo de artistas que se interesan por lo que podemos denominar : "el paisaje tecnológico"; como aquel tipo de construcciones que nos evocan imágenes de paisajes industriales, como fabricas, torres de extracción, líneas de alta tensión, grandes depósitos; configuraciones donde la arquitectura industrial se utiliza como catalizador de las energías, de las acciones de la maquina.

El escultor norteamericano Dennis Oppenheim (Mason City, 1938.), realiza un grupo de obras, donde la actividad industrial se manifiesta a partir de la construcción de complejos entramados que aluden a factorías, - algunas de sus obras tienen este titulo-, donde parece producirse un cierto tipo de actividad; pero esta actividad, para Oppenheim hay que situarla, no en la esfera de los objetos o productos, que se realizan en una fabrica, sino como productos de pensamientos, de ideas.

Estas construcciones imaginarias, donde a menudo se integran movimientos mecánicos, sonidos, etc...; aluden a la posibilidad de un funcionamiento, de una actividad, más que por su factura formal, por sus analogías con la imagen de una estructura mecánica, hecha de diferentes elementos, con funciones determinadas, unas detrás de otras; creando una puesta en escena semejante al trabajo en cadena, incidiendo en la percepción como un mecanismo de crear similitudes y resonancias.

El mismo Oppenheim dice:

" NO ES YA EL OBJETO EN TANTO QUE FORMA, SINO EL FUNCIONAMIENTO DEL DISPOSITIVO LO QUE ESTA EN CONDICIONES DE SUGERIR QUE SE VA A PRODUCIR ALGO O QUE PUEDE PRODUCIRSE."

(46)

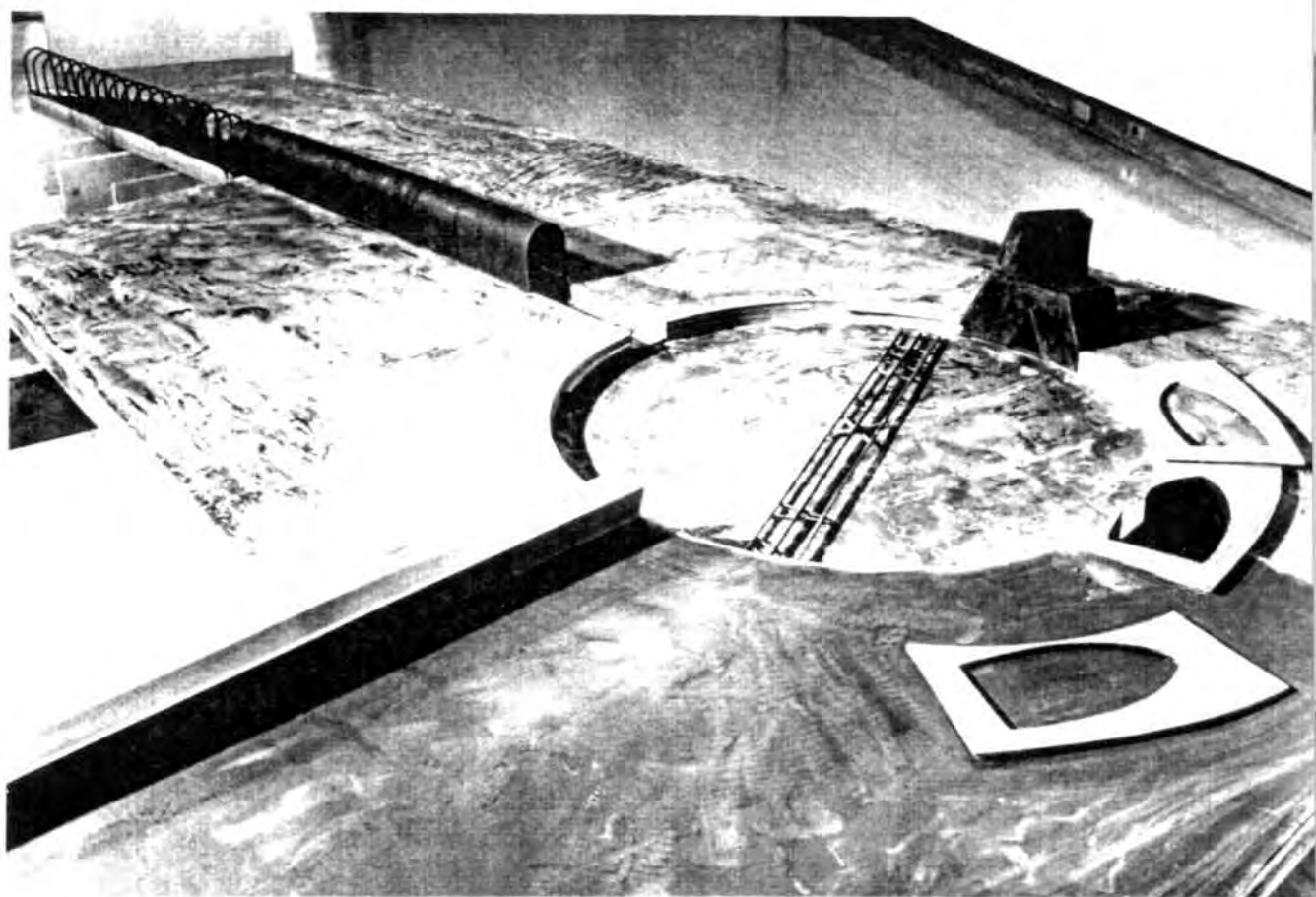
Estas ideas, sobre los contenidos de sus obras, se complementan con otras palabras, que se refieren directamente a sus "factorías":

" LOS TRABAJOS TIPO FABRICA, HAY QUE VERLOS COMO CONSTRUCCIONES DEL ESPIRITU. LA FABRICA SE CONVIERTE EN ESPIRITU. LO QUE SE PRODUCE O LO QUE ENTRA EN ESTA ESTRUCTURA SE CONVIERTE EN PENSAMIENTO. LOS PROCESOS DE PENSAMIENTO SON PRESERVADOS E INTEGRADOS A LAS OBRAS DESPUES DE SU CONSTRUCCION, ANTES QUE SEAN DESTRUIDOS EN SU PRODUCCION."

(47)

Tune Towers. 1979. Seis torres pintadas, equipadas con un mecanismo que produce música, funcionando continuamente. Altura de 60 a 360 cm.





DENNIS OPPENHEIM. WAITING ROOM FOR THE MIDNIGHT SPECIAL. 1979.

MAQUINA Y ANHELO.

Dentro del panorama de la utilización de la máquina en la escultura contemporánea; hay toda una vía de comportamiento que se concreta en la creación de artefactos; máquinas, que son capaces de materializar, metafóricamente, los deseos, los anhelos, los sueños del artista.

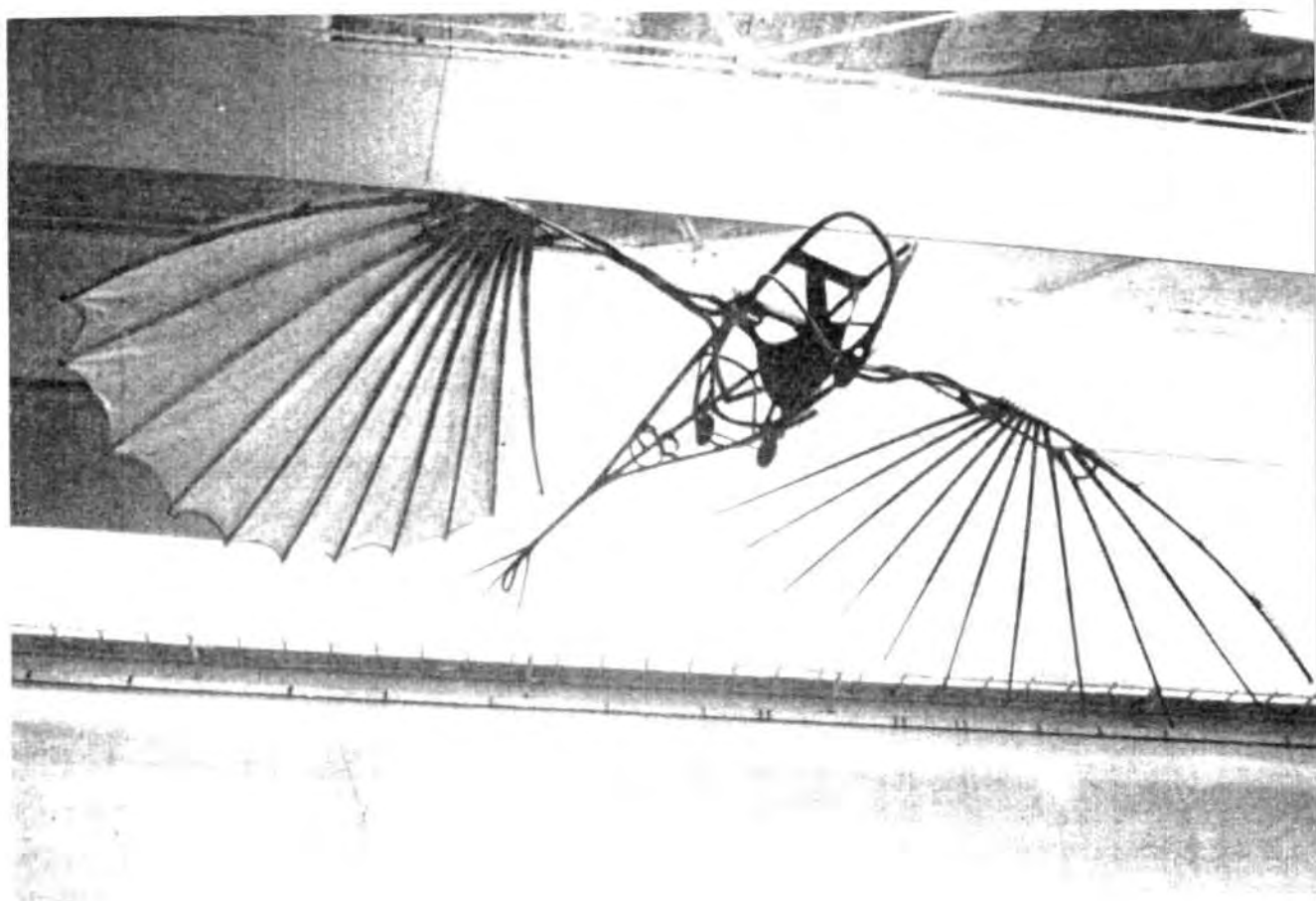
Uno de estos anhelos, se concreta en la creación de máquinas para volar o objetos que metaforizan esta posibilidad de emprender un vuelo para explorar un territorio nuevo y utópico, donde las expectativas se centran en la poetización del acto de volar.

Volar, se ha asociado desde antiguo, con el carácter de aventura, de descubrimiento; el deseo de volar también se puede relacionar con la superación de las condiciones normales de la vida, un hecho atípico, otro espacio diferente que el habitual; como lo es, también el territorio del arte.

La idea del vuelo y de los artefactos que sirven para él, ha movido históricamente a varios artistas que han encontrado en esta idea un campo donde expresar sus pasiones, sentimientos e ideas.

El mismo Leonardo de Vinci, ya iniciaba esta vía con sus proyectos de máquinas voladoras, donde el carácter técnico se asociaba con la creación de prototipos, -que vistos desde nuestros días-, poseen una fuerte carga poética.

Más cercano a nuestra época, Vladimir Tatlin, fiel a sus ideas de unificar la experiencia técnica con la artística, se dedica a construir su famoso aeroplano: " Letatline "; donde aparece también la idea de la superación de los condicionantes técnicos, a favor de una visión mas poética de la maquina.



VLADIMIR TATLIN. LETATLINE.

El escultor belga Panamarenko (Amberes, 1940), -este nombre, que es en realidad un seudónimo y que procede de la utilización del nombre de la compañía aérea norteamericana PanAm, centra gran parte de su obra en la utopía del vuelo, de hecho el nombre que adopta, ya es una toma de posición, una declaración de principios de las ideas que regirán su obra.

Panamarenko, construye obras, que aunque nunca consigan su objetivo, volar, metaforizan esta situación; no es el vuelo en sí, una situación que ya es posible, sino el deseo de volar, de emprender viajes a partir de sus ingenios, que son más poéticos que mecánicos.

Lo que le interesa no es volar físicamente, sino transportar la percepción del espectador hacia esa posibilidad; unos artefactos capaces de evocar el vuelo para superar las condiciones normales de la vida.

Jean François Pirson, en su libro : "La estructura y el objeto", se refiere a esta voluntad de evocar, mas que producir la acción de volar; cuando cita una acción de Panamarenko:

" POR OTRA PARTE, LA FRAGILIDAD EVIDENTE DE LOS INGENIOS DE PANAMARENKO PRUEBA SU DESEO DE DEJAR PERMANECER EL MITO DE ICARO EN LOS NIVELES DEL SUEÑO. LA ACCION POR LA QUE, EN 1971, DESTROZA SU ENORME DIRIGIBLE JUSTO ANTES DEL DESPEGUE, A CAUSA DE LAS DESFAVORABLES CONDICIONES ATMOSFERICAS, NOS HABLA DE SU VOLUNTAD DE DEJAR SU TRABAJO INACABADO, DE SU PREFERENCIA POR EL PREDOMINIO DE LO ONIRICO EN EL INTERIOR DE UN TRABAJO POETICO."

(48)

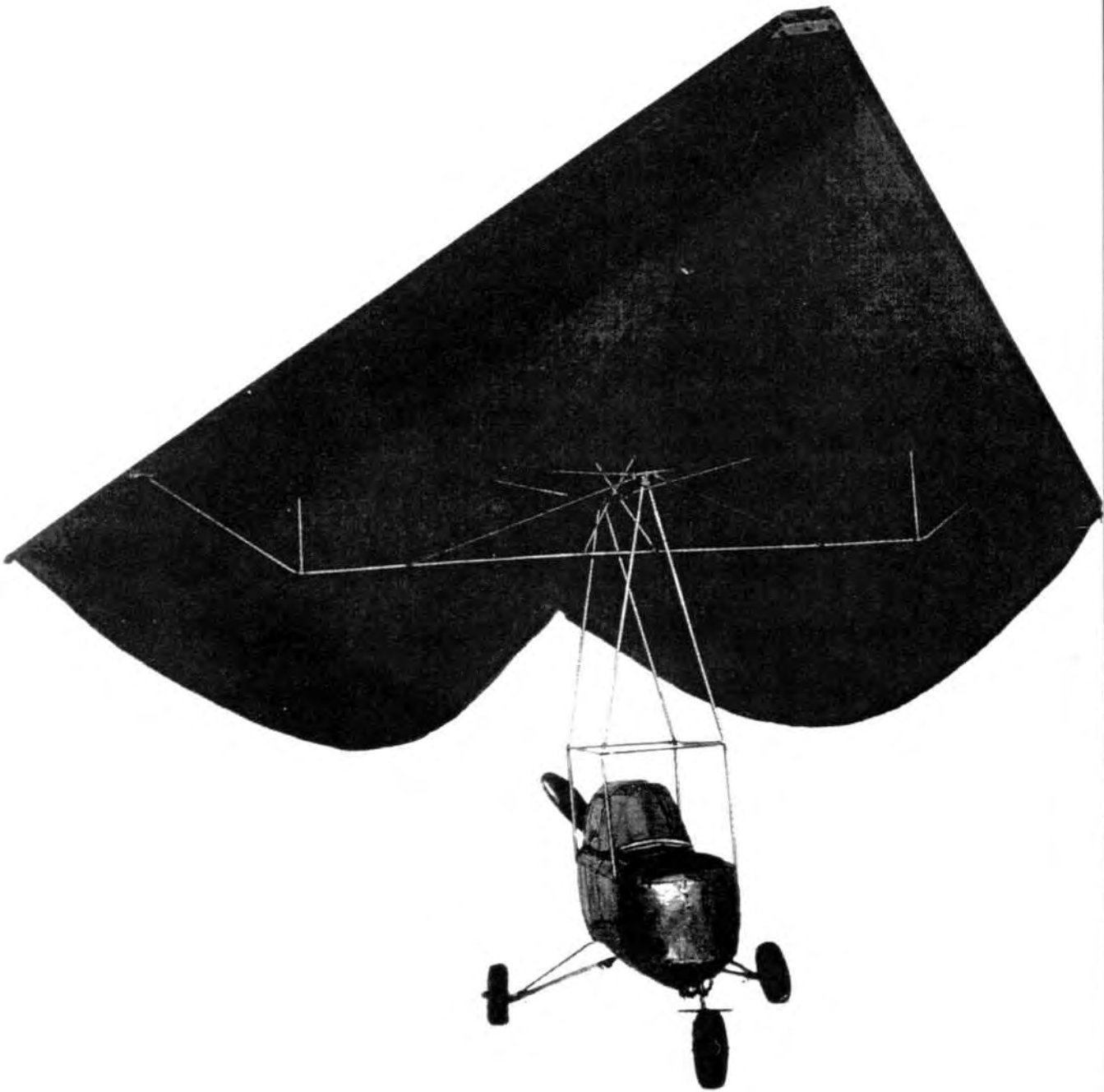
La dualidad arte-ciencia, que va profundamente ligada a la realización de estas obras, queda explicada cuando el mismo Panamarenko dice:



" LO QUE ME INTERESA SON LAS RELACIONES DE FUERZA ENTRE LAS COSAS, LOS MATERIALES QUE ES UN APARATO Y QUE DETERMINAN TAMBIEN LA FORMA. SI CONSTRUYO UN AVION, POR EJEMPLO, EL CONJUNTO HABRA DE SER TAN LIGERO COMO SEA POSIBLE Y AL FINAL RESULTARA CUALQUIER COSA DE LA QUE NO TENIA LA MENOR IDEA AL PRINCIPIO Y QUE RESULTA A MENUDO MUCHO MAS BELLA DE LO QUE YO HUBIERA PODIDO IMAGINAR. LA MAYORIA DE LAS VECES LA FORMA MAS LOGICA ES TAMBIEN LA FORMA MAS BELLA. DE CUALQUIER MODO, BELLO O NO, LO PRINCIPAL ES CREAR UN OBJETO DEL QUE SE PUEDA DECIR: VALIA LA PENA HACERLO; UN OBJETO DEL QUE NO SE DEBA PREGUNTAR: ¿ES O NO ES ARTE?."

(49)

Meganeudon III. 1973. 153 X 283 X 153 cm.



PANAMMARENKO. DONDERWOLK. 1971.

**LA FASCINACION POR LA MAQUINA EN
LA ESCULTURA CATALANA
CONTEMPORANEA.**

La escultura catalana contemporánea, no es ajena a este interés por la máquina, o el carácter tecnológico derivado de ella.

Hay que señalar, que en este interés, por la máquina y la tecnología, podemos distinguir dos corrientes de comportamiento; una que se centra en la poetización, del objeto, máquina, o de su función y otro que utiliza la máquina o los procesos técnicos, en un sentido alegórico donde la tecnología se utiliza con un carácter simbólico y a menudo metafísico.

Dentro de esta primera conducta, podemos destacar a Ramon Guillen Balmes (Cornella de Llobregat, 1954) que realiza todo un conjunto de obras donde el artefacto y concretamente la máquina voladora, en muy diversas manifestaciones, se presenta.

Para entender, esta aparición, de la máquina voladora, en la obra de Guillen Balmes, hay que referirse a otras obras, que apuntan esta situación.

Ramón Guillen Balmes, inicia sus trabajos relacionados con este tema a partir de la construcción de sus series de obras: " EINES de Vent ", " EINES d'Aire "; que consisten en " herramientas para sentir el aire"; estos primeros trabajos, se irán desarrollando-modificando y aparecerá su serie de " Panoplies Eoliques ", que son proyectos de artefactos que presentan tanto por su forma, como por los materiales que

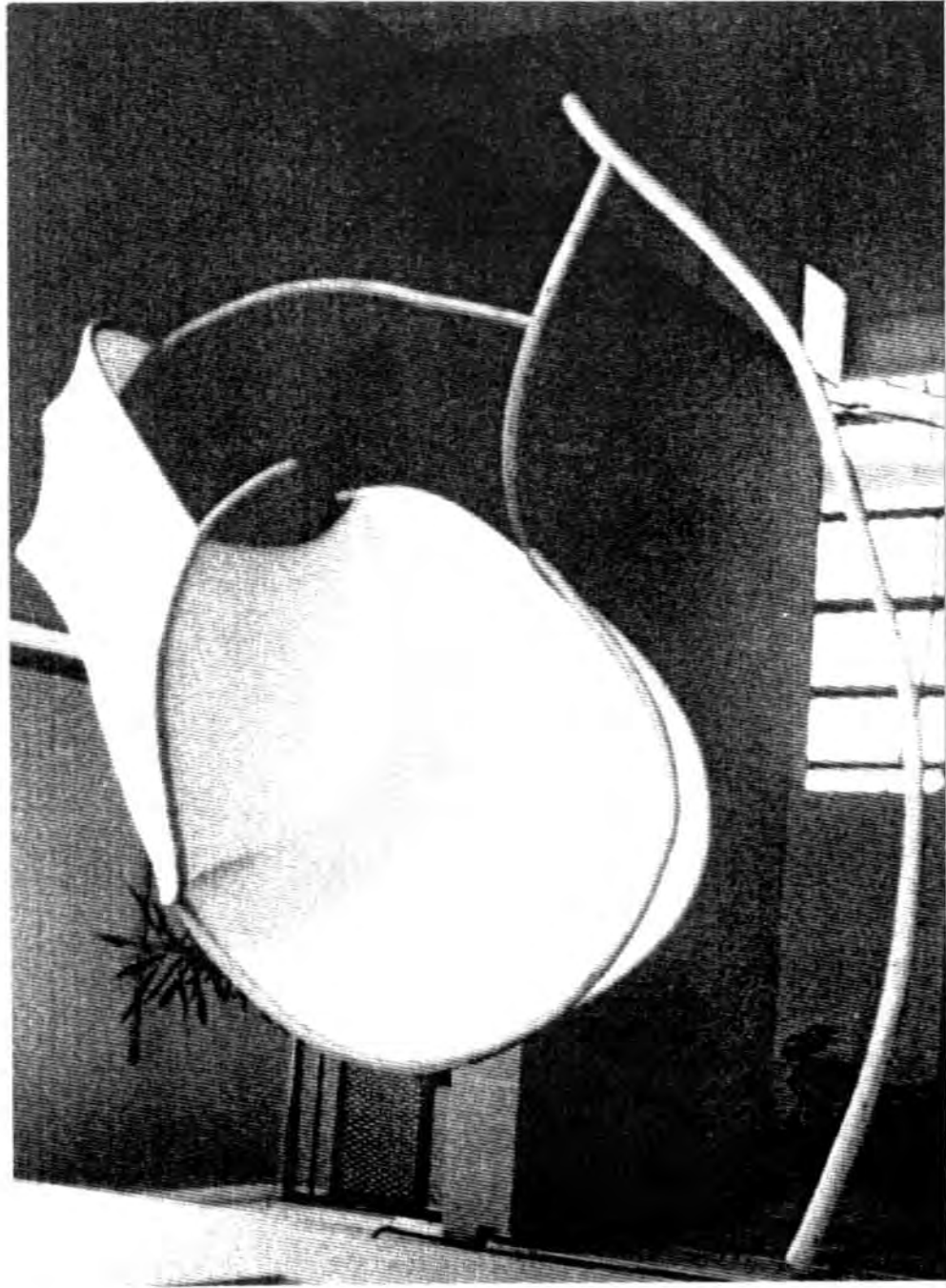
emplea, muy livianos, tela y madera de castaño, resultando la imagen de una forma con posibilidad de volar; algunos de estos proyectos se materializaran en una escala mayor y se presentaran suspendidos en el espacio.

En otro grupo de obras, aparecerá la imagen de alas, realizadas en muy distintos materiales: hormigón, madera, tela, etc...; dentro de esta misma línea, Ramon Guillen Balmes colabora en una obra de danza titulada : " Eoliques . Miratge (espejismo)", donde sus obras ayudan a la escenificación; esculturas de él con clara referencia de ala.

El mismo Ramón Guillen Balmes, define esta obra como:

" ARTIFICIO SIMBOLICO FORMADO POR UNA ESTRUCTURA, RECUBIERTA DE TELA, EN FORMA DE ALA, CON UN SOPORTE ATRIBUIDO A UN HABITACULO."

(50)



RAMON GUILLEN BALMES. EOLICA EN EL LABERINTO. 1984.

Josep Maria Riera i Aragó, (Barcelona, 1954), crea un universo formal de pequeños artefactos que se vinculan a: dirigibles, aviones, globos, submarinos, barcos, etc...; a partir de ellos, logra crear una atmosfera-que rodea sus esculturas- de misterio y aventura romántica donde estos objetos revelan su vocación de servir de metáforas de los viajes del hombre; sin función estas máquinas inmóviles ejemplarizan su deseo de traspasar los límites naturales del hombre.

Pilar Parcerisas en un artículo sobre la obra de Riera i Aragó dice:

" RIERA I ARAGO HA TRASLADADO EL MUNDO DEL AIRE Y DEL AGUA A LA ESCULTURA, INTERPRETANDO EL SUEÑO DEL HOMBRE DE ULTRAPASAR SUS LIMITES NATURALES."

(51)

El mismo Riera i Aragó, habla de la utilización de la maquina, en su obra:

" UTILIZO LA MAQUINA COMO OBRA DEL HOMBRE. LA DESFUNCIONALIZO, LE QUITO LA CARGA DE UTILIDAD QUE TIENE. IMAGINO LAS MAQUINAS GUARDADAS EN LOS ESTANTES DEL ALMACEN DE UN HIPOTETICO MUSEO, CON AQUEL SILENCIO CALLADO QUE TIENEN LAS COSAS ORDENADAS EN LOS MUSEOS. ES MAS ALLA DE LA MUERTE DE LA MAQUINA COMO COSA UTIL LO QUE NOS HABLA DE LOS VIAJES QUE HA HECHO: POR EL FONDO DEL MAR Y EL CIELO, VIAJES QUE YO NO HE HECHO... O QUIZAS SI."

(52)



JOSEP MARIA RIERA Y ARAGO. ESCULTURAS.

En el segundo apartado, el de la utilización de la maquina o la tecnología, como medio simbólico; podemos señalar la obra de Joan Duran (EL Masnou 1947).

Joan Duran, que tiene también una formación científica, es ingeniero, plantea una relación entre arte y tecnología, donde su obra es una reflexión sobre aspectos antropológicos de antiguas filosofías y creencias, utilizando medios tecnológicos actuales.

Un ejemplo de esta actitud, lo encontramos en su instalación: "Aigües ígnies", donde a partir de la utilización de la tecnología, aborda el tema de la simbología medieval; concretamente esta obra surge, de una situación concreta, como era la construcción del pozo en el claustro medieval, como símbolo para llegar a alcanzar "las aguas primordiales".

La pieza es una columna metálica, conteniendo un serpentín por donde circula agua, un quemador de gas calienta la parte visible del serpentín, produciendo emisiones de vapor de agua.

La creación de este artefacto, sirve para simbolizar un aspecto concreto de la simbología medieval desde una óptica actual.

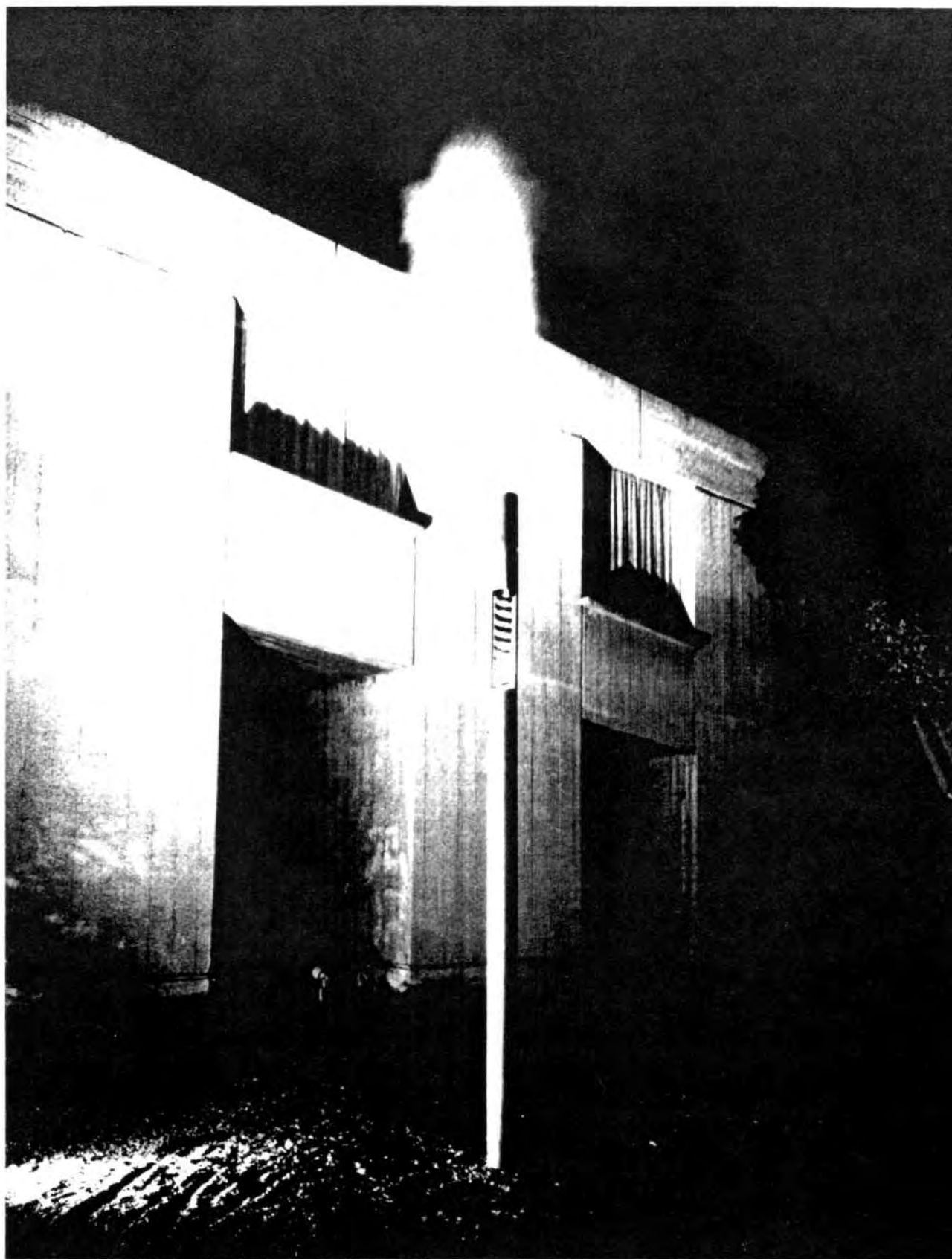
Gloria Picazo, en un texto sobre esta obra dice:

" DEL INTENTO DE CONJUGAR ARTE Y
TECNOLOGIA PARA EXPLICAR RAZONES
ABSOLUTAS DESDE QUE EL MUNDO ES
MUNDO -LA CUAL COSA ESTA SIEMPRE
PRESENTE EN LA OBRA DE JOAN
DURAN- SURGE, EN ESTE CASO EL

UTILIZAR DOS ELEMENTOS, COMO EL AGUA Y EL FUEGO, Oponiendolos como elemento transformador, NACE UN TERCER ELEMENTO, EL VAPOR. UN ELEMENTO QUE ROMPE CON LA SIMBOLOGIA MEDIEVAL EN LA CUAL <<AIGÜES ignies>> implanta sus fundamentos, PARA ACERCARSE A UNA SIMBOLOGIA DEL PRESENTE: EL VAPOR COMO SIMBOLO DE UNA SOCIEDAD INDUSTRIALIZADA. ES UNA PIEZA QUE TIENE UNA EXISTENCIA <<MECANIZADA>>, Y QUE SOLO EXISTE PLENAMENTE EN EL MOMENTO QUE SE MANIFIESTA."

(53)

Este interés por la tecnología actual, como catalizador de energías no manifiestas, le lleva a utilizar recursos tecnológicos como "la ionoelectrografia", -que ha empleado en multitud de obras-; donde a partir de descargas eléctricas registra en soportes fotográficos el proceso de ionización de un determinado objeto; que naturalmente tiene un sentido simbólico.



JOAN DURAN. AIGÜES IGNIES. 1985.

**LA FIGURACION. DISTANCIAS CON EL
MODELO.**

La escultura siempre ha sentido por la figuración una atracción importante. La imagen del hombre siempre ha sido motivo de expresión artística. Si la figuración tradicional ha intentado una aproximación al modelo, la escultura moderna y contemporánea se distingue por el distanciamiento formal que se produce con el referente; la imagen del cuerpo humano.

El carácter de reconocimiento, de afirmación, que supone la utilización del cuerpo humano como referente, hace que la escultura figurativa -entendiendo por figurativa, todas las representaciones que se pueden hacer del cuerpo humano ya sean bajo formas que quieren asemejarse el máximo a él, o las que simplifican su imagen y la reducen a esquemas básicos-; hace posible que la escultura sirva para tomar conciencia de la propia existencia.

Una imagen que remite inexorablemente a la propia forma del creador y también a la forma de los espectadores; esto que puede parecer elemental tiene consecuencias perceptivas muy importantes. La figuración siempre supone un tipo de expresión fácilmente comprensible y accesible para todos los hombres, los espectadores ven en la figura humana, un reflejo de ellos mismos.

La escultura contemporánea se distingue por su distanciamiento con el modelo, el cuerpo humano ya no es un motivo a representar sino un referente que explorar; su estructura, sus pasiones, sus expresiones, sus

relaciones espaciales, sus comportamientos; sirven para crear imágenes del hombre que abandonan la clara representación para situarse en un territorio de alusiones y referencias reveladoras de su condición de ser humano.

Es precisamente esta "condición", la que otorga a la referencia figurativa nuevos comportamientos escultóricos donde la presencia de imágenes del hombre sirve para expresar ideas vinculadas al desarrollo de las vivencias de la vida.

La soledad, la incomunicación, la relación con su entorno, las relaciones humanas etc...; se referenciarán en las nuevas imágenes del hombre.

**LAS RELACIONES FIGURATIVAS.
ESCENAS DE LA FIGURACION.**

La imagen de la figura única, se ve ampliada cuando la figuración necesita crear un espacio de relaciones, entre varias figuras o entre figuras y objetos, para aludir a una situación; aparece entonces una concepción donde la figuración se valorara por las relaciones que las figuras crean, unas en relación a las otras.

La importancia de Alberto Giacometti (Borgonovo, 1901), es evidente, en este tipo de obras; si bien no podemos decir que Giacometti sea un escultor contemporáneo, la fuerza expresiva de sus obras llega hasta nuestros días e influencia a muchos escultores de nuestra época.

La característica figuración de Giacometti, donde las figuras de forma filiforme parecen desaparecer y hablar de la incomunicación con un carácter próximo al dramatismo, conseguido por sus peculiares texturas; se complementan con el interés que él tiene por la percepción de sus obras de una manera lo más próxima posible a la realidad; el cambio de escala, reunido en una única pieza alude a la idea de permitir un acercamiento gradual a la totalidad de la pieza.

Ese distanciamiento, que el hombre tiene de su entorno, donde a medida que se acerca o se aleja de una forma, la ve crecer o disminuir hasta su práctica desaparición; hace que la escultura de Giacometti se acerque a las condiciones de las relaciones de la vida.

Giacometti crea situaciones, que posibilitan el encuentro, entre el espectador y la escultura y metaforizan la realidad visual.

Sus obras de varias figuras, crean una escena figurativa; donde reflexiona sobre la incomunicación, el ritmo de la vida y las relaciones entre los seres humanos.

Precisamente, esta creación de " una escena figurativa ", es uno de los temas que la escultura contemporánea retomara y explorara.

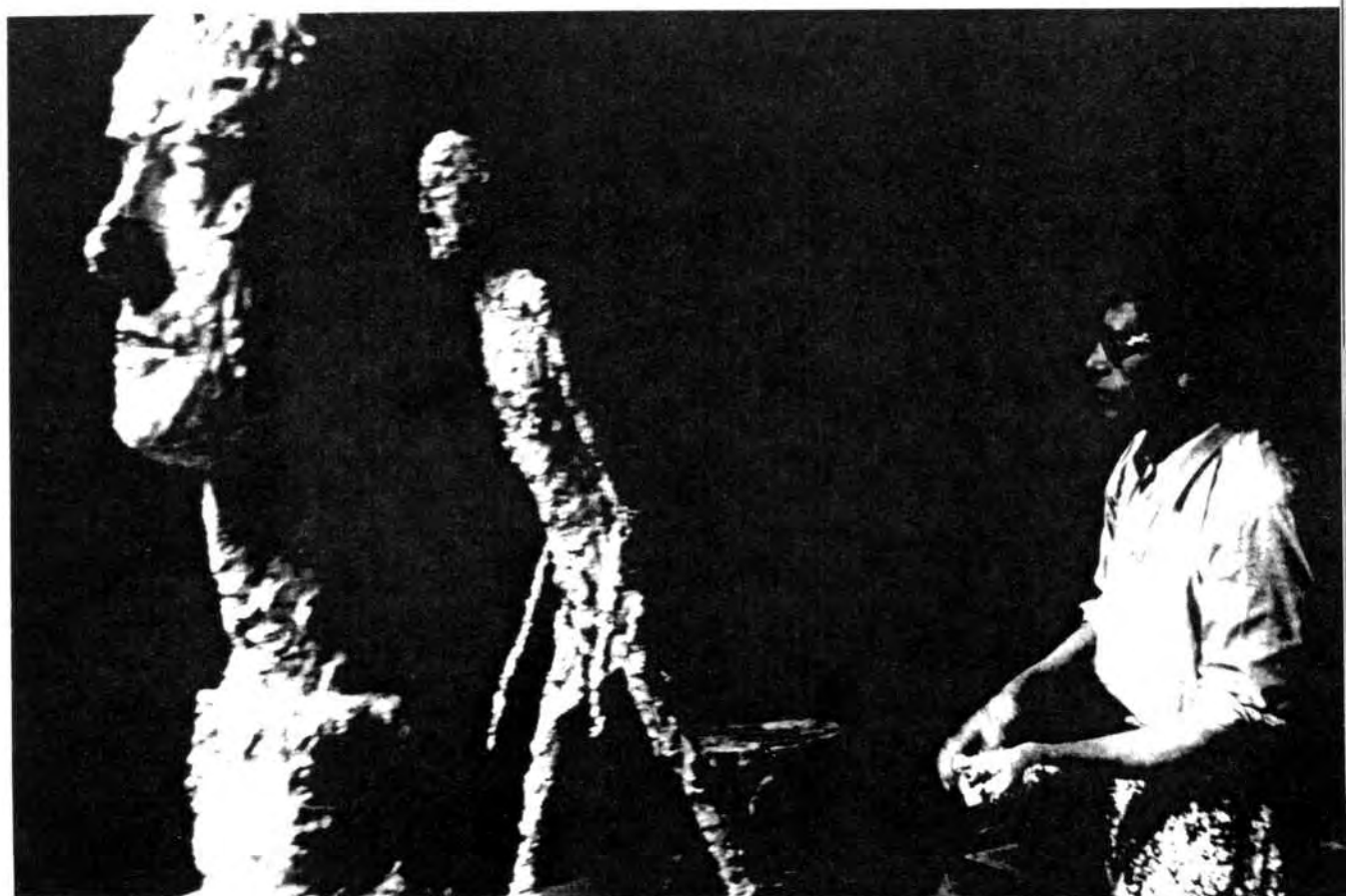
La vinculación con los hechos cotidianos, normales en nuestra sociedad, situaciones de cada día; hacen que la escultura de Giacometti sea tan próxima a nosotros.

Giacometti encuentra un recurso plástico - sus figuras delgadas, abocadas a la desaparición, con gestos de movimiento, caminando, cambiando la escala en una misma unidad, etc -, para expresar circunstancias de su propia existencia y por extensión de la de los demás.

No es una escultura de exaltación de un hecho, sino el reflejo de una circunstancia, donde lo cotidiano se vuelve intemporal y hace que podamos percibir esas "presencias", inquietantes, silenciosas y dramáticas de la vida del hombre.

" ESAS PERSONAS QUE CORRIAN DE UN LADO AL OTRO EN LA CALLE ERAN AUTOMATAS INCONSCIENTES, RECORDABAN

A LAS HORMIGAS, CADA UNO POR SU CAMINO; TOTALMENTE SOLOS, HACIA UNA META DESCONOCIDA POR LOS DEMAS. LOS UNOS JUNTO A LOS OTROS SIN MIRARSE. O VOLVIENDOSE PARA MIRAR A UNA MUJER."
(54)



ALBERTO GIACOMETTI. TRABAJANDO EN DISTINTOS YESOS. 1960.

El Escultor norteamericano George Segal (Nueva York, 1924) crea a partir de los años 60, obras donde la figuración se vincula a la creación de escenas de la vida cotidiana, donde mezcla objetos reales, como mobiliario, etc..., con figuras realizadas a partir de moldes obtenidos de personas reales; con lo que crea un profundo nexo de su representación figurativa con la realidad, pero aportando una particular manera de distanciamiento, que le separa de las obras de los hiperrealistas norteamericanos, como Jhon de Andrea o Duane Hanson, que reproducen hasta el mínimo detalle, como puede ser el pelo, sus personajes; Segal recubre de una fina capa de venda con yeso sus vaciados, generalmente de fibra de vidrio, dándoles un característico tono blanco y una cierta petrificación de sus imágenes.

Estas imágenes de George Segal, son presencias que se contraponen a la escena, donde la creación del ambiente: mobiliario, tema, aluden a situaciones cotidianas, como la espera de un transporte público, una pollería, un comedor, etc; son objetos verdaderos de uso.

El choque que produce entre los objetos reales y las presencias atemporales -por ese carácter de aparición que les da su color y su textura, sitúa a la escena en otro plano distinto de la descripción de la realidad.

Es importante remarcar el hecho que tiene en la obra de George Segal, la relación entre los objetos, el ambiente que estos crean; y los gestos, las posturas con que dota a sus figuras.

Existe, por lo tanto, una íntima relación entre las figuras -los personajes- y la ambientación -el atrezzo- que se emplea en la confección de la imagen final.

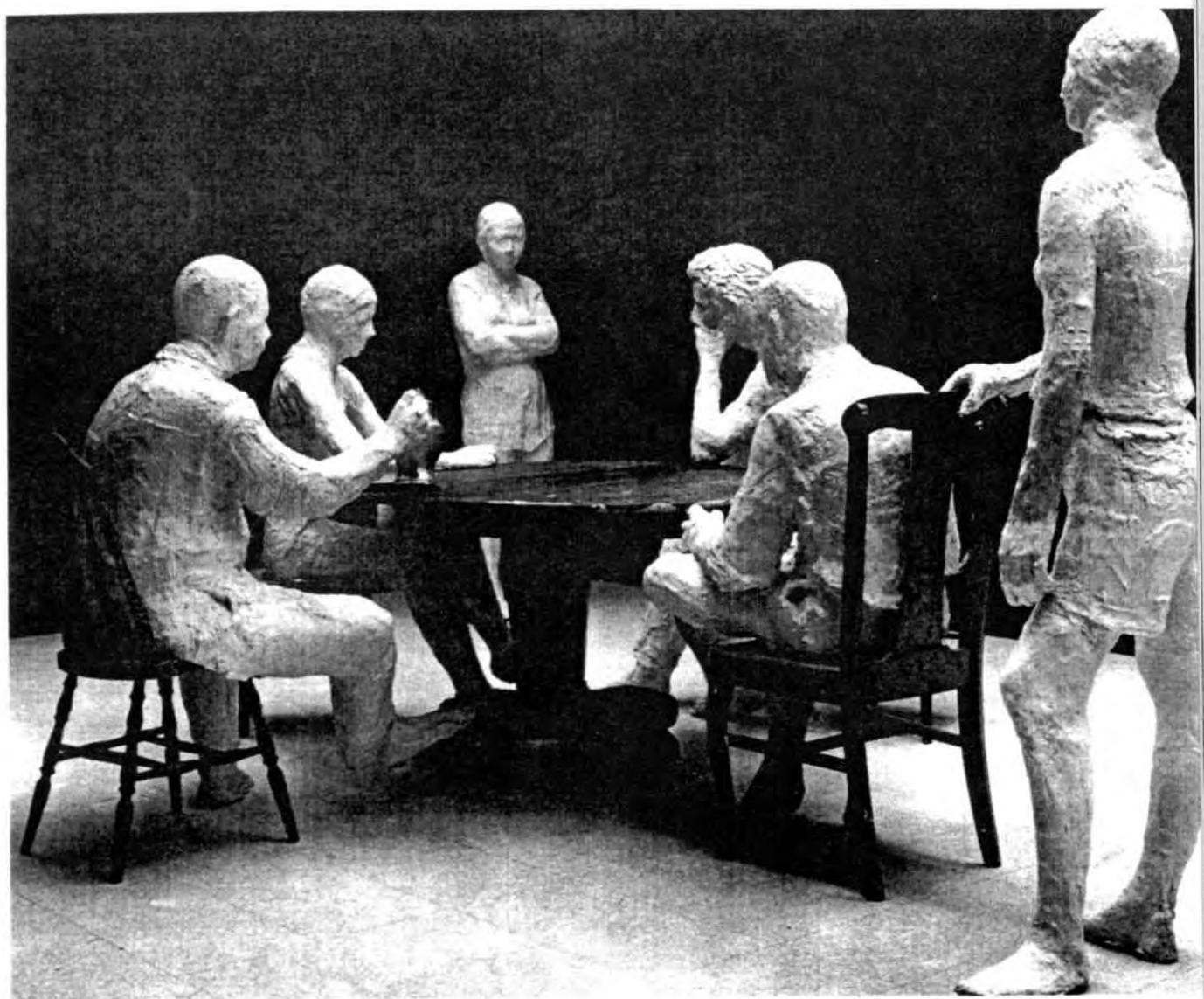
La valorización de la figura, de sus gestos, posturas, etc..., se consigue siempre en función de la relación que estas establecen con los elementos reales de la imagen.

El mismo hace incapie, en esta situación cuando declara:

" YO NO ME SIENTO AFECTADO HASTA QUE LA FIGURA -QUE CONSTITUYE LA FORMA DE UN CIERTO GESTO- SE COMBINA CON EL GESTO DE LO ACCESORIO."

(55)

Una situación, una escena, cotidiana se transporta a otra esfera perceptiva, por el carácter de la figuración y sus relaciones con lo real.



GEORGES SEGAL. DINNER TABLE. 1962.

LA REDUCCION DE LA FIGURACION A ESQUEMAS SIMPLES.

La via figurativa ha encontrado en la reducción de la imagen del hombre a esquemas simples, una vinculación con el carácter geométrico preponderante en la escultura contemporánea.

Los esquemas abstractos y geométricos, donde la valoración de la propia configuración y su espacio es el protagonista, han influido en varios escultores que realizan una obra donde la figura humana se reduce a un esquema geométrico.

Esta valoración de la geometría, hace que la referencia figurativa se valore en términos de movimiento y tensión, una escultura que se aleja de la anatomía humana, pero que sigue siendo figurativa a partir de la alusión de la estructura y el movimiento del cuerpo.

En esta via de proceder, hay que situar la obra que realiza a partir de mediados de los setenta, el escultor norteamericano Joel Shapiro (Nueva York, 1941).

Joel Shapiro, se da a conocer internacionalmente, con la creación de pequeñas obras en bronce donde utiliza la forma arquetípica de una casa y la coloca en grandes espacios de galerías; contraponiendo el gran espacio contenedor- el de la galería- a la presencia de sus piezas.

Esta relación entre el tamaño del espacio y la pieza, hace que el espectador se encuentre en una posición donde más que encontrarse con la pieza, debe buscarla y acercarse a ella para poder verla.

La pieza no ocupa el espacio físicamente, sino que lo dinamiza, por su presencia mínima; la escultura es una referencia, un objeto perdido en un espacio.

Si bien estas piezas se resuelven en términos de geometría simple, tienen un carácter figurativo muy claro: una casa, un puente, una silla; la presencia humana es evocada a partir de objetos creados por el hombre.

De esta alusión al hombre, Joel Shapiro, pasa a realizar esculturas donde la figuración del cuerpo humano es evidente; figuras resueltas -como en sus anteriores formas- en términos de geometría simple, cuerpos geométricos que se articulan y se nexan para crear una imagen geométrica del hombre.

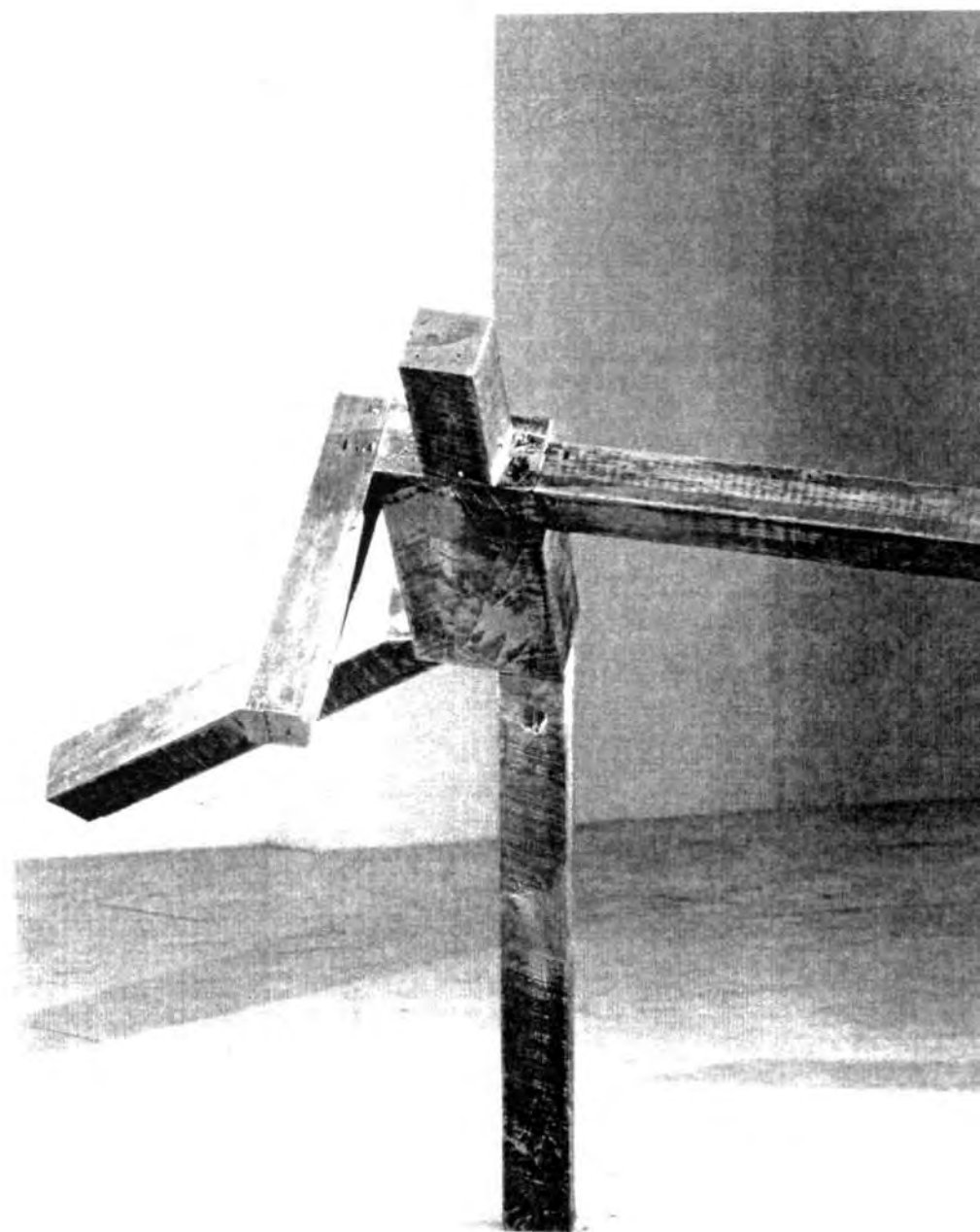
Estas imágenes, poseen una "pose", donde el equilibrio, la justa relación entre estabilidad e inestabilidad, se manifiesta.

La reducción geométrica de la figura humana, hace que podamos valorar aspectos como: las direcciones espaciales, la articulación, las relaciones entre cuerpos y volúmenes, etc...; para dar paso a una "fisonomía" particular del hombre.

Joel Shapiro, en respuesta a una pregunta sobre la presunta disociación entre figuración y abstracción dice:

" LA ABSTRACCION NO CONLLEVA EL RECHAZO DE LA FIGURACION Y LA FIGURA. ES UNA CONTRADICCION, ES NECESARIO COMPRENDERLA. TANTO EN UN CASO COMO EN EL OTRO, ACTUA LA VERTICALIDAD, ANTROPOMORFICA O NO, ACTUA EL ESPACIO, LA EXPRESION; Y EL SABER COMO ASAMBLAR, REUNIR, UNIFICAR. LAS DIFICULTADES SON LAS MISMAS. ES LA MANERA DE PRODUCIR Y ARTICULAR LAS FORMAS LO QUE ES LA COSA PRINCIPAL. ESTE EL EL VERDADERO PROBLEMA DE LA ESCULTURA, LA MANIFESTACION DE LAS FORMAS. QUE ES TAMBIEN UNA MANIFESTACION DEL CUERPO."

(56)



JOEL SHAPIRO. SIN TITULO. 1980-1981.

En el ámbito nacional podemos señalar la última obra del escultor valenciano Andreu Alfaro (Valencia, 1929).

Andreu Alfaro que realiza con anterioridad, obras donde a partir de una concepción geométrica, vinculada a la idea de módulo y movimiento; crea una serie de obras tituladas : "El Cos Huma", presentadas en la galería Gaspar de Barcelona en el año 1985.

Estas obras de Alfaro, aluden al cuerpo humano, resuelto en términos lineales, renunciando a los volúmenes Alfaro; crea una linealidad -no de estructura, reduciendo el volumen a línea-, sino recorriendo los perímetros de las masas, líneas que son límites del cuerpo.

La vinculación de la escultura al dibujo es evidente, Alfaro pretende captar los momentos, las poses, las situaciones de un cuerpo humano, a partir de la creación de recorridos lineales -que nunca se cierran-; el espacio del cuerpo esta insinuado, no definido, la memoria de nuestro propio cuerpo completara la imagen, hecha de líneas y ausencias.

El interés de la obra reside en la combinación de aspectos espaciales - presentes en su anterior obra, la linealidad, etc...-, con la idea de representación del cuerpo.

Una obra que habla de figuración, pero a la vez de definición espacial, la tradición expresada en términos de interés contemporáneo.

" EN MI CASO CONCRETO, ¿QUE DIFERENCIA HAY ENTRE LAS ESCULTURAS ESPACIALES DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA Y ESTAS DEL CUERPO HUMANO?.NO TANTAS COMO PARECE. LA REPRESENTACION EN PINTURA Y ESCULTURA, NO ES NINGUNA TARA. POR OTRA PARTE, MI PLANTEAMIENTO CONTINUA SIENDO ESPACIAL Y FORMAL, NO ANATOMISTA, QUE, AHORA MISMO, NO TENDRIA NINGUN SENTIDO. QUE CONSTE, TAMBIEN, QUE ESTA OBRA RECIENTE CONTINUA TENIENDO LA AMBIGUEDAD DE LAS ANTERIORES. DEJO QUE EL ESPECTADOR ACABE LA OBRA QUE CONTEMPLA; QUE APORTE TANTO COMO YO. LA OBRA LA DEFINE QUIEN LA MIRA."

(57)



ANDREU ALFARO. AFRODITA. 1984.

LA FIGURA EXPRESIVA.

La escultura contemporánea recupera los elementos que la escultura moderna había utilizado en el movimiento expresionista; si bien también se distancia de los contenidos de compromiso social, de vuelta a lo esencial que este movimiento tuvo.

La figuración expresionista contemporánea, aporta la inclusión de contenidos conceptuales -propios de la contemporaneidad-, como el interés por el significado de las imágenes, su simbología o la interrogación sobre el propio proceso de creación

No se trata pues, de hacer una crítica social a partir de unas figuras, donde la imagen del hombre es a menudo una imagen atormentada y alejada de una representación estricta; las esculturas expresionistas se caracterizan por una deformación que intensifica el contenido dramático de la figuración.

Hay que observar que casi todos los artistas que se vincularon a este movimiento, poseían una formación pictórica, lo que les hizo afrontar la escultura desde posiciones, donde la tradición del oficio no ejercía una clara presión; el hecho de que la gran mayoría de esculturas se realizaran a partir de la talla directa, ya sea en madera o piedra, lo demuestra; así como que muchas obras están pintadas, no como lo haría un escultor, sino como si el volumen fuera un lienzo.

En los comienzos de los años 80, resurge de nuevo este tipo de figuración, también realizada por artistas cuya práctica principal es la pintura. Artistas como Georg Baselitz y A.R. Penck, retomaron el expresionismo, aportando su particular visión a los contenidos de la figuración expresiva.

Georg Baselitz (1938), pintor alemán que tiene una larga trayectoria en la pintura, realiza a partir de los años 80, esculturas cuyo motivo principal es el cuerpo humano.

Baselitz, retoma la factura de las esculturas expresionistas alemanas -realizadas en madera, a partir de la talla directa, incluyendo la pintura sobre su superficie a base de trazos de vigoroso color, que refuerzan su apariencia, remarcando los volúmenes.

La interrogación sobre el modelo en pintura le llevara a realizar obras donde todo parece colocarse al revés; Baselitz trastoca el sentido de las imágenes sin necesidad de buscar un nuevo modelo, sus figuras invertidas, provocan nuevas percepciones de la figuración.

Para Baselitz la escultura, es una vía nueva de expresión que le permite practicar los conceptos de su pintura en una nueva dimensión, la tridimensional.

Esta idea, hace que Baselitz trastoque la tradición de la escultura figurativa, donde la figura se apoya sobre una base que la eleva del suelo colocándola verticalmente; para Baselitz es imposible

desligar la figura de la base, por lo que la figura siempre queda supeditada a la base, su posición espacial dependerá en gran medida de ella.

Baselitz, en sus esculturas, propone una nueva dimensión de la figuración, a partir de la inversión de los volúmenes, colocando la figura apoyada sobre una parte distinta de la base, logra que la percepción no solo se detenga en las características de sus figuraciones, primitivas, esquemáticas y de una fuerza expresiva importante; lo que le permite una comunicación rápida y contundente; sino que también se interroga sobre los mecanismos de la propia percepción de la imagen.

El mismo Baselitz en un texto titulado: "La inversión del motivo" publicado en el catálogo de la exposición: "Origen y Visión. Nueva pintura Alemana", aclara sus ideas sobre los contenidos de la escultura:

" LA ESCULTURA TIENE PRESUPUESTOS MUY DISTINTOS, CONEXIONES MUY DIFERENTES CON EL ARRIBA Y EL ABAJO. HAY ESCULTURAS QUE CUELGAN DEL TECHO, PERO ENTONCES LO QUE HACES ES PRECISAMENTE COLGAR DEL TECHO. LAS ESCULTURAS TIENEN UN PEDESTAL, Y SOBRE EL SE HALLAN; NO ES POSIBLE DESLIGARLAS DE LA BASE -ES UN PROBLEMA DE LA ESCULTURA, PERO UN PROBLEMA SIN RESOLVER, PORQUE NO EN VANO HAY MUCHOS ESCULTORES QUE SOLO SE OCUPAN DEL PEDESTAL-. LA CUESTION ES MAS SENCILLA: EL CAMINO DE LA ESCULTURA TIENE UNA TRADICION MUY BREVE, Y LO QUE SE HA HECHO FUE SIEMPRE MUY INMEDIATO, LO CUAL HA LLEVADO A QUE LAS ESCULTURAS ESENCIALES NO SE HAYAN HECHO TODAVIA; EL PENSAMIENTO TRADICIONAL

HA CONDUCTO DENTRO DE LA ESCULTURA A UN FUERTE ACADEMICISMO. LAS ESCULTURAS QUE YO HAGO NO SE HAN HECHO HASTA AHORA, POR ESO LAS PUEDO HACER."

(58)

Pero la figura expresiva, no hay que vincularla únicamente a su apropiación de la manera de hacer de los escultores expresionistas alemanes modernos, otros escultores, que no se vinculan con este movimiento, producen imágenes figurativas, donde el contenido expresivo de la figuración se manifiesta.



GEORG BASELITZ. SIN TITULO. 1982.

El escultor inglés Antony Gormley (Londres, 1950), basa su obra en la figuración, una figuración que se aleja de la imagen del expresionismo, pero que conlleva también una fuerte carga expresiva.

Antony Gormley, realiza unas particulares figuraciones, donde la imagen del hombre se recubre de placas de plomo, que aíslan su interior, resiguiendo sus volúmenes.

Estas figuras, que parecen sarcófagos a medida, crean un clima expresivo, no a partir de los gestos o la textura superficial, sino a partir de la idea de interiorización, del cuerpo como contenedor de ideas.

La apariencia que contiene la esencia, lo oculto, lo no tangible; el cuerpo como receptáculo del espíritu.

Lo que no se ve, es precisamente lo que desencadena la obra, una figura expresiva a partir de la ocultación de sus gestos.

En un texto suyo aparecido en el catálogo de la exposición : " Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea.", Gormley dice:

" LAS COSAS YA EXISTEN.
LA ESCULTURA YA EXISTE.

EL TRABAJO CONSISTE EN TRANSFORMAR
AQUELLO QUE EXISTE EN EL MUNDO
EXTERNO UNIENDOLO AL MUNDO DE LA
SENSACION, LA IMAGINACION Y LA FE.

LA ACCION NO SE PUEDE CONFUNDIR CON

LA VIDA.

UNA GRAN PARTE DE LA VIDA HUMANA ESTA
ESCONDIDA.

LA ESCULTURA, CON SU QUIETUD, PUEDE
TRANSMITIR AQUELLO QUE NO SE PUEDE
VER.

MI TRABAJO CONSISTE EN TRANSFORMAR
CUERPOS DIFERENTES EN FORMAS QUE
CONTENGAN EL ESPACIO Y A LA VEZ LO
OCUPEN.

(EL ESPACIO EXISTE DETRAS DE LA
PUERTA Y DENTRO DE LA CABEZA).

LA ESCULTURA PUEDE VIVIR EN LA MENTE,
LA MENTE PUEDE VIVIR EN LA ESCULTURA.

(UNA ESCULTURA ES UNA CAJA).

MI TRABAJO ES IDENTIFICAR UN ESPACIO
HUMANO EN EL ESPACIO.

CADA OBRA ES UN ESPACIO ENTRE FORMA Y
NO FORMA, UN TIEMPO ENTRE ORIGEN Y
ACONTECER.

UNA CASA ES LA FORMA DE LA
VULNERABILIDAD.

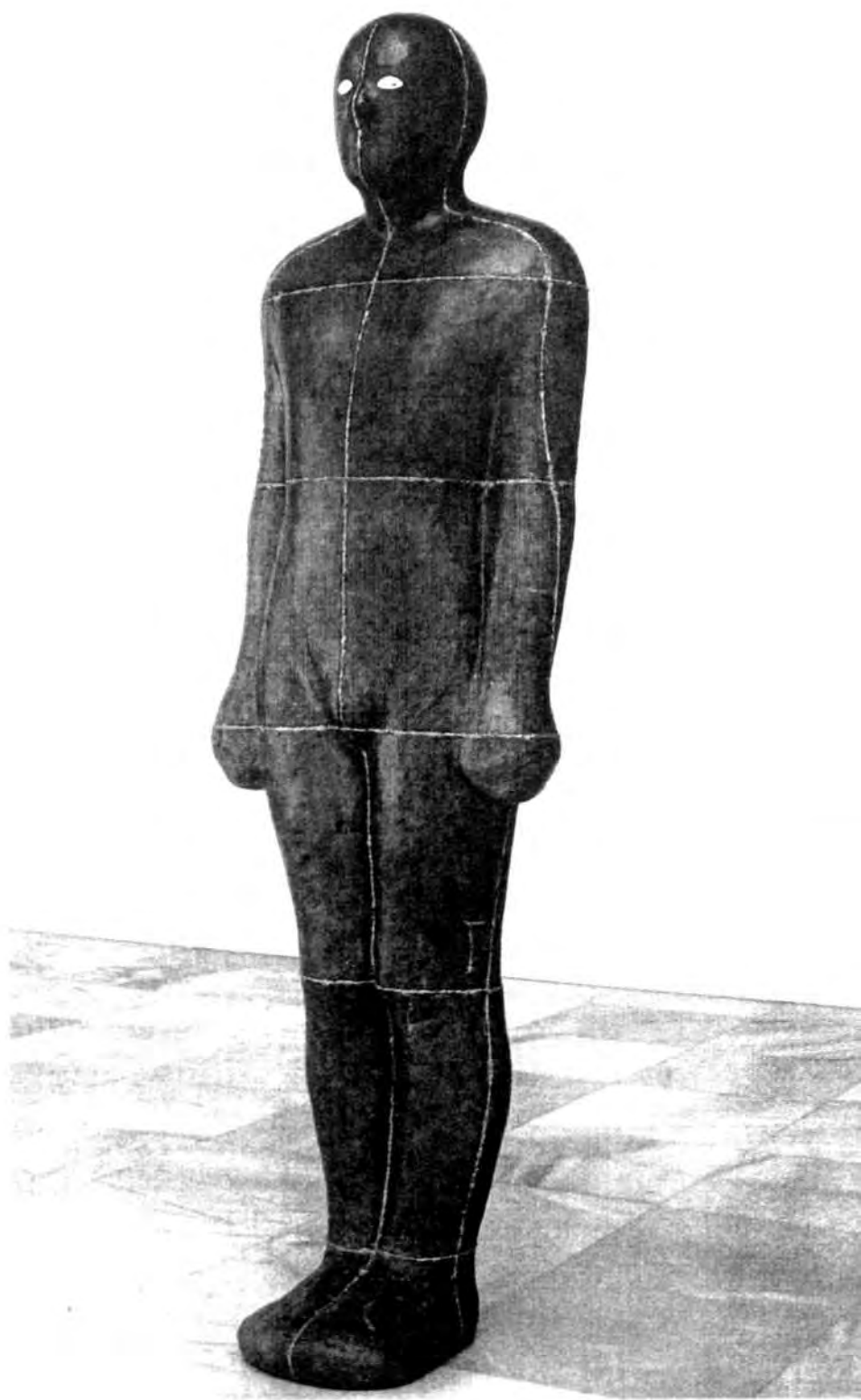
LA LUZ SE REVELA POR LA OSCURIDAD.

MI TRABAJO ES CREAR UN LUGAR, LIBRE
DEL CONOCIMIENTO, QUE PUEDA SER
EXPERIMENTADO EN LIBERTAD.

EN EL ARTE NO EXISTE EL PROGRESO,
SOLO EL ARTE.

EL ARTE SIEMPRE ES PARA EL FUTURO."

(59)



ANTONY GORMLEY. CAVERNA. 1985.

**LA FIGURACION EN LA ESCULTURA
CATALANA CONTEMPORANEA.**

La figuración, en la escultura catalana contemporánea, presenta unas características comunes con el panorama artístico internacional; por una parte el mantenimiento de las características tradicionales de la figuración, como uno de los temas esenciales de la escultura; y por otro lado la introducción de valores nuevos, que sirven para ampliar el concepto figurativo.

Este apartado se centrará, precisamente en este segundo punto; ejemplarizando esta conducta, a partir de la obra de dos representantes de la renovación figurativa catalana: Domenec Fita y Jaume Plensa.

Domenec Fita (Gerona, 1927), es un escultor de una larga trayectoria profesional, con una profunda vocación investigadora; Fita realiza multitud de obras, que pasan por la figuración más clásica, una figuración geométrica, trabajos a partir de improntas de objetos, vidrieras etc...; pero hay un trabajo que por sus cualidades, hay que destacar, me refiero a sus esculturas figurativas realizadas en poliuretano, durante la década de los 70.

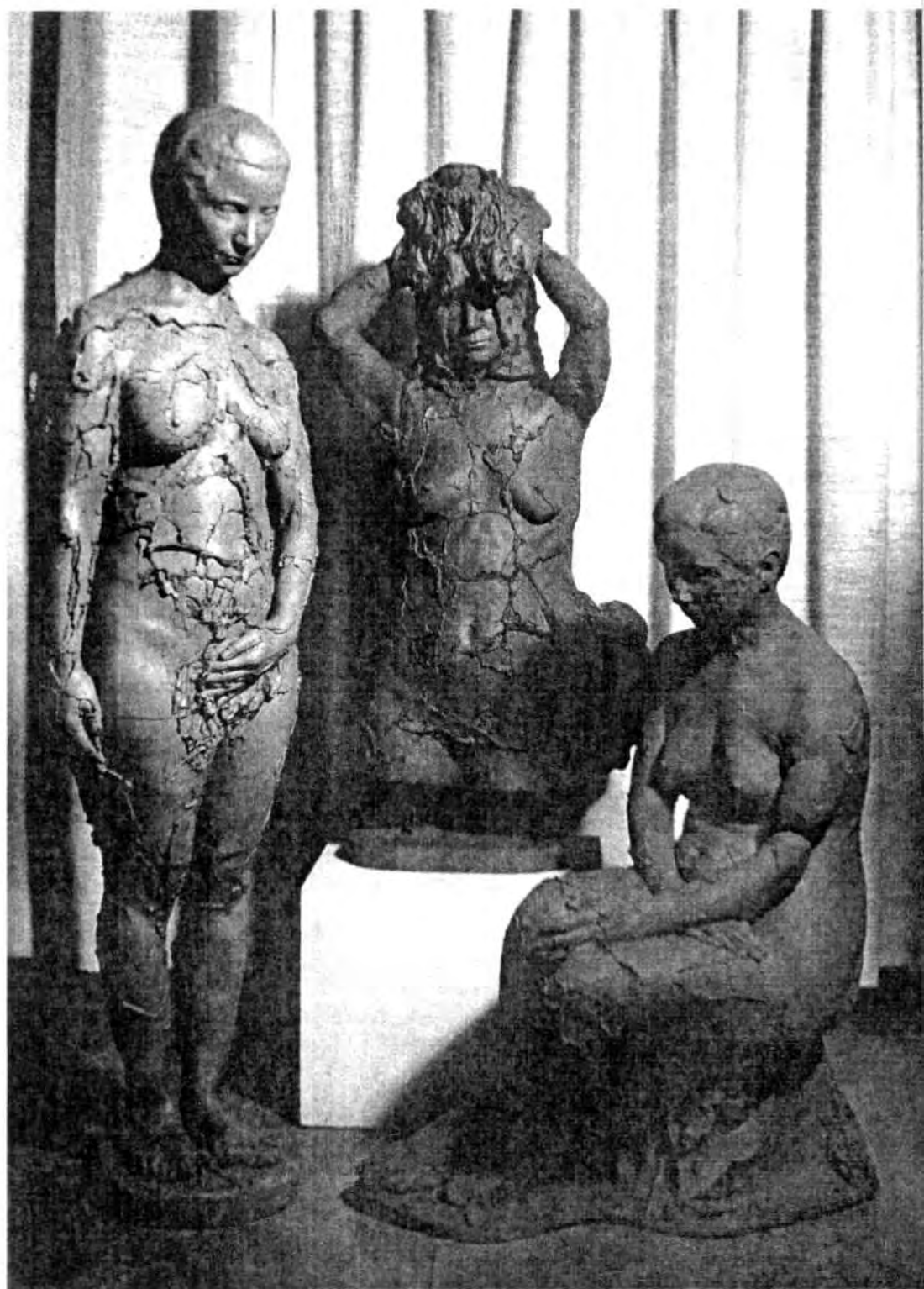
Estas esculturas, se realizan a partir del relleno de moldes de figuras femeninas, en diferentes posturas, dejando que el poliuretano se expanda más allá de la propia forma del molde; lo que produce una figura humana con unas deformaciones profundamente expresivas.

Estas figuraciones, tienen cada una de ellas, un color propio del material, en tonos amarillos, azules, rojos etc, que crean una percepción diferente de la figura. Son imágenes de desnudos, que se alejan de la simple representación del cuerpo, para introducir unos contenidos, donde la irrealidad de la deformación introduce nuevos contenidos a la figuración; Alexandre Cirici, comentando estas figuraciones dice:

" DESDE EL PRIMER GOLPE DE VISTA ACTUA LA DISTANCIACION, QUE PRODUCE SU EXTRAÑO MONOCRONISMO, SON AZULES, AMARILLAS, ROJAS, DE COLOR INTENSO Y UNIFORME. TAN VALIDO PARA LOS TROZOS ANATOMICOS COMO PARA LAS TEXTURAS ACCIDENTALES. ESTA DISTRACCION -COMUN A LOS ENAMORADOS DE GEORGE SEGAL- NOS PERMITE CONTEMPLAR ESTOS DESNUDOS FEMENINOS SIN EL EFECTO PERTURBADOR DE UNA IMITACION DE LA REALIDAD, Y SITUARLOS, POR LO TANTO, NO EN LA ESFERA DE AQUELLO QUE NOS PASA A

NOSOTROS COMO EXPERIENCIA PERSONAL
SINO EN LA ESFERA DE LA REFLEXION
SOBRE UN HECHO GENERAL, NO EN EL
TERRENO DE LA SENSACION SINO EN EL
DEL PENSAMIENTO, COMO QUERIA BERTOLD
BRECHT. EL USO DEL BLANCO ES MENOS
DISTANCIADOR PORQUE LA CONVENCION DE
LAS REPRESENTACIONES EN BLANCO TIENE
UNA TRADICION ESCULTORICA
ESTABLECIDA."

(60)



DOMENEC FITA. MOMIES. 1985.

Jaume Plensa, (Barcelona, 1955), es uno de los principales representantes de la figuración expresiva en la escultura catalana contemporánea.

Plensa pasa de una etapa, donde su obra se construye a partir de planchas de hierro, que suelda, configurando figuras como insectos, peces, fragmentos del cuerpo, cabezas, etc...; a otra donde las figuraciones se realizan en hierro colado.

Este paso de la escultura en hierro construido a hierro modelado, es importante dentro de su obra; porque para Jaume Plensa la carga emotiva que le proporciona el hierro colado, la fundición, aproxima más sus imágenes a la idea de lo primigenio, de lo ancestral, de la figuración como una unidad, no construida de partes sino entendida como volumen único.

En esta misma línea de razonamiento, la utilización como referente del cuerpo humano, en la obra de Jaume Plensa, tiene unos fines dirigidos a provocar una percepción que puede aludir a situaciones que superan el simple reconocimiento del cuerpo; esta figuración hecha de volúmenes vigorosos y resuelta con apariencia de fragmentos: torsos, cabezas, etc; se dirige a situaciones simbólicas donde el cuerpo puede referenciar ideas como : cavernas, habitáculo, vacío etc...

Jaume Plensa, en referencia a la figuración en su obra dice:

" TRANSMITIR CON IMAGENES IDEAS
GENERALES, ABSTRACTAS, CONCEPTOS....
NO ME INTERESA NUNCA REPRODUCIR

COSAS DE CADA DIA. ME INTERESA
FUNDAMENTALMENTE EL CUERPO HUMANO
PORQUE PUEDE EXPRESAR TODO: LA
CAVERNA, LA IDEA DEL VACIO, TODA
CLASE DE VOLUMENES Y MAGMAS. A POCO A
POCO VOY DEJANDO LOS ELEMENTOS
DESCRIPTIVOS."

(61)



JAUME PLENSA. HOME MINERAL. 1985.

**EL ORDEN GEOMETRICO EN LA ESCULTURA
CONTEMPORANEA. EL MINIMALISMO.**

La geometría, o mejor ,el orden geométrico como generador de obras tridimensionales, es una constante en la creación moderna y contemporánea.

La posibilidad de organizar el espacio bajo un orden sencillo y de fácil construcción,-hay que señalar la importancia de la inclusión de nuevas técnicas de trabajo en la escultura: como la soldadura eléctrica o la aparición de adhesivos muy potentes; así como la utilización de materiales industriales, que normalmente se presentan en forma geométrica: ya sea en planchas o volúmenes geométricos-;hace que el escultor vuelva su mirada hacia la utilización de la geometría en su obra.

Desde comienzos de siglo, son muchos los movimientos artísticos que se articulan entorno al uso de la geometría: el cubismo, el constructivismo, el suprematismo, De Stijl, el cinetismo, el minimalismo etc...; podemos decir que existe una tradición geometría importante, vinculada a la idea de la no representación; sino de su uso como conductor de propuestas donde la relación entre forma y espacio se manifiesta a partir de la geometría en sus variadas manifestaciones.

Es importante señalar que la geometría no es un referente en si, sino un sistema de organización formal y constructivo; si bien lo podemos encontrar en casi todas las formas naturales, aunque su evidencia no se manifiesta de una forma directa y rotunda; hay

que unir este sistema como una manifestación del carácter organizativo y de orden, propio de la condición humana.

En el ámbito de la escultura contemporánea, hay que situar al movimiento Minimal norteamericano, como el punto álgido de la utilización de la geometría y la aportación más importante -por sus contenidos conceptuales y teóricos sobre la escultura ; aparte del uso de la geometría, valores de percepción de la obra, los materiales, el espacio, etc...; aporta nuevos contenidos a la concepción y a la voluntad expresiva de la escultura.

La utilización de formas simples geométricas, da paso a la combinatoria de sistemas modulares donde el módulo se emplea para crear relaciones simples, creando unidades formales que evidencian la posibilidad de estructurar el conjunto; ya sea a partir de su disposición espacial o de su ensamblado.

El sistema modular de estructurar la imagen lo encontramos en obras de Carl Andre (Quincy, Massachusetts, 1935); cuando a partir de módulos regulares de hierro en forma de cuadrado, dispone el conjunto a partir de su disposición espacial, sin ningún tipo de ensamblado; son piezas que evidencian la posibilidad de crear imágenes a partir de su colocación espacial.

Rudi Fuchs, en el catálogo de la exposición: "Carl Andre" presentada en el Palacio de Cristal de Madrid en 1988 dice:

"ESTAS ESCULTURAS COINCIDEN
PLENAMENTE CON SU DESCRIPCION:

CUADRADO DE CINCO POR CINCO, DE HIERRO, CON VEINTICINCO ELEMENTOS DE 100 X 100 CM CADA UNO. LAS VARIACIONES SE PRODUCEN DENTRO DE ESTOS TERMINOS: FORMA, DIMENSIONES, NUMERO Y MATERIAL. SE VE LO QUE SE VE. LAS FORMAS SON GEOMETRICAS Y ESTAN RELACIONADAS INCLUSO CON LA FORMA Y DIMENSIONES DEL ESPACIO EN QUE SE PREPARARON ORIGINALMENTE LOS TRABAJOS. EL ARTISTA NO POSEE ESTUDIO PROPIO. LOS TRABAJOS DE CARL ANDRE COBRAN VIDA EN RELACION CON EL ESPACIO EN QUE SE LOS UBICA. DESDE EL MOMENTO EN QUE SE LOS CONCEBE Y EJECUTA EXISTEN COMO OBJETOS FISICOS EN EL MUNDO. SE AUTOREPRESENTAN Y REPRESENTAN TAMBIEN UNA INTELIGENCIA ARTISTICA SUPERIOR, COHERENTE CON LA EPOCA Y EL ESPACIO Y CONTEMPORANEA EN TODOS LOS ASPECTOS, QUE HA DECIDIDO QUE DEBEN EXISTIR DE ESAS MANERAS, ILUMINADONOS SOBRE LA FORMA, LOS MATERIALES, EL ESPACIO, LA ESCULTURA Y EL ARTE. DURANTE MUCHOS AÑOS NO HAN FALTADO QUIENES HAN DICHO QUE NO SE TRATABA DE ARTE, PERO NADIE HA PODIDO OLVIDAR NUNCA SUS TRABAJOS. AHORA SON INSUSTITUIBLES."

(62)

Estas palabras de Rudy Fuchs, anuncian algunas de las principales características de los trabajos de Carl Andre, donde la geometría se utiliza, para elevar la percepción de la obra hacia situaciones, como el módulo, la escala, la relación espacial, la no representación, la posibilidad de cambio que genera la combinatoria etc...

Un aspecto a destacar de este tipo de obras de Carl Andre, es el de la no fijación del conjunto; lo que aporta a la concepción de la escultura nuevas posibilidades; no nos encontramos ante una

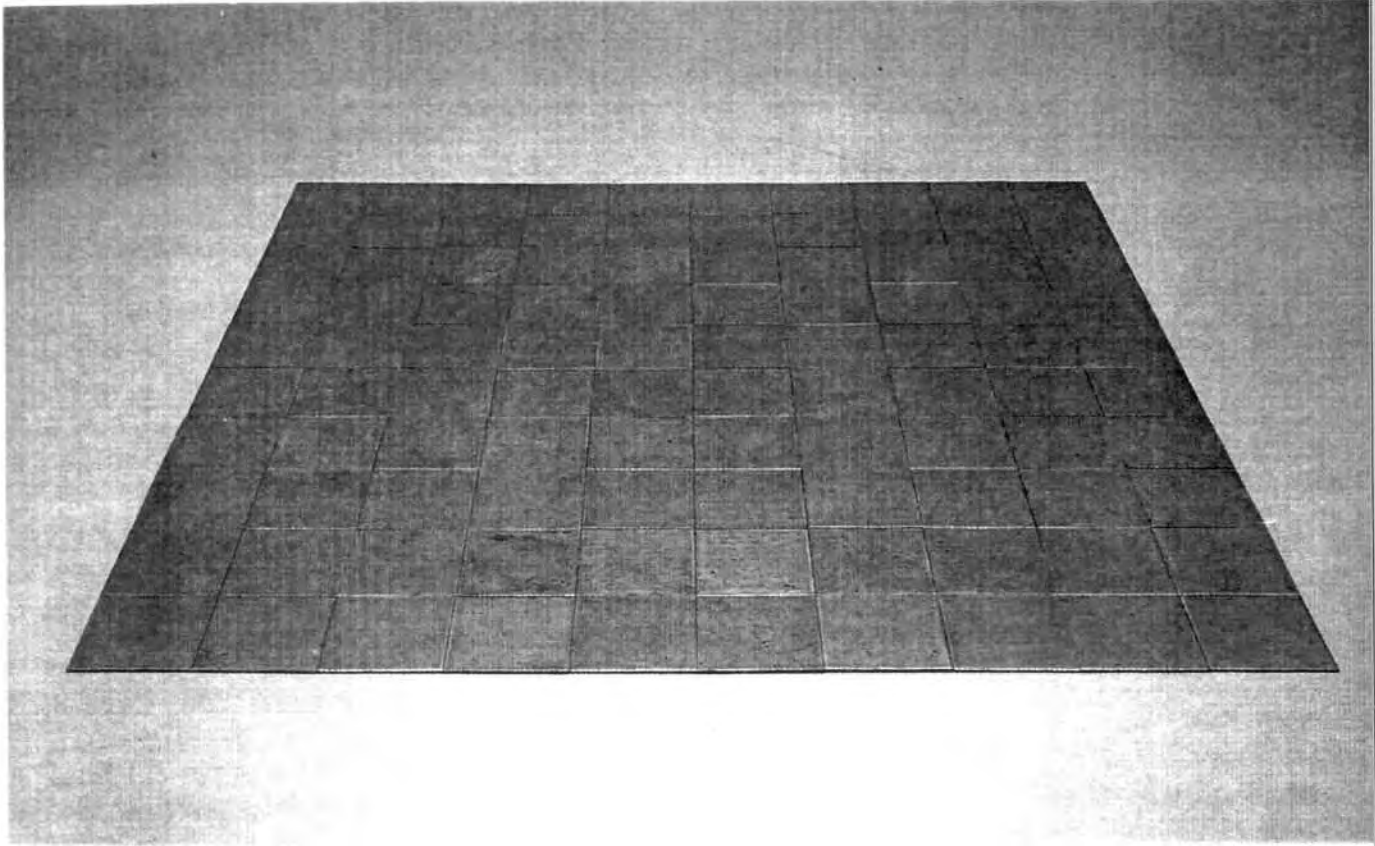
forma fijada, sino ante una forma dispuesta, lo que permite una mayor capacidad de adaptación de la obra al espacio que la contiene y en muchos casos la genera.

El mismo Carl Andre valoriza este aspecto de su obra y dice:

" MI TRABAJO HA CONSISTIDO SIEMPRE EN TOMAR UN CONJUNTO DE PARTICULAS QUE YA TENIA Y COMBINARLAS DE ACUERDO CON LAS REGLAS QUE IMPUSIERAN SUS PROPIAS CARACTERISTICAS; ES DECIR, SIN EMPALMARLAS, SOLDARLAS NI PEGARLAS, SINO DEJANDOLAS SUELTAS, LO QUE OFRECE LA VENTAJA DE QUE NO HAY QUE TEMER QUE SE ROMPAN LAS JUNTURAS. TIENDEN A SEPARARSE, PERO ENTONCES SE LAS VUELVE A COLOCAR EN SU SITIO, DEL MISMO MODO QUE SE VUELVE A AFINAR UN INSTRUMENTO MUSICAL PARA DARLE EL TONO QUE TENIA."

(63)

La importancia que da Carl Andre al respeto de las características del material, evidencia como los materiales industriales que generalmente se presentan en forma geométrica, generan su propia vida, su desarrollo y como la decisión de emplearlos, de alguna forma condiciona, su estructura compositiva, valorando por lo tanto, en gran medida, su forma geométrica.



CARL ANDRE. 100 COOPER SQUARE. 1968.

Si en la obra de Carl Andre, encontramos la idea de disposición no fijada, como posibilidad de sus características geométricas, en la obra de Sol LeWitt (Hartford, 1928) encontramos el uso de la geometría como generadora de relaciones propias de la obra y que se proyectan desde la idea de una estructura que genera sus significaciones a partir de un plan establecido de relaciones geométricas.

El espectador se siente tentado a descubrir el mecanismo mental, las relaciones, de las que la obra surge; Phyllis Tuchman, en el catálogo: "Minimal Art" de la exposición que organizó en 1981 la Fundación Juan March, a propósito de los trabajos de Sol LeWitt dice:

"HABIA QUE OBSERVAR Y PENSAR."
(64)

Esta situación perceptiva, donde la obra se convierte en una especie de clave, sobre su propia construcción, se deriva de su carácter geométrico simple, donde el espectador percibe que existen unas reglas del juego, una decisión sobre la manera con que la escultura se materializara, un orden interno.

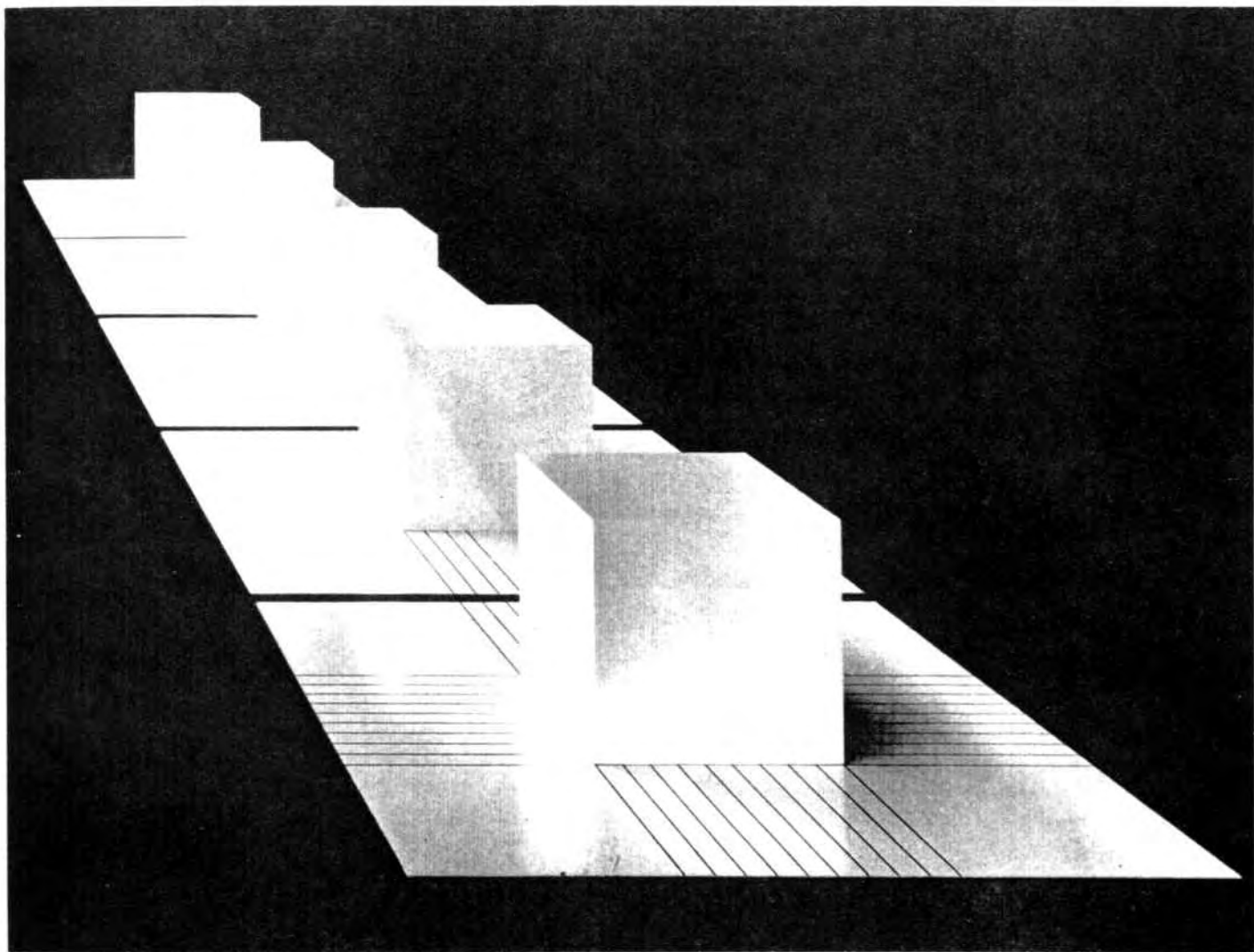
El mismo Sol LeWitt, indica como al utilizar un sistema, geométrico, de creación, lo que de entrada comporta un orden universal y generalmente conocido; el espectador no dirige su mirada hacia el descubrimiento de la forma, que ya conoce, sino que se interroga sobre el sistema de relaciones que la forma le presenta.

En referencia a la utilización de cuadrados y cubos en la gran mayoría de sus obras el mismo dice:

" AL NO NECESITAR DE UN SIGNIFICADO PROPIO SE PUEDEN USAR COMO EL MECANISMO GRAMATICAL DEL QUE PROCEDE LA OBRA."

(65)

En la obra de Sol LeWitt, la geometría se utiliza como sistema de generación de la escultura, a la vez que de comunicación con el espectador; permitiendo al artista controlar al máximo sus resultados no dejando - al menos esta es la intención- que el azar actúe en la percepción.



SOL LEWITT. CUBES WITH HIDDENCUBES. 1968-1977.

Otro artista norteamericano, que también a centrado su obra en la exploración de la geometría es: Donald Judd (Excelsior Springs, 1928), su obra se deriva de las variaciones perceptivas sobre cubos , las progresiones geométricas etc...

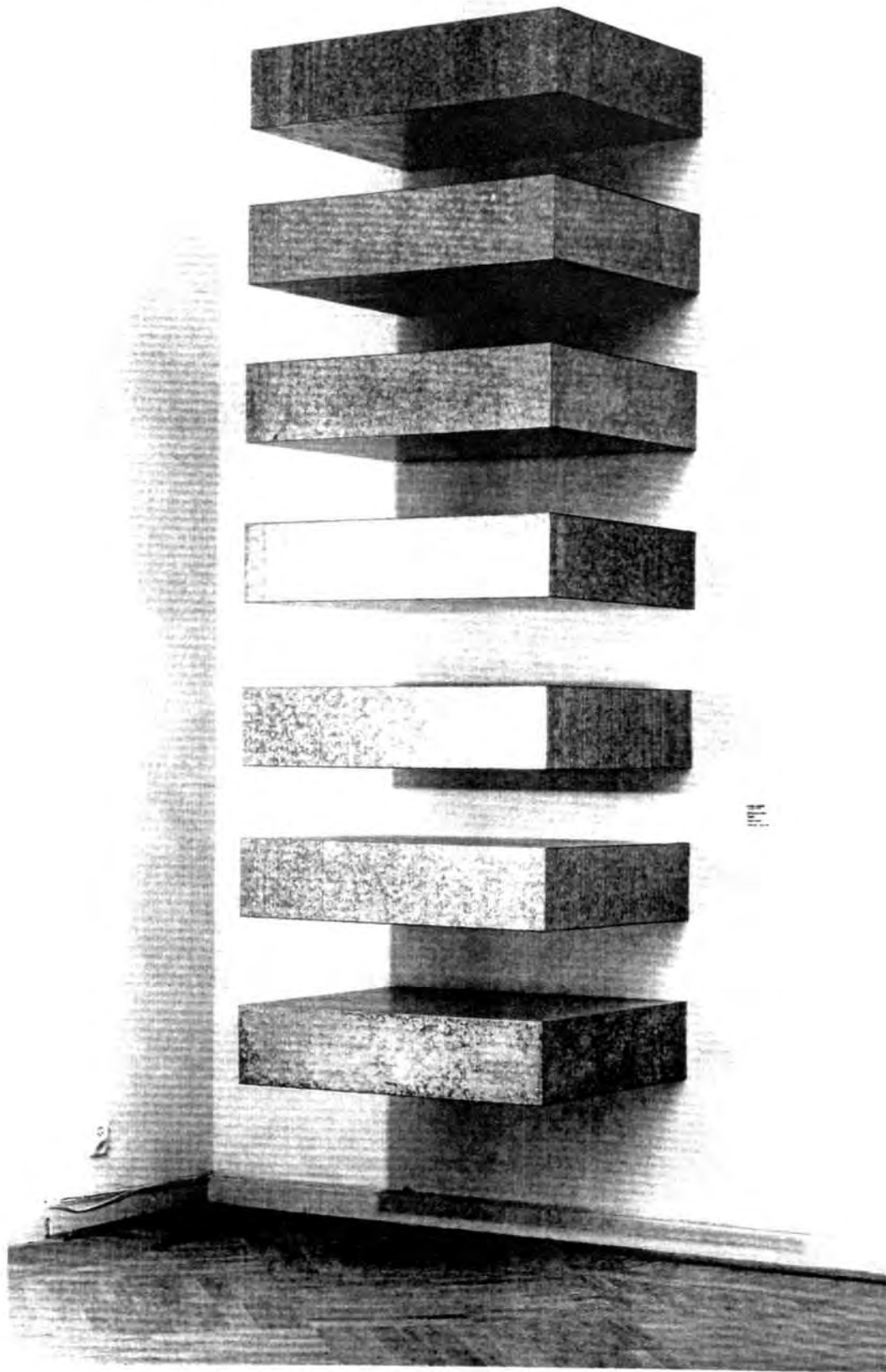
En respuesta a una pregunta sobre el carácter geométrico de su obra el propio Donald Judd dice:

" SUPONGO QUE UNA DE LAS RAZONES DE QUE MI OBRA SEA GEOMETRICA ES EL DESEO QUE TENGO DE QUE RESULTE SIMPLE, SENCILLA; POR OTRA PARTE, BUSCO TAMBIEN RESULTADOS NO-NATURALISTICOS, NO-IMAGINATIVOS, NO-EXPRESIONISTAS."

(66)

El uso de la geometría en la obra de Donald Judd, aparte de las intenciones ya expresadas por el mismo, hay que vehicularlo también, con la importancia que tiene para él el tamaño de la obra, la escala; para Judd la escala debe ir en relación con los materiales y el color; cada obra ya sea de gran tamaño o de reducidas dimensiones se estructura a partir de las relaciones entre estos tres elementos: escala-material-color; así como otro de los componentes geométricos de sus obras es la idea de la serie y la de las relaciones entre las diferentes partes de la obra, que crean la unidad.

Un lenguaje plástico que se apropia de las condiciones y relaciones que promueve las leyes de la geometría.



DONNALD JUDD. GALVANIZED IRON. 1965.

**EL ORDEN GEOMETRICO EN LA
ESCULTURA CATALANA
CONTEMPORANEA.**

En el panorama de la escultura catalana contemporánea, el uso de la geometría, como principal base de comportamiento, tiene escasos representantes; que desarrollen esta faceta bajo los presupuestos de las propuestas "Minimal" de los escultores norteamericanos.

De hecho, habría que vincular, a estas propuestas con los movimientos históricos del constructivismo europeo. La idea geométrica, tiene en la escultura catalana una vocación más tradicional, en el sentido de utilizarla como sistema de construcción del espacio a partir de las relaciones formales que se establecen en una misma pieza; de la voluntad de disposición -de la mayoría de escultores minimal, entre varias piezas- los escultores catalanes, apuestan, más por la construcción geométrica de entidades autónomas, cuyas significaciones se articulan para crear un orden compositivo a partir de la articulación de volúmenes geométricos; conseguidos por el desplazamiento, el corte, la yuxtaposición entre vacío y lleno etc....

Otra diferencia fundamental, la encontramos en la utilización de la escala, a diferencia de los norteamericanos la escala no se desarrolla en grandes magnitudes ni busca el impacto visual de la presencia física, como componente esencial de la obra.

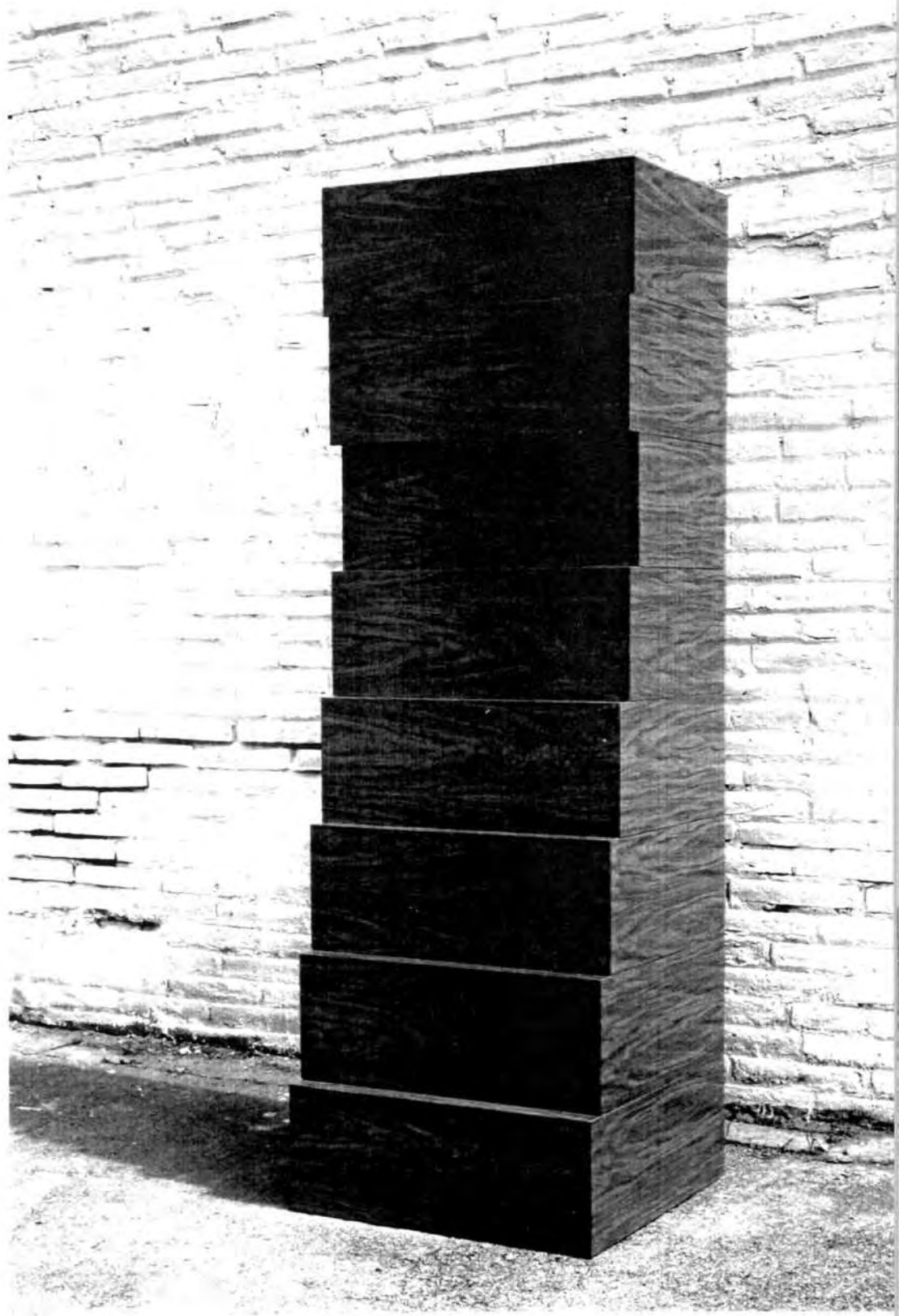
Por otra parte, tampoco se presentan, estas esculturas, reduciéndolas, a formas arquetípicas y sencillas de la geometría como el cubo; sino más bien estamos ante

formas articuladas a partir de planos, cortes y líneas que crean un espacio construido con un orden; que aprovecha elementos geométricos para componer la forma, introduciendo una distancia conceptual entre la utilización de formas geométricas puras.

Podemos decir, que la geometría, en la escultura contemporánea catalana, se utiliza como sintaxis de la generación de forma-espacio, no como referente sino como sistema de construcción.

Los materiales utilizados, presentan también diferencias, generalmente el hierro patinado, no en un estado industrial, sino introduciendo valores superficiales de acabados, que los diferencian de las propuestas minimalistas de utilización de los materiales en su estado natural-industrial.

En el ámbito de la escultura catalana contemporánea, han sido varios los escultores que en algún momento de su trayectoria han utilizado la geometría en su obra; podemos citar por ejemplo los trabajos, que a partir de la década de los 80 realiza el escultor Torres Monsó (Girona, 1922), que deriva sus obras de contenido figurativo a partir de fragmentos del cuerpo humano, hacia formas geométricas que se entroncan, para producir una unidad compositiva; la simplicidad y la perfección de estas piezas, realizadas en madera forrada generalmente de formica negra, aluden a la idea de bloque, de masa, de presencia volumétrica.



TORRES MONSO. ESCALA. 1984-1985.

El más claro representante del uso de la geometría es, sin ninguna duda, Sergi Aguilar (Barcelona, 1946); quien con una larga trayectoria artística ha utilizado la geometría como el sistema de producir obras, aportando a la vez, un profundo sentido de reflexión a las relaciones entre forma y espacio en su obra.

En una primera fase de su obra, Sergi Aguilar, realiza esculturas en diferentes materiales como el latón, el acero, el hormigón, el bronce; etc, hasta concentrar sus intereses en la utilización del mármol, y casi exclusivamente el mármol negro de Bélgica, que posee una gran dureza y le permite realizar volúmenes geométricos sin temor a que se rompa alguna de sus aristas; esta aclaración sobre las características de este mármol, puede parecer un tanto superflua, pero tiene connotaciones que nos acercan a la voluntad expresiva del artista, a su carácter riguroso en la concepción y realización de la obra; puesto que la utilización del mármol no se debe a la valoración del material en la historia de la escultura, como material "noble"; de hecho el mismo había afirmado que no lo utilizaba por considerarlo un material "carca", sino por el descubrimiento de sus posibilidades de resultados que se unían a sus ideas sobre la factura de la obra.

Estas piezas, realizadas en mármol, aportan la idea de articulación de volúmenes, a partir de pequeños cambios de planos que sorprenden al espectador; introduciendo no tanto el resultado de una articulación geométrica, como el efecto poético que se desprende de la yuxtaposición del orden geométrico transgredido por un pequeño cambio de plano.

Estas piezas dan paso a otras donde

el mármol se va fraccionando, para articular espacios, valorando los intervalos que se producen entre los volúmenes; el vacío pasa a ser un elemento importante en su obra, lo que le llevara a la utilización de otro tipo de material como el hierro, que le permite una libertad compositiva mayor; de la técnica de la talla a partir de un volumen de piedra, Sergi Aguilar, pasa a la de la construcción en planchas de hierro; un cambio de material a partir de las ideas que quiere poner en práctica en sus obras.

Precisamente, la idea y los contenidos de sus piezas valorizan los aspectos de relaciones espaciales; por esto mismo, el hierro le permite construir el espacio.

El mismo refiriéndose a el cambio de material en su obra dice:

"EMPECE UTILIZANDO EL BRONCE Y EL LATON, EL HORMIGON Y EL ACERO O EL HIERRO, MATERIAL CON EL QUE ESTOY TRABAJANDO ACTUALMENTE. ENSEGUIDA UTILICE TAMBIEN EL MARMOL, HASTA EL AÑO 1979, APROXIMADAMENTE, QUE ME DECANTE POR EL HIERRO PUEDE SER POR UNA SATURACION EN EL USO DEL MARMOL, PERO TAMBIEN COMO RESULTADO DE UNA TRANSICION PORQUE LO IBA FRACCIONANDO Y BUSCANDO UNA SEÑALIZACION DEL ESPACIO, COSA POR LA CUAL ME FUNCIONABA MEJOR LA PLACA METALICA."
(67)

Esta preocupación por el espacio que genera en sus piezas, hace que Sergi Aguilar se preocupe por la definición de espacio que le interesa; por lo que matiza su personal concepción de este espacio y habla de "lugar",

como porción del espacio con unas determinadas características que lo denotan del conjunto del espacio.

Esta noción de "lugar", se une también a la concepción de "territorio", y el mismo dice :

" CUANDO HABLAMOS DE TERRITORIO Y DE LAS INFLUENCIAS QUE RECIBES SEGUN EL LUGAR DONDE TE ENCUENTRAS, HAY QUE TENER EN CUENTA DOS COSAS: QUE LOS TERRITORIOS PUEDEN SER MENTALES O IMAGINATIVOS... (...)."

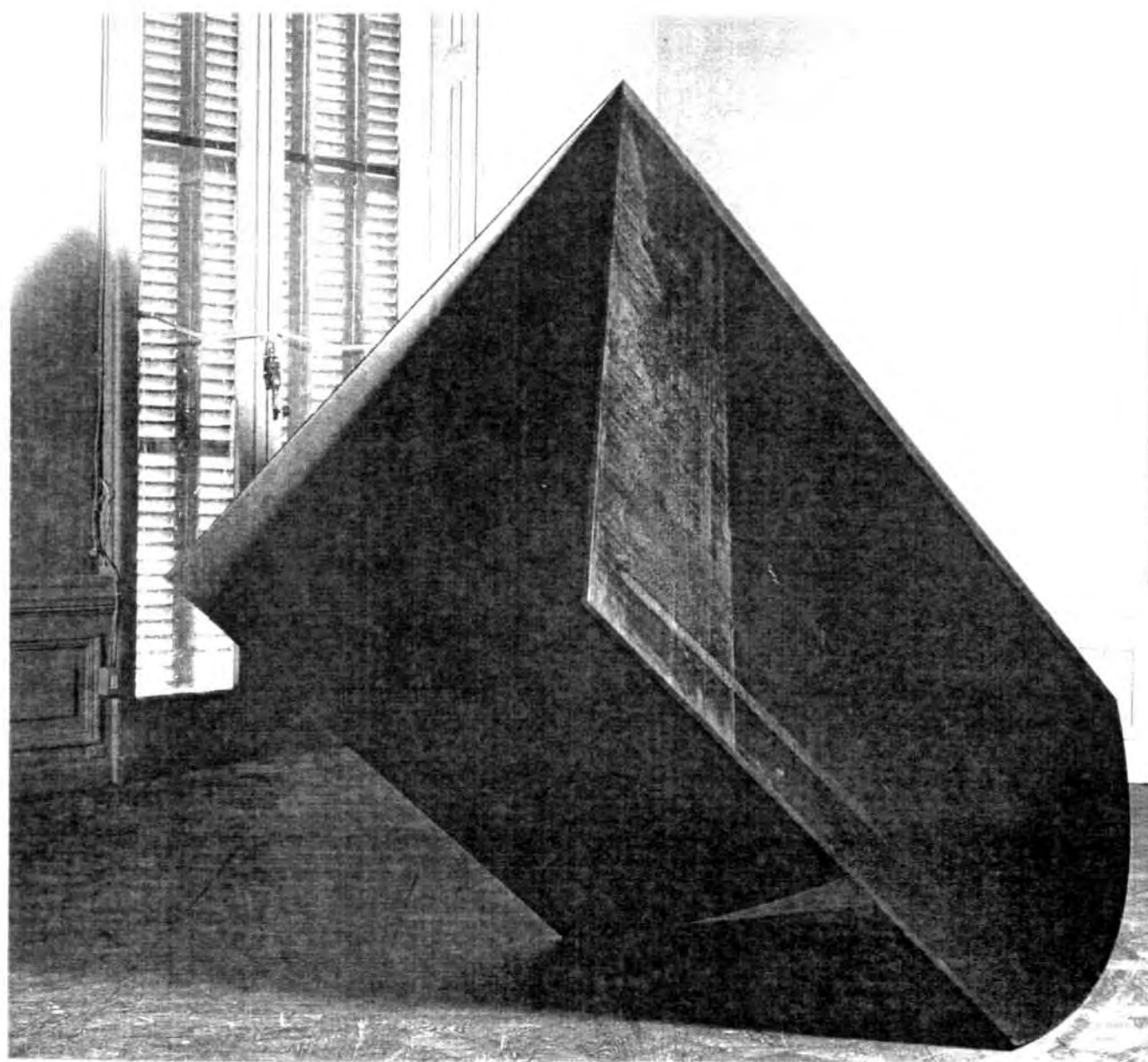
(68)

Desde este punto de vista, la geometría, en la obra de Sergi Aguilar, es el sistema de construcción, que le permite dotar a sus piezas de relaciones espaciales, que proyectan significados próximos a la sugerencia, que aporta contenidos transcendentales a sus esculturas, donde las relaciones geométricas canalizan el discurso sobre el lugar, el territorio, el espacio.

Una condición interna de la obra, una manera de manifestarse donde la geometría adquiere sentidos metafóricos, que por otro lado la desencadena:

" LA GEOMETRIA ES UNA EXCUSA PARA CONSTRUIR. SU USO NUNCA HA DE SER LITERAL, SE HA DE UTILIZAR EN UN SENTIDO METAFORICO.
PAUL VALERY, EN EL DIALOGO D'EUPALINOS, ES BASTANTE CLARIFICADOR, CUANDO DICE QUE NO HAY GEOMETRIA SIN PALABRA, Y QUE SIN ELLA LAS FIGURAS SON ACCIDENTALES. ESTA PALABRA SE TIENE QUE ENTENDER COMO EL PRODUCTO DEL PENSAMIENTO, ES

LA CONDUCCION DE LA IDEA, QUE ES LA QUE A LA VEZ COORDINA Y DA MOBILIDAD A LA ACCION CONSTRUCTIVA. LA GEOMETRIA ES LA EXCUSA PARA REALIZAR EL OBJETO, QUE SE HABRA DE CONSTRUIR O NO, EN LA MEDIDA QUE LA METAFORA EXISTA. Y ASI, DE ESTA FORMA, EL OBJETO TENDRA VIDA PROPIA."
(69)



SERGI AGUILAR. CENTRAL. 1986.

**EL ESPACIO ELECTRONICO: VIDEO-
ESCULTURAS Y VIDEO
INSTALACIONES.**

Desde que a mediados de la década de los 60, la imagen electrónica se transforma en un nuevo campo de experimentación artística, se produce una adquisición por parte de numerosos artistas, de la tecnología del video como soporte de sus obras.

Este nuevo campo de experimentación desarrollara varias vías de comportamiento a partir del soporte del video: video-tapes, video-performances, video-instalaciones, video-esculturas etc...

Este apartado se centrara en el desarrollo de las video-esculturas y video-instalaciones como campo genérico de la actividad artística de varios creadores, obviando otras situaciones donde el video tenia o tiene un comportamiento importante.

En este sentido, hay que señalar las aportaciones que dentro de lo que se denomina video-escultura, realiza el artista coreano: Nam June Paik; cuando a partir de las asociaciones que se derivan de la utilización de la forma del monitor de video, la caja, manifiestando un claro contenido objetual y nos sitúan ante una transformación del carácter utilitario de la forma; son piezas que se desarrollaran a partir de la composición de la forma y su relación con la imagen que se visiona o no en el monitor.

Nos encontramos ante una actitud artística que se posiciona entre la utilización de la forma del televisor para subvertir sus características y con una clara voluntad crítica del uso de la televisión, y la relación que se establece entre la forma del objeto, el monitor, y/o su inclusión en otras formas y la imagen que se visiona en el monitor.

Eugeni Bonet, a propósito de las video-esculturas y video-instalaciones de Paik, elabora un pequeño catálogo de obras donde podemos evidenciar la actitud y la voluntad expresiva del artista hacia el medio que emplea:

"-TV CROSS, UNA CRUZ FORMADA POR VARIOS TELEVISORES.

TV EYE GLASSES, UNAS GAFAS CON DOS TELEVISORES MINIATURA A LOS LADOS.

TV CELLO, VIOLONCELLO DE UNA SOLA CUERDA CONSTITUIDO POR TRES TELEVISORES DE DISTINTO TAMAÑO.

TV BED, CAMA DE TELEVISORES.

TV PENIS, ADMINICULO CON UN TELEVISOR MINIATURA PARA SER COLOCADO EN EL PENE.

FISH TV, ARMAZON DE TELEVISOR CONVERTIDO EN PECERA.

TV CANDLE, ARMAZON CONTENIENDO UNA BUJIA ENCENDIDA.

MEDIEVAL TV, ARMAZON CONTENIENDO UN VIEJO GRABADO JAPONES DEL SIGLO XVIII.

ZEN FOR TV (O ONE-LINE TV, <<TELEVISOR DE UNA LINEA>>, APARATO TELEVISOR CUYOS CIRCUITOS HAN SIDO MODIFICADOS DE MANERA QUE LA PANTALLA APARECE PERMANENTEMENTE ATRAVESADA EN SU ANCHO POR UNA LINEA RECTA CENTRAL (PAIK POR MOTIVOS ESTETICOS, PREFIERE COLOCAR EL TELEVISOR EN POSICION VERTICAL, DE MANERA QUE LA LINEA QUEDE TAMBIEN ASI.)

TV BUDDHA Y TV THINKER, ESTATUILLAS DE BUDA Y DEL PENSADOR DE RODIN RESPECTIVAMENTE, SE AUTOCONTEMPLAN EN UN MONITOR POR MEDIO DE UN CIRCUITO CERRADO.

TV SEA, MULTIPLES MONITORES CON LA PANTALLA MIRANDO HACIA ARRIBA, DESPARRAMADOS POR EL SUELO DEL ESPACIO Y MOSTRANDO IMAGENES DE LAS OLAS DEL MAR.

TV GARDEN, INSTALACION SIMILAR A LA ANTERIOR PERO CON EL ESPACIO REPLETO DE PLANTAS, POR ENTRE LAS CUALES PODEMOS VER LAS IMAGENES DEL VIDEO-TAPE GLOBAL GROOVE EN MULTIPLES VERSIONES DISTINTAS, POR LA MANIPULACION DE LOS CONTROLES DE AJUSTE DE CADA MONITOR.

FISHES FLY ON THE SKY, DONDE PAIK QUISO DESAFIAR A NEWTON HACIENDO VOLAR A LOS PECES EN MULTIPLES MONITORES COLGADOS DEL TECHO.

MOON IS THE OLDEST TV, <<LA LUNA ES LA TV MAS ANTIGUA>>, UN CONJUNTO DE MONITORES QUE NOS MUESTRAN LAS DISTINTAS FASES DE LA LUNA."

(70)

De hecho esta lista nos introduce en diferentes concepciones de la utilización del soporte video: la utilización de la forma del monitor para crear relaciones tridimensionales, aprovechando su carácter objetual; la relación entre la imagen y la forma de la instalación; la relación espacial entre la imagen y el lugar de la instalación.



NAM JUNE PAIK.

La artista japonesa Shigeko Kubota (Niigata, 1937) ha realizado video-esculturas a partir de obras de Marcel Duchamp, integradas dentro de una serie titulada: "Duchampiana"; este es el caso de la obra: "Nude descending a staircase"; que se inspira en la famosa obra de Duchamp "desnudo bajando una escalera".

Esta video-escultura se compone de cuatro monitores instalados en una forma compuesta por cuatro paralelepípedos que forman la estructura de una escalera; los monitores reproducen la imagen de un modelo bajando por una escalera real, la imagen es manipulada electrónicamente, ralentizando las imágenes; existe pues una modificación del tiempo real de la acción, así como una descomposición del movimiento en secuencias temporales encadenadas en los cuatro monitores; la imagen del conjunto nos sitúa ante la utilización de una obra conocida en la historia del arte y utilizando medios actuales como el video, para hacer referencia a la idea de descomposición del movimiento que Duchamp nos planteaba en su obra.

Por otro lado, esta obra también utiliza la relación que existe entre la imagen y la forma de la obra, creando un ritmo dinámico en una estructura que también lo posee por su forma; la perfecta adecuación entre la imagen y la estructura escalonada del soporte, produce los mecanismos de percepción, que nos hace identificar claramente acción y forma. El soporte, en este caso, no es un simple camuflaje del monitor, sino una respuesta formal, a la acción que se nos presenta en el video.



SHIGEKO KUBOTA. META-MARCEL WINDOW. 1976.

Dentro del panorama europeo, y más cercano a nuestros días,- estos dos artistas referenciados, sobre todo en el caso de Naum June Paik, hay que considerarlos los precursores de la utilización del video, en el ámbito de la escultura-, podemos referirnos al artista italiano Fabrizio Plessi (Reggio Emilia, 1940), que a partir de los últimos años ha desarrollado su actividad sobre todo en el ámbito de la video-instalación a partir de la relación entre video y ambiente.

Fabrizio Plessi, utiliza la tecnología del video, para contraponerla a materiales de la naturaleza, de este choque perceptivo se establece una dialéctica entre lo artificial y lo natural, la tecnología y la tradición, etc....

Las instalaciones de Plessi, poseen un componente simbólico, que se deriva del uso de la imagen- a menudo imágenes de los elementos básicos de la naturaleza : el agua, el fuego, el aire y la tierra-, contrapuestas a materiales reales de ella.

Todo este conjunto, hace que sus obras se desarrollen en una complejidad, donde el medio no se utiliza simplemente como transmisor de imágenes y sonidos, sino como una parte más de la obra; que adquiere su sentido en función de los otros materiales que componen la instalación.

Achille Bonito Oliva, se refiere a esta conjunción entre diferentes materiales, en la obra de Plessi y dice:

" SU MADUREZ ES LA CONSECUENCIA DE TENER LA CERTEZA QUE LA TECNICA PUEDE UTILIZARSE SENCILLA Y

NATURALMENTE, DEL MISMO MODO QUE OTRAS TECNICAS MAS TRADICIONALES. DE ELLO DERIVA EL VIRTUOSISMO DE SU UTILIZACION EN SENTIDO NO YA PURAMENTE PRESENTATIVO SINO REPRESENTATIVO. LA REPRESENTACION ASUME LAS FORMAS DE LA INSTALACION, DE LAS ESTRUCTURAS COMPLEJAS DE UN RECORRIDO EN EL QUE SE MEZCLAN Y RELACIONAN ENTRE SI MATERIALES MUY DISTINTOS."

(71)

Este pequeño recorrido por las obras de tres artistas que utilizan el video en sus obras, sirve para ejemplarizar el gran contenido de propuestas, así como de comportamientos donde el video tiene un papel generador de la obra; ya sea por su carácter narrativo-grafico o por las implicaciones objetuales que se derivan de su instalación en el conjunto de una pieza; tambien hay que destacar la posibilidad que tiene el video de manipular el espacio perceptivo del espectador, que vera un discurso visual, el de la propia cinta incluido en otra situación espacial-objetual compuesta por el conjunto de la obra.



FABRIZIO PLESSI. MARE DI MARMO.

**EL ESPACIO ELECTRONICO. VIDEO-
ESCULTURAS Y VIDEO INSTALACIONES
EN LA ESCULTURA CATALANA
CONTEMPORANEA.**

El desarrollo del video-art, en Cataluña, aparece en primer lugar acompañando, a modo de documentación acciones generalmente de carácter efímero; a principio de los años 70.

Artistas como Francesc Torres (Barcelona, 1948), Angels Ribe (Barcelona, 1943), Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), Antoni Miralda (Terrassa, 1942), Eugenia Ballcells (Barcelona, 1943); utilizan el video en sus propuestas artísticas, si bien Muntadas, Torres i Ballcells son los que con más intensidad se dedican a explorar las posibilidades del medio, sobre todo en el campo de la video-instalación.

La obra de Antoni Muntadas, se vehicula a partir de la utilización de los medios de difusión de masas, para subvertir sus contenidos y ofrecer una visión crítica de los media ;aportando contenidos de carga sociológica donde la información, la relación de los media con el poder, etc; se utilizan como generadores de su obra.

Antoni Muntadas utiliza, a menudo imágenes de la propia programación televisiva, para efectuar montajes, en los que el carácter de información, que a priori tienen, se convierte en un análisis crítico del medio.

En referencia al uso de la imagen televisiva el propio Muntadas dice:

" LA TELEVISION ES EL PAISAJE DE NUESTRO TIEMPO Y UTILIZARLA NO ES NADA DIFERENTE A LA UTILIZACION QUE HIZO DUCHAMP DE LOS OBJETOS READY-MADES O A LA UTILIZACION QUE HIZO WARHOL DEL BOTE DE SOPA CAMPBELL.

¿QUE DIFERENCIA HAY ENTRE APUNTA LA CAMARA A UNA CALLE O A UNA IMAGEN TELEVISIVA?. PARA MI, LA TELEVISION ES SIMPLEMENTE UN OBJETO MAS, PARTE DEL PAISAJE QUE NOS rodea."

(72)

Esta declaración de Muntadas, apunta a una utilización del medio, no únicamente en un sentido tecnológico, sino también aportando situaciones reales, que sirven para encauzar sus propuestas de carácter sociológico; en este sentido el propio Muntadas realizó en el año 1974 una exposición en la galería Vandrés de Madrid que llevaba por título : ARTE <=> VIDA, que de por sí ya indica una toma de posición sobre los fundamentos esenciales sobre los cuales se erigieron sus posteriores realizaciones.

Ese mismo año, Muntadas declara:

" EL ARTE ESTA TRASPASANDO FRONTERAS, ABARCANDO CAMPOS DE ACTIVIDAD MAS ABIERTOS Y COMPROMETIDOS CON NUESTRA SOCIEDAD. UNA NUEVA FUNCION DEL ARTE SE ABRE DEL PASO DE SISTEMAS DE REPRESENTACION TRADICIONALES AL USO DE NUEVOS SISTEMAS DE REPRESENTACION (NUEVAS TECNOLOGIAS, NUEVOS MEDIOS), DEL PASO DE LO OBJETUAL A ACTIVIDADES PROCESUALES Y CONCEPTUALES, HASTA ALCANZAR EL PUNTO EN QUE EL ARTE, A PARTIR DE UN ESTADIO EXPERIMENTAL (COMO MODELO), ENCUENTRA UNA APLICACION PRACTICA EN

EL DEBATE SOCIOLOGICO Y EN LA VIDA COTIDIANA; EL USO DE CIERTOS MEDIOS COMO ALTERNATIVAS INTERRELACIONADAS CON LA NECESARIA INVESTIGACION EXPERIMENTAL DEL ARTE Y LAS CUESTIONES HUMANAS Y SOCIOLOGICAS."
(73)

Esta posición sobre el carácter que Muntadas le da al arte, le hace, por ejemplo, utilizar material que cae por casualidad en sus manos; Eugeni Bonet, relata en el catálogo de la exposición: "HIBRIDOS", realizada en el Centro Reina Sofia de Madrid ,en el año 1988, la obra: "TRANSFER":

"CUANDO EL ARTISTA HIZO TRANSFERIR A VIDEOCASSETES DE FORMATO U-MATIC SUS PRIMEROS FILMES Y VIDEOS DE OTROS FORMATOS, LA EMPRESA QUE REALIZO LOS TRANFERS LE ENTREGO POR ERROR UNA CINTA DE USO INTERNO DE LA COMPAÑIA PEPSI-COLA. MUNTADAS DECIDIO HACERSE SUYA ESTA CINTA, TAN SOLO AGREGANDOLE UN BREVE COMENTARIO SOBRE LAS CIRCUNSTANCIAS EN QUE HABIA CAIDO EN SU PODER. A PESAR DEL CONTENIDO INOCUO DE LA CINTA (QUE TRATA DE ASPECTOS SANITARIOS EN LA PRODUCCION Y ENVASADO DE REFRESCOS Y OTROS PRODUCTOS ALIMENTICIOS), EL <<AUTOR>> VIO EN LA ACCIDENTAL TRANSFERENCIA LA OPORTUNIDAD DE HACER PUBLICO, HACER VISIBLE, LA OCULTA UTILIZACION DE LOS MEDIOS DE INFORMACION Y LA EXPRESION DE LA IMAGEN INTERNA EN EL SENO DE LAS GRANDES EMPRESAS, AQUELLO QUE <<NOS AFECTA SIN QUE SEAMOS CONSCIENTES DE SU EXISTENCIA>>."
(74)

Las propuestas de Antoni Muntadas, giran alrededor de la utilización de los medios de comunicación de masas, para

evidenciar hasta que punto esa pretendida comunicación se sitúa como un instrumento de control del individuo; sacando a flote todo lo que queda oculto para producirla. Una propuesta artística que aporta una crítica sociológica a su discurso.



ANTONI MUNTADAS. HAUTE CULTURE. 1985.

Francesc Torres, (Barcelona, 1948), También utiliza el video, casi siempre en el ámbito de la video-instalación, para proponer una visión del comportamiento humano relacionándolo con los mecanismos de poder.

Su obra, muy amplia y variada, se inicia a principios de la década de los 70, bajo postulados procesuales y conceptuales. De esta primera etapa pasa a una segunda donde sus preocupaciones se dirigen hacia aspectos del comportamiento en relación a la agresividad, el poder, la guerra, como una condición intrínseca del hombre y la sociedad.

Francesc Torres, entiende el arte, su arte, como una reflexión sobre la condición humana; a propósito de sus últimos trabajos que giran al entorno de la guerra, dice:

" YO NO ESTOY INTERESADO POR EL ARTE POR EL ARTE. CONCIBO LA OBRA COMO PUNTO DE PARTIDA PARA UNA REFLEXION, Y, GENERALMENTE, LA REFLEXION QUE HAGO A TRAVES DE MIS INSTALACIONES TIENE POR OBJETO EL COMPORTAMIENTO HUMANO, EN GENERAL, Y EL COMPORTAMIENTO POLITICO EN PARTICULAR, ENTIENDO QUE LA POLITICA NO ES SOLO EL ARTE DE LO POSIBLE, SINO, LLEVADO A SU ASPECTO PATOLOGICO, AQUELLO QUE IMPULSA A LOS HOMBRES A LA GUERRA."

(75)

Las instalaciones multi-media de Francesc Torres tienen la cualidad de proponer una reflexión sobre los contenidos que plantean, no situando al espectador en una postura acrítica sobre ella, sino obligándole a tomar conciencia de esa reflexión.

Son obras, que juegan con los arquetipos, si bien se refieren a un momento histórico determinado, o a un espacio geográfico concreto; como en el caso por ejemplo de : "Residual Regions", donde trataba el tema de la guerra civil española; o " Field of Action", donde sustituía el camuflaje común de un vehículo militar, un Jeep, por pinceladas a la manera de Jackson Pollock y su famosa "action painting", sustituyendo las ruedas por cuatro monitores de video, que muestran imágenes de los líderes políticos e ideológicos de los años cuarenta , situándolo en un espacio cerrado donde unos grandes paneles reproducen modelos de camuflaje militar que recuerdan, fuera del contexto, cuadros expresionistas abstractos de la escuela de Nueva York.

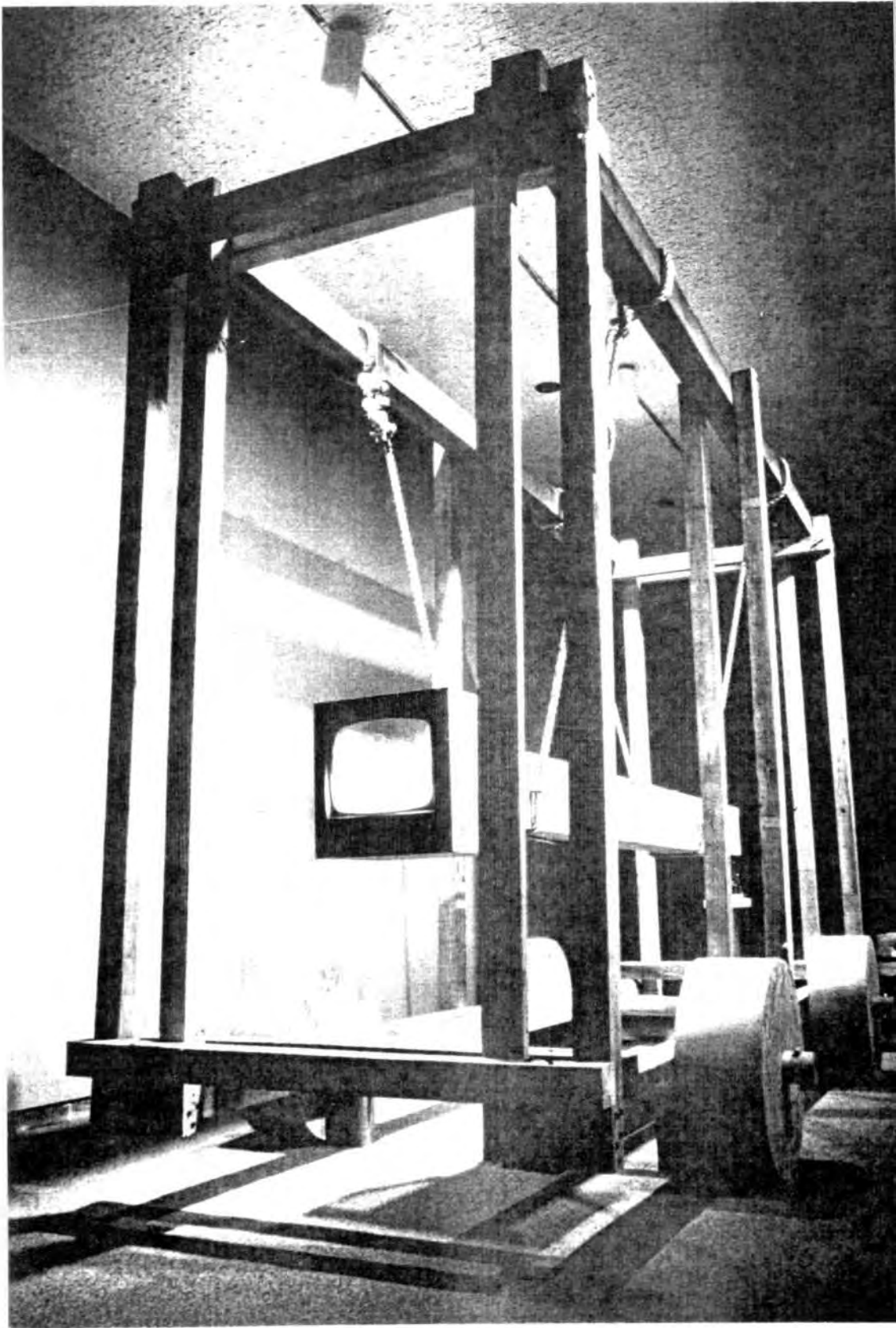
De hecho esta instalación, se basa en un acontecimiento real, el propio Torres lo comenta:



" DURANTE LA CAZA DE BRUJAS DEL SENADOR MACCARTHY FUE ACONSEJADO POR ROCKEFELLER DE NO ISTIGAR A LOS PINTORES DE RENOMBRE DEL MOMENTO -LOS EXPRESIONISTAS ABSTRACTOS, LA MAYORIA DE IZQUIERDAS- CON EL ARGUMENTO QUE PODRIA ASI DEMOSTRAR LA TOLERANCIA DEL SISTEMA POLITICO NORTEAMERICANO; LA IDEA LE GUSTO A MACCARTHY, SOBRETUDO PORQUE VEIA EN AQUELLA PINTURA UN MODELO A CONTRAPONER CON EL REALISMO SOCIALISTA QUE PREDICABA LA UNION SOVIETICA. A PARTIR DE AQUEL MOMENTO, LOS ESTADOS UNIDOS PROMOVIERON EXPOSICIONES DE LOS EXPRESIONISTAS ABSTRACTOS ALREDEDOR DEL MUNDO, EMPEZANDO POR ALEMANIA Y JAPON."

(76)

Field of Action. 1982.



FRANCESC TORRES. THE HEAD OF THE DRAGON. 1981.

Eugenia Balcells (Barcelona, 1943), utiliza también, el video como parte fundamental en sus obras, que generalmente se presentan como video-instalaciones.

Su trabajo deriva, de la acumulación objetual, como en la instalación realizada en el año 1976 en la Sala Vinçon de Barcelona y que llevaba por título "SupermerART", que constaba de multitud de pequeños objetos de uso cotidiano, colocados en largas tiras de plástico transparente, elaborando una especie de catálogo visual de consumo, donde el orden formal y cromático componían un mosaico visual de gran impacto perceptivo; o su otra obra titulada "Landscape of Landscapes" de 1980, donde 1536 postales antiguas y recientes del estado de Carolina del Norte de Norteamérica, formaban una gran superficie, creando un puzzle visual, donde cada unidad, cada postal constituía un elemento del conjunto total, manteniendo su propia personalidad, pero componiendo un punto, una pincelada del gran cuadro. La percepción se situaba entre lo particular y lo general, la propia imagen y la imagen compuesta por la totalidad de imágenes.

Este interés por la imagen, vinculada con la publicidad y los media, derivará en Instalaciones a partir de la mezcla de elementos como , video, objetos, música; donde investigara las posibilidades plásticas de la transformación de las imágenes, como en el caso de la video-instalación "Teixit TV", donde un grupo de monitores de video, a los que se les había recubierto parte de la pantalla, con cinta adhesiva negra, dejando descubierta 3 o 4 líneas de las 625 que las componen, creaban una especie de partitura electrónica, acompañaba por una música con un ritmo insistente, una palpitación, la imagen oculta era de programas normales de la programación televisiva.

En otra video-instalación, más reciente: "Exposure Time", que Eugenia Balcells realiza en el año 1989, en la sala Montcada de la Fundació Caixa de Pensions, explora la memoria histórica de la ciudad donde nació, Barcelona.

Esta video-instalación esta compuesta por restos arquitectónicos de edificios antiguos de Barcelona, que han sido erosionados por el agua del mar, -durante muchos años todos estos escombros fueron a parar a la playa donde actualmente se construye la Villa Olimpica; la ciudad se desacia de ellos arrojándoles al mar, creando una escollera de ruinas-; Eugenia Balcells descubre esos restos constructivos a los que el agua ha dado forma orgánica, redondeada, pulida y decide utilizarlos en la instalación.

Recuperar parte de la historia de un lugar, y por extensión de la ciudad, esta en la base de las propuestas de esta instalación; la memoria histórica actúa sobre estas ruinas sin nombre, el proceso de regeneración que se establece en el tejido urbano de la ciudad, se pone de manifiesto, también por el momento histórico en que se efectúa la instalación; Barcelona vuelve a mirar al mar y recupera, con motivo de las Olimpiadas espacios que solo servían de vertederos.

Con todos estos restos, que selecciona minuciosamente, Eugenia Balcells crea una escenografía urbana, a la manera de un gran diorama. Estos restos esparcidos por la sala, son contemplados por una obertura circular, situada en el fondo de ella, como un gran ojo, donde se proyectan imágenes de las olas del mar, tratadas electrónicamente; estas imágenes van desde el reconocimiento claro del motivo hasta la abstracción, que le da un carácter pictórico a la proyección, así mismo hay una música de fondo, que combina sonidos

propios del mar con sonidos sintetizados que crean una atmosfera especial.

En el otro extremo de la sala, dos monitores de video presentan imágenes del derribo de los edificios que componían el antiguo núcleo industrial del Poble Nou; estas imágenes actúan como memoria, más próxima al espectador, del origen de esos restos que la artista recoge.

La historia se repite, es cíclica, la ciudad vuelve a destruir lo que en otro tiempo edificó sobre otras ruinas, Exposure Time, metaforiza sobre esta acción mostrando el resultado de otra acción similar más antigua.



EUGENIA BALCELLS. EXPOSURE TIME. 1989.

LA ESCULTURA PUBLICA RECIENTE EN BARCELONA.

A principio de la década de los años 80 y coincidiendo con la llegada al poder de ayuntamientos democráticos, la ciudad de Barcelona emprende un ambicioso plan de construcción y adecuación de espacios públicos, donde la escultura tendrá un papel destacado.

La ciudad necesita crear nuevos signos de identidad, que convivan con los que ya tiene; cada periodo histórico deja sus huellas en la fisonomía urbana.

Las realizaciones artísticas públicas son una manifestación de la situación, de las ideas, de los interés de una época.

La escultura encuentra en este ámbito de creación, el de las nuevas plazas de la ciudad, un nuevo territorio donde manifestarse; y poder convertirse en un símbolo para y de la colectividad.

Barcelona, a conseguido con estas nuevas plazas crear una especie de gran museo al aire libre, donde conviven realizaciones de artistas de gran renombre internacional, con aportaciones de artistas vinculados con nuestra ciudad.

Por otro lado, hay que señalar, que estas actuaciones, estas plazas y esculturas, producen un hecho, el de la discusión pública sobre el sentido de estos espacios, que hasta entonces, no se había producido.

La polémica sobre estas plazas salta a los medios de difusión y llega prácticamente a todos los estamentos sociales de la ciudad.

El urbanismo y la escultura se convierten, en el objeto de la discusión política y social sobre el uso y la función que estos nuevos espacios deben aportar a la ciudad.

La crítica de arte, Victoria Combalia, escribe en un artículo sobre las nuevas plazas de la ciudad titulado: "Desventuras de la nueva escultura pública" lo siguiente:

" LA COLOCACION DE UNA ESCULTURA EN EL ENTORNO URBANO SUPONE UNA RESPONSABILIDAD ESTETICA, SOCIOLOGICA Y FINALMENTE HISTORICA."

(1)

Estas palabras, dichas por una especialista en arte, demuestran hasta que punto la escultura pública, se convierte en el caballo de batalla de los intereses diferenciados de las colectividades que habitan una ciudad y más concretamente la nuestra.

Al abandonar, el espacio neutro de las galerías de arte, la escultura recupera una función que depase el hecho creativo del artista; la de servir como un elemento significativo de la ciudad, donde se cruzan los intereses políticos, sociales y artísticos.

Sin entrar en el debate sobre la función y significación, de estas actuaciones y como se debe de conjugar la demanda social con la creación artística; es innegable que han supuesto para la escultura catalana contemporánea una rehabilitación, un poder

manifestar su vitalidad en el marco de lo público y no simplemente en los espacios privados de exposición, donde el espectador va predispuesto a la percepción de una manifestación artística.

La idea del monumento muy vinculada a la escultura pública tradicional, deja paso a nuevas significaciones de la escultura pública, donde no se trata básicamente de recordar personas o situaciones, sino la de crear nuevos símbolos del carácter y el dinamismo de una ciudad.

Aparece entonces un tipo de obra que adquiere su sentido en relación con el entorno donde se sitúa; la arquitectura y la escultura se relacionan para crear un espacio donde se establece, en algunos casos, una interrelación que crea una unidad perceptiva.

En las actuaciones realizadas en nuestra ciudad no siempre se consigue esta unidad, el gran número de realizaciones, así como la diferente condición del lugar: plazas, paseos, jardines etc, produce que el papel de la escultura sea diferente en cada caso.

Obras donde esta unidad es muy clara, como en la plaza de la Palmera, de los arquitectos Pedro Barragán y Bernardo de Sola, donde se sitúa una escultura del artista norteamericano Richard Serra; conviven con otras, más en la línea tradicional, como los jardines de La Villa Cecilia, de los arquitectos José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres, donde se sitúa una escultura figurativa del artista Francisco López.

Por otro lado, también hay aportaciones donde la arquitectura actúa como escultura, como por ejemplo el puente de Felipe II del ingeniero Santiago Calatrava; donde la función se acompaña de unos contenidos estéticos que ponen de manifiesto

una concepción de la ingeniería próxima al acto artístico, el mismo Santiago Calatrava declara en una entrevista que para él:

" ES POSIBLE HACER ARTE A TRAVES DE LA TECNICA."

(2)

Todo este conjunto heterogéneo de manifestaciones de la escultura pública, puede servirnos de ejemplo de la situación de las aptitudes con que se aborda el tema.

ESPACIOS Y ESCULTURAS.

La reciente actuación urbanística en Barcelona, ha producido un gran número de nuevas plazas, creación de paseos, colocación de esculturas en diferentes lugares, remodelación de espacios, etc...; en este apartado se realiza un recorrido por estas actuaciones atendiendo principalmente a la relación de la escultura en el entorno, no simplemente de ubicación, sino de las consecuencias expresivas y espaciales que se derivan de ello.

Este recorrido abordará indistintamente, realizaciones de escultores internacionales o locales, y nos situará ante las diferentes concepciones y consecuencias de la inclusión de la escultura en el paisaje urbano.



JOAN MIRO. DONA I OCELL.

El traslado del antiguo matadero de Barcelona, libera un gran espacio de terreno, donde actualmente se sitúa el parque de "L'Escorxador".

La realización de este parque, se encarga a un grupo de arquitectos formado por: Antoni Solanas, Màrius Quintana, Beth Galí y Andreu Arriola; como elemento significativo del parque se sitúa la escultura de Joan Miró: " Dona i Ocell ", realizada en hormigón y recubrimiento cerámico, que mantiene las características formales de la obra escultórica de Miró.

La distribución espacial del parque se establece a partir de la creación de diferentes espacios intercomunicados a partir de recorridos.

La escultura se coloca en un estanque rectangular, situado en una gran plaza, en el nivel superior del parque. Esta plaza es un espacio arquitectónico, sin vegetación, que cumple una función de gran espacio vacío que rodea a la escultura.

Una pérgola, de dimensión monumental, comunica este espacio, con las zonas ajardinadas, que tienen unas características diferenciadoras: una, situada en dos lados contiguos de la plaza -los otros dos lados quedan limitados por dos calles- y que esta formado por una plantación de palmeras ordenada en forma de cuadrícula, y otra situada en el perímetro inferior del parque formada por pinos y vegetación clásica del bosque mediterráneo, desordenada, reproduciendo su estructura natural.

Estas diferentes configuraciones, crean un espacio, compuesto de distintas zonas, articuladas en el conjunto.

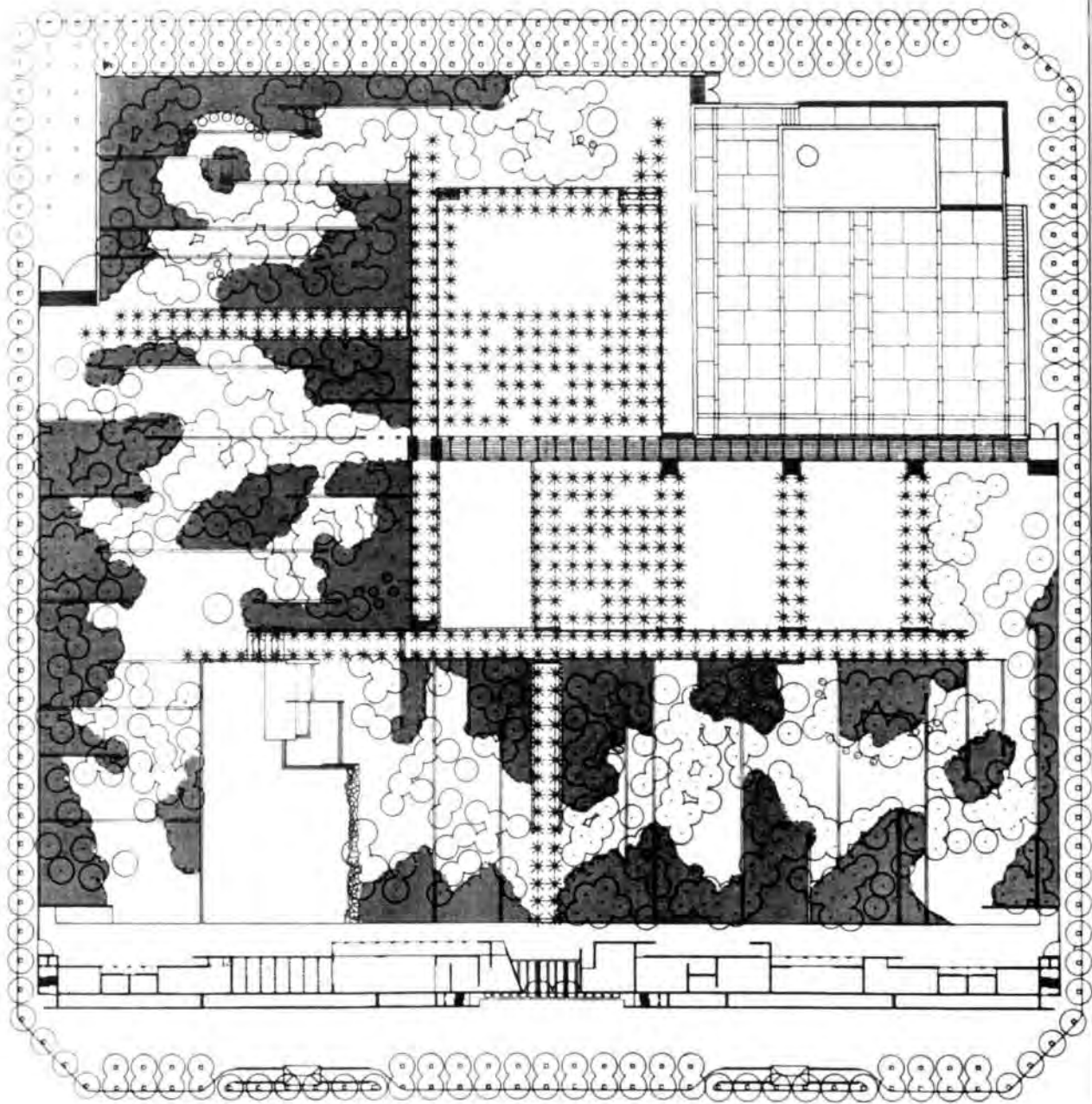
La escultura de Miró, crea un punto focal dentro del parque, por su tamaño y propia personalidad. El carácter vertical de la escultura se complementa con los diferentes elementos, arquitectónicos y naturales del parque, columnas y palmeras que ofrecen también esta preponderancia de la vertical.

El aspecto orgánico y de vivo color, de la escultura se contraponen a la geometría de la plaza y su unidad cromática, y se relaciona con los elementos naturales del resto del parque.

Por otro lado, el carácter simbólico de la pieza, sus alusiones a la organicidad, la vida, el color, etc...; se relaciona con el bosque mediterráneo del parque.

La irrupción de este bosque mediterráneo, en la trama urbana se asemeja a la irrupción de la escultura de Miró, en la arquitectura del parque.

La escultura cumple así una función de elemento perturbador de un espacio ordenado, sobre criterios geométricos. El contraste y las analogías, producen las significaciones de la obra.



PARQUE DE L' ESCORXADOR. PLANTA.

En una montaña erosionada, donde se ubicaba una antigua cantera de piedra, se sitúa el actual parque de: "La Creueta del Coll"; este proyecto fue encargado por el ayuntamiento de Barcelona a los arquitectos: Josep Martorell y David MacKay; en el parque se sitúan dos esculturas, una del escultor norteamericano Ellsworth Kelly y otra de Eduardo Chillida.

El proyecto aprovecha el espacio escavado a la roca, donde se situaba la antigua cantera; que tiene un aspecto peculiar de grandes paredes rocosas desgranadas a la montaña.

En esta zona, se construye un lago artificial, que durante el verano cumple la función de piscina. El lago en su parte superior se ve rodeado por una serie de gradas, a la manera de un anfiteatro, que ayudan a ganar nivel, sobre el lago.

La escultura de Eduardo Chillida, titulada: "Elogio del Agua" se coloca en un espacio contiguo al lago; la peculiaridad de esta pieza, que esta suspendida sobre un estanque, por cuatro grandes cables de acero anclados en la montaña y que por su configuración se asemeja a una garra, -un volumen cúbico del que surgen cuatro volúmenes curvos que se van cerrando-, hace que la escultura se apodere del espacio.

El efecto de la suspensión se ve reforzado por el reflejo de la forma, en el lago, lo que crea una dualidad entre el espacio real de la escultura y la imagen virtual reflejada en el agua.

Otro aspecto interesante de esta obra, es la tensión perceptiva que crea, un gran volumen suspendido y reflejado, una situación de desmaterialización.



EDUARDO CHILLIDA. ELOGIO DEL AGUA.

La expresión de profunda tensión y dramatismo de esta obra, que pretende atrapar al espacio, se ve reforzado por el entorno, donde las paredes rocosas también encierran y definen a espacio del parque.

En la entrada, del parque, se sitúa la escultura de Ellsworth Kelly, una gran plancha de acero corten, de 15 metros de altura, marca el inicio del parque.

Esta escultura, es un hito, una marca en el camino, el principio del parque; a partir de ella se tiene la conciencia de entrar en un nuevo espacio.

El carácter vertical de la escultura de Ellsworth Kelly, remite a la forma de obelisco, si bien formalmente no lo es; su presencia remueve la memoria colectiva de la forma.

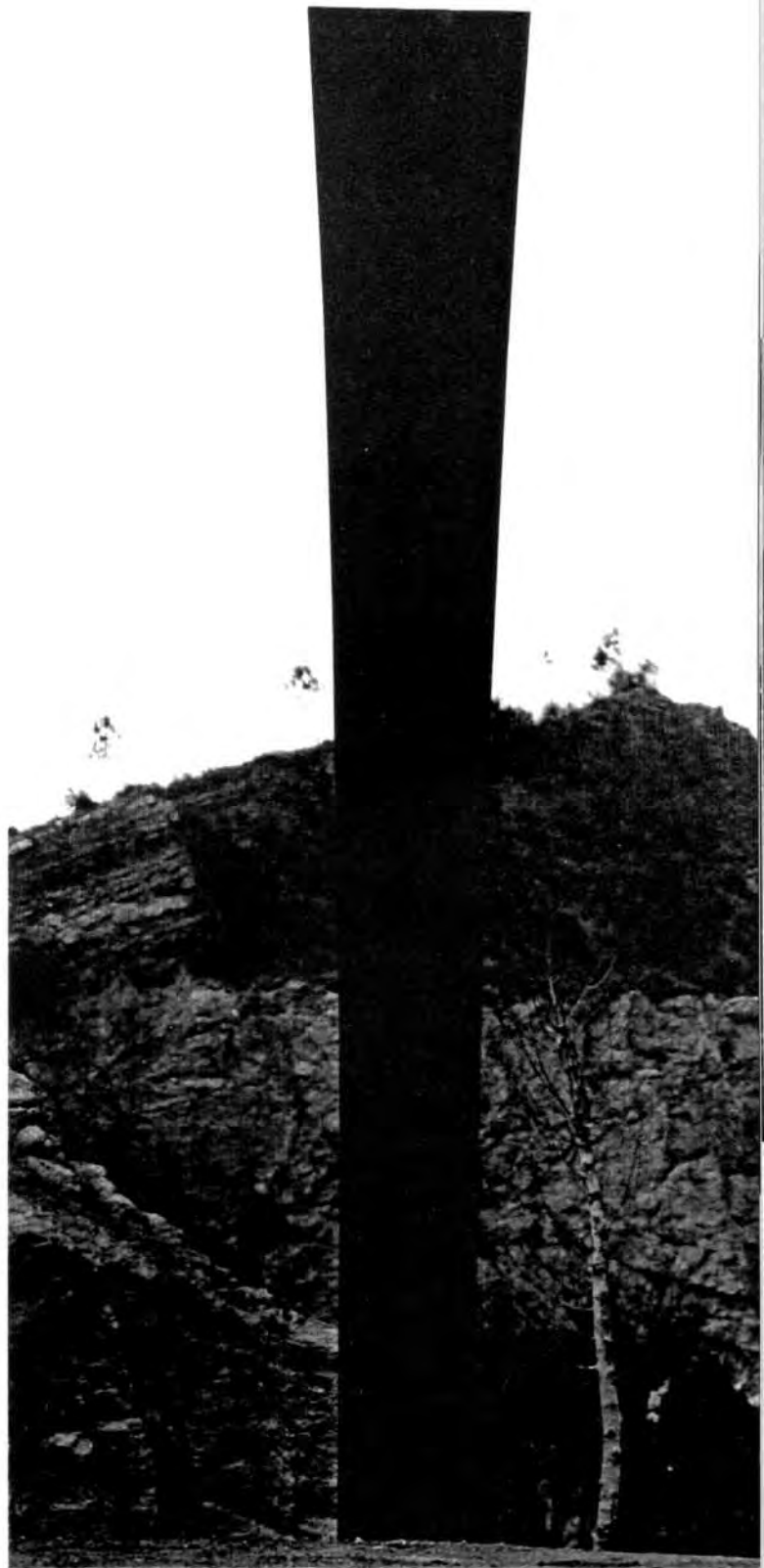
El mismo dice:

"LAS FORMAS HAN DE ACTUAR COMO
RECUERDO DE LAS COSAS."

(3)

La diferencia entre las dos esculturas, la de Kelly señala el espacio, mientras que la de Chillida lo atrapa, marca la concepción arquitectónica del espacio. La neutralidad de la escultura vertical se opone a la cualidad expresiva de la escultura suspendida.

En el caso de la escultura de Kelly, su forma y función, actúan como un símbolo, en cambio la escultura de Chillida nace del propio entorno y actúa sobre él.



ELLSWORTH KELLY. SIN TITULO.



PARQUE DE LA CREUETA DEL COLL.

Un ejemplo de instalación de una escultura en un espacio histórico y que no se remodela arquitectónicamente es la colocación de la obra, también, de Eduardo Chillida, titulada "Espacio", en la plaza del Rey, del barrio gótico de Barcelona.

Las condiciones arquitectónicas e históricas del espacio, crean nexos con la forma de la pieza de Chillida.

La analogías formales entre la escultura y la condición del lugar, establecen un diálogo entre la arquitectura y la escultura; una con una estructura de grandes arcos, con ventanas, escaleras y muros y otra, de reducidas dimensiones, que sigue un orden formalmente semejante a base de orificios, arcos y paredes de hierro.

Un aspecto importante de esta plaza, es de la colocación de la pieza, la plaza es un rectángulo abierto por dos segmentos, en uno de sus vértices; precisamente la escultura de Chillida se coloca en este vértice que da la entrada a la plaza.

La oposición entre la escala y la situación de la arquitectura y la escultura, crean un cerramiento virtual del cuadrilátero de la planta de la plaza, actuando la escultura como una resonancia de la forma de la arquitectura del lugar.

Las semejanzas formales establecen un diálogo entre, la fuerte presencia de la arquitectura y la escultura.



PLAZA DEL REY.

En el espacio que ocupaba la antigua fabrica de la "España Industrial", se crea el parque urbano del mismo nombre.

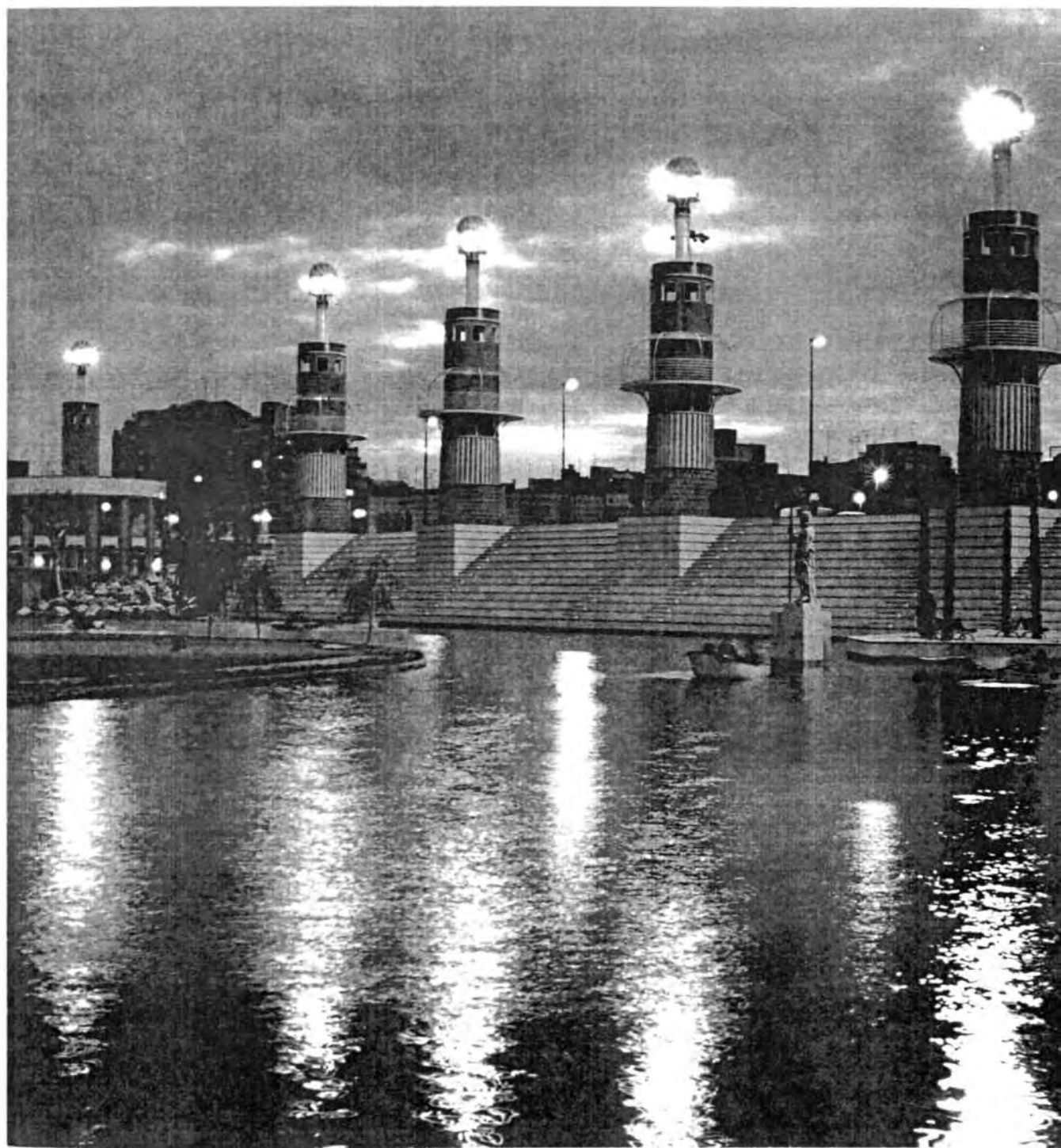
Este espacio publico, se sitúa al lado de la estación central de ferrocarriles de Barcelona y contiguamente a otra de las realizaciones emblemáticas de la nueva Barcelona: "La Plaza Dels Països Catalans"-quizás la remodelación arquitectónica que más polémica ha generado sobre las nuevas plazas-; el parque de la "Espanya Industrial", se encarga al arquitecto vasco Luis Peña Ganchegui; que realiza un proyecto donde se entremezclan muy diferentes situaciones espaciales y un numero considerable de esculturas.

En referencia a estas esculturas cabe destacar la recuperación de algunas de estas que se encontraban en el almacén municipal: la obra de Antonio Alsina, se encontraba originariamente en el parque de Montjuich, o el "Neptuno" de Josep Pérez "Peresejo" que se encontraba en dicho almacén.

Estas esculturas, conviven, en el conjunto del parque con otras realizadas expresamente para él, como el dragón de Andres Nagel o la escultura de Pablo Palazuelo; la obra de Anthony Caro es una adquisición del ayuntamiento y fue expuesta en la exposición del artista en la fundación Miró en el año 1985.

Este comentario, si bien puede parecer superfluo, tiene unas connotaciones, que nos acercan al carácter del parque.

La heterogeneidad del espacio, se cumple también en las esculturas colocadas en él; conviviendo obras de marcado acento figurativo, con otras de composición geométrica o -como en el caso de la escultura de Andres Nagel- que invitan a la



PARQUE DE L' ESPANYA INDUSTRIAL.

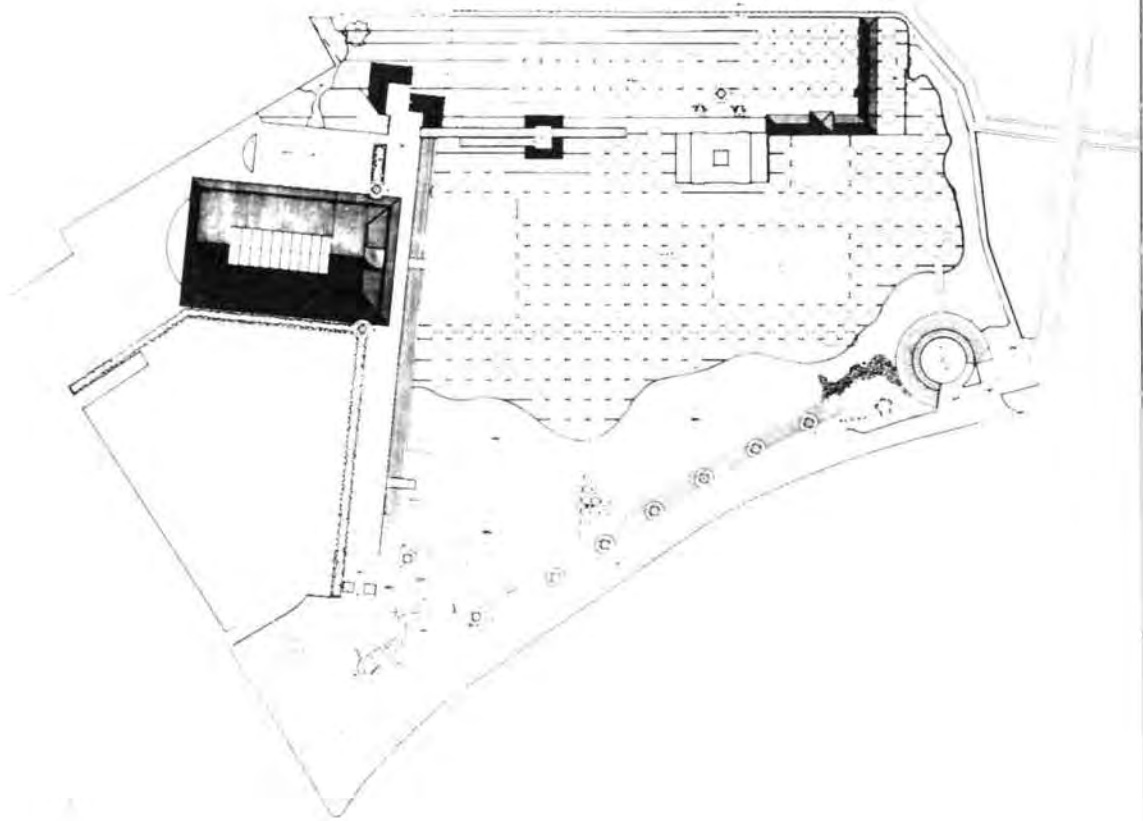
participación activa,- esta escultura es transitable y promueve la actividad lúdica, al permitir lanzarse por su lengua-tobogan.

Esa actitud ecléctica, se manifiesta en la organización espacial del parque, donde conviven, un gran estanque, un edificio que ya estaba allí, una pérgola de columnas geométricas, gradas, fuentes, espacios de hierba con recorridos sinuosos, en contraposición a recorridos geométricos muy marcados; esculturas de diferentes épocas y condiciones formales, etc.

Todo ello, se conjuga con alusiones al carácter del lugar y de la cultura mediterránea: el respeto al nombre de la antigua fábrica, la escultura de un dragón, elemento muy entroncado con la tradición festiva del mediterráneo, las gradas que se comportan como un anfiteatro clásico, las fuentes y surtidores conjuntamente con el estanque, que parecen querer aludir a la cultura del agua, la participación del tobogán y las pequeñas embarcaciones que navegan por el lago, etc...

Las relaciones entre la escultura y la arquitectura en este parque se sitúan entre: el recuerdo histórico de esculturas que antiguamente formaban parte del paisaje urbano, como en el caso de la escultura de Antoni Alsina; el carácter simbólico y metafórico de el "Neptuno" de Josep Pérez; la participación activa y festiva de la obra de Andres Nagel o las referencias a la escultura contemporánea de las obras de Pablo Palazuelo y Anthony Caro.

Escultura y arquitectura crean un espacio de pluralidad de funciones y significaciones, propias de la sensibilidad posmoderna.



PARQUE DE LA ESPANYA INDUSTRIAL. PLANTA.

La Plaza de La Palmera, esta situada en el barrio de La Verneda, esta obra es fruto de la colaboración de los arquitectos Pedro Barragán y Bernardo de Sola, conjuntamente con el escultor norteamericano Richard Serra, -a quien en tantos momentos me he referido a lo largo de este trabajo-.

El espacio donde se sitúa la plaza, esta rodeado por bloques aislados de viviendas, característicos de la edificación de los años 60. Esto supone un encuadramiento de predominio vertical rodeando la plaza.

Como elemento significativo del espacio, hay una solitaria palmera, -que da nombre a la plaza-; a partir de ella se estructura el espacio de la plaza, separándolo en dos espacios diferenciados.

La intervención de Richard Serra se configura a partir de la construcción de dos muros concéntricos de 52 metros de largo; que aíslan claramente las dos partes de la plaza.

La palmera situada, entre los dos muros, marca la obertura por donde se comunican los dos espacios.

Cada uno de estos espacios presenta una condición diferente: uno donde se ajardina a partir de líneas concéntricas de arbolado - paralelas al muro- y donde se construye una pérgola y se colocan bancos; y otro sin vegetación, ni pavimento, donde sobresale una gran torre inclinada de iluminación; unas líneas discontinuas de losas de piedra señalan diferentes direcciones hacia el muro.

La escultura presenta unas cualidades de separación de espacios, que le acercan a la arquitectura; por otro lado la peculiaridad del material: hormigón



PLAZA DE LA PALMERA.

- a diferencia de otros trabajos similares de Richard Serra, donde estos planos curvos se materializan en acero corten-; hace que el espectador perciba más que una escultura un muro arquitectónico.

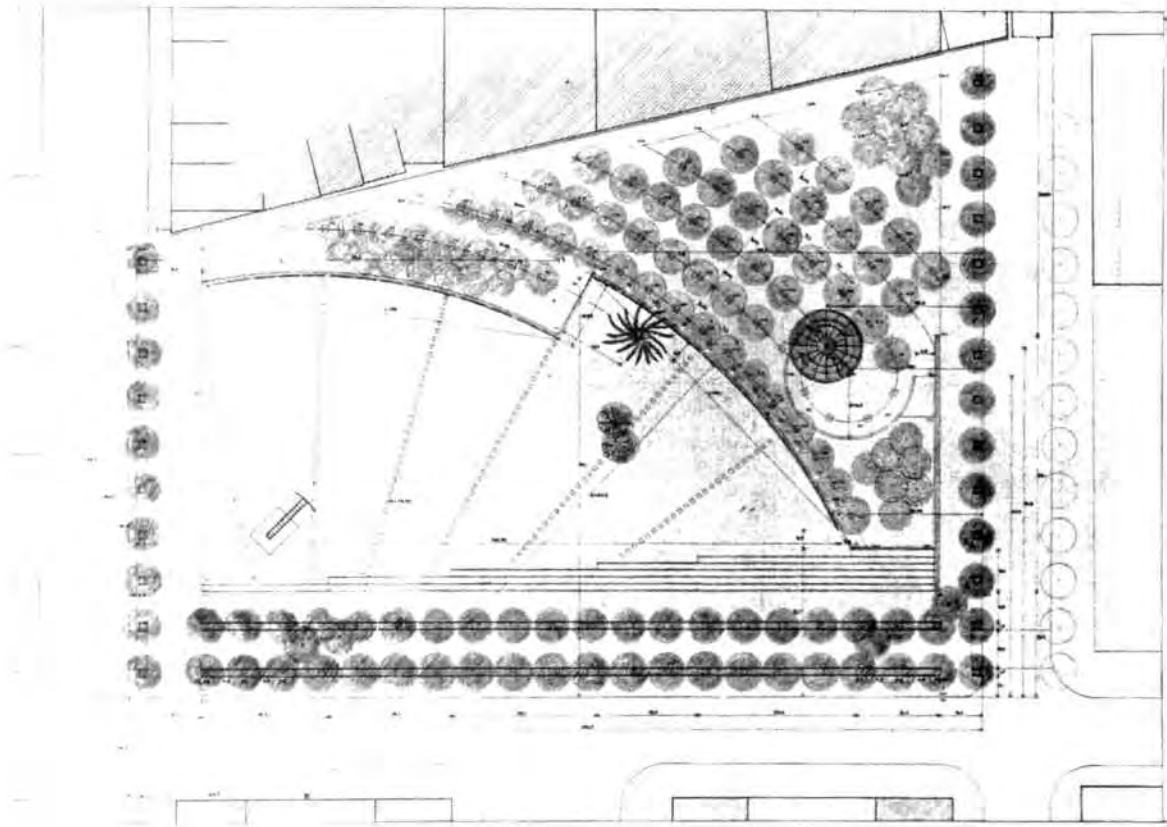
La singularidad de la relación entre la arquitectura y la escultura del parque, se sitúa a partir de la perfecta adecuación de la intervención escultórica en el espacio; la escultura no señala al espacio, sino que lo corta y lo diferencia en dos, quedando atenuada su presencia de objeto escultórico por su tamaño y material.

Los límites entre la arquitectura y la escultura se llevan al máximo de contacto, en esta plaza, produciendo una percepción de la obra, donde no solo se contempla a la escultura, sino que se la vive como un elemento perturbador.

El mismo Serra a propósito de una escultura suya instalada en Nueva York y de similar condición dice:

"MI INTENCION ES COMPROMETER AL PUBLICO EN UN DIALOGO QUE REALCE, TANTO CONCEPTUAL COMO PERCEPTIVAMENTE, SU RELACION CON LA PLAZA ENTERA. ESTA EXPERIENCIA DE LA ESCULTURA PUEDE SORPRENDER A LA GENTE."

(4)



PLAZA DE LA PALMERA. PLANTA.

En el barrio de Horta, se construye una instalación deportiva, un velódromo; y como pórtico de entrada se instala una obra del poeta Joan Brossa.

Eludiendo comentarios sobre las características de esta instalación deportiva, nos centraremos en el área de acceso, donde precisamente se sitúa la escultura.

La primera condición de esta realización, es que la obra de Brossa no se presenta como un objeto escultórico, sino más bien como un espacio escultórico; donde diferentes formas crean un recorrido significativo.

A la entrada de este espacio nos encontramos una gran A, de palo seco, construida en hormigón y que sirve de pórtico de entrada; a partir de ella se crea un recorrido donde van apareciendo otras formas escultóricas en el espacio: signos de puntuación, parentesis, interrogantes, etc que progresivamente van apareciendo; al final de este recorrido y conectando con la entrada del velódromo se sitúa otra gran A, de igual tamaño que la anterior, pero destruida, rota esparciendo sus trozos por el entorno.

Para Joan Brossa este trabajo tiene la siguiente significación:

" LA CONSTRUCCION DE UNA A MAYUSCULA DE PALO SECO, ENORME, DE LA ALTURA DEL VELODROMO, SIRVE DE PORTICO AL RECINTO. LA GENTE PASA POR DEBAJO E INICIA UN RECORRIDO CONSISTENTE EN UN CAMINO RODEADO DE CIPRESES AZULES QUE CONECTA LA ESCALERA DE ACCESO CON EL JARDIN DEL LABERINTO. AL FINAL DE ESTE CAMINO, EL ESPECTADOR SE ENCUENTRA CON OTRA A IDENTICA PERO DESTRUIDA. POSIBLE SIGNIFICACION: LA VIDA DE LOS SERES ESTA SOMETIDA A UNA EVOLUCION



VELODROMO DE HORTA. ESPACIO ESCULTORICO DE JOAN BROSSA.

DEGRADANTE QUE ACABA EN LA
DESTRUCCION."
(5)

Los contenidos metafóricos y
simbólicos de esta obra crean un espacio
escultórico con una condición poética y que se
concreta a partir del sentimiento de la imagen
como escultura y mensaje.

La reordenación de la avenida de La Via Julia, permite la instalación de dos esculturas en su espacio.

Este proyecto realizado por los arquitectos Bernardo de Sola y Josep M. Julià, cuenta con la colaboración de los escultores: Sergi Aguilar y Antoni Roselló.

Cada una de estas esculturas cumple una función determinada en la concepción del proyecto: la escultura de Sergi Aguilar, sirve para señalar el cambio de sección que sufre el paseo central al llegar a su altura; la de Antoni Roselló marca el final de la avenida.

La obra de Sergi Aguilar es un fruto de un encargo del ayuntamiento y tiene una condición especial: la de ser un monumento a "los nuevos catalanes". Sergi Aguilar realiza una obra en línea con su trabajo y construye una estructura geométrica simple, de una gran altura y aparente fragilidad; la condición del lugar hace que el escultor deba trabajar a partir de la verticalidad, el espacio es estrecho y longitudinal. Ese carácter de simplicidad contrasta con el entorno, repleto de edificios de diferente condición.

La torre-escultura de Antoni Roselló realizada en acero y vidrio traslúcido, sirve de punto de articulación entre el final de la Via Julia y su encuentro con la Via Favencia; esta torre-escultura tiene la particularidad que de noche, esta iluminada desde su interior, erigiéndose en una especie de señal luminosa que referencia el inicio de la Via Julia.

En este proyecto se encuentran la utilización de la escultura como forma conmemorativa y la escultura entendida como arquitectura con función de señalización de un cambio de espacio.

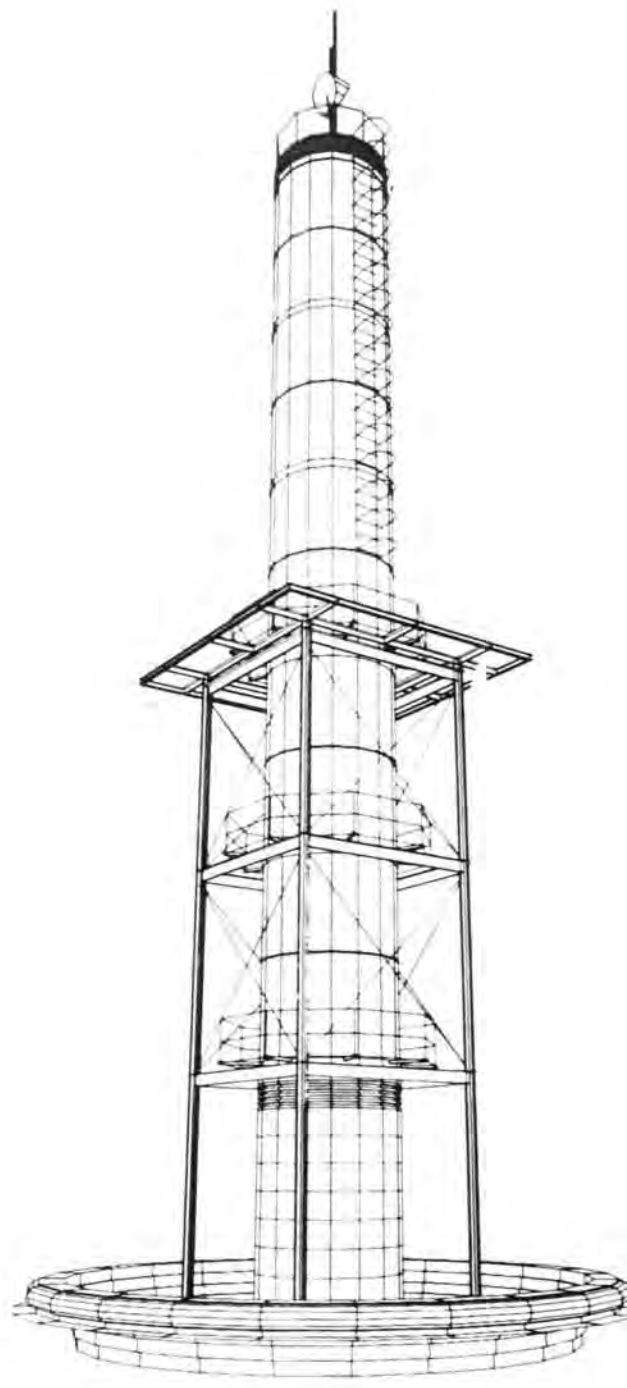
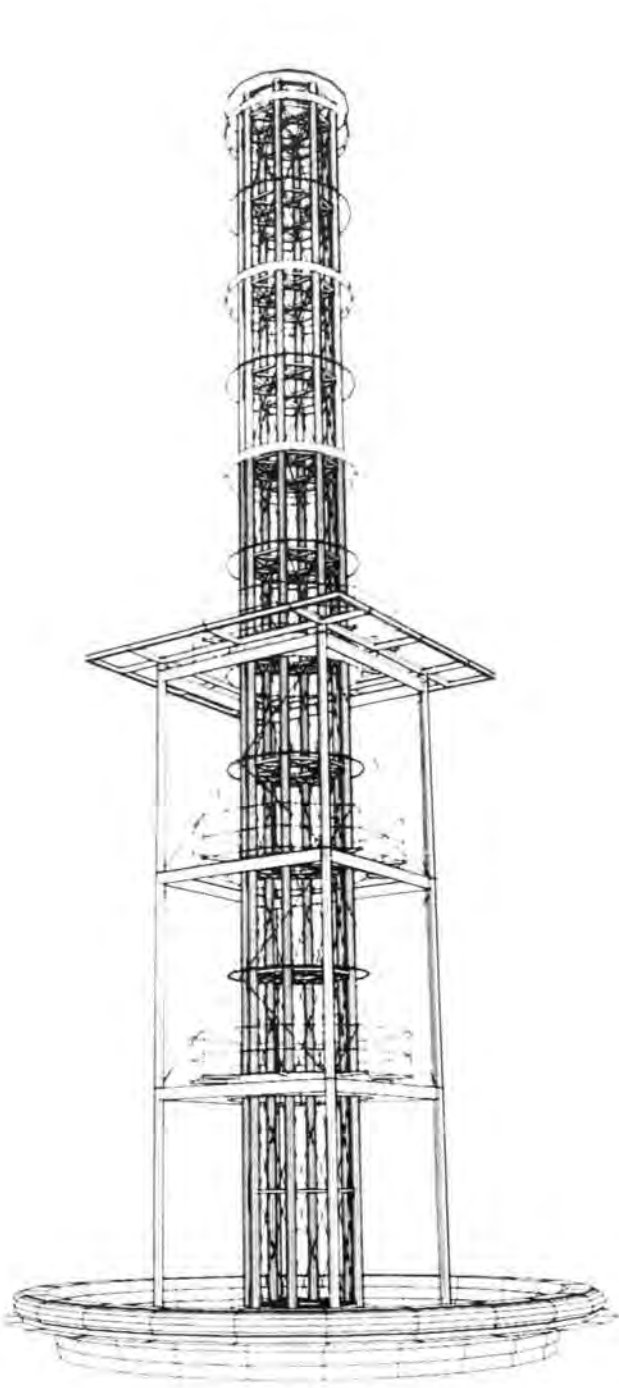


SERGI AGUILAR. ESCULTURA EN LA VIA JULIA.

El numero de actuaciones es muy alto, y no es propósito de este capitulo analizar exhaustivamente cada una de ellas; estos ejemplos han servido para referenciar la relación entre la escultura y su entorno, así como su relación con la arquitectura.

Otros ejemplos significativos son: el Parque de la Estación del Norte, donde se propone la irrupción de un paisaje artificial, lúdico, a partir del tratamiento descentralizado de las intervenciones de la escultora norteamericana Beverly Pepper; la reconstrucción del Pabellón Barcelona, del arquitecto Mies van der Rohe, en la montaña de Montjuich, como parte de recuperación de la memoria histórica de la ciudad; el puente de Felipe II, en Bach de Roda, obra del ingeniero-escultor Santiago Calatrava, donde se plantea un tratamiento escultórico de la arquitectura proponiendo una nueva relación entre la forma y la función; La instalación del conjunto escultórico de Jaume Plensa, titulado "Escollera" en la plaza Francesc Layret, como introducción de la escultura catalana contemporánea en el paisaje urbano, al igual que las obras de Enric Pladevall, en la plaza de Angel Pestaña o la de Josep Maria Riera i Aragó en los accesos al túnel de la Rovira; así como el conjunto escultórico de Xavier Corberó en la plaza Sóller; el nuevo tratamiento del monumento urbano como en el caso de la obra de Antoni Tapies en el paseo Picasso, etc...

Comparando las actuaciones de los artistas internacionales con la de los locales, se constata que las ideas que se generan parten prácticamente de una misma voluntad expresiva- con sus naturales diferencias- donde la instalación de una obra publica se relaciona con el carácter y las condiciones del lugar; para relacionados con el espacio producir percepciones, que enfatizan en cada uno de ellos aspectos diferentes de esta relación.



ANTONI ROSELLO. PROPUESTAS DE TORRE-ESCULTURA PARA LA VIA JULIA.

**FORMALIZACION DE CONCEPTOS EN LA
ESCULTURA CATALANA
CONTEMPORANEA. EJEMPLOS DE
LECTURA.**

Este capítulo se dedicara al acercamiento a la obra de cinco escultores catalanes contemporáneos.

Es un apartado " crítico ", aunque no en el sentido que se le atribuye comúnmente a la crítica de arte, "una lectura" de las formas y las ideas que generan diferentes maneras de " hacer " escultura.

Su propósito es el de unificar la experiencia creativa, interrogándose sobre todos los aspectos que inciden en la creación; es una manera de constatar hasta que punto existe una relación entre la teoría y la práctica en la escultura, como para un artista es insuficiente analizar su experiencia, como lo haría un científico, fraccionándola en compartimientos, diferenciando una parte de la otra, separando el universo de las formas del de las ideas.

Octavio paz, en su libro: "La apariencia desnuda" dice:

" LA FORMA PROYECTA SENTIDOS, ES UN
APARATO DE SIGNIFICAR "

(1)

La escultura, en tanto que "forma", es indisociable de su capacidad de proyectar sentidos, de significar y significarse, de poseer un poder de transmisión de ideas, sentimientos, sensaciones, etc. La forma, la

escultura es una idea.

Los materiales que componen a las formas, también tienen esa cualidad de transmitir, de significar, de producir emociones. Son otro aspecto importante a la hora de efectuar una lectura de una escultura. Superada ya la etapa, en que los materiales suponían una manera de hacer escultura y condicionaban en gran parte el trabajo de los escultores, el material ya no es el principal protagonista de la escultura, aunque no hay que olvidar que todavía son ellos los que sirven para "formalizar" nuestras ideas en obras. Sino son "fin" en sí mismos, son "medio", y toda lectura que olvidara en que materiales esta hecha una forma, resultaría incompleta. Así pues, es necesario prestar una atención especial al uso del material, para poder extraer las consecuencias expresivas que se derivan del uso de uno u otro material.

Otro aspecto fundamental, en la estructura del análisis, de las obras de este grupo de escultores, es la posición, la manera de abordar el tema, con que me situó como espectador y "crítico" de unas obras de otros escultores.

En primer lugar, como ya decía anteriormente, hay que aclarar que no me situó en el papel de crítico, en el sentido más comúnmente aceptado, fuera del espacio de creación, de la vivencia y la experiencia de producir escultura; sino como un "espectador" privilegiado que ha experimentado situaciones similares en su propio trabajo. Por lo tanto la crítica que pretendo desarrollar se sitúa en postulados próximos a la idea de la crítica que expone Joaquim Dols, en su artículo: "La crítica com a creació":

" LA CRITICA ES UN GENERO CREATIVO QUE JUEGA CON LOS SENTIMIENTOS, LA EMOCION, LAS IDEAS, Y TAMBIEN CON LAS RESONANCIAS, Y LA PALABRA, Y LAS IMAGENES Y LOS DESEOS."

(2)

Una critica, que sirva para producir sensaciones, más que explicar conceptos y clasificarlos. Sensaciones que produzcan, como dice Joaquim Dols, "resonancias" que permitan interrogarnos sobre el proceso creativo de los diferentes escultores y extraer consecuencias expresivas que pueden ayudarnos a continuar desarrollando nuestra actividad como escultores.

ELENA CARBONELL.
PAISAJES UTOPICOS.

El paisaje, definido como el territorio sobre el que se relacionan diferentes elementos, geográficos, físicos, biológicos y humanos, es sin duda uno de los grandes catalizadores de diferentes maneras de concebir y desarrollar actividades artísticas plásticas.

La pintura es, la disciplina que más ampliamente ha encontrado en el paisaje un campo de trabajo donde desarrollar su lenguaje; su historia esta llena de ejemplos, en los cuales, el pintor ha trabajado ha partir de la configuración natural que le ofrece el paisaje, representar, evocar, recrear y también inventar ha partir de la captación de las variadas situaciones que se presentan en un paisaje, traduciendo a los materiales y elementos propios de la pintura el orden o el desorden natural.

La pintura, ha enseñado a mirar las configuraciones naturales, los paisajes, dándoles una categoría estética, la cual, hasta entonces no poseían; términos como pintoresco, dan idea de como una practica artística, puede producir nuevas situaciones que enriquecen, dando valores estéticos ha situaciones que en principio, no las poseen.

La escultura, también ha encontrado en el paisaje, aunque más tardíamente, motivo y espacio sobre el que trabajar. Si bien, los escultores han utilizado el paisaje como fondo decorativo de sus esculturas, es a partir de la década 60-70, cuando la escultura actúa activamente sobre el paisaje.

Artistas como Robert Smithson, Richard Long, Walter de Maria, Christo, Richard Heizer, etc, trabajan sobre el paisaje, utilizando, en su sentido más amplio, la tierra como material.

Ya no se trata, simplemente de situar una escultura, sino de recalificar, dotándolo de nuevas significaciones, al paisaje. Una gran espiral de tierra sobre un lago, una línea de piedras, una gran extensión de pararrayos, una cortina entre dos montañas, un surco de kilómetros sobre la tierra, etc; modifican el aspecto de la naturaleza, la transforman creando, un nuevo paisaje.

Pero crear un nuevo paisaje, no es inventarle, sino obrar sobre las condiciones originarias, para sentirse, de alguna manera, en coautor con la naturaleza, de su imagen última.

La naturaleza proporciona los materiales, el artista las ideas. No se trata de corregirla, sino de incorporarse a ella, ser parte activa, producir nuevas percepciones donde el hombre se sitúa como una fracción más de un todo.

El trabajo de Elena Carbonell, si bien es participe de las propuestas generales de los artistas que dirigen sus intereses hacia la naturaleza, tiene sus particularidades que le dan un carácter personal y una manera propia de relacionarse con ella.

Esta relación, no se constituye, en la mayoría de las obras, por la situación en

un entorno natural, distanciándose, por tanto de las actitudes en que la escultura necesita o es, la intervención directa sobre el paisaje. La idea de "in situ", en el lugar mismo, no es un componente esencial en su trabajo, así la referencia a las localizaciones geográficas, introducen la metáfora poética de viaje y memoria.

La idea de viaje, no es producto de su deambular por los lugares a los que hacen referencia sus piezas, es más una apropiación, un viajar a través de los demás, de igual manera se apodera de la memoria y el recuerdo de los demás, personas que le proporcionan arenas de diferentes sitios, para reunir, conjuntamente con los suyos propios, paisajes formados de viajes y recuerdos.

La evidencia de estos viajes, ya sean de ella misma o de otras personas se formaliza a través de las arenas de los lugares visitados. La arena es por tanto el punto de referencia, el material que cataliza y carga de significado sus obras.

Un material que produce, por su propia configuración, sentidos, que se suman a las ideas de viaje y memoria. La arena es un material que se crea por la disgregación de las rocas, esta disgregación facilita su posterior reorganización en formas producto de: depositarla a partir del relleno de tubos de vidrio, rellenar cavidades en otros materiales, dejarla caer sobre el suelo formando pequeños montículos, etc, con lo cual la arena adopta la forma fruto de la acción e intención prevista.

Esta acción de fijar un material disgregado, sirve para valorizar aspectos que en una mirada superficial quedan escondidos,

como las diferentes composiciones de las arenas, formadas de diferentes rocas, que son de variadísimos colores, mezcladas en algunos casos con otros materiales como fragmentos de conchas, sedimentos etc.

La arena es el resultado de la modificación de un paisaje, las rocas por su erosión la producen. Esta idea de modificación, de cambio esta también presente en el trabajo de Elena Carbonell; sus obras parecen tomar eco de las palabras de Goethe cuando escribe:

" EL ARTISTA AGRADECIDO A LA NATURALEZA QUE TAMBIEN LO ENGENDRA A EL, LE DEVUELVE UNA SEGUNDA NATURALEZA, PERO ESTA VEZ, SENTIDA, PENSADA, PERFECCIONADA HUMANAMENTE."
(3)

Los paisajes " pensados " de Elena Carbonell, son el resultado de ayudar a las vivencias a tomar forma, convirtiendo las experiencias en realidades autónomas; obras que hacen referencia al mundo natural, pero que consiguen, por su configuración, alejarse de la imitación de situaciones naturales.

Ideas, como descontextualización, ordenación, geometría, repetición, se encuentran en sus trabajos.

Una lectura formal, indica como el uso de los dos materiales primordiales en su obra , que son el vidrio y la arena, materiales que están profundamente unidos; puesto que la arena es uno de los componentes esenciales en la fabricación del vidrio, adquieren mayor unificación, mediante el mecanismo de relación, que es el rellenado de los tubos de

vidrio por la arena; una acción simple, directa, que responde con claridad a las cualidades de los dos materiales.

La arena, atrapada por el tubo de vidrio, detiene su lenta pero inexorable desaparición, parece como si volviera a su estado originario, una roca formada de innumerables granos de arena; una unidad compuesta de singularidades.

De la misma forma, la idea de movimiento, de viaje, con la cual se puede relacionar a la arena, movida por el aire o por el agua, se desvanece, queda fijada, permanente en el tiempo y en el espacio.

La noción de "efímero", de un solo día, situación utilizada por muchos artistas que trabajan con la naturaleza, no es un componente esencial en la mayoría de los trabajos de Elena Carbonell, como en principio se pudiera suponer; por el contrario lo transitorio da lugar a la perdurabilidad, imágenes que nos remiten más que al cambio a la permanencia.

La referencia a la arquitectura, también se encuentra en algunos de sus trabajos, a través de diferentes maneras de manifestarse. Arquitectura, formalizada en ocasiones como fragmentos de decoraciones geométricas, su obra "frisos", es un ejemplo, se compone de tres placas de mármol de Carrara, donde se ha rebajado parte de su superficie, formando un motivo decorativo geométrico, las partes rebajadas se rellenan de arena, y no por casualidad la arena es de Empuriés, uno de los asentamientos griegos más importante de la península.

En otra obra de la serie "paisatges imaginaris" titulada "Egipte", hace referencia a la arquitectura de las pirámides, mezclandolas con formas geométricas puras, como ellas, pirámides, cubos y esferas, forman un conjunto ordenado, evocando a la arquitectura como orden y perfección. Las superficies de las formas se recubren con arena proveniente de Assuan.

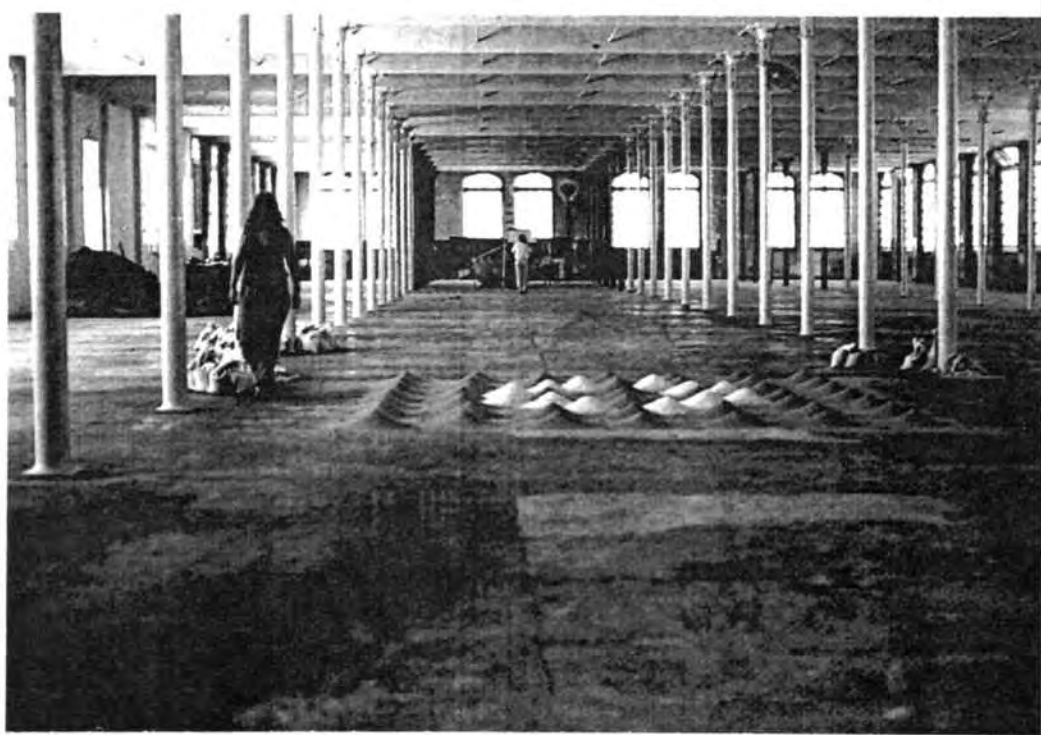
El paisaje, bajo forma de recuerdo, jardín, arquitectura, itinerario, segmentado e imaginario, sumergido o aflorado, con nombre o anónimo, es el territorio que divisa Elena Carbonell; territorio que se define no solo con la vista, sino también con la razón, paisajes que son formas de ideas.

"CARL ANDRE DEJO CAER ARENA DESDE LO ALTO DE UNA ESCALERA HASTA QUE SE FORMO UN MONTICULO CONICO EN EL SUELO. LA FORMA HABIA SIDO DETERMINADA POR LA NATURALEZA DEL MATERIAL, QUE AUNQUE MANIPULADO POR EL ARTISTA, ESTABA SUJETO A LAS LEYES DE LA GRAVEDAD. LO UNICO QUE SE ES QUE AL CREAR LA OBRA, NO QUIERO IMPONER PROPIEDADES A LOS MATERIALES, SINO REVELAR LAS QUE YA TIENEN."

(4)

La instalación titulada "Dunes", esta constituida por 77 montículos de arena y doce de sal gorda, formando un rectángulo de 5 x 7m. Los montículos de arena se sitúan ordenados formando una cuadrícula cuadrangular de 9 x 9 montículos. En el centro, rodeando la intersección de los ejes, se dispone un círculo de doce montículos de sal, cuatro de los cuales sustituyen a cuatro de arena en las dos diagonales, enmarcando una cruz formada por cinco montículos de arena. El rectángulo que contiene a la cuadrícula, tiene dos lados paralelos acabados en línea recta, por el contrario, los otros dos restantes, se acaban de forma irregular. En los espacios de separación entre cada duna hay unas pequeñas cimas de arena.

Una primera mirada, hace patente la idea de orden y repetición, no es una reproducción de un paisaje. la referencia a las dunas es evidente, pero se transforma ordenada por la razón y la estética. La asimetría propia de las dunas producida por su movilidad, se contrapone a una estricta simetría y al carácter estático de la imagen; si bien el conjunto es estático los dos lados mas cortos del rectángulo de arena, que contiene a las "dunas", se acaban irregularmente, a la manera de una superficie de arena barrida por el viento, creando una frontera entre los efectos naturales que crean a las dunas y el artificio de la instalación.



ELENA CARBONELL. PROCESO DE REALIZACION DE DUNES.

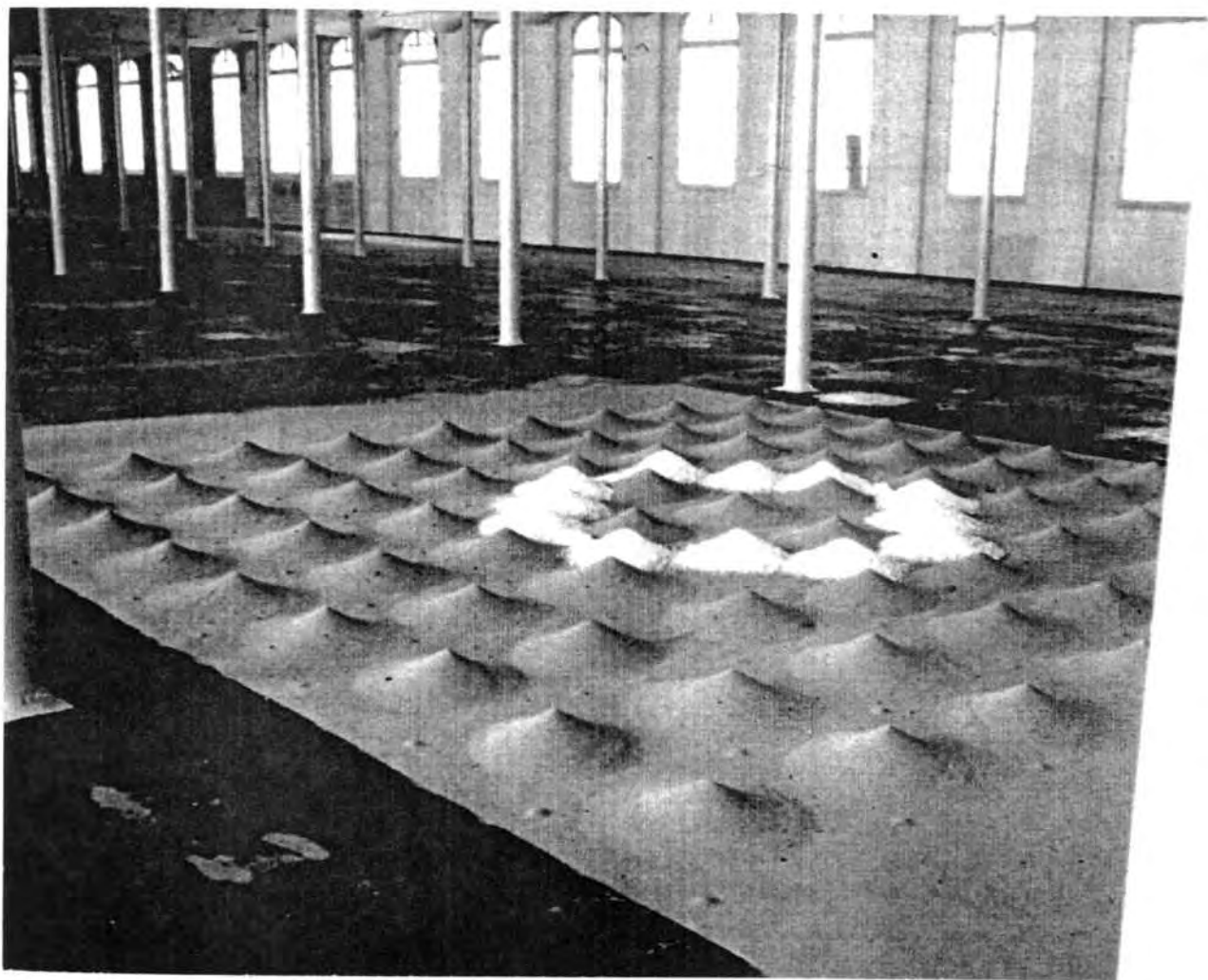
La idea de viaje, de transporte, de agente modificador, la asume la propia artista, en el texto que describe a la instalación. Ella se manifiesta así:

"JARDIN FORMADO POR 77 DUNAS DE ARENA DE CASTELLDEFELS Y 12 DE SAL GORDA, TRANSPORTADAS EN SAQUITOS DE ALGODON QUE TIENEN LA MEDIDA JUSTA DE CADA DUNA, CUANDO SON VACIADOS EN EL SUELO."

(5)

Acompañando, al primer elemento singular de la instalación que es la irregularidad en los dos extremos mas cortos del rectángulo, aparece otro elemento de composición que se diferencia del conjunto, el círculo central de dunas de sal, que rompe la linealidad estricta de la instalación; rodeando el punto central y estableciendo un cinturón que lo aísla. Esta idea de separación, de frontera, queda realizada por la particularidad de ser el único conjunto de montículos que se ponen en contacto por la base. A esta situación, se le añade la diferencia de color de la sal, que es blanca y su propia granulometría más gruesa.

Repetición, orden, cambio de escala, uniformidad, producen una obra de profunda voluntad evocadora donde la metáfora de la naturaleza como una situación de cambio y mutación, queda fijada, detenida. Aislada de la acción de los agentes meteorológicos, el viento y la lluvia, la arena permanece inmóvil, con la persistencia que le da la descontextualización; con la forma, que no produce la naturaleza, sino la mente y la acción de la artista, conjuntamente con las propiedades de los materiales.



ELENA CARBONELL. DUNES. 1987.

La pieza esta constituida por once tubos de vidrio que contienen arenas de diferentes lugares de Africa, colocados verticalmente en la pared. A continuación se sitúa un acetato sobre el que se serigrafía los nombres de las personas que las han recogido y los lugares de procedencia, situados por encima una línea recta, los primeros y por debajo de ella los segundos.

Esta línea coincide con el nivel de las diferentes arenas que contienen los tubos de vidrio, formando una imaginaria línea de horizonte; fruto del encuentro de arenas, personas y lugares.

La artista, se apropia de los recuerdos de las personas, que le proporcionan las arenas, creando una "geografía", una línea de horizonte, reflejada por el titulo pero también por la configuración del conjunto, tubos de vidrio rellenos a diferentes alturas formando una línea que separa a las arenas de los espacios transparentes de los tubos sin llenar, evocando de esta forma al encuentro de la tierra con el cielo. La imagen de una clara coherencia se refuerza con la situación espacial con que se distribuyen los nombres de las personas sobre los lugares de procedencia de las arenas.

Horizonte, entendido no solo como el encuentro de la tierra con el cielo, sino además, como todo lo que puede abarcar el pensamiento. Recuerdo como acción presente, el que crea una nueva memoria.



1. *Phragmites australis* (Cav.) Rostk Schmidt
 2. *Phragmites australis* (Cav.) Rostk Schmidt
 3. *Phragmites australis* (Cav.) Rostk Schmidt
 4. *Phragmites australis* (Cav.) Rostk Schmidt
 5. *Phragmites australis* (Cav.) Rostk Schmidt
 6. *Phragmites australis* (Cav.) Rostk Schmidt
 7. *Phragmites australis* (Cav.) Rostk Schmidt
 8. *Phragmites australis* (Cav.) Rostk Schmidt
 9. *Phragmites australis* (Cav.) Rostk Schmidt
 10. *Phragmites australis* (Cav.) Rostk Schmidt
 11. *Phragmites australis* (Cav.) Rostk Schmidt

ELENA CARBONELL. AFRICA. ONCE LINEAS DE HORIZONTE PARA EL RECUERDO.1988.

La obra de la serie records d'un paisaje, titulada "Villa Adriana", está compuesta por una superficie de 180 tubos de vidrio; rellenos de arena, colocados perpendicularmente sobre una superficie de arena extendida sobre el suelo; formando un rectángulo, con un extremo acabado en semicircunferencia.

La superficie de tubos de vidrio, contiene en cada uno de ellos una barra maciza, también de vidrio, que separa a la arena en dos partes; formando en el conjunto una esquematización de una columna de orden clásico. En el suelo se sitúa, separando a la arena otra columna de vidrio, colocada perpendicularmente a la vertical.

Las columnas de vidrio, son transparentes, y por su situación producen la simulación de un reflejo, generando una imagen poética que se puede definir como el reflejo de una transparencia.

La referencia a la arquitectura, en esta instalación se logra por la utilización de elementos, las columnas, que pertenecen a ella. No es una referencia genérica, por el contrario alude a un tipo de arquitectura propio de períodos clásicos, próxima a la civilización greco-romana; que actúa conjuntamente con el título de la obra, proponiendo al espectador un modelo de percepción.

La vivencia personal, del lugar, no es en este caso física, ella misma dice que no ha visitado nunca la Villa Adriana, la obra actúa como un eco de la lectura del libro de Margueritte Yourcenar, "Memorias de Adriano". La literatura sirve, en este caso, para crear la imagen de una narración, traspasar las

visiones de la lectura a la realidad de las formas. Elena Carbonell se hace cómplice de Margueritte Yourcenar y parece compartir sus palabras:

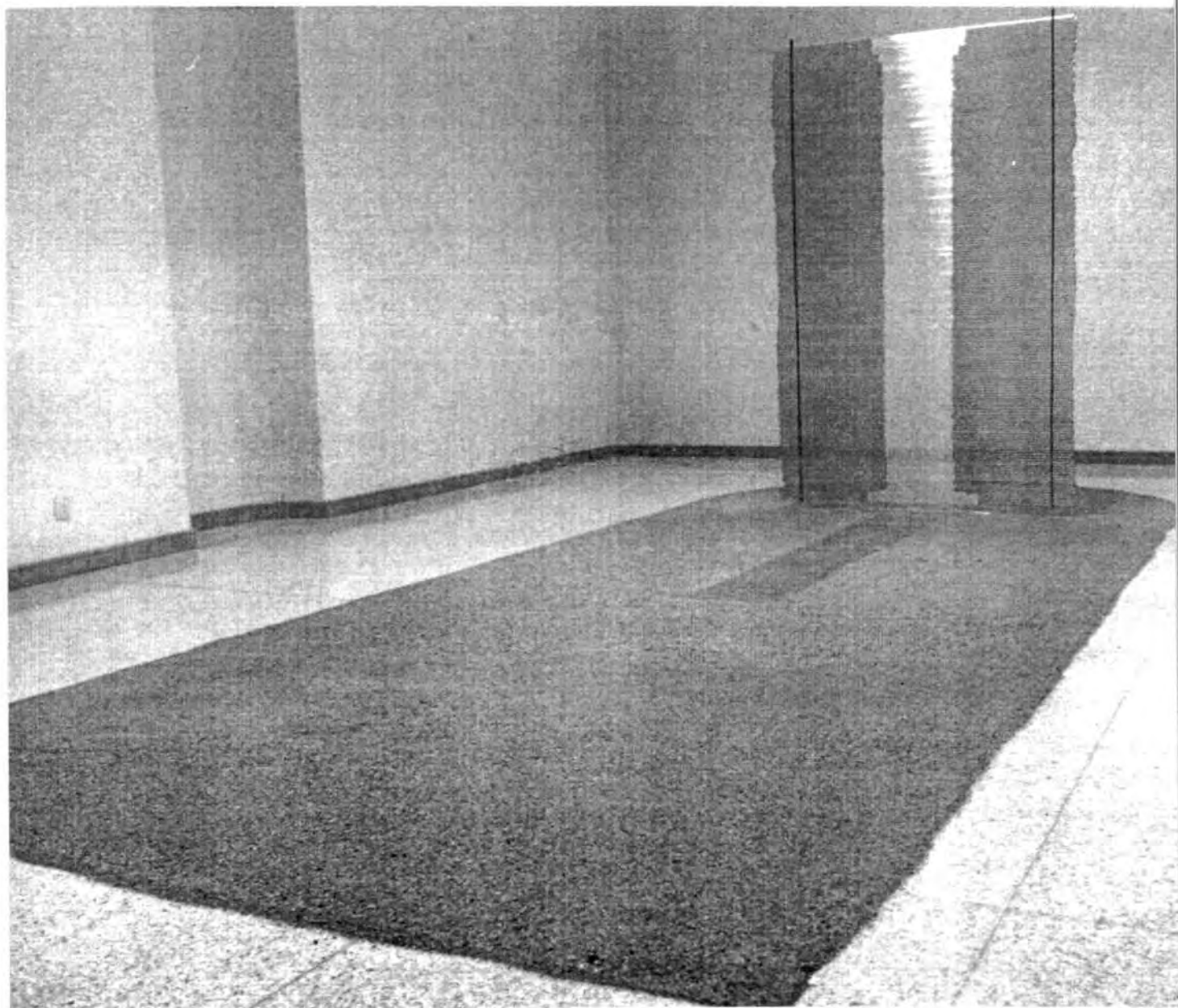
"CADA PIEDRA ERA LA EXTRAÑA
CONCRECCION DE UNA VOLUNTAD, DE UN
RECUERDO, A VECES DE UN DESAFIO. CADA
EDIFICIO ERA EL PLANO DE UN SUEÑO."

(6)

Estas palabras de Margueritte Yourcenar remiten a los conceptos de recuerdo e imaginación, que están presentes en la instalación de Elena Carbonell, la idea de lugar, queda reflejada más adelante cuando escribe:

"LUGARES EN LOS QUE SE HA ELEGIDO
VIVIR, RESIDENCIAS QUE UNO SE
CONSTRUYE AL MARGEN DEL TIEMPO." (7)

En esta obra se relacionan, arquitectura, literatura, memoria y lugar, para con los materiales afines a todo el trabajo de Elena Carbonell; producir percepciones que van más allá de su resolución física.



ELENA CARBONELL. MEMORIA DE UN PAISAJE.VILLA ADRIANA. 1988.

**RAMON GUILLEN BALMES.
UNA MITOLOGIA PERSONAL.**

La escultura de Ramón Guillen Balmes, (Cornella de Llobregat.1954.), parece destinada a la construcción de un universo plástico, donde cada obra o serie de obras, se constituyen en símbolo y signo .Signos de una mitología personal.

Esta concepción de mitología personal, al referirme al trabajo de Ramón Guillen Balmes, no se debe entender bajo la concepción comúnmente aceptada de mito, en lo que se refiere a su valor colectivo, sino como la posibilidad de designar un mundo imaginario individual.

Hablo entonces de mitología, en el sentido que las esculturas de Ramón Guillen Balmes suponen una afirmación individual, una conciencia de la escultura compuesta a partir de la creación de formas que indican un mundo propio, un universo donde las pasiones, las utopías y los deseos del autor se convierten en escultura.

Sus primeros trabajos escultóricos, realizados a principios de los años ochenta introducen la idea de la herramienta como base de su trabajo, unas herramientas concebidas para funciones, que más que acercarse a un empleo práctico, se sitúan como objetos poéticos; a este periodo pertenecen sus obras tituladas "eines de vent", "eines d'aire".

Si bien Ramón Guillen Balmes crea sus "herramientas", pensadas para desarrollar

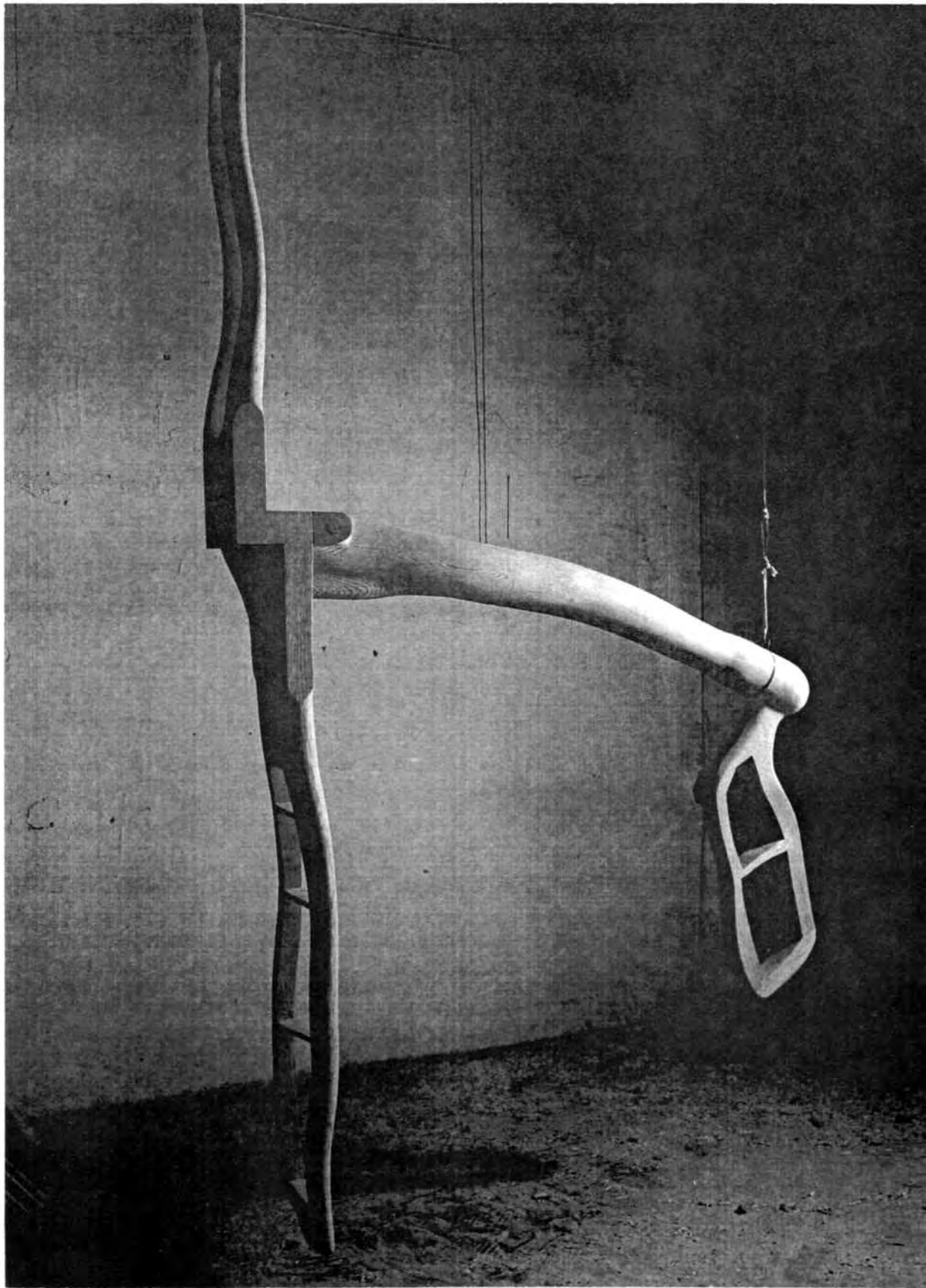
una función práctica, como la serie de piezas tituladas "eines per a sentir el vent", su propuesta, de por sí, ya introduce una situación en la que una función práctica se transforma en un acontecimiento poético, sentir el viento. De hecho sus herramientas son "artefactos", palabra que procede del latín: arte factu, y que en su traducción literal significa: "hecho con arte". La propia configuración de sus "artefactos", evidencia una profunda relación entre el concepto generador de la obra: "sentir el viento" y la forma que da a sus esculturas.

Son objetos realizados en materiales frágiles y livianos, como la caña de bambú y la tela, con formas redondeadas que producen una imagen de organicidad al conjunto; relacionándose claramente, con el desencadenante de su función que es el aire, para establecer un diálogo entre un agente de la naturaleza y materiales que proceden de ella.

A parte de esta relación, no se puede olvidar que estas formas se conciben, en tamaño y en función, como herramientas lo que introduce un tercer elemento en juego, que es la mano y por extensión el cuerpo. De este modo sus artefactos se constituyen en una prolongación del cuerpo humano, unos objetos que sirven para agudizar la sensibilidad personal.

En el catálogo de su exposición, en el Centre Cívic l'Artesa de Gracia, realizada en el año 1986, Jordi Coral escribe en referencia a las herramientas de Guillen Balmes lo siguiente:

" FREUD DICE QUE EL HOMBRE ES EL DIOS DE LAS PROTESIS, QUE CREA AYUDAS ARTIFICIALES TANTO PARA SU CUERPO COMO PARA SU ESPIRITU,



RAMON GUILLEN BALMES. ARTIFICIO INUTIL. 1988.

SENCILLAMENTE PARA PODER VIVIR.
QUIZAS LAS HERRAMIENTAS CERRADAS, QUE
SUJETAMOS POR EL MANGO CON UNA MANO,
MIENTRAS LA OTRA LAS TOCA Y ACARICIA,
PUEDEN SER ESTAS AYUDAS."

(8)

Las significaciones que adquieren,
"les eines" de Ramón Guillen Balmes, sentir el
viento, el aire, etc, aproximan sus obras a la
idea de objeto personal, de uso y son el
vehículo que le ayudan a crear situaciones, que
trascienden de la experiencia común.

"SON PARTE DE MI VIDA, SURGEN COMO LA
VIDA QUE MADURA. MIS OBJETOS DE USO,
CON LO QUE DISCUTO CON FRECUENCIA
DURANTE LARGAS HORAS, DONDE CADA CUAL
POSEE UNA SIGNIFICACION DETERMINADA."

(9)

Otro serie de obras, reunidas bajo el
titulo de "Panoplies eoliques", retoman el tema,
pero esta vez ya no como extensión del cuerpo,
de un tamaño mucho mayor, ya no son
herramientas, sino formas que proclaman su
independencia con respecto al espectador.
Artefactos que introducen por su forma y
dimensión, metafóricamente, la idea de vuelo y de
viaje; detenidas sin embargo, quietas, varadas
las "Panoplies eoliques", nunca levantarán el
vuelo, son signos de la utopia, del deseo del
artista de ver alejarse su obra, arrastrada por
ese viento, que quería sentir con sus
herramientas.

Si el aire, el viento, es parte de su
trabajo en estas dos series de esculturas, el
agua actúa como catalizador en los proyectos
titulados: "Quilles modificadores d'onades", "
Artifici d'aigua.", "Les Boies Lliures." y "Eina
de les aigües mortes"

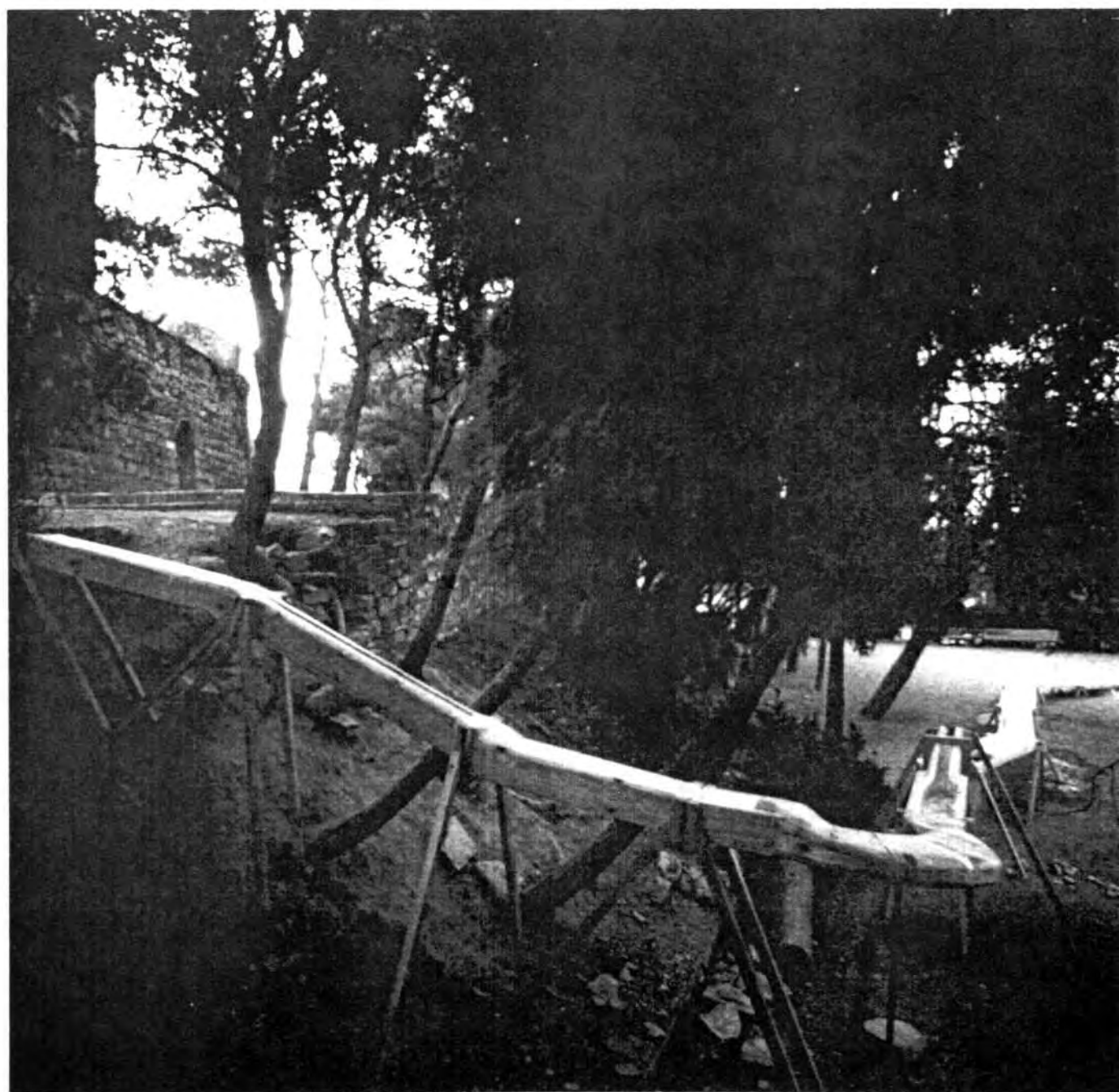
La obra titulada: "Quilles modificadores d'onades" que sirve de puente entre sus herramientas para sentir el aire y el grupo de obras en que el elemento natural utilizado sera el agua.

La obra es un conjunto de formas, todas iguales, fundidas en bronce, que se clavan en la arena de la orilla de la playa, dejando aparecer únicamente su parte superior; el embate de las olas, se modifica al tomar contacto con estos pequeños obstáculos, al igual que el rastro de la arena arrastrada por la ola, el movimiento continuo del mar, hace que aparezcan y desaparezcan en la superficie de la arena; la rutina y la insistencia de la del movimiento de la ola se ve modificada a partir de la colocación de estas piezas; produciendo un efecto de sorpresa, que hace que el espectador se fije con insistencia en ese momento, de ida y vuelta del mar.

"Artifici d'aigua", es una pieza construida con motivo de la : " 3 Fira de l'escultura al carrer" de Tarrega, en el año 1986.

Esta escultura-instalación esta compuesta por una serie de canales de madera, que forman un recorrido longitudinal, a la manera de un río artificial; formando un circuito cerrado de recorrido del agua.

La particularidad de esta escultura consiste, en que la forma del recorrido, presenta diferentes situaciones con que el agua se enfrenta en la propia naturaleza: cada tramo del recorrido obliga al agua a circular de manera diferente; tramos empinados que la obligan a circular con velocidad, rapidez; tramos cerrados que la ocultan, para aparecer



RAMON GUILLEN BALMES. ARTIFICIO DE AGUA. 1986.

de nuevo; tramos anchos, que la calman y la remansan; tramos estrechos, que la canalizan; tramos curvos, que le dan un aspecto sinuoso; etc...

Estas situaciones formales de: "Artifici l'aigua", dan un carácter a la pieza de metáfora sobre la adaptación del elemento líquido a los diferentes "accidentes" con que se enfrenta.

De hecho, existe una voluntad de reproducir una situación natural, para convertirla en un artificio poético; condensando en un espacio relativamente pequeño, la pieza tiene unos 40 metros de longitud, las situaciones que se producen a lo largo del recorrido de un río.

Gloria Picazo se refiere a este trabajo, encontrando una resonancia en los escritos de Gaston Bachelard, en su libro : "El agua y los sueños", donde analiza el uso metafórico y simbólico que la poesía ha hecho del agua.

Aguas primaverales, aguas corrientes, aguas enamoradas, y aguas profundas, durmientes, aguas muertas...; todas ellas colocadas en un mismo espacio, donde el enfrentamiento entre las diferentes situaciones, crean un conjunto donde se metaforiza y se ejemplariza el enfrentamiento del agua, como materia adaptable, a la condición formal del soporte de madera.

Bachelard escribe, en en libro mencionado anteriormente:

" POR LO TANTO, CREEMOS QUE UNA DOCTRINA FILOSOFICA DE LA IMAGINACION DEBE ANTES QUE NADA ESTUDIAR LAS RELACIONES DE LA CASUALIDAD MATERIAL CON LA CASUALIDAD FORMAL. ESE PROBLEMA SE PLANTEA TANTO AL POETA COMO AL ESCULTOR. LAS IMAGENES POETICAS TIENEN, TAMBIEN ELLAS, UNA MATERIA."

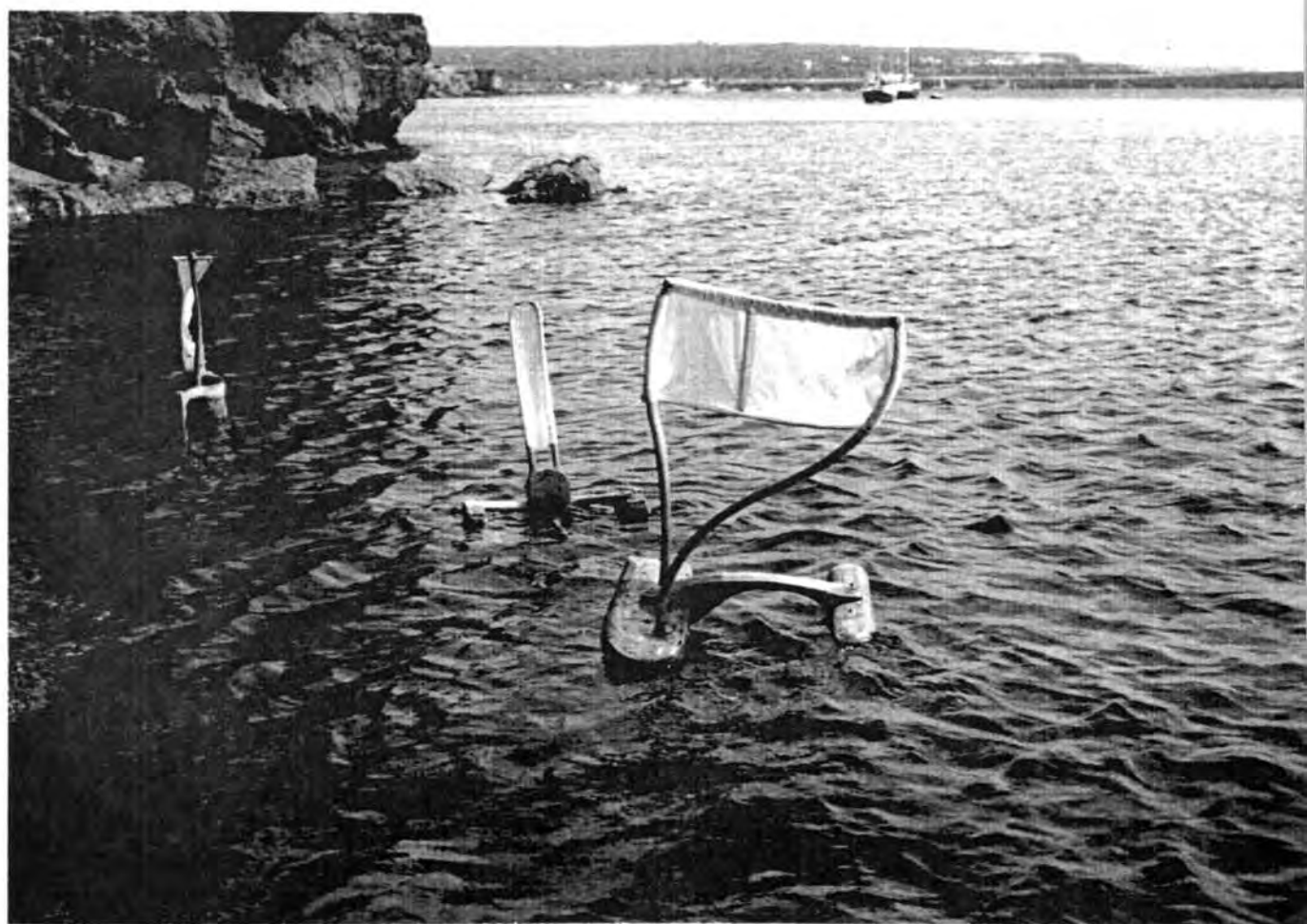
(10)

En este caso concreto, "la casualidad formal", del agua, su condición líquida se enfrenta a "casualidad formal" del recorrido; un recorrido "artificial", creado por el autor, para conseguir una reacción poética de este enfrentamiento. Una materia que se conforma a través de otra, agua y madera, unidas, para a partir de esa fricción metaforizar el paso del tiempo.

Otro proyecto donde el agua y en este caso más concretamente el mar sirve para ejemplarizar la importancia que el artista le da a los elementos naturales.

El proyecto: "Les Boies Lliures", es un conjunto de piezas, siete concretamente que tienen una apariencia de objetos navegables y que fueron "botados" durante 4 años, del 1983 al 1987.

Si en: "Les Panopies eoliques", el artista, realizaba formas con posibilidad de volar, aunque nunca levantarán el vuelo; en esta otra serie construye formas que si que cumplen la función para la que han sido contruidos, navegar.



RAMON GUILLEN BALMES. LAS BOYAS LIBRES. 1983-1987.

Durante estos cuatro años, el artista lanza la mar estas esculturas, desde Cadaques y Formentera, son formas donde utiliza los materiales tradicionales de su escultura: madera de castaño, corcho, tela. etc, y que son lanzadas al mar, incluyendo una leyenda grabada en una placa metálica:

"POR FAVOR, ENVIAR INFORMACION SOBRE EL LUGAR DONDE SE RECOJA ESTA BOYA, FECHA Y SITUACION. RAMON GUILLEN BALMES. BRUNIQUER 23, BARCELONA."

De estos siete mensajes, solo tres fueron contestados, uno desde Ibiza y dos desde las costas de Levante.

Esta obra-proyecto, tiene unas características diferenciadoras sobre otras trabajos de Ramon Guillen Balmes, son esculturas-mensajes, que una vez botadas se escapan del control del autor; las corrientes y los vientos las dirigirán hacia un rumbo incierto, donde solo la casualidad conseguirá que cumplan su objetivo: ser recuperadas por un espectador anónimo que las rescatara de su viaje.

Para el artista, esta situación cumple con la idea de que la sorpresa del navegante, al encontrar la boya, sera tambien la suya al recibir la información requerida. El agua, en este caso es el vehículo de la escultura, el mar, inmenso, acoge a la forma y la conduce hacia un hipotético espectador, que la recogerá, valorando su condición de mensaje y su extraña forma.

La idea de viaje, de mensaje, de sorpresa y un cierto carácter romántico de aventura, se conjugan en este proyecto; cada

boya es una posibilidad, un juego donde el valor del encuentro sorprendente da sentido a la acción.

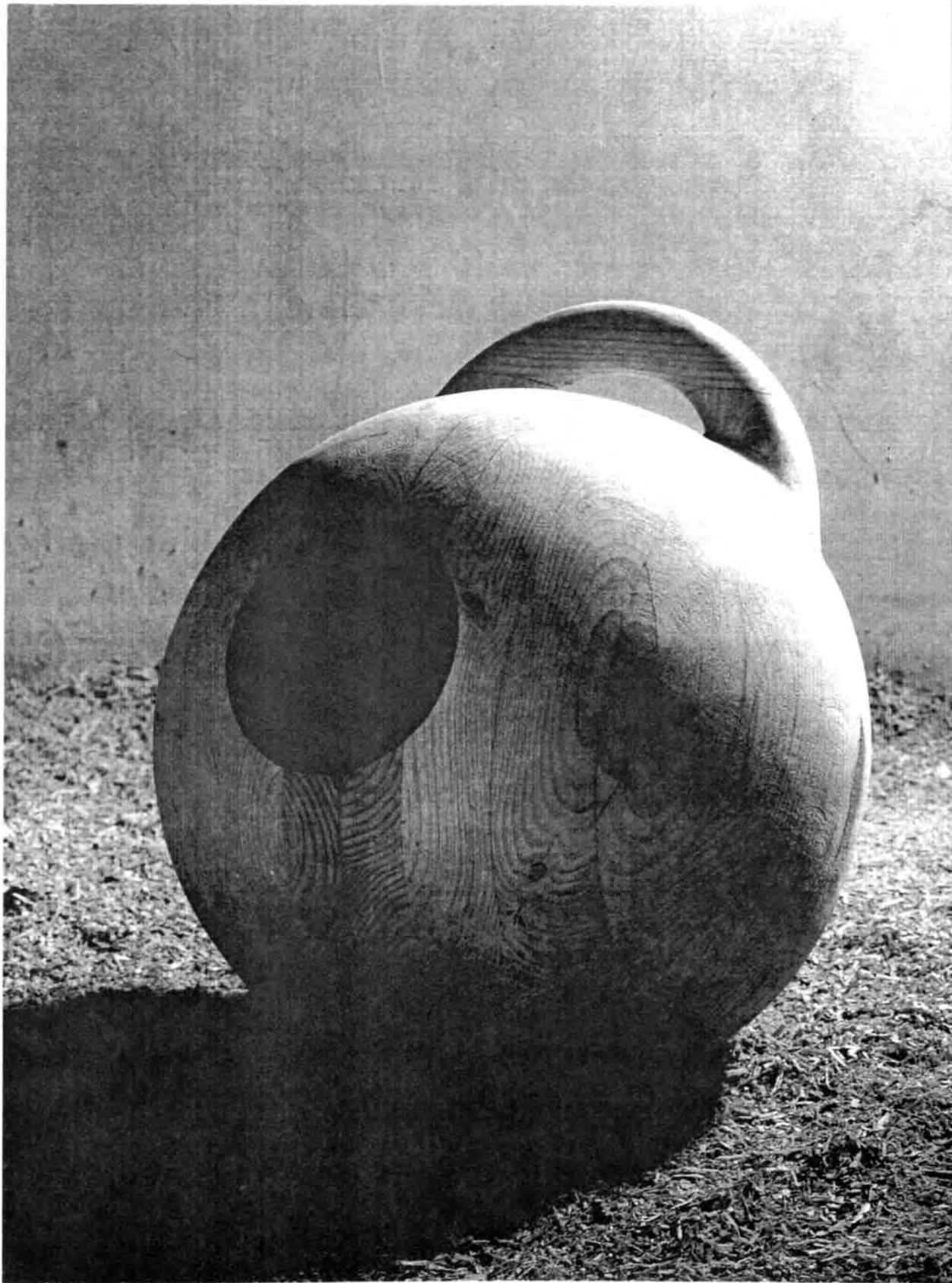
Para terminar, el grupo de obras donde el agua, desde muy diferentes puntos de vista es utilizada en la escultura del artista, hay que referirse a la obra titulada: "Eina de les Aigües Mortes", que, hasta el momento cierra un ciclo de la obra de Ramón Guillen Balmes, el del uso de un elemento natural, el agua, en su obra.

La obra es una esfera de madera, de 60 cm de diámetro, a la que se le ha añadido una empuñadura, también de madera. La esfera presenta un orificio circular, a la manera de un ojo de Buey, de una embarcación y que deja entrever su interior, que esta lleno de agua.

Por fin esa agua, queda atrapada, fija, inmóvil; en el interior de la forma, ya no la recorre, ni se deja recorrer, no es modificado su movimiento, simplemente queda inmóvil, prisionera de la forma, el agua es un elemento de contemplación, sin sonidos, ni movimientos, el agua es el elemento de la muerte, estancada pierde su concepción de elemento vital.

Gloria Picazo, vuelve a aludir a los escritos de Gastón Bachelard y dice, en el catalogo de la exposición del artista: "Proposicions. Becaris 1982-198 ,realizada en el Palau Marc de Barcelona, en 1987:

"EL AGUA ESTANCADA RECIBE A LA MUERTE EN SU SI. EL AGUA DA LA MUERTE ELEMENTAL. EL AGUA MUERE COMO



RAMON GUILLEN BALMES. HERRAMIENTA DE LAS AGUAS MUERTAS. 1988.

LA MUERTE EN SU SUBSTANCIA. EL AGUA
ES ENTONCES UN NO-NADA SUBSTANCIAL.
NO PODEMOS LLEGAR MAS LEJOS EN LA
DESESPERACION. PARA CIERTAS ALMAS, EL
AGUA ES LA MATERIA DE LA
DESESPERACION."

(11)

A partir de 1989, Ramón Guillen Balmes, empieza otra serie de obras bajo el título de: "Arqueología d'Artista", -como se ha evidenciado en los otros trabajos analizados, los trabajos de Guillen Balmes, generalmente se estructuran en series largas de obras, donde; profundiza sobre sus temas de interés- "Arqueología d'artista" es un grupo de trabajos, bajo muy diferentes formas y técnicas, el dibujo, la apropiación de objetos, transformados o completados por otras formas que construye, combinando diversos materiales como la silicona, la fibras naturales, el hierro, la madera, etc....

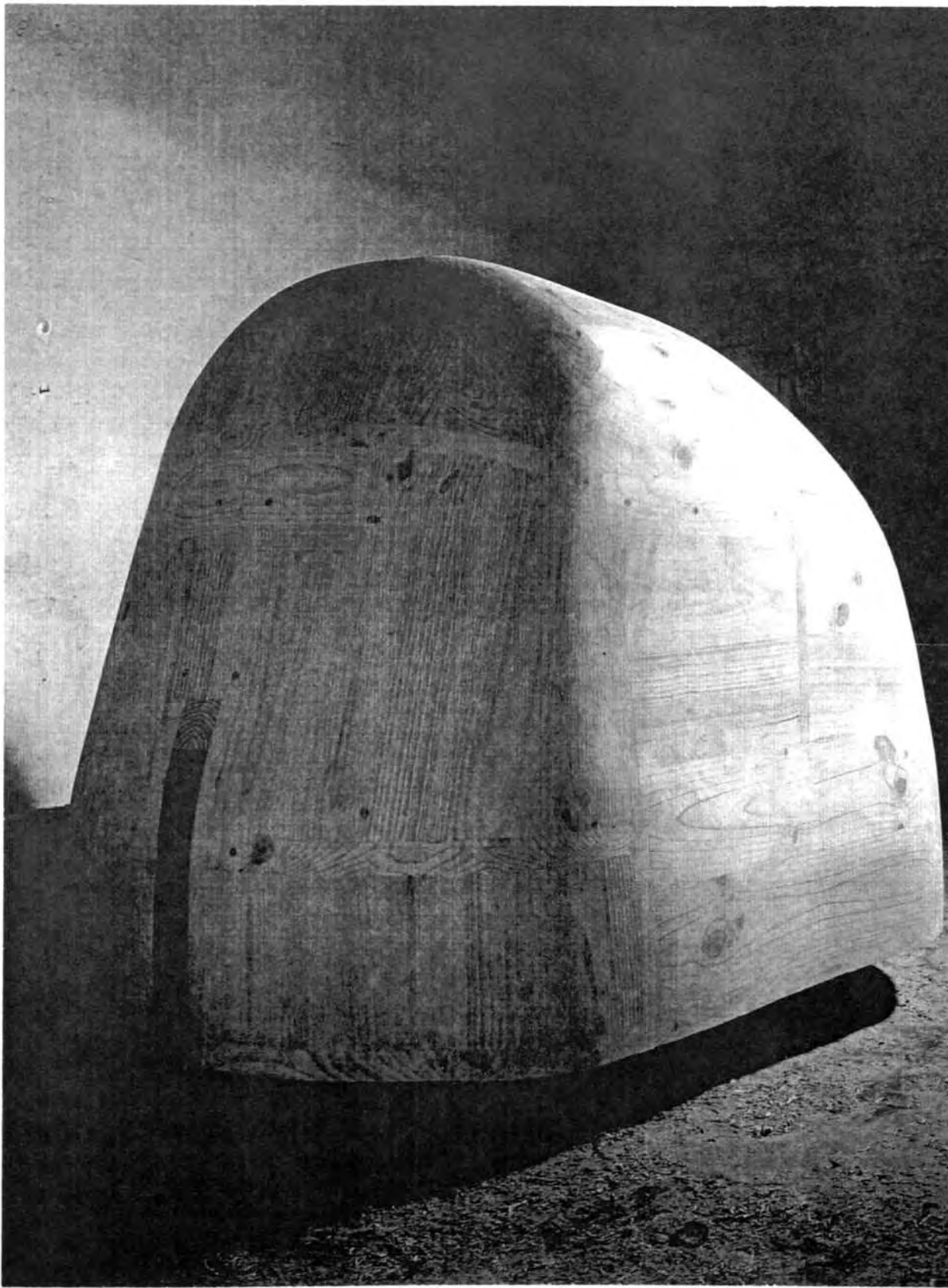
Todos estos trabajos, tienen un formato relativamente pequeño -en contraposición con sus anteriores trabajos- y parten generalmente de la apropiación de formas y fragmentos de objetos o materiales, a partir de los cuales se genera la forma ultima.

Ramón Guillen Balmes, acumula estos pequeños trozos, formando lo que podríamos denominar: "una colección personal", el carácter heterogéneo de estos objetos se debe a su voluntad de recoger todo aquello susceptible de cambio; estas formas generarán conjuntamente con sus propia personalidad- esas "arqueologías de artista", produciendo unos objetos donde se resumen gran parte de los trabajos del propio artista.

Son arqueologías de su propia personalidad, de su particular manera de manifestar la escultura, indicios de descubrimientos plásticos que rastrean la condición del creador.

De reducido tamaño, estas formas y dibujos completan un catálogo formal y de ideas que el artista ha ido confeccionando a lo largo de estos años.

Una obra que sitúa entre la creación de herramientas con funciones poéticas, personales sin duda, la manifestación de los deseos, volar, la evocación a los elementos naturales con su propia vida, la creación de un museo personal, de formas superfluas y evocadoras, de extrañas funciones, de las cuales es el único depositario; todo ello bajo el signo de lo poético, con una gran carga de sensualidad oculta que se materializa para formar una mitología personal, hecha de formas, sueños, utopías y vivencias.



RAMON GUILLEN BALMES. LA PEQUEÑA BADIA. 1987-1988.

**PEDRO SARALEGUI.
EL VALOR EMOCIONAL DE LA
GEOMETRIA.**

La geometría es un sistema de organización de la materia y el espacio, que establece sus reglas a partir de las propiedades, medidas y relaciones entre puntos, líneas, ángulos, superficies y cuerpos.

El uso de la geometría, en escultura se desarrolla primordialmente a partir, del abandono como motivo único, de la referencia al cuerpo humano, de la figuración.

El escultor, ya no busca exclusivamente en la representación del hombre su campo de expresión, sino que busca otros referentes, otras formas, capaces de generar su obra.

En este punto aparece la geometría, como un campo capaz de retomar el testigo de la creación. La geometría no es un referente, sino un sistema, un orden sencillo y lógico, capaz de exponer cualidades propias o de constituirse en catalizador de un pensamiento del autor.

Sol LeWitt, escultor minimalista norteamericano a propósito del carácter geométrico de su obra manifestaba en 1978 :

"MIS CONCEPTOS E IDEAS ESTAN
RELACIONADOS CON ELEMENTOS
ESPECIFICOS COMO LINEAS, CUADRADOS O
CUBOS. SI QUIERO EXPRESAR UNA IDEA
RELACIONADA CON UN CUBO, PIENSO QUE

LA EXPRESION OPTIMA DEL CUBO ES EL CUBO EN SI, NO LA PALABRA QUE LO DEFINE. SI QUISIERA TRABAJAR CON LA PALABRA BELLEZA, ENCONTRARIA QUE NO EXISTE COMO OBJETO ESPECIFICO, MIENTRAS QUE EL CUBO SI ES REAL."
(12)

Estas ideas, se refieren a la posibilidad de concebir el uso de la geometría en el sentido de un sistema capaz de generar de por si, significaciones. La geometría como instrumento y pensamiento.

Por otro lado, la geometría puede ser el vehículo, la forma de una idea, que va más allá de sus propias significaciones; una geometría capaz de expresar emociones; sentimientos alejados de sus leyes internas, ser el reflejo de una vivencia personal.

Dentro de esta utilización de la geometría, se puede encuadrar el actual trabajo de Pedro Saralegui, una geometría cargada de emoción, referenciada en las vivencias propias.

Su obra es un "desarrollo" geométrico de experiencias que se integran a su personalidad, recuerdos que se materializan como esculturas.

El uso de la geometría en la obra de Pedro Saralegui, tiene unas características, que parecen alejarlo en una primera mirada superficial de una concepción estática de la forma; sus obras son objetos que se "desarrollan" a partir de la noción de articulación.

Articulación, que se hace patente por el sistema constructivo empleado: segmentos de hierro, líneas, unidas por tornillos; nexos para formar superficies que configuran cuerpos.

Toda articulación produce la unión entre dos partes, que por su propia definición es susceptible de modificación, de movimiento.

Esta idea de movimiento, de cambio se manifiesta de dos maneras diferentes desencadenadas por " la escala" física de la pieza. Hay en la obra de Saralegui dos conductas, unidas formalmente, pero distanciadas por las significaciones que producen; de una parte sus esculturas de reducido tamaño, realizadas en madera, que él define como "esculturas de mano", y que si bien se podrían definir como modelos o maquetas, sobrepasan esta función para convertirse en formas autónomas con un carácter propio.

Carácter propio, que le da su constante posibilidad de cambio, al ser su sistema de articulación lo suficientemente flexible para poder modificar su forma constantemente; esto se une a su escala, "de mano" lo que invita al espectador a participar de una manera directa, con las manos en su transformación.

Si bien, estas pequeñas esculturas, se comportan como piezas autónomas, dentro del proceso creativo, su papel de intermediario, no deja de existir; no tanto en el sentido de medio con el que llegar al producto final, sino como la creación de un ambiente, de un espacio creativo que como acertadamente define Germano Celant:

"REPRESENTA UN INTENTO METODICO DE
ABRIR UN ESPACIO, DE CREAR UNA ESCENA
EN EL MUNDO DE LAS HIPOTESIS Y LOS
SUEÑOS."

(13)

De la constante y fácil mutabilidad de las pequeñas piezas en madera, Pedro Saralegui pasa a la permanencia, al peso de la presencia de sus trabajos realizados en hierro.

Estas piezas, que si bien también pueden sufrir modificaciones por su medida, el material empleado el hierro y el sistema de articulación, el tornillo; son mucho más estáticas física y perceptualmente.

Se pasa de la movilidad fácil y rápida, a la fijación del movimiento, el artista decide su forma final, detiene su desarrollo; es por tanto mas una metáfora de la alteración de la forma, que el movimiento en sí; ofreciéndonos una "pose" que va dirigida más a la percepción mental que a la participación física, un momento detenido, que es capaz de insinuar los estados sucesivos de su desarrollo temporal.

Si la idea de movimiento, se a desarrollado en la escultura contemporánea, los "móviles" de Alexander Calder, las máquinas de Jean Tinguely; las esculturas de Pedro Saralegui retoman la especificidad de la escultura, puesto que no se proponen el cambio constante de la forma, como el caso de Calder a partir de fuerzas aleatorias, como el viento, o en de Tinguely a partir de la transmisión de movimiento por medios mecánicos, sino la representación estática de él, no convirtiendo a la obra en un espectáculo visual fruto de la

acción natural o mecánica, sino en la presentación de formas fijas con condiciones para "moverse" en la mente del espectador. Movimiento y fijación, dualidad que se manifiesta en estos dos tipos de trabajos de Pedro Saralegui, la transformación constante de sus piezas de madera, contra la permanencia de las de hierro, dinamismo contra estatismo; participación física contra participación intelectual.

Las formas de la escultura de Saralegui casi siempre se desarrollan, a partir de estructuras que aunque sea virtualmente, son claramente cerradas, que actúan, como él mismo titula a la manera de "contenedores". Esta apariencia formal, tiene consecuencias de significación espacial, puesto que contener, encerrar, poseer, significa apoderarse de algo y en este caso, puesto que su interior se encuentra vacío, lo contenido es el espacio.

Un espacio, que remite a la relación interior-exterior como dualidad, otra más, y que parece querer mantenerse en ese equilibrio inestable que produce la capacidad de cambio de la pieza.

Otra característica es la de los intervalos que aparecen en la estructura de las obras y que dejan entrever su interior a la vez que rompen el carácter de volumen hermético, comunicando el interior de la pieza con el exterior.

Esta comunicación transporta el núcleo de la escultura, de su interior hacia afuera, expandiendo su presencia, su energía interna.

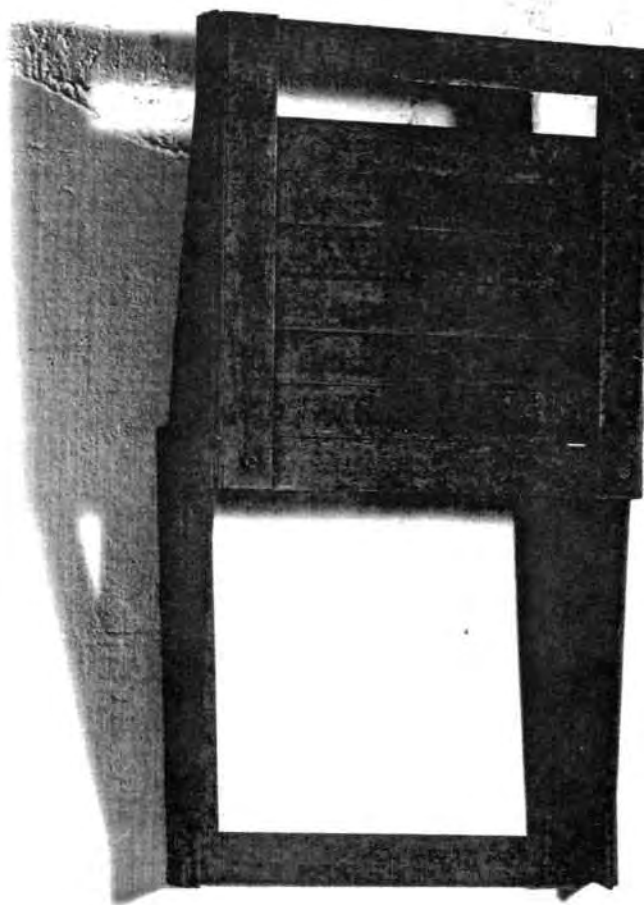
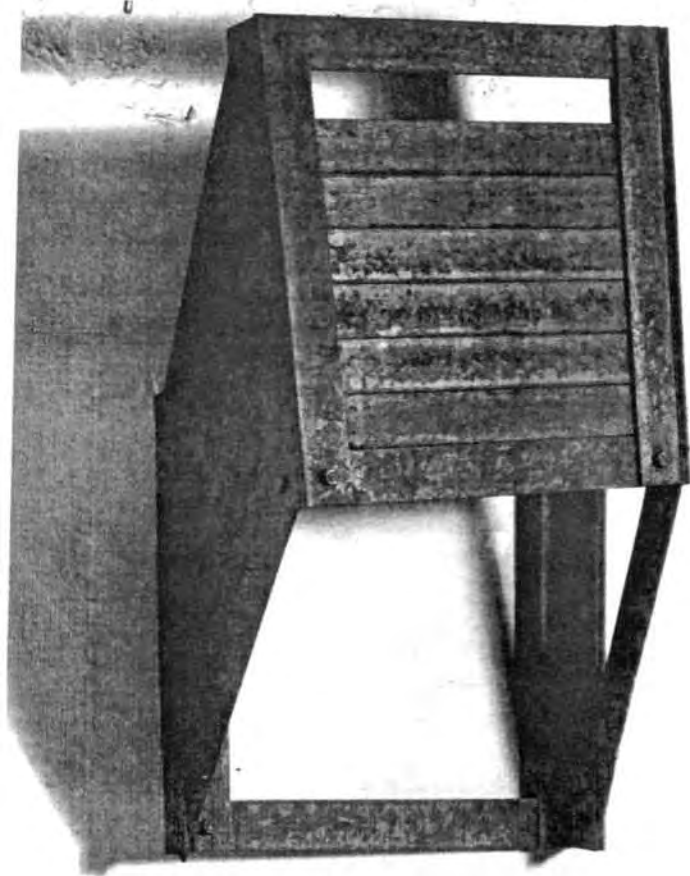
Octavio Paz, refiriéndose a la escultura de Eduardo Chillida, define el concepto de "espacio interior":

" EL ESPACIO INTERIOR NO ES SINO LA CARGA DE AQUELLO DESCONOCIDO, INCLUIDO EN CADA OBRA. NO SE TRATA DE NINGUNA ENTIDAD METAFISICA, SINO DE UNA PROPIEDAD SENSIBLE: AUNQUE NO LA PODAMOS DEFINIR, LA PERCIBIMOS CON LOS SENTIDOS. EL ESPACIO INTERIOR ES LA ENERGIA PRISIONERA EN CADA FORMA."

(14)

Esa "energía prisionera en cada forma", es la carga emocional que Pedro Saralegui atribuye a sus estructuras geométricas; el recuerdo infantil, que como el mismo dice, "de ver entre rendijas", " de modificar la forma de una silla plegable en la playa de San Sebastian", de traspasar el límite de lo prohibido, de descubrir su sentimiento de las cosas y las situaciones.

Una geometría, que se aleja de las concepciones minimalistas, para convertirse en metáfora de la propia existencia del artista.



PEDRO SARALEGUI. RECUERDOS DE PLAYA. 1988.

La serie "Recuerdos de playa", esta constituida por cuatro piezas, cuya estructura inicial es la misma, a partir de un cubo de 40 cm de lado. Tiene cuatro caras contiguas definidas por líneas perimetrales, las aristas, y las dos restantes se constituyen de líneas de la misma magnitud hasta formar una superficie.

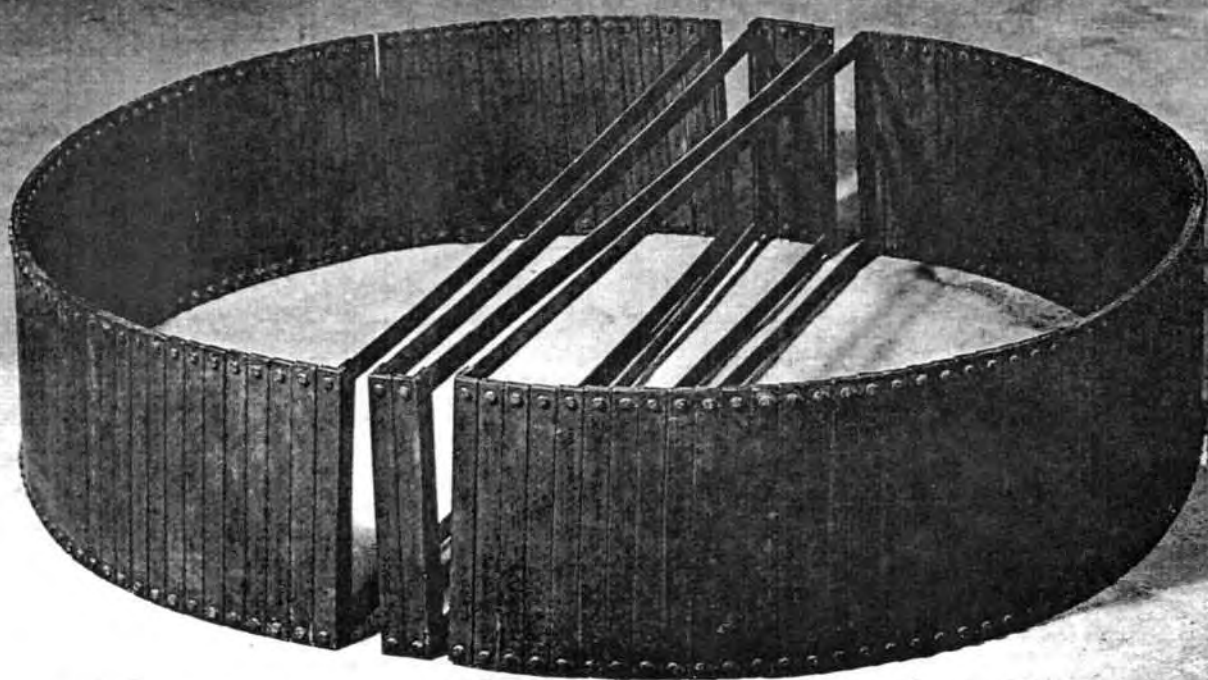
Las piezas se fijan a la pared por una cara, y se sitúan espacialmente en ella, para formar, perceptualmente una secuencia.

Cada una de ellas, adopta una "pose" diferente, un momento distinto; la secuencia que forman no es lineal, puesto que cada movimiento, cada forma, no es la consecuencia directa del anterior; aportando esta circunstancia al conjunto, la idea de desarrollo temporal con fases desiguales. De la misma manera, la cara que se fija a la pared no siempre es la misma, sugiriendo, por esta colocación espacial la idea de rotación.

Las distintas fases, van desde la máxima concentración, el repliegue hacia la pared, hasta su extensión, para formar casi la figura del cubo. Concentración y extensión se combinan para dar lugar a un "fluctuación" de la secuencia, una palpitación de la figura original, el cubo.

"Recuerdos de playa", según explica Pedro Saralegui, surge de la vivencia infantil, de colocar sillas plegables en la playa de San Sebastian al embate de las olas; cada golpe de mar, modificaba su forma, produciendo otras de nuevas; una estructura base para formas distintas.

Un objeto cotidiano, próximo, sirve para, tras una depuración de la forma, que lo aleja de su condición de objeto, producir una pieza donde se manifiestan las ideas de, cambio, articulación, geometría, tiempo; todas ellas referenciadas a los recuerdos; los juegos, las emociones del autor, reuniendo lenguaje propio de la forma y "carga emocional", que dota a la geometría de las piezas de "energía interior".

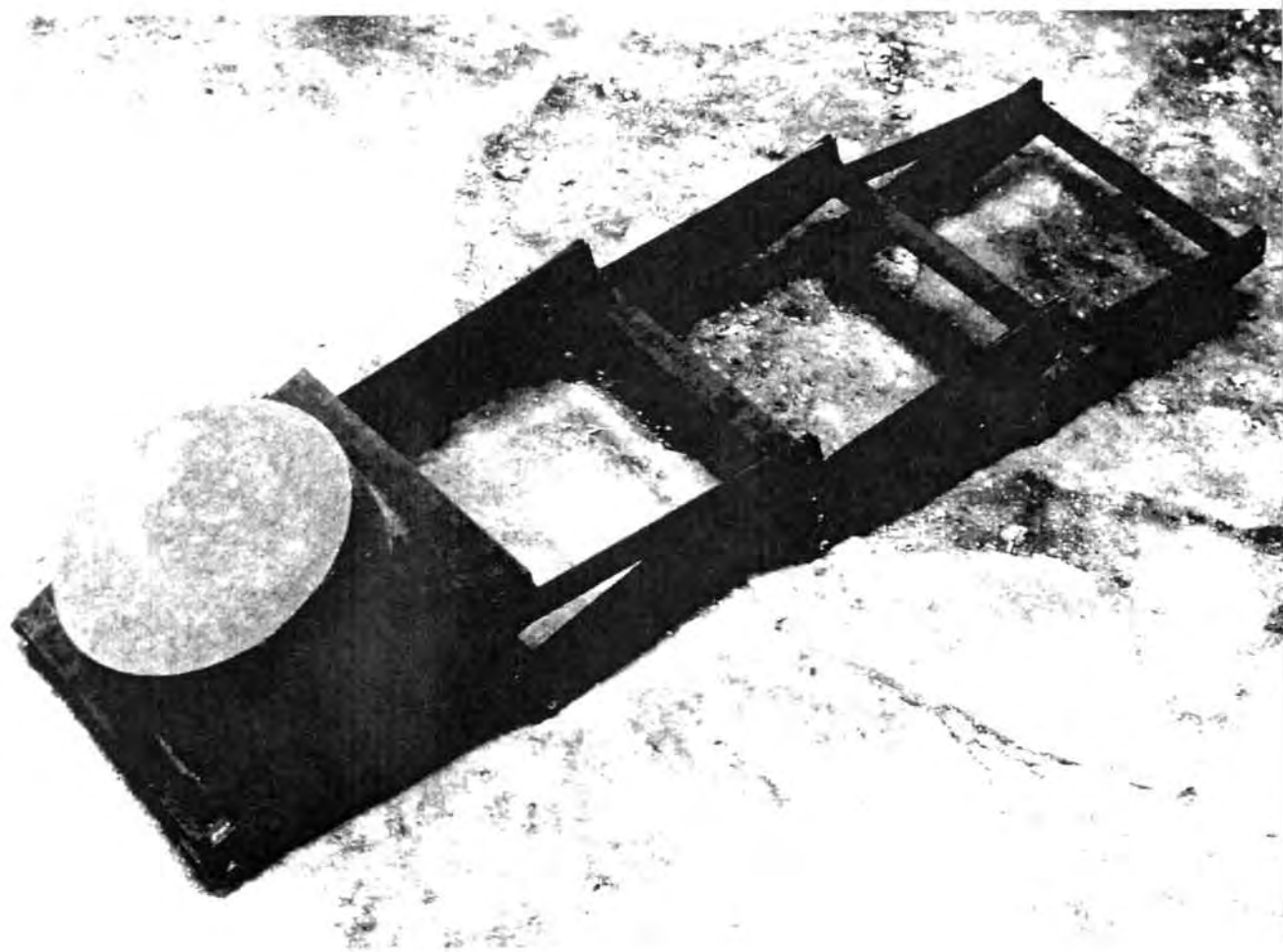


PEDRO SARALEGUI. RECOGEDOR DE HISTORIAS VII. 1989.

Esta obra forma parte de la serie: "Recogedor de historias", esta compuesta por tres piezas que forman un conjunto. La obra se desarrolla situada sobre el suelo, a partir de dos semicírculos de barras de hierro; cuyo perímetro exterior se convierte en una superficie continua, dos barras de hierro unen diametralmente cada uno de los dos semicírculos. Situado entre los dos semicírculos, se dispone otra pieza con forma de paralelepípedo irregular que cruza el conjunto por su diámetro. Las tres piezas mantienen unas pequeñas separaciones entre ellas. Dos intersticios, que forman dos canales de comunicación entre dos puntos del conjunto. Estas oberturas rompen la continuidad superficial del perímetro exterior de la obra y virtualmente cierran las tres piezas, una forma central y a cada uno de sus lados un semicírculo.

La unidad visual se mantiene por la simetría de la colocación y la contigüedad de las piezas. La idea de movimiento no se efectúa a partir de la articulación del sistema de construcción de las piezas; sino hay que referirse más que a una variación de la forma inicial a una noción de circulación entre ellas, dando un valor primordial al vacío, al espacio que queda entre ellas.

Si en otras series de la obra de Pedro Saralegui, se encuentra la idea de la transmisión de vivencias, de recuerdos, obras "llenas"; en esta serie parece distanciarse de la autobiografía, para construir obras "vacías", donde el espectador puede proyectar sus vivencias, algo así como un "pozo de los deseos"; quieta, inmóvil, la forma actúa como un receptáculo, un "recogedor de historias", una trampa que se nos tiende para interrogarse sobre lo que la escultura ofrece al espectador y lo que el espectador da a la escultura.



PEDRO SARALEGUI. RECUERDO QUIETO. 1988.

" Recuerdo quieto ", esta compuesta por una estructura formada por cuatro paralelepípedos articulados entre sí. Una de las caras de un paralelepípedo esta compuesta por líneas de barras de hierro que forman una superficie fija, no articulada.

Sobre esta superficie se coloca una sección de cilindro de hierro macizo, lo que física y perceptualmente implica una sensación de peso, de fuerza, de estabilidad.

Esta estabilidad de la pieza cilíndrica de hierro macizo, se contrapone a la capacidad de movimiento de la estructura restante de la obra.

El juego de fuerzas que presenta el conjunto se resuelve con una relación causa-efecto, entre lo estático y lo dinámico, produciendo un "abatimiento" de la estructura por el peso del cilindro de hierro.

Esta obra, utiliza una estructura geométrica articulada, contrapuesta a una forma estática, para producir una imagen ligada a las posibilidades de la estructura, un efecto plástico a partir de una acción física.

Su simplicidad compositiva evidencia las leyes de la relación establecida, dejando al descubierto el proceso de configuración de la imagen.

La metáfora que el título "recuerdo quieto" propone, se refuerza con la

"metamorfosis" que sufre la estructura, creando un vínculo directo entre la idea generadora de la obra y su imagen física.

Un efecto real para una idea poética.

**JORDI CANUDAS.
LA APREHENSION DEL ESPACIO.**

Una de las características de la escultura contemporánea es el interés que muchos escultores han mostrado por la utilización del espacio, como motivo o elemento, y en muchos casos generador de sus obras plásticas.

De este modo el espacio ha pasado de ser soporte de relaciones internas que la obra ya contenía, a ser el verdadero protagonista de la escultura.

Este protagonismo del espacio, como "material" plástico, introduce una nueva valoración, que consigue que un concepto abstracto; enunciado para ser "entendido", adquiera nuevas significaciones, donde su percepción provoca vivencias, sensaciones que sirven para "vivir" el espacio como una realidad.

Esta "vivencia" del espacio se encuentra en la base del trabajo de Jordi Canudas. Las relaciones que se establecen entre su entorno cotidiano y su propio estudio le sirven para desarrollar las ideas sobre las cuales gira su obra.

Una obra que se articula entre las ideas de :recorrido, extensión, obstáculo, distancia, cerramiento, etc. Factores que utiliza para calificar el espacio, dinamizándolo y que como resultado final, consigue aprehender el espacio.

Aprender el espacio, atrapar, percibir, captar mentalmente; si los factores físicos de la obra de Jordi Canudas, se encaminan hacia la consecución de este objetivo; las ideas que generan sus obras, se dirigen en la misma línea de conducta; la referencia a su estudio, que el mismo denomina "espacio de construcción", establece relaciones entre su espacio vital, íntimo, y la extensión de este espacio habitado que es la trama urbana.

La alusión a esta trama urbana, no se sitúa únicamente en contenidos espacio-funcionales, arquitectónicos; sino que se extiende a marcos referenciales donde la presencia humana forma parte de ella.

Si bien, la imagen del hombre no aparece en forma física, en su escultura, su presencia es latente; donde el espacio es el lugar de encuentro y diálogo entre las formas construidas por Jordi Canudas y el espectador.

La asunción de las características espaciales de su estudio, establece dos conductas escultóricas, que Jordi Canudas desarrolla.

Una que se genera, a partir de las condiciones, singularidades y cualidades físicas de su estudio; que producen un tipo de obra que se relaciona íntimamente con él, mediante la escala y disposición; y que son obras que le permiten apreciar situaciones de relación, entre forma y espacio; que más tarde adecuara a su configuración concreta en un espacio de exposición determinado. Son obras en la mayoría de los casos, formadas por varios elementos, que se articulan a partir de una idea base; hasta conseguir una imagen adecuada a sus planteamientos conceptuales.



JORDI CANUDAS. DESDE UN LUGAR. 1988

Por otra lado, otro grupo de obras, que son mas autónomas; en su relación física con el espacio y que cuya característica primordial es la concentración de la mirada a su propia configuración. Si bien, este grupo de obras, son en mi opinión, las que de una forma más directa introducen la relación obra-espectador, como una nueva categoría espacial, que es capaz de producir situaciones perceptivas que van más allá de su propia presencia física.

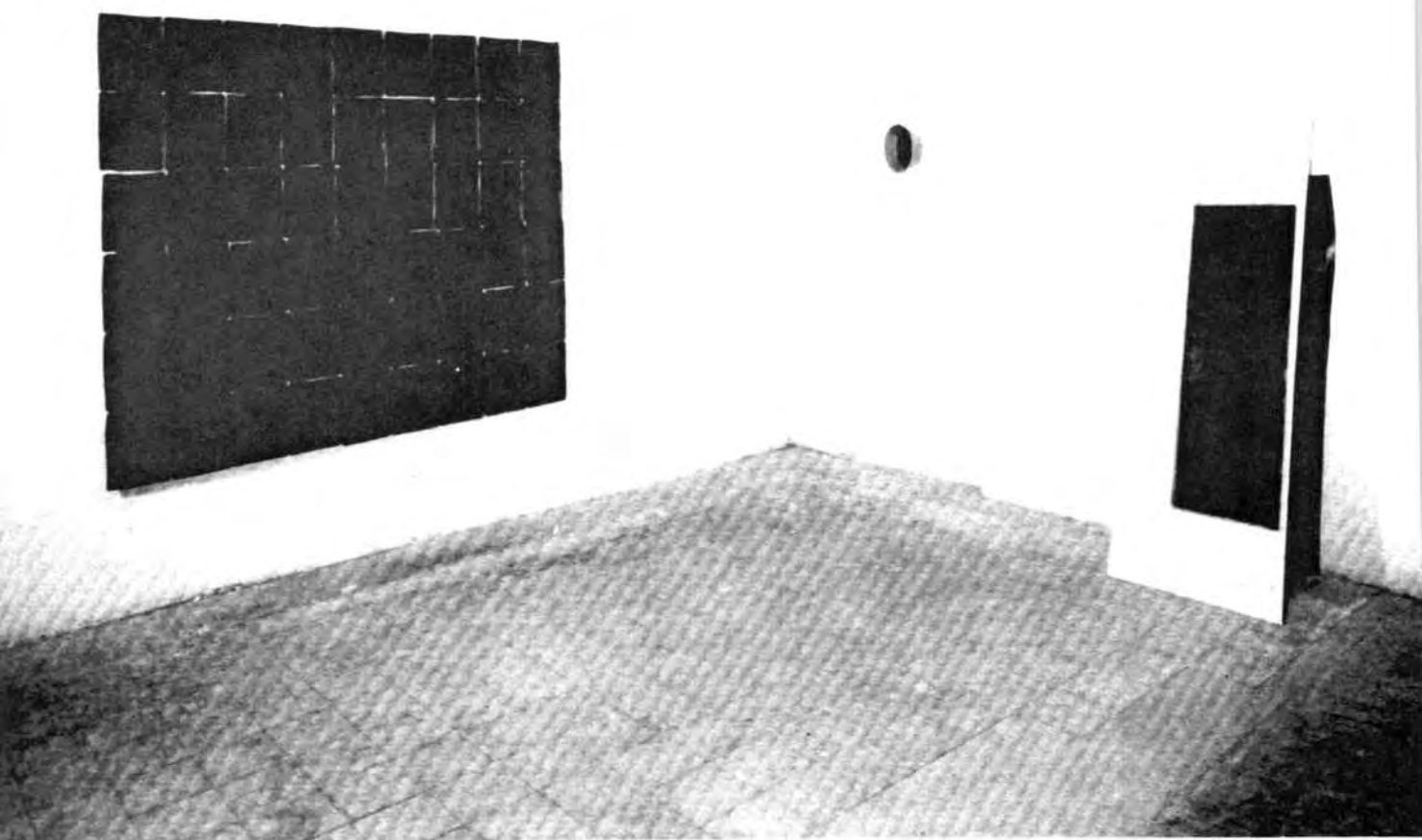
El rol, que desempeña el espectador en la obra de Jordi Canudas, merece una atención especial, pues es parte intrínseca de sus planteamientos conceptuales. Cabe destacar, en la concepción y formalización de su escultura, que el espectador no es un mero "contemplador", sino parte activa del conjunto de relaciones que se plantean.

Esta actividad, este "ser" del espectador, en el conjunto de la obra, se vehicula a través de variadas situaciones que se interrelacionan para, de alguna manera, "atraparlo", incluyendolo en ella.

Desde la mirada. A partir de la cuidadosa disposición espacial, donde el juego de escalas y distribución de sus partes, acelera su visión provocando que el espectador no simplemente dirija su vista hacia adelante, sino que se vea obligado a levantar, bajar, volver a levantar, etc; su mirada hacia la escultura.

Sobre esta situación perceptiva, Edward T. Hall, en su libro La dimensión oculta, señala:

"SON POCOS LOS QUE SE DAN CUENTA DE QUE LA VISION ES ACTIVA,



JORDI CANUDAS. TRIPTIC. 1989.

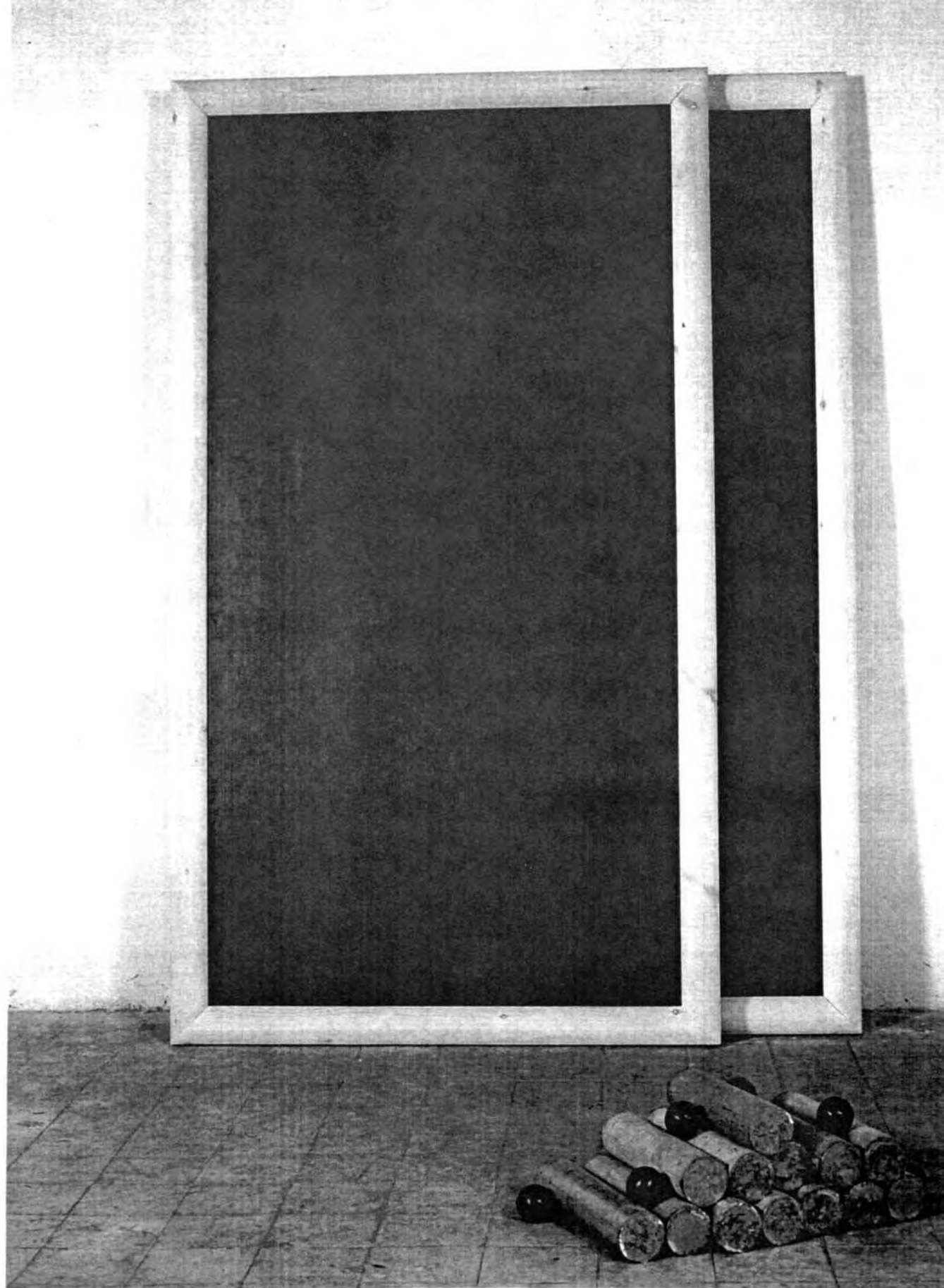
CONSTITUYENDO EN REALIDAD UNA
TRANSACCION ENTRE EL SER HUMANO Y SU
MEDIO, EN EL QUE AMBOS PARTICIPAN."
(15)

Transacción, intercambio, diálogo,
situaciones que se activan, desde la mirada; en
la escultura de Jordi Canudas.

Desde la percepción física. Si la
mirada, "activa" los mecanismos de percepción de
la escultura de Jordi Canudas; la relación entre
la obra y el espectador se ve reforzada a partir
de la experimentación de sensaciones que el
propio espectador percibe mediante su propia
acción de recorrer, detenerse, acercarse o
alejarse y sentir que su presencia no se sitúa
fuera de la obra; sino más bien se suma a ella.
Esta implicación obra-espectador, la consigue el
artista a partir de la combinación de
situaciones como : el uso adecuado de la escala
o escalas donde el espectador "domina" o es
"dominado" y naturalmente, se mide esta relación
a partir de su propia escala, situándose, a
menudo, en el punto medio; la referencia al
cuerpo como medida espacial, hace participe al
espectador y consigue que su percepción pase de
la contemplación intelectual a otro grado
perceptivo más físico.

Experimentar el espacio, compararse,
especular entre objeto y sujeto, definir y
cualificar el espacio, acciones que se generan
desde la percepción física, en la escultura de
Jordi Canudas.

Esta determinación sobre la esencia,
el carácter de un espacio que el escultor aborda
en sus obras, posibilita que se pueda hablar de
lugar, como la parte del espacio, que



JORDI CANUDAS. DOS IDEAS. 1990.

a partir de las configuraciones de sus obras, Jordi Canudas, cualifica, dotándolo de cualidades y significaciones.

No se trata pues, simplemente de una determinación de magnitud o localización; los lugares de Jordi Canudas, son lugares de acontecimientos, de situaciones, de vivencias; que nos invitan a participar para transformarlos finalmente en el lugar de la acción.

En una entrevista reciente, Jordi canudas manifiesta:

"LA ESCULTURA NO LA ENTIENDO COMO UN OBJETO, CADA VEZ ME DOY CUENTA QUE LA ENTIENDO COMO UN ENTORNO, COMO UNA ESCENOGRAFIA."

(16)

Este conjunto de elementos que configuran el "ambiente", de sus obras, se articulan, creando relaciones e interrelaciones que dotan a sus esculturas de una riqueza significativa; que supera la simple presencia física de sus componentes.

El escultor alemán Thomas Schütte, dice:

"UN ESPACIO NO SE DEFINE MAS QUE POR MEDIO DE UN COMPLEJO DE TRABAJOS, ES DECIR, CUANDO NARRA UNA HISTORIA Y NO SOLO CUANDO SE DEPOSITA UNA PIEZA EN EL ESPACIO."

(17)

El carácter de alusión espacial de

la primera obra de Jordi Canudas, se pone de manifiesto en los títulos que da a sus esculturas, y que en muchos casos, sirven para situar al espectador en el flujo de la voluntad expresiva que la ha generado; actuando el título como la aguja de la brújula, que indica la dirección; seguirla o desviarse forma parte de la actitud con que el espectador se suma a la obra.

"Petita presència", "Espai per escultura", "Un paisatge propi", "A l'ombra de la finestra", "A banda i banda", "Desde un lugar"; declaran una actitud evocadora, que recoge la mirada del artista del mundo que le rodea, la realidad, rememorándola bajo nuevas formas.

Las formas que desarrolla la escultura de Jordi Canudas, se sitúan entre, la abstracción y la alusión figurativa. Este carácter de alusión sirve para que sus formas, salvo en contadas ocasiones, se desligan de la idea de objetos, actuando como evocación más que como presencia objetual.

Esta condición sirve para que, si bien sus esculturas se formalizan en algunos casos bajo una estructura escenográfica, consigan desvincularse de tal situación, consiguiendo unas imágenes que se alejan de las formas de la vida cotidiana, los objetos.

El espectador no contempla objetos, se sitúa entre formas que le evocan situaciones, presencias que bajo su memoria adquirirán significaciones vinculadas a las acciones de la existencia.

Una existencia, cargada, por otro

lado , de soledad contemplativa; de un silencio donde los materiales y las formas parecen destinados a recibir más que dar, como unos receptáculos de la mirada propia o la del espectador.

Teresa Blanch, en el texto que acompaña el catálogo de la exposición de Jordi Canudas: "Dues Idees" dice:

"(...), INVIERTE LOS TERMINOS HABITUALES Y CREA TODO TIPO DE DEPOSITOS, RECEPTACULOS Y ACOTAMIENTOS PARA LA MIRADA. SOLO QUE LA VOZ NO LLEGA Y EL INTERIOR NO ES PENETRABLE. NOS HACE ENTRAR POR UN TUNEL DE SILENCIO, DIRECTAMENTE CONECTADO CON EL ESPIRITU, DELANTE DE LA FINITUD DEL CONOCIMIENTO. PUEDE SER QUE AQUELLO QUE RECLAMA ES QUE SEA EL PROPIO ESPECTADOR EL QUE CREE LAS RESPUESTAS ANTES DE CONTAMINARSE CON VISIONES ORIENTADAS, CON VOCES DEFINIDAS."

(18)

Es precisamente sobre estas ideas, la mirada, la "inexpresibilidad" de formas y materiales, sobre la que se articula la última obra de Jordi Canudas.

Abandonando, la supremacía del comportamiento espacial, de sus primeras obras, donde el espacio se definía en función de recorridos, escalas y resituaciones; la obra de Jordi Canudas se vuelve más concentrada, más autónoma del espacio físico donde se sitúan.

Estas obras proponen un nuevo tipo de espacio, más cercano a lo intelectual que a lo físico. Sus obras presentan una apariencia

de contenedores, de marcos, cuyo fondo es totalmente negro, realizado generalmente en caucho; el espectador se ve entonces abocado a la contemplación de unos espacios asépticos, oscuros y uniformes que le atraen hacia un interior desconocido y sin embargo denso, cargado de expectativas.

En el catálogo de su exposición : "Res, Nada, Nothing.", -que por otro lado ya indica una toma de posición sobre la proposición de su obra-, Jordi Canudas dice:

"UNO MISMO ES UN DEPOSITO DE MEMORIA"
(19)

aportando con esta frase una de las ideas que Canudas pone en juego en estos contenedores vacíos, lugares para recibir, o al menos actuar como resonancias de la propia memoria del espectador.

Este sutil juego, donde la escultura parece querer recibir, antes que dar; hace que las significaciones de sus obras, no puedan acogerse a la categoría de de una metáfora visual; sino como un espejo donde el espectador se refleja a si mismo planteándose que es lo que tiene delante y que misterio ocultan esos plafones negros que se le ofrecen a su percepción.

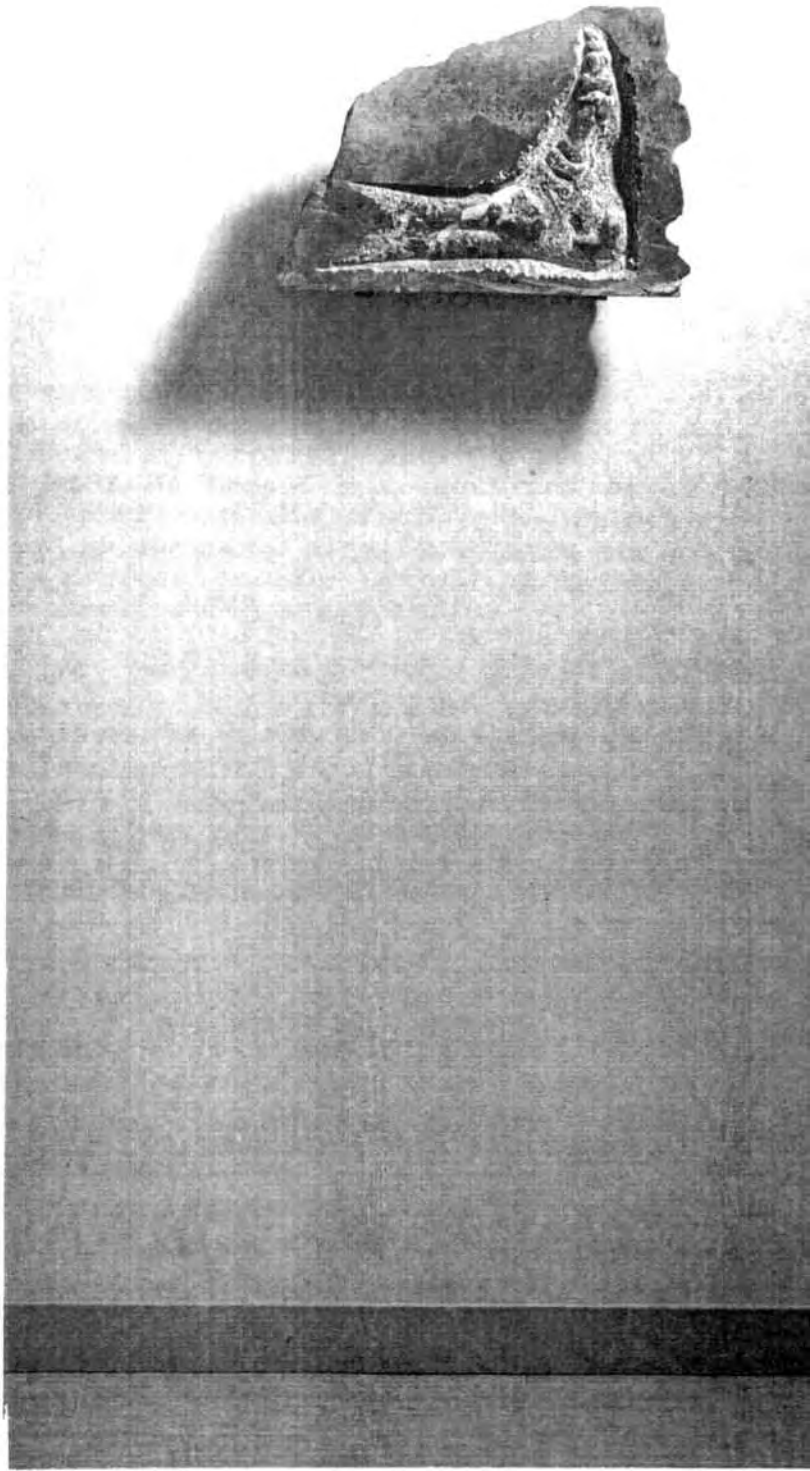
**SALVADOR JUANPERE.
UNA VISION HISTORICA DEL FUTURO.**

Una visión panorámica, de la obra de Salvador Juanpere (Vilaplana-Tarragona-1953), denota la gran variedad de formas que ha producido durante los últimos años. En una primera etapa trabaja sobre la contraposición de elementos naturales y materiales artificiales, produciendo una mezcla heterogénea, que se interrogaba sobre la relación entre la naturaleza y el hombre, a partir del encuentro y la yuxtaposición de sus materiales. Esta serie de trabajos se presentó en la Fundación Miro, con el título de "Vestigis".

A la serie "Vestigis", le sigue un conjunto de trabajos, que profundizan en el tema y remarca la dualidad entre el mundo natural y la transformación de este por la acción humana. Son esculturas donde el encuentro de los materiales transformados por el hombre, como el vidrio y el metacrilato, se ensamblan a formas propias de la naturaleza, como raíces y cortezas de árbol.

Sus posteriores trabajos retoman el camino de la figuración y la organicidad, donde ha partir de la talla directa de grandes troncos; Salvador Juanpere, produce formas a la manera de grandes hojas, semillas, etc...; formas que son fácilmente reconocibles y que se alejan de la dualidad, entre naturaleza y artificio que propone en sus anteriores trabajos; para introducirse de lleno en referencias sobre el origen y proceso de la vida.

La vía figurativa, tiene su continuidad en la serie de trabajos, donde Salvador Juanpere esculpe en piedra fragmentos del cuerpo humano, pies, cráneos, manos,



SALVADOR JUANPERE. PIE. 1986.

huesos, cerebros, etc. Conservando la forma original del bloque de piedra, estos restos se dejan entrever como si fueran fósiles; introduciendo por su configuración nuevas percepciones que van más allá que la simple representación.

Esta fosilización del hombre, da paso a un grupo de esculturas, en las cuales, los restos humanos se combinan con fragmentos de formas que no tienen un referente claro y que se clasifican y ordenan en pequeñas estanterías de hierro; distribuyéndose espacialmente para crear conjuntos donde las posibles significaciones se derivan de su distribución atendiendo a situaciones de concentración o dispersión.

La referencia a restos humanos se va abandonando paulatinamente, para concentrar su trabajo, en formas donde la presencia humana esta latente, pero ya no explícitamente; como lo estaba en sus anteriores trabajos: son presencias del trabajo del hombre, no su imagen.

Sus últimos trabajos, siguen esta línea de conducta, produciendo formas más definidas que nos evocan hacia culturas extinguidas, y más concretamente hacia la cultura mediterránea, explorando sus orígenes e interrogándose sobre su desaparición, metaforizando por extensión sobre las interrogantes esenciales de la existencia humana.

Todos estos trabajos, de formalización variada, tienen sin embargo un hilo conductor, que los unifica y reúne, otorgando al proceso creativo de Salvador Juanpere un sentido que se puede situar en :la búsqueda de contenidos formales

que se relacionen con las interrogantes y experiencias de su existencia como ser humano.

La dualidad que presenta la obra de Salvador Juanpere, tiene su correspondencia en el desarrollo de su vida, donde desde unos orígenes familiares ligados a la vida en el campo, nace y vive durante muchos años en Vilaplana, un pueblo de la provincia de Tarragona, se traslada a Barcelona, para estudiar Bellas Artes y posteriormente instalarse definitivamente, donde trabaja.

Las vivencias personales, de su vida en el campo, contribuyen a conformar, experiencias que le decidirán a encauzar su actividad artística en torno a la escultura:

"JO PINTAVA...AL COMENÇAMENT PINTAVA. PERÒ A CASA SEMPRE HI HAVIA CINQUANTA MIL EINES. EL PARE SAP FER DE TOT:PALETA, PAGÈS, FUSTER, ELECTRICISTA...,HI HA INFLUIT.PINTAR ERA PER A MI LIMITAR-SE MOLT EN AQUEST SENTIT. JO NECESSITO COSES <<REALS>>, FER SERVIR EINES, TOCAR LA MATÈRIA,ESFORÇ FÍSIC...HE CRESCUT VEIENT LA GENT TREBALLAR AMB LES MANS".

(20)

*- Por su difícil traducción y en algunos casos su carga poética, se ha mantenido en este análisis el idioma original del texto.

De la misma forma, esas mismas vivencias se materializaran, posteriormente en el conjunto de su obra; la idea de rastro, de presencia humana, de vida interior cíclica, se corresponde con la memoria de sus orígenes:

"EN EL CAMP SEMPRE HE VIST EXACTAMENT AIXÒ: SUOR FILTRADA,

OSSOS, PETJADES, ESFORÇ, AIGÜES,
MINERALS QUE DESDE L'INTERIOR
SORGEIXEN EN NOVES FORMES QUE,
BUSCANT UNA LLUM, MOREN EN L'INTENT
PERQUÈ EL CICLE ES REPETEIXI."
(21)

El encuentro entre la vida rural y la vida de una gran ciudad, marcan parte de la personalidad creativa de Salvador Juanpere; conviviendo en él la fascinación por las grandes posibilidades de cambio, tanto culturales como de vida, que ofrece la vida urbana, con la relación íntima y afectiva que tiene con sus orígenes familiares.

Esta doble condición de hombre ligado a la naturaleza y urbano a la vez, cataliza su interés hacia muy diferentes ámbitos de conocimiento, marcando un carácter multidisciplinar que le atrae a interesarse por diferentes facetas del pensamiento y la creatividad. La poesía, el cine, la música, el pensamiento científico, la filosofía, etc...; conforman un sedimento intelectual, sobre el que parece asentarse su actividad artística.

Desde el compromiso, que el escultor adquiere con su existencia como ser humano, su obra escultórica, se polariza entre el pasado, como memoria histórica, y el futuro, como el inevitable destino.

En un texto suyo reciente, reflexiona sobre este tema y manifiesta:

"EL PRESENT NO EXISTEIX. A L'INSTANT
DE PENSAR-L'HO S'HA CONVERTIT EN
PRETÈRIT.
VIVIM EN EL FUTUR DEL PASSAT.
UNA MENA DE BROU AMASSAT AMB MANS

ANTIGUES, UNA FLEGMA DE CIMENT, UNA
ESPERMA PASTÓS IMPLICANT-SE A UNA
QUANTITAT EXACTE DE MOL. LECULES DEL
MEU COS, UN PUNT DE PROJECCIÓ CAP A
L'ENTROPIA.

RES MÉS.

ALLÓ QUE TENIM EXACTAMENT, ALLÓ QUE
PREN LA MESURA I DONA EL GRUIX DEL
QUE SÓM ES EL PASSAT.

ALLÓ QUE PUC HIPOTECAR, QUE ENCABEIX
L'ESTRUCTURA DE LA MEVA REDEMPCIÓ ES
EL FUTUR.

COM UN ARC, EL PASSAT DISPARA LA
FLETXA TERMODINÀMICA, L'ESTEL. LA
VERTIGINOSA, LA VIA PRIMORDIAL CAP A
LES HIPÒTESIS I ELS INTERROGANTS.

D'ON VENIM I ON ANEM ?.

L' ESCULTURA ES DIRIGEIX A TU.
CONCRETAMENT A TU.

ENS TROBAREM EN EL PUNT EXACTE DEL
NOSTRE DESCONCERT.

...HI HA EN ALGUNA REMOTA DIMENSIÓ UN
PLÀ DETERMINAT QUE ENS PENSI I ENS
ORDENI COM UNA HOLOGRAFIA PROJECTADA.
SOM SENCILLAMENT L'EXCEPCIÓ,
L'ACCIDENT, EL TRENCLACLOSQUES
IMPREVISIBLE D'ALGUN VENT
PROBABILISTIC?.

EN EL NOSTRE CERVELL

S'EL. LABORA LA QUÍMICA IMPULSIVA DE
L'AUTO-EXPLORACIÓ. QUÀNTICAMENT EL
MEU CAP I EL MEU BARRET SON ù, I SI
PREMO EL BOTÓ DE LA FORMIGONERA JO
SÒC LA MÀQUINA I LA MÀQUINA ES JO I
LA ROTACIÓ DE L'ARTEFACTE ES LA
ROTACIÓ DELS MEUS ELECTRONS, COM EL
TORN DEL TERRISAIRE ES A LA ROTACIÓ
DELS ASTRES.

AIXÍ L'ESCULTOR. COM UNA METÀFORA
ENTRE LA DENSITAT I EL NO-RES, COM
UNA PARADOXA ENTRE LA FÍSICA DE
PARTÍCULES I PIGMALIÓ, COM UNA TRAMPA
PARADA ENTRE LA FRONTERA DELS
MATERIALS I LA VASTETAT DELS SOMNIS".

(22)

Esta polarización, entre el pasado y
el futuro nos sitúa en una via de comprensión
sobre la obra escultórica de Salvador Juanpere.

La mirada al pasado, no es un tema alejado del comportamiento de la escultura contemporánea, Jean Luc Daval analiza esta aptitud, sobre la cual varios artistas han trabajado y escribe:

"PARA QUEBRAR LOS POSTULADOS RACIONALES Y DESPOJAR LO <<VERDADERO>> DE SUS APARIENCIAS CULTURALES, LOS ARTISTAS ANALIZAN EL PASADO Y PONEN EN EVIDENCIA LOS ERRORES O FRACASOS QUE PERCIBEN EN EL DESARROLLO DE UNA EVOLUCION INFLEXIBLE. INSPIRANDOSE EN TECNICAS CIENTIFICAS QUE SE TOMAN EN PRESTAMO DE LA ARQUEOLOGIA O LA ANTROPOLOGIA E, IMPULSADOS POR SU INTUICION, REDESCUBREN LAS EXIGENCIAS DE LA VIDA SOCIAL, INTERROGAN LOS MITOS QUE HAN CONDICIONADO LAS OPCIONES ESENCIALES Y SE ENFRENTAN A LAS HUELLAS PRESENTES EN LAS RUINAS O EN LOS RESIDUOS DE LA ACTIVIDAD HUMANA".

(23)

Un ejemplo del interés por el pasado en la escultura contemporánea, lo encontramos en los escultores franceses Anne y Patrick Poirier, que en sus trabajos contemplan una mirada hacia civilizaciones antiguas, y últimamente se concentran en la cultura greco-romana. Apropiándose de las imágenes de la estatuaria clásica, a partir de sus improntas en papel japonés, miniaturizando ciudades en ruinas, con pequeños trozos de carbón vegetal; construyendo, en escala colosal restos de columnas; creando escenas, que hacen referencia a pasajes mitológicos, etc. Actuando como ellos mismos definen a la manera de:

"UNA ARQUEOLOGIA PARALELA, COMO UNA ARQUEOLOGIA DEL ESPIRITU, MAS QUE DEL PASADO".

(24)

Esta declaración de principios de

Anne y Patrick Poirier, nos adelanta el sentido con que Salvador Juanpere establece su relación con el pasado.

Salvador Juanpere "rastrea el pasado" como un arqueólogo, desenterrando sus restos, para introducirnos en un estado de conciencia donde los vestigios, las huellas, hacen referencia a todo aquello que subyace a la desaparición y constata la existencia.

La mirada de Salvador Juanpere al pasado, desde este sentido, no es una mirada nostálgica, de sentimiento de pérdida. El pasado es la referencia, el origen, la procedencia; lo que nos sitúa en el presente y nos conduce al futuro.

El interés que despierta el futuro, en el pensamiento creativo de Salvador Juanpere, se manifiesta a través de la atracción por el desarrollo del conocimiento científico, que actúa en él como generador artístico.

Hay que hacer, en este sentido, una puntualización, su formalización artística no se vale de los avances tecnológicos como sistema de producción de imágenes; si no que le interesa la formulación científica por su capacidad de provocar interrogantes al conocimiento.

La ciencia es una forma de exploración, que complementa y amplía la vía de expresión que Salvador Juanpere ha elegido en su escultura.

Arte y ciencia son dos vías de

conocimiento, que se interseccionan en su pensamiento para encontrar un tiempo, en que el vértigo del desarrollo científico y la calma del proceso artístico se interrelacionen, manteniendo sus diferencias:

"UNA DE LES DIFERENCIES ENTRE ART I CIENCIA ES LA CAPACITAT DE LA CIENCIA PER EVOLUCIONAR, EN CANVI L'ART REFLEXIONA NOMES SOBRE EL PRESENT. ELS MATEIXOS PROBLEMES EN UN MOMENT DETERMINAT DE L'HISTORIA".
(25)

En este sentido, en una entrevista reciente, a una pregunta entorno a la relación arte-ciencia manifiesta:

"ELS MODERNS ES CREUEN QUE FOTENT UN LASER A UN PORRÓ JA SÓN L'HOSTIA...,...ES EXACTAMENT IGUAL QUE LES EXPERIENCIES D'ALGUNS ARTISTES-CIENTÍFICS QUE HAN POSAT I VOLEM SEUIR POSANT EN ÒRBITA ESFERES, MIRALLS, CANONS LASER I GARLANDES LLUMINOSSES...,D'AIXO A L'ENLLUMENAT DE NADAL NO HI HA CAP DISTÀNCIA".
(26)

Esta respuesta da idea, de la actitud con que Salvador Juanpere se enfrenta a la relación arte-ciencia, rehuye pues el espectáculo, que muchas veces acompaña a las obras de carácter tecnológico; para constatar que su relación con la ciencia la establece como vínculo de conocimiento y no como recurso constructivo.

El análisis, de los conceptos fundamentales, sobre los cuales se articula su obra da paso a la lectura pormenorizada de una de sus esculturas, donde a través de la

descomposición de sus partes, se puede constatar la relación que se establece entre teoría y práctica; para extraer las consecuencias expresivas que se derivan de esta relación

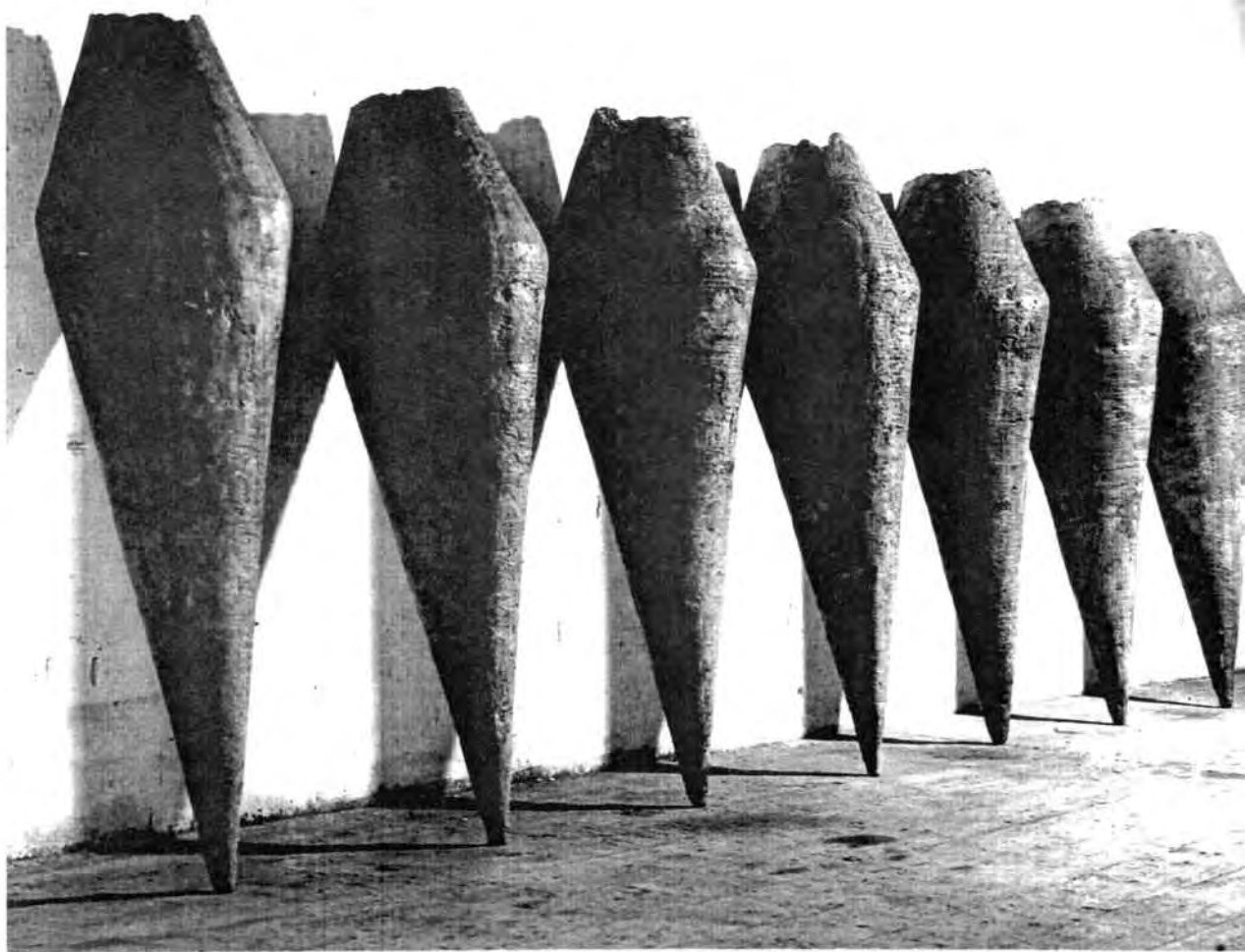
La idea de polarización, entre el pasado y el futuro, y la introducción de factores que conduzcan a proponer un doble sentido en su obra; se observa en la utilización que Salvador Juanpere da a los títulos de sus esculturas.

Los títulos de las esculturas declaran una voluntad narrativa, que introduce la idea de tema en sus obras, que se ajusta por otra parte, en el punto medio entre el argumento y el relato.

Un título, que propone, una manera de percibir su escultura, un instrumento para inducir al espectador a contemplar la obra, como transmisor de pensamientos y sensaciones íntimas, superando, de este modo, la simple catalogación.

Algunos ejemplos son: "Essentiae", "Nivells de solatge", "Entropy", "Profanatio VII", etc... .

El uso de uno u otro idioma, se enfoca directamente a la transmisión de la voluntad expresiva con que Salvador Juanpere "carga" sus obras, para señalar, que si bien la lectura de sus esculturas, puede ser polivalente; donde desde el primer reconocimiento, se pasa a una segunda fase, donde una misma forma, puede ser leída como "contenedor", "Choza", "respiradero", etc; nos remite, finalmente a la presencia de la huella humana.

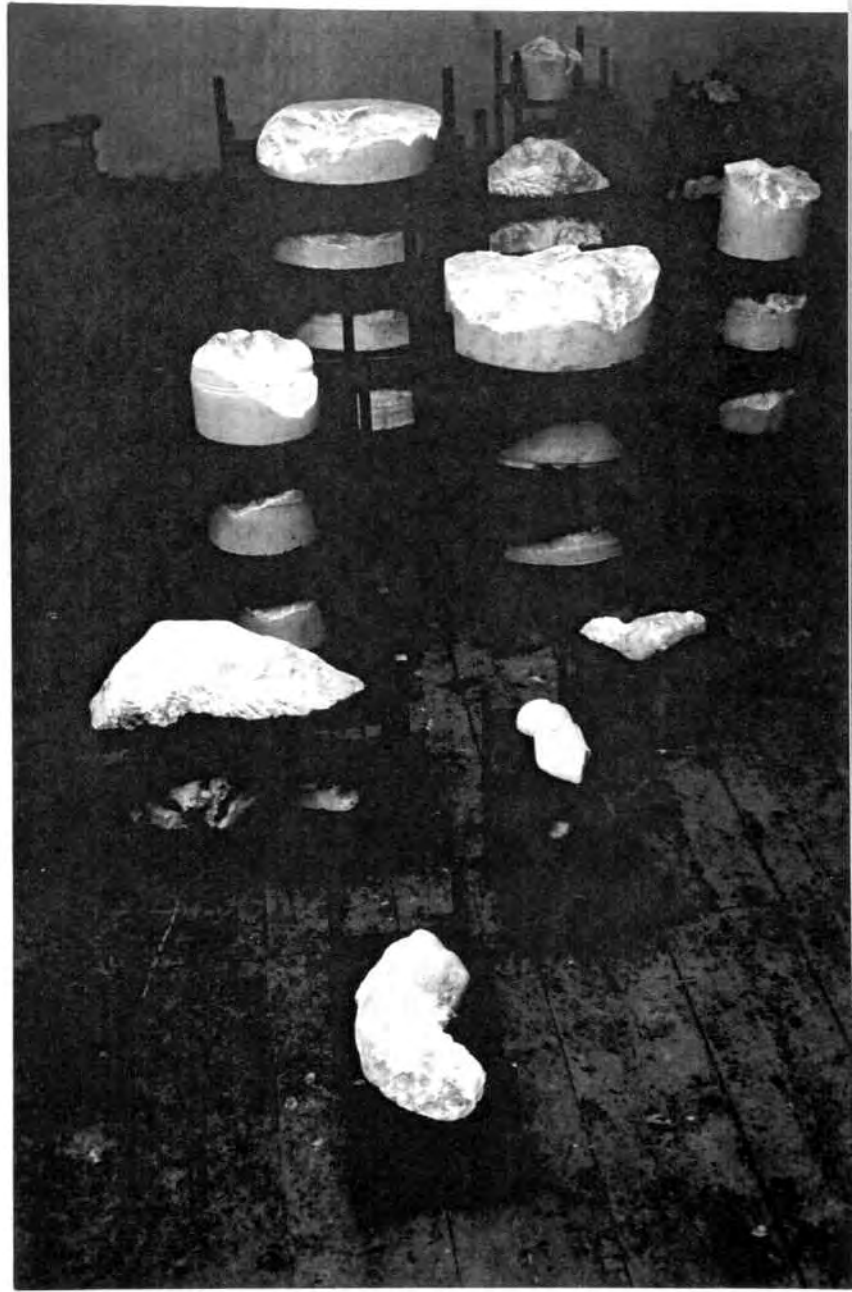


SALVADOR JUANPERE. PROFANATIO VII. 1988.

Hay en la obra de Salvador Juanpere, un juego de condiciones interno, cuyas constantes de actuación: la severidad, el dramatismo, la repetición, la idea de orden, la concentración o la dispersión como recurso expresivo, la yuxtaposición de formas simples y complejas, la escala, la disposición en el espacio, la metáfora; sitúan al espectador ante una imagen poderosa que le evoca, irremisiblemente, hacia una obra donde las interrogantes fundamentales de la existencia humana se vislumbran.

"JO, EN EL FONS, SI EM DEDICO A L'ART, ES PENSO PER LA NECESITAT QUE TINC D'ESBRINAR QUE HI FAIG EN AQUESTA VIDA."

(27)



SALVADOR JUANPERE. ENTROPY. 1988.

La escultura titulada ENTROPY, esta constituida por un conjunto de doce contenedores realizados en hierro, a la manera de pequeñas estanterías de diferentes medidas que tienen distintos niveles que van desde un único estante hasta cuatro.

Sobre estos "estantes", se depositan piezas realizadas en alabastro. Estas piezas, se pueden dividir, según su forma, en dos grupos :uno cuya característica principal es una cierta regularidad, concretada por su forma de sección cilíndrica, que comporta la geometría introduciendo como consecuencia la idea de orden.

El otro grupo esta formado por piezas, que no tienen características geométricas y sus formas son el resultado de pequeñas modificaciones para conseguir una apariencia orgánica.

El primer grupo, de formas geométricas, tiene su cara superior irregular, introduciendo la idea de erosión y que sirve como punto de relación con el grupo de formas irregulares; este desgarramiento es el nexo entre unas formas y las otras.

Su configuración y escala, introducen la idea de arquitectura, recordándonos a fragmentos de columnas.

Esta lectura, es próxima al pensamiento de Salvador Juanpere, aunque ese "doble sentido", al que nos referíamos anteriormente en su escultura hace que esta forma adquiera nuevas significaciones en la especulación que el mismo realiza de su obra.

Así, se manifiesta:

"PODRIEN SER TROÇOS DE COLUMNA, COM
TAMBÉ ELS PLATETS D'ANÀLISI QUE TENEN
ALS LABORATORIS".

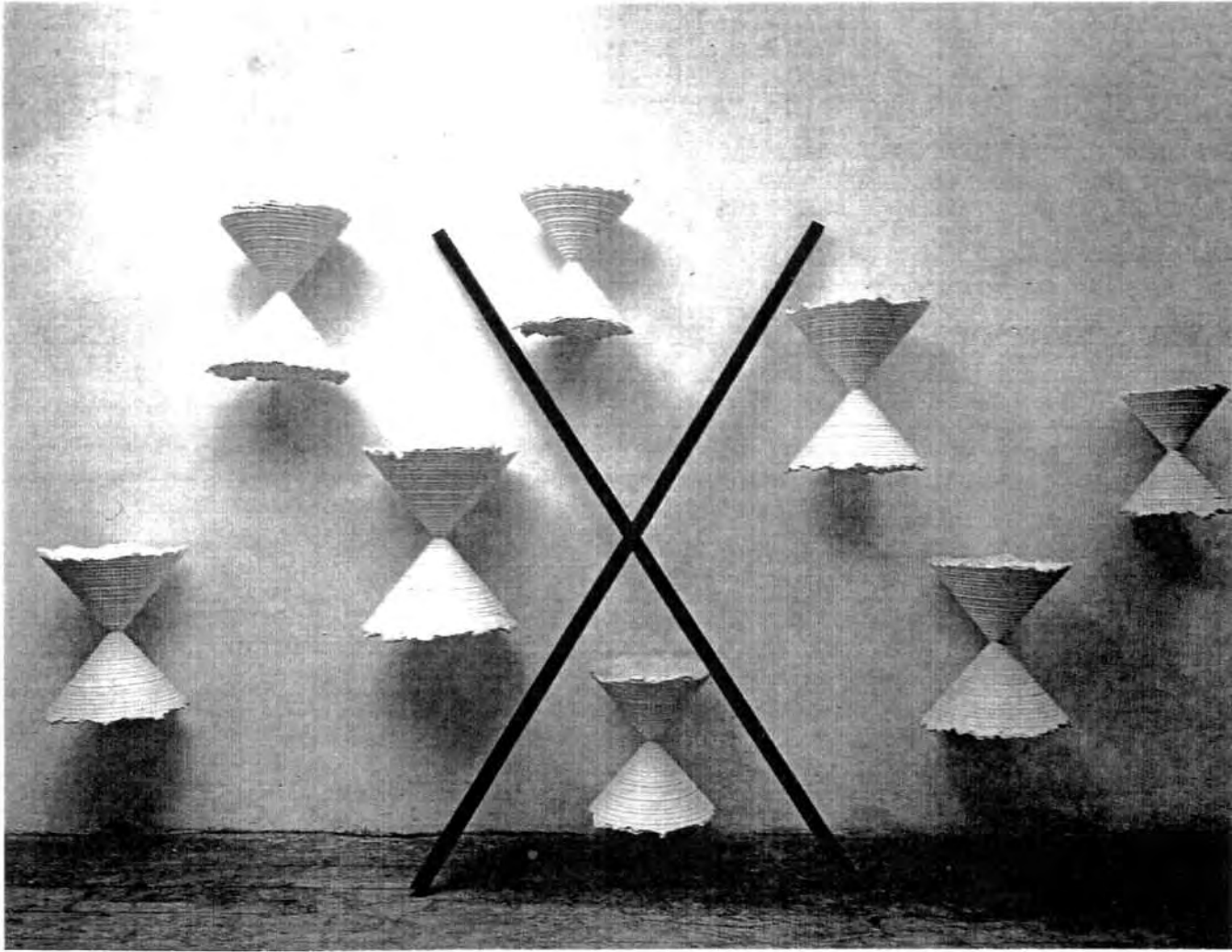
(28)

El otro grupo de formas, de carácter primordialmente orgánico, esta muy próximo a sus trabajos donde la fosilización del cuerpo humano concentraba su interés, son formas donde la presencia del resto es evidente, luchando para salir de la forma que los contiene parecen enfrentarse, al mismo tiempo, a su afloración y su desaparición, por la idea que contiene la obra de erosión.

La presencia, explícita del hombre, se relaciona con un resto de su actividad, la arquitectura, clasificándose y ordenándose a la espera de su inevitable desaparición, donde ni el hombre, ni sus obras perdurarán.

El título de la obra, ENTROPY, conduce al espectador hacia la lectura que se ha expuesto. Entropy, entropía, es la palabra que en física designa el grado de desorden molecular de los cuerpos. Esta teoría científica ha derivado en una doctrina sociológica, según la cual las sociedades avanzan inevitablemente hacia su ocaso y degeneración, de la misma manera que la energía cósmica se disipa.

Esta obra, se sitúa claramente dentro de los parámetros conceptuales que se han expuesto, en el análisis general de la escultura de Salvador Juanpere: polarización pasado-futuro, resto-desaparición ; contenido humano, imagen del hombre y referencia a su obra: la arquitectura; relación con teorías científicas, entropía; dramatización y metáfora.



SALVADOR JUANPERE. IN SAECULA SAECULORUM. 1990

CONCLUSIONES.

Una vez concluido, todo este recorrido por la escultura contemporánea; desde las ideas y las formas que a generado, y su manifestación en la escultura catalana contemporánea; podemos extraer unas conclusiones, si bien siempre hay que considerarlas parciales en todo tipo de trabajo como este, que no se sitúa únicamente en la perspectiva histórica.

Uno de los factores que se aprecia es el hecho de que la escultura catalana, se sitúa claramente en los postulados e ideas que la escultura contemporánea promueve.

A diferencia de generaciones anteriores, los escultores catalanes contemporáneos, están inmersos totalmente en el clima creativo internacional, que es cada vez más homogéneo. Las formas y las ideas que se crean fuera de nuestras fronteras, se difunden rápidamente aquí; la transferencia de contenidos se efectúa sin trabas, por los medios de información, revistas especializadas, grandes exposiciones, programas de televisión, etc...

La materia y sus procesos, desencadenan toda una vía de comportamiento, donde las ideas se nutren, precisamente, de la situación que se crea al considerar el material como un elemento a investigar y mostrar.

La materia no se entiende únicamente como un medio, sino como un descubrimiento constante; íntimamente relacionado con el sentido

conceptual de la obra.

Una singularidad de la escultura catalana contemporánea, es la aportación de los artistas conceptuales de los años setenta, en el tratamiento de la materia. Artistas como Francesc Torres, Josefina Miralles, Pere Noguera, introducen una vía de comportamiento, donde el material adquirirá una importancia primordial en la obra; adquiriendo un carácter entre su propia fisicidad - las consecuencias expresivas que se derivan de este hecho- y los contenidos que el artista proyecta sobre ellos.

Materia y proceso, se unirán irremediabilmente; los mecanismos de creación asumirán totalmente la idea de proceso, donde el artista explicitara, con sus formas las ideas que las generan y promueven.

La inclusión dentro de las ideas que promueve la escultura contemporánea es muy patente; artistas como Carles Pazos, Perejaume, Pep Duran; ejemplarizaran la vía del objeto, desde su apropiación y descontextualización. En la vía de las acciones sobre la materia, Pere Noguera, Enric Pladevall, Manel Civit, se situarán en este ámbito para realizar sus obras. En la referencia arquitectónica, Tom Carr, encontrara un espacio de creación. Los artefactos mecánicos y la tecnología, servirán para que artistas como: Josep Maria Riera y Aragó, Joan Durán, Tomas Bel, etc; construyan desde visiones poéticas o simbólicas esculturas que se referenciaran en esta vía.

La figuración tendrá en Jaume Plensa, una renovación de contenidos. La geometría, con Quim Camp y Sergi Aguilar como principal

representante, mantendrá sus postulados, aportando una visión más metafórica a su uso.

En el marco de las instalaciones multimedia, Francesc Torres, Antoni Muntadas, Eugenia Balcells, Carles Pujol; manifestarán su trabajo.

Otros artistas también encontrarán, en las instalaciones, un marco donde expresar sus ideas: Elena Carbonell, Antoni Abad, el mismo Pere Noguera etc.; utilizarán la instalación como medio de presentar su obra.

Si bien existe un encauzamiento, dentro de las grandes líneas de creación contemporánea, hay que destacar que esto no supone una renuncia a la poética personal; de hecho la escultura catalana contemporánea presenta, como una de sus características, el afloramiento de poéticas propias.

Susana Solano, con sus esculturas de gran presencia física, que evocan espacios y situaciones personales, Gabriel Sanz, que realiza obras con una voluntad de transcendencia metafísica, Aureli Ruiz, con su tratamiento personal de la materia; Salvador Juanpere, rastreando los postulados históricos y científicos, para crear resonancias del futuro; Ramón Guillen Balmes, con sus arqueologías de artista; Isabel Banal, donde la dialéctica entre lo urbano y la naturaleza crean espacios que invitan a la reflexión; Ramón Parramon negando los contenidos referenciales y metafóricos de la escultura; Joan Rom donde la idea supera a la materia y se convierte en símbolo de un proceso de interiorización; etc...

Todo esto hace que no podamos hablar de una escuela, de escultura catalana contemporánea; situación por otro lado común a la escultura del resto del estado; y actualmente también al panorama artístico internacional.

Por último, hay que señalar, que a mi entender, la conjunción entre material e idea; evidencia como la escultura catalana contemporánea asume totalmente esta cualidad: una teoría que surge de la propia práctica y que se convierte en el generador del proceso de creación.

INDICE DE CITAS.

CAPITULO I.

- 1.- **EDUARDO CHILLIDA** en FIGUEROLA- FERRETI, Luis, Chillida, Pamplona, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, pag. 22.
- 2.- **GASTON BACHELARD** en TRIONE, Aldo, Ensoñación e imaginario. La estética de Gastón Bachelard, Madrid, Tecnos, 1989, pag. 108.
- 3.- **GILBERTO ZORIO** en MARCHAN FIZ, Simón, Del arte objetual al arte de concepto, Madrid, Akal, 1988, pag. 401.
- 4.- **JOSEPH BEUYS**. en PIRSON, Jean François, La estructura y el objeto, Barcelona, PPU, 1988, pag. 29.
- 5.- **SOL LEWITT**. en MARCHAN FIZ, Simón, Del arte objetual al arte de concepto, Madrid, Akal, 1988, pag. 415.
- 6.- **BARRY FLANAGAN** en PIRSON, Jean François, La estructura y el objeto, Barcelona, PPU, 1988, pag. 57.
- 7.- **LUCIANO FABRO** en catálogo exposición, Del arte povera a 1985, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pag. 60.
- 8.- **ULRICH RÜCKRIEM** en PIRSON, Jean François, La estructura y el objeto, Barcelona, PPU, 1988, pag. 56.
- 9.- **JOSEP MARIA SUBIRACHS** en PANIKER, Salvador, Conversaciones en Cataluña, Barcelona, Kairos, 1971, pag. 187.
- 10.- **CIRICI, Alexandre**, L'Escultura Catalana, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1957, pag 7.
- 11.- **JOSEPH BEUYS**, en Beuys: un generador ?, Barcelona, Escola Massana, 1989, sin numero de pagina.

- 12.- **PEPE ROMERO** en catálogo exposición Modos de Ver, Valencia, Conselleria de Cultura-Generalitat Valenciana, 1986, sin numero de pag.
- 13.- **LUCIANO FABRO** en catálogo exposición Luciano Fabro, Barcelona, Fundació Joan Miró, pag. 73.
- 14.- **CARL ANDRE**, en catálogo exposición Carl Andre, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pag. 12.
- 15.- **EMILIO MARTINEZ** en catálogo exposición Modos de Ver, Valencia, Conselleria de Cultura-Generalitat Valenciana, 1986, sin numero de pag.
- 16.- **HENRY MOORE** en catálogo exposición Henry Moore, Barcelona, Fundació Miró, 1981, pag. 47.
- 17.- **ROBERT JACOBSEN** en AA.VV, La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX, Barcelona, Carroggio, 1984, pag. 212.
- 18.- **ROBERT MORRIS** en catálogo exposición, Entre la geometria y el gesto. Escultura norteamericana 1965-1975, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pag. 55.
- 19.- **PINO PASCALI** en catálogo exposición Del arte povera a 1985, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pag. 167.
- 20.- **GIUSEPPE PENONE** en op. cit, sin numero de pag.
- 21.- **TONI GRAND** en catálogo exposición Toni Grand, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, pag. 42.
- 22.- **JOEL SHAPIRO** en Art Press, s.a., s.f., s.d.
- 23.- **EVARISTO NAVARRO** en catálogo exposición Modos de ver, Valencia, Conselleria de Cultura-Generalitat Valenciana, 1986, sin numero de pag.

24.- **JAUME PLENSA** en ORTEGA, Javier, El hierro de Jaume Plensa, Barcelona, El Pais, 10-3-90, pag. 6.

25.- **JOSEP MARIA RIERA I ARAGO** en MACIA, Albert, entrevista, Barcelona, Avui, 20-3-91, sin numero de pagina.

26.- **JORDI COLOMER** en MACIA, Albert, Entrevista, Barcelona, Avui, 10-4-91, sin numero de pag.

CAPITULO II.

- 1.- **ROSALIND KRAUS**, en AA.VV, La posmodernidad. (La escultura en el campo expandido), Barcelona, Kairós, 1985, pag. 59.
- 2.- **ROSALIND KRAUS**, en op. cit., pag. 60.
- 3.- **WITTKOWER, Rudolf**, La Escultura. Procesos y principios, Madrid, Alianza, 1980, pag. 13.
- 4.- **AA.VV**, La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX, Barcelona, Carrogio, 1984, pag. 133.
- 5.- **VLADIMIR TATLIN** en catálogo exposición Contrastes de forma. La abstracción geométrica 1910-1980, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pag. 70.
- 6.- **JORGE OTEIZA** en AGUILERA CERNI, Vicente, La postguerra. Documentos y testimonios, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, pag. 143.
- 7.- **NAUM GABO Y ANTOINE PEVSNER** en DE MICHELI, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza, 1979, pag. 401.

CAPITULO III.

- 1.-**CABANNE, Pierre**, Conversaciones con Marcel Duchamp, Barcelona, Anagrama, 1984, pag. 39.
- 2.- **MARCEL DUCHAMP** en op. cit., pag. 71.
- 3.- **LE COURBUSSIER** en AA.VV, La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX, Barcelona, Carroggio, 1984, pag. 172.
- 4.- **ROSSI, Aldo**, Autobiografía científica, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, pag. 30.
- 5.-**CELANT, Germano**, A bottle of notes and some voyages, Valencia, Ivam-Centre Julio Gonzalez, 1989, pag. 17.
- 6.- **CLAES OLDENBURG** en op. cit., pag 112.
- 7.- **CLAES OLDENBURG** en op. cit., pag 112.
- 8.- **ALBERT HIEN** en catálogo exposición Cinco escultores alemanes en Madrid, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pag. 7.
- 9.- **TONI GRAGG** en catálogo exposición Toni Gragg, Paris, Arc Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1985, pag. 27.
- 10.- **JOAN BROSSA** en RICART, Maite, Joan Brossa, la magia del transformismo, Madrid, RS. n.6, 1991, pag. 91.
- 11.-**PILAR PARCERISAS** en catálogo exposición L'Avantguarda de l'escultura catalana, Barcelona, Departament de Cultura-Generalitat de Catalunya, 1989, pag. 81
- 12.-**BENET FERRER.** en DOÑATE, Luis, Benet Ferrer, Barcelona, Impar n.20, 1988, pag. 115.
- 13.- **GLORIA PICAZO** en catálogo exposición 11 espais 11 escultors, Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 1986, sin numero de pagina.

- 14.- **JOAN ROM** en PARCERISAS, Pilar, Joan Rom: retrobar arquetips que pertanyen a un temps inmemorial, Barcelona, Avui, 20-11-86.
- 15.- **DOÑATE, Luis**, Esculturas de Angels Viladomiu, Barcelona, Impar n.13, 1987, pag. 137.
- 16.- **ROBERT MORRIS**, en catálogo exposición Entre la geometria y el gesto. Escultura norteamericana 1965-1975, Ministerio de Cultura, 1986, pag. 55.
- 17.- **EVA HESSE** en op. cit., pag. 112.
- 18.- catálogo exposición Richard Serra, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, pag. 44-45.
- 19.- **MARCEL DUCHAMP** en CABANNE, Pierre, Conversaciones con Marcel Duchamp, Barcelona, Anagrama, 1984, pag, 92.
- 20.- **GIOVANNI ANSELMO** en catálogo exposición Del Arte povera a 1985, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pag. 22.
- 21.- **GIOVANNI ANSELMO** en op. cit., pag 180.
- 22.- **TONI GRAND** en catálogo exposición Toni Grand, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, pag. 56.
- 23.- **ULRICH RÜCKRIEM** en catálogo exposición Ulrich Rückriem, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, pag. 18.
- 24.- **ULRICH RÜCKRIEM** en op. cit., sin numero de pagina.
- 25.- **ULRICH RÜCKRIEM** en catálogo exposición Ulrich Rückriem, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989. pag. 40.
- 26.- **RICHARD SERRA** en AA.VV, L'art pour qui?. Les Artistes répondent, Paris, Skira, 1977, pag 111.
- 27.- **BARBARA ROSE** en catálogo exposición Entre la geometria y el gesto. Escultura norteamericana 1965-1975, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pag. 73.

- 28.-**ANTONI LLENA** en **PARCERISAS, Pilar**, L'Avantguarda de l'escultura catalana, Barcelona, Departament de Cultura.Generalitat de Catalunya, 1989, pag. 7
- 29.-**MIRALLES NOBELL, Josefina**, Materials naturals Materials artificials, Barcelona, Edicions Alternes, 1975, sin numero de pagina.
- 30.- op. cit., sin numero de pagina.
- 31.-**PERE NOGUERA** en catálogo exposición Noguera FE2 O3, Barcelona, Metrònom, 1983, pag. 30.
- 32.-**BRIAN O'DOHERTY** en AA.VV, La escultura. La aventura de la escultura en los siglos XIX y XX, Barcelona, Carroggio, 1984, pag. 273.
- 33.- **DAN FLAVIN** en catálogo exposición Arte Minimal, Madrid, Fundación Juan March, 1981, sin numero de pagina.
- 34.- **RICHARD LONG** en catálogo exposición Entre l'objecte i la imatge. Escultura britànica contemporània, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, pag. 98.
- 35.- **NILS UDO** en catálogo exposición Arte y medio ambiente, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, sin numero de pagina.
- 36.- **MICHAEL HEIZER** en AA.VV, Arte total. Selección de textos de la revista Opus Internacional, Mexico, Biblioteca Era, 1974, pag. 192.
- 37.- **ANNE Y PATRICK POIRIER** en catálogo exposición Antiguitat Modernitat en l'art del segle XX, Barcelona, Fundació Miró, 1990, pag. 268.
- 38.-**ANNE Y PATRICK POIRIER.** en Catálogo exposición Anne et Patrick Poirier. Architettura e mitologia, Milan, Electa, 1984, pag. 57.
- 39.- **LE COURBUSSIER**, en catálogo exposición Cinco escultores alemanes en Madrid, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pag. 5.

- 40.- **MIGUEL NAVARRO**, en HUICI, Fernando, Miguel Navarro, constructor, Madrid, El Pais, 28-10-89.
- 41.- **TOM CARR**, en MACIA, Albert, Tom Carr: l'espai és un buit on es poden traçar línies que creen un positiu i un negatiu alhora, Barcelona, Avui, 1-8-90.
- 42.- **TOM CARR**, en catálogo exposición Extra 1, Barcelona, Departament de Cultura.Generalitat de Catalunya, 1987, pag. 46.
- 43.- **TOM CARR**, entrevista no publicada.
- 44.- **JEAN TINGUELY**, en FERRER, Esther, Máquinas Tinguely, Madrid, El Pais, 21-1-89.
- 45.- **BILL WOODROW**, en catálogo exposición Entre l'objecte i la imatge. Escultura britànica contemporània, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, pag.
- 46.-**DENNIS OPPENHEIM**, en AA.VV, La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX, Barcelona, Carroggio, 1984, pag. 223.
- 47.- **DENNIS OPPENHEIM**, en catálogo exposición Oppenheim, Paris, Arc. Musee d'art moderne de la ville de Paris, 1980, sin numero de pagina.
- 48.- **PIRSON, Jean François**, La estructura y el objeto, Barcelona, PPU, 1988, pag. 38.
- 49.- **PANAMARENKO** en op. cit., pag. 38.
- 50.- **RAMON GUILLEN BALMES**, en Trajecte n.1, Tarrassa, 1987, pag. 12.
- 51.- **PARCERISAS, Pilar**, De la física recreativa a l'escultura, Barcelona, Avui, 17-2-85.
- 52.- **JOSEP MARIA RIERA I ARAGO**, en catálogo exposición Extra 1, Barcelona, Departament de Cultura.Generalitat de Catalunya, 1987, pag. 94.

- 53.- **PICAZO, Gloria**, 11 espais 11 escultors, Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 1986, sin numero de paginas.
- 54.- **ALBERTO GIACOMETTI** en catálogo exposición Giacometti, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pag. 448.
- 55.- **GEORGES SEGAL**, en AA.VV, La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX, Barcelona, Carroggio, 1984. pag. 241.
- 56.-**JOEL SHAPIRO** en Art Press, s.a., s.d., s.a.
- 57.-**ANDREU ALFARO**, en Avui, 15-5-85.
- 58.-**GEORG BASELITZ**, en MARCHAN, Simón, Del arte objetual al arte de concepto, Madrid, Akal, 1988, pag. 445.
- 59.- **ANTONY GORMLEY**, en catálogo exposición Entre l'objecte i la imatge. Escultura britànica contemporània, Barcelona, Fundació Caixa de pensions, 1986, pag. 76.
- 60.-**ALEXANDRE CIRICI**, en catálogo exposición Fita. Escultures 1939-1987, Girona, ajuntament de Girona, 1987, pag. 13.
- 61- **JAUME PLENSA**, en ORTEGA, Javier, El hierro de Jaume Plensa, Madrid, El Pais, 10-3-90.
- 62.- **RUDY FUCHS**, en catálogo exposición Carl Andre, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pag.1
- 63.- **CARL ANDRE**, en op. cit., pag. 14.
- 64.- **PHYLLIS TUCHMAN**, en Catálogo exposición Arte Minimal, Madrid, Fundación Juan March, 1981, sin numero de pagina.
- 65.-**SOL LEWITT**, en op. cit., sin numero de pagina.
- 66.-**DONALD JUDD**, op. cit, sin numero de página
- 67.-**SERGI AGUILAR**, en Avui, 31-10-90.

68.- op. cit.

69.- **SERGI AGUILAR**, en catálogo exposición Sergi Aguilar, Barcelona, Galeria Joan Prats, 1985, sin numero de pagina.

70.- **BONET, Eugeni y otros**, En torno al video, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pag. 189.

71.- **ACHILLE BONITO OLIVA**, en catálogo exposición Plessi.Videocruz, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pag. 16.

72.-**ANTONI MUNTADAS**, en catálogo exposición Muntadas.Hibridos, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pag. 29.

73.- op. cit., pag. 23.

74.- op. cit., pag. 24.

75.- **FRANCESC TORRES**, en GELAVERT, M., Francesc Torres.El arte de la instalación, Madrid, RS n.6, 1990, pag 41.

76.- **FRANCESC TORRES**, en IBARZ, Merce, Francesc Torres un artista del video com a ull sòcio-psicologic, Barcelona, Avui, 20-10-84.

CAPITULO IV

- 1.- **COMBALIA, Victoria**, Desventuras de la nueva escultura pública, Barcelona, El Pais, 24-12-88.
- 2.- **SANTIAGO CALATRAVA**, en Conversaciones con Santiago Calatrava, Barcelona, ON n.82, 1987, pag.11.
- 3.- **ELLSWORTH KELLY**, en FANCELLI, Agusti, Ellsworth Kelly: las formas han de actuar como recuerdo de las cosas, Barcelona, El Pais, 29-
- 4.- **RICHARD SERRA**, en El Pais, 10-4-89.
- 5.- **JOAN BROSSA**, en catálogo exposición Barcelona, espais y escultures, 1982-1986, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987, pag. 138.

CAPITULO V

- 1.- **PAZ, octavio**, La apariencia desnuda, Mexico, Ediciones Era, 1973, pag.36.
- 2.- **DOLS, Joaquim**, en AA.VV, En els limits de la critica, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1988, pag. 128.
- 3.- **GOETHE**, en RUBERT DE VENTOS, Xavier, Teoria de la sensibilitat, Barcelona, Edicions 62, 1969, pag. 184.
- 4.- **RUDY FUCHS**, en catálogo exposición Carl Andre, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pag.12.
- 5.- **ELENA CARBONELL**, en catálogo exposición L'H.Art-88, L'Hospitalet de Llobregat, Ajuntament de L'Hospitalet, 1988, sin numero de pagina.
- 6.-**YOURCENAR, Margueritte**, Memorias de Adriano, Barcelona, Pocket-Edhasa, 1976, pags. 108-109.
- 7.- op. cit., pag. 258.
- 8.- **JORDI CORAL**, en catálogo exposición Eines, Barcelona, Centre civic L'Artesa, 1986, sin numero de pagina.
- 9.- **LEO CASTELLI**, en Art Press, s.a, s.f, s.d.
- 10.- **BACHELARD, Gaston**, El agua y los sueños, Mexico, Fondo de Cultura económica, 1988, pag10.
- 11.-**PICAZO, Gloria**, en catálogo exposición Proposicions.Becaris 1982-1987, Barcelona, Departament de Cultura.Generalitat de Catalunya, 1987, sin numero de pagina.
- 12.- **SOL LEWITT**, en catálogo exposición Arte Minimal, Madrid, Fundación Juan March, 1981, sin numero de pagina.
- 13.-**CELANT, Germano**, A bottle of notes and some voyages, Valencia, Ivam- Centre Julio González, 1989, pags. 22-23.

- 14.- **OCTAVIO PAZ**, en catálogo exposición Chillida, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1986. pag. 27.
- 15.- **HALL, Edward T.**, La dimensión oculta, Mexico, Siglo XXI, 1982, pag. 133.
- 16.- **JORDI CANUDAS**, entrevista no publicada.
- 17.- **THOMAS SCHÜTTE**, en catálogo exposición Cinco escultores alemanes en Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pag.11.
- 18.-**TERESA BLANCH**, en Catálogo exposición Dues Idees, Barcelona, Galeria Angels de la Mota, 1990, sin numero de pag.
- 19.-**JORDI CANUDAS**, en catálogo exposición Res. Nada, Nothing, Reus, Centre de lectura, 1990, sin numero de pagina.
- 20.- **SALVADOR JUANPERE**, en GAUN, Hannibel, Conversa amb Salvador Juanpere, Reus, Finici n.3, 1987, sin numero de pagina.
- 21.- op.cit.
- 22.- **SALVADOR JUANPERE**, texto no publicado.
- 23.-**JEAN LUC DAVAL**, en AA.VV, La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX, Barcelona, Carroggio, pag. 282.
- 24.- **ANNE Y PATRICK POIRIER** en op. cit.
- 25.- **SALVADOR JUANPERE**, en GAUN, Hannibel, Conversa amb Salvador Juanpere, Reus, Finici n.3, 1987, sin numero de pagina.
- 26.- op. cit.
- 27.- op. cit.
- 28.-**SALVADOR JUANPERE**, entrevista no publicada.

BIBLIOGRAFIA.

La bibliografía adjunta corresponde a material que ha sido consultado para la realización de este trabajo.

Esta bibliografía se estructura en el siguiente orden:

- 1- Bibliografía general, incluyendo libros y monografías, ordenados alfabéticamente.
- 2.-Catálogos de exposición, ordenados por los años en que se realizaron.
- 3.-Artículos sobre escultores catalanes contemporáneos, ordenados alfabéticamente por artista y cronológicamente en cada uno de los casos.
- 4.- Artículos sobre escultores contemporáneos internacionales, ordenados alfabéticamente por artista y cronológicamente en cada uno de los casos.

1.- LIBROS.

. **AA.VV.:** LA ESCULTURA. LA AVENTURA DE LA ESCULTURA MODERNA EN LOS SIGLOS XIX Y XX., Barcelona, Carroggio, 1984.

. **AA.VV.:** EN ELS LIMITS DE LA CRITICA, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1988.

. **AA.VV.:** ARTE TOTAL. SELECCION DE TEXTOS DE LA REVISTA OPUS INTERNACIONAL, Mexico, Ediciones Era, 1974.

. **AA.VV.:** LA POSMODERNIDAD, Barcelona, Kairós, 1985.

. **AA.VV.:** VIDEO, EL TEMPS I L'ESPAI. Sèries informatives 2, Barcelona, Col·legi d'arquitectes de Catalunya-Institut Alemany de Barcelona, 1980.

. **ALBRECHT, Hans Joachim.:** ESCULTURA EN EL SIGLO XX, Barcelona, Blume, 1981.

. **ALTES, Ernest.:** ESCULTURA, Barcelona, Ed. M. Carme Ballester, 1987.

. **BACHELARD, Gastón.:** EL AGUA Y LOS SUEÑOS, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1986.

. **BEARDSLEY, Jhon.:** EARTHWORKS AND BEYOND CONTEMPORARY ART IN THE LANDSCAPE, New York, Abbeville Press, 1984.

. **CABANNE, Pierre.:** CONVERSACIONES CON MARCEL DUCHAMP, Barcelona, Anagrama, 1984.

. **CELANT, Germano.:** A BOTTLE OF NOTES AND SOME VOYAGES, Valencia, Ivam-Centre Julio GonGzalez, 1989.

. **CLAY, Jean.:** ROSTROS DEL ARTE MODERNO, Caracas, Monte Avila Editores, 1971.

. **COMBALIA, Victoria.:** LA POETICA DE LO NEUTRO, Barcelona, Anagrama, 1971.

. **CORREDOR MATHEOS, José.:** SUBIRACHS, Barcelona, Polígrafa, 1975.

- . FIGUEROLA FERRETTI, Luis.: CHILLIDA, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- . FORMAGGIO, Dino.: ARTE, Barcelona, Labor, 1976.
- . FUCHS, Rudy.: RICHARD LONG, Londres, Thames and Hudson Ltd., 1986.
- . MADERUELO, Javier.: EL ESPACIO RAPTADO, Madrid, Mondadori, 1990.
- . MARCHAN FIZ, Simón.: DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO, Madrid, Akal, 1988.
- . MENNA, Filiberto.: LA OPCION ANALITICA EN EL ARTE MODERNO, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- . MIRALLES NOBELL, Josefina.: MATERIALS NATURALS MATERIALS ARTIFICIALS, Barcelona, Edicions Alternes, 1975.
- . PAZ, Octavio.: LA APARIENCIA DESNUDA, Mexico, Ediciones Era, 1975.
- . PANNIKER, Salvador.: CONVERSACIONES EN CATALUNYA, Barcelona, Kairós, 1971.
- . RICHTER, Hans.: HISTORIA DEL DADAISMO, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- . TEIXIDOR, Joan.: EUDALD SERRA, Barcelona, Polígrafa, 1979.
- . WITTKOKER, Rudolf.: LA ESCULTURA. PROCESOS Y PRINCIPIOS, Madrid, Alianza, 1980.
- . YOURCENAR, Margueritte.: MEMORIAS DE ADRIANO, Barcelona, Pocket/Edhasa, 1986.

2.- CATALOGOS.

1971.

ROBERT MORRIS, Londres, Tate Gallery.

1976.

GIACOMETTI, Madrid, Fundación Juan March.

1979.

VOSTELL, Barcelona, Fundació Joan Miró.

TORRES MONSO, Barcelona, Galería Ciento.

EATHWORKS: LAND RECLAMATION AS SCULPTURE, Seattle,
Seattle Art Museum.

21 ESCULTORS CONTEMPORANIS A CATALUNYA, Barcelona,
Galería Artema.

1980.

DENNIS OPPENHEIM, Paris, Arc.Musee d'Art Moderne de
la Ville de Paris.

1981.

HENRY MOORE, Barcelona, Fundació Miró.

LUIS DOÑATE, Barcelona, Fundació Miró.

MINIMAL ART, Madrid, Fundación Juan March.

IDENTITÉ ITALIENNE. L'ART EN ITALIE DEPUIS 1959,
Paris, Centre Georges Pompidou.

1982.

FRANCESC TORRES.<<Works from the field>>, Nueva
York, Herbert F. Johnson Museum of Art.

PRELIMINAR, Madrid, Ministerio de Cultura.
PEREJAUME.<<Viatge>>, Barcelona, Fundació Miró.
ENRIC PLADEVALL, Barcelona, Fundació Caixa de
Barcelona.

1983.

RICHARD SERRA, Paris, Centre Georges Pompidou.
ULRICH RUCKRIEM, Paris, Centre Georges Pompidou.
MIQUEL NAVARRO, Barcelona, Fundació Joan Miró.
ANDREU ALFARO.<<Escultures en el Born>>, Barcelona,
Departament de Cultura.Generalitat de Catalunya.
PERE NOGUERA.<<Noguera.FE2 O3>>, Barcelona,
Metrònom.

1984.

LA IMATGE DE L'ANIMAL. <<Art Prehistòric-Art
Contemporani.>>, Barcelona, Fundació Caixa de
Barcelona.
SERGI AGUILAR.<<Esculturas y Dibujos>>, Madrid,
Ministerio de Cultura.
LLUIS DOÑATE, Reus, Centre de Lectura de Reus.
TOM CARR.<<Capella>>, Barcelona, Fundació Caixa de
Pensions.
PANAMMARENKO, Barcelona, Fundació Miró.
EPUR SI MUOVE, Barcelona, Fundació Miró.
LABERINTS, Barcelona, Fundació Miró.
ELS PAÏSOS CATALANS A L'ESTACIO DE SANTS,
Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
ANNE ET PATRICK POIRIER, Milán, Electa.

1985.

ALFARO. <<El cos huma>>, Barcelona, Galeria Gaspar.
DEL ARTE POVERA A 1985, Madrid, Ministerio de
Cultura.
SERGI AGUILAR, Barcelona, Galeria Joan Prats.

PEP DURAN ESTEVA. <<Tot és quincalla>>, Barcelona, Fundació Joan Miró.
WALTER DE MARIA, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.
TONI CRAGG, Paris, Arc Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris.
BARCELONA-PARIS-NEW YORK. <<El camí de dotze artistes catalans 1960-1980>>, Barcelona, Departament de Cultura.Generalitat de Catalunya.

1986.

CHRISTO. <<Surrounded Islands>>, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions.
TONI GRAND, Paris, Centre Georges Pompidou.
QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE ?, Paris, Centre Georges Pompidou.
JAUME PLENSA, Barcelona, Galeria Maeght.
RICHARD LONG. <<Piedras>>, Madrid, Ministerio de Cultura.
CONTRASTES DE FORMA. LA ABSTRACCION GEOMETRICA 1910-1980, Madrid, Ministerio de Cultura.
ENTRE LA GEOMETRIA Y EL GESTO. ESCULTURA NORTEAMERICANA 1965-1975, Madrid, Ministerio de Cultura.
ANTONI ABAD. <<Escultures Mal.leables>>, Barcelona, Fundació Joan Miró.
GUILLEN BALMES. <<Eines>>, Barcelona, Centre Cívic L'Artesà.
PEDRO SARALEGUI, Barcelona, Centre Cívic L'Artesà.
CLAES OLDENBURG. <<El cuchillo barco>>, Madrid, Ministerio de Cultura.
MANEL CIVIT. <<Troncs>>, Barcelona, Centre Cívic L'Artesà.
AIGUA I AIGUA, Barcelona, Fundació Joan Miró.
PERE NOGUERA. <<Flux>>, Barcelona, Fundació Joan Miró.
PONSATI. <<Escultures -els inflables- 1971-1986>>, Girona, Ajuntament de Girona.
JORDI COLOMER. <<Prototips Ideals>>, Barcelona, Fundació Joan Miró.
CHILLIDA, Barcelona, Fundació Joan Miró.
ANTONI ABAD. <<De la mal.leabilitat de la escultura, Barcelona, Fundació Caixa de Barcelona.

ENTRE L'OBJECTE I LA IMATGE. ESCULTURA BRITANICA CONTEMPORANIA, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions.

11 ESPAIS 11 ESCULTORS, Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma.

ANNE ET PATRICK POIRIER. <<Lost Archetypes>>, Bath, Artside Gallery.

1987.

EXTRA !, Barcelona, Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.

DOMENEC FITA. <<Escultures 1939-1987>>, Girona, Ajuntament de Girona.

GUILLEN BALMES. <<Quadern de viatge>>, Barcelona, Galeria Angels de la Mota.

CARLOS PAZOS. <<...y me pasarón a cùchillo>>, Barcelona. Fundació Caixa de pensions.

3 FIRA DE L'ESCULTURA AL CARRER, Tarrega, Ajuntament de Tarrega.

MIRO ESCULTOR, Madrid, Ministerio de Cultura.

BARCELONA ESPAIS I ESCULTURES 1982-1986, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

SO I LLUM, Barcelona, Fundació Joan Miró.

L'H.ART-87, L'Hospitalet de Llobregat, Ajuntament de l'Hospitalet.

CINCO ESCULTORES ALEMANES EN MADRID, Madrid, Ministerio de Cultura.

MIQUEL NAVARRO, Valencia, Sala Parpalló.IVEI.

ANNE ET PATRICK POIRIER, PATRYCK RAYNAUD, TOM DRAHOS, Barcelona, Cesar Viguera Editor.

1988.

PEP DURAN ESTEVA, Barcelona, Galeria Carles Taché.

ANTONI MUNTADAS. <<Híbridos>>, Madrid, Ministerio de Cultura.

DONALD JUDD, Barcelona, Fundació Miró.

ARTE MINIMAL.COLECCION PANZA, Madrid, Ministerio de Cultura.

PLESSI. <<Videocruz>>, Madrid Ministerio de Cultura.

SARALEGUI, Barcelona, Galeria Angels de la Mota.

ESCULTURES RIBOTS APART, Barcelona, Fundació Caixa de Barcelona.

ESKULTURA-USQUAM, Bilbao, Caja de Ahorros Municipal de Bilbao.
ULTIMA ESCULTURA A VALENCIA, Barcelona , Fundació Caixa de Pensions.
PROYECTOS ARTE Y MEDIO AMBIENTE, Madrid, Ministerio de Cultura.
L'H.ART-88, L'Hospitalet de Llobregat, Ajuntament de L'Hospitalet.
GUILLEN BALMES, Barcelona, Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
MODOS DE VER, Valencia, Conselleria de Cultura. Generalitat Valenciana.
NAUXERS D'ABRILS, Barcelona, galeria Dau al Set.
INTERVENCIONS - MUNTADAS, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
FRANCESC ABAD, <<Dinosauris>>, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions.
ACTA 88, Madrid, Ministerio de Cultura.
CARL ANDRE, Madrid, Ministerio de Cultura.
TOM CARR/GABRIEL, Barcelona, Galeria Fernando Alcolea.

1989.

EUGENIA BALCELLS. <<Exposure Time>>, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions.
L'AVANTGUARDA DE L'ESCULTURA CATALANA, Barcelona, Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
EN TODA ABSTRACION SE INTRODUCE EL RELATO, Barcelona, Galeria Angels de la Mota.
ARISTS FROM BARCELONA EIGHT OPTIONS, Denver, Galeria Artyard - Galeria Angels de la Mota.
BIENAL DE GIRONA, Girona, Diputació de Girona.
ESPAI DE TEMPS, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions.
SENSE TITOL, Girona, Espais.
ELENA CARBONELL. <<Sorres>>, Reus, Escola taller d'Art.
CARMEN PERRIN, Barcelona, Fundació Joan Miró.
JEUNES SCULPTEURS SPAGNOLS.<<A ras du sol, le dos au mur>>, Madrid, Ministerio de Cultura.
BIENNAL DE TARRAGONA. XXV PREMI D'ESCULTURA JULIO ANTONIO, Tarragona, Diputació de Tarragona.

1990.

JOEL SHAPIRO, Valencia, Ivam-Centre Julio Gonzalez.
LUCIANO FABRO, Barcelona, Fundació Joan Miró.
JORDI CANUDAS, <<Res, Nada, Nothing>>, Reus, Centre
de Lectura.
JORDI CANUDAS, <<Dues Idees>>, Barcelona, Galeria
Angels de la Mota.
CANUDAS-CARBONELL-DURAN-GUILLEN BALMES-RUIZ,
Florença, Galeria Container.
JAUME PLENSA, Barcelona, Galeria Carles Taché.
JOAN ROM, Barcelona, fundació Joan Miró.
TORRES MONSO, Girona, Ajuntament de Girona.

3.- ARTICULOS ESCULTORES CATALANES CONTEMPORANEOS.

ANTONI ABAD.

PARCERISAS, Pilar. <<Pluralitat d'opcions i diversitat de materials a l'escultura d'avui. Antoni Abad.>> Avui. Barcelona. 11-10-87.

FRANCESC ABAD.

PARCERISAS, Pilar. <<Francesc abad qüestiona el futur de l'home en una instal.lació artística.>> Avui. Barcelona. 27-11-87.
C.S. <<Francesc Abad rescata els orígens d'Europa.>> Avui. Barcelona. 2-3-89.
PARCERISAS, Pilar. <<L'Arcàdia del pensament.>> Avui. Barcelona. 19-3-89.
CLOT, Manel. <<El hombre y su condición.>> El País. Barcelona 11-3-89.
PARCERISAS, Pilar. <<Una obra fruit de l'anàlisi i de la crítica.>> Avui. Barcelona. 7-3-90.

SERGI AGUILAR.

PUIG, Arnau. <<D'una arquitectura que es fa sensible per l'escultura.>> Avui. Barcelona. 6-1-85.
PERMANYER, Lluís. <<Els nous catalans.>> La Vanguardia. Barcelona. 9-6-86.
COMBALIA, Victoria. <<Julia, de Sergi Aguilar.>> El País. Barcelona. 20-6-86.
CALVO SERRALLER, F. <<Un orden clásico.>> El País. Barcelona. 27-2-88.

ANDREU ALFARO. (Si bién es valenciano, se ha incluido en este apartado)

CALVO SERRALLER, F. <<Alfaro, la línea mórbida del cuerpo vivo.>> El País. Barcelona. 11-5-85.
A.G. <<Alfaro monta una exposición con 80 posturas del cuerpo humano.>> El Periódico. Barcelona. 12-5-85.

<<Andreu Alfaro retorna a la figura humana.>> El Correo Catalán. Barcelona. 29-5-85.
PUIIG, Arnau. <<Qüestions sobre espai i volum.>> Avui. Barcelona. 2-6-85.
<<Alfaro desafia al barroco aleman.>>. El Correo Catalán. Barcelona. 17-7-85.
BATISTA, Antoni. <<Andreu Alfaro: La meua escultura està dins del ferro; no m'agrada afegir.>> Avui. Barcelona. 25-9-86.
MONTFERRER, Oscar. <<Andreu Alfaro vol que el monument del Mil·lenari sigui el millor de la seva vida.>> Avui. Barcelona. 3-1-90.
GARCIA CAMPOY, Concha. << La madura ironía.>> Suplemento dominical El País. Madrid.

EUGENIA BALCELLS.

PARCERISAS, Pilar. <<Els objectes trobats a les platges del Poblenou en una videoinstal·lació.>> Avui. Barcelona. 29-1-89.
PESARRODONA, Marta. <<Eros y Thánatos de nuestra propia arqueología.>> La Vanguardia. Barcelona. 29-1-89.
CLOT, Manel. <<Un paisaje cíclico.>> El País. Barcelona. 4-2-89.

JORDI CANUDAS.

FERRER, M. Angels. <<Jordi Canudas: perfecte equilibri entre figuració i abstracció.>> Ausona. Vic. 9-12-88.
CLOT, Manel. <<Un espacio más abierto.>> El País. Barcelona. 17-12-88.
PALOMO, Anna. <<Isabel Banal i Jordi Canudas. La força del llenguatge escultòric.>> El 9 nou. Vic. 17-3-89.
<<Isabel Banal i Jordi Canudas unes escultures per a contemplar-les sense prejudicis.>> Ausona. Vic. 17-3-89.
BOSCH, Glòria. <<Res, nada, nothing... Un pont cap a Beckett.>> Espais. Papers d'Art. n.28. Girona. 4-90.
BASSAS, Assumpta. <<Individual de Jordi Canudas.>> Espais. Papers d'Art. n. 35. Girona. 12-90.

ELENA CARBONELL.

- ABELLO, Joan. <<A l'entorn de Volums.>> Espais Papers d'Art. Girona. 2-88.
PARCERISAS, Pilar. <<Material per a una proposta d'exposició.>> Avui. Barcelona. 1-5-88.
VILANA, Angels. <<Jardins de sorra.>> El Món. València. 30-6-88.
PARCERISAS, Pilar. <<El paisatge en la intimitat.>> Avui. Barcelona. 3-7-88.
PICAZO, Glòria. <<Elena Carbonell.>> Nike n.25 11-88.

TOM CARR.

- PARCERISAS, Pilar. <<Les architectures utòpiques de Tom Carr.>> Avui. Barcelona. 1986.
BORRAS, Maria Lluïsa. <<Tom Carr, bastant més que una promesa.>> La vanguardia. Barcelona. 3-6-86.
CALVO SERRALLER, F. <<Acta sin fin.>> El País. Barcelona. 5-3-88.
MACIA, Albert. <<Tom Carr: L'espai és un buit on es poden traçar línies que creen un positiu i un negatiu alhora.>> Avui. 1-8-90.

JORDI COLOMER.

- PARCERISAS, Pilar. <<Jordi Colomer, la ironia del banal i l'estètica del dispers.>> Avui. Barcelona. 13-11-88.
PARCERISAS, Pilar. << El Salón de los 16 es presenta a Barcelona.>> Avui. Barcelona. 18-6-89.
<<Jordi Colomer, el uso del pensamiento.>> El Punto. Madrid. 25-1-90.

LLUIS DOÑATE.

- <<Lluís Doñate.>> Serra d'Or. Barcelona. 5-81.
FIGUERES, Abel. <<LLuis Doñate: la suggestió del record arquitectònic>>, Avui. Barcelona, 10-5-84.

JOAN DURAN.

FIGUERES, Abel. <<Sis escultures de Joan Duran.>> Avui, Barcelona, 7-6-83.
PICAZO, Gloria. <<Joan Duran: Laberint Solar>>, La Vanguardia, Barcelona, 3-4-84.
PARCERISAS, Pilar. <<El vapor ,obra d'art.>> Avui, Barcelona, 24-11-85.
ROSES, Assumpta. <<Duran: dimonis a l'aguait.>> Avui, Barcelona, 23-5-90.

PEP DURAN.

<<Pep Duran derrueix el que adorava: vull potenciar el diàleg entre els objectes.>> Avui, Barcelona, 11-6-88.
CALVO SERRALLER, F. <<El arte de ensamblar.>> El País, Barcelona, 10-3-90.
BOSCH, Glòria. <<Duran Esteva, una densitat sarcàstica.>> Espais, Papers d'Art. n.28, Girona, 4-90

RAMON GUILLEN BALMES.

COMBALIA, Victoria. <<El espai 10 de la fundació Miró abre la temporada>>, El País, Barcelona, 27-10-83.
PUIG, Arnau. <<Diferents projeccions laberíntiques a la fundació Miró.>>, La Vanguardia, Barcelona, 3-4-84.
ALDEGUER, Nuria. <<Artificis...Naturals>>, Papers d'Art n.12, Girona, 7-88.
PUIGVERT, Antoni. <<Nàufrag>>, Papers d'Art n.12, Girona, 7-88.
BORRAS, Ma. Lluïsa. <<Esculturas de Ramón Guillen Balmes>>, La Vanguardia, Barcelona, 14-6-88.
PARCERISAS, Pilar. <<L'art com artifici inútil>>, Avui, Barcelona, 19-6-88.
RABAT, Esperança. <<L'eina de les aigües mortes>>, El Món n. 325, Barcelona, 7-88.

SALVADOR JUANPERE.

GAUN, Hannibel. <<Conversa amb Salvador Juanpere.>> Fenici. n.3, Reus, 1-87.

RABAT, Esperança. << L'escultura el lloc de la contradicció.>> El Mon. Valencia. 7-88.

ALDEGUER, Nuria. <<Diàleg amb... Salvador Juanpere.>> Espais. Papers d'Art n.13. Girona. 1988.

ROSES, Assumpta. <<Una segona existència per als residus.>>. Avui. Barcelona. 9-7-89.

OLIVER, Conxita. <<Descoberta dels mites arcaics.>> Avui. Barcelona.8-11-89.

OLIVER, Conxita. <<Arqueologia amarada d'incertesa.>> Avui. Barcelona. 23-1-91.

ANTONI MIRALDA.

PARCERISAS, Pilar. <<Antoni Miralda, maitre de la transcultura i el kitsch.>> Avui. Barcelona. 8-9-85.

PARCERISAS, Pilar. <<Miralda, l'art de la festa.>> Avui. Barcelona. 23-3-86.

PARCERISAS, Pilar. <<Un aixovar per a l'estàtua de la llibertat.>> Avui. Barcelona. 26-4-87.

MARI, Bartomeu. <<Conversa amb Miralda a propòsit de tot.>> Avui. Barcelona. 3-7-88.

SENTIS, Mireia. <<Miralda en su Honeymoon.>> El País. Barcelona. 10-3-90.

PERE NOGUERA.

PARCERISAS, Pilar. <<Pere Noguera i Carles Pujol, dues opcions alternatives.>> Avui. barcelona. 20-10-85.

PARCEISAS, Pilar. <<Pere Noguera: el llindar de l'escultura.>> Avui. Barcelona. 3-4-88.

CLOT, Manel. <<El sentido de la disposición.>> El País. Barcelona. 16-4-88.

PARCERISAS, Pilar. <<Noguera: una instal·lació domèstica.>> Avui. Barcelona. 6-12-89.

CARLOS PAZOS.

MOLINA, Ignacio. <<Carlos Pazos quiere construir un puente marino en ruinas.>> El Correo Catalan. Barcelona. 26-10-85.

Macia, Albert. <<Carles Pazos.>> Avui.
Barcelona. 15-11-89.

C.S. <<Carlos Pazos proposa un viatge per tres exposicions simultànies.>> Avui. Barcelona. 23-11-89.

CLOT, Manel. <<La imposibilidad de mirar hacia atras.>> El Pais. Barcelona. 2-12-89.

PARCERISAS, Pilar. <<Posar en escena el Kitsch quitidià.>> Avui. Barcelona. 24-1-90.

PEREJAUME.

ARAGAY, Ignasi. <<L'artista Perejaume segueix treballant en una obra sobre la frontera de l'indret.>> Avui. Barcelona. 7-12-89.

CASADO, Luis. <<El paisaje interior.>> El Pais.
barcelona. 21-7-90.

PARCERISAS, Pilar. <<Perejaume i l'apropiació del paisatge.>> Avui. Barcelona. 1-8-90.

JOSEP MARIA RIERA I ARAGO.

PARCERISAS, Pilar, <<De la física recreativa a l'escultura.>> Avui. Barcelona. 17-2-85.

DURAN, Manuel. <<Riera i Aragón, tras la senda de los buhoneros.>> El Correo Catalán. Barcelona. 28-2-85.

OLIVER, Conxita. <<La memòria d'un viatge ancestral.>> Avui. Barcelona. 22-10-89.

JOAN ROM.

PARCERISAS, Pilar. <<Joan Rom: retrobar arquetips que pertanyen a un temps immemorial.>> Avui. Barcelona. 20-11-86.

HUICI, Fernando. <<Poética del objeto.>> El Pais. Barcelona. 10-6-89.

FRISACH, Montse. <<Joan Rom reflexiona sobre els mecanismes de la percepció artística a la Fundació Miró.>> Avui. Barcelona. 10-5-90.

CASADO, Luis. <<Espacio poco alternativo.>> El Pais. Barcelona. 26-5-90.

FIGUERES, Abel. <<Joan Rom a l'espai 13 de la Fundació Miró.>> Avui. Barcelona. 6-6-90.

PEDRO SARALEGUI.

- BLANCH, Ma. Teresa. <<Saralegui>>, Avui,
Barcelona, 1-7-79.
PARCERISAS, Pilar. <<Un vot a favor de
l'escultura>>, Avui, Barcelona, 20-10-83.
PICAZO, Gloria. <<Encontres a l'espai>>, Avui,
Barcelona, 31-5-84.
PARCERISAS, Pilar. <<Pere Saralegui, l'escultura
més enllà del joc i de l'equívoc>>, Avui,
Barcelona, 27-11-88.

FRANCESC TORRES.

- GARCIA SEVILLA, Ferran. <<Análisis de los
trabajos conceptuales de Francesc Torres- I.>>
Artes Plásticas. Madrid. Enero de 1976.
GARCIA SEVILLA, Ferran. <<Análisis de los
trabajos conceptuales de Francesc Torres- II.>>
Artes Plásticas. Madrid. Febrero de 1976.
GARCIA SEVILLA, Ferran. <<Análisis de los
trabajos conceptuales de Francesc Torres- III.>>
Artes Plásticas. Madrid. Marzo de 1976.
SUAREZ, Alicia y VIDAL, Merce. <<Aquesta es una
instal·lació que té per títol...>> Serra d'or.
Barcelona. Septiembre de 1979.
IBARZ, Merce. <<Francesc Torres, un artista del
vídeo com a ull sòcio-psicològic.>> Avui.
Barcelona. 20-10-84.
SAMANIEGO, Fernando. <<La práctica de la
instalación.>> El País. Barcelona. 20-1-90.
TORRES, Francesc. <<Una práctica equívoca.>> El
País. Barcelona. 17-2-90.
GELAVERT, M. <<Francesc Torres. El arte de la
instalación.>> RS.N.6. Madrid. 1991.
KUSPIT, Donald. <<La emoción inteligente.>>
RS.N.6. Madrid. 1991.

4.- ARTICULOS ESCULTORES INTERNACIONALES CONTEMPORANEOS.

CARL ANDRE.

PICAZO, Gloria.<<Sobrietat, ordenació i arrelament en l'obra de Carl Andre>>Avui, Barcelona, 18-7-82.

JOSEPH BEUYS.

UBERQUOI, Marie-Claire.<<Joseph Beuys: un xaman de les arts>>, Avui, Barcelona, 1-12-85.

CADENA, Josep Maria. <<Joseph Beuys, la utopía de que todos somos artistas>>, El Periodico, Barcelona, 1-2-87.

CALVO SERRALLER, F. <<Berlín celebra a Beuys>>, El País, Barcelona, 19-3-88.

CLOT, Manel. <<El maestro y sus discípulos>>, El País, Barcelona, 23-4-88.

CHRISTO JAVACHEF.

FERRER, Esther. <<La gente no conoce mi nombre, pero conoce mis obras>>, El País, Barcelona, 22-10-85.

TONY CRAGG.

CLOT, Manel. <<Objetos de la vida cotidiana>>, El País, Barcelona, 10-6-89.

MELO, Alexandre. <<Los modelos de Tony Cragg>>, El País, 25-11-89.

LUCIANO FABRO.

CLOT, Manel. <<Lecciones de complejidad>>, El País, Barcelona, 24-2-90.

DONALD JUDD.

A.A. <<Art sota mínims a la Miró>>, Avui, Barcelona, 25-2-88.

CLOT, Manel <<Judd, un concepto de espacio>> El País, Barcelona, 27-2-88.

RICHARD LONG.

PICAZO, Gloria. <<Richard Long: caminar sense viatjar>> Avui, Barcelona, s.f.

CALVO SERRALLER, Francisco. <<Richard Long, estrofas de pedra>>, El País, Barcelona, 31-1-86.

CLAES OLDENBURG.

CALVO SERRALLER, Francisco. <<Navegar al filo de una navaja>>, El país, Barcelona, 20-6-86.

CHAPA, Ana. <<Los símbolos de Oldenburg>>, El País, Barcelona, 30-9-89.

CLOT, Manel. <<Cuando la escultura es monumento>>, El País, Barcelona, 30-9-89.

A. CH. <<Con el lugar y la gente>>, El País, Barcelona, 30-9-89.

ULRICH RÜCKRIEM.

CALVO SERRALLER, Francisco. <<El alma de las piedras>> El País, Barcelona, 15-4-89.

GEORGE SEGAL.

UBERQUOI, Marie-Claire. <<Els estranys de George Segal>>, Avui, Barcelona, 13-4-86.

JOEL SHAPIRO.

DAGEN, Philippe. <<Joel Shapiro: exercices de sculpture moderne>>, Art Press, s.f.

ROSES, Assumpta. <<Camins de la mirada>>, Avui, Barcelona, 30-1-91.

JEAN TINGUELY.

SIN NOMBRE. <<Jean Tinguely, l'escultor de la ironia mecànica>>, Avui, Barcelona, 5-10-82.

FERRER, Esther. <<Máquinas Tinguely>>, El aís, Barcelona, 21-1-89.

BREERETTE, Genevieve. <<He hecho cosas que se destruían>>, El País, Barcelona, 21-1-89.