



LA DESMATERIALIZACIÓN
de la escultura contemporánea de Alicante



LA DESMATERIALIZACIÓN
de la escultura contemporánea de Alicante

Número monográfico Extra 2 de Cuadernos del MUBAG
**LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA ESCULTURA
CONTEMPORÁNEA DE ALICANTE**

Monographic issue Extra 2 of MUBAG Notebooks
**THE DEMATERIALIZATION OF ALICANTE'S
CONTEMPORARY SCULPTURE**

Coordinador / Coordinator

Juan Antonio Roche Cárceles

Edita / Publisher

**MUBAG – Museo de Bellas Artes de Alicante
Diputación de Alicante ©2023**

Información e intercambio / Information and exchange

**MUBAG
C/ Gravina, 13-15 • 03002 Alicante
965146780
www.mubag.es**

Maquetación e impresión / Layout and imprint

Editorial MIC

Portada

Sin título, 1970-1980, Adrián Carrillo García, MUBAG

ISSN

2792-6362

Depósito Legal / Legal deposit

A 475-2021

© De las imágenes:

- Autores
- Propietarios

La responsabilidad de las opiniones incluidas en esta publicación corresponde exclusivamente a cada uno de los autores o autoras que lo suscriben

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Comité de redacción / Drafting Committee

Director / Director

Jorge A. Soler Díaz
Museo de Bellas Artes de Alicante

Secretaría / Secretariat

María Gazabat Barbado
Museo de Bellas Artes de Alicante

Vocales / Members of the Committee

Irene Ballester Buigues

Universitat de València

Juana María Balsalobre García

Doctora en Historia

Rosa M^a Castells González

Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

Pilar Escanero de Miguel

Universidad Miguel Hernández, Elche

M^a José Gadea Capó

Museo de Bellas Artes de Alicante

Oscar García García

Plataforma de Arte Contemporáneo

Lourdes Navarro Ferrón

Universidad de Alicante

Pilar Tébar Martínez

Generalitat Valenciana

Joaquín Sáez Vidal

Doctor en Historia del Arte

Pablo Sánchez Izquierdo

Universitat de València

Almudena Saura Alberdi

Museo de Bellas Artes de Alicante

Consejo asesor / Advisory Board

Ester Alba Pagán

Universidad de Valencia

Javier Barón Thaidigsmann

Museo Nacional del Prado, Madrid

Annabelle Birnie

Hermitage, Amsterdam

Primitiva Bueno Ramírez

Universidad de Alcalá de Henares

Javier García Peidró

Casa Museo Benlliure, Valencia

Juan García Sandoval

Museo de Bellas Artes de Murcia

Pablo González Tornel

Museo de Bellas Artes de Valencia

José María Luzón Nogué

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Lourdes Moreno Molina

Museo Carmen Thyssen, Málaga

Ferran Olucha Montins

Académico Correspondiente de la Real Academia

de BB.AA de San Carlos de València

Luis Alberto Pérez Velarde

Museo Sorolla, Madrid

José Piqueras Moreno

Catedrático de dibujo

Juan A. Roche Cárceles

Universidad de Alicante

Leticia Ruiz Gómez

Patrimonio Nacional

Harry Tupan

Drents Museum, Assen



Como presidente de la Diputación de Alicante me enorgullece presentar un nuevo monográfico que, por segundo año consecutivo, se suma a la edición principal de la revista *Cuadernos del MUBAG*. Tienen entre sus manos un compendio de once artículos inéditos que dan voz a esa extraordinaria disciplina artística que es la escultura, en esta ocasión, analizando su transformación y pérdida de materia.

La fructífera investigación por parte de expertos y especialistas de renombre confirma que nuestra provincia es una fecunda tierra de artistas contemporáneos, cuyas trayectorias se ponen de relieve en las más de cien páginas que componen esta interesante publicación titulada *La desmaterialización de la escultura contemporánea de Alicante*.

Me enorgullece esta puesta en valor, este gran trabajo llevado a cabo para mostrar la parte esencial de las carreras de estos artistas, y quiero aprovechar estas líneas para dar mi más sincera enhorabuena al coordinador y a los participantes de este número, así como al equipo del Museo de Bellas Artes de Alicante que, con la misma ilusión y cariño de siempre, lo ha hecho posible.

Antonio Pérez Pérez
Presidente de la Diputación de Alicante



En esta nueva era iniciada en el Museo de Bellas Artes de Alicante se apuesta, entre otras líneas de actuación, por la investigación y la difusión de artistas de la provincia. En este monográfico que ahora se presenta, como número extra a la revista *Cuadernos del MUBAG*, así se manifiesta.

La publicación, que lleva por nombre *La desmaterialización de la escultura contemporánea de Alicante*, adentra al lector en este arte tridimensional a través de once originales artículos que tratan esta fase de transformación de la escultura denominada desmaterialización.

Los nombres de Adrián Carrillo, Pepe Gutiérrez, Eduardo Lastres, Miguel Bañuls, Adriano Carrillo, Frutos María, Hans Some y Rosana Antolí, entre otros, resuenan en los párrafos de nuestros investigadores que con su pluma nos acercan a esta nómina de escultores nacidos o que desarrollan esta disciplina en nuestra provincia, Alicante.

Un placer, una vez más, prologar esta línea editorial, a la que auguro un largo porvenir, y la que espero presentar edición tras edición. Mi más sincera enhorabuena a todo el equipo.

Juan de Dios Navarro Caballero

Diputado de Cultura, Contratación y Residentes Internacionales



LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA DE ALICANTE

Sumario

Preliminar	08	Jorge A. Soler Díaz
El discurso de la materia, el viaje interior, el caos y el azar y la coreografía del tiempo y de la vida	11	Juan A. Roche Cárcel
1. LA DESOBJETIVACIÓN Y DESMATERIALIZACIÓN DE LA ESCULTURA		
Sobre la escultura (española) en el campo expandido	17	Julián Díaz Sánchez
Miradas previas, en torno a la desmaterialización de la escultura valenciana. Medio siglo de aventuras, entre los ochenta y las primeras décadas de la nueva centuria	22	Román de la Calle
Visiones de la escultura alicantina contemporánea en la era de la desmaterialización	35	Bernabé Gómez Moreno
2. EL VACÍO, EL HUECO, LA NADA Y EL ORDENAMIENTO DEL CAOS		
La valoración del hueco y el vacío en la escultura de José Gutiérrez Carbonell	47	Lourdes Navarro Ferrón
Adriano Carrillo, presencia y ausencia. Las disrupciones del vacío como vertebradoras de la escultura de Adriano Carrillo	56	Alfonso Julián Sánchez Luna
Materia y vacío. Entropía en la obra de Frutos María escultor	62	Aramis López Juan
Intuición metálica en un mundo transformado, el escultor Hans Some	68	Natalia Molinos Navarro
3. DIBUJAR EL ESPACIO Y EL AIRE		
Varillas de parábola. Adrián Carrillo García	79	María Gazabat Barbado
Dibujar el volumen. La escultura de Eduardo Lastres	86	Pilar Escanero de Miguel
Miguel Bañuls, la escultura como espacio autobiográfico	94	Martín Noguero García
El eterno bucle en la escultura de Rosana Antolí	101	María José Gadea Capó

LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA DE ALICANTE

PRELIMINAR

El segundo número monográfico de *Cuadernos del MUBAG* significa la consagración de la revista como medio de investigación. Se trata de un volumen pluridisciplinar que aborda una temática, la escultura contemporánea de Alicante, desde un planteamiento teórico que hace ver en su desarrollo la influencia de Pablo Picasso y Julio González. Así lo enuncia Juan Antonio Roche Cárcel, coordinador del volumen que se presenta al público en diciembre de 2023, cuando el museo que lo edita cumple 22 años en el Palacio del Conde de Lumiares y se reformula como Museo de Bellas Artes de Alicante.

No pretendo glosar la trayectoria del ahora Catedrático de Sociología de la Cultura Contemporánea y de la Artes de la Universidad de Alicante, pero sí quiero expresar en estas líneas mi admiración y respeto por su persona y trayectoria. No en vano, lo conozco desde hace más de cuatro décadas habiendo sido testigo de sus inquietudes intelectuales, su progresión y crecimiento académico. Con él compartí los primeros pasos, porque ambos iniciamos los estudios de Geografía e Historia, en unas aulas prefabricadas que en 1977 disponía la Universidad, en un área donde ahora asientan altos pinos que ahora me evocan el paso del tiempo en sentido tan íntimo como positivo. Con Roche, porque a él le gusta que los amigos se dirijan a su persona con el apellido paterno, comparto el aprecio por la arqueología y por el arte, debiendo hacer constar su buen hacer en ambos campos, haciendo valer como sociólogo una interesante perspectiva antropológica. A poco que nos asomemos a su producción científica se descubre esa pasión que vuelca en un buen número de monografías y artículos que traen a escena orantes neolíticos considerando las representaciones artísticas de Pla de Petracos, cuando no a los dioses griegos en un conocimiento riguroso de los teatros clásicos.

Enamorado de su tierra, en los últimos años, ha conseguido aunar voces autorizadas en el conocimiento del arte de nuestra contemporaneidad, haciendo esa tarea de puesta en valor que en las actuaciones arqueológicas se realiza para poner a disposición del público lo que previamente se estudia y analiza con rigor. El esfuerzo ha merecido la pena, constituyendo el contenido de esta monografía el tercer volumen de esa intención que nos acerca antes a los contenidos recogidos en dos libros, *Los caminos de la modernización de los artistas de Alicante desde 1950: del refugio interior y el exilio exterior a la globalización*; y *La construcción del sujeto robado: el arte hecho por mujeres en Alicante (1950-2020)*, ambos editados por la Universidad de Alicante en 2020 y 2023, guardando ese formato colaborativo que Roche consigue con su enorme habilidad para aunar voces tan expertas como sentidas. De este modo nos ha descubierto nuevas perspectivas en el panorama de *Los caminos de la modernización de los artistas de Alicante desde 1950* artistas clásicos, los de trayectoria consolidada y también los emergentes; y en el precioso segundo volumen todo un compendio en su mayor parte suscrito por investigadoras sobre la importancia que en esta orilla del Mediterráneo cobra la obra artística que realizaran mujeres.

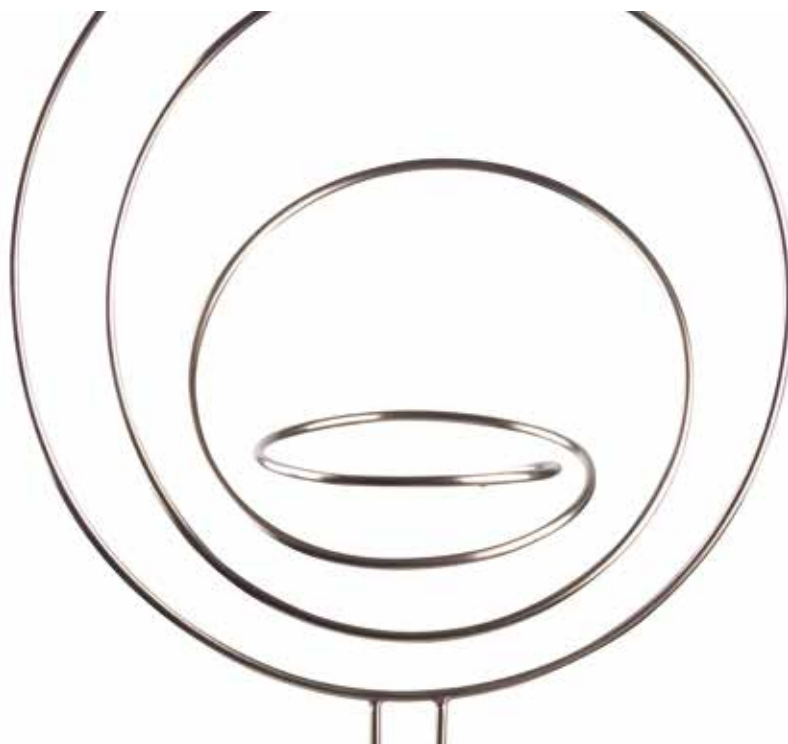
Como entidad editora nos hemos volcado en este número sobre *La Desmaterialización de la Escultura Contemporánea de Alicante*, que nos permitirá conocer mejor las obras de autores naturales o asentados en esta tierra como José Gutiérrez Carbonell, Adrián Carrillo García, Frutos María, Eduardo Lastres, Miguel Bañuls, Hans Some, Adriano Carrillo o Rosana Antolí, a través de expertas voces del ámbito académico y de los museos, incluidas las del equipo de Historiadoras del Arte de este Museo de Bellas Artes de Alicante que ha confiado en el profesor Roche Cárcel para llevarlo a efecto.

María Gazabat Barbado, secretaria de *Cuadernos* ha asumido el ímprobo pero enormemente gratificante trabajo de coordinación técnica que nos acercan estas páginas bien editadas que incluyen once colaboraciones que el coordinador científico compila e introduce en un artículo de presentación guardando la intención de desvelar la presencia en la escultura contemporánea de Alicante de conceptos tales como la conversión del espacio en materia, la desmaterialización, el minimalismo, la transparencia, la ingravidez y el vacío, como ideas que caracterizan una buena parte de la escultura española y valenciana actual, tras la herencia de Picasso y Julio González. Gracias profesor, gracias de nuevo Juan Antonio.

Jorge A. Soler Díaz
Director del Museo de Bellas Artes de Alicante







Sin título (det.), 1970-1980, Adrián Carrillo García, MUBAG

El discurso de la materia, el viaje interior, el caos y el azar y la coreografía del tiempo y de la vida

Juan A. Roche Cárcel

Coordinador del Monográfico

Catedrático de Sociología de la Cultura Contemporánea y de las Artes, Universidad de Alicante

Este número monográfico sobre la escultura contemporánea de Alicante trata de analizar la influencia ejercida por Julio González y Pablo Picasso, en particular, y, la escultura moderna, en general sobre los escultores de Alicante. Concretamente, nos interesa descubrir la conversión del espacio en materia escultórica, la desmaterialización de las obras, el minimalismo, la transparencia, la ingravidez, así como la levitación de las piezas, al igual que ha sucedido en una parte de la escultura internacional, en la española y en la valenciana. En efecto, la transformación de las obras realizadas por González y Picasso reduce o suprime la masa y el volumen, las sustituye por el plano o la línea, e introduce el vacío, temido por la escultura tradicional. Además, intentan “dibujar el espacio” y, en suma, de convertirlo en la materia de la escultura.

Por consiguiente, este número monográfico pretende, primero, averiguar de qué manera las esculturas contemporáneas de Alicante reflejan o construyen, deconstruyen, matizan o transforman los conceptos del dibujo en el espacio, del vacío, del minimalismo, de la evanescencia y de la desmaterialización. En segundo lugar, pretende asociar estos elementos estéticos de los escultores

con la sociedad y la cultura en la que han creado o desarrollan su trabajo.

El número se compone de once artículos, uno de ellos dedicado a la escultura española, otro a la valenciana, y los nueve restantes a otros tantos escultores de Alicante, como Rosana Antolí, Miguel Bañuls, Adrián Carrillo, Adriano Carrillo, Pepe Gutiérrez, Eduardo Lastres, Frutos María, Hans Some y los jóvenes escultores.

1. La desobjetivación y desmaterialización de la escultura

El número especial lo abrimos con el artículo *Sobre la escultura (española) en el campo expandido*, de Julián Díaz, una excelente síntesis de los principales escultores españoles, bajo la idea de R. Krauss del “campo expandido”. En efecto, revisa el papel de Picasso y Julio González, de Jorge Oteiza, Eduardo Chillida y Juan Muñoz. Todo empieza con la ruptura del vínculo tradicional entre escultura y monumento producida por Rodin, con la nueva relación de las obras con la arquitectura y el paisaje de Richard Long, con la reflexión sobre el vacío de Picasso o

con la idea de “dibujar en el espacio” de Julio González. Pues bien, la escultura se convierte, así, en un discurso sobre la materia y el espacio, abandona los materiales tradicionales y los sustituye por el hierro y el acero, deviniendo un proceso constructivo, claramente visual. Por consiguiente, en relación a la escultura española, para Jorge Oteiza -como indica Julián Díaz-, es importante el vacío, pero también la forma vinculada con el espacio. Eduardo Chillida, por su parte, también construye en el espacio, una “creación divina”, pues sus piezas son una parte del espacio y del tiempo, junto con la luz y el aire. Además, estas recuerdan la liviandad y la ligereza y buscan el ser y establecer el lugar. Finalmente, Juan Muñoz parte de la idea de la casa expandida, de la noción de espectáculo, teatro y escenografía, así como de su fascinación por la ventriloquía, sin olvidar que, en último extremo, su obra representa otra manera de entender el espacio y la propia escultura.

Miradas previas, en torno a la desmaterialización de la escultura valenciana. Medio siglo de aventuras, entre los ochenta y las primeras décadas de la nueva centuria, de Román de la Calle, se centra en las pautas culturales dominantes y relativamente compartidas por los escultores valencianos, en un juego de tensiones entre lo “residual y lo emergente” y en un contexto de heterogeneidad creativa. Primero describe los periodos de desarrollo internacional de la escultura -Picasso y González, que querían reflejar el vacío, la ausencia y la nada; la desmaterialización escultórica internacional de los sesenta y setenta, paralelo al arte conceptual, informacional, minimalista, el antiforma y el arte procesual o de la tierra-; y la escultura inglesa del siglo XX-. A continuación define los rasgos constitutivos de la escultura valenciana: una nueva superficialidad, el quebrantamiento de la historicidad, el ocaso de los afectos personalizados, el culto por las nuevas tecnologías y su carácter redentor, el replanteamiento de la función de la escultura como estructura social, el desplazamiento del interés por el objeto hacia la consagración de la imagen o el relevo de la materialidad por la idea y la aproximación a lo cotidiano y por la interrelación arte-vida. En resumen, para Román de la Calle, la mirada viajera caracteriza a las jóvenes generaciones de escultores valencianos, salpicados por la desmaterialización, así como por la irrupción de las mujeres artistas.

También dedicado a los jóvenes escultores, en este caso de Alicante, es el artículo de Bernabé Gómez Moreno, *Visiones de la escultura alicantina contemporánea en la era de la desmaterialización*. Al parecer, según defiende su autor, estos se encaminan hacia una desmaterialización creciente, es decir, hacia una creación desde la nada y hacia una concepción expandida, híbrida, experimental y

vinculada a lo cotidiano, al espacio, al tiempo y a la filosofía. En un primer bloque temático estos jóvenes pasan “de lo pesado a lo etéreo”, como ocurre con Carlos Lorenzo Hidalgo, Natalia Ferro, Mario Romero, Ana Maya, el grupo O.R.G.I.A, Ascensión González, Leonardo Ahr, Manu Sanz, Susana Guerrero, Elio Rodríguez y Olga Diego. En un segundo eje temático, “la escultura como un recurso instalativo”, Bernabé Gómez destaca a los fotógrafos que se adentran en el terreno de la escultura Alberto Feijoó y a Ángel Masip y, a otras artistas, como María Reme Silvestre y Cinthya Nudel. El tercer bloque temático es el del “valor del tiempo”, que incluye a artistas como María Reme Silvestre, Ana Pastor, David Trujillo y Moisés Mañas. En el cuarto apartado, “la poética del desecho”, ubica Gómez a Nuria Fuster y, en del “gesto y la acción” a Rosana Antolí y a Juan Carlos Nadal. En “la poética del espacio”, destaca a Clara Sánchez Sala, Aurora Domínguez Mata, Carlos Izquierdo y Sergi Hernández Carretero; finalmente, en la “desmaterialización como principio”, estaría Inma Femenía.

Concluye el autor que los jóvenes, hoy, desarrollan una práctica artística desde una percepción expandida y espacial, ligada directamente a la experiencia vital. Además, eliminan cualquier huella tangible de objetualidad y desmaterializan progresivamente el proceso, el tiempo, la acción y lo inasible, que se convierten en nuevos no-materiales.

2. El vacío, el hueco, la nada y el ordenamiento del caos

Nos desvela Lourdes Navarro Ferrón, en *La valoración del hueco y el vacío en la escultura de José Gutiérrez Carbonell*, las claras aspiraciones renovadoras de Gutiérrez, específicamente, cómo va, paulatinamente, simplificando la figura humana, sus brazos y piernas e, incluso, sus rostros, un camino paralelo al de la geometrización y al minimalismo creciente. Simultáneamente va configurando el espacio y un vacío lleno de armonía en el interior de las esculturas, donde se halla la propia energía orgánica del escultor que pugna por salir y que expresa, al igual que en la vida, el desgarramiento interior de la materia. Pero el vacío también lo manifiesta este escultor a través de la fragmentación del espacio exterior, con el ánimo de que podamos penetrar en sus entresijos y de tal modo que no distingue entre lo exterior y lo interior, el dentro y el fuera.

Adriano Carrillo, presencia y ausencia. Las disrupciones del vacío como vertebradoras de la escultura de Adriano Carrillo, de Alfonso Julián Sánchez Luna, describe tres claves en el lenguaje de este escultor: convertir el objeto en un provocador del espacio, el movimiento entre contrarios y el juego, el azar y la dinámica de los elementos. Además, también lo

caracterizan la estética del fuego, un aspecto del territorio al que pertenece, sin olvidar la geometría, el equilibrio, el ritmo y el dinamismo y, en suma, la ubicación del caos en el orden. Igualmente reseñable, en su producción, es la desmaterialización, la disminución de masas y volúmenes y su sustitución por líneas en el espacio, a lo que se añade la persecución de transubstanciación aérea y de ligereza. Finalmente, su dualismo dialogante interpenetra la ausencia y la presencia, los vacíos y los llenos, el hueco y la masa, los entrantes y salientes, las curvas y las rectas, el objeto y la luz que lo rodea, construyendo, en definitiva, una forma vaciada que deja en su interior un hueco expansivo.

El análisis de Aramis López Juan efectuado, en *Materia y vacío. Entropía en la obra de Frutos María escultora*, revela que Frutos María consigue la armonía, gracias a sus procesos de vaciado de la materia con formas geométricas simples, de modo que los huecos de sus piezas terminan transformados en paisajes de una efímera tranquilidad. Y es que, aunque sus estructuras se elevan con estabilidad, a la postre constituyen una búsqueda sin objetivo, sin rumbo, sin mirar al futuro, siendo solo presente, como si fueran un viaje en el mar. Ello se relaciona con una mirada hacia el interior, con una conciencia del paso del tiempo, de lo cambiante y lo azaroso de las formas, pues las esculturas de Frutos María destapan las heridas de los impactos recibidos en el tiempo de su descomposición, a la vez que se empeñan en la consistencia, en perdurar, más allá del tiempo. Lo que no se convierte en un obstáculo para que el espacio sea fragmentado o compartimentado mediante líneas que se cruzan, a través de paralelas rectas y perpendiculares. Así, la entropía mueve el destino de su producción, aunque no crea en ello, y sus formas azarosas que van del caos al orden, que intentan salvarse del caos, se sitúan inexplicablemente, primero, en el vacío, que tiene más peso visual que la materia, para, más tarde, encontrar su lugar en el tiempo, con el fin de detenerlo.

Intuición metálica en un mundo transformado, el escultor Hans Some, de Natalia Molinos Navarro, deja constancia del planteamiento existencialista de Some, que considera al caos como origen de la belleza y de un mundo nuevo, ligado a la ciencia y a la fantasía. Así, en sus formas escultóricas están presentes las tensiones interiores -la emoción contenida- generadas por la dicotomía entre el vacío, entendido como punto de energía, como el momento del caos del que surge la materia y se expande hacia el exterior, y el espacio volumétrico. Además, también se evidencian, en sus piezas, otras dicotomías entre lo cóncavo y lo convexo, la quietud, el reposo o el movimiento y la luz y la sombra. Por eso, a pesar de su liviandad, de su aparente evanescencia, de su dibujo en el espacio,

su obra posee un significado corpóreo que nos lleva a mirarla desde diferentes perspectivas, ángulos y puntos de vista. De ahí que su escultura sea sólida y firme y, al mismo tiempo, ligera y etérea, sin olvidar que también es microcósmica y macrocósmica, que nos habla de otros mundos y de su mundo propio, de su ser.

3. Dibujar el espacio y el aire

María Gazabat Barbado, en *Varillas de parábola. Adrián Carrillo García*, efectúa un recorrido cronológico de este importante escultor y, tras hacer un repaso al inicio de su carrera, desvela cuatro etapas imprescindibles de su quehacer: el paso de la tridimensionalidad exenta a la bidimensionalidad ornamental, en el que simplifica las formas sin alcanzar la abstracción posterior; la evolución hacia la desmaterialización, que termina eliminando toda materia y desapareciendo la representación humana; la espacialización de su escultura, iniciada en 1973, en piezas metálicas, geométricas y abstractas; y el dibujo en el espacio, con esculturas filiformes que dibujan, asimismo, el aire.

Dibujar el volumen. La escultura de Eduardo Lastres, de Pilar Escanero de Miguel, defiende que, en este escultor, no hay ni espacio ni tiempo como tampoco presunciones establecidas, de ahí que sus formas escultóricas floten en el paso de un instante o en una atemporalidad, además de en el aire y, en ocasiones, en el silencio. A ello se suma que entiende el espacio como un elemento matérico que, simultáneamente, desmaterializa. Ahora bien, recalca la autora, la obra de Lastres no es un producto del puro azar, sino que está encauzada por el conceptualismo y por una meta matemática, en tanto que sus formas están dibujadas y sus dibujos están esculpidos -el dibujo es el centro de toda su obra- en un espacio atrapado, matemática y filosóficamente.

Miguel Bañuls, la escultura como espacio autobiográfico, de Martín Noguero García, destaca que la obra de Bañuls es autobiográfica y visual y que busca la transparencia o el silencio en el espacio y el tiempo. Además, en sus obras, pliega o curva sus cuatro fundamentales materiales -el acero, el aluminio, el policarbonato y el metacrilato-, oponiéndose y compensando la fuerza de la gravedad y configurando espacios lineales en el vacío. Este plegamiento constituye un juego, como también lo es la plenitud y la minimalización de la estructura, que otorga una ligereza espacial a sus piezas, al tiempo que delinea el aire jugando con la gravedad, que construye transparencias y que ocupa y desocupa el espacio.

El eterno bucle en la escultura de Rosana Antolí, de María José Gadea Capó, destaca el interés constante

y creciente de la artista por el movimiento, hasta el punto de que las líneas de su dibujo escultórico lo materializan, expresando la vuelta al origen, la base de su creación artística. Ello se conforma, justamente, con la utilización de diversos materiales -tubos de hierro, gomas, el agua...- que dibujan en el aire unos trazos curvos, significando el círculo precisamente la repetición y la vuelta al principio. Además, sus líneas tridimensionales, minimalistas, flotan y desafían -en ocasiones- la gravedad, simbolizando el baile en el espacio y el tiempo, mientras que sus gomas giran con motores tensionando la estructura y, el agua, fluye en un continuo movimiento, que se desliza, cambia y baila, porque no hay nada definido ni cerrado y porque en él todo puede mutar; no obstante, el agua también puede solidificarse, congelando el tiempo, y, al colorearse de azul, expresar el silencio. Esta coreografía cotidiana expresa, por consiguiente, la fluidez o la repetición y lo acuoso como algo contrario a lo sólido.

Coda

Al hilo de las investigaciones que aparecen en este número monográfico dedicado a la escultura desmaterializada de Alicante, podríamos concluir que nuestros artistas están preocupados por una serie de conceptos fundamentales. En efecto, la materia se convierte, en ellos, en un discurso, surgiendo como desgarrada en Pepe Gutiérrez y, vaciada, en Frutos María y en prácticamente todos los escultores. Este vaciamiento interior de la materia es paralelo a la pulsión que, desde lo íntimo de los artistas, se expande hacia afuera, como trasunto de su viaje interior, particularmente en Pepe Gutiérrez, que rompe la materia para que salga fuera; en Adriano Carrillo, que muestra un hueco expansivo dentro de sus obras; en la mirada interior de Frutos María; en la autobiografía expresada en las esculturas de Miguel Bañuls; y en las tensiones interiores y las emociones contenidas de Hans Some.

Este traslado interior puede ser, pues, más desgarrado -Pepe Gutiérrez-, pero también armónico o equilibrado, como sucede en Frutos María y en Adrián Carrillo. Igualmente, puede buscar la quietud, como ocurre en Hans Some, o, el silencio, tal y como tiene lugar en Eduardo Lastres y en Rosana Antolí. Del mismo modo, la conciencia subjetiva puede ser presa del caos, como manifiesta Adrián Carrillo, que lo ubica dentro del orden o, en Frutos María, que, de una manera similar, pretende salvarse del caos y trasladarlo al orden. Por el contrario, para Hans Some, el caos es el origen de la materia, de la belleza y, por tanto, de la propia escultura. Otros escultores también se decantan por el azar, como es el caso de Adriano Carrillo y, de las formas escultóricas azarosas, de Frutos María.

Vinculado con el azar y con el caos, el valor del tiempo constituye un motivo axial de reflexión en los jóvenes escultores de Alicante hasta el punto de que es elevado a la categoría de un no-material. En Frutos María, aparece la conciencia del paso del tiempo y el deseo de detenerlo, mientras que en Eduardo Lastres el tiempo es inexistente, o mejor, adopta el rostro del instante o de la temporalidad. A Bañuls le inquieta el silencio del tiempo y, a Rosana Antolí, el baile del tiempo, el tiempo recursivo y la posibilidad de congelarlo, se convierten en fundamentos de sus obras.

Detrás de la mayoría de los conceptos de estos escultores se encuentra un planteamiento filosófico -en los jóvenes escultores o en el existencialismo de Hans Some-, matemático -en el espacio atrapado de Eduardo Lastres- o geométrico -en Adriano Carrillo, Frutos María, Adrián Carrillo y Pepe Gutiérrez-.

Finalmente, la interrelación arte-vida, presente en la escultura valenciana, la hallamos en la ruptura vital de Pepe Gutiérrez, en la experiencia vital de los jóvenes escultores de Alicante y en la coreografía cotidiana de Rosana Antolí.

1. LA DESOBJETIVACIÓN Y DESMATERIALIZIZACIÓN DE LA ESCULTURA







Trellat, Adriano Carrillo Valero, MUBAG

Sobre la escultura (española) en el campo expandido

Julián Díaz Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

Después de Pablo Picasso y Julio González, verdaderos refundadores de la escultura desde el momento de su encuentro, la expansión a que hace referencia el muy citado texto de Rosalind Krauss (y el título de este artículo) tuvo consecuencias importantes en España; de las figuras abstractas de Oteiza y Chillida (mirándose con mutua atención) a las imágenes intrigantes de Juan Muñoz, la escultura contemporánea ha ido afirmando cuidadosamente su indefinición, en un amplísimo panorama que aquí solo puede esbozarse, pero que posee muchas ramificaciones.

El contenido del ya antiguo (1978), pero eficaz artículo es conocido (más allá de sus intrigantes esquemas) (Krauss, 1996): la ruptura del vínculo tradicional entre escultura y monumento, que Krauss sitúa en dos obras emblemáticas de Auguste Rodin, *Las puertas del infierno* y su monumento a *Balzac*, señala el inicio de la escultura moderna. Estas transformaciones conducen a la desaparición del pedestal (Krauss afirma, muy gráficamente, que el soporte es devorado por la escultura) y a una relación novedosa e insumisa con la arquitectura y el paisaje que podría tener su manifestación más extrema en las obras de Richard Long y sus bellas reflexiones: “he convertido el pasear en esculpir [...] en cada nuevo paseo llevo el recuerdo

y la experiencia de todos los demás” (Long, en Raquejo, 1998: 114) y, en general, en las manifestaciones que convierten la escultura, directamente, en arte público.

En la secuencia de Krauss de la crisis del monumento, podríamos situar también la propuesta de Picasso de *Monumento funerario a su amigo Guillaume Apollinaire*, ideado en 1918, una reflexión sobre el vacío que tiene como fuente, al parecer, *El poeta asesinado*, del propio Apollinaire y la idea de hacer una “estatua de nada”. Antes del encuentro con la escultura de Julio González, tan influyente, a través de la obra de David Smith en la producción de Jackson Pollock y otros expresionistas abstractos. Aunque la colaboración de González y Picasso fue extraordinariamente fértil para la historia del arte, el primero escribió, en un texto muy citado, que Picasso “todo lo ve como escultor” (González, 2022: 18), pero lo que parece desprenderse de las declaraciones de Picasso es lo contrario, que lo ve todo como pintor. En todo caso, la relación de la escultura de Picasso con su pintura queda muy clara, especialmente en los primeros modelos (como la *Cabeza de Fernande*, de 1909), que parecen querer desarrollar las pinturas cubistas, expandirlas, podría decirse, dotarlas del volumen que las figuras pintadas sugieren. También

las últimas esculturas, a las que el color da un cierto aspecto *pop*, poseen una cierta referencia pictórica; en cualquier caso, el diálogo es siempre fluido en el ámbito de las obras de Picasso, un recorrido de ida y vuelta.

Es distinto el fascinante camino de Julio González, que va exclusivamente de la pintura a la escultura, y que pudo acelerarse tras la propuesta de Picasso para trabajar juntos; “Picasso indicó el camino a seguir. Bastaba con recortar los cuadros cubistas según las distintas perspectivas, según las inclinaciones de los planos” (Descarges, 2022: 50), el paso siguiente, más allá del ensamblaje que sigue al recorte, de la máscara africana y de la estética cubista, sería el de “dibujar en el espacio gracias al vacío” (Descarges, 2022: 55), esto era hacer escultura para Julio González, aunque, naturalmente, hay otras vías, como la de trabajar los volúmenes y las masas compactas, esto es lo que ocurre en su emblemática *Montserrat* de 1937, sorprendentemente abstracta en la distancia corta. Todo esto supone una radical refundación de la escultura, su incorporación a la modernidad, una patente afirmación de independencia de la pintura y un verdadero discurso de la materia y del espacio.

La escultura deja de ser así “demasiado literal, demasiado inmediata” (Greenberg, 2002: 162), abandona los materiales tradicionales en favor del hierro y el acero, no llena el espacio, se abandonan las nociones de talla y modelado, importa “construir, armar, montar, disponer” (Greenberg, 2002: 164), la escultura se convierte así en exclusivamente visual, algo que favorece su vinculación inevitable a la tercera dimensión, “la pintura y la arquitectura se esfuerzan hoy en por alcanzar una autosuficiencia [...] que, de momento es exclusiva de la escultura” (Greenberg, 2002: 167). A la larga, la lectura de Greenberg se muestra como muy vigente; antes que nada, la escultura moderna es interpretable desde el campo arquitectónico, sobre todo porque lleva a cabo una reflexión muy abierta sobre el espacio, éste parece su principal argumento.

Forma

Aunque el vacío posee una gran importancia en la escultura de Jorge Oteiza (queda muy claro en algunas de sus figuras de Aranzazu), la forma parece ser un criterio fundamental en este lector de Adolf von Hildebrand y Henrich Wölfflin. Fiel a la visión de Herbert Read de que la escultura moderna es “un arte de huecos” (Read, 1994: 106). Oteiza parece hablar de la relación de las formas con el espacio; “la Escultura se preocupa de enseñarnos una especie de respiración visual que nos permite sumergirnos en las cosas y los acontecimientos del

Espacio, enriqueciendo nuestra sensibilidad, ampliando nuestra libertad, asegurando espiritualmente nuestra existencia” (Oteiza, 1994: 146). Oteiza procede por parejas de conceptos, como haría Wölfflin en su análisis de la pintura; concibe la arquitectura como la suma de todos los lenguajes artísticos y piensa que, igual que la arquitectura, la escultura moderna es una creación de espacio, Gotfried Semper y August Schmarsow son fuentes fundamentales en el pensamiento de Oteiza.

Giulio Carlo Argan y sus trabajos sobre la construcción del concepto de espacio es fundamental también en el pensamiento de Oteiza, que tuvo ocasión de oír, en 1964, al historiador italiano; es sabido que Argan considera que hay dos elementos presentes en la noción de espacio, la naturaleza y la historia (esta última como proceso de construcción de conceptos), a partir de la época barroca, dice el gran historiador, el arquitecto no es alguien que *representa* el espacio, sino que “hace el espacio” (Argan, 1984: 18).

Nacido en 1908, Oteiza está en Argentina cuando comienza la guerra civil, no es propiamente un exiliado, aunque pasa algunos años en Latinoamérica, de donde regresa al final de la década de los cuarenta, así que, pese a que su consolidación definitiva venga en 1957, podemos considerar la obra de Oteiza como un elemento de continuidad entre los años treinta y la posguerra, como la de Ángel Ferrant, coetáneo, como es bien sabido, de Picasso, y cuya trayectoria tiene en el surrealismo una importante estación de paso. En Latinoamérica, Oteiza tendrá ocasión de practicar, en combinación con su constante obsesión matemática, una mirada cercana al Dadaísmo y al Surrealismo, algo que se nota en sus curiosos *minutogramas* (Azanza, 2018).

El propio escultor ha hablado del carácter religioso de su escultura, que registra influencias de Alberto Sánchez, Ángel Ferrant, Henry Moore, Alberto Giacometti o Barbara Hepworth y que, como es habitual en la vanguardia, juega con la idea de situarse en el grado cero del arte. Para algunos de sus estudiosos, el punto álgido de la escultura de Oteiza es el conjunto de obras titulado *Propósito experimental*, que presentó a la Bienal de Brasil de 1957 y que supuso el primer premio y su consolidación definitiva. *Propósito experimental*, que es, sobre todo, una serie de formas geométricas que se desarrollan en el espacio, en las que prima la noción de cilindro abierto. El escultor considera esta serie de obras como una sola escultura que se va desarrollando. En realidad, estas dos palabras podrían definir la obra, y la actitud de Oteiza. Más que otros escultores españoles, Oteiza se acerca al arte geométrico que se desarrolló sobre todo en Latinoamérica en la segunda mitad

del siglo XX. Su argumento principal es el vacío, pero buscado en el interior de las formas, por eso entre sus referentes está el *Cuadrado blanco* de Malevich y las reflexiones de Naum Gabo sobre el espacio. Por eso se ha visto en ocasiones la escultura de Oteiza como un “gozne entre las vanguardias ‘constructivistas’ clásicas y el minimalismo” (Marchán, 2003: 222).

Espacio

Aunque dibuje en el espacio en sus primeras obras (ha conocido a Julio González en París), acabará por predominar el espacio sobre el dibujo en sus obras posteriores. Más que dibujar en el espacio, Eduardo Chillida se sitúa en él, lo ve como el gran rectángulo de un campo de fútbol y adopta la posición del guardameta de la Real Sociedad que fue en su juventud; conocer el espacio supone prever la trayectoria del balón, “pura geometría aplicada al fútbol, que después he aplicado al arte y al espacio” (Chillida, 2003: 139), lo explicaba en una fascinante conversación sobre fútbol y escultura con el cineasta Gonzalo Suárez. Recuérdese que Eduardo Arroyo veía el cuadrilátero de boxeo antes del combate “como un cuadro iluminado, destinado a crear tensión y a su vez es también lugar de tensión. Allí puede pasar de todo y debe pasar de todo” (Arroyo, 1989: 61). Grandes masas colgadas y quietas, como el *Lugar de encuentro* del Museo de Escultura al aire libre de Madrid, un móvil potencial (Chillida conoció y admiró a Alexander Calder), no parece haber modo más rotundo y convincente de suprimir el pedestal.

Chillida reconoce la capacidad de escultor de Picasso, aunque subraya el papel de Julio González y casi niega (aunque lo haga con una gran elegancia) que esa escultura tenga alguna influencia en la suya (Chillida, 2003: 63), hay una importante, y multidireccional, derivación teórica en la obra de Chillida, Platón, su idea de que la geometría euclidiana sólo sirve sobre el papel (así se lo explica a Víctor Gómez Pin), sus colaboraciones con Heidegger y Cioran, su admiración por la obra de Goethe y Hölderlin y por fin, su gran interés por la teoría de las catástrofes de René Thom, son elementos primordiales en el pensamiento de Eduardo Chillida; a todo esto habría que añadir una particular religiosidad que le hace concebir el espacio como una creación divina que puede, sobre todo, señalarse, pero es difícilmente transformable. Antonio Beristain asocia de algún modo esas actitudes de Chillida a la “comprometida postura espiritual del católico relativamente heterodoxo J. Beuys” (Beristain, 1992: 11), puede que las actitudes de los dos artistas ante el mundo no sean tan distintas.

Ciertas afirmaciones de Chillida, como algunas de sus obras, se acercan a los planteamientos

teóricos del *Land Art*; la escultura es “una parte del espacio y una parte del tiempo” (Chillida, 2003: 23); “Yo era pequeño, pero me emocionaba saber de dónde venían las olas. es decir, que ya estaba trabajando en el *Peine del viento*, en cierto modo, sin saberlo” (Chillida, 2003: 42). El *Peine del viento* sirve para atisbar la naturaleza, para intuir el viento, para vislumbrar el universo, como el inacabado *Observatorio* de Robert Morris, pero también, rehecho en muchas ocasiones, señala lo ancestral y sacraliza el lugar.

Es también el caso de *Elogio del horizonte*, en Gijón, señala el espacio y orienta la mirada al horizonte, al que, literalmente, elogia. El espacio, la luz y el aire, forman parte de la escultura, que, en ocasiones pretende, como el *land*, identificarse con el paisaje hasta la ocultación, lo cual no deja de traslucir una voluntad de eternidad. Las evocaciones del Monumento a la tolerancia, que en Sevilla, desde 1992, recuerda la expulsión de los judíos en 1492. Las formas del monumento son de una gran complejidad, según se mire, puede evocar un puente (algo inestable), se ve un arco apoyado en el suelo de modo aparentemente inestable y un acogedor espacio curvo, como siempre, la escultura de Chillida admite múltiples lecturas y, sobre todo, diferentes sensaciones. Las esculturas de Chillida no son figurativas ni abstractas, responden a la búsqueda del escultor al margen del arte clásico.

Las *Gravitaciones*, delicadas obras en papel que no se pueden calificar de pinturas o dibujos, porque a veces son hojas de papel dobles, en uno de cuyos lados se transparenta un hueco, podrían considerarse a medio camino entre la figuración plana y la escultura, han sido consideradas por Chillida como su “música de cámara” (Chillida, 2003: 25), es muy interesante esa equiparación de su escultura con la música, recrea la idea de la música como forma pura, por otro lado, su propia explicación de las gravitaciones recuerda la liviandad, la ligereza aparente, de algunas obras de Alexander Calder; “hay gravitaciones que no son nada más que unos papelitos pequeños, incluso blancos, no tienen ni siquiera tinta y están atados de una manera muy especial y están funcionando” (Chillida, 2003: 25). Música de cámara en el contexto de una obra amplia, variada en técnicas y materiales; Chillida ha trabajado el acero, el hierro, la piedra, la madera, la arcilla, entre otros, sus grandes obras presuponen un proyecto de arquitectura (unos estudios que Chillida empezó) o ingeniería, su colaboración con José Antonio Fernández Ordóñez resulta proverbial.

Martin Heidegger eligió a Eduardo Chillida para acompañar con imágenes un texto breve y profundo que escribió sobre piedra en 1969, “El arte y el espacio”, ahí hay una definición de escultura que,

con toda seguridad, suscribirían la mayoría de los artistas contemporáneos, especialmente, Chillida: “La escultura: la materialización del ser en obra, en cuanto establecedora de lugares” (Heidegger, 1992: 61).

Tiene razón Félix Duque, la relación de Oteiza y Chillida con la vanguardia es problemática; “hay algo en Chillida (y en su gran antagonista cordial: Jorge Oteiza) que lleva a exacerbación la fascinación y a exasperación la repulsa, y que desde luego lo separa de las vanguardias, de las que en modo alguno puede considerarse epígono, sino más bien –diríamos– heredero *subversivo* o ‘a la contra’” (Duque, 2014: 22).

Narrativa

La última expansión que tratamos es la Juan Muñoz, culto, cosmopolita, su obra mira a la literatura (Eliot, Borges), a la filosofía (Lévinas), a la historia del arte escrita. De entrada, las propuestas neobarrocas de Muñoz cuestionan la relación entre escultura y arquitectura, tanto la relación tradicional como la que se establece desde la vanguardia, no podemos tropezarnos con la escultura de Muñoz (recuérdese la definición de Barnett Newman) porque estamos, literalmente, dentro de ella, sus reflexiones sobre la casa ayudan a entender su escultura, verdaderamente expansiva, tanto que, en ocasiones funciona como una arquitectura dentro de otra: “La casa elegida es todo lo contrario de una raíz, ella indica la condición errante que la ha hecho posible”.

Muñoz pertenece a la generación de Robert Gober, Mike Kelley, Paul McCarthy, aunque no dejen de interesarle Alberto Giacometti, Robert Morris o Robert Smithson o Richard Serra, aunque Muñoz marcó, en 1995, una importante diferencia teórica con los tres últimos que, en realidad, define su arte y le sitúa en su época, que ya es otra: “La diferencia entre estos artistas y yo se manifiesta en la famosa afirmación de Frank Stella ‘lo que ves es lo que ves’. Para mí, lo ve ves no es lo que parece” (Wagstaff, 2009: 26). La ficción, la paradoja, poseen una enorme importancia en la obra de este escultor multidisciplinar, que trabajó con materiales y medios muy diversos, como el sonido o la escritura; insertó, mucho mejor que otros, la noción de espectáculo en su arte, en el que debe tenerse muy en cuenta su fascinación por la ventriloquía, donde el verdadero narrador se oculta detrás del que vemos (en la obra de Proust, el narrador es el verdadero protagonista, pero no es el autor), pero hay algo de aterrador en el espectáculo de ventriloquía, como lo hay en el espectáculo de marionetas (Von Kleist, 2008). Alguien mueve siempre los hilos; “el muñeco que

llamamos ‘materialismo histórico’ (Benjamin, 1982: 177), y cuyo símil, para el pensador alemán es un “enano jorobado” que mueve los hilos de un autómatas que juega (y gana) partidas de ajedrez, es el inicio del que fue, presumiblemente, su último escrito.

En el espectáculo hay una presencia del truco, un intento de suspensión de la percepción (Crary, 2008). No hay que olvidar que Muñoz fue, también comisario de exposiciones de escultura muy relevantes, como *Correspondencias* que llevó a cabo en 1982 con Carmen Giménez, que tenía como argumento principal la relación entre escultura, arquitectura y espectador y que incluía obras de Emilio Ambasz, Peter Eisenman, Frank O. Gehry, Leon Krier, Robert Venturi, Eduardo Chillida, Mario Merz, Richard Serra, Joel Shapiro y Charles Simonds. No son relaciones fáciles, como recuerda el escultor en el catálogo de la exposición a propósito de los conflictos de Richard Serra con Renzo Piano y Richard Rogers, o con Robert Venturi que, explica Muñoz, “afirmó que él podía utilizar el lenguaje de cualquier artista, incluido el diablo, de la forma en que quisiera” (Muñoz, 2009: 45).

La escultura de Muñoz trata de todo esto, reflexiona sobre el sistema del arte, sobre la relación inefable entre el arte y la palabra, su conocido *The Wasteland* (1986). Su interés por la obra de T. S. Elliot y, como recuerda Sheena Wagstaff, la deuda de Eliot con James Frazer y *La rama dorada* (1890), un penetrante análisis sobre creencias, religión y magia, como la presencia de la obra de Samuel Beckett en *Stuttering piece* (1993), seguramente Muñoz suscribiría las palabras de Carlos Alcolea; “a Deleuze no lo pintas, lo lees”.

La obra de Muñoz se relaciona con la escenografía, con el teatro, pero él quiere que el espectador, el observador sea realmente actor en una obra que le envuelve, un actor inmóvil, otra forma de entender el espacio y la escultura.

Coda

La escultura española, a lo largo del siglo XX, ha rebasado aquella (in)definición que formuló Barnett Newman en los años cincuenta: “La escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para ver una pintura” (Krauss, 1996: 295), ha roto los límites de la sala de exposiciones para dialogar, directamente, con el universo.

Bibliografía

- ARGAN, Giulio Carlo (1984), *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión (1961).
- ARROYO, Eduardo (1989), *Sardinas en aceite*, Barcelona, Mondadori.
- AZANZA LÓPEZ, José Javier (2018), "Arte y estética en los *minutogramas* de Jorge Oteiza", *Archivo español de arte*, XCI, 361, 2018, pp. 47-64.
- BENJAMIN, Walter (1982), "Tesis de filosofía de la historia" (1940), *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus.
- BERISTAIN, Antonio (1992), "Prólogo", Kosme de BARAÑANO, *Chillida, Heidegger, Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- CHILLIDA, Susana (ed.) (2003), *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Barcelona, Destino.
- CRARY, Jonathan (2008), *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal (1999).
- DESCARGUES, Pierre (2022), "Julio González" (1971), *La escultura del vacío*, Madrid, Casimiro.
- DUQUE, Félix (2014), "Del vacío instante", *Escritura e imagen*, 10.
- GONZÁLEZ, Julio (2022), "Picasso escultor" (1936), *La escultura del vacío*, Madrid, Casimiro.
- GREENBERG, Clement (2002), "La nueva escultura" (1958), *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós.
- HEIDEGGER, Martin (1992), "El arte y el espacio" (1969), Kosme de BARAÑANO, *Husserl, Heidegger, Chillida. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, San Sebastián, Universidad del País Vasco, 1992.
- KLEIST, Heinrich von (2008), "Sobre el teatro de marionetas" (1810), *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid, Hiperión, ed. de Jorge Riechman.
- KRAUSS, Rosalind, "La escultura en el campo expandido" (1978), *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
- LONG, Richard (1998): "Conversación transcrita del vídeo *Stomes and Files. Richard Long in the Sahara*" (1988), en RAQUEJO, Tonia: *Land Art*, Ondarrabia, Nerea, 1998, p. 114.
- MARCHÁN FIZ, Simón (2003), "Una poética de la desocupación y el vacío. El transitar de Oteiza desde la escultura a la arquitectura", Delfín RODRÍGUEZ (ed.), *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
- MUÑOZ, Juan (2009), "Notas afines a tres" (1982), *Escritos*, Museo Reina Sofía.
- OTEIZA, Jorge (1994), *Quosque tándem... Ensayo de interpretación del alma vasca*, Alzuza, Pamiela (1963).
- READ, Herbert (1994), *La escultura moderna. Breve historia*, Barcelona, Destino.
- WAGSTAFF, Sheena (2009), "Un espejo de la conciencia", *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*, Madrid, Museo Reina Sofía.

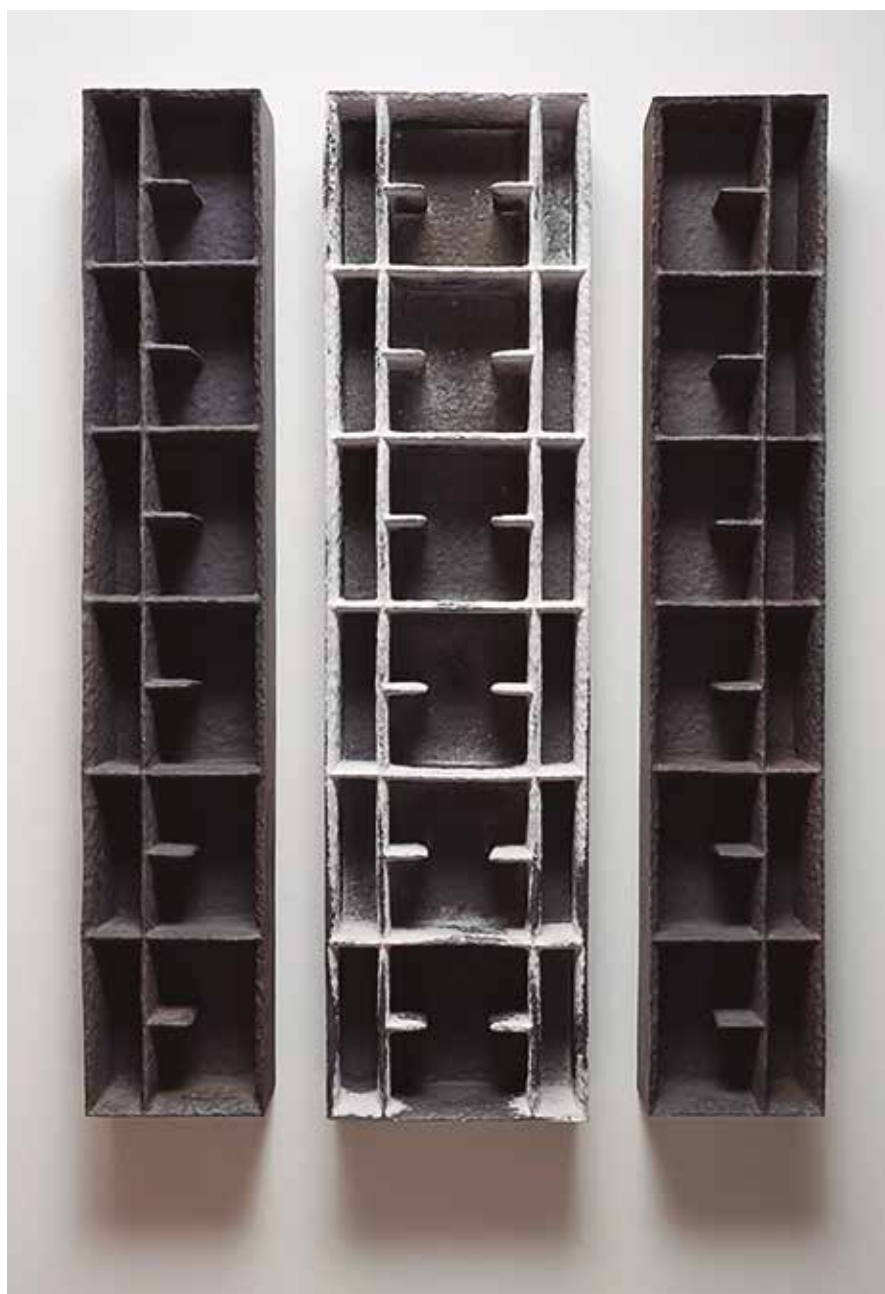


Fig. 1. *Escultura para el silencio*, 1997, Enric Mestre

Miradas previas, en torno a la desmaterialización de la escultura valenciana. Medio siglo de aventuras, entre los ochenta y las primeras décadas de la nueva centuria

Román de la Calle
Universitat de València-Estudi General

A modo de introducción contextual

Las muestras expositivas, que son auténticas palancas funcionales de nuestra memoria artística -lo sabemos sobradamente, por experiencia profesional-, nunca se limitan, en general, a *atestiguar* -es decir, a ser simples testigos de unos hechos-,

que tal narratividad esté eficazmente articulada, en su didáctica linealidad explicativa. Por eso los auténticos senderos de la historia del arte, abiertos al público, son, realmente, las exposiciones vividas y estudiadas, a fondo.



Fig. 2. *Obra 1979, 2007*, Joan Cardells

A *fuera* de sinceros, la posible historia no será tal hasta que no quede, efectivamente, respuntada, al menos, por una serie de activas miradas retrospectivas que, desde el presente, *intervengan* decididamente -como eje y fulcro- en la estructuración narrativa del pasado, bien sea este relativamente inmediato o quizás, incluso, algo más remoto.

Sin duda, ese es el auténtico reto y el indiscutible riesgo que asume toda *propuesta de lectura retrospectiva, de un período y/o de un tema*, al objetivarse, a través de los dispositivos metodológicos de las muestras artísticas planteadas *de facto* o virtualmente, como eficaz estrategia de estudio. Transformando, pues, -con sus resolutivas intervenciones- la experiencia vivida en historia mostrada, de alguna manera, se institucionaliza un determinado segmento del pasado, al hilo de su activada reconsideración analítica y narrativa. Es decir que las obras mostradas forman, también, parte esencial de la propia escritura expositiva, sin dejar de ser, a su vez, referentes básicos y engranajes determinantes de la misma.

De hecho, pues, las muestras expositivas -efectivas o hipotéticas- siempre pretenden narrar historias, construyéndolas y legitimándolas, con la solvente mediación de un discurso relativamente autónomo y virtualmente innovador, respecto a la trama referencial que de su objeto de estudio oportunamente se nos propone, en el marco de un dilatado análisis sociocultural. En este caso específico, se trata de acercarnos a *La Desmaterialización de la Escultura Valenciana, en medio siglo de experiencias, desde*

los años ochenta a la actualidad. E intentaremos, para ello, un doble y paralelo recorrido, armonizando estratégicamente tanto la vertiente genérica de los rasgos teóricos e históricos globales, *estudiados en el propio texto que vamos a ofrecer*, junto al obligado juego de especificación referencial añadido, *expuesto prioritariamente en el conjunto de notas añadidas al estudio desarrollado*, ancladas metodológicamente, paso a paso, en el propio y concreto marco valenciano de esas décadas, tomado como horizonte explicativo.

Ahora bien, tras lo dicho, debemos tener en cuenta que todo análisis cultural implica siempre, de uno u otro modo, el recurso a una determinada periodización histórica -si no como teoría explicitada, al menos como imprescindible hipótesis y barandilla de trabajo- a sabiendas de los riesgos de decantamiento que, a menudo, ello supone, en favor de pautas historiográficas claramente teleológicas. Y, sin duda, uno de tales riesgos radica en la soterrada inclinación a *minimizar, un tanto, las diferencias coexistentes*, en el periodo abordado, mientras se *acentúan*, por el contrario, quizás por clara compensación, *las homogeneidades en el contexto histórico* reconsiderado.

Avisados ante estos escollos, justamente al enfrentarnos con las iniciales páginas de la década de los ochenta, que abre nuestra encomendada reflexión, se trataría de explicitar, prioritariamente, no ya tanto la existencia de *claves estilísticas homologantes*, sino más bien la decidida emergencia de *pautas culturales dominantes* y, en consecuencia, relativamente compartidas. De esta forma se opta, prevalentemente, por "una concepción -más flexible y eficaz en sus alcances metodológicos- que permita la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí", como marco descriptivo general del periodo abordado.

Así la hipótesis de periodización histórica subyacente, al seguimiento de la desmaterialización en la escultura valenciana, se nos distancia, estrictamente hablando, del habitual *rastros de homogeneidades estilísticas, definidoras de los fuertes lenguajes artísticos, establecidos o en vías de consolidación*, que podamos encontrar, para centrarse, propedéuticamente, en la *discriminación de las virtuales pautas socio-culturales predominantes*.

Lo cual se nos impone, como algo mucho más directo y efectivo, en cuanto vía de acercamiento a la comprensión global de tales décadas, desde donde es dado establecer, a su vez, las inmediatas referencias al ámbito valenciano y *-pari passu-* al fenómeno emergente del redoblado *interés mostrado, concretamente, por la escultura y sus modalidades e interrelaciones transdisciplinares*

y desmaterializadoras, en su salto del objeto, a la imagen, por ejemplo.

Desde esta óptica, quizá convenga iniciar nuestras consideraciones con una doble constatación previa:

- a. por una parte nos topamos con la abierta existencia de *una nueva situación sociopolítica* que, de la mano de la prolongada transición democrática, iba a incidir resolutiva y claramente en la dinámica cultural;
- b. por otro lado es, asimismo, obligado reconocer -en esa diferenciada y *álvida reactivación de la cultura* de entonces- la proliferación, no menos evidente, de una serie encadenada de opciones heterogéneas, diferenciaciones aleatorias y, ante todo, la coexistencia de pautas y fuerzas distintas, cuyos entusiasmos epocales difícilmente mantuvieron -desde tal perspectiva, ahora ya distanciada- directas proporciones con sus desiguales rendimientos y efectivos aportes.

Ahora bien, junto a esa doble constatación fáctica -y en estrecha relación con ello- conviene asimismo matizar, ya de entrada, otras imprescindibles observaciones. Así, si por un lado es imprescindible hacer referencia a *la nueva situación sociopolítica, entonces emergente* y reconocer que, de ella, la vertiente cultural recibió fundamentales impulsos -tanto de cuño personal como institucional-, no es menos cierto que, en los ochenta y décadas subsiguientes, esa concreta situación no se transformó, por lo general, en elemento autorreferente, para el quehacer artístico, es decir no se "tematizó", en el grado en que hubiera podido augurarse, como clave inmediata de la acción plástica emergente.

Más bien diríase que aquella nueva coyuntura se circunscribe, casi por completo, a la aportación de *ciertas condiciones de posibilidad favorables* a los nacientes desarrollos artísticos, los cuales no miran especularmente hacia la inmediata situación gestada, ni tampoco -en nuestro contexto valenciano- se inscriben, espontáneamente, en torno a las recuperaciones autóctonas de las herencias del buscado / añorado *genius loci*.

Podría pensarse, pues, que aquella relativa celeridad por conseguir una cierta normalización con / frente a las pautas exteriores / internacionales y por recuperar el *décalage* históricamente producido -y arrastrado de generación en generación- obliga e impone, casi por doquier, una especial atención, sensibilidad y búsqueda, volcadas totalmente hacia los añorados *conocimiento y dominio de las pautas constitutivas del panorama artístico internacional*, aunque solo sean contempladas con la

explicable lejanía, intermitencia y parcialidad de aquellos momentos².

De hecho, tales deseos de común *aggiornamento* -en el doble sentido que comporta el término, de "aplazamiento" y de "puesta al día"- pasan también directamente por dejar, entre paréntesis, todo aquello que había estado excesivo tiempo inscrito en la propia piel histórica -y que se da por clausurado y felizmente preterido-, a la vez que, asimismo, se pretende actualizar todo el amplio bagaje ajeno / lejano, no vivido directamente entre nosotros, y que el transcurso temporal había acabado por convertir ya en escamoteada memoria común, quizá sobrevenida.

Todo lo cual no deja de acentuar la propia heterogeneidad y la amplia variabilidad de la cadena de metamorfosis producidas en aquellos oportunos reciclajes, enclavados a caballo, *entre las formas "residuales" de la dictadura y las esperanzadas opciones "emergentes"*, de entonces, propiciando de hecho una curiosa cartografía sociológica de las preferencias y de los gustos estéticos de tales décadas de transición -sobre todo en la bisagra de los ochenta y noventa-, que, por supuesto, incluso hoy, siguen rezumando abundante material estimativo e interés histórico.

Más aún, si se tiene en cuenta que ese *juego de tensiones, entre lo residual y lo emergente* -como funcionales categorías globalizantes- enraizado en el marco artístico de aquella coyuntura, no dejaba de ir urdiendo, en su entorno, con su paulatina disociación, un creciente cariz politizante, que más tarde -especialmente ya en la segunda parte de la década de los noventa- optaría por asumir reacciones programáticas, en la planificación de la política cultural respectiva, no exenta quizá de ciertas actitudes revanchistas, acentuándose, por ello, en cierta medida, la paulatina ideologización de la cultura.

Si en la *década de los ochenta* dicho juego se da, prioritariamente, en el seno de las propias políticas personales, en vistas a una presunta normalización de las opciones individuales, de cara a la nueva situación, por el contrario -ya en las *postrimerías de la citada década* y especialmente en los noventa- la tensión entre lo residual y lo emergente se cataliza, de forma directa, entre las políticas mutuamente diferenciadas con radicalidad, al amparo y con el refuerzo de otros contextos ideológicos, que poco o nada tienen ya que ver, en aquella normalización previa, planteada en los ochenta.

Son, pues, dos situaciones claramente dispares las que abren y cierran, sociopolíticamente, estas décadas, de cara al fin de siglo. Y había, sin duda, que hacerlo constar, de forma explícita.

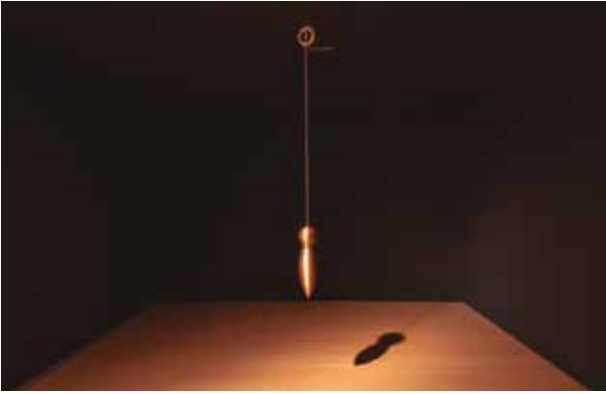


Fig. 3. *El péndulo de oro*, 2006, Ángeles Marco, IVAM

Las pautas culturales dominantes: entre lo local y lo internacional

Pero volviendo, por otra parte, al dato no menos fundamental, de *las opciones heterogéneas y su coexistencia*, en los ochenta y noventa, supondría un planteamiento no solo ingenuo sino de franca miopía limitarnos, simplemente, a constatar tales juegos de diversificaciones estilísticas, amparadas bajo el término común -tan reutilizado- de socorrido *eclecticismo*, con amplia mezcla de diferenciadas opciones y posibilidades.

De ahí la necesidad de encuadrar estos hechos bajo la concepción de una pauta cultural dominante, en el ámbito de tales décadas, matizando en gradaciones complementarias sus posibles declinaciones, que irían, instalándose descriptivamente, *desde las caracterizaciones generales -evidentes en el pulso internacional- hasta las abundantes intermitencias de las opciones más localistas*.

Es decir, que dichos “eclecticismos” -en cuanto coexistencia de opciones heterogéneas, a cuyo través la desmaterialización se irá gestando pauta y estratégicamente- pueden entenderse, de forma reductiva, como *rasgos culturales dominantes de la época* o más bien -dando paso a una mayor complejidad explicativa- plantearse como *efectos derivados, justamente, de las pautas que caracterizan el periodo*, algunas de las cuales podrían recapitularse aquí, subrayándolas, extensivamente, como rasgos constitutivos:

- a. la existencia de *una nueva superficialidad*, que se generaliza no solo en la vertiente teórica -de la mano del recurrente “pensamiento débil”- sino también en la desbordante cultura de la imagen, tan proclive al estricto simulacro;
- b. el quebrantamiento de *la propia historicidad, transformada en repertorio homologado de formas disponibles y combinables*

-flotando por igual y sin raíces, en el mismo plano de opciones-, lo que determina, sin duda, el desarrollo de nuevas modalidades de relaciones sintácticas, en el quehacer artístico;

- c. el surgimiento de un *sustrato emocional diferenciado, planteado como el ocaso de los efectos personalizados* -quizás por la fragmentación del propio sujeto-, provocando que los sentimientos sean preferentemente impersonales y floten libremente en una eufórica intercambiabilidad;
- d. el culto admirativo por *las nuevas tecnologías y su carácter redentor*, que sin duda pone en jaque las posibilidades y expectativas de futuro de los habituales procedimientos y estrategias, aplicadas en las modalidades artísticas consagradas³, potenciando tanto las actitudes de relevo y sustitución en el contexto de los multimedia como las auto-revisiones y las búsquedas de nuevas salidas híbridas y fuertemente reflexivas, centradas en la virtual crisis de los propios medios “tradicionales”;
- e. *el replanteamiento de la función de la cultura, como estructura social*, y de la misión política del arte en el nuevo contexto existencial humano, en el que posiblemente ha menguado o perdido ya su autonomía relativa, al convertirse todo en cultura y abolirse cualesquiera distancias entre los diferentes ámbitos, dentro del sistema, asumido como espacio globalizador;
- f. el paulatino *desplazamiento del interés por el objeto hacia la consagración de la imagen*, por un lado, o por *el relevo escalonado de la materialidad por la idea*, por otro, así como por las revisiones reductivas de los contextos sintácticos, efectuados bajo la seductora motivación de los crecientes empujes minimalistas y de las imparables estrategias procesuales, junto a la diversificada acción de los sistemas;
- g. *la aproximación del quehacer artístico al ámbito de lo cotidiano*, interrelacionándose así arte y vida, pero también incrementando *su posible imbricación con el compromiso político y la consciencia de la responsabilidad reivindicativa*.

Si el conjunto plural de tal mosaico de rasgos conforma una especie de pauta cultural dominante -desde una perspectiva generalizadora- ciertamente hay que pensar que los imperativos de autoafirmación y normalización que las décadas de los

ochenta y noventa vinieron a implantar en nuestro propio contexto valenciano, dentro de las comunes coordenadas de la situación española, no deben escindirse ni separarse de tal tabla de caracterizaciones citadas.

Al fin y al cabo, dicha autoafirmación normalizadora del hecho artístico no haría sino encaminarse y adscribirse a la suma de dichos parámetros, con las conocidas urgencias y reajustes de determinadas prácticas preponderantes: *primero y más intensamente desde la práctica de la pintura* y, luego, *desde la amplia renovación escultórica* y, asimismo, *con el auge de la actividad fotográfica*, para derivar, por cierto, hacia los registros de la hibridación y las estrategias de los multimedia, como posteriores vías determinantes de resolutive dinamización.

Por supuesto, esa *autoafirmación de la cultura artística* pasa, además, *por una eficaz reorientación de las intervenciones institucionales*, decididas a remediar carencias, provocar estímulos y recuperar tiempos y espacios. Y todo ello implicaba la revitalización del medio artístico en sus diferentes niveles, no solo en su actividad propiamente interior -dentro del contexto respectivo- sino sobre todo, y lo más difícil, en sus nexos exteriores, aspirando a superar, efectivamente, un endémico aislamiento.

En realidad, entre nosotros, la concreta historia de este proceso pasa, además, obligatoriamente por tres bisagras cronológicas, que habría que traer a minuciosa colación: *la creación del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)*⁴, *la previa trayectoria de la Sala Parpalló*⁵ y *la creación de las Facultades de Bellas Artes, en el decurso de tales décadas*⁶.

De forma paralela, nos encontramos históricamente, asimismo, con las necesarias referencias -meta de múltiples y compartidas peregrinaciones, escapadas y viajes, de entonces- a otras citas ineludibles, a través de los periódicos / respectivos reencuentros con la Fundación Juan March, la Fundación Caixa de Pensions, la Fundación Miró, y/o las programaciones cíclicas del Ministerio de Cultura, del Centro de Arte Reina Sofía y la obligada llamada periódica de la Feria Internacional de Arco. A fin de cuentas, se trata de trazar todo un mapa escenográfico básico, junto a la creciente proliferación, paralela, de galerías de arte y la apertura de nuevos espacios museísticos, de imprescindible consideración, en todo apunte relativo a dicha década⁷.

Asimismo, conviene recordar el papel que, desde una perspectiva interna, igualmente jugaron *determinadas instituciones municipales* -en su mayoría propiciando encuentros de carácter bienal- respecto al respaldo y promoción de la actividad escultórica. De hecho, fueron en tales foros donde comenzó a despuntar, con fuerza, la renovación de la

escultura en Valencia, a través de convocatorias de tipo competitivo, dado que se trataba de concursos y de la ineludible asignación de galardones.

Curiosamente, así como en torno a la pintura, ya a lo largo de la década, fueron surgiendo, en nuestra recién estrenada autonomía, periódicos balances más o menos selectivos de la situación artística, articulados desde distintas labores de comisariado⁸, en lo que respecta, propiamente, a la actividad escultórica, no se dieron dichas modalidades de revisión, explícitamente planteadas como tales, sino que fueron precisamente las iniciativas, concebidas como *ediciones cíclicas de los diferentes concursos*, las que, en paralelo, asumieron y desempeñaron, por lo general, tales funciones⁹, aunque solo colateralmente cabría apuntar algunas concretas y válidas excepciones¹⁰.

Este singular hecho obligaba, en realidad, a que los propios escultores participaran en dichos concursos periódicos, no solo para contrastar y poner a prueba, en el seno de los certámenes, sus correspondientes planteamientos y aportaciones, frente a los del resto de asistentes, sino además para dar a conocer sus trabajos y subrayar su testimonial presencia, en el contexto escultórico valenciano, a través de las pertinentes exposiciones colectivas y las ediciones de los respectivos catálogos¹¹.

Sin duda alguna, este fue el camino básico por el que, inicialmente, decidieron transitar, con demostrada ilusión y diversificada fuerza, los jóvenes nombres de nuestra nueva escultura. El paso ya a otros concursos nacionales y su inclusión en las programaciones expositivas de determinadas galerías valencianas o de ámbito estatal -que crecientemente, en la segunda mitad de los ochenta y en los noventa, dedicaron su resolutive atención a la escultura- dieron paso a etapas no menos imprescindibles y obligadas, en vistas a la necesaria consolidación de sus respectivas trayectorias futuras, de entonces.

Los repliegues históricos de la escultura valenciana

Quizás es, precisamente, en el ámbito de la escultura donde, de forma más marcada e incisiva, se fue dando, en estas décadas, la ya citada tensión entre "lo residual" y "lo emergente", teniendo muy en cuenta los escasos enlaces históricos de los que, en el seno de nuestra propia diacronía, los jóvenes escultores podrían disponer como referencias anteriores (no ya como modelos sino simplemente como escuetas guías de actuación). Y la escisión y distanciamiento con los bagajes precedentes es no solo clara, sino radical: de hecho, pudiendo decirse que *no hubo ancestros propios con los que enlazar, reforzarse o cotejar*; aunque,

por otro lado, las posibles filiaciones a rastrear- tan necesarias y básicas, siempre, en cualesquiera generaciones emergentes- solo cabía hallarlas en determinadas pautas personales, que habían sido capaces de recorrer el arte del siglo XX y, sobre todo, que habían destacado, en el desarrollo inmediato de la escultura internacional¹².

En este sentido, es innegable la positividad de las revisiones que son promovidas por una serie de organismos, en su política cultural, dando a conocer directamente etapas clave de la escultura contemporánea y algunos de sus fundamentales representantes. Así las opciones del conceptual, del minimal, del povera u otras tendencias objetuales se consolidan en importantes exposiciones, a la vez que las revisiones de las vanguardias históricas destacaban en el programa de muestras de distintos espacios expositivos o museísticos. Tales contactos inmediatos serán fundamentales, especialmente el atractivo y el impacto propio de las últimas décadas de la escultura americana y británica, que también nos llegaron, a través de los nuevos centros de arte.

Solo la mirada viajera tiene ya sentido para la autoafirmación de las jóvenes generaciones, salpicados por la desmaterialización indicada. Y las informaciones artísticas nos fueron arribando, por cierto, en oleadas simultáneas y/o en bloques de selectiva fragmentación. Los pliegues de la historia se nos ofrecían, incluso, como equidistantes y correlativamente reactualizados, con una fragancia y disponibilidad inmediatas.

Sin duda, este hecho fue decisivo para las nuevas promociones y nunca era ajeno, además, a determinadas perplejidades, motivadas por los repliegues históricos sobrevenidos. Pero, asimismo, no dejaría de ser traumático, concretamente, sobre todo, para las promociones precedentes, difícilmente proclives, en sus actitudes, a eventuales y rápidos reciclajes. De hecho, la historia siempre mantiene activas, de algún modo, sus propias exigencias y sus huellas.

Desde un estricto punto de vista histórico, los nombres que vamos, directamente, a ir barajando, desde ahora, formaron parte -plena y constituyente- de aquella reconocida y recordada eclosión, que, en un principio, la efervescente y desbordante intervención escultórica experimentó, paralelamente, a la transición político-cultural valenciana.

He de reconocer que los contextos artísticos, de aquellas décadas de verdadero tránsito y acción indagadora y creativa, me sorprendieron, personalmente -como crítico de arte y profesor de estética- al posibilitar la emergencia de determinados nuevos valores, con nombres y apellidos, capaces de cuestionar, en su novedoso quehacer, incluso -abiertamente o *soto voce*- la extensionalidad de la



Fig. 4. *Reina*, 135, 2006, Maribel Doménech

política vigente, constituida y asentada sobre fuertes asimetrías heredadas, de carácter económico, de raigambre social, de prepotencia histórico-cultural y de dominancia institucional, en aquella iniciada transición española.

Conviene rememorar, además, a pie de hechos, que en aquel singular contexto relacional de numerosos escultores valencianos -formados en la ya citada e histórica Escuela de Bellas Artes de San Carlos, convertida, por decreto estatal, en "facultad" e incorporada a la Universidad Politécnica, finalizando ya la década de los setenta- fue donde y cuando *la presencia de la mujer destacó sutil y particularmente -con comprometida fuerza testimonial y suma ambición creativa- muy potentemente*, insistiendo, en la compleja especialidad de escultura.

Todo un golpe de mano / un vuelco histórico, pues, que la vida artística, siempre mutante y sorpresiva, acababa de dar, concretamente, en nuestro diacrónico panorama valenciano, casi sin avisar, pero con una secreta y compartida voluntad de hierro.

En realidad, debe ser reconocido y constatado que *la figura de la mujer se incorporó, con total decisión y apertura de miras, al novedoso panorama artístico, entonces emergente y esperanzado, ejercitando un amplio abanico de sólidas aportaciones, en muchos casos desviantes, y por lo general, muy reflexionadas, cargadas de experimentalidad y, sobre todo, seguras de su incisivo quehacer y apostando, resueltamente y con pauta rotundidad, por su indiscutible futuro.*

Se perfiló así, de forma decidida e inmediata, un repertorio sorpresivo y ejemplarizante de nombres destacados, que coincidieron en un escenario común, pero abiertamente contrastado, heterogéneo y definitivamente compartido. Me inclino a citar, pues, de forma satisfactoria -recurriendo a una estricta relación cronológica, casi a vuelapluma- por ejemplo, consolidados referentes y nombres concretos, destacados por sus inquietudes experimentales y sus capacidades auto-reflexivas, como lo fueron, en una nómina difícilmente repetible: *Fuencisla Francés (1944)*, *Marisa Herrón (1944)*, *Ángeles Marco (1947-2008)*, *Elena del Rivero (1949)*,

Carmen Calvo (1950), Carmen Grau (1950), Maribel Doménech (1951), Amparo Carbonell (1955), Pepa L. Poquet (1955), Teresa Cebrián (1957), María José Martínez de Pisón (1959), Amparo Tormo (1960), Encarna Monteagudo (1960), Natividad Navalón (1961), Ra- faela Pareja (1962), Carmen Navarrete (1963), Pamen Pereira (1963), María Zárrega (1963), Teresa Cháfer (1964), Salomé Cuesta (1964), Ana Navarrete (1965), Carmen Marcos (1965), Mau Monleón (1965) o Car- men Ortiz (1966).

Hay que apuntar que casi todas ellas estaban, ade- más, directamente vinculadas al ámbito docente, a la investigación, al compromiso socio-cultural de raíces políticas y a la creación artística sostenida.

Grupo este, sin duda, tan potente y resolutivo como diversificado, en su capacidad de emprendimiento, que supo codearse, paralelamente, con la copre- sencia –en parte de ese mismo período y contex- to- de otra nómina, asimismo dispar e intergene- racional, de numerosos escultores valencianos, entre los que cabe, igualmente, citar –en un primer bloque- nombres de larga precedencia y tradición, que, de algún modo, arroparon y prepararon histó- ricamente la llegada de las jóvenes generaciones, como José Pérez (*Peresejo*) (1887-1978), Gastón Cas- telló (1901-1986), Francisco Badía (1906-2000), An- tonio Navarro Santafé (1906-1983), Octavio Vicent (1913-1999), Antonio Alós Moreno (1914-1980), Adria- no Carrillo García (1914-1979), Fernando Antolí-Can- dela (*Sacramento*) (1915-2016), Amadeo Gabino (1922-2004), Eusebio Sempere (1923-1985), Manuel H. Mompó (1927-1992), Arcadio Blasco (1928-2013), Andreu Alfaro (1929-2012), Nassio Bayarri (1932-2023), Vicente Llorens Poy (1936-2014) y Enric Mestre (1936), junto a otros adscritos ya, plenamente, a la postguerra como Vento González (1940-2013), Ma- nuel Valdés (1942), Ramón de Soto (1942-2014), Vi- cente Ferrero (1944), Saulo Mercader (1944), Miquel Navarro (1945), Eduardo Lastres (1946), Mariano Maestro (1946), Adriano Carrillo (1946), Vicente Ortí (1947), Sebastià Miralles (1948-2017), Joan Cardells (1948-2019), Julián Abril (1951), Pepe Romero (1952), Joan Llavería (1954), Juan Antonio Orts (1955), Gerar- do Sigler (1957), Lukas Ulmi (1958), Evaristo Nava- rro (1959-2014), Miguel Molina Alarcón (1960), Emilio Martínez Arroyo (1962), Víctor Blasco (1962), Ricardo Cotanda (1963), Moisés Gil (1963), Pablo Sedeño Pa- cios, Elías Pérez García, Xavier Monsalvatje (1965), Damià Díaz (1966), Rafa Alguer (1967) o Juan Fuster (1968)¹³.

Todos ellos –mujeres y hombres- conformaron, efectivamente, aquel inolvidable y decisivo núcleo fuerte de la histórica escultura valenciana¹⁴.

Se trató, sin duda, de un potente cruce / contex- to transgeneracional, proyectado, en escalonada convivencia, en el dominio de la escultura, que se

sintió capaz, en su eficiente globalidad, bien de centrar sus miradas reivindicativas –de recupera- ción y memoria- sobre la escultura española de preguerra o bien de fijarla, asimismo, más contem- poráneamente, gracias a un aprendizaje continuo de autoestímulo y superación obligada, en torno al minimalismo escultórico americano o, paralela- mente y asimismo, en la renovación inglesa de los setenta, como prácticas destacadas del momento iniciático, que iba históricamente perfilándose y abriendo camino a los recién llegados.

En realidad, en plena transición socio-política, se trataba –en nuestro entorno valenciano- de recu- perar, incluso aceleradamente, en el concreto mar- co artístico-cultural, no solo la diacronía rescata- da de las herencias vanguardistas, sino también de ponerse metodológicamente al día, respecto a la modernidad internacional perdida y que había pasado de largo, normalizando, cuanto antes, com- pensatoriamente, la máxima información, las aspi- raciones retenidas y la diversa cualificación de las realidades soñadas.

El objetivo –individualizado en sus estrategias, pero común en sus exigencias- era, sin duda, la cons- trucción y puesta en práctica de sus respectivos lenguajes escultóricos, junto a sus correspondien- tes contextualizaciones, entre las que no faltaban la reivindicación de las experiencias de género, los crecientes registros multimedia, los diálogos entre las artes visuales y las artes plásticas, la fundamen- tación de los conocimientos y la operatividad tec- nológica y/o la imbricación consistente entre arte y vida, entre política y resistencia, entre las cuestio- nes humanas universales y la necesaria atención a la realidad individual, a menudo cruel, difícil y desbordante.

Es así como los desplazamientos y las involucio- nes corrían parejos con las distintas emergencias, al igual que los estrictos mimetismos se convertían en el peor de los riesgos y en fácil tentación com- partida. Ciertamente, no se trataba tan solo, de ur- dir un cambio de modelos o de ampararse en relec- turas, para lograr, de este modo, la “normalización”. De hecho, se imponía la autorreflexión más aquil- tada y un profundo cuestionamiento del propio saber-hacer. *Ser joven suponía, en los ochenta, un valor añadido, pero, por supuesto, no lo era todo* –ni mucho menos-, como se ha podido realmente constatar con el transcurso de una serie de lustros y décadas, posteriores a la transición.

En cualquier caso, es en esta amplia y compleja co- yuntura cuando se producen sustanciales aumentos de las prácticas artísticas y cuando algunas mues- tras se convierten en fenómenos masivos, paralela- mente a las nuevas actitudes públicas (socio-po- líticas) respecto al hecho artístico, en el marco de

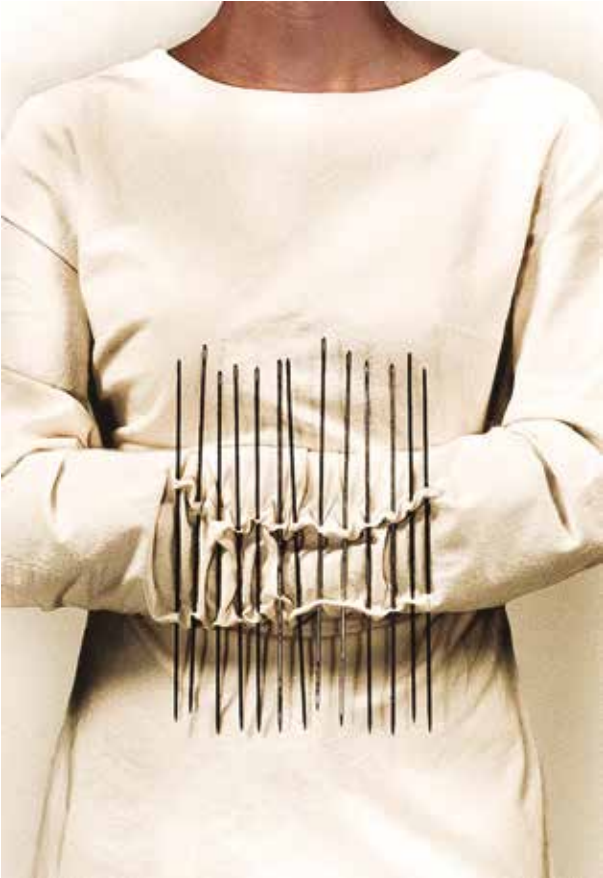


Fig. 5. *Deberías saber* (Serie *No lo llaman hogar...*), 2018, Natividad Navalón

las actividades culturales, no exentas tampoco de determinados intereses y de rendimientos electorales, dentro de la recién estrenada cartografía político-administrativa de las autonomías, con su creciente y rápido despliegue¹⁵.

Consecuentemente, cada ámbito administrativo reivindicaba, al máximo, sus propias aportaciones culturales, también en un compartido afán normalizador. De ahí que las estrategias de intervención se dirigieran hacia un doble flanco:

- a. por una parte, *recuperar figuras históricamente relegadas*, en el largo intervalo diacrónico anterior y
- b. , por otro lado, *acentuar la emergencia coetánea de nuevas y sólidas aportaciones*, en el contexto global valenciano, *in extenso*.

Como es lógico, el primer objetivo citado se cumple y agota, históricamente, más o menos pronto, encontrándose así las instituciones casi totalmente abocadas al desarrollo preferencial de la segunda de las finalidades programadas, *potenciando, ante todo, una franja intergeneracional, en la que prevalece, claramente, la impronta de lo joven y con representantes en progresiva ampliación numérica*.

Sin duda, es a partir de este sustrato de apuestas de donde puede augurarse la autoafirmación de estas décadas, artísticamente hablando.

Son ellos los que van a caracterizar, plenamente, las fases ya históricas de los ochenta y noventa, en la diversidad de la plástica valenciana. Las demás generaciones precedentes -evidentemente coexistiendo en el periodo- no dejarán de experimentar un extraño sentimiento de relativo ostracismo, toda vez que no fueron, versátilmente, siempre capaces de incorporarse a la nueva escena y/o de poner, de nuevo, su reloj personal en marcha y a punto.

De este modo, vienen a concentrarse *las demandas planteadas por el arte joven y los ofrecimientos de respaldo y promoción de las nuevas administraciones*. Era un carro que se pondría relativamente pronto en marcha, dado que, quien más o quien menos, no deseaba perder la oportunidad de encaramarse estratégicamente en él, a pesar de que, como era lógico, su cabida era siempre, más bien, limitada y nunca fácil.

Sin embargo, incluso en medio de este optimismo coyuntural, es claro que los descubrimientos de sólidos valores, capaces de responder a un reto continuado de profesionalidad, eran siempre -de hecho- muy contados. Y una vez destacadas ciertas individualidades, el tiempo nos dejaba, más bien, un amplio espectro de irregulares trayectorias sobreenvidadas.

Dicho de otro modo, era una dura realidad -bien constatada, entonces- que, a menudo, la entrega institucional se iba diluyendo en heterogéneos logros, dentro de un dispar panorama de propuestas, con frecuencia, menos firmes de lo que aparentaban. También esta fue, en realidad, la historia de unas décadas de los ochenta y noventa, en sus casi inagotables diversificaciones, frente al tránsito, voraz, hacia el siglo XXI.

Todo ello repercute -como no podía ser menos- en *las dificultades de "exportar" efectivamente los valores autóctonos, más allá de los límites localistas, dentro del horizonte nacional y, sobre todo, excepcionalmente hacia la siempre lejana escenografía internacional*. Algo que aún, hoy por hoy -querámoslo o no- sigue engrosando el prolijo listado de las asignaturas pendientes y que, curiosamente, se ha convertido en una especie de constante reproche retroactivo, fácilmente utilizable -y utilizado- contra las mismas instancias administrativas, que generosamente apoyaron el despegue artístico de los ochenta y noventa. De hecho, nada era suficiente, ante el estado de las demandas y la compleja situación vigente, que estamos, escuetamente, recordando ahora.

De la especificidad de los lenguajes artísticos a la creciente hibridación experimental

Por otra parte, sería injustificado que, en esta rápida visión de conjunto, no hiciéramos aquí, al menos, alguna explícita referencia más, vinculada con el resurgir de la actividad escultórica en Valencia –paralela, seamos sinceros, a la experimentada en otros contextos autonómicos, tales como, por ejemplo, el País Vasco, Cataluña, Galicia o la explicable y diversa concentración producida en torno a Madrid-, con el hecho palmario, ya antes apuntado simplemente, que relaciona, de algún modo, la mayoría de nombres emergentes, en estas décadas, con la Facultad de Bellas Artes, aún reconocida históricamente como de “San Carlos”, por su inmediata conexión histórica –por transformación- con la antigua Escuela de BB.AA. generadora de tal nombre.

Sin duda, se dan en esas generaciones, tanto de jóvenes profesores, directamente incorporados en esas décadas a dicha institución académica, como de alumnos, unas especiales condiciones de afanes y búsquedas compartidas, incluso –en algunos casos- en mutua competencia de esfuerzos e investigación, que repercute y se manifiesta, de manera casi inmediata, en el panorama artístico valenciano, participando y acudiendo a los mismos certámenes y convocatorias expositivas, unos y otros.

Posiblemente el tiempo transcurrido, entre los ochenta, los noventa y el final de siglo haya variado un tanto aquella particular situación, ampliando ya la franja distanciadora entre las generaciones, quizás también reforzada esta por la paulatina consolidación académica de las plazas docentes del profesorado, así como por otras opciones e intereses artísticos personales, paralelos a la propia enseñanza y disponiendo, además, de otras facultades homónimas próximas. Aunque tales observaciones no puedan ser legítimamente generalizables, sí que nos parece oportuno acentuar, como estrategia informativa, aquella particular convivencia, de fértiles resultados, que marcó históricamente, en cierta medida, la época que traemos a colación.

También la actividad de los “Talleres” (internos y externos) puestos en marcha de forma sistemática (en facultades y centros artísticos) supieron atraer, seductoramente, a muchos practicantes, como oportunidad didáctica y de intercambio más personalizado e incluso, en determinados planteamientos, como opción alternativa o complementaria de la vía oficial de estricta titulación.

Son bien conocidas, por ejemplo, las iniciativas de los “Talleres de Arte Actual” del Círculo de Bellas Artes de Madrid, ya desde la primera mitad de los ochenta y los de “Arteleku”, a partir de su fundación en 1987. En ellos participarán asiduamente,

asimismo, artistas valencianos. Y con la creciente consolidación del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, se convertiría en habitual la periódica edición de tal modalidad de talleres, en torno a determinadas figuras invitadas y en directa colaboración con las actividades del IVAM, como otro ejemplo alternativo de esas décadas.

Pero junto a todas estas pautas concomitantes, que sin duda, cooperaron con su interrelación, a definir los perfiles que adoptaran, entre nosotros, el auge y el interés por la escultura, no cabe sino preguntarse por esa intensa capacidad respectiva que –por necesidad- caracteriza a estas jóvenes generaciones de escultores y escultoras, obligadas a legitimar su quehacer, homologándolo, en principio, con la abundante, constante y diversificada información recibida¹⁶.

En realidad, con todo ello, se debía atender, especialmente, a un *importante fenómeno de reorientación*. Se trataba, sobre todo, de tomar plena autoconsciencia del importante cambio que suponía el olvido de las precedentes *polémicas, en torno a la especificidad de los distintos medios, de las pretendidas caracterizaciones autónomas de los lenguajes artísticos y sus relaciones*, que habían ocupado efectivamente, un espacio fundamental en las instancias precedentes, proyectándose con fuerza tanto en las teorizaciones recurrentes como en las prácticas efectivas, y que –confesémoslo- casi por inercia seguían prevaleciendo, aún, en nuestros ámbitos próximos, en el periodo de la transición sociocultural, que estamos recorriendo / recordando.

Mientras tanto, era evidente que cualesquiera límites y ámbitos específicos se habían convertido, al menos, en inciertos, revisables y discutibles. Más que la especificidad de los medios –tan vinculada a la descripción y análisis de los procedimientos sintácticos y su correlativa eficacia semántica- se imponían, pragmáticamente, los modos de operatividad que, en el contexto cultural, eran capaces de desempeñar, a partir de múltiples simbiosis y mestizajes, otras metas de tránsito, contaminaciones evidentes, vaciamientos sistemáticos y diálogos interdisciplinares. Y con ello se iba fijando toda una serie de estrategias, en la propia actividad escultórica, antes impensables, desde la inmediata tradición precedente, tales como la seriación o la apropiación, la repetición o el assemblage, la escenificación y el simulacro, el vaciado y la desmaterialización creciente, entre los numerosos intercambios e injertos interdisciplinares.

Se trata, pues, de un *histórico y efectivo tránsito desde la marcada especificidad de los lenguajes artísticos al drástico carácter híbrido* que invadió, por completo, las relaciones entre los medios y los lenguajes respectivos. De hecho la escultura no solo

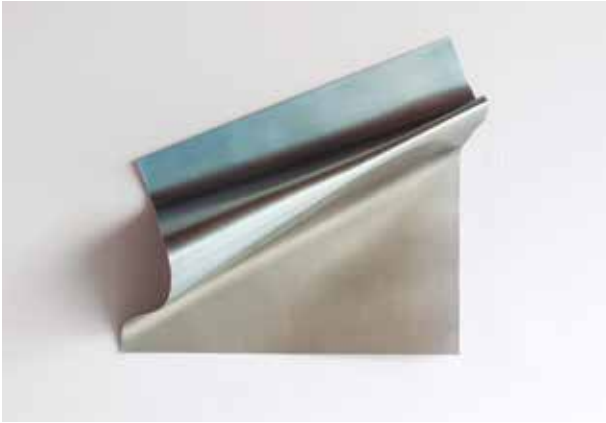


Fig. 6. *Graded Metal 84*, 2016, Inma Femenía

se apropia de recursos, procedimientos, ámbitos y estrategias lejanas a sus anteriores aspiraciones específicas de identidad, sino que, extrapolando sus límites, invade, reduce, y se adscribe como propios, otros contextos experimentales y de intervención, dispares¹⁷.

Podrá, ciertamente, comprenderse la honda conmoción que implicaba el seguimiento vivencial de tales tránsitos, casi constantes, en una coyuntura tan determinada de nueva incorporación a dicha escena, por parte de estas generaciones, que se veían impelidas a participar en ellos -sin dejar de mirar, como de reojo, hacia los centros álgidos de la escena internacional, que no mermaban en su atractivo y seducción-, a sabiendas de los numerosos paréntesis -históricos y personales- que ya habían llegado, en masa, a sus cargadas espaldas y les seguían comprimiendo...

Posiblemente, sea ese uno de los esfuerzos que, por supuesto, es justo reconocerles, en la distancia, sin que por ello se deba entender como mera justificación, frente a determinados planteamientos o resultados.

Asimismo, existía otro aspecto, igualmente digno de tenerse en cuenta, en el marco epocal de nuestro propio panorama artístico. Nos referimos a la concreta cuestión -siempre latente, de uno u otro modo- de *las funciones del arte*.

Dada la particular situación histórica a la que se le arbitra una salida, con la transición política española, no era de extrañar que, en buena medida, las relaciones entre arte y sociedad se vieran también, a menudo, catalizadas hacia determinados planteamientos y respuestas, condicionados, unos y otras, por las directas coyunturas sociopolíticas del momento. De ahí quizás que, en cierto modo, la mera realidad artística de los ochenta y noventa reorientara, en un principio, su propio desarrollo y reflexión, acentuando su autonomía relativa, tematizándose a sí misma, recuperando su fragancia, como contemplándose en el espejo entusiasmado de su autoafirmación. El placer

de pintar y el goce de construir se filtraban por esta vía, en las respectivas prácticas, aunque ya con otras urgencias diferenciadas.

Pero lo que interesaba, en aquel contexto histórico, era poder ver / *adivinar cómo en el ámbito internacional se estaba emprendiendo un paso decisivo hacia el cuestionamiento del propio papel de las estructuras institucionales, vinculadas al hecho artístico* -del llamado "mundo del arte"-, pero sin dejar a un lado tanto la misión del artista, como la participación del espectador y/o las estrategias que cuestionaban la representación misma o, incluso, la autonomía ensimismada de la sintaxis de la propia obra, que se transformaba, vaciaba, reducía y/o desconstruía, paulatinamente, entre reduccionismos, contagios y desmaterializaciones aceleradas... Y todo ello en y desde el quehacer artístico mismo.

Ya no se trataba tan solo de potenciar la auto-referencialidad sobre la propia obra, ni de explicitar sus intercambios, recursos, préstamos y conexiones, sino, sobre todo, se acentuaba su autocuestionamiento crítico y el de su funcionalidad, en el contexto cultural y en su proyección sociopolítica, dentro del sistema.

Estas opciones tardarán en penetrar en la práctica escultórica de nuestras propias coordenadas espacio-temporales, pero lentamente irán apuntándose en las postrimerías de los ochenta y los noventa, de cara a la irrupción del nuevo siglo, paralelamente al incremento de los diálogos de la escultura con las formas híbridas de los medios artísticos y, en especial, con la sobrevenida desmaterialización. Al igual que sucederá con la crítica de los géneros, la atención a los temas del etnocentrismo y de las minorías emergentes o del multiculturalismo y/o la creciente diáspora cultural.

Sin olvidar toda una nueva sensibilidad por el entorno, la arquitectura industrial, las relaciones humanas, el propio cuerpo y sus representaciones o el impacto del SIDA, como revulsivo compartido, junto a una nueva forma de dar sentido a los dispares registros del individualismo contemporáneo, irán caracterizando, paulatinamente, toda una serie de opciones que vendrán, en parte, a coincidir con *la crisis que cierra el optimismo de los ochenta*, adelantándose incluso a su normalizada clausura cronológica, al igual que en sus inicios, la década se vio como prologada eficazmente, en una especie de salto hacia adelante, por los primeros pasos de la transición política, del final de los setenta, entre nosotros.

A manera de conclusión

Sin duda, es en estos complejos parámetros donde se iba perfilando *la redefinición del concepto de*

escultura, en nuestras coordinadas históricas de los ochenta y noventa -de una manera paralela a su homologación, siguiendo las pautas internacionales más destacadas- y logrando un creciente reconocimiento, mientras la propia práctica escultórica articulaba su desarrollo, en torno a una serie de tensiones, que bien podrían subrayarse como elementos destacados de tal redefinición: *concepto / técnica, presentación / representación, objeto / instalación, radicalización subjetiva / desmaterialización creciente / autorreflexividad, heterogeneidad / apropiacionismo, fragmentación / relectura, pragmatismo / alegorización / raíces tecnológicas*¹⁸.

Alejados ya ahora, por nuestra parte de cualesquiera triunfalismos, tan frecuentes -hace años- a la hora de hablar, equívocamente, de la "escultura valenciana" como si, al margen de la coexistencia de interesantes individualidades, pudiesen perfilarse rasgos propios y distintivos, posiblemente lo más adecuado sea, incluso hoy, *reconocer, una vez más, su contradictoria renovación, sin tener que ceñirnos a buscar, quizás, forzadas coherencias y afinidades, sino más bien aceptar su evidente pluralismo y, sobre todo, los frecuentes intercambios y débitos, en persistente e intensa transformación.*

Esa es la verdadera historia que -a nuestro modo de ver- una idealizada / virtual muestra global -si la hubiera- podría / desearía narrar, desde una mirada retrospectiva y actual, hacia aquellas décadas precedentes, que, a su vez, se sintieron ellas mismas tan viajeras y variables -de individualidad en individualidad- como lo fueron sus numerosos protagonistas, que ahora deberían ser paradigmáticamente seleccionados, a través de un determinado rosario de nombres, en los que quedasen bien representados / recogidos los relevos y tránsitos generacionales, al dar cabida, entre ellos, efectivamente, a quienes tomaron parte directa en aquella eferescente renovación, de mediados de los ochenta, en adelante, y a quienes se incorporaron, paso a paso, a dicho panorama, iniciado ya el presente siglo¹⁹, como queriendo acentuar claramente la diversificada continuidad y fuerza evidente de tal aventura satisfactoriamente compartida.

Notas

1. Fredric Jameson *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Edit. Paidós. Barcelona / Buenos Aires, 1991; Páginas 15-16

2. En relación al tema de la desmaterialización de la escultura, con el que aquí nos topamos, al abordar la cuestión, desde la transición socio-política-cultural valenciana, de los años ochenta- conviene tener, muy en cuenta, desde un principio, que la realidad histórica de dicha problemática se fue estructurando, diacrónicamente, en una serie de periodos, a los que luego haremos intermitentes referencias: el primero, sin duda, en torno a la determinante colaboración desarrollada entre Julio Gonzá-

De nuevo resuena, ahora, entre nosotros, al hilo de nuestras actuales reflexiones, aquella pregunta que se hizo Picasso hace un siglo: "¿Cómo dar forma a la nada?" y que, sin duda, abrió, como determinante respuesta, con la colaboración de Julio González, la incursión histórica hacia el mundo de la paulatina desmaterialización de la escultura... buscando, por cierto, caminos diversos, al propiciar la agilización estructural y/o la elocuente consagración de los recursos mínimos, rastreando, asimismo, la evanescencia del objeto y -en compensación- atendiendo a la creciente prevalencia de la imagen, siempre sugerente, en sí misma o, por otro lado, acordando la prioridad del movimiento real o virtual, en el propio desarrollo de la propuesta escultórica correspondiente. Tampoco hay que relegar la agilización del plano signifiante, a la vez que se han ido potenciando las resonancias del significado, es decir, sustentando la relevancia conceptual, en paralelo al aligeramiento sistemático, quizás, del sustrato matérico, en su conjunto, dando paso definitivo a la interdisciplinariedad del quehacer artístico, a los ejercicios transculturales y al potenciado diálogo que tales encuentros / choques o enfrentamientos han venido posibilitando, en este último siglo, con la historia del arte y el solapamiento con los *mass media*.

Justamente, en este heredado y complejo caldo de cultivo, de revisión sistemática de la posible economía de medios plásticos en el lenguaje artístico correspondiente, fue hundiendo sus raíces la nueva, fluida y sorprendente *Escuela Valenciana de Escultura...* de las que hemos venido hablando, si podemos atrevernos a denominarla así, a la vez que ha necesitado ejercitar una nueva didáctica frente a la posible / necesaria refundación de las experiencias estéticas de la contemporaneidad. De hecho, la escultura valenciana de nuestro último medio siglo siempre ha estado, más bien, en proceso, revisando sus propias huellas y levantando la vista, contextualmente, hacia el futuro.

Efectivamente, *Carpe futurum* podría ser un excelente logo identificador, para llevar, unos y otras, como imperdible contextual, en la flexible solapa escultórica del presente.

lez-Picasso en París, de cara al monumento funerario de Guillaume Apollinaire (muerto en 1918), que nunca llegó a asumirse ni instalarse, y que, de alguna manera, quería reflejar el vacío, la ausencia, la nada. La colaboración se daría, en torno al uso del hierro / el vacío en la escultura Picasso / González, entre 1928-1932. Luego vendría ya la amplia etapa, posterior, de los intensos años de la desmaterialización escultórica internacional de los sesenta y setenta, al socaire directo del arte conceptual, del arte de la información o del arte de la idea, al imbricarse directamente, tales propuestas, con las específicas emergencias del arte minimal, de la llamada antiforma o del arte de

sistemas, sin olvidar, tampoco, el arte procesual o el arte de la tierra. Esta intensa etapa es la estudiada ampliamente por Lucy Lippard en su amplio trabajo / recuperación *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Editorial Akal, 2004. Pero no quiero pasar por alto, aquí, otro nódulo importante de la escultura en hierro, que fue la escuela inglesa del siglo XX, sobre la cual también la desmaterialización de los años 20 (Picasso/González) tuvo su incidencia posterior. Para ello me limito a citar el trabajo doctoral del prof. José Martín Vivó Llobat, que dirigí (1988) y que fue editado en un importante volumen en publicaciones Universitat Politècnica de Valencia (2011) *Escultura Inglesa del Siglo XX*. Sin duda, este bloque de escultores, seguido estratégicamente, en su momento, en el IVAM, con sus actividades y muestras y también en la propia Facultad de Bellas Artes de San Carlos, tuvo mucho que ver, contextualmente, con el auge de la desmaterialización escultórica valenciana. Motivo por el que se apunta dicha incidencia, en este concreto marco histórico. Aprovechamos la presente nota para recordar, asimismo, que, al amparo de la reciente Celebración del medio Centenario de la muerte de Picasso, precisamente la Fundación Mapfre, con un eficaz respaldo internacional, ha montado la muestra que pudo verse (entre septiembre 2022 y enero 2023) en Madrid, bajo el título de sobra elocuente: “Julio González-Pablo Picasso. La desmaterialización de la escultura”. Remitimos al pertinente catálogo y al trabajo divulgativo de la revista *Cambio16*, del 15-XI-2022. Dicha muestra fue el postrer trabajo de Tomás Llorens, fallecido inesperadamente.

3. Id. páginas 21-22.

4. Un amplio estudio introductorio, aparecido en *Archivo de Arte Valenciano* vol. LXX, 1989, págs.140-146, titulado “Crónica de una aventura: El IVAM” puede servir como contexto de los extremos aquí brevemente indicados. De hecho, la Ley del IVAM fue aprobada en Les Corts Valencianes el 30 de diciembre de 1986, mientras que la inauguración oficial del centro tuvo lugar el 18 de febrero de 1989. Esos tres años de intermediación fue una época muy activa y clave en el desarrollo de tal idea y en su puesta a punto inicial, respaldada plenamente por un Consejo Rector del IVAM entregado y totalmente comprometido. Doy fe, como miembro que fui, del mismo.

5. Puede también consultarse, al respecto, nuestro texto “25 anys d’art a València. Els Premis Alfons Roig i la història de la Sala Parpalló” en AA. DD. Sala Parpalló. 25 anys. Publicacions Diputació & Sala Parpalló, València, 2005. Págs.59. Tal referencia bibliográfica nos excusa, oportunamente, de abordar aquí dicho tema.

6. En especial, nos referimos a la conversión de la histórica Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos (1768) en Facultad de Bellas Artes de la UPV. El primer Decreto Oficial que preanunciaba, de manera genérica, la transformación de las Escuelas de Bellas Artes en Facultades data de 1971, aunque su aplicación fue, efectivamente, lenta y escalonada, ya que cada escuela debía gestionar, por su parte, la preceptiva vinculación a una universidad concreta. De hecho el decreto definitivo se perfilará ya en 1978, viniendo luego su paulatina incorporación a la Universitat Politècnica de València.

7. Los textos de Miguel Fernández-Cid en el Catálogo de la muestra *Artistas de Madrid*, años 80, recogen un excelente panorama de aquella coyuntura. Por nuestra parte, Maite Beguiristáin y R. de la Calle prepararon un extenso trabajo-balance, titulado: “En torno al arte valenciano de la década de los ochenta. Virajes de la escultura”, que se recogió, asimismo, en el volumen *Los ochenta*, algo más que una década, páginas 177-204, editado. en el VII Congreso de AECA, Huesca, 1994.

8. *El Arte Valenciano en la Década de los Ochenta*. Edit. AVCA-Generalitat Valenciana Valencia 1983; páginas 34-59, R. de la Calle: “Las muestras colectivas de pintura, en el contexto artístico valenciano”.

9. Así, por ejemplo, los premios Senyera (Ayuntamiento de Valencia), determinadas convocatorias de las becas Alfons Roig, las bienales de escultura de Alfafar (sobre todo la fundamental edición de 1986), junto con las de Paterna, Mislata o Quart, así como las concretas “Muestras de Nuevos Creadores”, dependientes de la Conselleria de Cultura, Direcció General de Juventut, con su preceptivo apartado dedicado a la escultura. Ciertamente no faltaron, además, otras muestras colectivas, dedicadas monográficamente al tema, pero fueron más bien esporádicas y sin afanes de auténtica revisión cíclica, como sucedía en las Casas de Cultura de Ribarroja, Buñol, Bellreguart o Torrent. También en las ediciones primeras de la Feria Interarte se mostraron las orientaciones de la escultura valenciana. Y en lo que respecta a publicaciones centradas específicamente en la cuestión, habría que citar asimismo, cronológicamente al menos,, el número de la revista *Batlia* (primavera-estiu 1987), las actas del segundo seminario de la AVCA: *El Arte Valenciano en la Década de los Ochenta* (páginas 77- 141), así como el trabajo de David Pérez, en la revista *El Guía* nº 2 (segunda época, Marzo 1990), titulado polémicamente: “Escultura ni joven ni valenciana”, y además no deberían preterirse los habituales textos introductorios de los diferentes catálogos de las citadas muestras de dicho periodo. Una fuente, a veces olvidada, que mantiene vigente una información directa y relevante, nada desdeñable.

10. Quizás, excepcionalmente, haya que citar la muestra *Ultima Escultura a València* de la Fundació La Caixa (Barcelona 1988), que muy selectivamente recogía concretas individualidades, sin auspiciar tampoco el explícito compromiso de balance alguno, y la exposición *Entre los Ochenta y los Noventa* (Pabellón de la Comunitat Valenciana, Expo Sevilla 1992) que, preceptivamente, en una de sus tres ediciones estaba dedicada a la escultura valenciana, recogiéndose en torno a dos decenas de representantes (las otras dos ediciones se centraron en la pintura y la fotografía en Valencia, respectivamente). Los textos contextualizadores del célebre catálogo estuvieron firmados por R. de la Calle.

11. Quiero insistir en cómo tales concursos, exposiciones y catálogos se han convertido, efectivamente, en el mejor testimonio histórico, enriqueciendo la directa bibliografía, abundante y eficaz, de la época.

12. Precisamente, en estas referencias es donde hay que ubicar, explicar y entender, en plenitud, el tema de la desmaterialización de la escultura, en el marco valenciano de la época que comentamos. El eje Julio González-Picasso, fundado cronológicamente entre 1928-1932, básico en el contexto de la desmaterialización escultórica, cobraría vida, ni más ni menos, en los ochenta, en Valencia, gracias a la fundación del IVAM. Es desde el Instituto Valenciano de Arte Moderno, directamente denominado “Centro Julio González”, como se fue formando a generaciones de jóvenes artistas y estudiosos, a través de muestras y actividades, donde precisamente las claves de la desmaterialización se convertían en palancas explicativas de una historia determinante. Sin esta referencia, directa y adecuadamente enfatizada, es imposible entender el eje del presente texto, tanto histórica como efectivamente. De hecho, Vicente Aguilera Cerni (1920-2005) ya había publicado su amplia monografía dedicada a Julio, Joan y Roberta González. Itinerario de una dinastía. Edic.. La Polígrafa (1973) y, por su parte, Tomás Llorens (1936-2021) supo, siempre, convertir el eje Picasso-Julio González, en clave de la historia de la desmaterialización escultórica, tanto en el propio IVAM y sus publicaciones, como en sus muestras intermitentes sobre el tema, en diversos contextos. Vale la pena recordar, asimismo, justo en las proximidades de su muerte, cómo movió una amplia muestra internacional sobre dicha temática, como comisario, ya en los años 20 de nuestro siglo, con intensa resonancia mediática, quizás como último y significativo

esfuerzo por ratificar sus propias convicciones como historiador del arte. Fue organizada por la Fundación Mapfre y el Museo Picasso-Paris (2022-23) Quizás haya sido este reciente intento, por su parte, lo que también ha movilizado este número de los “Cuadernos del MUBAG”, promovido desde este museo, en torno a la “Desmaterialización de la Escultura”. La historia siempre teje sus hilos, intermitentemente.

13. Importante puede ser recordar cómo hay pintores que comparten su actividad, a la vez, con la escultura. Solo a modo de apuntamiento histórico elocuente, referido a esta época, podemos citar a *Joan G. Ripollés* (1932), *José Díaz Azorín* (1939), *Manuel Boix* (1942), *Joan Castejón* (1945) o *Tomás Sivera Vallés* (1958), como escueto y necesario ejemplo, claramente ampliable.

14. - Tampoco debe relegarse en este panorama histórico, conformado por nombres que serán fundamentales para la escultura valenciana, vinculados a la Escuela de Bellas Artes y/o al ambiente transformador, sobrevenido en la tensa, pero optimista, época de transición- el papel de estrictos enlaces intergeneracionales, en sus funciones docentes, desempeñado por figuras históricas, aún presentes y activas en tales fechas, como fueron *Silvestre de Edeta* (1909-2014), *Esteve Edo* (1917-2015), *José Gozalbo* (1929-2010), *Alfonso Pérez Plaza* (1932-2013) o *José Doménech Ciriaco* (1941), entre otros.

15. Insisto en el hecho de que estas afirmaciones no solo cobran sentido frente al estricto contexto histórico de la capitalidad autonómica valenciana, sino también y con igual intensidad- en relación al marco del mapa de Alicante y de Castellón de la Plana, en lo que respecta a sus centros culturales municipales, de la diputaciones, de la siempre activas Cajas de Ahorros, así como otros proyectos socio-culturales existentes en las ciudades de mayor capacidad de intervención. Recuerdo perfectamente, en mi caso, cómo mis trabajos y participaciones coetáneas eran, asimismo, solicitados desde ambas núcleos, como puedo constatar en mis archivos personales.

16. De hecho piénsese cómo en un corto periodo de tiempo, desde los inicios de los ochenta, se implanta, en nuestro contexto cultural, con fuerza la información llegada de la nueva escultura británica, así como, también, relevantes figuras del contexto alemán se suman a este panorama de amplio intercambio informativo, a la vez que se intensifican, asimismo, entre nosotros, los ecos del neo-minimalismo y del neoconceptual, vía americana, junto a una serie de exposiciones itinerantes, que parecen ampararse, por doquier, en el tema común de las relaciones entre la realidad y la representación, así como una cierta reorientación hacia el estudio del objeto, bajo el juego estratégico de las apropiaciones y/o de la creciente desmaterialización de la escultura.

17. Así, sus giros hacia la fotografía, la arquitectura o la teatralidad y la danza, así como la vida cotidiana, la tierra

misma y el compromiso político de transformación, corren ya parejos, también, con sus plurales intereses por el paisaje, el urbanismo o los multimedia.

18. El estudio de tales polaridades, a veces claramente antitéticas, en el marco de la escultura contemporánea, fue ya abordado por J. A. Blasco Carrascosa en “Rasgos y posibles claves- para una caracterización de la escultura valenciana de los ochenta” en AA.VV. *El Arte Valenciano en la Década de los Ochenta*, volumen citado anteriormente, páginas 79-89. También debo recordar: el trabajo de J. A. Blasco: “El panorama de la escultura valenciana de la democracia a la actualidad” en R. de la Calle (Ed). *Los últimos 30 años del Arte Valenciano Contemporáneo* (Vol. I). Publicaciones Real Academia BB. Artes. Valencia, 2012, págs. 164-189.

19. Solo a manera de breve resumen, consideramos imprescindible, al menos, referenciar algunos de los nombres que se han incorporado al activo panorama de nuestra escultura contemporánea, en estas últimas décadas, potenciando, a menudo, la desmaterialización que venimos señalando, en el presente trabajo, jugando –en tal declinación tipológica- a través de la geometría estructurante, las instalaciones, la mirada comprometida hacia la cotidianidad, la danza como palanca interdisciplinar, el feminismo, los nuevos materiales, los intervencionismos socio-políticos, los recursos tecnológicos y las escenografías. Así citaremos, en el marco valenciano nombres como *Cristina Guzmán* (1953), *Amparo Noguera* (1959), *Carmen Romero* (1960), *Jorge Peris* (1969), *Tania Blanco* (1970), *Rosalía Banet* (1972), *Juan Ortí* (1974), *Beatriz Carbonell* (1974), *Silvia Lerín* (1975), *Hugo Martínez-Tormo* (1976), *Robert Ferrer i Martorell* (1978), *Josep Moraleda* (1980), *Amanda Moreno* (1982), *Gema & Mónica del Rei* (1982), *Irene Grau* (1986) o *Lluc Margrau* (1987), entre otros.

Paralelamente, para cerrar estos registros nominales, cabría hacer lo propio, referido al panorama alicantino: *Josep Pedrós i Ginestar* (1957), *Isidro Blasco* (1962), *Rafael Amorós* (1964), *Daniel García-Andújar* (1966), *Silvia Sempere* (1968), *Mira Bernabeu* (1969), *Olga Diego* (1969), *Aurelio Ayala* (1970), *Susana Guerrero* (1972), *Moisés Mañas* (1973), *Rosa Meseguer* (1976), *Luisa Pastor* (1977), *Ángel Masip* (1977), *Núria Fuster* (1978), *Rosana Antolí* (1981), *Ferrán Gisbert* (1982), *Inma Femenía* (1985) y *Clara Sánchez Sala* (1987) entre otros más.

También el marco castellanense enfatiza, en idéntico sentido y empuje, sus respectivos representantes en el expandido e interdisciplinar dominio escultórico, en este tránsito de siglos: *Carmen Ballester* (1957), *Rosanna Zaeira* (1959), *Miquel Gozalbo* (1961), *Pilar Beltrán* (1969), *Mar Arza* (1976), *Jota Izquierdo* (1977), *Agustín Serisuelo* (1981), *Altea Grau* (1985) o *Enric Fort* (1987) et al.

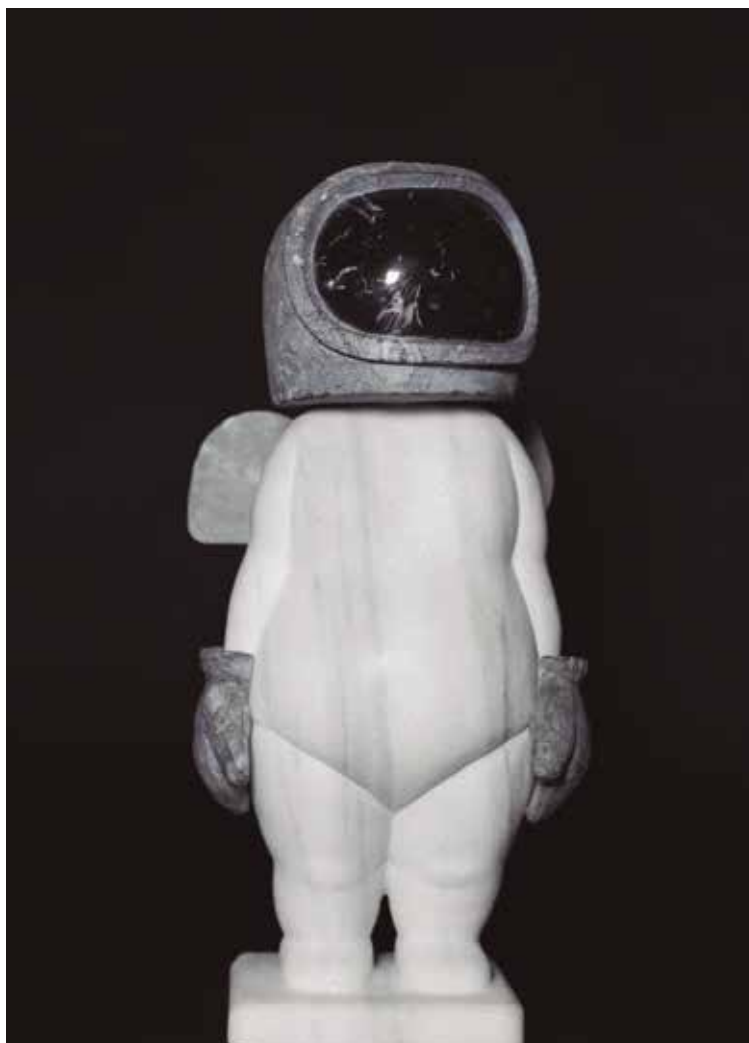


Fig. 1. *Explorador nº13, Volador*, 2015, Mario Romero

Visiones de la escultura alicantina contemporánea actual en la era de la desmaterialización

Bernabé Gómez Moreno
Universidad Miguel Hernández, Elche

No es de extrañar que nos cuestionemos al inicio de este artículo si sigue siendo pertinente hablar de escultura en un sentido convencional en el panorama artístico actual y, más aún, entre la práctica de los creadores alicantinos. La concepción de la práctica escultórica entendida como la acción de esculpir sobre materiales sólidos una forma tridimensional ha quedado completamente obsoleta, a pesar de que esta división siga regente en la mayoría de las facultades de Bellas Artes. La evolución del concepto de escultura la sintetizó muy acertadamente Simón Marchán Fiz en el título de su libro *Del arte objetual al arte de concepto* en 1972, donde explicita claramente la dirección que han tomado las artes y, más en particular, la escultura del siglo XXI donde “Se produce una desmaterialización del

arte como objeto a favor de las fases de su constitución”(Marchan, 2012: 106). Concretamente, estas bases teóricas quedaron plasmadas en el conocido ensayo de Rosalind Krauss *La escultura en el campo expandido* publicado en el año 1979, tras analizar la práctica escultórica en la década de los 60 en Estados Unidos. Describía una actividad que se alejaba de la tradición y que desterraba por completo el marco y la peana para expandirse al espacio y al tiempo; uniéndose irremediablemente con la vida, como afirmaba el artista fluxus Wolf Vostell. En estas obras “las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier

cosa” (Krauss, 1979: 60). A partir de este momento, se inició una completa revolución que hizo que se redefinieran todas las disciplinas artísticas y hasta el mismo concepto de lo que era el arte.

Entonces, ¿de qué hablamos cuando utilizamos el término escultura en el siglo XXI? Pues, en mi opinión, en una práctica artística que hace uso del espacio como su principal campo de creación y experimentación. De aquí que todavía siga pertinente utilizar el término escultura y, por ende, aceptemos sus especificidades dentro de las artes visuales. Entre estas características que la definen, quizá la más relevante, y más indicada para este caso, sea la desmaterialización, la ausencia de materia en pos de una carga conceptual mayor; una deriva hacia la ultra conceptualización a la que aludía Lucy R. Lippard en su libro *La desmaterialización del objeto artístico* de 1967,

«Durante la década de 1960, los procesos de producción artística de las dos décadas anteriores, con sus rasgos antiintelectuales y emocionales/intuitivos, han dado paso a un arte ultraconceptual que pone énfasis casi exclusivamente en el proceso mental. [...] Esta tendencia parece estar provocando una profunda desmaterialización del arte, en especial del arte como objeto, y si prevalece, el objeto de arte puede resultar del todo obsoleto» (Lippard y Chandler, 1969: 106).

Vemos, por tanto, en la escultura de principios de siglo un desvanecimiento de la materia, e incluso una ausencia total de fisicidad, que hace que el espacio sea su absoluto protagonista, y todo lo que suceda en él sea la obra de arte en sí misma. En definitiva, estamos ante una concepción del arte vinculado a una experiencia vivencial en un contexto espacial y temporal determinado ligado estrechamente a la filosofía. De aquí, valga la alusión, que incluso el arte sonoro, que en la mayoría de casos carece de materialidad, sea considerado como disciplina dentro de la escultura. El componente visual se difumina en la escultura contemporánea, “lo visual desapareció con la llegada de la filosofía al arte: era tan poco relevante para la esencia del arte como lo bello. Para que exista el arte ni siquiera es necesario la existencia de un objeto, y si bien hay objetos en las galerías, pueden parecerse a cualquier cosa” (Danto, 2010: 38). Tal y como se concibe el arte en la actualidad, la apariencia física de la obra artística se convierte en un simulacro anacrónico y fútil; lo visual se desvanece paulatinamente para dejar lugar a la filosofía.

Con esto me gustaría introducir que para hablar de escultura hoy en día hay que tener en cuenta cómo se entiende, se forma y se ejerce esta disciplina, y más aún, cuando el término escultor ha quedado prácticamente en desuso. Una concepción expandida, híbrida,

experimental y vinculada al espacio, al tiempo y a la filosofía, que hace que esta práctica esté en constante revisión y, por tanto, más viva que nunca. Sin embargo, cabe mencionar que curiosamente esta cercanía a lo cotidiano hace que genere cierto distanciamiento y rechazo del público, tal y como preconizaba Ortega y Gasset en 1925 en su libro *La deshumanización del arte*, donde analizaba muy acertadamente la desafección del público por el arte contemporáneo de la época, además de acusarlo de impopular, pretencioso y elitista, “¿Quién sabe lo que dará de sí este reciente estilo! La empresa que acomete es fabulosa —quiere crear de la nada. Yo espero que más adelante se contente con menos y acierte más.” (Ortega y Gasset, 1999: 85). Una desvinculación paulatina con el público que ha ido creciendo y que es más evidente en un contexto como el alicantino, donde todavía se tiene una visión más conservadora de la escultura. Un distanciamiento que hace más complicado su entendimiento, apoyo e inversión y, por consiguiente, dificulta la profesionalización de este campo de conocimiento.

Con esta contextualización, se pretende definir el análisis que se quiere realizar en este artículo, cuyo objetivo es realizar una aproximación a la situación de la escultura contemporánea actual alicantina de la mano y la visión de los creadores actuales emergentes o de mediana carrera en proceso de consolidación e internacionalización, nacidos o residentes en la provincia de Alicante. Un contexto geográfico periférico que tiene un alto grado de dificultad, principalmente por la ausencia de formación específica, el reducido número de centros expositivos y galerías, y las casi inexistentes vías de financiación para viabilizar la práctica escultórica. Una provincia donde es muy complicado mantener y profesionalizar una actividad que requiere de una casuística específica, y una voluntad y sensibilidad privada e institucional más comprometida. Sin embargo, y a pesar de todos los inconvenientes de este contexto, se puede decir que actualmente existe un gran número de artistas interesados con la creación espacial que se mantienen firmes a sus ideales, gracias, en gran medida, a su determinación, a las facilidades que ofrecen las nuevas tecnologías de la comunicación y, afortunadamente, a una mayor desmaterialización y conceptualización del objeto artístico, que facilita la práctica escultórica desde su creación hasta su exhibición. También me gustaría añadir que esta disciplina se ha visto reforzada en Alicante gracias al apoyo de centros institucionales como el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, el Centro Cultural Las Cigarreras, el Museo de la Universidad de Alicante, L'Escorxador y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández de Elche, que han hecho que aumente el número y la calidad de los proyectos escultóricos que se pueden ver en la provincia de Alicante.

De lo pesado a lo etéreo

La realidad actual es que en Alicante contamos con buenos y numerosos escultores, en el sentido amplio del término, que trabajan tanto desde una concepción más conservadora de la disciplina a otra más conceptual encaminada a una desmaterialización paulatina. En el listado que hemos seleccionado para este recorrido se partirá de lo más convencional a lo menos para contrastar la variedad de disciplinas y temáticas actuales pero siempre desde una perspectiva directamente relacionada con las estéticas y temáticas contemporáneas. Me gustaría iniciar esta andadura por la obra pública, principalmente por ser casi un reducto de la escultura monumental más tradicional y casi desaparecida.

El escultor Carlos Lorenzo Hidalgo (Alicante, 1984) fue seleccionado en 2021, junto a Natalia Ferro (Vigo, 1987), ambos formados por la UMH, para realizar una escultura en homenaje a las víctimas de la covid-19, ubicada frente al Hospital General de Alicante. Esta obra, que lleva por título *Bocas que vuelan*, nos abre la puerta a adentrarnos fácilmente en la evolución de la escultura contemporánea. Un bloque de piedra autóctona, un fragmento del rostro y una estructura metálica forman este conjunto monumental, de veinticinco toneladas y casi 5 metros de altura, que sintetiza y aglutina conceptos plásticos vigentes como la identidad relacionada con el territorio, el uso de la sinécdoque y la revalorización del vacío como elementos clave de la configuración de la escultura actual. Por tanto, el uso de una técnica tradicional no está reñida con una estética y una mirada contemporánea.

La obra del escultor Mario Romero (Huéscar, Granada, 1977), residente en Altea, destaca por sus esculturas realistas que representan astronautas y seres antropomórficos elaborados finamente en piedra para reflexionar sobre el futuro desde una mirada sociológica y siempre desde puntos de vista irónicos relacionados con lo humano; como podemos ver en *Explorador nº13, Volador*, 2015 de Mario Romero (Fig. 1). Cabe mencionar que su mujer también es escultora, Ana Maya (Madrid, 1980), quien ha creado una de las líneas de trabajo tridimensional más delicadas del panorama alicantino. Son destacables sus esculturas en alabastro por la sutileza con la que es tratado el material y por las connotaciones que tiene con sus temáticas, generalmente sobre la fragilidad del ser humano, la mujer y la maternidad. No obstante, la técnica y, en definitiva, el objeto artístico debe estar ceñido al fondo conceptual de las obras.

Dentro de este marco, el grupo alicantino O.R.G.I.A. (Tatiana Sentamans, Beatriz Higón y Carmen G. Muriana) suele utilizar procedimientos clásicos para visibilizar sus investigaciones sobre cuestiones contemporáneas que tratan temas actuales de la identidad de género. Entre el conjunto de sus trabajos, es sumamente

interesante la resignificación teórica y plástica que hacen de la cultura egipcia; como podemos ver en *Egyptian First. Revisión del loto abierto* (2014), donde esculpen una vasija realizada en piedra con oro de 22k, madera y ruedas; o en *Archaeology of Suspicion* (2017-2028), donde elaboran un dildo de bronce que se muestra en formato audiovisual. Este conjunto de obras son un claro ejemplo de cómo los procedimientos tradicionales siguen vigentes en la contemporaneidad y, además, pueden ser hibridados con otros medios.

En este sentido, la obra de la artista alicantina Ascensión González (Elche, 1973) crea unos personajes impersonales y atemporales, generalmente realizados con porcelana, que utiliza de un modo teatral para reflexionar sobre lo cotidiano y mostrar diferentes aspectos de las relaciones entre el ser humano y su entorno. Estas figuras se hibridan con infinidad de materiales y medios que tienden a expandirse al espacio y a participar de él, evidenciando la relación de la escultura contemporánea con todo lo que le rodea.

En el contexto alicantino también contamos con una generación de jóvenes escultores cargados de talento que llevan en la sangre su vocación, y con los que tenemos el compromiso de poner en valor en estas líneas. Me gustaría mencionar a Leonardo Ahr (Villajoyosa, Alicante, 1995) quien fascinado por el metal realiza unas esculturas de carácter instalativo con varas de hierro soldadas entre sí que acotan y se expanden al espacio expositivo, adoptando múltiples formas y distribuciones. Estas obras están inspiradas en los ejes de fuerza visuales de todo lo que nos rodea, por insignificante que pueda parecer, para establecer una profunda relación con el entorno y con lo que sucede en él. En la obra *Arquitectura del rastro* (Fig. 2) analiza la composición de las escombreras como señas de identidad de las culturas. Sus esculturas se pueden entender como un paso previo a la desmaterialización de la obra de arte, donde las líneas, o mejor dicho, el espacio que queda entre ellas, el vacío y la vida, son la esencia de sus obras. Por tanto, comprobamos como la escultura pretende ir más allá de la apariencia física, se podría decir que funciona como un trampantojo para reflexionar sobre la realidad y revisar lo cotidiano.

Esta concepción espacial de la práctica escultórica también la encontramos en la obra de Manu Sanz (Torrevieja, Alicante, 1993) que desde sus inicios está inmerso en crear espacios improbables que le permiten indagar y profundizar sobre cuestiones latentes de la sociedad contemporánea. Esta idea de crear, en cierta manera, un nuevo espacio paralelo, o distópico, nos remite a la idea de la desmaterialización en el sentido de mutabilidad espacial. Algo que no tiene fisicidad se convierte en la propia obra escultórica, convirtiendo al artista en creador, y señor, de lo que ocurre en



Fig. 2. *Arquitectura del rastro*, 2018, Leonardo Ahr

este espacio. En su exposición *Espacios Improbables*, realizada en Sala Lanart de l'Escorxador CCC en 2020, utiliza espejos y modifica la escala de objetos para alterar la percepción y recrear una doble realidad. Como dice Sanz, sus obras buscan generar confusión entre realidad e ilusión para reflexionar sobre la existencia y lo engañoso de conceptos que creemos bien establecidos; como podemos comprobar en su instalación *Doble espacio*. Es destacable la obra *Realidad paralela* (Fig. 3) ya que esta pieza se reduce a una simple sombra reflejada en la pared. Un elemento inmaterial e intangible pero más que suficiente para crear un espacio nuevo e incorporar al espectador en él. Todo un universo paralelo que nos remite fugazmente a la presencia y a la ausencia, y, por ende, a la nimiedad de la vida y a la desmaterialización en la escultura actual.

La historia del arte nos ha dejado parejas artísticas memorables, y Alicante no iba a ser menos. El binomio formado por Susana Guerrero y Elio Rodríguez, residentes en Elche desde hace décadas, es un tándem creativo que se retroalimenta para generar unos de los proyectos escultóricos más relevantes del panorama alicantino. Por un lado, Susana Guerrero (Elche, 1972), influenciada por sus estancias en México y Grecia, desarrolla todo un universo tridimensional inspirado en las creencias mitológicas de los pueblos indígenas del continente americano, en particular del área cultural mesoamericana. Sus obras se nutren de constantes referencias a deidades, ritos, leyendas, supersticiones y mitos diversos que son revisitados frecuentemente asentando un trabajo artístico diverso y multidisciplinar. Recientemente, en enero de 2020, se ha realizado la pieza audiovisual *Guerrero. La cabeza entre las manos*, de la mano de los creadores visuales alicantinos Mario-Paul Martínez y Vicente J. Pérez, que nos muestra su dinámica procesual desde el campo del videoarte. Su trabajo siempre se ha mantenido firme a una técnica tradicional y fuertemente ligada a la cerámica, que en los últimos años se ha ido dirigiendo a una desmaterialización paulatina a través de la incorporación y práctica del tejido; como mostró en su exposición *Anatomía de un mito* inaugurada en 2018 en la Fundación Caja Mediterraneo de Alicante, y



Fig. 3. *Realidad paralela*, 2018, Manu Sanz

en 2019 en la galería Thomas Jaeckel de Nueva York. También es destacable la hibridación de sus obras con otras disciplinas, sobre todo con la danza y la *performance*; un interés que amplifica la visión del arte y su manera de concebir la escultura en la actualidad. En *Rito* (2018) colabora con la coreógrafa Asun Noales (Elche, 1972) para crear un espectáculo que escenifica una ofrenda a través de la acción corporal y sus esculturas, fusionando la danza y las artes plásticas. Y más recientemente en *Áspid* (2022), colabora con Vanesa Aibar y José Torres para crear una obra multidisciplinar en la que reflexiona “sobre la vigencia de los mitos y de los arquetipos asociados a la feminidad” (Roche, 2022: 72). La consecuencia de estas colaboraciones nos remite a la volatilidad de la escultura actual que tiende hacia una hibridación constante.

En el otro lado, tenemos a Elio Rodríguez (La Habana, Cuba, 1966), un artista nacido en Cuba con una carrera artística que se está consolidando internacionalmente y que trabaja en el contexto alicantino desde hace más de 15 años bajo el paraguas de su propia marca Macho Enterprise, S. A. Todo su trabajo se asienta en la ironía, el humor, la sensualidad y el sexo, para ofrecernos unas esculturas voluptuosas que se sitúan entre lo carnal y lo vegetal bajo una temática muy ligada a sus orígenes y a la santería “Elio Rodríguez incorpora en sus obras iconografía yoruba, religión de raigambre africana que en Cuba se sincretizó con el cristianismo para conformar lo que se conoce como la santería. [...] En las representaciones de Eleguá, sus ojos y boca son cauris (una especie de caracol de mar cuyas conchas son

La escultura como recurso instalativo

utilizadas para la adivinación en la santería) (Gurrero y Alpañez, 2022: 93). Lo más característico de su producción son sus esculturas hinchables, tanto de pequeñas dimensiones, generalmente confeccionadas en tela, como las de gran formato de aire que llegan incluso a invadir calles y hasta edificios enteros. Además, mediante técnicas de creación digital y modelado 3D interviene virtualmente monumentos y espacios emblemáticos de todo el mundo. En sus obras *Utopic Parthenon*, *Utopic Liberty* o *Utopic Brandenburger* de 2022 interviene el Parthenon, la Estatua de la Libertad y la Puerta de Brandeburgo, respectivamente. Incluso en su obra de videoarte *Utopic Castle* incorpora un gran hinchable móvil al Castillo de Santa Bárbara de Alicante mediante el uso de efectos especiales de cine.

El uso del hinchable o, lo que es lo mismo, del aire como constructor de la obra escultórica también está muy presente en la obra de la artista alicantina Olga Diego (Alicante, 1969). Desde sus inicios, su trabajo está caracterizado por el valor de la acción y la utilización de la performance en relación con los elementos naturales como el aire y el fuego. En sus primeras acciones de videoarte como *Fuego en la cabeza* (2007) y *Pelo en la Barba* (2008) se quemaba literalmente el pelo de la cabeza y de la barba. Su línea de trabajo más característica, y que ha continuado a lo largo de toda su carrera artística, es la relacionada con sus hinchables y el uso del aire como material escultórico. Sus primeros artefactos de plástico eran similares a cometas de grandes dimensiones que se alzaban al vuelo y proyectaban su propio cuerpo; como podemos comprobar en su serie *Alunizada*, desarrollada entre los años 2001 y 2003, cuya temática giraba en torno a la idea de volar. Sus constantes investigaciones artísticas en este campo le han valido el reconocimiento de la Universidad de California, siendo invitada en 2017 para impartir el curso *Art in flight* y para realizar la exposición *Air* en el Centro Multicultural de Arte en Merced de California, donde se exponían grandes hinchables de plástico interactivos que se movían mediante dispositivos electrónicos programables. En la actualidad, el trabajo más relevante y que más proyección ha tenido en su carrera ha sido *Jardín autómatas*, una instalación de grandes dimensiones en la que el espacio es invadido por grandes estructuras hinchables que representan animales, seres y otros cuerpos híbridos que habitan, se mueven e incluso respiran, a modo de gran jardín viviente mediante sistemas interactivos. Esta instalación ha llegado incluso a traspasar nuestras fronteras exponiéndose en el Treasure Hill-Taipei Artist Village en Taipéi, Taiwán, y en la Maison de la UNESCO, París, en 2019, gracias a la ayuda del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. En estos casos, el espacio expositivo se conecta e interactúa con el visitante convirtiendo la práctica escultórica en una experiencia vital más allá del objeto escultórico.

En la actualidad, los procedimientos escultóricos también pueden ser entendidos desde un concepto instalativo para otras disciplinas. Los fotógrafos contemporáneos cada vez hacen un mayor uso del espacio y, por tanto, se adentran en el terreno de la escultura desde una visión extendida y transversal. En este caso se debe mencionar a Alberto Feijoó (Alicante, 1985) quien está interesado en la materialidad de la imagen y sus propiedades híbridas; conjugando su visión de la fotografía con la dimensión espacial. Sus obras se presentan generalmente a nivel instalativo donde el espacio es un factor más en su concepción, en *The Shift: el desplazamiento* (2017) (Fig. 4) argumentaba que “Aquí la fotografía se toma como un espacio de construcción, una materia prima moldeable que ocupa un lugar en el espacio como cualquier otro objeto” (Feijoó, 2017: 81). En esta instalación fotográfica, realizada en el contexto de las III residencias artísticas del Museo de la Universidad de Alicante, se disponían objetos encontrados, un fotolibro -creado ex profeso- y fotografías, que incluso algunas de ellas el espectador podía manipular para obtener una visión expandida de la fotografía.

De forma similar, Ángel Masip (Alicante, 1977) hace uso de la instalación y la fotografía de gran formato para crear entornos vivenciales mediante estructuras que invaden el espacio, generalmente construidas con materiales de uso común como maderas, plásticos, luz, objetos encontrados, metal, cristal, ladrillos, entre otros. Su última obra *Atlas elíptico* (2020), proyecto seleccionado en la Convocatoria Cultura Online #CMCvCasa del Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, tiene como fuente de inspiración el mismo espacio recreado mediante la idea de atlas geográfico.

Estos dos artistas, junto a M^a Reme Silvestre y Cynthia Nudel, participaron en *Display-Me* (2016) una de las exposiciones más arriesgadas y relevantes que se han llevado a cabo sobre la revisión del concepto de escultura en la contemporaneidad en el contexto alicantino. La comisaria alicantina Diana Guijarro (Alicante, 1980) supo muy acertadamente condensar en la Caja Blanca del Centro Cultural de Las Cigarreras de Alicante la gran mayoría de las reflexiones latentes en torno a la volatilidad de la práctica escultórica. Esta muestra pretendía hacer una revisión del concepto mismo de exposición haciendo uso del espacio a modo de laboratorio experimental, con el objetivo de traer a escena cuestiones relevantes como la desmaterialización y la ausencia del objeto escultórico, la acción como valor intrínseco a la creación artística, el valor del registro y la memoria, la participación creativa y dinámica del público, la revisión de la práctica museográfica, entre otras preocupaciones que tensionan y abren nuevos horizontes en la práctica escultórica como consecuencia de su ultra-conceptualización creciente. En mi opinión, esta exposición abrió la puerta en Alicante a



Fig. 4. *The Shift*, 2017, Alberto Feijóo

una visión y concepción de la práctica escultórica más arriesgada, actual y participativa; con el espacio y el tiempo como absolutos protagonistas.

El valor del tiempo

Si en la escultura contemporánea es tan importante el espacio como el tiempo se puede extrapolar que entren a formar parte de la práctica artística actual elementos que la escultura tradicional ha excluido como la puesta en valor del proceso, la acción, la participación y, en definitiva, cualquier evento que acontezca en el tiempo más allá de lo objetual. Por tanto, hay artistas que se podrían definir mejor como generadores de experiencias espaciales, tal y como se autodenomina M^a Reme Silvestre (Monóvar, Alicante, 1992) quien trabaja sobre la idea del registro; lo que queda después de lo sucedido. Para ello suele emplear materiales sintéticos moldeables para registrar las acciones e interacciones que se producen en el espacio, generalmente desde una dimensión corporal. En su instalación *¿Sabes cómo disponer de un cuerpo? II* (2020), que formaba parte de la exposición *Territorio y refugio*, realizada en la Galería Luis Adelantado de Valencia en 2020, utiliza gel de ultrasonidos para dejar la huella corporal de esa conexión física de la obra con el espectador, con el espacio y con la acción que se sucede en el tiempo.

De igual modo, la artista Ana Pastor (Alicante, 1974) trabaja con la ciencia para dejar registro de las conexiones físicas que existen entre los seres humanos mediante la visualización de sus microorganismos en placas de petri. En su exposición *Del no-ser al intenser*, realizada en la Casa Bardín en 2022, presentó su serie *Weareone* donde muestra como lo micro, o lo no percibido, por insignificante que sea a nivel objetual, puede llegar a ser considerado como objeto de interés artístico.

Entonces, si en la escultura actual el tiempo es una variable en su configuración, el videoarte y el arte sonoro también pueden ser considerados por su valor escultórico ya que hacen uso del espacio en un contexto temporal determinado. Pongamos por ejemplo *Un error en la matriz* (2020) de David Trujillo (Granada, 1977), residente en Benidorm, donde se recrea un espacio virtual que es alterado mediante el humo y el fuego. O su exposición *I want to believe*, realizada en la Casa Bardín en el 2017, donde, mediante el vídeo y otros elementos tecnológicos, pretende desvelar lo oculto del espacio expositivo a nivel esotérico, convirtiendo lo invisible en objeto escultórico.

A un nivel más tecnológico tenemos que destacar al artista Moisés Mañas (Elda, Alicante, 1975) quien está interesado en la visualización de datos para mostrar todo lo que sucede a nuestro alrededor. En general, sus instalaciones audiovisuales se activan mediante eventos que suceden a tiempo real que son transformados en datos; como podemos ver en *Around a systematic ensemble 4* (2027) donde analiza la sintaxis de las redes sociales, en *The band* (2007) la fluctuación de la bolsa y en *WIN-D [World in Now] Data* (2007) la variaciones atmosféricas del tiempo. Cabe destacar su obra *Latentes* (2018), donde mediante unos sensores logra captar las partículas de polvo que los visitantes producen en la sala y que activan una reacción lumínica. Su obra nos enseña que hasta el evento más insignificante, etéreo o inasible que ocurra en el espacio y el tiempo puede convertirse en un material maleable con el que trabajar en la práctica escultórica en el siglo XXI.

La poética del desecho

La poética del objeto encontrado, o del desecho, como definidor de la sociedad es utilizado por un gran número de artistas como reflejo del momento actual y también por las dinámicas de trabajo que conciben el espacio expositivo como estudio y laboratorio. En este sentido, cabe resaltar a la artista Nuria Fuster (Alcoy, Alicante, 1978), que vive y trabaja en Berlín, quien utiliza objetos encontrados en espacios públicos, la mayoría de las veces desechos, para realizar sus instalaciones que son como microuniversos donde no hay límites para la hibridación y la fusión de técnicas y procedimientos. En toda su creación artística investiga

el comportamiento y el potencial expresivo de los materiales, y en cómo subvertir las características que los definen, además de reflexionar sobre los procesos naturales. Por lo tanto, no es de extrañar que utilice agentes como el aire, el fuego, cambios de temperatura o la gravedad para crear y activar sus obras, haciéndonos reflexionar sobre la naturaleza física más primitiva de las cosas y del mundo. En *Blow Up* (2013), instalación realizada en la Lonja del Pescado de Alicante, reflexionaba sobre cómo el aire puede ser el protagonista del volumen, e incluso la acción transformadora. Al igual sucede en *Don Quijote también esculpió el aire* (2012), instalación expuesta y adquirida por el Centro Botín de Santander, donde utiliza el aire de un ventilador y una aspiradora como catalizador de la obra. En su trabajo es realmente interesante cómo ese proceso de recuperación, descontextualización y escenificación puede ser activado mediante los procesos inherentes de los materiales, y cómo esa reactivación de los elementos puede activar procesos mentales que cuestionan el propio sentido de la finalidad de los objetos y de la naturaleza. En su instalación *Sueños geológicos* (2022) realizada en la Sala de Bóvedas del Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque de Madrid, utiliza el polvo de diferentes partes de la ciudad como material de su obra; un residuo que es volatilizado por el espacio mediante un ventilador.

El gesto y la acción

La representación de la acción mediante la escultura es una práctica muy presente en la obra de muchos artistas contemporáneos. Dentro de esta línea de investigación, que se ha venido denominado en la actualidad como “política del gesto”, destacamos a Rosana Antolí (Alcoy, Alicante, 1981) una artista multidisciplinar que se inspira en las acciones del día a día. En su proyecto *Virtual choreography*, iniciado en 2016, graba y almacena el movimiento y los gestos cotidianos de decenas de personas para visibilizar esta especie de algoritmo gestual que da forma a nuestra experiencia diaria y, a su vez, define nuestra identidad individual y colectiva. Su obra escultórica ha derivado en una puesta en valor de lo cotidiano, la realidad tecnológica, la alerta climática y el papel de la mujer en la sociedad, que da forma mediante esculturas caracterizadas por formas sinuosas y complejas de diferentes materiales que registran las dinámicas diarias. Lógicamente, sus obras tienden a hibridarse con otros campos de conocimientos como, en particular, la danza y la performance, en obras como *Chaos Dancing Cosmos* (2016), *F= e.p /l* (2017) o en *The movement of the other* (2017). Hay que subrayar que es la artista española más joven en tener una exposición individual en la Tate Modern. En 2019 presentó en este centro su obra *The Kick Inside, The Loop Outside* que consistía en una instalación inmersiva que invitaba al espectador a realizar un ejercicio

coreográfico ficcional y vivencial para experimentar sobre los gestos y el bucle infinito de la vida.

Esta visualización de la acción también es utilizada y llevada al terreno tridimensional por Juan Carlos Nadal (Alicante, 1966) quien hace una reflexión sobre la especificidad del gesto en su obra pictórica. Sus esculturas son una representación del movimiento de la mano que se expande al espacio mediante láminas dobladas, retorcidas y remachadas; como por ejemplo su obra *Ona* (Fig. 5) una escultura permanente en el túnel de las escaleras del IES Jorge Juan de Alicante.

La poética del espacio

El propio espacio puede ser un catalizador de la obra artística más allá de sus características tridimensionales. En este sentido, la artista Clara Sánchez Sala (Alicante, 1987) genera una obra en la que reflexiona sobre la representación del paisaje en todas sus dimensiones. Su trabajo guarda una vinculación directa con el entorno, y todo lo que está a su alrededor puede convertirse en parte de su universo creativo; hasta los elementos más intangibles del espacio como las olas, los reflejos y las sombras; pongamos como ejemplo *Anatomía de una ola* (2016). E incluso hasta elementos o espacios imaginados como en *Islas Utópicas* (2016) donde realiza una cartografía y crea mapas aéreos de islas que no existen. En general hace uso de la memoria y la semiótica de los objetos cotidianos para construir sus instalaciones que se caracterizan por la sutileza y una delicadeza refinada. Uno de sus puntos diferenciadores de su trabajo es la relación vivencial que guarda con el espacio expositivo. En su instalación *L'espace critique: Suelo de mi estudio*, recrea el paisaje de su estudio mediante la recolocación del suelo.



Fig. 5. *Ona*, 2015, Juan Carlos Nadal

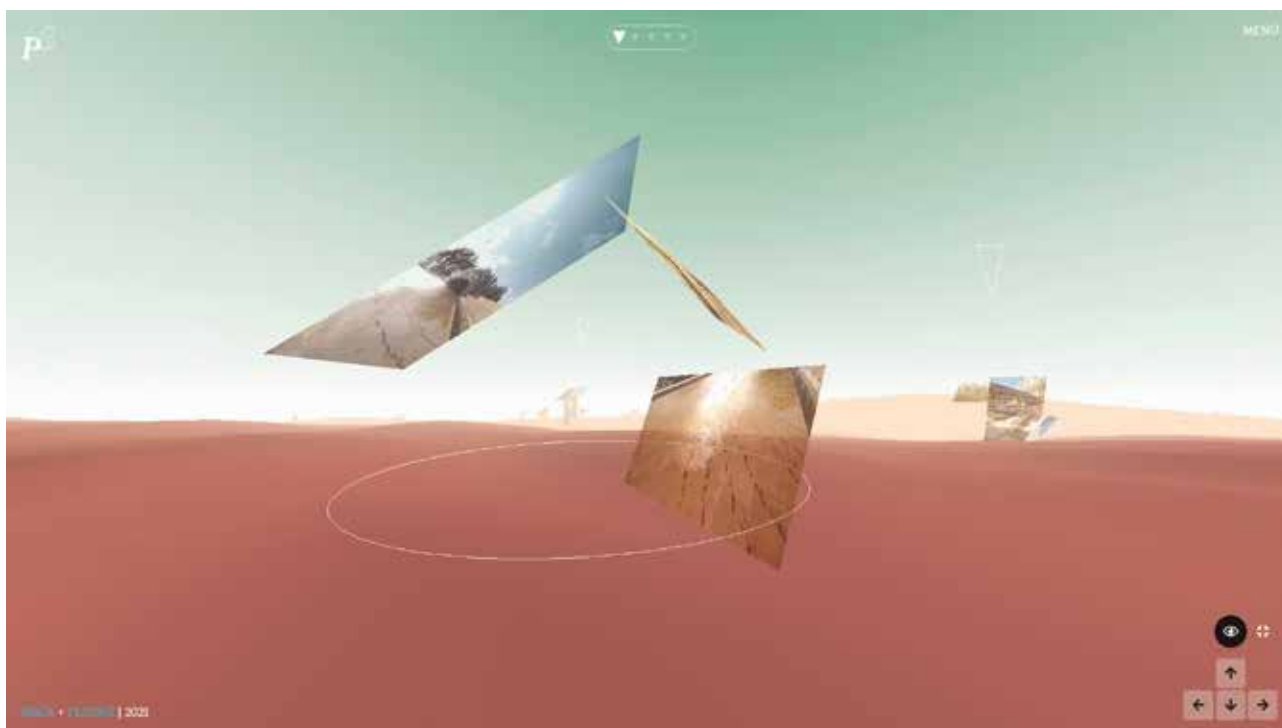


Fig. 6. Paseo sonoro. Recorrido inmersivo por el ambiente sonoro de la ciudad, 2021, Colectivo Fluenz

Esta vinculación personal con el entorno y, en particular, con la arquitectura también la encontramos en la artista, residente en Alicante, Aurora Domínguez Mata (Sevilla, 1980) quien, influida por su formación en arquitectura, reflexiona sobre el urbanismo de la ciudad de Alicante y su valor como constructor de la identidad. En su instalación *Instrucciones para un habitar disruptivo de lo rutinario* (2021) propone nuevas formas de visitar y redescubrir el entorno urbano a modo de deriva situacionista. En su afán por mostrar nuevas perspectivas del espacio arquitectónico crea su instalación audiovisual *Un invierno en tabarca* (2022) donde realiza un archivo sonoro de la isla para conservar y poner en valor su patrimonio. Al igual que en *Lecciones Inesperadas un Paseo por Alicante* (2022), un proyecto sonoro de concienciación sobre el patrimonio arquitectónico de Alicante, que ha sido posible gracias a las ayudas para el fomento de la investigación, la creación y la innovación cultural del Ayuntamiento de Alicante.

Este análisis y puesta en valor del espacio mediante el uso del sonido también es utilizado por el músico y artista Carlos Izquierdo (Alicante, 1982), quien propone recorridos sonoros por la ciudad de Alicante en *Paseos sonoros en torno al MACA* para descubrir y experimentar una nueva dimensión psicológica del espacio, basados en el concepto de la psicogeografía impulsada por Guy Debord. Junto Sergi Hernández Carretero (Alicante, 1981), forman el colectivo *Fluenz*, un colectivo artístico alicantino que genera propuestas instalativas audiovisuales que vehiculan el espacio, el sonido, la danza contemporánea y las artes visuales mediante nuevas

tecnologías. Cabe destacar su proyecto virtual *Paseo sonoro. Recorrido inmersivo por el ambiente sonoro de la ciudad*¹ (Fig. 6) que consiste en una experiencia digital e inmersiva de espacialidad sonora formada por registros de audio de Alicante en 360° que sirve como complemento virtual a sus paseos. En obras como estas, podemos comprobar como el sonido, o la vibración intangible que produce la materia, se muestra como un elemento escultórico maleable mediante el cual se percibe y se experimenta el espacio, tanto físico como virtual.

La desmaterialización como principio

Este camino hasta la desmaterialización en la escultura nos lleva hasta la obra de la artista Inma Femenía (Pego, Alicante, 1985) quien trabaja fundamentalmente con la luz y el color, y cómo construyen la realidad a través de la percepción visual. Su trabajo, muy ligado a James Turrel, explora las posibilidades de la luz, artificial o natural como una realidad física con entidad corpórea. En sus primeros trabajos como *20 Meters of Graded Metal* (2015) o *Graded Metal 94* (2017) encontramos una necesidad por abordar el espacio desde la objetualidad. Estas obras están realizadas por planchas de metal arrugadas o dobladas que se sujetan a la pared o al techo mediante gomas, que no solo tienen ese carácter escultórico sino que se proyectan al espacio por sus interacciones con la luz. Su campo de estudio está relacionado con las características lumínicas de los materiales, con el reflejo y la refracción de la luz en los elementos, en cómo se proyecta y genera el color, y la fisicidad de la luz en la naturaleza. Estas

ideas le hacen incluir aspectos medioambientales que aportan nuevas líneas de trabajo a la escultura contemporánea, dando lugar a su ejemplo máximo de desmaterialización en su instalación *Arc al cel*, una obra presentada en julio de 2022 en la inauguración del espacio de CaixaFòrum de Valencia. Esta obra consistía en la recreación de un arcoíris en el interior del edificio a través de la luz que traspasaba las cristaleras del edificio. Una obra inasible e intangible que continúa y amplifica su trabajo con la luz y el color, y deja abierta la puerta al uso de lo inmaterial y lo etéreo como material escultórico.

A modo de conclusión

Hoy en día, podemos y tenemos que hablar de una práctica escultórica desde una percepción expandida y espacial ligada directamente a la experiencia vital. Una concepción post-histórica de esta disciplina en la que paulatinamente se elimina cualquier vestigio de objetualidad tangible para entrar a formar parte todo lo que nos rodea. Un camino inequívoco hacia una desmaterialización progresiva en donde el proceso, el tiempo, la acción, lo inasible y un largo etcétera son los nuevos no-materiales con los que parte la escultura del siglo XXI y donde la filosofía ocupa un papel protagonista “Jamás habíamos vivido en un mundo material tan ligero, fluido y móvil. Nunca había creado la ligereza tantas expectativas, deseos y

obsesiones” (Lipovetsky, 2016: 7). Nuevos retos y horizontes creativos que abanderan el arte desde la idea y presentan al espacio expositivo como un lugar vivo de experimentación en el que el público se convierte en parte activa del proceso en busca de nuevas realidades compartidas.

En el siguiente artículo, hemos presentado cómo se ejerce y vehicula la práctica escultórica en Alicante a través de una selección de creadores actuales que con su trabajo muestran las especificidades de este contexto que tiende irremediabilmente a una desmaterialización creciente. Ejemplos de primera línea que evidencian los últimos avances en esta disciplina y que inauguran nuevas líneas de estudio a futuros investigadores. Esperemos que en el futuro la creación artística sea fructífera y que los agentes culturales protagonistas en nuestro contexto geográfico tengan la sensibilidad y el compromiso necesarios para apoyar una producción acertada y rigurosa que mejore considerablemente el ecosistema artístico en la provincia de Alicante, desde su formación y capitalización, hasta su internacionalización, para hacer viable y profesionalizar adecuadamente la práctica escultórica contemporánea dentro de nuestras fronteras.

Notas

1. <https://paseosonor.orsieg.es/>

Bibliografía

- DANTO, A. (2010). *Después del fin del Arte*. Madrid: Phaidos
- FEIJOÓ, A. (2018). Catálogo de las III Residencias de creación e investigación. Museo de la Universidad de Alicante
- GUERRERO, S. y ALPAÑEZ, D. *All you need is...GOZOR!!!!*. Catálogo de la exposición *Junglas*. Museo de la Universidad de Alicante
- KRAUSS, R. (1979). La escultura en el campo expandido. (Nueva York). *October*, 8, 59-74
- LIPPARD, L y CHANDLER, J. (1969). La desmaterialización del arte. *Art International*, 12: 2. (Nueva York). 106-116
- LIPOVETSKY, G. (2016). *De la ligereza. Hacia una civilización de lo ligero*. Barcelona: Ediciones Anagrama
- MARCHÁN, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal
- ORTEGA Y GASSET, J. (1999 [1925]). *La deshumanización del arte*, Madrid: Espasa Calpe
- ROCHE, J. (2022). *Alma de acorde*. Catálogo de la exposición. Museo de la Universidad de Alicante





**2. EL VACÍO,
EL HUECO, LA NADA
Y EL ORDENAMIENTO
DEL CAOS**





Fig. 1. *El guitarrista*, 1957, José Gutiérrez Carbonell, Colección Rosa Ana Gutiérrez Lloret, Alicante

La valoración del hueco y el vacío en la escultura de José Gutiérrez Carbonell

Lourdes Navarro Ferrón*
Universidad de Alicante

Introducción

En el ámbito de la escultura contemporánea, el tema del espacio, el vacío o el hueco está directamente relacionado con su progresiva desmaterialización. Esa transformación dio comienzo a inicios del siglo XX, cuando algunos artistas de la vanguardia continuaron el proceso que había iniciado Rodin. Los artistas vanguardistas, no sólo empezaron a introducir nuevos materiales, sino también nuevas técnicas completamente diferentes a las utilizadas hasta entonces. Veamos la siguiente afirmación a este respecto:

«Sus habilidades arrancaron definitivamente a la escultura de las garras tradicionales de obra cerrada. Rosso implantó la disolución de las formas con un efecto impresionista. Maillol aunque de inspiración clásica, simplificó los volúmenes. Barlach le dio un nuevo expresionismo al bloque. Brancusi buscó las formas esenciales en ese mismo bloque y Modigliani las redujo hasta la ingenuidad primitivista» (Delgado, 2010: 35).

No podemos olvidar que muchos de aquellos artistas comenzaron a valorar la importancia del espacio en la escultura y así, Picasso empezó a introducir en ellas el vacío y, lo mismo ocurrió con Archipenko o con los constructivistas rusos. Continuaron estas investigaciones otros artistas, como Marcel Duchamp; o bien, Alberto Giacometti, cuyas delgadas esculturas fueron abandonando cada vez más su aspecto de materia pesada.

Sin embargo, hubo un hito indiscutible que marcó un antes y un después en el desarrollo de la escultura contemporánea y su completa transformación. Se trata de los trabajos que llevaron a cabo en París dos artistas españoles de forma conjunta, Pablo Picasso y Julio González. El punto de partida se sitúa aproximadamente en 1928, cuando Picasso realizó algunos dibujos filiformes que más tarde se convertirían en esculturas de alambre y chapa. Ahora bien, el artista carecía de recursos técnicos para realizar ese tipo de obras y, por este motivo, acudió al taller de Julio González en París y allí aprendió y trabajó

junto a él la técnica del hierro y la soldadura autógena. Pero aquella colaboración fue enormemente fructífera para ambos, ya que pronto excedió los límites técnicos, pasando a ser una auténtica colaboración artística (Bozal, 2000). Es más, de aquella relación nacieron numerosas obras de arte realizadas a base de varillas de hierro muy finas que carecían de masa y de volumen (como los proyectos para el *Monumento a Guillaume Apollinaire*), era como si se trazara un dibujo en el espacio tridimensional. Las varillas marcaban los contornos de figuras que estaban completamente vacías, permitiendo que nuestra vista atravesara dichos contornos «... *pudiendo contemplar el espacio entre ellas y a través de ellas... Las varillas de estas esculturas sugieren las cualidades del espacio sin necesidad de rellenarlo.*» (Maderuelo, 2003). Sin embargo, según afirma Llorens Peters:

«... Algunos artistas de la tradición cubista tienden ya hacia la desmaterialización de la escultura antes de la colaboración entre Julio González y Picasso. De hecho, Tomás Llorens sostiene que la 'preocupación por la transparencia caracteriza el movimiento moderno en su conjunto'... La transparencia se relaciona con la ingravidez y, por tanto, también con el vacío» (Llorens, 2022: 35).

Los artistas posteriores a la colaboración entre Picasso y Julio González, continuaron el camino de sus predecesores, buscando siempre el equilibrio entre masa y vacío; o bien, intentando encontrar cada vez un mayor peso del vacío o el hueco sobre la materia. En cualquier caso, no podemos olvidar los trabajos de artistas como Jorge Oteiza, Eduardo Chillida o Henry Moore y, por supuesto, las obras de Pablo Gargallo o el propio Julio González, quienes utilizaron el espacio como un elemento más de sus trabajos.

En conclusión, «*El arte se transforma, no desde la materia, sino de la ausencia de la misma, como el espíritu del hombre*» (Padilla, 2013).

La cuestión que ahora se plantea es hasta qué punto influyeron estos cambios y transformaciones en la escultura contemporánea alicantina y, en nuestro caso, qué nivel de repercusión tuvieron en la obra del artista José Gutiérrez Carbonell.

El artista

Aproximarnos a José Gutiérrez Carbonell (1924-2002) es hablar de trabajo de toda una vida y de tesón, también es decir la palabra sinceridad. Su obra siempre se debatió entre la libertad creadora y las necesidades del encargo y, a pesar de ello, supo captar la esencia de la sociedad de su época y marcar, a partir de distintas fórmulas plásticas, sus claras

aspiraciones renovadoras ya desde momentos bien tempranos. Dibujante, pintor y escultor, también pudo acercarse al mundo docente impartiendo clases de talla en la Escuela de Artes y Oficios de Orihuela, compaginándolo con su amplia labor creativa. Todo su recorrido vital y profesional es sin duda destacable, pero tampoco hay que olvidar su profundo compromiso sociopolítico vinculado a sus ideas de izquierdas, así como su decidida apuesta por la Democracia, algo que le llevaría a hallarse siempre inmerso en el proceso de lucha por su consecución. Por todo ello y algunas cuestiones más, cuando el 21 de noviembre de 1924 viene al mundo José Gutiérrez Carbonell, nace sin duda uno de los artistas más significativos de la cultura alicantina contemporánea.

En el seno de su trayectoria, se encuentra su faceta más conocida, la de escultor, una vocación que le vino ya desde momentos muy tempranos por parte de su propio padre, José Gutiérrez Ortuño –marmolista y escultor especializado en lápidas-. Pero fue a inicios de los años cuarenta cuando el joven artista comenzó ya a trabajar, primero bajo las órdenes de los Arquitectos Juan Vidal Ramos y Julio Ruiz Olmos y poco después, como aprendiz en el taller del escultor Daniel Bañuls Martínez¹. Sin embargo, la temprana muerte de su maestro le llevó a proseguir sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia con la ayuda de dos becas; tanto la concedida en un primer momento por la Diputación de Alicante, como la procedente de la Universidad Literaria de Valencia.

Concluidos sus estudios Superiores, Gutiérrez vuelve a Alicante ya en la década de los cincuenta. Prosigue entonces con una de las ocupaciones en las que ya se había estrenado, tanto en Valencia como en su ciudad natal; se trata de la construcción de Hogueras, bien en solitario o bien en colaboración con Jaime Giner Palacios, obteniendo importantes galardones en este tipo de producción. Con ello seguía el mismo camino que ya habían tomado otros artistas alicantinos, pues se trataba de una importante fuente de trabajo para todos ellos. (Hernández, 1998; Navarro, vol. 1, 2019).

Pronto comenzaría además a recibir encargos para todo tipo de instituciones, tanto públicas como privadas, respondiendo a otros de procedencia eclesiástica e incluso de coleccionistas particulares; no sólo en la provincia de Alicante, sino también fuera de ella y en el extranjero. No es necesario hacer referencia a la larga lista de creaciones que realizó a partir de estos momentos y que continuaría llevando a cabo hasta el final de su vida, pero al mismo tiempo, supo compaginar toda esta fructífera labor con una obra paralela caracterizada por la completa libertad creativa.

Como afirma Hernández (2001: 374) nombres como el de Gutiérrez, junto a Adrián Carrillo, Ramón Marco o

los hermanos Ibáñez, supieron acercarse en muchas ocasiones al arte de vanguardia incluso dentro del contexto religioso². Además, son artistas que, unidos al monovero Benjamín Mustieles, los valencianos Silvestre de Edeta, o bien José Esteve Edo, fueron los responsables de «*recoger el testigo de la generación de la República ... pese a las dificultades de su época*» (Blasco, 2003: 175).

José Gutiérrez Carbonell: La configuración del espacio y el vacío en su escultura

«En música, en una cadencia, es tan importante el sonido como su silencio. Los intervalos son presencias que no pueden resultarnos invisibles, pues son palabras o signos de las frases. A veces los intervalos lo llenan casi todo y la materia esperada, al menos como referencia, creemos no encontrarla. Hasta que descubrimos que [hay] algo más vasto que comenzamos a comprender» (Masó, 2004).

Si observamos la primera de las esculturas seleccionadas (Fig. 1) titulada *El guitarrista*, de 1957, lo primero que nos viene a la mente es la modernidad, pero una modernidad figurativa. Nos asomamos al recuerdo de una famosa pintura de Picasso incluida en su “época azul”, la llamada *El viejo guitarrista* (1903). Su temática es triste (como casi todas las composiciones picassianas de esta época) pero, lo más llamativo, es que en ella vemos conformarse «*una figura geometrizada que parece anticiparse a las investigaciones cubistas*» (Ramírez, 1997: 213). La escultura de Gutiérrez se despoja de esa tristeza, pero también compone, ahora ya en tres dimensiones, una imagen con cierta angulosidad que nos recuerda a aquélla y, no sólo nos la recuerda en ese aspecto, sino también en la fuerte inclinación de la cabeza del personaje sobre el instrumento.

En esta escultura, la figura masculina se vuelca por completo sobre la guitarra y es así como conforma un espacio vacío, un hueco, que ya es parte de la obra. Masa y espacio se acomodan, se combinan con la misma importancia, como se combinaría la propia música con el hombre que la crea. Incluso puede que ese vacío esté lleno de armonía. Además, no solo existe en la obra esa especie de receptáculo que quizá guarda en sí mismo la base musical, sino que también las piernas se separan y una de ellas queda doblada, consiguiendo así un nuevo hueco que se convierte en un elemento tan importante como la propia masa escultórica. Y eso mismo ocurre con los espacios que separan los brazos del tronco del guitarrista.

Pero atendamos ahora a las manos de la figura, esas manos enormes con respecto al resto de la obra que,

señalan claramente hacia un sentido expresionista, como si la vida que late en su interior hubiera superado los límites de la materia. Aunque, eso sí, no sucede lo mismo con otras partes de la anatomía, como el rostro apenas esbozado o, sobre todo las piernas y los pies, contruidos de manera enormemente simplificada. Quizá esas partes no fueran tan importantes para el artista como las manos o la guitarra y por eso, únicamente nos muestre una breve intuición de las mismas.

Por último, en esta talla, las aristas se mezclan con las formas sinuosas, generando un acertado claroscuro que nos trae al frente un conjunto de elementos totalmente equilibrados.

En cuanto a la siguiente pieza de Gutiérrez (Fig. 2) conocida como *El barquillero*, realizada el mismo año que la anterior (1957) unas palabras del escultor Henry Moore nos pueden conducir con mucho acierto hasta ella:

«Una escultura debe tener vida propia. Más que dar la impresión de que es un objeto más pequeño, esculpido de un bloque más grande, al observador debería darle la sensación de que lo que está viendo contiene en su interior su propia energía orgánica que pugna por salir; si una obra escultórica tiene su vida y forma propias, tendrá vida y se expandirá y parecerá más grande que la piedra o la madera de que ha sido tallada» (Moore, 1981).

Exacto, eso es precisamente lo que ocurre cuando contemplamos esta obra. La presencia material de este barquillero es, sin duda, contundente. Lo que consigue su tratamiento es acentuar el volumen, creado a base de formas redondeadas y con ello, agrandar el espacio que le es propio. De ahí que, a pesar de su reducido tamaño, la figura sea poderosa, afirmando una gran monumentalidad. Es así como el volumen crece y trasciende su espacio ocupado y sus propios límites. El personaje ha quedado parado, casi congelado, es como si se hubiera detenido de repente y, abriendo sus piernas, tomara fuerza para anunciar la mercancía que pesa sobre su espalda, haciéndole inclinar su tronco hacia adelante, al tiempo que coloca su mano junto a la boca. A pesar de todo ello, lo que destaca en esta escultura es la sencillez, la simplificación, casi el primitivismo. Ha sido construida a base de formas geométricas que se reducen a unos cuantos cilindros, incluso el tronco o el cuello lo son; únicamente se salva la cabeza o los pies, mientras que el rostro, como en la escultura anterior, ha quedado mínimamente esbozado. Gutiérrez ha mostrado aquí toda su libertad expresiva en torno a un tema clave de su producción, el trabajo humano, con una huella sabia, muy propia e inequívoca.



Fig. 2. *El barquillero*, 1957, José Gutiérrez Carbonell, Colección Sonia Gutiérrez Lloret, Alicante

Hay que concluir, que la figura cerrada de este barquillero encarna en sí misma, no ya el peso del aparato de los dulces, sino el de la propia existencia. Un cuerpo sin aristas, con extremidades poderosas, monumental y expresivo, que se encuentra en la línea de la primera vanguardia española, de autores como Ángel Ferrant (en su obra figurativa) y, sobre todo, de Baltasar Lobo (en la década de los cuarenta).

Por lo que respecta a otra de sus obras, esta vez bastante conocida (Fig. 3) es la titulada *Homenaje a Miguel Hernández*, realizada en torno a 1957. Ésta nació acompañada de la polémica, pero aun así, fue galardonada con el segundo premio en el VI Concurso Nacional y Provincial de Pintura y Primer Salón de Escultura Mediterránea, organizado por la Diputación de Alicante en 1957³. La cuestión es que se trata de una escultura en la que se marca claramente una gran libertad creativa y, al mismo tiempo, una valentía ineludible por parte de aquel joven artista en estos años, no sólo por su temática sino también por su estilo. En ella se resume la gran admiración



Fig. 3. *Homenaje a Miguel Hernández*, ca. 1957, José Gutiérrez Carbonell, MUBAG - Diputación de Alicante

que Gutiérrez sentía por el poeta oriolano y, desde luego, no fue la única vez que lo demostró.

En este caso, el artista talla dos cuerpos entrelazados, uno masculino, que representa al poeta, y otro femenino que porta una rama de laurel realizada en bronce. Ambos conforman una imagen casi cuadrangular, rotunda y cerrada, con claras reminiscencias cubistas y profundamente lírica. Sus rostros se inclinan extremadamente, se deforman ensombrecidos por la tristeza, por la impotencia y la desesperación ante una muerte injusta. De esta manera se muestra su clara actitud expresionista que, además, queda acentuada por la propia materia, tanto por su textura especialmente rugosa, como por su color, llegando incluso a adquirir de nuevo cierto aire primitivo, tal y como habíamos visto en *El barquillero* (la imagen comentada anteriormente). Por tanto, en esta escultura de Gutiérrez queda patente la fusión de cubismo-expresionismo, algo que afirman Hernández y Ferrero (2001: 482) sobre la misma. Incluso existe también una breve nota simbólica, centrada en las hojas de laurel, como alegoría de la poesía y de las letras.

Pero, llegados a este punto, ¿qué hay sobre la configuración del vacío o el espacio en esta obra? Es evidente que la pieza se presenta como la reducción al bloque, la sintetización de la masa en un espacio único, tal como advierte Delgado (2010: 363) cuando habla del arte primitivista, del cual bebió el arte europeo como fuente de juventud. Esa valoración del arte de civilizaciones antiguas surgió, según la autora con gran acierto, por medio de la obra de



Fig. 4. *Elx al metge Julio M^a López Orozco* (Detalle), 1987, José Gutiérrez Carbonell, Avenida del "Pais Valencià", Elche (Alicante)

Gauguin y Matisse, a los que siguieron algunos expresionistas, que buscaban una liberación para la cultura de occidente.

Desde luego que la obra que nos ocupa se caracteriza por la concentración de su materia en un solo espacio; pero en realidad, esa cuestión se debe al carácter sólido del objeto escultórico, que lo vincula a la sensación del espacio. De esta manera lo explica Martín (1995):

«El volumen es un espacio ocupado, pero lo que perciben los ojos es un envolvimiento de dicho espacio, es decir, la forma, y a través de esta 'superficie-forma' se produce la sensación de espacio ocupado (el volumen)».

Esta afirmación es algo parecida a la que mantiene el escultor Henry Moore:

«Con el tiempo descubrí que forma y espacio eran exactamente la misma cosa... Por ejemplo, para comprender la forma en su completa realidad tridimensional hay que comprender el espacio que desplazaría al quitarla de su lugar» (Moore, 1981).

Pero veamos ahora de qué manera valora Gutiérrez el espacio en otra escultura (Fig. 4). Esta vez no es una talla sino un modelado fundido en bronce. Se trata del detalle de un desnudo masculino de grandes dimensiones que preside el monumento dedicado al médico *Julio M^a López Orozco*, inaugurado en 1987⁴. Ahora bien, la idea y puesta en práctica de esta escultura se efectuó más de dos

décadas antes, concretamente en 1960⁵. Esa cuestión nos lleva hacia unas acertadas palabras de Masó Guerri, quien afirma que *«La escultura empieza a existir cuando se empieza a pensar en ella, cuando su imagen comienza a tener forma, contenido, características, fines»* (Masó, 2004).

En este caso, Gutiérrez construye el cuerpo estilizado de un hombre desnudo, una persona anónima que esconde su rostro ayudándose de un gran escorzo. Es una escultura que representa al propio ser humano, un ser arquetípico marcado por una profunda soledad. Es la imagen de la desesperación misma, una figura rotunda que descarga un tremendo puñetazo sobre el suelo, toda una anatomía cargada de impotencia y desesperación. Es la expresión del propio sufrimiento vital y, todo ello, se recoge dentro de un cuerpo repleto de una poderosa energía interna que puja por salir al exterior. El sentido expresionista de esta pieza es indudable y es evidente su profundo grado de intensidad expresiva. Es más, se acerca a algunas de las obras del expresionismo alemán de principios del siglo XX, donde destacan autores como Barlach o Lehmbruck. Es inevitable comparar esta escultura con la titulada *El caído* (1915) o bien, *Joven sentado* (1916-17) ambas debidas a Wilhelm Lehmbruck, escultor expresionista dotado de una gran sensibilidad, aunque la obra de Gutiérrez resulta ser algo más vigorosa.

Pero llegados a este punto, cabe resaltar que:

«La gran aportación del expresionismo se hace obvia cuando encontramos una escultura de contorno macizo y de energías contenidas que imponen a la ma-



Fig. 5. *Desnudo femenino*, ca. 1990, José Gutiérrez Carbonell, Colección Rosa Ana Gutiérrez Lloret, Alicante

teria su desgarró interior. Tal vez contrarias a un espacio hueco o a un vacío pleno, pero abiertas a espacios recogidos donde el bloque lo encierra todo y el contorno lo oscila hacia fuera» (Delgado, 2010: 358).

En definitiva, se trata de esa enorme energía que ocupa esta escultura de Gutiérrez, la que busca una salida y únicamente la encuentra en el puño imponente de la figura humana como espacio liberado. Es prácticamente lo que afirmaba el gran escultor Auguste Rodin, acerca de su propio trabajo:

«En vez de visualizar las diferentes partes del cuerpo como superficies más o menos planas, las imaginaba como proyecciones de unos volúmenes internos... Y ahí reside la verdad de mis figuras: en vez de ser superficiales (de existir sólo en su superficie), parecen surgir de dentro afuera, exactamente como la propia vida» (Citado en Wittkower, 1997: 273).

Otro modo de tratar, si se quiere, el vacío, por parte de Gutiérrez es la fragmentación. Hemos

visto que lo que hay, lo que existe dentro de una escultura está ahí y es real, unas veces a modo de espacio único, otras haciendo crecer la materia o simplemente como vacío que se acomoda a la masa escultórica complementándola. En cualquier caso, ese mundo interior puede comportarse de muchas maneras. A propósito de esta cuestión y a modo de introducción a las dos últimas obras sobre las que vamos a tratar, veamos las siguientes palabras acerca de ese comportamiento tan peculiar utilizado por algunos escultores y que está directamente relacionado con la valoración del espacio:

«... Pero la preocupación de la escultura puede extenderse a lo que hay dentro. El arte no termina en la realidad visual. Los hombres poseen una interioridad activa, y cuando se ve, a la vez se piensa. Hay un espacio interior y, por consiguiente, también un volumen y unas formas. La escultura del siglo XX tiene muy presente este volumen interno. Esto lleva a fragmentar y cuartear el volumen exterior para poder penetrar en sus entresijos... Lo admirable es que no hay ruptura entre un espacio y otro, sino continuidad» (Martín, 1995: 37-38).

En efecto, muchos artistas tienen en cuenta el volumen interno de la escultura y, desde luego, utilizan esa continuidad entre ambos espacios y lo hacen como si no fueran medios distintos, es como si no existiera el "dentro" y el "fuera", porque en ocasiones esos dos ámbitos se conjugan de forma perfecta. La verdad es que se ha hablado mucho en la literatura de estos conceptos y también de otros como el de "vacío" opuesto al "lleno", principalmente desde una perspectiva filosófica. Pero es que el vacío, es una realidad que el escultor tiene que conocer y, como afirma Masó Guerri:

«El lenguaje de una escultura está en su espacio, en su estructura, en su superficie y evidentemente en lo que oculta; es cuanto tiene para contarnos lo que es y lo que somos. Cada huella, cada signo, cada elemento, su disposición, su tono, su ritmo, definen un contenido, cifran un deseo que ha de ser interpretado, compartido, para existir» (Masó, 2004).

Como vemos, tanto Martín González como ahora Masó Guerri, aluden a esa noción del espacio interior escultórico, valoran lo que la obra oculta y, desde luego, es lo que ha llevado a numerosos artistas a fragmentar el volumen de una escultura. Eso precisamente es lo que hace Gutiérrez en las dos últimas piezas que se incluyen en estas páginas (Figs. 5 y 6). Éstas pertenecen a un conjunto de obras modeladas



Fig. 6. *Adán y Eva*, 1990, José Gutiérrez Carbonell, Colección Sonia Gutiérrez Lloret, Alicante.

en barro, generalmente de pequeño tamaño y realizadas en torno a los años noventa. Por tanto, hablamos de la etapa de madurez del artista. Se trata de un momento en el que los encargos se habían reducido y, gracias a eso, pudo dar rienda suelta a su propia forma de entender el arte en esos años. Son figuras invadidas de un profundo lirismo, en cuya base se encuentra la femineidad, también el erotismo, y por supuesto la sensibilidad de un artista que volvía hacia cierto instinto primario, característico de su obra de los años sesenta creada al margen del encargo. En este caso la técnica empleada, el modelado, le acerca mucho más a la materia, pues sus propias manos podían intervenir e incluso dejar su propia huella sin objeciones externas frente a ello.

En ambas esculturas los cuerpos se exhiben desnudos, sin prejuicios, muchas veces mostrando únicamente sus partes erógenas en plena libertad, el resto casi no importa, siempre queda en el anonimato. En uno de los casos (Fig. 5) el rostro es inexistente, en el otro (Fig. 6) únicamente aparece una mínima insinuación de los mismos; al tiempo que su eje compositivo se basa en un círculo central conformado por los brazos de hombre y mujer que terminan uniendo sus manos respectivas. Sin embargo, en estos desnudos hay una noción de la materia y el espacio diferente a la que habíamos visto hasta ahora. Gutiérrez ha suprimido las piernas de sus figuras a la altura de los muslos⁶, al

tiempo que los brazos se simplifican lo máximo posible. De la misma manera, las cabezas son demasiado pequeñas si las comparamos con el resto de sus cuerpos. Por lo tanto, lo que el artista nos está mostrando es, ni más ni menos, un fragmento de las anatomías, pero también una destrucción de los principios de proporcionalidad del clasicismo escultórico. Parece que no es necesario que la pieza esté completa para que nuestra mente perciba la escultura en su totalidad y para que ésta sea real y posible por sí misma.

Este método ha sido empleado por no pocos escultores, pero es preciso destacar de nuevo la figura de Auguste Rodin, pues con su obra comenzó el proceso de ruptura de los cánones clásicos «...y la confirmación decisiva de encontrar nuevos códigos visuales, como la revolucionaria idea de crear con lo que no hay y que dio origen al fragmento» (Delgado, 2010). A partir de entonces, esta manera de proceder fue considerada como la expresión de la modernidad y encontró su apogeo durante los primeros años del siglo XX.

Ahora bien, esta cuestión de la fragmentación en la escultura, entronca además con las ideas estéticas procedentes de Oriente, sobre todo de China y de Japón. Estas nuevas consideraciones entraron en Europa gracias al intenso comercio con estas zonas que había proporcionado el colonialismo europeo a finales del siglo XIX y que «...dieron lugar a la llegada [...] de conceptos estéticos y artísticos muy relevantes para la renovación de la creación plástica contemporánea» (González, 2011).

Veamos brevemente algunos principios de estas ideas:

« [...] En el arte, decir las cosas a medias, para el japonés era dejar físicamente un vacío... pues el blanco que el artista deja es susceptible de ser llenado por la riqueza de la imaginación del espectador... El blanco, lo que falta al fragmento, son formas de la humildad del artista que tienden a crear la posible amistad con el contemplador... No es la obra en sí, sino lo que ella sugiere, lo que importa» (Cirici, 1963: 25-26).

Resulta innegable que este arte de la sugerencia está presente en las dos últimas obras de Gutiérrez. Éstas se encuentran conformadas de tal manera que, lo que el artista está haciendo es invitarnos a llenar con nuestras mentes el vacío que ha creado, nos está demandando la subjetividad en su observación y, precisamente esta cuestión, señala directamente al proceso de desmaterialización del objeto artístico que tiene lugar en el ámbito del arte contemporáneo.

Para concluir

Que Gutiérrez siempre se mantuvo al tanto de lo que había ocurrido y estaba ocurriendo en el mundo de las vanguardias artísticas es un hecho de sobra conocido y demostrado. Siempre fue un ávido lector de revistas especializadas en la materia, aunque éstas llegaran a Alicante muchas veces con retraso; pero también poseía una nutrida biblioteca sobre el tema que consultaba de manera habitual (Navarro, vol. 1, 2019: 42-44). La cuestión planteada al inicio de este estudio era hasta qué punto aquellas novedades y revoluciones artísticas podían haber calado en su propia obra escultórica. En ese sentido, hay que decir que cuando se abarca su producción completa, es cuando se aprecia la existencia de una marcada búsqueda de la renovación, muchas veces también dentro de las piezas de encargo e incluso en las de temática religiosa. Pero, por lo que respecta al uso

de elementos como el vacío, el hueco, el equilibrio entre la materia y el espacio y, en definitiva, el proceso de desmaterialización del objeto artístico, decir que Gutiérrez lo conocía de sobra y, como se demuestra en estas páginas, lo utilizaba en múltiples ocasiones. Así pues, el hecho de estudiar diversos trabajos suyos desde esta perspectiva, ha sido sin duda una tarea totalmente enriquecedora, no sólo para la obra en sí misma sino también para la visualización de la misma por parte del propio observador. Ahora bien, es preciso tener en cuenta que, a pesar del importante rasgo identificador de su obra escultórica como una muestra de modernidad, el artista nunca llegó a cruzar esa delgada línea que separa la figuración de la abstracción, algo que sí hicieron la mayoría de artistas de cuyos trabajos bebió Gutiérrez para construir su propio estilo escultórico.

Notas

* Lourdes Navarro Ferrón es doctora por la Universidad de Alicante y ha sido profesora de Historia del Arte en el Departamento de Humanidades Contemporáneas de la misma hasta diciembre de 2022. En la actualidad, continúa ligada al citado Departamento como Colaboradora Honorífica.

1. Daniel Bañuls Martínez (1905-1947), hijo del también escultor Vicente Bañuls Aracil, realizó, entre otros, importantes y emblemáticos trabajos en Alicante, tales como la fuente de Levante –hoy *Plaza de los Luceros*–, de 1930; el *Monumento a los Caídos de la Vega Baja*, de 1941; o bien el *Monumento a Carlos Arniches*, de 1947 en el Parque de Canalejas, inaugurado en 1948 después de su muerte (García, 1985).

2. En el entorno religioso, es necesario tener en cuenta que el Concilio Vaticano II, celebrado entre 1962 y 1965, marcó un antes y un después, no sólo en el mundo de la Iglesia, sino también en el de la política, la sociedad y la cultura (Plazaola, 2000). De esta manera, los nuevos presupuestos de este acontecimiento conciliar sentaron las bases de una apertura innegable y, a partir de entonces, “Los artistas comenzaron a abordar de manera diversa, a comprender y expresar cada uno de los temas sagrados a partir de su propio sentido estético” (Navarro, vol. 1, 2019: 156).

3. La datación de esta obra de Gutiérrez es anterior a 1957, ya que ese año fue galardonada con el segundo premio en el VI Concurso Nacional y Provincial de Pintura y Primer Salón de Escultura Mediterránea, organizado por la Diputación de Alicante. El fallo fue dictado por unanimidad; sin embargo, la polémica acompañó a esta escultura desde su nacimiento. Eran tiempos difíciles, en los que ensalzar la figura de un poeta que había luchado en el bando republicano durante la guerra civil no era correcto. A pesar de ello, uno de los componentes del jurado, José Camón Aznar, defendió la obra, diciendo que Miguel Hernández era un gran poeta y afirmando que si no se le concedía ningún premio no firmaría el acta, puesto que en estos casos debía dejarse de lado la ideología

política y tener en cuenta el arte (Serrano, 1990). De la misma manera, esta obra, en vez de ocupar el lugar que le correspondía, como propiedad de la Diputación, se abandonó en una sala de calderas durante quince años que la hicieron deteriorarse considerablemente. Sin embargo, cuando en 1972 Enrique Llobregat Conesa se hizo cargo del museo, la escultura fue rescatada y catalogada (Llobregat y Espí, 1972). Pero no fue hasta cuatro años después (1976) cuando la Diputación Provincial, presidida entonces por Jorge Silvestre, aprobó los gastos de reparación e instalación de la obra en los jardines de la institución, encargándose de estos trabajos el propio José Gutiérrez Carbonell. (Navarro, vol. 1, 2019: 144-145).

4. La colocación de la primera piedra del *Monumento al Médico Julio M. López Orozco* tuvo lugar en abril de 1980 y su inauguración se llevó a cabo el 31 de mayo de 1987 y fue precisamente en ese año cuando se instaló el desnudo masculino en bronce. Este largo período de tiempo se debió a numerosas vicisitudes, principalmente de orden económico. Sin embargo, el artista dejó realizadas en ese intervalo temporal un gran número de obras de arte relacionadas con el mismo (apuntes, bocetos, maquetas, etc.). Para comprender las razones que llevaron a que se tardara siete años en concluir y conocer todas las obras de arte realizadas por el artista relacionadas con el mismo, véase la monografía dedicada a Gutiérrez de la autora de este mismo artículo (Navarro, 2019, vol. 1: 251-259 y vol. 2: 688).

5. En 1960, Gutiérrez realizó una escultura en bronce de pequeñas dimensiones que es idéntica a la que preside el *Monumento al Médico Julio M. López Orozco*. No hay duda en la datación de ninguna de ellas, lo cual prueba que, ya en los años sesenta, la imaginación creativa del artista le llevó a plasmar esta figura primigenia y que más tarde la repetiría en el citado monumento.

6. Otras esculturas pertenecientes a este conjunto, no sólo carecen de piernas, en otros casos aparecen sin brazos o sin cabeza y nunca existen los rostros completos.

Bibliografía:

- BLASCO CARRASCOSA, J.A. (2003). *Escultura valenciana del siglo XX*, vol 1. Valencia: Federico Domenech.
- BOZAL, V. (2000). *Arte del siglo XX en España, vol.1, Pintura y Escultura (1900-1939)*. Madrid: Espasa Calpe, Summa Artis.
- CIRICI PELLICER, A. (1963). *La estampa japonesa*. Barcelona: Sopena S.A.
- DELGADO NAVALPOTRO, N. (2010). *El hueco como herramienta del trabajo escultórico: La presencia del vacío en la escultura*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/12350/>.
- GARCÍA ANTÓN, I. (1985). La escultura figurativa y las corrientes renovadoras. En S. Forner Muñoz (dir.), J. Uroz Sáez (coor.) et al. *Historia de la provincia de Alicante*, vol. 6 (pp. 434-450). Murcia: Mediterráneo.
- GONZÁLEZ GARCÍA, P.J. (2011). Una interpretación del espacio vacío escultórico o “chōra” como participación subjetiva del espectador en la obra. *Laboratorio de Arte*, 23, 621-623. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2011.i23.36>
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1998). El escultor José Gutiérrez Carbonell. La vida. En L. Hernández Guardiola, A. Espí Valdés y D. Gázquez Méndez. *Gutiérrez. Retrospectiva. 1942-1998* (pp. 11-52). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante y Caja de Ahorros del Mediterráneo,
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (2001). La escultura en tierras alicantinas (1918-1960). En D. Gázquez Méndez, C. Mateo Martínez (coors.) et al. *El Arte del siglo XX en Alicante: 1918-1960* (p. 374). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante y Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. y Ferrero Molina, V. (2001). Catálogo de escultura. En D. Gázquez Méndez, C. Mateo Martínez (coors.) et al. *El Arte del siglo XX en Alicante: 1918-1960* (pp. 475-493). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante y Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- LLOBREGAT CONESA, E. A. y ESPÍ VALDÉS, A. (1972). *Catálogo de pintura y escultura, obras de arte propiedad de la Excm. Diputación Provincial*. Alicante: Diputación de Alicante.
- LLORENS PETERS, B, et al. (2022) : *Julio González, Pablo Picasso. La desmaterialización de la escultura*. Madrid: Fundación MAPFRE, Área de Cultura.
- MADERUELO, J. (2003). La construcción del espacio en las vanguardias. *Quintana*, 2, 95-107. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10347/6312>.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1995). *Las claves de la escultura*. Barcelona: Planeta S.A.
- MASÓ GUERRI, A. (2004). *Qué puede ser una escultura*. Granada: Universidad de Granada.
- MOORE, H. (1981). *Escultura: con comentarios del artista*. Barcelona: Polígrafa D.L.
- NAVARRO FERRÓN, L. (2019). *La memoria gráfica y escultórica de José Gutiérrez Carbonell*, 2 vol. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, Diputación de Alicante.
- PADILLA CÓRDOVA, A. J. (2013). La desmaterialización en el arte como reacción a los procesos de consumo. *Entretextos*, 5, 1-6. DOI: <https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.201313541>.
- PLAZAOLA, J. (2000). La nueva sensibilidad y el Arte Sacro. En A. Ledesma Domínguez (dir.) et al. *Arte Sacro: un proyecto actual*. Actas del curso celebrado en Madrid, octubre 1999 (pp.75-81). Madrid: Fundación Félix Granda.
- RAMÍREZ, J.A. (1997). Las vanguardias históricas: Del Cubismo al Surrealismo. En J.A. Ramírez (dir), A. Gómez Cedillo (coor.) et al. *Historia del Arte*, vol. 4. *El mundo contemporáneo* (pp. 203-261). Madrid: Alianza Editorial.
- SERRANO LLOPIS, C. (1990). *La escultura monumental pública en la ciudad de Alicante durante los siglos XIX y XX*, vol. 1. (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia.
- WITTKOWER, R. (1997). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Forma.



Fig. 1. *Resorgir*, 1974, Adriano Carrillo, Archivo del Artista

Adriano Carrillo, presencia y ausencia. Las disrupturas del vacío como vertebradoras de la escultura de Adriano Carrillo

Alfonso Julián Sánchez Luna
Universidad Miguel Hernández, Elche

La escultura es el arte de la tridimensionalidad, pero como bien decía el escultor Berto Lardera: «*El volumen procede del aire y la luz, quienes penetran y llenan sus propios vacíos*»¹, de manera que no podemos concebir la escultura contemporánea sólo como materia. En este sentido la obra del escultor alicantino Adriano Carrillo constituye el relato de un camino creativo forjado en el diálogo entre los materiales constructivos y las relaciones espaciales.

El acercamiento de Adriano a la escultura surge de su fascinación por las sugerencias de los elementos que atesoraba el taller de su padre, el gran escultor alicantino Adrián Carrillo García (1914-1979), ya desde su niñez se dedicaba a modelar el barro que cogía en el castillo de Santa Bárbara y poco a poco se integra en las labores auxiliares del taller, donde aprende de su padre el dominio de las técnicas y la concepción de la creación desde la interrogación de los materiales

escultóricos. Al mismo tiempo adquiere una formación que, partiendo de los clásicos, la perspectiva o la geometría, bebe de la vanguardia que, en la década de 1960, llegaba a España con considerable retraso: Arp, Archipenko, Brancusi, Manzú, Lardera, Moore, etc...

En sus primeras obras Adriano se dedica a trabajar con sus manos las texturas para humanizar cada uno de los materiales, como en sus murales de terracota de la década de 1970, donde se concentra tanto en el volumen como en la direccionalidad que imprime a las composiciones en altorrelieve, es un momento en el que encuentra en las superficies el vehículo para la expresión de emociones e ideas. Poco a poco el dominio de las texturas le lleva al entorno de las masas, recreando una abstracción liberadora de las peculiaridades estáticas del volumen. Es la época en que su creación se centra en la manera en que la forma volumétrica puede colonizar el espacio, una investigación

racionalizada guiada por la intuición de que la escultura no es solamente masa, no es solamente volumen. Como en su obra *Resorgir* de 1974 (Fig. 1) donde el protagonismo se otorga a la progresión en el espacio, mediante la sucesión de bloques de madera y la combinación de ángulos, puro movimiento, formando una escala que nos parece interminable y sugiere su prolongación hacia el infinito.

A partir de entonces para Adriano lo prioritario va a ser darle vida al volumen, abriéndose a combinaciones de materias que le lanzan a disruptions dinámicas en el espacio. Es un momento de madurez creativa que le lleva a la exploración de nuevas formas de expresión escultórica; cómo las tres dimensiones proyectan el espacio en la “médula” de la mínima expresión de materia. Si buscamos las claves de su lenguaje las encontramos en tres elementos: El primero es el objeto que “provoca” al espacio, que está interactuando con el lugar en donde se encuentra. Y por tanto es un elemento que al margen de lo que signifique, al margen de la carga simbólica que posea, vive en un ámbito propio. El segundo elemento es el movimiento entre los contrarios, lo que Adriano expresa hablando de sístoles y diástoles, que se concreta en el concepto de dualidad implícita en la pieza. Y el tercer elemento es el juego, el azar y la dinámica propia de los elementos que le dan sentido a sus controversias, lo que justifica su unión, llegando a un espacio en el cual hay dinamismo, hay tensión, hay fuerza. Expresión acabada de todo ello es *Llambreig* de 1986 (Fig. 2). Una monumental escultura metálica de acero inoxidable, encargada por la Conselleria de Obras Públicas de la Generalitat Valenciana para la pista de Ademuz, cerca de la Feria de Muestras de Valencia. Esta pieza va a suponer una nueva apuesta por la desmaterialización de la escultura, la disminución de masas y volúmenes y su sustitución por líneas en el espacio. Adriano se inspira en las formas del constructivismo para plantear un proyecto que se despliega entre el aire, concebido para un gran espacio exterior, para ello cuenta con la ayuda del experimentado herrero Antonio Mazón junto al cual monta y suelda *in situ* la combinación de elementos que constituyen la pieza: dos grandes prismas metálicos de color oscuro y textura rugosa que se componen con el espacio entre tubos y varillas de acero inoxidable que reflejan la luz para conseguir un fructífero juego estético de contrarios, volúmenes mates y líneas brillantes. El lugar es esencial para leer una pieza donde el movimiento desenvuelve el protagonismo dual de las curvas y las rectas.

En el taller del escultor, en paralelo, las dualidades cognoscitivas constituyen la base conceptual de piezas donde pesa tanto la ausencia como la presencia. En este sentido concibe toda una serie de esculturas, de distintos materiales, que se estructuran como parejas ascendentes; de la madera de piezas como *Parella de fusta* (1982) o *Dona de Fusta* (1982), pasando por el bronce de *Parella dual* (1982) al mármol de *Flama*

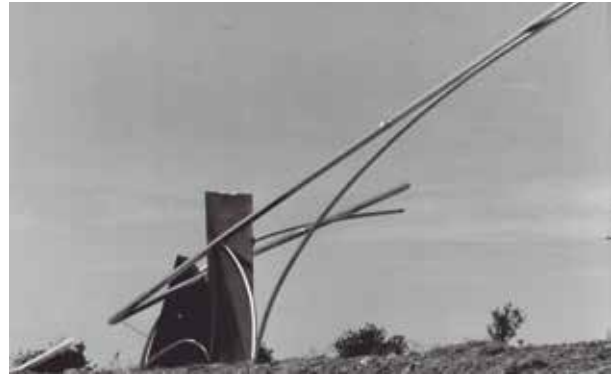


Fig. 2. *Llambreig*, 1986, Adriano Carrillo, Archivo del Artista

de *Marbre* (1992), todas ellas parten del concepto de dinamismo en el espacio, formas que emanan de una suerte de ensortijado en el aire. Todo lo cual me lleva a reflexionar sobre el profundo alicantinismo de Adriano, cómo es capaz de integrar en su obra la arraigada imagen de la estética del fuego, la que, con diversidad de resultados, ha constituido el alma de la experimentación de los monumentos más arriesgados de *les fogueres de Sant Joan*. Epítome de la fascinación de nuestro pueblo por el fuego. Obras como *Ple de Fusta* de 1992 (Fig. 3), desgraciadamente perdida en el incendio de su taller en 2017, nos hablan de un exquisito torneado de la madera, donde la sensación de vida es palpable en la contracción y relajación de los elementos, la dualidad que permite que las piezas rectas se ericen, cruzándose entre un espacio oprimido para sugerirnos la expansión contenida de un núcleo fuerte desatándose entre el serpenteante contoneado de las sensuales líneas de los postes longitudinales.

La ausencia y la presencia, ese coloquio entre vacíos y llenos se erigen como concepto clave en la complementariedad que da sentido a un mundo creativo donde nada es permanente excepto los cambios, una idea emanada del milenar libro *I Ching* o “libro de las mutaciones”, que va a impregnar la obra de Adriano. En este sentido son extraordinarios sus trabajos en metal, ya que, con aparente facilidad y deslumbrante efectividad, dialoga desde la superficie hacia el dibujo del espacio, vaciándose entre la luz y la sombra. Por otra parte, el metal le proporciona una amplia gama de soluciones formales en la construcción de piezas donde masa y hueco componen la escultura por igual, intentando adoptar ritmos lineales más movidos e inquietos que lo estructuran arquitectónicamente. Partir de fragmentos de material de construcción ya manufacturado le permite inspirarse en sus propiedades y apariencia para encontrar recursos imaginativos para sus proyectos escultóricos, como en *Embolíc de Llum* (1991) (Fig. 4), donde hay un evidente juego lineal de la forma, de manera que se pueda percibir a la vez como curva y recta, muy atento a su necesidad de expansión, de apertura y movimiento marcado por su ritmo ascendente; tres tubos estructurales de hierro en sección rectangular y superficie oxidada que se



Fig. 3. *Ple de Fusta*, 1992, Adriano Carrillo, Archivo del Artista

acompañan en contrapunto convulso con tramos cortos de tubo cilíndrico cromado de alto reflejo lumínico, adheridos los unos a los otros mediante remaches, de manera que se establece un ballet de las piezas cilíndricas reptantes entre la flexión de las columnas de hierro, que nos recuerda a formas que surgen en la naturaleza, como “larvas biomórficas” que se enroscasen en tres estilizados troncos. El contraste de superficies nos da la pista del diálogo de objeto y la luz que le rodea, de modo que, en la medida en que éstos se envuelven, provocan emociones distintas, estableciéndose como metáfora de la energía, como si fueran llamas que se enroscan, que se entrecruzan geométricas y sensuales a un tiempo.

Durante la década de 1990, las esculturas de Adriano van a ir sufriendo un proceso de desmaterialización, según el cual, van configurándose como artefactos fundamentalmente espaciales y energéticos a través de la “fusión” o acoplamiento de unidades ligeras. Un buen ejemplo es su obra *Espais Fugits* (1991) (Fig. 5) donde la geometría clara, precisa y racional, parte de tres elementos, repitiendo este esquema básico, en el caso que nos ocupa con tubos de hierro en sección cuadrada de superficie limpia y brillante, que ascienden, compitiendo entre ellos por “pinchar” el vacío, envueltos en varillas de acero ya desechadas y azarosamente curvadas, que gracias a sus sugerencias orgánicas contrastan con el frío orden de las estructuras



Fig. 4. *Embolic de Llum*, 1991, Adriano Carrillo, Museo de la Universidad de Alicante

tubulares y su precisa ubicación, trazando una forma triangular en el espacio. Adriano explica que busca las varillas de acero corrugado que se utilizan en la construcción por ser tosco y problemático a la hora de darle forma, porque ese acero es muy duro y difícil de doblar de manera que su naturaleza se impone, manda lo fortuito de su factura para retar al artista a desarrollar de manera inopinada su propia libertad, aportando a la pieza una especie de rudeza y aspecto de abandono que nos remite a una disolución “danzante” de la masa, donde se retuerce a un ritmo que podría proceder de alguna música imaginaria. Es una pieza que interpela directamente al espectador para que recorra el espacio alrededor, cómo evoluciona el dibujo de sus elementos en el vacío y cómo se parece el espacio para construir la imagen en negativo. El recorrido alrededor de la pieza es muy dinámico y con una economía de elementos notable consigue sensaciones dispares, haciendo y deshaciendo dibujos de líneas y espacios según se entrecruzan las varillas con sus sombras y el efecto del brillo de la luz en los tubos.

La geometría es la piedra angular de muchas de sus obras y encuentra en ella el contrapunto que necesita en la ordenación de los vacíos escultóricos, para ello Adriano vuelve al *I Ching* que considera a la materia sólo una manifestación pasajera de un principio más profundo, un sistema binario a la vez geométrico y aritmético, que contiene en sí mismo la pregunta y

la respuesta, la dualidad como esencia misma de la creación. En piezas como *Recés de Llum* (1991) (Fig. 6) el uso de dos prismas metálicos, una plancha triangular como cuerpo reflectante y un marco trapezoidal como contenedor del vacío, nos ofrece una imagen contundente, como síntesis primaria suspendida en una pared, al mismo tiempo el contraste de superficies (pulida y brillante el triángulo, de hierro oxidado el marco trapezoidal) coadyuva a una sensación de contrapunto compositivo. Todo ello se completa con tres láminas sinuosas que atraviesan el marco vacío e invaden la pulida superficie de la plancha triangular, de manera que su disposición irregular y extrañamiento en ese ámbito, ayudan al artista a comunicar la sensación de “caos en el orden”, el orden racionaliza al caos y nos encontramos otra vez ante el hecho dual. Por otra parte, esas láminas parcelan el espacio contenido entre el marco trapezoidal y la pared que le sirve de fondo y pantalla para proyectarse, propiciando el efecto lumínico de la segregación entre pieza y sombra que ayuda al juego de siluetas que crea la separación del triángulo desde el extremo del ángulo exterior. El resultado es una suerte de sensación de demarcación espacial por medio de efectos ópticos.

Adriano no impone su lenguaje, tiene claro que el espectador va a recibir la obra según la construcción que haga de la misma y la simbología que atesore para él, hay una relativización del valor estético según la mirada, todo es contingente, pero la subjetividad de su mundo es clave; no impone al espectador su juego, pero no niega la existencia de distintas valoraciones plásticas, simplemente construye, con toda nitidez, un mundo creativo sólido, desde su óptica y destinado a su evolución personal. Obras como *Espai de Llum* (1992) conceden al metal una cualidad aérea e impulsan la imaginación del espectador hacia una espiral sin fin, a la interpretación del despliegue de una cinta metálica que se retuerce aleatoriamente en el espacio entre tres postes fuertemente anclados en una geometría triangular, estos constituyen un todo con forma de columna que el artista proyecta ligeramente más ancha en la base que en la cúspide, para crear “éntasis”, efecto óptico aplicado a los templos griegos para corregir los errores producidos por nuestra percepción y así hacerla parecer más bella, todo ello acompasado por tramos jalonados por varillas en zigzag. El resultado es una pieza que funciona como signo vital con un amplio margen para la paráfrasis, y partiendo de una propuesta de “espacio de luz” conformado por los reflejos de la superficie envolvente de la cinta cromada, podemos llegar a lecturas imaginativas sugeridas por una iluminación de los huecos que componen una verdadera “transubstanciación” aérea, de sugerencias tan ensimismadas como pueda ser el dibujo mental de estructuras helicoidales, como una cadena de ADN.

La constante en todas estas obras es un empeño estético en entroncar con la concepción de la mejor vanguardia en conceptos como el equilibrio, el ritmo



Fig. 5. *Espais Fugits*, 1991, Adriano Carrillo, Archivo del Artista

y el movimiento de manera que se establezca un *continuum* con la tradición clásica. Y por supuesto, la incidencia en el espacio, porque para Adriano el indispensable diálogo anímico que debe conseguir la obra está implícito en cómo surge la escultura desde el espacio, cómo la idea se produce desde un determinado ámbito, cómo el lugar acomoda los volúmenes para proyectar su evolución en el mismo, situándose en la línea de Pevsner, Tatlin, Julio González, Macho, Chillida, Oteiza o Berto Ladera, entre otros.

Con el nuevo siglo las esculturas se hacen más maleables adaptándose a superficies bidimensionales para, abundando en su motivo capital de la “dualidad” dotarlas de la libertad del hueco implícito en la masa. En obras como *Racó d’absències* (2002-2012) o *Tombada* (2002-2012), construye formas muy orgánicas que desarrolla en negativo, en huecos silueteados que encaja mediante el ensamblaje de cuerpos prismáticos contrachapados rellenos de espuma de poliestireno y tratada con malla de poliéster que posteriormente pinta con acrílico. Estos materiales son muy ligeros, lo que le permite proyectar piezas que pueda manejar con facilidad, suspendiéndolas en el espacio, ocupándolo y animándolo sin que las formas estén llenas y de una pesante materialidad. Son piezas indudablemente dibujísticas, en las que el



Fig. 6. *Recés de Llum*, 1991, Adriano Carrillo, Archivo del Artista

artista se sirve del ordenador para, partiendo del trazado de la silueta del hueco, componer volúmenes que lo envuelvan en la tercera dimensión, así, en “Rincón de ausencias”, Adriano busca la sugestión de “la ausencia” como figura femenina recortada en la nada, una figura que anda, que camina, que levita, en el interior. El efecto es el de forma vaciada que él extiende libremente en el espacio, el vacío es el elemento que utiliza para alternar un interior orgánico hueco, silueteando abstracciones de la figura humana de formas onduladas, con un exterior geometrizable y anguloso que remite a las grandes ayudas visuales creativas que podemos ver ubicadas en las calles de cualquier ciudad. Estas piezas están concebidas para mostrarse en espacios muy concretos; en un rincón entre paredes (Rincón de ausencias) o colgada en la pared a modo de cuadro (Tumbada) en ambos casos primando la ligereza en interlocución con la superficie en la que se apoyan; hay partes que están en contacto con la pared, porque están acopladas a ella, y partes que se despegan para hacer participar a las sombras del diálogo de estas piezas con el entorno. Podemos señalar como uno de los conceptos centrales de su producción en esta época es la existencia de una ausencia que construye, de manera consciente o no: el vacío deja una huella que se traduce en piezas donde el exterior es lineal y el interior es expansivo como en *Cópula* (2012), o donde el volumen se articula mediante una geometría de entrantes y salientes enmarcada en la sinuosidad de las curvas que le inspira el cuerpo femenino, que nos presenta en *Senyoreta de Mutxamel* (2015).

Tras un largo periodo jalonado de problemas de salud (afortunadamente ya superados) y condicionados por

su actividad política (concejalía del Ayuntamiento de Mutxamel), hay una recapitulación sobre los caminos creativos por los que transita Adriano, en los que le resulta de gran ayuda la creación por ordenador, de modo que produce toda una serie de infografías que trabaja desde la paleta digital, explorando las posibilidades de las propiedades ópticas de una geometría que recrea espacios y volúmenes, trampantojos y juego de contrarios, recreando espacios mentales que integran perspectivas ortodoxas junto a elementos texturales orgánicos y efectos de claroscuro.

Adriano ha investigado incansablemente sobre los elementos que constituyen la escultura, en un principio en una apuesta por el informalismo matérico con piezas que progresan en el espacio a base de ritmos geométricos para posteriormente ir disminuyendo el valor de los volúmenes, creando obras abstractas que priman la ligereza y la adaptación de sus esculturas al entorno. Las emociones vitales y la energía fluyen de las dualidades esenciales, surgiendo desde el juego de contrarios, apoyadas en la capacidad sensitiva y expresiva de los materiales y las superficies que animan los contrastes lumínicos. Se configura así un corpus de obra donde el orden racionaliza al caos e integra definitivamente el vacío con el dibujo en el espacio, disolviendo la materia mediante el ritmo que imprime a cada prisma, a cada tubo, a cada varilla, en una dinámica de los elementos constructivos que se sirve tanto de la voluntad del artista como de lo contingente, piezas donde pesa tanto la ausencia como la presencia para configurar un mundo creativo holístico y dual a un tiempo, donde nada es permanente.

Conclusiones

Hablar de la escultura de Adriano Carrillo es hablar del recorrido de la abstracción en la escultura contemporánea alicantina, íntimamente ligada al impulso de desmaterialización que impregna la modernidad. Así, uno de los conceptos centrales de su producción es la existencia de una ausencia que construye de manera consciente.

Podemos afirmar que el diálogo es la clave conceptual de la escultura de Adriano, una interlocución entre artista y obra que da forma a su proceso creativo; cronológicamente en un principio con los materiales y sus texturas, para, más tarde, culminar en los trabajos donde el protagonismo se reparte entre la masa y el vacío, por medio de interrupciones del vacío estructural en el espacio. Un diálogo que se proyecta en el espectador por medio de algunas claves esenciales que articulan la lectura de su obra: El objeto en interrelación con el espacio, en un ámbito propio. La dualidad como movimiento entre contrarios (lo que Adriano expresa hablando de sístoles y diástoles). Y, por último, el juego, lo aleatorio y la dinámica propia de los elementos que le dan sentido a sus controversias, dinamismo y tensión.

La heterogeneidad que caracteriza a los estilos que surgen en el arte moderno se nos presenta muy des-territorializada. La obra de Adriano, aunque participa de ese cosmopolitismo, *a contrario sensu*, tiene la cualidad de estar imbuida del espíritu alicantino de la fiesta del fuego, inspirándose en las siluetas flamígeras que sabe materializar en sus esculturas duales, las “parejas ascendentes” que se ensortijan en el aire. Esa suerte de conocimiento espacial entre masa y vano a través de la ascensión tiene su culminación en las esculturas metálicas de la década de 1990 cuando la geometría clara y precisa del dibujo en el vacío de elementos filiformes se acompasa en juegos de luz y sombra, enredos de la luz que se sirven de lo aleatorio para sugerir recorridos en el aire.

La filosofía que configura el universo creativo de Adriano es fruto de sus investigaciones en torno al *I Ching*, que le lleva a interpretar la totalidad como la complementariedad de los contrarios, un sistema binario a la vez geométrico y aritmético, que contiene en sí mismo la pregunta y la respuesta. Una concepción que se manifiesta en creaciones abiertas, autorreferenciales, desde una geometría de integración del vacío como elemento constructor, donde el volumen estructural funciona como catalizador del espacio y el ambiente que rodea la pieza, consiguiendo la integración total entre ambas. Es lo que ocurre con el progresivo vacío de sus formas geométricas, enfatizando su intención conceptual.

Intuyo que el vacío como elemento constructor en la escultura de Adriano es consecuencia de su esencia como forjador de procesos, en una exploración que va llenando de sentido la manipulación del espacio a medida que va componiendo, no antes. El proceso marca el factor esencial que nos da la clave temporal para percibir la síntesis que construye la pieza entre la experiencia previa del artista y su posterior conocimiento. Así, el procedimiento creativo se establece como acontecimiento simbólico del juego de contrapuntos entre líneas, formas y huecos; el metal se vuelve liviano y su trazado adquiere la gracia de lo etéreo. Las estructuras son atmósfera, la integración es tan plena que el todo que conforman transmite el nervio del material y la energía de su espíritu.

En Carrillo se aúnan obra y trayectoria, de ahí que la vida aparezca por doquier en sus piezas, favorecida por la contingencia que le proporciona la libertad en la desocupación del volumen y que arranca un hábito vital mediante juegos de contraste de ausencia y presencia. El vacío se activa para impulsar la sensibilidad del receptor de la obra, de manera que la lectura de la misma se llena de una dimensión trascendente. En la mejor tradición del arte de vanguardia, las abstracciones de Adriano tienen una inclinación al misterio, a lo sugerente, a ocupar un mundo personal, son piezas habitadas de energía espiritual, como si fueran modernos “tótems”. La obra de Adriano recoge todo un

itinerario de ausencias, en una exploración del vacío existencial implícito en el hueco de unos volúmenes abiertos, creados mediante desocupación estructural, en una hermenéutica de la obra como fenómeno inductor e imanador de vida, una potencialidad espacial que surge de la apelación al vacío como disparador de expresividad, sirviendo al espectador de referente no material frente al entorno circundante. El enigma reside en la acción que persiguen sus piezas, colocar al espectador en una zona reflexiva, silenciosa, donde la pureza ontológica pueda propiciar su carácter espiritual.

La libertad es el mejor camino al mundo creativo de Adriano, la que habilita a nuestro pensamiento en el acceso a su sentido y sus misterios. Sus piezas más destacadas son abstracciones geométricas que sirven de referencia al vacío para construir espacios diferenciados que modifican su entorno, formas puras que le permiten activar las sugerencias plásticas de luz y sombra, así como la capacidad de participar en las dualidades esenciales: una evocación al misterio donde espíritu y materia se comportan como un campo magnético que atrae y retrae a la vez, viajando del vacío al volumen, explorando la capacidad para generar estructuras de un vaciamiento metafísico. La materia y la no-materia conforman el espacio, y así, la escultura que logra redefinir su entorno persigue que el espectador se sienta interpelado a un nivel esencial, que intuya la idea que provoca connotaciones distintas, un lenguaje simbólico que enriquece la carga conceptual de la obra: Carrillo suscita toda esta serie de pensamientos mediante su manejo del misterio del vacío, componiendo con la incidencia de la luz en su armazón, para potenciar la expresividad del volumen en función del hueco. Un universo creativo que nos propone una utopía personal que se sirve de la forma de disponer y concebir la disrupción del vacío como acicate y catalizador necesario para estimular nuestra imaginación.

Notas

1. Lardera, Berto. (1911 La Spezia – 1989 París); Notas de Biografía. Galería MC. URL: <https://www.mchampetier.com/biografia-Berto-Lardera.html> [fecha de consulta: 17/07/23]

Bibliografía

- CARRILLO, A. (1992) *Adriano: dualidades*, [Sala de exposiciones, Palacio Gravina, diciembre 1992-Enero 1993, Alicante]. Centro Eusebio Sempere de Arte y Comunicación Visual.
- LORENZO, Javier. (1992) Adriano Carrillo. Escultor. *Diario Información. Sección Arte y Letras*, 24 y 25 diciembre 1992.
- PIQUERAS MORENO, J. y Soler Pascual, E. (2020) *Adriano Carrillo. La mirada tangible*. Museo de la Universidad de Alicante. ISBN: 978-84-121416-3-4.
- SOLER PASCUAL, E. (2013) *Adriano Carrillo, Ombres de la memoria*. Editorial Marfil. ISBN 13: 978-84-268-1644-3.



Fig. 1. *Composición*, 2005, Frutos María

Materia y vacío. Entropía en la obra de Frutos María escultor

Aramis López Juan
Universitat de Barcelona

Sobre Frutos María

Una pulsión emocional ha empujado siempre a Frutos María a declararse artista. Descubrió desde muy joven su habilidad para dibujar, pintar o esculpir; todos los individuos tenemos capacidades artísticas, todos tenemos posibilidades creadoras, pero no todos creemos en ellas.

Frutos María siempre creyó y sigue creyendo en que si algo otorga sentido a una vida es la posibilidad de emprender en cualquier momento un proceso creativo. Empezó desde la adolescencia a acercarse a una idea personal y cambiante de arte. Primero seleccionó fragmentos de realidad que le parecían bellos, los enmarcaba y los presentaba como trocitos de un mundo hermoso.

Su devenir vital le hizo entender que: lo bello es mejor que lo que no lo es; que hay una posibilidad más que cierta de pasar de una idea a un objeto o forma; que las personas tenemos necesidad de crear, de parecer-nos a los dioses, de ser como ellos gracias a que somos también capaces de crear; y algo muy importante para él fue entender que es el arte también el que nos hace pensar en la trascendencia, es decir, llegar más allá de nosotros mismos, comunicarnos de forma eficaz, poder decir con formas todo aquello que no somos capaces de transmitir con palabras.

«Mi primer dibujo de niño fue copiar con sencillez una fuente que mi abuelo Frutos María hizo construir siendo el alcalde de mi pueblo natal Hontoria de Valdearados en la provincia de Burgos»¹

«Mis primeras pinturas fueron figurativas, eran rostros, caras, paisajes. Hay una que la hice de muy jovencito, un paisaje con un caseño y con colores vivos, primarios, azules o verdes muy intensos que cuando la veo me sigue gustando y me sigo sorprendiendo de como pude hacer ese cuadro con tan poquitos años»

«La primera escultura que hice no fue una escultura propiamente, como todo joven fui valiente al plantear que mis primeras esculturas fueran los objetos que modelé para un primer trabajo de clase que debía realizar cuando empecé a estudiar maestría industrial en 1974. Yo no tiraba nada de mis ejercicios de clase y los iba convirtiendo en esculturas simplemente poniéndoles un título. Fue donde empecé a disfrutar de lo que estaba consiguiendo. En una de las piezas me suspendió el profesor porque dijo que no se parecía en nada a lo que me había dicho que tenía que hacer en esa tarea, según él lo que hice no se parecía a la realidad; yo le contesté que eso que le presentaba no será una simple pieza mecánica que era una escultura, se echó a reír y me contestó que yo que sabía lo que era una escultura a mi edad» (Fig. 2)

«Siempre he pensado mucho en los títulos de mis obras porque con ellos le daba un significado nuevo a la forma presentada. Aquellas primeras piezas surgieron de un juego: a las que eran redondas las llamé El mundo del aprendiz; a una pieza que tiene como dos ojos fue La visión del aprendiz; otra que parecía tener la forma de un asiento era El descanso del aprendiz; y, por último, la que no existía, no podía llamarse de otra manera que El peso del aprendiz. Mas tarde hubo dos más llamadas Profesionalidad I y II»

Años más tarde conoció al arquitecto Juan Guardiola Gaya que fue un maestro a la antigua manera. Guardiola pertenecía a una insigne familia de arquitectos alicantinos, él había recibido de sus parientes esa curiosidad por lo estético, esa forma de sentir y vivir que te impele a buscar lo bello y se la transmitió a su amigo y discípulo. Frutos, cuando se trasladó e inició su actividad profesional en Alicante, andaba ya buscando de forma intuitiva un camino artístico, durante toda su juventud se había movido sin rumbo. Guardiola influyó enormemente en su idea y compromiso artístico. Con él comenzó a buscar objetos que fundamentaran piezas, con él habló sobre todo lo que pensó que necesitaría para lograr su anhelo de convertirse en un artista; fue él el que le mostró que ser artista es



Fig. 2. Ejercicios de clase, 2ª 1/5 s. XX, Frutos María

declararse como tal, se es artista desde el momento en que, convencido de ello, te presentas ante el mundo como un creador.

Compartiendo tiempo con su actividad profesional primera, aquella que le permite su sustento y el de su familia, que le ha hecho prosperar y que le permite invertir en sus creaciones, Frutos ha continuado obcecadamente la tarea de convertirse en artista, fundamentalmente artista. En un momento de su vida decidió comenzar a mostrar su producción en exposiciones en diferentes lugares, espacios no inscritos en los itinerarios más habituales del sector artístico; nos conocimos cuando me propuso comisariarle una exposición en los jardines e interiores de la escuela de negocios de Alicante Fundeum, un espacio muy bonito y más adecuado para el tipo de obra que hacía que la mayoría de las salas habituales en la ciudad. Me contactó a través de un mensaje por la red profesional LinkedIn, pensó en mí porque yo tenía en aquellos momentos, según sus palabras, mucha actividad expositiva, siempre fuera de Alicante y mucha repercusión en los medios de comunicación nacionales. Desde esa primera colaboración hemos compartido varios proyectos suyos, siempre he tenido la sensación de que lo que le propongo le importa, pero no le influye en su forma de afrontar la creación.

Como individuo hay en él una ósmosis entre ambas partes de sus actividades, pero manda el creador, la parte de su vida que no produce muchos beneficios económicos, pero sí alegrías, y que, gracias a su pericia para los negocios acabará siendo también lucrativa. Es un conjunto copulativo que genera un artista heterodoxo, mucho más que aquellos que se ven insertos en un sector creado artificialmente, un sector que en Alicante aún busca configurarse como tal y en el que Frutos no busca ni necesita inscribirse.

Sobre su escultura

Mucho de lo que sucede en el arte de Frutos María es resultado de una búsqueda sin objetivo, una gran parte de su producción artística la inicia al salir a

encontrar objetos; acostumbra a embarcarse en una pequeña embarcación y buscar restos de los pecios que flotan en los alrededores del puerto de Alicante o recorrer espacios y recoger escombros de construcción. Él les da una nueva vida y con algunos de estos objetos establece una relación estética, suelen ser objetos robustos que muestran el paso del tiempo, busca formas que destapen las heridas de los impactos recibidos en el tiempo de su descomposición.

El rito es fundamental en el proceso de creación de Frutos María. Para él todo comienza con una búsqueda en el mar, salir sin rumbo, forzar al azar a darle el primer apoyo, la primera imagen, él reconoce el valor de lo fortuito, formas que el paso del tiempo reserva a los materiales que se empeñan en perdurar y a los que él luego ayuda con sus técnicas de conservación.

Esta es una de sus variantes creativas, que en ocasiones le lleva a un proceso que se autocompleta, pero que en otras solo es una fase de preparación; la que permite su otro tipo de obra. Su proceso creativo parte de cosas que tienen una historia previa como fragmentos que pertenecían a entidades que tenían una función, a veces prosaica; él las consolida, pinta o no, añade a otras estructuras o no, busca que cada objeto tenga a través de un tránsito estético una nueva armonía; crea obras que entiende necesarias para que se pueda dar un equilibrio lúcido en su nuevo existir, nuevas posibilidades para nuevas relaciones.

En la obra *Nueva vida* (Fig. 3) vemos un ejemplo de cómo fragmentos de estos *objets trouvés* conforman una pieza elegante, estable, vertical en la que conviven colores propios de su existencia primera; otras partes son añadidas o algunos fragmentos son pintados para otorgar firmeza, consistencia y armonía. En esta pieza el rojo de la base está manchado, pero está muy presente, el artista tira de la mirada del espectador en un principio hacia la parte baja de la obra para que se perciba en el sentido que desea, desde abajo hacia arriba; dos bloques de madera que descansan en la base, podían ser trozos de vigas, son pesados y permiten que la estructura se eleve con estabilidad. De ahí parten dos líneas que ascienden paralelas para conducir al que mira hacia la parte superior que es la importante, aquí encontramos lo que el autor quiere remarcar: una fragmentación del espacio; líneas que se cruzan para frenar la visión y compartimentar un plano mediante rectas paralelas y perpendiculares. Deja al observador un lugar dividido que se mantiene en equilibrio absoluto que transfiere la sensación de quietud que desea que veamos, es casi un módulo habitacional no arquitectónico.

La entropía es proceso que mueve el destino de su producción artística, pero otra gran parte de sus obras son resultado de ajustar los modelos que ha intuido o percibido en los movimientos que ha de hacer; su obra más academicista encuentra sentido en las



Fig. 3. *Nueva vida*, 2002, Frutos María

formas azarosas que previamente ha encontrado y procesado, desde el caos al orden. Partiendo de una obra previa obtenida de ese proceso de construcción intuitivo, toma la forma que sirve de ejemplo para crear otras obras en las que las líneas son artificio sin historia, sin un previo, son solo presente, ni siquiera miran al futuro.

Juan Benet en su impagable *La inspiración y el estilo* (Benet, 1999), cuenta mientras habla de literatura como la creación depende de dos motores fundamentales: las musas, la inspiración, aquello que llega de no sabemos dónde y que mueve el pensamiento de una manera mística que nos trae las imágenes más bellas sin que sepamos como; y por otro lado la aprehensión de la técnica, el estilo, un aprendizaje continuo por el que llegamos a entender los mecanismos con los que construir formas que hablan de las categorías del conocimiento. Estas dos fuentes van variando su peso en el fundamento de la creación artística. Un artista joven suele tener más inspiración que estilo, acude a ese momento de clarividencia para espolear su imaginación. En Frutos el proceso se ha mantenido a lo largo de los años y su forma de hacer tiene más relación con esa inspiración que con el estilo propio;

domina las técnicas, lo que le permite crear con simplicidad, pero la técnica o estilo no lo dominan a él. Utiliza pigmentos naturales, máquinas de corte, amoladoras, soldadores o forja si es necesario pero las formas resultantes no están condicionadas por un estilo construido a través de los años. En ocasiones recuerda a otro artista, en ocasiones son inclasificables, puede actuar como un conceptual que solo nombra lo que ya existe o como un escultor expresionista.

Armonía de 2005 (Fig. 4) es una forma que nos recuerda a *Segunda vida*, es igualmente elegante y vertical, mejor ordenada, más equilibrada, el trabajo del artista es distinto, pero las formas que resuelven los procesos de equilibrio son heredadas del proceso anterior. Frutos crea formas a partir de una transformación, toma cosas que el azar de sus búsquedas que le traen a sus manos y al darles un orden y equilibrio de salvarlas del caos, en ese devenir, el artista encuentra una forma que le permite crear algo que regalar al que quiera mirarlo. Aquí redacta su relato con maestría, toma un punto de inicio, traza una línea verticalmente hasta una altura similar a la de la pieza del 2002, cuando la ha llevado a su paroxismo de elevación marca el límite, la hace descender, luego genera un nudo que también podría ser un espacio habitacional para el espectador y la regresa a tierra donde hace un giro en ángulo recto que confiere a toda la obra la estabilidad y armonía buscada. En esta pieza el material, el hierro forjado solo está patinado, es un simple trazo de lápiz, es un dibujo escultórico, escribe lo que esbozó antes, con limpieza detalla un espacio.

En todos estos procesos creativos, tanto en los que nacen de la inspiración como los que son un relato elaborado, Frutos realiza invariablemente un esfuerzo por dotar a sus esculturas de una consistencia y perdurabilidad más allá del tiempo. Siempre se marca una lucha personal contra la debilidad de la materia, invierte una fuerza que saca de su cuerpo para dotar de una calidad máxima a los elementos de cada obra, son piezas que buscan la indestructibilidad, obras duras.

Sobre la entropía en la obra de Frutos María

Hace no mucho, cuando aún estábamos zarandeados por las consecuencias de una pandemia que nos había arrollado a todos, Frutos me planteó que le comisionara una exposición suya para una sala de la ciudad de Alicante, un espacio bonito, diáfano, no muy grande ni minúsculo: la sala de exposiciones del Club Información de Alicante (Fig. 5). En la visita a su estudio para seleccionar que obras exhibiríamos él había desplegado en la rampa de acceso una tela de unos cuatro metros de ancha por unos diez de larga, era la protección que ponía en el suelo de su estudio y sobre ella pintó durante años muchas de sus esculturas. A los tres minutos de estar sobre ella comenzamos a llamarla manto, cada vez que mirábamos de nuevo el manto las manchas de multitud de colores que la



Fig. 4. *Armonía*, 2005, Frutos María

cubrían parecían tomar sentido a cada nueva observación, al cabo de una hora nos pareció que esa era la pieza fundamental de su nueva exposición. El manto se serenó y nos recordó la frase del Quijote: «Debajo de mi manto, al rey mato»², esta frase con la que Cervantes resume la libertad que cada individuo tiene en su interior para pensar como quiera; este concepto otorga un orden distinto, un sentido nuevo a una tela que en un principio se utilizaba para proteger el suelo de su estudio y que por mor de añadirle una frase de la universal obra de Miguel de Cervantes se convierte en un espacio que habitar o transitar para desarrollar una libertad interior que el artista ofrecía a cada individuo que quisiera ser público de esta exposición; sobre la tela se puso un banco en el que el visitante podía sentarse y pensar en total libertad. Invitamos a críticos de arte y otros artistas a que sobre esa tela reflexionaran sobre el azar y el caos, el equilibrio y la libertad.

Frutos no es un artista que se pueda encasillar fácilmente en una corriente o movimiento de creación, hace obras por necesidad emocional y en su caso el uso de la comprensión de los procesos de entropía es inherente pero involuntario. En arte este concepto se ha utilizado abundantemente para adentrarse en conceptos complejos: para Robert Smithson los procesos de decadencia y destrucción son inevitables pero tienen una capacidad creadora insondable; el artista conceptual Sol LeWitt explora la aleatoriedad como motor de creación; Joseph Kosuth aborda el concepto de significado que de forma alícuota al objeto cambia



Fig. 5. *Manto*, 2012, Frutos María

para mitigar el caos; Ilya Kabakov trabajó el concepto de memoria; Olafur Eliasson recogió las diferencias simbólicas de la percepción individual. Frutos María utiliza lo que nos cuenta la *Segunda ley de la termodinámica* y lo hace sin creer en ello.

En su obra explora con mucha intención el paso del tiempo, lo cambiante y lo azaroso de las formas. Es muy importante para él que en cada escultura tanto la materia que la compone como los vacíos e intersticios que quedan dentro, es un artista que cuida con esmero la relación de cada pieza con el entorno en el que se sitúan. En un inicio la obra se mueve sola en un camino hacia la armonía y el equilibrio, pero una vez que lo ha encontrado él trabaja para situarla primero en el vacío y más tarde encontrar su lugar en el tiempo y detenerlo. Como artista y como individuo invierte mucha energía para cambiar los caminos irremediables entre el orden y el caos que se da en cualquier creación humana.

En *Visión arquitectónica, puntos de vista*, 2009 (Fig. 6) inicia su composición con la intersección en ángulo recto de dos piezas rectangulares que va vaciando con formas geométricas simples, a la banda que vemos en primer plano le sustrae una circunferencia en su extremo más alejado del eje, es la que tiene más contacto con el suelo, la base que sostiene, a través del círculo vemos el pie sobre el que se aguanta la otra banda, un rectángulo que acaba en un vacío de un cuarto de circunferencia, en el otro extremo de esa banda, el que se apoya en el eje de conexión está elevado, una estrecha banda es también sustraída. El vacío es lo que conforma la escultura, hay más peso visual

en los vacíos que en la materia, la visión que propone esta fotografía es la de una mirada hacia el interior, a través de la circunferencia, sin duda mirando desde cualquier otro punto percibiríamos la obra de forma muy diferente. Esta escultura podría formar parte del decorado creado por Le Corbusier para la película *The Thinks to come*, William Cameron Menzies (1936), un lugar donde vivir el presente que parece pretender construir un futuro mejor, unas formas modernas para una sociedad nueva, limpia y próspera; donde todo se puede ver desde cualquier punto, pero todo se percibe de una forma muy distinta teniendo en cuenta el lugar desde el que se sitúa el ojo que mira.

La entropía también se puede usar para predecir el futuro de un sistema. Esto tiene que ver con un compromiso político de todo artista, un compromiso no con organizaciones ni con entidades de poder sino el compromiso social que debe establecer cada creador con la sociedad que lo acoge y sustenta.

En la obra *Composición* de 2005, (Fig. 1) Frutos María dibuja con líneas verticales de diferentes tamaños una nube. Algo parecido a esas nubes pequeñas que vemos en muchos dibujos infantiles para llenar un espacio que siempre queda demasiado vacío cuando los niños dibujan un paisaje con casa, árbol, camino, animalitos y cielo. El cielo, el infinito, lo que nos remite a los universos insondables asusta y no es fácil de representar; lo acotamos y nombramos al situar en él pajaritos volando y nubes blancas, nubes que tienen más entidad que corporeidad, son lo que se manifiesta visiblemente, pero es intocable, no son más que vapor de agua, pero su presencia nos delimita lo ilimitado. El artista nos regala una nube que podemos trasladar, situar donde nos convenga para construir un espacio que podamos entender desde nuestra perspectiva como seres humanos, somos seres que tenemos un tamaño insignificante cuando lo situamos frente al universo; esto siempre nos da miedo, es este un objeto que nos permita acotar lo infinito y nos devuelve a la Tierra, ese mundo donde nuestro tamaño sí tiene sentido, donde somos mesurables y aunque minúsculos nuestra existencia tiene sentido. Esta obra se sujeta y eleva sostenida sobre tres listones, el número mínimo para dar estabilidad a cualquier objeto, la forma que presenta puede recordar a un trofeo deportivo, es similar a un objeto que



Fig. 6. *Visión arquitectónica, puntos de vista*, 2009, Frutos María

podemos coger con nuestras manos y elevar hacia el cielo cuando obtenemos una victoria.

En 2017 preparé un dossier de exposición que se incluía en un proyecto personal que oscilaba entre lo geográfico y lo artístico que se llamaba *Encuesta sobre el amor* (un proyecto que desarrollé en la Universidad d'Aix-Marseille en la Costa azul francesa), quería construir un *Big Data*³ con innumerables aportaciones de individuos que me cedían su percepción sobre el concepto del amor mediante una grabación videográfica y con todas ellas elaboré una cartografía digital en línea; con ellas quería hacer un *Deep Learning*⁴ para que una Inteligencia Artificial pudiera comprender el amor; la exhibición se trataba de un apéndice de la investigación que pretendía compilar una serie de objetos que artistas, con los que me unía vínculos de amistad, me prestaban para llenar una caja de herramientas que cualquier persona pudiera utilizar para construir, cuidar o fortalecer su amor por alguien o algo; a Frutos le pedí esta escultura, esta pequeña nube que elevar como un trofeo que al mirarla y situarla en el cielo lo empequeñeciera y alejara de cada uno el temor a lo infinito, el miedo que siempre es enemigo del amor, un objeto que nos aleja del miedo y nos proporciona un momento de tranquilidad que nos permite volver a un lugar de armonía y estabilidad en el que fundamentar cualquier enamoramiento. Quizá no era esta la idea de uso que Frutos tenía para su obra, pero cuando un artista libera su obra al mundo no puede controlar la utilidad que a ella le damos.

Lo que hace Frutos María cuando consolida los materiales encontrados es actuar sobre un sistema cerrado: una obra de arte, sobre ella intenta que el tiempo se pare y lo que veamos al mirarla sea una fragmento de su posible historia; es su intención como artista cuando consolida los materiales encontrados, cuando frena su deterioro y somete la materia a unos procesos que impiden su cambio; pinta, actúa sobre los trozos decididamente y entonces tenemos un raro proceso de entropía inversa, es decir, se frena el caos que la naturaleza tenía reservado para estos materiales. No suelen darse en la naturaleza los eventos de entropía inversa, son puro artificio, tecnología y eso es el arte: artificio, intelecto y energía.

Naturaleza y arte son irreconciliables, esto nos lo cuenta Oscar Wilde en su breve relato *La decadencia de la mentira* (Wilde, 2005) en el que nos relata el porqué de la necesidad de la mentira y el artificio en la creación, la necesidad de intervención del ser humano y su obra para construir un mundo habitable, mejor y civilizado. Para frenar los procesos de desorden y llegar al estado de armonía es necesario invertir grandes cantidades de energía, para frenar y orientarlos, en este caso del que hablamos, la obra escultórica de Frutos María, es energía artística.

Conclusiones

*Finis coronat opus*⁵, en la obra o en el trabajo de Frutos María la intención del artista es ser artista, el fin primordial de su actividad creadora es que la obra sea obra artística, la finalidad forma parte alícuota de la misma, no se entiende el hacer como un ejercicio de génesis, sino de autogénesis.

Lo que el autor hace con cada fragmento que compone una escultura no es un ritual vano de producción, sino un ritual inmanente de autocreación, su proceso incluye operaciones de cuidado, intervenciones para su perdurabilidad infinita y cada pieza debe durar lo que dure el universo; cualquier obra suya recibe una triple actuación: ser recogida, ser nombrada y ser acabada.

Cada pieza de Frutos María tiene formas distintas de aprehensión, que se concretan tanto por el lugar físico desde el que se observan como desde el momento emocional que atraviesa el espectador o también por los diferentes emplazamientos en los que puede encontrarse.

La obra de Frutos no contiene en sí misma un mensaje mesiánico o político unívoco, en general no contiene mensajes apreciables, se trata de objetos que sirven como puerta de entrada a la propia imagen, son espejos que no reflejan las imágenes que se les enfrentan, son espejos que sitúan en el lugar donde se accede a contemplar el yo.

Notas

1. Sobre las primeras obras que Frutos María considera sus creaciones artísticas
2. Quijote I Prólogo; Correas D168 «al rey me mato»; DRAE
3. Base de datos amplia
4. Proceso de autoaprendizaje basado en un algoritmo
5. El fin corona la obra, proverbio latino

Bibliografía

- BENET, J. (1999) *La inspiración y el estilo*. Madrid: Alfabuara.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de & Rico, F. (2005) *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del IV centenario. Madrid: Real Academia Española.
- WILDE, O. & FERNÁNDEZ DE CASTRO, J. (2014) *La Decadencia de la mentira: un comentario*. Barcelona: Acantilado.
- *The Thinks to come* (1936), Menzies, William Cameron, dir. [Streaming] Filmin



Fig. 1. *Chaosmos*, 2010, Hans Some

Intuición metálica en un mundo transformado, el escultor Hans Some

Natalia Molinos Navarro

Doctora en Historia Del Arte y Patrimonio Cultural

Alicante, por su posición geográfica dentro de la Península Ibérica y costa mediterránea ha sido históricamente un espacio de recepción de otras culturas que, con el tiempo, se han integrado en la idiosincrasia del pueblo alicantino. Cuando hablamos de Alicante y de artistas alicantinos, muchas veces nos olvidamos de los que no son oriundos de aquí pero viven, trabajan y se inspiran en esta tierra, aportando su valor creativo al acervo local. Este es el caso de Hans Some, escultor nacido en Munich en 1968, donde expone por primera vez en 1985 en el *Café Schuldstruktur*, se forma entre 1994-1997 en la Arts&Crafts School y, posteriormente, en el taller del escultor Stefan Herzog en el cual adquiere conocimientos de técnica tradicional de forja y fundición, asimilando

con consciencia la herencia de los gremios ancestrales para aplicarla a su propio arte. En 1986 se traslada al Berlín occidental en momentos en que estaba todavía limitado por el muro entre las dos Alemanias, pero la creatividad que se respiraba en la ciudad no era suficiente para este artista y su necesidad de ampliar horizontes le lleva a viajar. Pasa un año entre Sevilla y Granada (1987-1988) y a partir de 1990 se mueve entre Alicante y Alemania hasta que en 1999 se afianza definitivamente en las afueras de Alicante, ciudad con la que estaba vinculado desde la niñez por familia, abriendo su taller al poco tiempo. Se trata de un ejemplo claro del “artista radicante” del crítico de arte francés Nicolas Borriaud¹, en el que a las raíces originarias del artista se le van sumando inevitablemente

conceptos, ideas estéticas y experiencias de los lugares que va recorriendo en su trayecto vital. Un reflejo en los artistas de la sociedad transcultural en la que estamos inmersos de nuestro mundo globalizado. El artista no pierde su base nativa sino que agrega componentes ambientales estéticos, sociales y personales de los lugares que recorre. Los aportes que la cultura española o alicantina pudiesen haber sido absorbidos en la obra de Some se devuelven asimismo al arte alicantino y, por tanto, español, enriqueciéndose ambas partes.

Caos, tensión y subjetividad estética

Pero si la persona de Some se comprende dentro de la teoría del artista radicante, la teoría del caos y el rizoma se adapta mejor a sus piezas, unas ideas posmodernistas que se aplican a múltiples campos desde la ciencia a la economía o la estética. El caos es el origen desde donde parte Some para elaborar sus formas y, en su caso, parece muy relacionado con el concepto griego de *Aistesis* o *aisthesis*, un término para explicar las sensaciones y los sentimientos producidos en la contemplación subjetiva que conllevan una satisfacción que podemos entender como belleza, una belleza que viene del caos. En la combinación de principios clásicos de su formación, propia del ambiente occidental europeo, Some incorpora nuevas visiones humanistas que se crean en el mundo posmoderno que nace tras el final de la Segunda Guerra Mundial, donde la aparición del “feísmo” es realmente el planteamiento de una nueva manera de contemplar la vida y a los demás, quizás una forma intuitiva de volcar la visión interior de los seres.

A mediados de los años cuarenta y los cincuenta, en el auge del pensamiento existencialista, muchos artistas empezaron a representar un nuevo tipo de figuración, con muchas características abstractas y monstruosas, como las mujeres del holandés afincado en Nueva York, Willem de Kooning, los *Otages* (secuestrados) del francés Fautrier, o en España, el homúnculo de Millares (un ser que se está convirtiendo en humano), o el homínido de la alicantina Juana Francés² (un ser que se está “cosificando”, que está dejando de ser humano por la influencia del mundo contemporáneo y que se relaciona con el hombre máquina, el hombre robotizado, un tema completamente vigente en la actualidad). Para estos artistas, la belleza tradicional clásica queda en entredicho ante la apreciación de nuevas estéticas.

Nuestro autor representa con sus obras un paso ulterior en esta evolución, que se abre a retadores y unimaginables límites en su planteamiento de vida y existencia, partiendo del caos como origen de la belleza. Desde el primer momento, su espectador se adentra en un mundo nuevo, ligado a la ciencia

y la fantasía. Como en la teoría del caos y el rizoma, sentir y pensar no es lo mismo. La experiencia subjetiva e introspectiva del artista deviene en la visión personal del espectador que aprecia la obra desde sus propias vivencias y conocimientos. La verdad no es universal, es la verdad de cada uno. Nuestro artista crea seres desde su imaginación, entes que están en dualidades constantes desde su concepción: un organismo orgánico creado a partir de materiales inorgánicos, como el metal.

Aisthesis es un concepto amplio que se aplica también a las tensiones interiores de estas piezas, como la dicotomía entre espacio vacío y espacio volumétrico, o el contraste opuesto de frialdad y calor que se da en la propia creación de la pieza de metal –un material de características frías– que debe moldearse con técnicas en las que interviene el fuego, como la forja o la fundición, en las que el esfuerzo físico del escultor también impregna de energía calorífica al proceso creativo.

El trabajo artesano es importante en la obra de Some. La escultura, a diferencia de otras artes, obliga a utilizar las manos constantemente, a tocar la pieza, a forzar el material para conseguir las metas y experimentar en la técnica como concepto. Cada cambio procedimental es una variación de la impresión sobre el objeto artístico. Los materiales son nobles y ancestrales: el metal, para el que utiliza la forja tradicional (de donde parte como escultor), o la soldadura (con la que fusiona distintos metales, como acero con bronce, o con oro, o con acero inoxidable, con la madera y la piedra), la piedra, o la madera (que talla o aprovecha las formas naturales de la misma). La fuerza está presente en esta labor que entremezcla artesanía y arte a través del trabajo manual, asiendo, moviendo, imaginando la pieza, en una amalgama de fuerza y sutileza, necesidad física y espiritualidad. El artista golpea hasta los límites, funde hasta lo imposible, o dobla y reuerce varas de metal hasta cuando pueden aparecer roturas, que acaban formando parte de la obra. Esta tensión en la creación queda ligada a la pieza, tanto en su estado físico como en la sensación que produce en el espectador, que podríamos describir como tensión interna, casi una emoción contenida.

El trabajo con el metal en este escultor presenta también tensiones al combinar materiales, como en la mezcla de acero con pan de oro u otro tipo de metal, o en la combinación de metal con maderas o incluso piedras. Los componentes son forzados a entenderse y el resultado son piezas en las que el diálogo entre los elementos se muestra fluido y compacto. En ocasiones presenta superficies tersas y suaves que se oponen a zonas rugosas. Un buen ejemplo es *Matrix* (2011) (Fig. 2), una pieza exquisita en acero y pan de oro, que presenta un formato trapezoidal irregular con un pequeño arco

cuyo interior cóncavo es dorado y muy pulido. El artista juega con el equilibrio sosteniendo el peso sobre el extremo más estilizado y las sinuosidades del contorno que alternan las curvas salientes con las entrantes, exacerbando la sensación de ligereza en contraste con la visión volumétrica de la pieza. Asimismo, el tono plateado del cuerpo y el dorado de la concavidad interior iluminan de reflejos la escultura, aportando impresión de movimiento. Se nos viene a la cabeza el *Pájaro en el espacio* de Brancusi, en esa idea de estilización, reducción y limpieza de formas que lleva a la abstracción, pero también a los constructivistas Pevsner, Gabo, o al escultor David Smith... Es indudable que la formación de Some es amplia y sólida y la utiliza para encontrar insólitos caminos para transitar.

El material que utiliza el artista es también fuente de inspiración, las formas retorcidas de las maderas se reproducen en metal (como en gran parte de las extremidades de sus *sphids*) o sirven de base a una pieza, a manera de *readymade* como en *Torso Parra* (2003) o más trabajado como en *Lumia* (2013), o incluso se hibridan ambos conceptos como en *Amande/Almendra* (2012) o *Yuxtapose* (2008). En muchos de estos títulos aparece el nombre del árbol que aporta la madera. Una llamada de atención a la belleza de la naturaleza, de la variedad de texturas, tonalidades, etc. que este elemento orgánico aporta y a la sensibilidad del artista para tratarla.

Si en la posmodernidad el objeto artístico perdía su razón de ser, su materialidad, Hans Some la recupera de nuevo. A pesar de su liviandad, de su apariencia evanescente, es innegable que su escultura tiene un significado corpóreo que nos obliga a mirarla desde distintos ángulos y puntos de vista. Es sólida y firme, ligera y etérea a la vez. Pero además, su escultura nos habla del descubrimiento de otros mundos, bien sea el microcosmos del átomo y de la propia naturaleza, en la que se incluye la humana, o el macrocosmos. Porque la obra de Some tiene mucho de universo cósmico y universal pero también de mundo propio.

La escultura de Some parece moverse entre unas de líneas más geométricas a piezas más informes que engloban abstracciones, paisajes, seres o personajes muy estilizados, como las *estatuetas* que desarrolla entre 1998-2012, figuras que recuerdan a Giacometti y a la escultura primitiva que tanto influyó a las primeras vanguardias, como al propio Pablo Picasso. En su serie *glia* (Fig. 3), las criaturas, creadas en cobre o cobre y bronce, parecen caminar extendiendo sus enormes extremidades de carácter arácnido. Son seres irreales de los que, sin embargo, podemos creer en la posibilidad de su existencia. Some nos sorprende con otras criaturas, mutantes entre vegetal y animal, como un ciervo-árbol que parece componerse a base de ramas y hojas, un cuadrúpedo fantástico propio de un mundo



Fig. 2. *Matrix*, 2011, Hans Some

mágico, de *Alicia en el País de las Maravillas*, o de un mundo postapocalíptico, donde se han fusionado especies para dar lugar a un universo transformado. Sueño, pesadilla, reflexión sobre nuestra relación con la naturaleza y el futuro... Estos entes parecen estilizarse aún más en la serie *Inlands*, que remite a la arquitectura anatómica de los insectos, con largas patas de número aleatorio y pequeños cuerpos sólidos como armaduras de guerreros.

Estudiando los catálogos de las exposiciones de este escultor, podemos observar cómo evolucionan sus personajes. En general, no parecen humanos, sin embargo, son organismos vivos que pueden estar en nuestro interior o formar parte del cosmos universal. Un nuevo "otro" que quizás no es tan extraño a nosotros mismos como podemos llegar a pensar y nos remite al mundo de la ciencia, de los micro y los macro organismos.

Sobre sus piezas encontramos un interesante texto del autor en el catálogo de su exposición de su exposición "*sphid deviant*", en el Espai d'Art Contemporani EAC La Barberá en 2014:

"Los artefactos se burlan de todos esquemas de percepción: perturban la mente, confunden el ojo y el cerebro, sus líneas y superficies se entrelazan y se rompen. Recuerdan a estructuras orgánicas del microcosmos, a bacterias y virus, a cristales en crecimiento. Al mismo



Fig. 3. *Glia nº 2*, 2016, Hans Some, fotografía Jota Morote

tiempo se distinguen a veces en medio de este orden extremo tiernos brotes de cambio, de transformación, a veces surge por fuerza una forma nueva. Algunos de los artefactos se arraigan a la tierra y aspiran hacia arriba, otros flotan libremente en el aire, desprendidos de la tierra, mientras que otros parecen querer huir. La ontogénesis no resulta en la tabla de dibujo de un dios creador, sino de la metamorfosis; asimismo, las esculturas nacen de la deformación y la destrucción, germinan mediante la reiterada aglutinación de elementos y la concrecencia de lo diverso” sphids series, Hans Some.

Analizando la temática y el estilo desde mediados de la década del dos mil, podemos distinguir, en general, varios grupos de esculturas en Some:

- Las de volúmenes más clásicos: torsos, animales, a veces con gran tendencia a la geometría y a las formas cúbicas y a la síntesis. Estas formas contienen movimiento, ya sea por las torsiones que presenta la pieza, o por la sensación de estar en pleno momento de acción. Otras obras como *Toro* (2003) o *Aves de Paraíso* (2021) muestran formas más recortadas que recuerdan a Hans Arp...
- Los híbridos orgánicos fantásticos que evocan aves, insectos, animales en general. Como en el grupo anterior, presentan la misma sensación de movimiento, y, por tanto, de impresión de momento vital, de estar vivo. Son ligeras, sin sensación de pesadez a pesar de la utilización de materiales duros: *Inlands* (2017- 2018), *glia* (2016).
- Figuras humanas híbridas estilizadas. Por momentos de apariencia muy

primitiva que interpelan a culturas ancestrales (como la serie *Daimones/Gestalten*, 2013, *Amazon* (2013), *Guerreiros*, en otras ocasiones de intrincado dibujo, como *David revisited* (2013), o en otras inspirados por el material encontrado, a manera de readymades, como *Cuerpo de mujer* (a partir de una raíz hallada), o *Gallo* (2006, con distintos materiales recuperados).

- Construcciones. Edificaciones, o espacios completos. Por su característica de edificación tienden a la geometría, y a una sensación de quietud, sin embargo, aparecen ondulaciones, contrastes de longitudes, etc. que vuelven a hacer referencia al movimiento. (*Homenaje a Benidorm* (2009), *Manhattan* (2011), *Toteninsel* (2011), de la serie *Golden Coast*).
- Esferas atrapadas o no: *phague, sphids, phague node* (2009-2018). También caracterizadas por la sensación de movilidad. Hacemos notar que *sphid*, es un nombre inventado por el propio autor y proviene de “spheroid”, esferoide en inglés.

Dentro de estos grupos encontramos formas inspiradas en la naturaleza, y, de nuevo, apreciamos el contraste entre las que tienden a la geometría y pureza de líneas con las que tienden a la torsión, la rugosidad, el nudo, las grietas, las texturas, el color.

Vacío y dibujo en el espacio

Una de las características de la escultura posmoderna es el tratamiento del espacio vacío como parte consustancial a la obra de arte. Aunque, bajo mi punto de vista, este concepto ha quedado ya superado en la actualidad, es indudable que hay que tenerlo en cuenta a la hora de valorar la escultura contemporánea y, en concreto, en la de Some. En este artista, el vacío, la parte inmaterial de la pieza es sumamente importante. Nos lo encontramos en sus *sphids*, como en *chaosmos* (2009) (Fig. 1). Aparece como el principio de todo, el origen, como el vacío en el cosmos, núcleo del que comienza a surgir un elemento. Parece producir una explosión, a veces contenida, o una implosión creadora, otorgando a la pieza movimiento que, a su vez, se traduce en un dibujo espacial.

El vacío aparece en la obra de Some de diferentes formas. Formando parte de los elementos ya sea en las oquedades interiores de las extremidades de sus seres, o en la parte invisible e intangible de la

pieza, como en sus *torsos* de bronce y latón, o incluso como concepto cósmico de elemento que aparece en la envoltura del vacío espacial, forma pura de existencia del no-ser que va a existir. Si la presencia del vacío ha sido el gran elemento para la escultura moderna del siglo XX, en la obra de Some el vacío es el punto de energía, el momento del caos, del que surge la materia y se expande hacia el exterior.

En este contexto surge la pieza como dibujo en el espacio. Algo que apareció en las vanguardias, como en las esculturas móviles de Calder, en obras de Picasso como *Construcción con alambre metálico* de 1928-1929 o en Giacometti en su *Palacio de las cuatro de la madrugada*, ca. 1932. También los artistas de las segundas vanguardias –tras la II Guerra Mundial– mostraron este interés por el dibujo en el espacio, a la manera de George Rickey o los españoles Pablo Serrano, Martín Chirino y Andreu Alfaro, entre otros. Esta herencia pasa inevitablemente a generaciones más jóvenes que la plasman desde una nueva perspectiva, como la escultura en suspensión *sphid phague* (2015) (Fig. 4) de Some. En donde volvemos a percibir la cualidad de movimiento que imprime a sus obras.

En piezas estáticas, con base, como *sphid2* (2011), donde un cuerpo esférico está atrapado en el centro de un manojo de lo que parecen juncos, líneas y líneas que se entrecruzan evitando que el cuerpo escape y vuele libre. En *sphid cubic tension* (2012) una maraña de líneas se entrecruzan a modo de dibujo tachista, atrapando y atravesando el núcleo esférico. El espacio vacío hace las veces de un fondo de color, que cambiará según el tono del lugar donde se coloque la pieza, un bulto redondo que es cúbico. Haces de luz que parecen estrellarse y rebotar en la limitación del espacio de la propia escultura en un movimiento infinito. Porque las piezas parecen estar en constante movimiento, de nuevo una contradicción, ya que una característica tradicional de la escultura es su quietud, su estado de reposo, lo que no ocurre con las obras de Some que son siempre piezas inquietas, que bullen, que parecen contener algo que las lleva a una mudanza bien sea en el espacio (movimiento) o en su forma (transformación).

En la serie *Inland* (Fig. 5), el dibujo en el espacio es evidente. Un dibujo que parece prolongar la pieza hasta el infinito en algunos casos. De líneas muy esbeltas, estas esculturas de tamaño medio se apoyan directamente en el suelo sobre leves y largas “patitas” que evocan tallos o ramos –realizadas a base de retorcer el metal– y parecen finalizar en antenas. El cuerpo del ser se encaja entre ambas partes, conformado casi siempre por la acumulación de elementos que parecen orgánicos, recordando hojas o caparazones de insectos. Estas esbeltas esculturas mantienen perfectamente el equilibrio. *David revisited* (Fig. 6), es directamente



Fig. 4. *sphid phague*, 2015, Hans Some



Fig. 5. *Inlands*, Hans Some

todo un dibujo enmarcado en el espacio, una interpretación del clásico modelo de Miguel Ángel.

Luz y sombra

En la escultura de Some, el color del material, la pátina, son inherentes a la obra, pero además, la luz y la sombra que produce la pieza forma parte del total de la misma. La fricción y la temperatura con las que maneja el metal son llevadas a tal límite que a veces se rompe. Y producen abrasiones, terminaciones que dan lugar a tonalidades en las piezas, colores que se ayudan de la luz que las ilumina o rodea para dar nuevas impresiones, las sombras reproducen en eco las formas y matizan intenciones. Este aspecto lumínico se relaciona también con el uso del espacio vacío como una parte consustancial de la propia escultura tan característico del arte del siglo XX.

La incidencia de la luz es vital en la escultura de Some, ya que nos hace apreciar, a la manera de los impresionistas (*Catedral de Rouen* de Monet), múltiples verdades. La luz transforma y convierte la pieza en otra diferente, como la propia sombra de la misma, que dibuja sobre las superficies reflejos



Fig. 6. *David revisited*, Hans Some

que ofrecen asimismo otra realidad, una realidad alternativa que, sin embargo, siempre está presente. El reflejo que produce es una continuación de la pieza, un alter ego deformado, una reverberación bidimensional que cambia según la incidencia de la luz. De nuevo, el movimiento está presente, en este caso, transformando la escultura casi en un dibujo, como un espejo que nos muestra una realidad alternativa. Si la escultura conlleva normalmente la idea de ser contemplada desde distintos tipos de vista, Some, nos hace llegar casi de forma intuitiva otra nueva manera de apreciar la existencia. Además, esta utilización consciente por parte del autor de la luz y la sombra incide igualmente en la sensación de movimiento de las piezas.

Movimiento

Las formas orgánicas de Some se inspiran obviamente en la naturaleza, para recrear otra existencia, otros seres, que parten de esta para convertirse en algo totalmente diferente. En ocasiones estas nuevas formas o seres parecen ser el producto de una explosión como en *chaosmos*, en donde la pieza parece abrirse desde su interior hacia el exterior. Como si fuera un fotograma cinematográfico, una recreación en cámara lenta, contemplamos el momento en que la esfera compacta primigenia empieza a separarse. Quizás mostrando un paso intermedio hasta el momento en que cada parte se libera en el espacio para convertirse en varios

elementos dispares. La tensión que recibe el núcleo lleva a la expansión en el universo.

La pieza pasa por un proceso de transformación, empujada por un movimiento interior que la hace en ocasiones resquebrajarse o romperse dando la sensación de querer liberarse de las tensiones invisibles que la mantenían compacta, como podemos ver en *chaosmos* (2009) o *sphid stratos* (2012) y es atravesada por longitudinales líneas que parecen atravesarla de nuevo, que también recuerdan haces de luz. Estas largas líneas se convierten en *solid gold hell* (2010) o *sphid 2* (2011) en espacios rayados donde el núcleo de la obra parece quedar atrapado, impidiendo su apertura exterior, como si un objeto del espacio exterior hubiera caído en un terreno de juncos imposibilitando su conversión.

El ser

Esencialmente, Some nos presenta un mundo de entes nuevos, criaturas que comparten nuestra realidad y que se relacionan tanto con el mundo físico externo -seres mutantes, seres que provienen de otras realidades-, o pertenecientes al mundo biológico interno... pueden ser bacterias o partes de nuestro organismo, del todo comparables con elementos naturales, los huesos de los vertebrados recuerdan ramas y troncos, los nudos de las maderas que recuerdan a las articulaciones, los largos metales de algunos seres tentáculos o sinapsis de neuronas. Nudos-huesos-sinapsis, todo está relacionado en la naturaleza y el universo.

No sabemos exactamente qué son estos organismos, si piensan o sólo reaccionan, pero simulan estar siempre en movimiento. Por ello sabemos que viven y que parecen estar aproximándose. Del espectador depende que sean recibidos con inquietud o no, finalmente, su forma de comunicación no es como la nuestra, hay que aprender a entenderlos, dejarlos acercarse para poder, así, conocerlos. Some nos plantea un ser que no es como nosotros, nos obliga a reflexionar sobre la verdad de qué es "ser" y de la mirada hacia los demás y a nosotros mismos. Es un paso más en la interpretación de los filósofos griegos como Parménides, sobre la existencia o no del ser. La realidad, la presencia de un ente, se impone ante la posibilidad de que este organismo exista, de que sea una criatura o no. Some nos muestra, a pesar de nuestra posible incredulidad, otra visión, otra verdad, otro humanismo.

Tradición y modernidad en la escultura de Hans Some

Todas estas características en la obra de Some tienen como punto en común, una base técnica y conceptual heredada de la tradición escultórica clásica

entremezclada con los fuertes cambios conceptuales del arte del siglo XX continuados en el XXI y una nueva visión humanista de la vida, en la que aparecen insólitos organismos que comparten su existencia con el ser humano o incluso forman parte de este. Desde el homenaje al renacentista Miguel Ángel, un artista que ya rompió moldes en su época, a las nuevas formas imprecisas de los impresionistas de Rodin o Medardo Rosso, encontramos, como ya hemos comentado anteriormente, influencias del primitivismo y las novedades que aportan las vanguardias históricas, junto a su libertad de acción de autores como Picasso, Hans Arp, o Lipchitz, la estilización de formas de Brancusi y Giacometti (*El palacio de las cuatro de la madrugada*, 1932-1933, *Hombre, mujer y niño*, ca. 1931, madera y metal), el conceptualismo de Duchamp, el movimiento aportado por Calder y Boccioni, ...a autores más contemporáneos como David Smith cuyo *Tanktotem I* (1950), un ensamblaje bidimensional, presentó el primer reto de levedad insustancial en la escultura. Otras obras abrieron el camino para comprender la escultura de Some: *Centinela* de David von Schlegell (1963) o *Calígrafo enjaulado con racimo 2* (1963) de Ferber.

Tradicición y modernidad se alían sin ningún tipo de complejo en el arte de Hans Some, añadiendo influencias contemporáneas del cine y la ciencia ficción junto a una preocupación latente por la naturaleza y las novedades de la ciencia, desde la biología a las neurociencias y la genética.

Conclusiones

Hans Some recoge la tradición artística estética, filosófica y técnica clásica y su evolución posterior para dar pasos a una nueva escultura en la que está inserta un nuevo concepto humano de lo que es el ser y la existencia de la belleza. Ideales estéticos y conceptos filosóficos que han ido reinterpretándose a lo largo del tiempo hasta llegar al presente, en donde este creador consigue una nueva forma de belleza que asimila apostura, gracia, técnica, ciencia, naturaleza y humanismo. La teoría posmoderna del caos y el rizoma encaja perfectamente en su obra así como el concepto de *aisthesis*, un caos creativo que lleva a una belleza subjetiva y

Notas

1. Su libro *Estética relacional* de 1998 presenta las características de la generación de artistas que se hicieron conocidos a principios de los noventa. Entre otros cargos, Borriaud ha sido director de *l'École Nationale Supérieure des Pretendientes-Artes* de Francia y codirector del *Palais de Tokyo de París*. Es uno de los expertos en arte más

personal que proviene de una herencia artística y social absorbida.

En su escultura, constantemente encontramos dicotomías antagónicas: la fuerza del material y de la energía del creador frente a la ligereza de sus formas, la paradoja entre el uso del frío metal tratado con técnicas del fuego o calor, los materiales que se hibridan (distintos metales que se entremezclan, piedra y metal, madera y metal...), las formas orgánicas e inorgánicas, que a veces se funden, o la no uniformidad, unos contrastes que nos ofrecen finalmente esculturas inclasificables pero que tienen en común la búsqueda de formas naturales.

Su obra está en incesante tensión debido a las dualidades que presenta: por una parte el movimiento latente constante que expresan sus piezas representa en sí mismo toda una contradicción para el característico estatismo tradicional de la estatuaria, por otra, el uso de materiales pesados como los metales o la piedra, contrasta significativamente con la ligereza del diseño de las piezas. Esta resistencia interna continua se muestra en muchas ocasiones en las grietas o roturas que se producen en el metal a causa de los límites a los que el autor imprime al material y que, finalmente, son parte esencial del objeto final.

Entre las características comunes, la más evidente desde mi punto de vista, es el movimiento que todas sus piezas muestran, su animación, la sensación que el espectador nota en cada obra que parece estar en pleno proceso de girar, dar un paso, reptar, vibrar, volar. Esta sensación de movilidad se acentúa con el impacto de la luz y la sombra que, además, ofrecen al observador las distintas posibilidades de miradas que producen sus esculturas, extrapoliéndolas a las diversas perspectivas ante la realidad social y cultural.

La hibridación es, como ya hemos comentado, otra de las particularidades de Some, ya sea en la mezcla de técnicas, materiales y/o formas, que, finalmente producen personajes y seres nuevos y diferentes.

En sus obras hay un canto al ser humano o el ser biológico, a la naturaleza y a la belleza de sus formas, y, sobre todo, a la inspiración y la libertad creativa del artista a las que no pone límites, aportando un toque de frescura al panorama artístico.

influyentes en Europa, además de comisario de exposiciones y escritor.

2. Tanto Manuel Millares como Juana Francés formaron parte del grupo El Paso, un grupo emblemático para el informalismo español.

Bibliografía

- BOURRIAUD, N. (2009) *RADICANTE*. BUENOS AIRES, EDITORIAL ADRIANA HIDALGO.
- ESPERÓN-RODRÍGUEZ, M. (2023) De la teoría del caos y del desorden a la estética, *Reflexiones Marginales*, Número 71, año 11, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Circuito Interior, Ciudad de México, México. Recuperado de: <https://reflexionesmarginales.com>
- GONZÁLEZ GARCÍA, P.J. (2011) Una interpretación del espacio vacío escultórico o “Chöra” como participación subjetiva del espectador en la obra, *Laboratorio de Arte* número 23, pp. 621-626, ISSN 1130-5762. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2011.i23.36>
- LUTZE, K. y Klein, T. (2011) Introducción, *Lucid Swag – Hans Some*, Catálogo exposición, Alicante, Diputación de Alicante/Spain.
- KRAUSS, R. E. (2002) *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Editorial Akal.
- KUSPITT, D (2003). *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid, Editorial Akal.
- NAVAS, Jordi (2016). Introducción, *Secret Garden*. Catálogo de la exposición de Hans Some (escultura) y Perceval Graells (pintura). Xàbia, Casa del Cable, Ayuntamiento de Xàbia.
- NAVAS, Jordi (2017). Introducción, *sphid-phague-glia*. Catálogo exposición, Campello, Ayuntamiento de Campello.
- ROJAS PARMA, Lorena. (2015). Protágoras y el significado de aisthesis. *Revista de filosofía*, 71, 127-149. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602015000100011>
- SCHIMERT, K. (2014). *En la lejana distancia tan cerca*, traducción de Hans Some del texto en alemán *In weiter Ferne so nah*, Starnberg, Alemania
- SOME, Hans. (2014) *sphid deviant*. Catálogo de exposición. La Vila Joiosa. Espai d'art Contemporani EAC La Barberà,
- SOME, Hans. Referencias web:
página web: hans-some.com,
blog <https://hxsome.wordpress.com/>
<https://www.arte-contemporary.eu/authors/hans-some>
<https://sculpture-network.org/en/artist/728/hans-some>





3. DIBUJAR EL ESPACIO Y EL AIRE





Fig. 1. *Desnudo*, 1944, Adrián Carrillo, MUBAG

Varillas de parábola¹. Adrián Carrillo García

María Gazabat Barbado
Museo de Bellas Artes de Alicante

Introducción

Un *dibujo en el espacio*,² así definía Julio González (1876-1942), uno de los padres de la escultura moderna en hierro, las formas escultóricas filiformes resultantes del trabajo directo con el metal. Una metafórica descripción que se puede emplear para denominar a la serie de esculturas espaciales que Adrián Carrillo García (1914-1979) desarrolló en el último tramo de su quehacer artístico.

Una etapa que veía la luz tras un completo recorrido escultórico en el que sus constantes investigaciones se plasmaban primero en unas abstractas estructuras metálicas, en las que iba hilando, y dotando de movimiento, a una sucesión de varillas cromadas, que más tarde derivarían en unas minimalistas esculturas filiformes que simulaban unos innovadores garabatos en el espacio.

Entre muchos de sus logros: la codiciada desmaterialización. Una ausencia de materia que el escultor consiguió en este periodo y con el metal, fruto de

su largo camino de experimentación con infinidad de materiales, técnicas y contacto con diferentes estilos artísticos vanguardistas.

El inicio de su legado

La carrera de Adrián Carrillo empezó a despuntar en un Alicante postbélico³ sumido, como la mayor parte del territorio nacional, en la recomposición de templos religiosos y edificios oficiales y privados, en los que Carrillo dejó su impronta y su firma. En esta ciudad nació, se formó, y en ella abrió su primer y último taller de escultura.

Su modelado partió del bulto redondo, con una realista figuración, que recuerda al naturalismo del escultor alicantino Daniel Bañuls (1905-1947) y se encaminó hacia la representación de la forma acercándose al maestro francés Arístide Maillol (1861-1944) y a su figura *La Méditerranée*⁴. La escultura *Desnudo* (Fig. 1),

de escayola con polvo de mármol, fechada el año de la muerte de Maillol, de la colección del MUBAG, y con la que Adrián participa en la Exposición Provincial de Bellas Artes de 1944, organizada por la Diputación de Alicante, muestra esos cuerpos femeninos sedentes, sólidos y de volúmenes rotundos. La mediterraneidad de ambos está impresa en estos torsos humanos.

En estos años cuarenta instaló su primer estudio al principio de la calle San Carlos, próximo a *Las Cigarreras*, antigua fábrica de tabaco, y de él también salieron los primeros encargos de escultura religiosa que llevó a cabo para Iglesias de Alicante y provincia. Tallados en piedra, de bulto redondo, y cuerpo entero son los cuatro evangelistas de la Parroquia de San Antonio de Padua⁵ que ejecutó en 1949. De abruptos bloques compactos de piedra surgieron a golpe de martillo y cincel estas cuatro figuras, de estilo realista, ataviadas con sus largas túnicas, de voluminosos pliegues, y sus inseparables evangelios. Sus semblantes de particulares facciones indican su nombre, como la inscripción dorada en los libros que portan: Mateo, Juan, Lucas y Marcos. Ubicados en altura, se sitúan los dos primeros en el ábside a ambos lados del altar, y los dos últimos enfrentados al inicio de la nave central.

La fiesta alicantina, en la que ya participó dibujando y construyendo hogueras efímeras en los años treinta, llamó de nuevo a su puerta tras su reanudación. Los premios recibidos en la anterior etapa le animaron para colaborar de nuevo de 1944 a 1947. Justo en 1944, Gastón Castelló (1901-1986) le involucró junto a Emilio Varela (1887-1951), Daniel Bañuls, Melchor Aracil (1906-1966), Manuel Albert (1907-1994) y Miguel Abad (1912-1994) en un proyecto colectivo para la realización de la hoguera de la Plaza del Puente. Un grupo de artistas, de la misma generación que, tras los incidentes ocasionados por la guerra, revivía y se unía para dar vida al monumento *Cuidado con nuestro barrio*⁶. Y así lo reflejaron, recreando las viviendas típicas de Santa Cruz, con sus escalinatas y vecinas, rematándolas simbólicamente con una regla y una escuadra, y a sus lados las llamadas *lástimas*.

Una sociedad cultural y artística alicantina con la que siempre congenió, presenciando las primeras tertulias en el atelier de su polifacético padre, Miguel Carrillo Soler (1873-1935), y continuándolas en su reducto de San Carlos. Unos agitados encuentros en los que solían debatir sobre la modernidad y en los que daban a conocer otras vías de experimentación frente al arte académico. Las vanguardias irrumpían y nuestro escultor, pese a no salir al extranjero, estaba inmerso en lo que acontecía.

De la tridimensionalidad a la bidimensionalidad

Adrián, imparable en su recepción de encargos escultóricos, amplió su producción de figuras de

bulto redondo a esculturas de relieve y a bustos. De la tridimensionalidad de su estatuaria exenta pasó a la bidimensionalidad ornamental con los trabajos en alto, medio y bajo relieve. En paneles, murales o frisos desarrolló este arte, que inició en los años cincuenta, empleando para su elaboración piedras naturales como la arenisca y la caliza. Sus escenas de temática religiosa, costumbrista o alegórica se ubicaban, en la mayoría de los casos, en panteones familiares y en edificios público o privados engalanando sus recibidores, antosalas o revistiendo parte de sus fachadas.

Al observar parte de estos relieves, y sobre todo los realizados a lo largo de este periodo, se detecta una estudiada evolución en la que consigue la simplificación de las formas, pero sin alcanzar, por el momento, la abstracción de su siguiente etapa. De 1952, y en medio relieve, es la representación realista del oficio del topógrafo y del cantero, en unos cuerpos masculinos, de anatomía clásica, inmortalizados en varias posturas con sus útiles de faena. Dos paneles rectangulares de piedra, de metro y medio de altura, en los que combinó parte en bruto y parte trabajada, encargados por la Delegación del Ministerio de Obras Públicas para adornar el acceso a sus instalaciones, en un edificio recientemente construido de la alicantina Plaza de la Montañeta⁷. Tras las arcadas del pórtico de entrada, y mimetizados en el entorno de la galería, reciben al usuario estos dos oficiales relieves a ambos lados de la puerta principal.

Cinco años más tarde, los anteriores torsos masculinos nada tienen que ver con las tres figuras femeninas, de formas voluptuosas, con las que Carrillo imaginó una despedida. La madre, de pie, sostiene el pañuelo del adiós, mientras las dos hijas arrodilladas juegan con la arena de la playa o fantasean con la vuelta inmediata de su padre, el marinero. Una composición, titulada *Mujeres en la playa* (1957), que se encuentra en el zaguán de entrada de una finca situada en el centro de la ciudad, en la calle General O'Donnell⁸.

En relación a su colección de bustos, a lo largo de su trayectoria perpetua, en este formato, el rostro de sus más íntimos: su esposa, Dolores Valero; la esposa del periodista José Ferrándiz, Rafaela Antón; el pintor Manuel Baeza; el músico Óscar Esplá; el pintor Juan Lloret Torregrosa; la poetisa Estela Corbalán; el arquitecto Juan Vidal; y el director de la Caja de Ahorros del Sureste, Antonio Ramos, entre otros. El resultado son retratos fieles y realistas, modelados con soltura en terracota y escayola, y algunos fundidos en bronce de gran calidad técnica. La razón de la ejecución de estos bustos para Adrián fue, en su día, la de mantener la memoria de sus más queridos amigos, como en el caso del artista alicantino Manuel Baeza (1911-1986)⁹. Con él,

en 1949, hizo una excepción, al ampliar casi a media pierna su representación¹⁰. La veracidad del rostro y la elegancia de los ropajes llaman la atención en este trabajo en terracota.

Estos dos compañeros y amigos se encontraron allá por sus inicios cuando ambos frecuentaban el estudio de Daniel Bañuls, pero no fue hasta finales de la década de los cincuenta cuando empezaron a cooperar uniendo sus fuerzas artísticas. Un tándem perfecto al aunar escultura y pintura en las decoraciones efectuadas, bajo petición, en iglesias, hoteles y fincas. En estos años también fueron frecuentes las colaboraciones de Carrillo con los arquitectos de la zona para que las creaciones solicitadas quedaran plenamente integradas en las edificaciones y en los lugares públicos pensados, llegando a convertirse en un verdadero dinamizador de espacios urbanos.

Un acontecimiento turístico en la ciudad fue el levantamiento, en 1957, del moderno hotel Carlton, hoy intacto y reconvertido en residencia Jorge Juan, en una amplia esquina que bordea la Explanada de España y la rambla de Méndez Núñez, de manos de los prestigiosos arquitectos Luis Gay, José Pastor y Miguel López. Para su interior se solicitó a Carrillo y Baeza dejar su huella escultórica y pictórica en unos murales de temática alegórica y costumbrista, respectivamente.

El escultor talló en piedra caliza, en bajo relieve, una escena con reminiscencias al arte de las civilizaciones antiguas, de unos cuatro metros de altura, que recibe imponente al huésped al entrar al establecimiento. En ella se representa alegóricamente la llegada a la ciudad, por mar, ensalzando sus riquezas. Desde una embarcación, de la que solo muestra su espolón de proa, se suceden, sin perspectiva, una serie de figuras que portan ánforas, redes y víveres, en las que prima la rigidez y frontalidad. Por su parte, el pintor plasmó la recolección de la fruta, y el descanso tras la pesca, en dos de sus murales de gran formato. Unas coloridas escenas en las que Baeza alardea con sus originales figuras estilizadas.

Por otra parte, la investigación y experimentación de nuestro escultor no tuvo límites. Hasta su taller llegaron inmensidad de materiales: barro, escayola, cerámica, madera, piedra, hierro, bronce. Con todos ellos experimentaba y además estudiaba a fondo para conocer al dedillo la técnica artística con la que trabajarlos. Algunos de estos materiales solo los empleaba para realizar bocetos previos o moldes, y otros para el resultado final. Por ejemplo, las completas escenas, de los pesados relieves en piedra, las estampaba antes en fina escayola. Pero antes de ensuciar las manos con los materiales numerados, Carrillo tenía por norma abocetar el diseño, que rondaba su cabeza, sobre el papel. Un



Fig. 2. *Lectora*, 1962, Adrián Carrillo, paradero desconocido

proceso escultórico que iniciaba siempre con uno o varios dibujos preparatorios realizados de manera muy espontánea y con un magnífico trazo. De esta manera el cliente veía anticipadamente como iba a resultar su encargo.

El paso a la desmaterialización

Siguiendo una línea cronológica, y antes de pasar a analizar la etapa en la que prescinde de toda materia, nos detendremos en dos de sus esculturas realizadas en la década de los años sesenta. En una de ellas mantendrá la línea figurativa de sus últimos trabajos y en la otra esa representación humana desaparecerá, lo que ya irá marcando su acercamiento a la abstracción.

Tras una conversación mantenida recientemente con Adrián y Sergio Carrillo Valero, dos de los hijos de nuestro escultor, anotaron la importancia de la *Lectora* (1962) (Fig. 2). Una escultura, de grandes dimensiones y tallada en piedra caliza, hoy en paradero desconocido, que se instaló, en 1962, en el patio ajardinado que daba acceso a la primitiva Biblioteca Gabriel Miró de Alicante¹¹, con motivo del treinta y dos aniversario del óbito del escritor, fallecido en el año 1930. Carrillo rendía así su homenaje, repitiendo su modelo de figura recostada, que en esta ocasión mantenía en sus manos un libro abierto. *La línea picassiana, la estética de su amigo Manuel Baeza son evidentes, resolviendo la composición de la figura femenina yacente en dos triángulos* (Hernández, 2000: 102).

Efectivamente, la figura que ahora mostraba Carrillo en bulto redondo y en relieve, e incluso en sus tallas religiosas, se había transformado, rompiendo la perfección de las siluetas, simplificando los planos e incluyendo formas geométricas. Además, las facciones de sus rostros pronto empezarán a desaparecer inspirándose posiblemente para el modelado de sus cabezas y cuerpos en la abstracción de las esculturas del británico Henry Moore (1898-1986) sobre todo iniciados los años setenta. Las vanguardias artísticas europeas estaban tomando las riendas de su carrera.

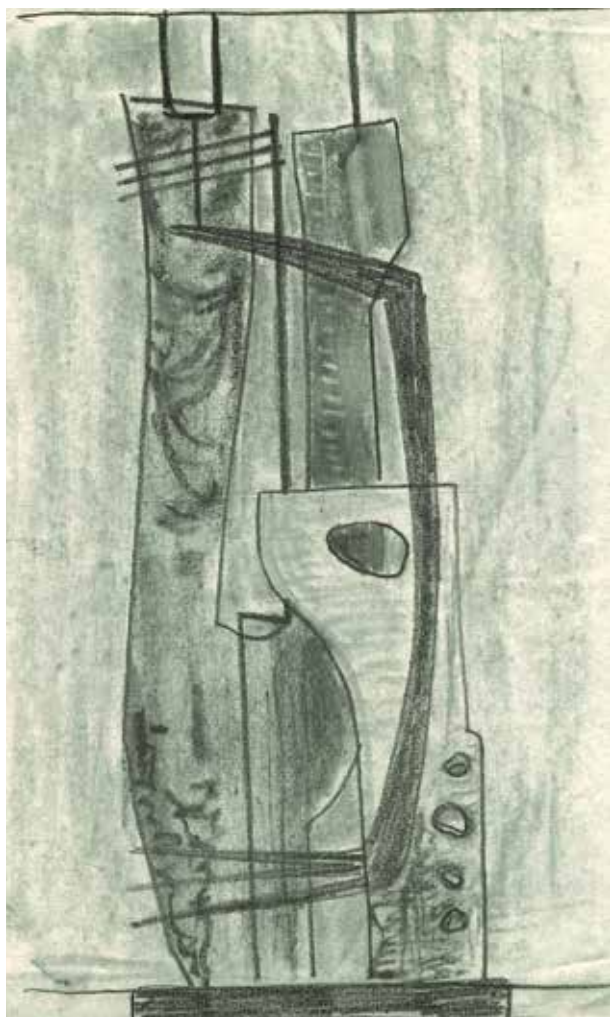


Fig. 3. *Formas*, 1964, dibujo, Adrián Carrillo

Solo dos años después de *La lectora* dio el salto a la pieza *Formas*¹² (Fig. 3). Se trata de una realización estilizada, rica y sensual, de sensibilidad casi musical, ejecutada en hierro policromado y en la que el escultor resume todas sus preocupaciones vanguardistas del momento (Gázquez, 2000: 48). Con esta escultura, plenamente abstracta, inicia su idilio con el metal. La composición realizada con planchas laminadas, de unos dos metros de altura, simula un robusto y alargado tronco que se bifurca al que superpone sus ramas y hojas de manera idealizada. Además, se detecta algo inusual, el acabado esmaltado. En casi la totalidad de esculturas de Carrillo prima la presencia de la materia en estado puro, pero en excepciones, y en algunas tallas religiosas en madera aplica en última instancia la policromía.

Pero el gran salto en su carrera, tanto técnico como estilístico, lo llevó a cabo diez años después de su original trabajo en *Formas* (1964). En una etapa, que se convirtió en la última en su trayectoria, en la que palpó la libertad y en la que se rindió a un material con el que apenas había experimentado hasta ahora: el metal.

Su escultura espacial

En la *Primera Reunión de Artistas Alicantinos*, organizada por Adrián Espí Valdés y la Sección de Artes Plásticas del Instituto de Estudios Alicantinos, en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España¹³, nuestro escultor sorprendió presentando dos de sus primeras esculturas espaciales¹⁴, como él las denominaba (Espí, 2000: 18). Adrián resultó ser el único escultor frente a los ocho pintores de la tierra invitados, todos integrados en generaciones cercanas y con carreras prometedoras en la comarca, como el avanzado paisajista Manuel González Santana (1904-1994) y Ceferino Moreno Sandoval (1934-2008) experto en collages abstractos.

Su producción de esculturas espaciales se inició en el año 1973. Unas piezas, mayormente tridimensionales, que se componían de una estructura metálica, tejida a base de unas barras metálicas cromadas, colocadas a modo de cuerdas, que el escultor manipulaba hasta alcanzar formas geométricas y abstractas. Entre los términos que más repitió Carrillo a la hora de titularlas: *Espacio*, *Formas*, *Equilibrio*, *Encuentro*, denotando ya en estas palabras ese cariz abstracto que las caracterizaba.

Para su creación empleó el acero inoxidable o el hierro galvanizado, materiales industriales que intervenía mediante las técnicas del doblado y la soldadura, acudiendo a la forja cuando era necesario. Tras más de tres décadas sumergido en un trabajo más tradicional y artesanal, mediante el uso de materiales naturales, se adentró en esta fase final en la torsión de un material más liviano en apariencia, al ser finos tubos metálicos, pero de mayor resistencia. Además, en este tiempo no dejó de lado su producción habitual de relieves, en los que había alcanzado una extrema geometrización fruto de su evolución artística.

Una escultura, calificada de investigación, que derivó tres años más tarde en unas piezas más sutiles y minimalistas que resultaban del zigzagueo de la varilla de metal. Un figurado cordel de acero o hierro que en sus experimentadas manos se hacía dúctil y flexible y que, con su creatividad, conformaba infinidad de formas filiformes diferentes que al contemplarlas simulaban unos sutiles dibujos en el aire (Gázquez, 2000: 59) ejecutados de un solo trazo. El resultado llegó a ser un extenso conjunto de orbitales piezas (Espí, 2000: 18) con las que se deleitó hasta el final de sus días, y a las que sí nombró con términos más concretos como *Candelabro*, *Paloma* y *Toro*, dotándolas así de contenido temático. De esta forma el propio artista dirigía a pensar en lo representado, aunque tanto este conjunto de creaciones, como el anterior, estaba abierto a múltiples interpretaciones.

Siguiendo su *modus operandi* y previo al resultado final, además de su dibujo preparatorio, empleaba hilo de acero de varios grosores, llamado comúnmente alambre, para sus pruebas. Más tarde realizaba sus estructuras metálicas o esculturas filiformes, con las barras delgadas de acero, las que soportaba sobre peanas circulares o cuadradas, de piedra o madera, o estas últimas quedaban simplemente suspendidas creando unas piezas móviles a las que denominaba *Colgantes*.

Dibujando en el espacio

En la colección del Museo de Bellas Artes de Alicante se custodian ocho de estas esculturas espaciales, una de estructura metálica y siete de formas filiformes. Centrándonos en el conjunto más numeroso, indicar que algunas sobrepasan los ochenta centímetros de altura y otras no alcanzan ni veinte centímetros, reconociéndose entre ellas versiones de sus palomas y candelabros. El contorno esquemático de la paloma (Fig. 4) se divide en la espontánea trayectoria curva de la barra que se bifurca y se contorsiona para da forma a su vuelo. Al candelabro (Fig. 5) lo divide a su vez en dos ramales jugando siempre con el acercamiento de ambas partes entrelazando los tubos a modo de espirales. En 1977, año de su creación, estas esculturas de pequeño formato se expusieron en la Galería Trivet de Alicante (Hernández, 2000: 109).

Por su parte, las estructuras metálicas tuvieron cabida en espacios al aire libre tanto públicos como privados. En la playa de San Juan de Alicante, se construyeron complejos residenciales como consecuencia del boom turístico, y entre las edificaciones de los años setenta se encuentra la urbanización *Nereo*¹⁵ para la que Carrillo proyectó una obra, de grandes dimensiones, que bautizó con el mismo nombre de este dios marino de la mitología griega. Con la torsión helicoidal, de una sucesión de tubos engarzados, dio forma a dos conos oblicuos contrapuestos que se alzan imponentes en este entorno costero. Una composición que repitió posteriormente en otras obras de formato más pequeño.

Casualmente, a pocos metros de *Nereo*, el internacional escultor valenciano Andreu Alfaro (1929-2012), unos cinco años antes, instalaba en la entrada principal del edificio Aisa¹⁶ su *Homenatge al Mediterrani* (1967-1968)¹⁷. Una casualidad que aproximó un poco más a estos dos artistas que trabajaron impecablemente estos materiales de corte industrial y al que Carrillo se acercó estilísticamente en sus piezas de líneas metálicas.

De la mitología griega también recuperó la tríada de diosas conocidas como *Las tres gracias* las que inmortalizó de manera abstracta en dos ocasiones,



Fig. 4. *Paloma*, 1977, Adrián Carrillo, MUBAG

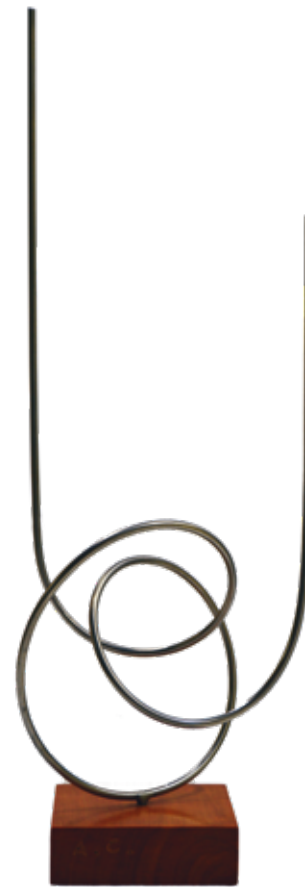


Fig. 5. *Candelabro*, 1977, Adrián Carrillo, MUBAG

la primera en terracota (1970) y la segunda en metal (1975), ambas en poder de sus descendientes. En un bloque compacto de barro modeló en círculo a estas tres figuras que quedaron simplemente abocetadas. Cinco años después trasladó esta idea al metal. La masa desaparece y da paso a tres originales eslabones de malla metálica, de menor a mayor tamaño, que quedan recogidos por una incompleta elipse.

Y por último, una de estas piezas *Movimiento ascendente* (1977-1978) (Fig. 6) forma parte del patrimonio escultórico de la ciudad. En la vía pública, y más concretamente en la plaza principal del emblemático barrio de San Blas¹⁸, se ubicó hace cuatro décadas¹⁹, permaneciendo los últimos años almacenada por un futuro acondicionamiento de este espacio urbano. Partiendo de un único riel central y colocado de manera vertical, Carrillo generó esta escultura de más de dos metros de altura. En tres planos ascendentes desplegó filas paralelas de varillas unidas en su extremo exterior por otra barra circular. El ascenso lo provocó mediante las desiguales curvaturas en los distintos planos, produciendo así el deseado movimiento. Un movimiento que se completa con la mirada curiosa del espectador que al son de su recorrido circular la llega a convertir en una obra cinética.

Una escultura que logra hechizar al viandante al irradiar, por sí misma, una luz especial, un resplandor que varía según el momento del día o la estación temporal. Sus varillas cromadas brillan majestuosas al incidir sobre ellas el foco solar que a su vez se cuele por el vacío que se halla entre su infinidad de barrotes.

Conclusión

En la extensa y variada producción escultórica de Adrián Carrillo queda patente la relación intrínseca entre la pieza y el espacio. Sus esculturas cobran todo su sentido al colocarlas en su ubicación originaria, el emplazamiento para el que el artista las concibió. Sus primeras esculturas tridimensionales, su serie de murales ornamentales, y por supuesto sus últimas estructuras metálicas, requerían de su espacio para deslumbrar.

Un espacio en el que las piezas se materializaban, y en el que empezó a imaginar, influido por las nuevas vanguardias. Del cincelado de volúmenes rotundos, en materiales naturales como la piedra, pasó décadas más tarde a moldear formas lineales con las que se reducían volúmenes. En este punto, y con un mínimo de elementos metálicos, consiguió lo que buscaba invadir levemente el vacío.

Apasionado de su oficio y trabajador incansable, Carrillo legó a la ciudad de Alicante un completo catálogo de obra escultórica que hoy forma parte de nuestro patrimonio artístico e histórico que entre todos debemos preservar.



Fig. 6. *Movimiento ascendente*, 1977-1978, Adrián Carrillo, Ayuntamiento de Alicante

Notas

1. Lorenzo Hernández Guardiola en su artículo *Adrián Carrillo. La vida y la obra* presente en el catálogo *Carrillo Antológica* (2000) indicó que las abstracciones geométricas de Carrillo eran hipérbolas y parábolas con varillas, de ahí el juego de palabras del título.
2. Julio González redactó, en 1931, un texto titulado *Picasso sculpteur et les cathédrales* en el que empleó, por primera vez, el término dibujo en el espacio.
3. Haciendo referencia a los años siguientes a la finalización de la guerra civil española (1936-1939).
4. Esta escultura se puede contemplar, entre otros sitios, en el Musée d'Orsay.
5. Esta parroquia, de la orden franciscana, tiene su entrada en la calle poeta Carmelo Calvo, nº 16, de Alicante. En el Altar Mayor sobresalen los frescos de Gastón Castelló, fechados en 1952, en los que representa varias escenas de la vida del santo.
6. La imagen fotográfica de la Hoguera *Cuidado con nuestro barrio* se encuentra en el Archivo Histórico Municipal. Ayuntamiento de Alicante. Colecciones Municipales. Colección Francisco Sánchez.
7. Este edificio público, construido alrededor de 1945-1950, se encuentra en la plaza de la Montañeta, nº5, de Alicante. En la actualidad se encuentran las dependencias del Ministerio de Transporte, Movilidad y Agenda urbana, con su Unidad de carreteras; el Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico, con el Servicio Provincial de Costas; y el Ministerio de Asuntos Económicos y Transformación Digital.
8. Se cree que la primera ubicación del panel *Mujeres en la playa* fue el vestíbulo del Gran Hotel de Alicante. Este hotel se demolió, y en su misma ubicación, en la calle Navas, nº 41, se construyó en 1979 el garaje privado "Central park", que hoy sigue operativo. En la actualidad *Mujeres en la playa* ornamenta el zaguán de entrada de la finca situada en la calle General O'Donnell, nº 13 de Alicante.
9. Baeza retrató al óleo a su amigo Adrián Carrillo en el año 1945. Esta pintura se expuso, cuatro años más tarde de su ejecución, en el salón de sesiones de la Diputación de Alicante en una muestra colectiva y hoy se encuentra en la colección de la familia.
10. Esta escultura se encuentra en una colección particular.
11. En la calle San Fernando, nº 40 de Alicante, en el edificio de la Caja de Ahorros del Sureste de España, hoy sede de la Universidad de Alicante, se inauguró en 1952 la Biblioteca Gabriel Miró. El acceso a esta biblioteca se efectuaba por la calle Rafael Terol, a través de un patio ajardinado, en el que se ubicaba la escultura de la *Lectora* junto a otra de *La familia y el ahorro* (1952) del escultor alicantino José Gutiérrez Carbonell (1924-2002), que se trasladó al Colegio Sagrada Familia de la localidad vecina de Elda. A comienzos de los años setenta este edificio se amplió, ocupando la manzana completa, el patio-jardín desapareció, sin localizar a día de hoy la actual ubicación de la lectora y la biblioteca Gabriel Miró se trasladó a la sede de la Avenida de Ramón y Cajal, nº 5, de Alicante.
12. La pieza *Formas* la realizó para la comunidad de propietarios de la finca situada en la calle Federico Soto, nº 15 de Alicante. En el momento de la instalación, en el año 1964, en la entreplanta del edificio se encontraba el Colegio Oficial de Arquitectos.
13. La Caja de Ahorros del Sureste de España desarrolló una potente labor de mecenazgo y de organización de actividades artísticas y culturales.
14. Esta primera reunión se celebró en el año 1974, y en el sencillo catálogo del encuentro se citan los títulos de las dos obras de Carrillo: *Transparencia* y *Movimiento tangencial a dos generatrices* pero solo se muestra la imagen de una de las piezas.
15. La urbanización *Nereo* se encuentra en la Avenida de Niza, nº 22, de la playa de San Juan, Alicante.
16. Por su parte la vecina urbanización *Aisa* está en la Avenida de Niza, nº 25, de la misma playa.
17. En el catálogo sobre el artista reseñado en la bibliografía se reproduce la imagen de esta escultura de Andreu Alfaro en la página 32.
18. En la actualidad la plaza de San Blas se encuentra en obras pendiente de una reforma integral del espacio por parte del Ayuntamiento. La alberca de la que emergía en su pedestal la escultura de Carrillo se ha demolido y la escultura junto a su peana circular de hormigón se encuentra almacenada en dependencias del Ayuntamiento.
19. El escultor proyectó la escultura *Movimiento ascendente* para la plaza de Castellón de Alicante, convirtiéndose finalmente la plaza de San Blas en su ubicación definitiva.

Bibliografía

- AA.VV. (2000). *Carrillo Antológica*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
- AA.VV. (1999). *Guía de Arquitectura de la Provincia de Alicante*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante.
- ESPÍ VALDÉS, A. (1974). *Primera reunión de artistas alicantinos*. Alicante: Caja de Ahorros del Sureste de España.
- CASTELLS GONZÁLEZ, R. M. (2003). *La escultura pública en el espacio urbano de Alicante*. Alicante: Fundación Eduardo Capa.
- MADERUELO, J. y MARTÍNEZ, J. M. (1996). *Andreu Alfaro. Espacio público*. Alicante: Fundación Caja del Mediterráneo.
- VARELA BOTELLA, Santiago (2011). *Las esculturas urbanas en los paseos por Alicante*. Alicante: Urbana de Exteriores.



Fig. 1. *Puerta del aire*, 2001, Eduardo Lastres, Plaza Alcalde Agatángelo Soler, Alicante

Dibujar el volumen. La escultura de Eduardo Lastres

Pilar Escanero de Miguel
Universidad Miguel Hernández, Elche

*La botella cayó de mis manos
 al suelo de cristal del artillugio.
 Se esparcieron todos los pensamientos.*

*Se esparcieron todos los pensamientos
 en el crisol de las palabras:
 volveremos a encontrarlos en invierno.*

Eduardo Lastres

Siempre he pensado que las coordenadas espacio-tiempo te sitúan en la realidad de la propia existencia, pero últimamente empiezo a creer que no es así. Intentando hallar la respuesta a mi cambio de opinión, he reflexionado mucho, aunque a

veces la contestación no se encuentra tan lejos, puede estar incluso en nuestro interior y suceder que no la queremos ver. ¿Cómo sabemos que estamos donde creemos estar y que ese sitio y ese tiempo son reales? Fernando Pessoa escribía el 15 de septiembre de 1931 en su *Libro del desasosiego* ... «Nubes. Existo sin saberlo y moriré sin quererlo. Soy el intervalo entre lo que soy y lo que no soy, entre el sueño y lo que la vida ha hecho de mí». Esta reflexión me lleva a la que escribe André Aciman en las últimas líneas de su libro *Homo Irrealis*.

*«En la lucha contra el “siempre y nunca”
 (zwischen Immer und Nie) de Paul Celan,
 entre marcharse y rezagarse, entre*

ser y no ser, entre la ceguera y ver doble (voir double dans le temps) de Proust, su espacio siempre será el dominio de lo Irrealis: lo que podría haber sido que nunca sucedió, pero no es irreal por no suceder y todavía puede suceder, aunque temamos que nunca suceda y a veces deseemos que no suceda o no todavía» (Aciman, 2023).

Hay situaciones (quizás demasiadas) que resultan complejas a la hora de aceptarlas y creo que ésta es una de ellas, sobre todo si la trasladamos (insisto) a la realidad (¿a la que parece real?).

La resolución de complejos enigmas

Me gustaría utilizar esta reflexión hecha con las obras de arte, ya que en ellas se encuentra la referencia (e incluso la esencia) de tantos y tantos porqués. Desde siempre el hombre ha perseguido (precisamente) la plasmación de la realidad (la real) y mediante ella, el arte nos ha servido como un “documento gráfico” en sus coordenadas espacio-tiempo para que, de este modo, hayamos podido ver (o como se dice ahora “visualizar”) la historia de la humanidad. Sin embargo, quizás deberíamos plantearnos si esas imágenes no son parte también de lo no real e incluso de la fantasía o por qué no, una quimera. Son dos líneas que se tocan en muchos puntos, aunque nos parezcan tan lejanas. Trabajar con estas premisas tan sutiles y resbaladizas conlleva la necesaria resolución de complejos enigmas en los que cuanto más ahondemos más nos van a intrigar, quizás porque el planteamiento en sí está lleno de desconcierto.

Cuando visité a Eduardo Lastres en su casa para entrevistarle, me parecía estar en una casa de pueblo, cálida, acogedora y con una escenografía llena de historia, donde cada rincón primaba por destacar su propia vivencia. Sin embargo, estábamos en una ciudad, donde la mayoría de las viviendas no son como su casa. Tuve una peculiar sensación que traspasó o quizás saltó de manera inmediata hacia sus trabajos. Sinceramente, me pareció que en aquel espacio-tiempo, no había espacio, ni tiempo. Esto me impresionó sobre manera porque en ese entorno intenté desvincularme de las coordenadas que me ponían los pies en el suelo. Lo sorprendente fue que, de alguna manera lo logré. Según iba viendo sus obras, según estábamos charlando él y yo, el efecto, la percepción que sentía, era la ausencia de presunciones establecidas. Solo notaba y advertía, ideas, conceptos, formas... que flotaban en una increíble atemporalidad. Me abstraí de todo absolutamente y me llevó a los planteamientos que Jaques Maquet hace en su libro *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte.*

«“Yo”, mi yo usual, no estuvo en el primer plano de mi consciencia... La experiencia visual de aquella escultura estuvo llenando toda mi consciencia» (Maquet, 1999). Estas situaciones tan especiales aparecen sin más, por eso creo firmemente que no conviene educarse en la sutil manipulación de la capacidad de percepción que cada uno alberga. Hay muchas más coordenadas de las que conocemos y tantas que desconocemos que es prácticamente imposible saber cuál de ellas es la válida o cuando menos con la que hay que contar.

A través de unas gotas de lluvia, descubrió el espacio

Detrás del cristal de una ventana, siendo niño Eduardo, descubrió a través de unas gotas de lluvia el espacio. No deja de ser interesante y casi increíble esta temprana reflexión, no solo por lo impactante que resulta en sí, sino también porque ésta se ha ido desarrollando y viendo reflejada a través de su producción artística. Ese planteamiento infantil ha sido de alguna manera una parte referencial de su obra. Trabajar con el espacio, como elemento matérico que a su vez se desmaterializa, no es un juego de palabras, es un trampantojo conceptual. Su obra no es producto del azar, sino de reflexiones profundas que rallan una meta matemática, que no es sino pura filosofía.

Idea, esboza, proyecta, desarrolla con una mente científica, quizás heredada o aprendida de su padre. El resultado conforma una pureza de líneas, de perfiles, de trazos, de formas dibujadas en un espacio atrapado desde un punto de vista matemático y filosófico. En su planteamiento puramente conceptual, existe la voluntad de definir, configurar, estructurar, moldear para finalmente dar forma, con formas hechas de imágenes, perfiles, modos, materias, tonos (incluso) que nos aproximan a esa gota de lluvia donde él encontró el espacio.

Fue en aquel especial mismo momento de reflexión del que venimos hablando cuando en referencia a su madre decía: «*cuando entre sabré que es ella y la reconoceré. Y dejaré de mirar hacia fuera, donde existe ese mundo que no conozco y que me perturba, y que no sé, si deseo conocer*» (Lastres, 2002). Todo ello, lo encuentro lleno de ¿mistikos?, sí, creo que así es y desde luego parece que le ha acompañado a nuestro artista durante toda su trayectoria profesional. Por lo tanto, lejos de embarazarse de lo que es considerado habitual o usual, su obra ha ido hacia la idea y el concepto de la forma en su más pura desmaterialización, en un juego sublime, pleno de filosofía y poesía. Esto nos lleva a pensar que es algo natural en él, que le ha venido sobrellevado desde la infancia a juzgar por sus profundos planteamientos, máxime, si hablamos de un niño, porque ello lleva implícito necesariamente no solo una

sensibilidad especial, sino también una capacidad de percepción ilimitada.

Esa mirada, “su mirada” es especial o cuando menos diferente. El mira desde su interior, no es lo mismo mirar desde dentro que percibir la impresión visual desde fuera. Con ello va construyendo su propio lenguaje, va tratando de encontrar la respuesta a sus percepciones y va desarrollando una deconstrucción entre lo que percibe y lo que transmite. La manera de mirar marca profundamente nuestra vida y en el caso de Lastres, lleva además implícita el sentido de sus líneas, ejes, planos etc.

De raíces liberales

Si, es cierto que la infancia define y predispone una parte importante de lo que resultará ser nuestra vida en el futuro. La niñez de Eduardo fue constructiva y le ayudó a formarse no solo como persona, sino también como el profesional que es; digamos que fue un afortunado porque tuvo la posibilidad de encontrar en su entorno las herramientas que iba a utilizar durante el resto de su vida. Su madre tenía alma de artista, Eduardo creció viéndola pintar y escuchándola tocar el piano. Su padre, era un hombre de ciencias con una formación muy completa. Lastres pudo leer a Miguel Hernández y a Federico García Lorca. Emilio Varela, Adrián Carrillo, Pepe Gutiérrez eran amigos de “casa” y, adentrándonos en sus raíces hay que decir que su familia era liberal y republicana.

Sin tener veinte años aprendió a solar con Carrillo padre, a trabajar el barro, la madera y la escayola y enseguida se interesó y se introdujo en el conocimiento del complejo mundo del aluminio, así como el de la cerámica. Más tarde, llegaría el acero inoxidable y el acero corten. El acceso a todos estos materiales, tan dispersos y con lenguajes expresivos tan diferentes, ha sido también una de las llaves que ha utilizado para abrir las puertas de sus escenografías. Por eso, su discurso resulta polifacético y en ocasiones enigmático.

Hay que contemplar que su formación puramente mediterránea le imprime también un carácter con una idiosincrasia muy marcada. Su aprendizaje en Italia le introdujo en el conocimiento y con ello en la admiración *in situ* de grandes maestros tales como Giotto, Piero de la Francesca, Andrea Mantegna, Desiderio de Settignano y un largo etcétera.

El arte de la notación

Lastres, se aplica a conciencia en Italia, no sólo en el manejo de diferentes materiales, sino también prioritariamente en el arte de la notación, en el

dibujo, aprehendiendo y desarrollando un sistema de signos. Bien es cierto que desde niño ha trabajado el lápiz, la tinta china, el carboncillo... Con todo ello, consigue ser un gran dibujante, de tal modo que el dibujo pasa a ser el cimiento de toda su obra.

Abstracción, 1965 (Fig. 2) la realiza nuestro artista con diecinueve años, más o menos cuando está empezando su andadura profesional; sin embargo, la obra nos transmite cierta madurez que no puede pasarnos desapercibida ¿por qué? ¿de dónde le viene? Creo que la respuesta está en su metodología. Lastres es un artista muy reflexivo, ello conlleva un importante ejercicio de introspección a nivel profesional. Es crucial en su *modus operandi* valorar las opciones que esa idea le transmite. En este caso, trabaja con tinta china formas que se interconectan suavemente y que interfieren entre ellas marcando unos movimientos de una sutil levedad. Es un dibujo exquisito en la elegancia de sus movimientos y en la claridad meridiana conceptual; pero todo ello es el resultado de esa búsqueda (que le acompañará siempre desde sus primeros pasos hasta hoy) de la representación pura, en el más estricto sentido de la palabra, de su proyecto o concepto. No admite juego alguno (sea del tipo que sea) que sesgue la idea primigenia. No se permite tampoco distraerse con nada, porque todo está perfectamente pensado y ocupa exactamente el lugar que tiene reservado. Cada movimiento, cada trazo, está previsto en esa especie de amalgama casi musical.

Sus dibujos se transforman... se expresa en cualquier soporte

La pintura también es parte de sus inquietudes, podríamos decir que, a través del dibujo y de la pintura llegará a la escultura, ya que sus dibujos se transforman en formas cerámicas y después, finalmente escultóricas. Su base formativa es amplia y sólida. Ello le ha generado seguridad y le ha permitido tomarse muchas licencias a la hora de trabajar y desarrollar sus ideas, sus conceptos y finalmente y lo que me resulta más importante su filosofía.

Se puede advertir que sus esculturas parecen dibujadas o que sus dibujos están esculpidos, tal es la imbricación que genera en estas dos artes que el maneja con absoluta libertad. Afirma que, de manera implícita el dibujo está siempre presente en sus trabajos. En más de una ocasión viendo exposiciones de pintura me ha sucedido, que, cuando los dibujos previos a las pinturas han sido expuestos también, me han llevado no solo a una mayor aproximación a ella sino a una profunda percepción de ésta, mucho más intensa. Así, se puede desarrollar una mirada muy especial que se resuelve en una

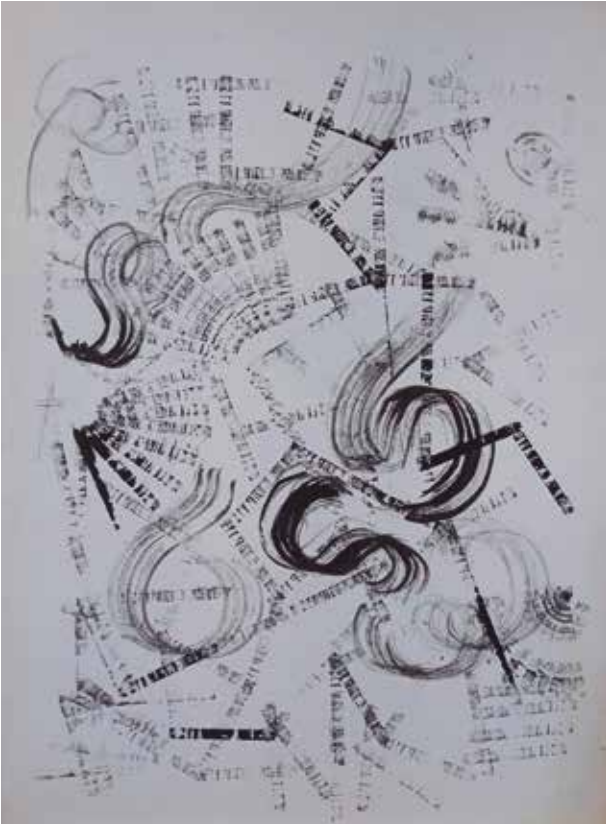


Fig. 2. *Abstracción*, 1965, Eduardo Lastres, Propiedad del autor

perfecta empatía, llena de apreciaciones y sensaciones. Esto es lo que sucede con los trabajos de Lastres. Su planteamiento es tan sólido, está tan estudiado, tan reflexionado, que nada queda al azar. La sorpresa reside precisamente en esa contundencia de confluencias que están perfectamente asentadas (Fig. 3).

Lastres es un artista versátil, de eso no hay ninguna duda; en su *savoir faire* utiliza cualquier tipo de material, ya sea escayola, barro, cerámica, madera, mármol, aluminio y un largo etc., no sólo es que no tiene problema alguno con ninguno de ellos, sino que se siente cómodo con cualquiera de estos elementos. Lo considero importante, porque de alguna manera, nos demuestra que las ideas son susceptibles de ser transformadas indistintamente en diferentes tipos de soporte, sin obviar que cada uno de ellos, tiene un lenguaje diferente. Podríamos decir que nuestro artista es un “políglota” con estas “lenguas matéricas”.

No es lo mismo expresar o transmitir, incluso “hablar” a través del mármol que, de la madera, por ejemplo. El elige en cada ocasión el soporte que considera más apropiado y resuelve técnicamente esa epifanía que presume va a producirse en el medio propicio.

En este caso, utiliza el mármol blanco, un material maleable a su antojo a través del que nos muestra unas suaves líneas ondulantes que transmiten cierta



Fig. 3. *Sin título*, 1884, Eduardo Lastres, CAAM Elche

sensualidad. La forma está tratada con mucha delicadeza, podríamos decir que especialmente cuidada en esta ocasión de tal modo, que da la sensación de que acaricia el mármol. Parece que esta vez, “habla o se expresa” a través de tímidos susurros, perceptibles para el más sensible de los espectadores. Sus modos de expresión (siempre dignos y rigurosos) persiguiendo la pureza de la transmisión de su idea sin contaminación alguna, detonan a veces de manera fulminante, a veces sin ruido, en silencio, como sucede con esta tímida e introspectiva obra. Son piezas que el crea y les da vida en un ámbito accesible a cualquiera que se quiera aproximar a ellas.

Idea, materia, tamaño

Otra variante de su obra que tampoco debe pasar desapercibida es que puede trabajar a cualquier escala. Le seduce de la misma manera un gran proyecto de importantes dimensiones, como una pequeña pieza de apenas unos centímetros. Esto me llama especialmente la atención porque reafirma mi opinión sobre su versatilidad no solo en los lenguajes, y en los soportes, sino también en los tamaños. Trabajar a pequeña escala es una cosa, hacerlo a gran escala, es algo muy diferente. Tener la facultad, de sentirse cómodo en ambos casos conlleva un especial virtuosismo técnico y un buen control de ese lenguaje del que venimos hablando, que le hace todavía más complejo.

Observemos, por ejemplo, en *Sin título*, 1998 (Fig. 4), como el lenguaje es bien diferente a la anteriormente mencionada. La metodología siempre es la misma, es algo que él tiene claro desde que da sus primeros pasos en este mundo complejo del arte, lo que cambia es su modo de expresarse, ahí es donde no cesa de indagar y de buscar casi de manera obsesiva la cantidad de opciones, que sus ideas, los materiales y los tamaños le permiten. De ese modo, amplía las posibilidades hasta el límite al que él las quiera llevar. Ahora es acero corten el soporte, un material extraordinariamente diferente al mármol o a la madera; pero él lo domina a la perfección. Sus formas aquí son rotundas y contundentes. Trabaja con ellas, de tal modo, que se ciñen unas contra otras en un espacio que él ha desmaterializado, para dar lugar a esa aplastante amalgama de perfectas formas, dueñas indiscutibles del lugar que él, les ha dejado ocupar. Poseedoras de ese espacio, osan cambiar con la mirada del espectador y visto está que lo consiguen.

Estas piezas me gustan, especialmente *Iluminarias*, 2015 (Fig. 5). Están dedicadas a Eusebio Sempere. Me resultan muy versátiles, porque cambian de formas y de expresión en función de diferentes factores. Realizadas en acero inoxidable, están ubicadas en un muro que mira al mar y se pueden ver según caminas o según vas en algún medio de transporte, por lo tanto, la velocidad con que las ves es otro elemento a tener en cuenta a la hora del diálogo que quieras mantener con ellas. Aparecen de repente, sobre un fondo mate y anodino y reflejan en ese acero dócil, no solo la luz, diría que también la humedad, el ruido, el paso de un instante...

Resultan además ser testigos inamovibles (que no silenciosos) de múltiples escenas que se reproducen delante de ellas. No se callan porque hablan a través de la luz, esa que se refleja en ellas y que abrazan con suavidad o desesperación, según el momento del día que sea. Es casi una poesía del instante, captada involuntariamente por esas piezas que Lastres ha concebido de manera escrupulosamente conceptual.

Me sorprende esta pieza de madera *Sin título, serie Inestables*, 2021, (Fig. 6) en su pequeño tamaño y en la limpieza y nitidez de sus formas, que, perfectamente concebidas, apuestan por la coherencia de un volumen que no admite nada, sino sombras. Son ellas, las sombras, las protagonistas de este bloque y son ellas, las que permiten que contemplemos un espacio generado por la luz. La materia, en este caso madera, sumisa a la mano del artista, consiente ser poseída por un elemento que es a su vez reflejo de la existencia de otro. Parece un tramantojo lumínico y sinceramente creo que lo es. Es una licencia que nuestro artista, en su rigurosidad, se ha querido permitir y lo ha conseguido a golpe de

líneas, perfiles, siluetas, contornos, generados por algo tan etéreo como es la sombra, reflejo de la luz.

La gestión de las formas y la poesía

Hemos de añadir algo más que a mí, me resulta muy importante y es que sus estudios de arquitectura le proporcionaron un profundo conocimiento del espacio y ello le llevó a una inquietante gestión de las formas. Esa mirada diferente, de la que ya hemos hablado, toma consistencia en el lenguaje arquitectónico, para hablar libremente en cualquier soporte. Creo que sin esos conocimientos que la aproximación a la arquitectura le proporcionó, su obra habría sido muy diferente.

Lastres es un artista que necesita escribir. Transmitir sus sentimientos estéticos, que, si bien aparecen en sus trabajos, al teorizarlos consigue que, mediante su epifanía, nos adentra en una sensibilidad recóndita que apenas sale a la luz. Le acompaña cierta timidez que vence a través de sus escritos, donde, como si fuera otro, nos hace partícipes de sus más



Fig. 4. *Sin título*, 1998, Eduardo Lastres, Estación de tren, Cuenca



Fig. 5. *Iluminarias*, 2015, Eduardo Lastres, Alicante



Fig. 6. *Sin título*, serie *Inestables*, 2021, Eduardo Lastres, Propiedad del autor

íntimas emociones. Esas que palpitan sutilmente en todas y cada una de sus obras, pero que nos son prácticamente imperceptibles.

Quiero terminar con la pieza que aparece encabezando estas líneas, con “La puerta del aire” (Fig. 1). ¿Podríamos decir, que es la obra más significativa de Lastres? No. Sin embargo, si podemos decir que es la más emblemática, pero no la más significativa porque en todos sus trabajos me consta que han sido tratados y contruidos con la misma significación.

Esta obra, está ubicada en una bonita plaza donde convergen calles que provienen de distintos puntos. La puerta del aire es un juego de palabras, porque todos sabemos que el aire, no puede tener puerta alguna que lo cierre, más al contrario Lastres ha querido demostrarnos, que, en su lenguaje constructivo desde un punto de vista artístico, toda idea (por muy extraña que nos pueda resultar) es factible de ser

trasladada a cualquier soporte, mediante cualquier tipo de material y en la escala que él quiera utilizar. Nos demuestra con ello que la creatividad, versio-nada en la forma o modo que el artista desea es ilimitada y mucho menos abarcable.

Conclusión

A través de estas reflexiones puestas de manifiesto en estas líneas, quisiera destacar su metodología, basada en una estricta rigurosidad donde todo está estudiado hasta el más mínimo detalle. Su rigurosidad y pulcritud en el tratamiento de sus piezas, resueltas mediante ideas concretas y precisas.

Podemos concluir diciendo que Lastres es un artista que ha resuelto sus inquietudes mediante la formación en diferentes campos, como la Historia del Arte, la arquitectura, la literatura etc., Ello le ha llevado a trabajar en varias disciplinas en las que se mueve con toda libertad, bien sea escultura, pintura, dibujo, poesía, ensayos etc.,

Estamos pues ante unos trabajos, creados por un hombre versátil y enigmático como su obra.

He querido incluir esta entrevista realizada en junio de 2023, que resuelve la conformación personal de su trayectoria profesional.

Entrevista a Eduardo Lastres

P.- ¿Crees que se nace siendo artista?

E.L.- Creo que se nace con ciertas condiciones que te predisponen al arte. Sin esta percepción no es posible que nadie se interese por hacer arte, pre-dispone lo práctico.

P.- ¿Qué cualidad o cualidades consideras imprescindibles para ser artista?

E.L.- La cualidad que se precisa es la del interés por conocer y conocerse, la curiosidad por el mundo, su comprensión, para ello tiene que realizar actividades relacionadas con el arte. La escritura, la pintura, ...

P.- ¿Por qué fuiste a Italia?

E.L.- Fui a Italia por la concesión de una Beca Castellblanch de ampliación de estudios sobre cerámica en Faenza, en la escuela Gaetano Ballardini.

P.- ¿Qué te dio Italia?

E.L.- En aquella época yo estaba muy influido por el Renacimiento, ver a los autores en directo fue la experiencia más importante de mi vida en esos momentos.

Como expuse en varias ciudades italianas, fue muy provechoso a todos los niveles, conocer el arte y a los artistas de mi edad y sus obras.

P.- ¿Crees que para ser un buen artista es necesario tener una buena formación teórica?

E.L.- Creo, sin duda, que conocer el mundo del arte, es decir a los artistas y a los movimientos artísticos es fundamental. También la filosofía del arte y el pensamiento de otros artistas, sus reflexiones, la crítica, han sido para mí vitales para saber juzgar una obra, también la mía. Escribir sobre arte y sobre tus propias experiencias son un apoyo para otros artistas. El artista debe escribir, juzgar, pensar en los acontecimientos del arte.

P.- ¿Podrías decirme por qué un artista cambia de estilo?

E.L.- El artista cambia de estilo, generalmente, porque ha visto otras posibilidades en su trabajo que antes no veía. Incluso los cambios en la técnica también provocan cambios de estilo. Otras veces puede ser por experiencias traumáticas o amorosas.

P.- ¿Consideras importante la labor de los críticos?

E.L.- Creo que el juicio de la crítica es necesario, porque nos da pautas de comportamiento y observaciones que el artista, a veces, no ve. Aparte el contraste de ideas se hace necesario para entender el propio trabajo.

P.- Cuando empiezas un trabajo ¿te sientes de una manera especial?

E.L.- El artista necesita cambiar de registros si quiere prosperar en su línea de trabajo. Un nuevo trabajo implica una convicción sobre algo que considera novedoso. Al menos que le sirva para expresarse con medios nuevos. Hay muchas motivaciones, pero, cuando uno encuentra un nuevo camino, la emoción le hace trabajar con gran ímpetu y, en esos momentos, no cuenta el tiempo, uno puede pasar días sin hacer otra cosa que trabajar en su arte.

P.- ¿Te expresas igual cuando dibujas, pintas o esculpes?

E.L.- Cada disciplina te da distintas expresiones en las que inmiscuirse, no creo que ninguna esté sobre otra, cada una nos da lo que en ese momento buscamos, expresar nuestro pensamiento e ideas.

P.- ¿Qué te hizo empezar a esculpir?

E.L.- La escultura surgió de forma natural, es decir el trabajo sobre el espacio, al principio fue el *collage*, unir piezas con otras piezas. Más tarde vino la arcilla, la madera, y más tarde la piedra y el mármol. La verdad es que el esculpir era, así me lo pareció a mí, sacar del bloque formas abstractas o humanoides que satisfacen a la mente del artista. Un arte considerada difícil, compleja, no admite el error, no lo es tal, solo hay que ponerse y seguir una tradición que ha estado viva desde el principio de los tiempos.

P.- ¿Con que material trabajas mejor o te sientes más cómodo cuando esculpes?

E.L.- Da igual, calizas, mármol, incluso escayola.

P.- ¿Qué te gustaría esculpir que no hayas esculpido nunca?

E.L.- No sé, me encanta la visión de la abstracción en la escultura, pero también una percepción de la figuración con rasgos de síntesis. Quizás el gran tamaño.

P.- ¿Hay alguna obra de la que estés arrepentido?

E.L.- No, decididamente no. Puede haber errores, sin duda, pero esas obras desaparecen.

P.- ¿Tiene algo que ver tu faceta poética con tus obras plásticas?

E.L.- Creo que todo el arte está relacionado, las lecturas, el mundo de las ideas, ya sean filosóficas o el relato, pero, sobre todo, la poesía, son gran parte de mis fuentes, la poesía como la síntesis de ideas en una línea, en las que se puede volcar todo el conocimiento del mundo.

P.- ¿Qué es para ti lo más bello de la vida?

E.L.- ¿Lo más bello de la vida? El trabajar en una idea y con los materiales apropiados, realizarlas. El proceso de realización es importante, el principio y la evolución de cómo se transforma en obra. También la contemplación de las grandes obras de arte. Los museos, y sus artistas. El día que entré por primera vez en el museo de Florencia, los Uffici. Donde están los grandes artistas del renacimiento.

P.- Dime un recuerdo que no te abandona.

E.L.- La muerte de mi padre, en un momento clave en mi vida. Su repercusión en mi arte fue tremenda.

P.- Háblame de ese sueño que esperas ver cumplido.

E.L.- Solo deseo que mi trabajo sea reconocido, pero eso no depende de mí, sino de la sociedad y el entorno.

P.- Una última pregunta ¿Qué representa para ti el vacío, la desmaterialización, dibujar en el espacio...? ¿Cómo lo trasladas a tus obras?

E.L.- El vacío, el espacio en sí, es una configuración mental, como todo en arte, que tiene su concreción en lo material o lo inmaterial, esto depende del contexto, del conocimiento de los elementos con los que se crean las obras de arte, en un espacio y un tiempo. El espacio del Barroco nos habla de la geometría, del lleno, el espacio del Gótico busca la espiritualidad en el ascetismo, el espacio del minimalismo de los años cincuenta, nos remite a la industria y a la arquitectura contemporáneas, a la percepción de una medida sobredimensionada a partir de las líneas depuradas, de los volúmenes y superficies uniformes, de la seriación de elementos. Tanto el espacio del barroco como el del

minimalismo recrean un ritmo, una relación con el espacio. Su configuración, su realidad, tiene que ver con la percepción de un tiempo, de un conocimiento. El artista crea desde su conocimiento del arte. En mi caso todo confluye, en diferentes momentos, el vacío, la forma de la figura humana, su fragmentación, la geometría, la materia, sin dogmatismos. No parto de una idea preconcebida, parto de un constante diálogo con la historia del arte, con las obras que me han impresionado por su conocimiento y, sobre todo, por mi vivencia del momento actual, en el que vivo y me confronto cotidianamente. Debo decir que en mi obra escultórica es evidente que existe el vacío, como elemento que construye el espacio de la obra.

Figuración y abstracción, entendidos, creo que absurdamente, como polos opuestos, en mi obra se mezclan, se asocian, buscan espacios distintos o confluyen en determinados momentos. En el dibujo, concibo el espacio, en algunos casos, desde la figuración, rompo la figura humana, injertando en un cuerpo otros cuerpos, ensoñaciones de animales, sexos, manos, labios. En la escultura, la cabeza humana se configura a base de planos, de intersecciones de líneas, y esto también se desarrolla en la abstracción escultórica, intersección de líneas y de espacios, fragmentación de geometrías, la idea de la casa, de la arquitectura, del espacio habitado por el ser humano, en diferentes escalas. En la Puerta del Aire, el espacio que se crea, a través de la geometría de los paralelepípedos engarzados, compite con el espacio que se crea entre la escultura y los edificios que circundan la plaza y el tráfico rodado. La visión del paseante se eleva hacia esos volúmenes que lo introducen en un espacio abstracto de geometrías intervenidas por otras geometrías, rompiendo el espacio canónico de la arquitectura, pero también ve a través de ella la arquitectura convencional, que habitamos en nuestras casas, que rodea esta plaza.

En la abstracción, comienzo con una visión lineal de la forma, construyo paralelepípedos que se transforman en estructuras donde se hace evidente el espacio vacío, con un protagonismo claro, aunque con el tiempo, no siempre formal. En la serie Cora, años noventa, la forma estricta lineal pierde todo su valor en pro de un juego de cruces y superposiciones, que me ha llevado a distintos caminos más amplios y diversos. Las líneas juegan a invadir el espacio desde cierto caos estructural, consiguiendo, asimismo, una búsqueda del espacio, donde el hueco, o vacío, forma parte ineludible de la escultura.

Pero considero el vacío como una propuesta más dentro de una serie de conocimientos estilísticos que me sirven para crear formas en el espacio, siendo también la planitud, en el juego de relieve y altoprelieve, en el juego de líneas y planos, con la

incidencia de la luz, un proyecto que desarrollé en la obra Luminarias, para el Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana. Una obra que me introdujo en el tratamiento con mecánicas de la industria pesada, con grandes máquinas, prensadoras y plegadoras de metal, que me dieron otras pautas para ver el volumen, desde la planitud de la superficie, la intervención con la luz en su incidencia en los diferentes planos que se crearon a partir del plegado de la lámina de acero inoxidable. El espacio se reinventa con el movimiento, un guiño al arte óptico, al trabajo de Sempere, compañero de vida y maestro. Eusebio Sempere dibujaba el espacio desde el paralelismo e intersección mínima de las líneas que creaban juegos de luz, tanto en el plano como en la escultura.

El vacío, como es evidente en toda la escultura contemporánea, está intrínsecamente en mi obra, pero, a la hora de pensar en escultura, reviso todo el material cognoscible para desde ese conocimiento del espacio crear formas nuevas que me hagan reinterpretar la escultura en todas sus formas.

La visión del escultor, entiendo, debe ser, después de las conquistas del siglo XX sobre el espacio plástico, escultórico, muy abierta a todas las posibilidades que su mente dibuje, un encuentro con la capacidad de construir y deconstruir la tradición que imperó durante siglos. Un nuevo concepto por el que el creador puede significarse y trabajar, desde múltiples visiones, producto de los nuevos enfoques que suponen la revisión del concepto espacio.

Bibliografía

- ACIMAN, Andrè (2023). *Homo irrealis*. Barcelona: Alfabeta
- LASTRES, Eduardo (2002). [“El día que atravesé la ventana”] *Eduardo Lastres “Atravesando ventanas”*. Alicante: Excmo. Ayuntamiento de Alicante. Patronato Municipal de Cultura.
- MAQUET, Jacques (1999). *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid: Celeste
- PESSOA, Fernando (2016). *El libro del desasosiego*. Madrid: Alianza Editorial



Fig. 1. *Espacio Robado*, 2018, Miguel Bañuls, Colección Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert

Miguel Bañuls, la escultura como espacio autobiográfico

Martín Noguero García
Artista plástico y ensayista

*«Entre la concepción
y la creación
entre la emoción
y la respuesta
cae la sombra»*

Los hombres huecos. T. S. Eliot
(1978: 103-106)

Introducción

Resulta complicado encontrar novedosas formas discursivas para referirnos a un artista, en este caso a Miguel Bañuls¹ (Madrid, 1969) sin caer en los lugares comunes, las trampas semánticas al uso y toda la retahíla de discursos vacuos: *«Al hablar buscamos casi siempre las mejores palabras las que nos buscan y nos encuentran, utilizándonos para su subsistencia y reproducción...»* (Gamper, 2019: 11). Apuntada la cuestión, es clave observar su obra sin apriorismos, sin prejuicios. El artista ha logrado alcanzar el placer de trabajar sobre conceptos

significantes² en primer lugar para él y posteriormente llegar a compartílos –función principal de un arte que no se pretende ocultar–. No es su intención aleccionarnos dogmática o ideológicamente y menos quedar atrapado en ninguna verdad absoluta paralizante. Esto me hace recordar a un artista, Imi Knoebel, del que en un texto esclarecedor sobre su obra se decía: *«El elemento conceptual de Imi Knoebel se orienta de forma especial y abierta a lo práctico y está conectado con la intuición y la emoción...»* (Wechsler, 1997: 12).

Intuición y emoción son términos que encajan a la perfección en la obra de Miguel, sobre ello hablaré más adelante. De la conjunción hombre-artista aflora veracidad con gran naturalidad y esto llama poderosamente la atención. Asimismo puede señalarse una cuestión pertinente: *«El físico norteamericano David Bohm concibe el espacio, la realidad, como un infinito mar de energía en el que se encuentran potencialmente todas las formas concebibles que surgen mediante un orden implicado o plegado y del cual se manifiestan, se despliegan los*

elementos que percibimos en la experiencia cotidiana.» (Chirivella, 2018: 5).

Dicho todo esto que me parece relevante me adentro en este texto sobre el escultor, señalando algunos antecedentes de carácter teórico o enunciativo que, hablando en términos generales, nos señalan cómo la escultura ha estado insertada en una génesis cardinal desde los movimientos de las Vanguardias Históricas, interactuando el volumen y el espacio (Chipp, 1995: 630) aunque tampoco debemos olvidar otras cuestiones como los materiales, la luz, el color, la proporción, etcétera.

Sobre estos ejes ha pivotado la escultura del siglo XX y me atrevería a decir que la del XXI. El volumen (materia) entendido en toda su amplia gama constructiva y el espacio del que hablaba magníficamente el filósofo Martin Heidegger en su breve ensayo *El arte y el espacio*, lo que no quiere decir que con ello trate de justificar su obra a grandes rasgos. Más bien considero que es uno de los factores esenciales por los que la escultura queda insertada en el arte contemporáneo. Es de una obviedad aplastante, pero esta cuestión de gran alcance en su momento ha quedado rebasada, aparentemente, ante los diferentes retos donde se han generado nuevas tradiciones en *búsqueda de otras posiciones de una realidad versátil* que a su vez van configurando posicionamientos y resultados múltiples; también va de continuar incorporando la materia al espacio, generar espacio con la materia o el caso de las siempre vigentes propuestas oteizianas en las que el vacío llegado el momento tuviera el mismo protagonismo que el espacio ocupado, es decir: la desocupación del cubo y la esfera, el espacio vacío conclusivo al que dedicó un gran esfuerzo intelectual y didáctico tanto en sus obras como en sus textos teóricos sobre el tema. Oteiza expresaba con gran acierto: *«pero este sitio sin ocupar no es el vacío. El vacío es la respuesta más difícil y última en el tratamiento y transformación del espacio un espacio. El vacío se obtiene, es el resultado de una desocupación espacial, ésta es su energía creada por el escultor [...] Un espacio no ocupado no puede confundirse con un espacio vacío, ya que el vacío es un espacio que ha sido aislado»* (Fullaondo, 1976: 22).

Resulta necesario señalar algunas tendencias que desde hace unos años se afanan en presentarnos la obra escultórica como el resultado de opciones aisladas e individuales implantadas plenamente en argumentos meramente estéticos o ideológicos de enorme grandilocuencia: la escultura en estos casos ya no plantea grandes discursos sino hechos consumados. La amalgama de conceptos, semánticas, ruidos ideológicos que pretenden insertar el arte en teorías construidas *ad hoc* con gran impaciencia para contentar a unos/as y señalar a otros/as, nos ha conducido a un paroxismo que intenta

descoser algunas de las costuras donde arte moderno y contemporáneo se insertaban, podríamos decir, históricamente. Encontrarnos con actitudes que no pretenden convencernos de nada es de agradecer, y ahí encontramos a Miguel Bañuls. Esto no quiere decir que viva en un mundo desconocedor de lo señalado con anterioridad y tenga sus propias opiniones, sino que no hace de ellas bandera alguna.

Aunque lo apuntado con anterioridad sigue sustentando como idea base la cuestión, otra cosa es enfrentarnos a revisionismos o puestas al día de asuntos ya tratados bastantes años atrás, lo que no considero un demérito sino más bien todo lo contrario. Todo ello me lleva a un tema que ya he tratado en alguna ocasión referente a estos asuntos de la creación, que no es otro que el del “epígono”³. Creo que mantenemos un continuo histórico y evidentemente atendemos a cuestiones que nos atañen en la actualidad, y aunque algunas respuestas han sido revisadas y adaptadas a nuestro tiempo no obstante mantienen ciertos hechos germinales de un pasado más o menos reciente. Quienes desde una clara impostura se sitúan como hacedores de un nuevo arte, no entienden que como mucho nos situamos en una forma distinta de presentar y representar lo que ya estuvo presente en multiplicidades exógenas y endógenas.

El autor y su obra

Visité al escultor en su estudio el 20 de septiembre de 2023. Ambos habíamos oído hablar el uno del otro –tuve la impresión de que nuestras referencias personales eran difusas– si bien no nos conocíamos personalmente hasta ese momento. Consideré necesario ese contacto aunque fuese de una forma un tanto efímera, era una conversación no una entrevista, y apenas anoté unas palabras en mi cuaderno: autobiografía, simbología del número⁴, ritmo, parte, intuición, curvado –de una de ellas extraigo el título de este artículo–. Miguel considera que a través de su obra se puede trazar su biografía, o dicho de otra forma: su obra es autobiográfica, y no solo artísticamente.

El encuentro no está motivado para que sus palabras puedan tener alguna «influencia» en lo que escriba, sino por pura noción de las mismas. Este artículo no es una crítica sobre su quehacer artístico, es una aproximación que intenta entrar en una comprensión más amplia de la cuestión y describirla en un espacio limitado.

De formación académica, licenciado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Miguel ha trabajado durante años la escultura como medio y forma de vida, con sus etapas,

búsquedas, hallazgos y un largo etcétera, por consiguiente conoce la vida del artista y su implantación y sentido en la sociedad actual. Como este trabajo no versa sobre su biografía de una forma concreta posiblemente en otra ocasión me pueda extender más sobre aspectos que a la postre resultan tan atrayentes como su obra, y que constituyen un conjunto inseparable. Los artistas somos seres enmarañados que intentamos a lo largo de nuestras vidas encontrar hilos conductores que nos alivien, pero nuestras *diferencias* con el resto de la sociedad son complicadas de explicar.

Aparentemente en la obra de Miguel Bañuls no existen alusiones culturales, lo que no equivale a que no existan; no es una obra que pretenda sustentarse en base a ideas intelectualizadas que el artista intente transmitir para convencernos de algo, él trabaja hacia un contacto directo, aunque la idea siempre está presente. Bien es cierto que siendo una obra visual (no podría ser de otra forma) como toda obra de arte, incluso las que se presentan como conceptuales que manejan términos adheridos a la idea y su imagen, no está falta de diversas lecturas que tanto el artista como el observador sensible puede entablar de una forma discursiva dentro del placer estético, o de ambas formas a la vez. Mantengo, y me reafirmo en ello, que toda obra tiene una *conciencia trascendente* o no es obra de arte, no en el estricto sentido etimológico que asignamos a estos términos. La trascendencia referida no es una cuestión temporal sino atemporal, no se trata de pervivir a través de una publicación, un museo, etcétera. Se produce en términos filosóficos: «*es digno de considerar el punto de vista primariamente gnoseológico acerca del concepto de trascendencia, en el que desempeña un papel importante el modo de concebir la relación sujeto-objeto. En este caso el sujeto «trasciende» hacia el objeto en tanto objeto exterior cognoscible*» (Ferrater, 1976: 414). La conciencia de una obra en este caso una obra escultórica es como su *ánima*, se sitúa en un estadio subyacente y puede establecerse de distintas formas y en distintos planos. En cuanto a ello el propio autor nos dice: «*Reivindico el valor estético de las estructuras y elementos constructivos anteponiendo la intención al producto acabado. La piel solo matiza el propósito y no es interesante por sí misma. Todo ello para buscar el silencio en el espacio y el tiempo.*» (Bañuls, 2018)⁵. En cuanto a lo trascendente,⁶ evoca y se sobrepone a la voluntad del escultor en la medida en que como creador dota a esas obras de autonomía, aunque sea una autonomía que parte de una manipulación manual e ideística dirigida por el propio autor y que da por terminada cuando él lo decide.

Miguel en su etapa más reciente intenta, y bajo mi criterio lo consigue, que esa “manipulación”

creativa contenga una acción lo menos invasiva posible con un respeto máximo hacia los materiales con los que trabaja hasta su plasmación final. Esta consideración dota a sus obras de un carácter poliédrico en el sentido de ofrecernos distintos procesos de enfrentarnos a ellas: una imagen inerte, un objeto en movimiento que a su vez puede proyectarse sobre un plano inmóvil, transparencias, construcciones, etcétera. El artista en algunas de sus producciones pliega el material: policarbonato, metacrilato, acero... de manera que configura espacios lineales en el vacío, en unos casos con bandas de mayor anchura, en otros de menor, creando figuras que podrían presentarse bajo multitud de formas en su acabado, y a las que sólo la decisión intuitiva del artista fija en ese preciso momento una posición no concluyente, una imagen que pudiera ser transitoria o final. Decía anteriormente que volvería sobre el tema de la intuición y la emoción. Spinoza aportaba en su teoría del conocimiento tres niveles, a saber: «*primero, la percepción sensible o imaginación; segundo, la reflexión razonada en busca de principios, y tercero, el más elevado nivel de conocimiento, llamado «intuición», en que se conoce de modo inmediato la adecuación de una idea*» (Scruton, 1983: 57). Miguel hace uso de la intuición no como elemento discursivo sino como acción directa, sin intermediación como proponía Leibniz, aunque reconociéndose en ello –es una opinión personal– no desdeña en absoluto una idea preliminar, un fundamento que le permita dotar a su obra de un sentido más allá de la cuestión estética.

«*El espacio, en función de superficie extendida, representa opciones que no delimitan ni encierran inclinaciones aisladas, representa unas geometrías abiertas, tanto mentales como físicas*» (Noguero, 2023: 129). Considero que puede haber una ocupación conceptual, que es lo que en ocasiones nos propone Miguel. Él parte de estas superficies extendidas y las conforma a veces en apariencia formal a la cinta de Moebius⁷ que él trabaja de una forma más compleja, pero no dotándola de artificiosidad. Entre estas cuestiones se encuentra una de sus principales investigaciones: el curvado básicamente en cuatro materiales: acero, aluminio, policarbonato y metacrilato. Sus preocupaciones son tanto prácticas –con un resultado estético– como teóricas –conceptuales–. Una vez redactado este párrafo recibo por su parte un breve texto sobre una de sus obras bajo el título *Espacio Robado* (Fig. 1), en el que el autor nos indica:

«*Dicen que el Universo es plano y que está en expansión continua porque una energía poderosa y omnipresente ejerce su presión sobre la materia conocida y sobre la no visible u oscura, oponiéndose y compensando la fuerza de la gravedad.*»

¡Sí!, el espacio isótropo cuyas propiedades físicas son iguales en todas las direcciones ¡es plano!, de manera que dos líneas paralelas en él contenidas nunca se cortarían. [...] La topología que estudia la forma en que se puede torcer y doblar un espacio isótropo concluye que puede haber al menos 18 formas posibles, algunas tan fantásticas como la Cinta de Moebius donde si recorres el plano por una cara a tu regreso te encontrarías en la cara posterior. Todo esto es muy sugerente, demasiado sugerente como para no darle soluciones formales imaginativas y estéticas...» (Bañuls, 2018)⁸.

Existen en algunas de las obras de Miguel ecos bauhaunianos, de los geométricos sudamericanos⁹, Francisco Sobrino... no desde el punto siempre desahogado de la mimesis, sino como respuesta actual a los propios planteamientos y reflexiones de nuestro autor.

Adentrémonos en la particularidad de su obra: el escultor ha elegido seis obras que considera representativas de su trabajo, no antológico sino de sus preocupaciones artísticas y conceptuales *más actuales*, que cronológicamente se sitúan entre 2016 y 2023, un periodo tal vez corto pero suficientemente representativo. Creo conveniente seguir este orden temporal.

La obra *Ingrávida*¹⁰ (2016) (Fig. 2) contiene algunas de las principales preocupaciones –tanto conceptuales como formales– de la vertiente constructiva del escultor, como la gravedad –de ahí el título de la obra– la movilidad y la proyección a través de un medio como la luz artificial sobre un paramento: con esta técnica consigue que la obra se refleje desde diversos puntos, dotándola de una multiplicidad de variantes que de otra forma, en el sistema tradicional del observador girando alrededor de la obra, no se llegaría a captar en su totalidad; dejo para el final el elemento constructivo: el escultor lo lleva a cabo con materiales, básicamente vinilo y policarbonato engarzado con tornillería vista (algo que él gusta de evidenciar como un elemento más de la obra) y varillas de acero que tensionan y sostienen todo el conjunto a modo de una construcción de ingeniería junto a pequeñas planchas de policarbonato, dando esas formas curvas tan acertadamente fijadas en el espacio, sostenido por cuatro varillas de acero que se encuentran en un punto, y dotando así la obra de estabilidad espacial. Materiales que, como veremos, son una constante en este último periodo; una obra en apariencia sencilla, pero que contiene dentro de esa sencillez elementos de una mayor complejidad ¿oxímoron?, ¡no! es una realidad que se produce naturalmente. Resulta interesante que el autor no oculte los sistemas de sujeción que

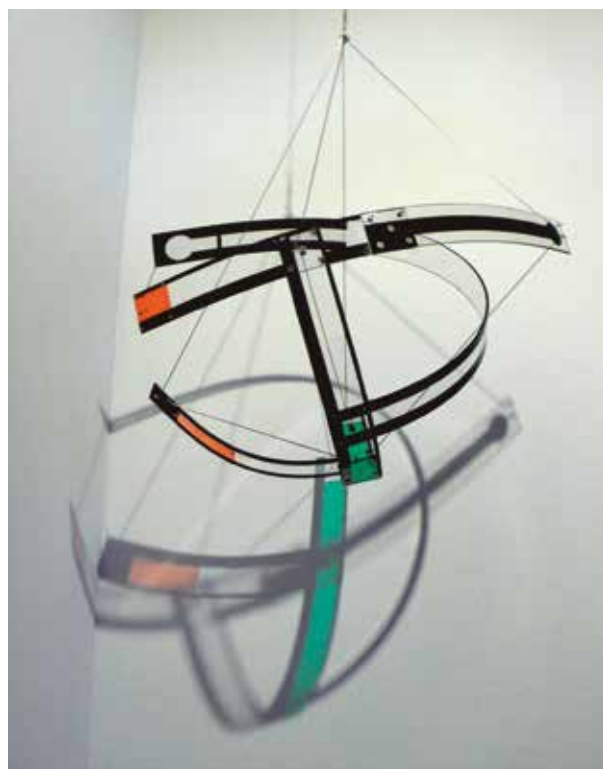


Fig. 2. *Ingrávida*, 2016, Miguel Bañuls, Colección privada

confieren a la pieza un sentido mecanicista que contribuye a su sentido constructivo; los leves toques de color adquieren más relevancia ya que, según la posición proyectada, se amplían o reducen creando juegos de un gran interés plástico en su explícita sencillez, donde lo curvo adquiere una sensación de elementos planos en ese juego visual. Me permito una digresión que únicamente es una opinión, no una afirmación *Ex cathedra*: como podemos apreciar el escultor continúa tratando asuntos que ya señalaba en la introducción de este texto, pero evidentemente no lo hace desde una dicotomía, sino más bien desde una coherencia donde, posiblemente sin contemplarlo (no parece ser esa su intención) no trabaja con esos antecedentes; se establece y se hace presente el vacío oteiziano, una configuración que veremos más adelante en otras obras.

Bajo el título *Gravedad 0* (2016) (Fig. 3), nos encontramos ante una obra de gran sencillez formal como resultado, pero de una complejidad conceptual que encajaría dentro del noción de *deconstructivismo*¹¹, una instalación que se construye en principio y se desmonta como acto final transitorio, una dualidad sumamente interesante con seis piezas de policarbonato de anchura uniforme, rayadas perpendicularmente al ancho de la pieza con vinilo que las *corporiza* visualmente dotándolas de una opacidad que conforme nos acercamos se abre y le confiere un especial sentido cinético; todo ello sujeto con una serie de hilos de plástico casi imperceptibles que la conforman como una unidad en el espacio. Hilos que al margen



Fig. 3. Gravedad 0, 2016, Miguel Bañuls, Colección del artista

de su función principal de estructura que sostiene y curva las piezas aportan a la imagen final una plasticidad integrada perfectamente en la obra. Nos encontramos ante una variante de la figura 2, participando conceptualmente del mismo propósito pero, de una estructura más «mínima» que le aporta una ligereza espacial más acusada y donde el elemento proyectual apenas tiene incidencia, como en la obra anterior. Pieza de gran belleza y presencia de la que el escultor, a mi parecer, puede extraer algunas experiencias que le pueden servir en un futuro. Aquí podríamos especular sobre las posibilidades –no las que ya que están latentes en su estructura– que podrían dotarla de otra variante o variantes; posiblemente el artista no quiera entrar en el juego de las autorreferencias, aunque considero que estaría bien observar otras propuestas dentro del mismo hecho constructivo. Como apunta el propio autor: «ese plano se puede curvar y seguir llamándose plano» (Bañuls, 2018)¹².

Red is the colour (2018) (Fig. 4) es una obra que continúa la línea de trabajo del escultor constituyendo un ejercicio plástico de resultado indubitable, que adquiere junto a las obras precedentes una nueva manera de enfrentarse al hecho constructivo con las mismas herramientas y un resultado diferente. Miguel sigue usando esencialmente los mismos materiales y aunque en esta obra hace uso del metacrilato en lugar del policarbonato, esto representa un hecho menor, ya que en esencia y apariencia nada cambia con respecto al observador, pero sí con quien maneja esos materiales que ofrecen una forma u otra de trabajarlos. Vemos una obra que parece delineada en el aire pero a su vez sostenida en el espacio –me recuerda *La sirena varada* de Eduardo Chillida–. Ambos juegan con el hecho gravitatorio, si bien de distinta forma y resultado; debemos entender que esto es solo una apreciación de quien escribe, que no quiere expresar una comparación formal: ni los materiales, ubicación final, etcétera, prefiguran ninguna diáfana similitud. Sobre la conceptualidad, cuestión más complicada de evaluar en ambos casos, creo que Miguel está lejos de la poética de Chillida, por lo menos en esta

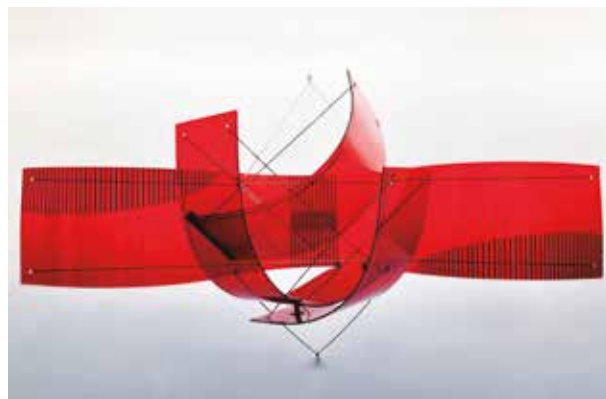


Fig. 4. Red is the colour, 2018, Miguel Bañuls, Colección del artista

obra que se presenta como una cuestión más contemporánea. Las transparencias, la intervención sobre el material, nos señalan como ya he comentado las reflexiones en las que está inmerso el escultor y que presenta bajo diversas formas. Lo que me plantea un interrogante es que la proyecta como una escultura mural ¿un cambio de escenario? Cuando se trabaja sobre el muro aunque sea como mero soporte, la escultura adquiere una dimensión distinta, sólo podemos observarla en la mitad del espacio circundante, y si bien es cierto que las transparencias nos pueden ayudar a penetrar en la obra, sólo mentalmente podemos reconstruir imágenes desde el otro lado por otra parte inaccesible. ¿Representa esto un hándicap?, es la elección del autor.

Espacio Robado (2018) (Fig. 1) es, posiblemente, un punto de inflexión en los planteamientos sujetos a la idea y práctica en que el artista estaba inmerso en esos momentos. Hemos visto con anterioridad un fragmento de índole teórica que acompañaba a la propuesta de la obra. Sus reflexiones, según lo que podemos observar a simple vista, se encaminan hacia unas posiciones mínimas en cuanto a materiales y su manufactura, un conjunto de cuatro planchas de aluminio curvadas, dispuestas en el espacio que el artista ha decidido resolver como imagen final. Pero esta aparente sencillez no es tal, en el sentido que configura una amplia reflexión sobre la ocupación del espacio y al mismo tiempo su desocupación al modo oteiziano. El título nos puede llevar a confusión en cuanto la obra no roba espacio, lo ocupa y lo desocupa, y esta ambivalencia es válida, coherente. Una escultura no corporiza el espacio, el espacio sigue existiendo por sí mismo. Otro tema de gran interés es que el artista no pretende la desarticulación del nexo de unión entre arquitectura y escultura, que aquí se hace más patente, y acaso sin pretenderlo construye una reafirmación.

Con el título *Síntesis 3 Violeta* (2022) (Fig. 5) Miguel da un paso hacia delante en sus investigaciones sobre el concepto de curva y el curvado como proceso constructivo del material a emplear. Un lenguaje



Fig. 5. *Síntesis 3 Violeta*, 2022, Miguel Bañuls, Colección del artista



Fig. 6. *Espacio Tiempo*, 2023, Miguel Bañuls, Colección del artista

plástico *mínimo*¹³ o *austero* bajo una apariencia estática que, sin embargo, se activa por el curvado de la plancha interrumpiendo la monotonía del espacio a configurar, extendiendo su dualidad plástico-escultórica. A mi parecer la obra adolece de esa limpieza que contiene vista frontalmente; como recurso constructivo la sujeta una estructura quedando a la vista lateralmente ¿Una decisión del escultor? ¿No le importa esa presencia que no oculta? ¿Incluso insinuando o anunciando que forma parte evidente de la obra? En mi criterio le resta limpieza formal y conceptual a la obra, una plancha de aluminio o acero con la misma forma hubiera quedado más acertada. Empero, quien lleva a cabo las obras es el artista y él decide como hacerlas tangibles, no el posible espectador. Aun así me parece una obra que empieza a resolver algunos problemas a los que el artista se enfrenta en ese periodo. Comentaba el tema de lo *mínimo* no como recurso constructivo actualizado, más bien bajo el concepto con que el arquitecto John Pawson en sus inicios abordaba sus trabajos bajo la *simplicidad* que fue y creo sigue siendo el *leitmotiv* en su obra; en sus propias palabras: «*La gente tiende a centrarse en la idea de renuncia, como, si, en cierto modo, se tratara sólo de deshacerse de los muebles y pintar las paredes de blanco. De este modo se pasa por alto el rigor del pensamiento que subyace a la propuesta.*» (Pawson, 2005).

Por último la obra *Espacio Tiempo* (2023) (Fig. 6) da continuidad a las preocupaciones del artista que

ya están tratadas en la obra *Síntesis 3 Violeta* del año anterior. En este caso más que una variante de la misma nos encontramos ante una nueva investigación introspectiva, donde a una investigación plástica y exploración en la que la memoria y las evocaciones adquieren un protagonismo relevante. Un elemento cotidiano desde hace años, la persiana alicantina de lamas de madera enrollables que data del siglo XVIII, sirve como vehículo para la exploración escultórica; en este caso la manipulación es mínima, se despoja de ciertos elementos de la persiana y se le curva en aquellos tramos que el artista decide. El resultado visual es evocador, casi diríamos que poético a la vez que escultórico. Un concepto en el cual Miguel espero siga trabajando y nos ofrezca resultados convincentes.

Conclusión

El trabajo de Miguel Bañuls en estos últimos años (2016-2023) se sitúa bajo parámetros reconocibles, no hacia la búsqueda de un lenguaje propio¹⁴ sino hacia la propia experiencia utilizando diversos materiales para la realización de conceptos que investiga desde el origen, la idea, y las soluciones formales que dichos materiales posibilitan plasmándolas en un universo personal autobiográfico. Posiblemente en su caso esta conjunción adquiera una relevancia fundamental para encarar los próximos pasos a ejecutar.

Notas

1. Miguel Bañuls, aunque nacido en Madrid, desciende de una importante familia de escultores alicantinos.
2. En el sentido apuntado: Significación bajo un hecho conceptual.
3. Una cuestión un tanto repudiada en el mundo del arte, donde pocos se reconocen, donde no hubiera un ayer y un mañana.
4. Miguel me comenta que en ocasiones trabaja bajo proporciones numéricas y su simbología. Estas cuestiones son complejas y pertenecen al hecho personal del escultor. Hablamos brevemente sobre ello.
5. Miguel Bañuls, texto inédito.
6. Entendido como lo que está *más allá de algo*.
7. Schulpforte, 1790 – Leipzig, 1868. Matemático y astrónomo alemán.
8. Texto que acompañaba al proyecto con que el escultor se presentó al concurso de Encuentros de Arte Contem-

- poráneo (EAC) que convocan el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y la Universidad de Alicante, del que fue ganador en 2019.
9. Cruz-Diez, Soto...
10. Los títulos de las obras configuran un brevísimo preámbulo a las mismas.
11. Hago uso del término acercándolo al *Deconstructivismo* como movimiento arquitectónico, influido por las teorías de la *Deconstrucción* del filósofo Jacques Derrida.
12. Ver nota 9.
13. Huyo conscientemente de hacer uso del término *minimalista*, demasiado manoseado a estas alturas.
14. Algunos artistas (no es el caso de Miguel) hablan alegremente de hacer uso de un lenguaje propio cuando el que utilizan no es sino un remedo.

Bibliografía

- CHIPP, H. B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Ediciones Akal.
- CHIRIVELLA BONET, M. (2018). Geometría vital. En: *Martín Noguero. Constructo geométrico*, catálogo de la exposición (p. 5). Valencia: Fundación Chirivella Soriano de la C.V.
- ELIOT, T.S. (1978). *Poesías reunidas*. Madrid: Alianza Editorial, traducción e introducción de José María Valverde.
- Ferrater Mora, J. (1976). *Diccionario de Filosofía abreviado*. Barcelona: EDHASA.
- FULLAONDO, J. D. (1976). *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. Bilbao: Editorial de la Gran Enciclopedia Vasca.
- GAMPER, D. (2019). *Las mejores palabras. De la libre expresión*. Barcelona: Anagrama, Colección Argumentos.
- HEIDEGGER, M. (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Editorial Herder, edición bilingüe, trad. Jesús Adrián Escudero.
- NOGUEROL GARCÍA, M. (2022). *Notas para un ensayo*. Valencia: Fundación Chirivella Soriano de la C.V.
- PAWSON J. (2005). La Expresión Sencilla del Pensamiento Complejo. *El Croquis*, (127), 6.
- SCRUTON, R. (1983). *Historia de la filosofía moderna. De Descartes a Wittgenstein*. Barcelona: Ediciones península.



Fig. 1. *Chaos dancing cosmos with copper- aquasea tracks*, 2020, Centro Palacio Cibeles, Fotografía: Dominik Schulthess.

El eterno bucle en la escultura de Rosana Antolí

María José Gadea Capó
Museo de Bellas Artes de Alicante

Introducción. Aproximación a la artista Rosana Antolí (Fig. 1)

Rosana Antolí nace en Alcoy (Alicante) en 1981. Se cría en el seno de una familia relacionada con el arte y el diseño. Desde muy temprano tuvo claro que se dedicaría a la creación artística, seguramente marcada por su entorno familiar y por las vivencias artísticas que compartía, en especial con su padre, cuando visitaba exposiciones. En una ocasión la contemplación de una obra de arte la atrapó, se metió dentro y se emocionó de tal manera que inmediatamente tuvo claro que quería crear cosas que contaran historias y que emocionaran a quienes las observaran.

En 2005 se licencia en Bellas Artes en la Universidad Politécnica de València. Será en estos años

universitarios cuando comienza a percibir que por ser mujer no es tratada de la misma manera. Es entonces cuando busca argumentos en escritos feministas que le brindan en casa y comienza a interesarse por filósofas y mujeres artistas que reivindicaran el posicionamiento de la mujer.

Su primera exposición tendrá lugar en el año 2007, en la Convocatoria del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert "Encuentros de Arte Contemporáneo" y en la que obtiene el primer premio. El éxito de este debut le lleva a trabajar con la galería madrileña AranaPoveda, para la que realiza la serie *The Beauty of the Game* (2008). Comienza la búsqueda de la identidad personal dentro de un contexto generacional de

pérdida de valores que se materializa en la exposición titulada *Cruce de relatos* (2011).

Antolí comienza también a interesarse por el movimiento, en esta primera etapa desde la quietud, desde el momento de pausa ante la contemplación de una obra de arte y la emoción que esta provoca. Poco después, en 2012, llega el punto de inflexión que marcará su etapa posterior. Martí Manen, comisario independiente y fermentador de su carrera, la invita a exponer en una colectiva en el CA2M (Madrid) bajo el título *Contarlo todo sin saber cómo*, concibiendo *The First Dinner*, un gran dibujo en el que sutilmente van apareciendo sus preocupaciones artísticas como la pausa, el sorprender al espectador, el trampantojo¹, la emoción y la expansión de la línea más allá de los márgenes establecidos en el papel y que derivará más tarde en una pintura expandida en el espacio.

Ese cada vez más creciente interés por el movimiento le anima a matricularse en 2013 en Londres en el Máster de Performance y Escultura de la Royal College of Art. Uno de sus trabajos coreográficos, *Stone is a Stone*², le valió para conocer si las tensiones que buscaba en su pintura las podía obtener con las personas, en concreto con sus reacciones ante una exposición. Dos años más tarde, en 2015, concibe la pieza seleccionada en el Festival *loop* de videoarte *Walkative. From Mile End to the City*. Este mismo año crea una de sus piezas clave, *Yves Klein Reply*, en la que revisita a la icónica performance de Yves Klein *Anthropometries* (1960). Lo más destacado no es solo el diferente empleo del color azul acuñado por Klein, sino la selección de la *performer* que se sale de los cánones de edad y talla de las modelos³.

Afincada en Londres desde 2015, su investigación en torno al movimiento y la ecología le brinda su gran oportunidad en 2019 cuando es seleccionada para exponer en la Tate Exchange, convirtiéndose en la primera mujer española más joven con una exposición individual en este museo de referencia.

Su currículum internacional es imparable. Ha expuesto en galerías y museos de varios países como The Ryder, Londres-Madrid (2022, 2019, 2017), St Albans Museum (2021), Arebyte Gallery, Lehmann+Silva Gallery, Oporto (2020), Fundación Joan Miró, Barcelona (2016), Centro CAC Wifredo Lam, La Habana (2016), CCEMx, Ciudad de México (2016), Josée Bienvenu Gallery, Nueva York (2016), Museo ABC, Madrid (2015), Pierogi Gallery, Nueva York (2015), Alserkal Avenue, Dubái (2015) o Museo CA2M, Madrid (2012), entre muchos otros proyectos colaborativos y residencias artísticas en países como Argentina.

Cada proyecto expositivo lo afronta como un reto en el que queda implícito su manifiesto artístico centrado en las coreografías y los gestos sociales



Fig. 2 *El record de la terra*, 2020, Generalitat Valenciana, Fotografía: David Zarzoso

que se entretelen en la vida cotidiana, así como en las futuras ecologías de agencias plurales. Al abordar la *performance* como lugar poroso de investigación interactiva, Antolí crea obras que invitan al público a un diálogo abierto en torno a los cuerpos, al hidrofeminismo y a la identidad⁴. Aspectos en los que profundizaremos en el presente artículo a través de su obra y, en concreto, de sus esculturas.

Volver a pasar por el corazón. Escultura pública

Recordar significa volver a pasar por el corazón. El corazón, este símbolo de la vida, del amor y del recuerdo es la figura elegida por Rosana Antolí para su pieza escultórica *En record de la terra* (2020) (Fig. 2), instalada en un espacio público en memoria de las víctimas del Covid-19 en la Comunitat Valenciana. El hierro, material duradero para su resistencia en el exterior, pero frío de tacto y aspecto, se tiñe de rojo para dar calidez a esta escultura cargada de sentimientos. Un reto para la artista que, en poco tiempo, tuvo que crear un testimonio permanente de uno de los tiempos más convulsos que se estaban viviendo en el presente⁵.

La pieza está diseñada para ser transitada por los viandantes, en esa búsqueda de la artista de

establecer poca distancia entre la obra de arte y el espectador, sobre el que le interesa su participación en la misma. La base, acoge tierra de las treinta y tres comarcas que componen la comunidad, con la intención de que todos y todas estén presentes y convertir la obra de arte en un lugar de encuentro y de memoria de los ausentes. De ella, surgen los tubos de hierro que dibujan en el aire unos trazos curvos hasta llegar a la parte superior que culmina en bucles que configuran un corazón. Estas formas las encontramos en el trabajo de Antolí de esos años, 2016-2020, en el que investiga el concepto de bucle o *loop*, relacionado con el movimiento circular, la repetición y la vuelta al principio.

La obra, concebida por primera vez como pieza escultórica única, supuso un nuevo estímulo en su carrera artística. De ella partimos para analizar su aportación a la escultura, disciplina que en su trabajo está ligada a la pintura. Desde esta práctica pictórica, ya que ella se considera pintora, se sirve de las otras técnicas como el dibujo, la instalación, la *performance* o la acción coreográfica y el video para representar tridimensionalmente lo que concibe conceptualmente en sus pinturas bidimensionales.

Bailar en el espacio y el tiempo. Líneas tridimensionales

La identidad también se construye desde lo cultural. Todas las personas en nuestro día a día repetimos una serie de gestos que nos definen, da igual en la parte del mundo en la que estemos. Los realizamos de manera diaria en el ámbito laboral, en el doméstico o en el social. Casi siempre van acompañados de un objeto, pero qué pasa si nos desvinculamos de él. El hecho de repetir ese gesto sin el objeto y su entorno descontextualiza la acción y al observarnos puede resultar hasta absurdo. Este punto le interesa a Rosana Antolí, ya que entiende la repetición gestual como una danza democrática. Sobre este concepto lleva años trazando una línea de trabajo en su proyecto *Virtual Choreography* (2016) con coreografías basadas en esos movimientos que la gente, dependiendo de la parte del mundo en la que vivan, repite de manera continua.

Partiendo de esta premisa de la danza democrática, Antolí presenta las coreografías mediante videos y también con ciertas acciones performativas puntuales. Para ello, cuenta con bailarines profesionales en los casos que quiere controlar la acción y en otros son amateurs para que la acción sea más improvisada. En sus propuestas el público, con su tránsito y reacción ante las obras, se convierte en un actor más, en un bailarín más⁶, por lo que nada está establecido, sorprendiéndose tanto el espectador ante la obra de arte como la artista ante la respuesta de lo que ha creado.

La propia Rosana Antolí tiene un gesto concreto a la hora de pintar. En sus obras *My canvas is the dance floor. How to register a dance n.1 y n.2* (2016), registró en dos actos performativos una traducción literal del gesto cotidiano de pintar sobre el lienzo, transformándolo en una pista de baile en la que queda la impronta bidimensional de algo que sucede en un lugar físico con el movimiento del cuerpo.

En un primer momento, el movimiento y la cadencia son expresados de manera bidimensional en dibujos y pinturas que capturan trazos que simulan gestos. Estos trabajos se complementan con instalaciones, adaptadas para cada espacio expositivo, en las que el dibujo se traduce en objeto tridimensional. Así, en *Chaos Dancing Cosmos* (2016), las líneas se proyectan en gomas con motores que giran y tensionan la estructura. Insólitos arabescos que se expanden por el espacio y el tiempo. Antolí consigue desmaterializar las formas bidimensionales y pinta el espacio desde lo escultórico y lo performativo. El video y la música forman parte de la obra con una importante presencia de la dimensión experiencial (Mariani, 2023).

En cada proyecto, Rosana Antolí adapta sus obras no siendo ninguno igual. Sus trabajos no están cerrados. Sus instalaciones evolucionan y con ellas las piezas se van adaptando e incorporando nuevos valores materiales y estéticos. La pieza *Chaos Dancing Cosmos* (2016) (Fig. 3) se ha modificado en las diferentes muestras en las que ha participado para acoplarse al nuevo espacio y estudiar una manera diferente de relacionarse con las otras piezas y con el público. La artista juega con la ambigüedad del vacío y la sorpresa al espectador. Los cables de goma desarrollados a lo largo del muro ofrecen una visión parecida a la de un relieve escultórico enmarañado. Sin embargo, si se instalan de manera que ocupan una sala estrecha o un espacio más grande en el centro de una sala, la relación con el público y su reacción cambia, al poder ser recorridos. Generalmente, esta obra va acompañada de una *performance* en la que bailarines se mueven a través de los tubos, torsionan sus cuerpos para librar los obstáculos que crea la propia obra. Este ejercicio, en el que las personas se introducen en otro mundo creado de manera artística, produce tanto en el público como en los *performers* que experimenten y se emocionen, al igual que puede ocurrir con la contemplación de una pintura.

El cuerpo que interviene en sus instalaciones y las *performances* que idea, adquiere un cariz escultórico, que se mueve en el espacio que se va a intervenir, por este motivo la artista estudia metódicamente en cómo se va a representar, incluso la elección del vestuario para cada intervención es crucial⁷.



Fig. 3. *Chaos Dancing Cosmos*, Silvertown Building. Silver Sehnsucht. London, UK. 2017

Escultura con mensaje ecológico

La coreografía sobre las piezas con cables de goma anteriores y el interés por el movimiento cotidiano se unen al concepto de ecología en su siguiente proyecto *The Kick Inside, The Loop Outside* propuesta con la que participa en la Tate Exchange en 2019. Entre los temas cruciales sobre ecología que hoy son debate, a Rosana le interesa el agua, entendida como una premonitoria melancolía de su ausencia que la convertirá en uno de los bienes más preciados. Su posición ante este tema no es adoctrinar, la defiende desde la poética del arte contemporáneo, en la que una creación artística puede provocar en el espectador una emoción y una consciencia sobre el tema.

El agua fluye en un continuo movimiento que une a los seres humanos. Sumergidos no hay parte de arriba ni de abajo, al igual que las políticas del cuerpo, en las que no hay nada cerrado, ni definido y todo puede mutar. Un pensamiento muy próximo al hidrofeminismo de Astrida Neimanis en cuyo estudio *Bodies of Water* entiende el agua como un elemento que une a los seres humanos con el mundo que les rodea dentro de una fenomenología feminista posthumana, en el que los cuerpos son parte fundamental del mundo natural y no separado ni privilegiado respecto a él.

El discurso de Rosana Antolí en la Tate fue sumergir al público en un espacio inmersivo, acuoso y en el que conviviera con la medusa *Turritopsis dohrmii*. Esta especie marina, descubierta recientemente, tiene la cualidad de ser inmortal, ya que se puede

reproducir de nuevo al volver al estadio anterior, además de tratarse de un ser vivo sin género. Las piezas escultóricas de este proyecto seguían la misma línea de la flotabilidad, desafiando a la gravedad. Las instala en el espacio sin base, ingravidas y adaptables a otros lugares expositivos. Algunas de ellas se caracterizan por su factor sorpresa, son móviles por sí mismas al estar accionadas por un motor que se activa esporádicamente sin control. Es importante tanto la ubicación que les da como el acabado, la textura. El principal atributo es el retorno al material. Con ello, consigue piezas sensoriales de gran materialidad, invitando mediante el tacto a una sexualidad, un gesto que provoca que sus esculturas hablen de deseo.

La sobriedad de sus piezas las acerca formalmente al minimalismo neoyorkino de los sesenta, un arte literal en el que el objeto era lo que era, un estilo autoritario, masculino por excelencia. Conceptualmente, Rosana Antolí las reformula revisitando el trabajo de mujeres como Lynda Benglis, Louise Bourgeois o Eva Hesse⁸, con elegantes materiales cálidos y sensuales con los que pretendían construir una identidad desde otras formas artísticas y narrativas que ponían en tela de juicio el discurso hegemónico masculino (Diego, 2015: 66). Rosana recoge el testigo de estas artistas y modela cables, gomas y tubos fluorescentes como formas orgánicas que conquistan el espacio permitiendo dejarles marchar, no hay obstáculos, no hay diferencia sexual como apunta Jacques Derrida, filosofía en la que se basa Luce Irigaray, pensadora a la que vuelve Antolí para hablar de pluralidad y goce femenino.



Fig. 4. *A Tube Under The Sea*, 2020, Fotografía: David Zarzoso. Courtesy of Gallery Luis Adelantado, València

Después de la exposición en la Tate, Antolí sigue indagando sobre los conceptos de ingravidez y fluidez. En la exposición *A Golden Age: Pulse, Throb, Drift*⁹ retoma la investigación sobre la medusa inmortal. Si los humanos quisieran adoptar el camino de la medusa, las células podrían seguir las instrucciones gráficas que se muestran en *A Posthumanism Manifesto* (2020), pieza concebida con goma de polietileno y neón que la ilumina. Rosana Antolí ambiciona solidificar el agua y con ella congelar el tiempo con la pieza *A Tube Under The Sea* (2020) (Fig. 4). Mediante la fibra de vidrio crea un eterno bucle que arrastra piedras marinas y arenas del Mediterráneo. También se sirve de objetos cotidianos a los que dota de otro significado. En *La Mitochondria* (2020), multitud de mangas confeccionadas con telas azules, como metáfora de extremidades humanas, actúan como tentáculos que, en ocasiones, son activados por *performers*. En ella, evoca al arte póvera, viajando nuestra mente a los abrigo de Jannis Kounellis que, como Antolí, combinan el empleo de materiales cotidianos con otros que incorpora, como las marañas metálicas de cobre que asoman de las mangas y transforman la prenda textil en un objeto artístico. Un bello elogio de lo cotidiano transformado en un animal acuoso que emerge del mar y reivindica, desde una postura romántica, la mecanización y la gestualización del ser humano (Gadea, 2023: 170).

En su siguiente exposición individual en Oporto concibe *To think in water is to think in flux* (2020) (Fig. 5), de aspecto tentacular, pero que también sugiere el gesto del agua y su fluir interrumpido por una pieza azul. La obra fue repensada recientemente para *The Apartment* (2022) instalando un espejo circular en el suelo en el que el movimiento tubular se refleja, haciendo alusión a que el agua es el espejo en el que mirarnos.

En el repertorio iconográfico de Rosana Antolí hay dos elementos que siempre están presentes: la piedra¹⁰ y el color azul. El azul empezó cromáticamente en su obra por su relación con el silencio, el cubo azul en el espacio como silencio en una pintura, como el silencio en una composición musical. Se puede relacionar con la obra de Joan Miró: “este es el color de mis sueños”, artista que emplea el azul en su pintura poética como referencia al cielo y al mar, recurso cromático que se hace muy palpable en el trabajo de Antolí. Ese azul se fue expandiendo en respuesta a la necesidad de que el silencio se hiciera más presente, de una forma u otra, en sus narrativas. Un silencio, un vacío expresado con color que, sustituye a la palabra como símbolo más sugerente. El azul vuelve a coger protagonismo cuando explora lo acuoso, sumergiendo al espectador en una atmósfera azulada. El agua tiene esa connotación simbólica con lo azul y al final sin darse cuenta un elemento que se introduce en el trabajo de manera formal, como un color, acaba teniendo detrás un concepto muy grande que se ha convertido en parte de su identidad artística.

El hidrofemenismo, vuelve a aflorar en su trabajo más reciente. Frente a lo estático, relacionado con lo masculino, se opone la informidad, movimiento y fluidez que vertebra la ontología femenina. Un ejemplo son *Coreografía del hielo, 1., 2., 3., y 4.* (2023). Piezas hechas por encargo para los Premios Iberoamericanos de Mecenazgo que organiza la Fundación Callia. Estos consisten en la selección de un o una artista nacional cuya obra se incorporará a la colección de destacados mecenas¹¹. En esta última edición, Rosana Antolí fue premiada en la categoría de Arte por la igualdad. Las esculturas tenían que tener la esencia de su trabajo e investigación, ese era el desafío. Las piezas creadas comparten la misma base de hierro, pero con dibujos diferentes hechos con alambre metálico más fino y parte de vidrio soplado. En cada una de ellas, se ve el bloque cuadrado de vidrio que simula un trozo de hielo, desde la primera a la última este se va derritiendo hasta separarse y dividirse en dos. En el movimiento de lo acuoso, la coreografía no solo pertenece a lo humano, sino que otros agentes como el agua o el hielo también se deslizan, cambian y bailan. Esa idea de la coreografía cotidiana se extrapola a estas esculturas que condensan conceptos como la fluidez *versus* la repetición o lo

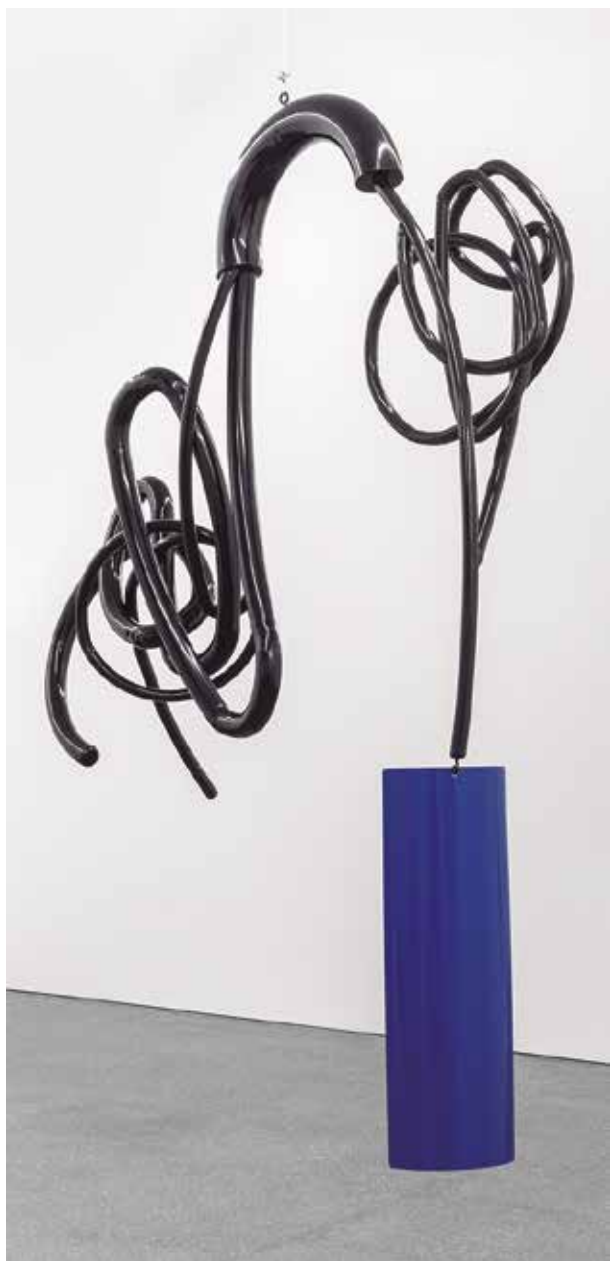


Fig. 5 *To think in water is to think in flux*, 2020. Courtesy of Lehmann+Silva Gallery Porto

acuoso *versus* lo sólido. Por este motivo la elección del material es fundamental, decantándose por el hierro y el vidrio, ya que uno representa la solidez y otro la fragilidad que se escapa entre los dedos.

Resiliencia y vida. Objetos performativos

La producción artística de Rosana Antolí es reflejo del tema de investigación en el que está inmersa en cada momento y que concibe para el encargo de un proyecto expositivo. Su proceso de trabajo comienza escribiendo, plasma en el papel todas las ideas que fluyen para visualizarlas y ordenarlas. Luego lo relea y comienza a imaginar las formas y sus materiales que representarán esos pensamientos.

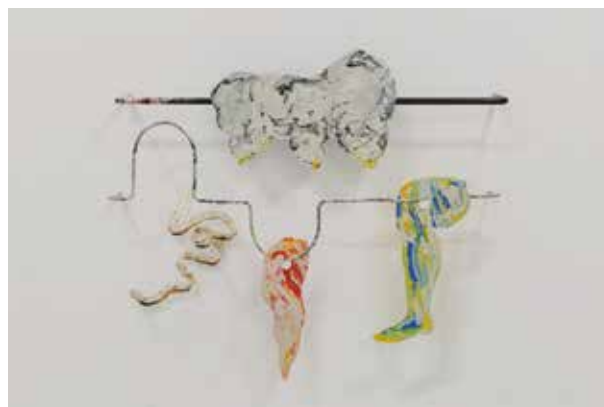


Fig. 6 *Waiting and dissected*, 2022. Courtesy of The Ryder Madrid

Sus últimas investigaciones que ha mostrado en CGAC (Santiago de Compostela) y The Ryder (Madrid), inciden sobre lo posthumano, escenarios no reales, sino ficticios y futuristas. Son nuevos ecosistemas imaginados consecuencia de los cambios climáticos, en los que una posible solución de supervivencia sería la hibridación con otras especies. Así, las esculturas que concibe están inspiradas en los tardígrados. Una especie de gusano microscópico que también es conocido como “oso del agua” capaz de sobrevivir en ambientes de temperaturas extremas y pasar hasta treinta años sin alimentarse. Este poder de adaptación lo entiende la artista como una alternativa para la vida.

Larvas. Respiración y mutación, The hollow finger tells the time to the tit, The Embryo o Waiting and dissected (2022) (Fig. 6), por mencionar algunos ejemplos, son esculturas modeladas en vidrio lleno de agua del mar Mediterráneo y pigmento ecológico. Justo antes de cerrarlos, la artista insufla su propio aliento (Co2) en su interior, creando una serie de burbujas que, una vez cerradas, mutan constantemente según la presión y el movimiento y surge un nuevo concepto performativo en el que la acción humana crea seres microscópicos de los que se desconoce su evolución y cambio con el transcurso del tiempo. Un paso más allá del movimiento y la danza de los cuerpos humanos de trabajos anteriores.

Lo interesante de algunas de sus últimas esculturas es su propiedad móvil. Están compuestas por estructuras de metal y piezas que sugieren partes del cuerpo, como una especie de exvotos que son concebidos como objetos performativos y mutables, con la intención de que el espectador interactúe moviéndolas en un ilusorio ábaco escultórico y contribuya así a esa idea de que todo es cambiante y se puede adaptar. Antolí introduce por primera vez el pigmento en estas esculturas, produciendo una obra híbrida, entre pintura y escultura. Por otro lado, las líneas corpóreas que materializan el movimiento del dibujo, suponen una vuelta al origen y base de su creación artística.

Conclusión. La poética del arte

La escultura no se puede desligar de la pintura en la obra de Rosana Antolí. En cada proyecto expositivo que afronta las piezas evolucionan en correspondencia con el crecimiento de la investigación artística en la que está inmersa en cada momento.

La escultura en Rosana Antolí hay que entenderla como una objetualización de su pintura. Los trazos que dibuja en papel o lienzo los materializa en líneas tridimensionales que pintan el espacio e interactúan con otras piezas, equilibrando en el espacio expositivo una composición que transmite el mensaje o concepto a modo de una pintura orquestada en el que el silencio, o vacío, tiene más sentido desde el sentimiento vital de ausencia.

Antolí destaca por narrar historias, ficciones que materializan sus pensamientos, pero ella no se queda con este relato personal, busca que el espectador construya el suyo propio con la experiencia de visitar la exposición, de la contemplación de cada pieza y de su tránsito entre una y otra. Este recibe diferentes estímulos producidos por las diversas técnicas que emplea y aún en cada proyecto, las pinturas, las esculturas, los videos, la música o

el espacio son los instrumentos que pone al alcance sobre una idea, para que el público construya su propia narrativa. Aunque todo resulta como lo planeado, concede espacio a la improvisación de los *performances*, del espectador y de la serendipia del azar que en ocasiones ha moldeado su arte.

Si algo destaca de la obra de esta artista es la elegancia y la fuerza de sus piezas, enfatizadas por el dominio del material que maneja. Pigmentos, lienzos, metales, tubos, resina, metacrilato, vidrio, piedras, incluso piezas audiovisuales destilan el trabajo profundo de su investigación. Son la palabra materializa de su pensamiento, son los versos que componen la poética de su arte que nos lleva a reflexionar sobre cuestiones vitales de nuestro tiempo y que son acciones que repercutirán en el futuro.

Cada proyecto expositivo de Rosana Antolí es un hábitat, cargado de identidades, de relaciones y, en consecuencia, de gestos. Interesada por los movimientos cotidianos que nos definen culturalmente, últimamente está explorando otros espacios no físicos, como la experiencia digital, el Metaverso, un lugar de libertad en el que experimentar, cambiar o construir nuevas identidades como la interior.

Notas

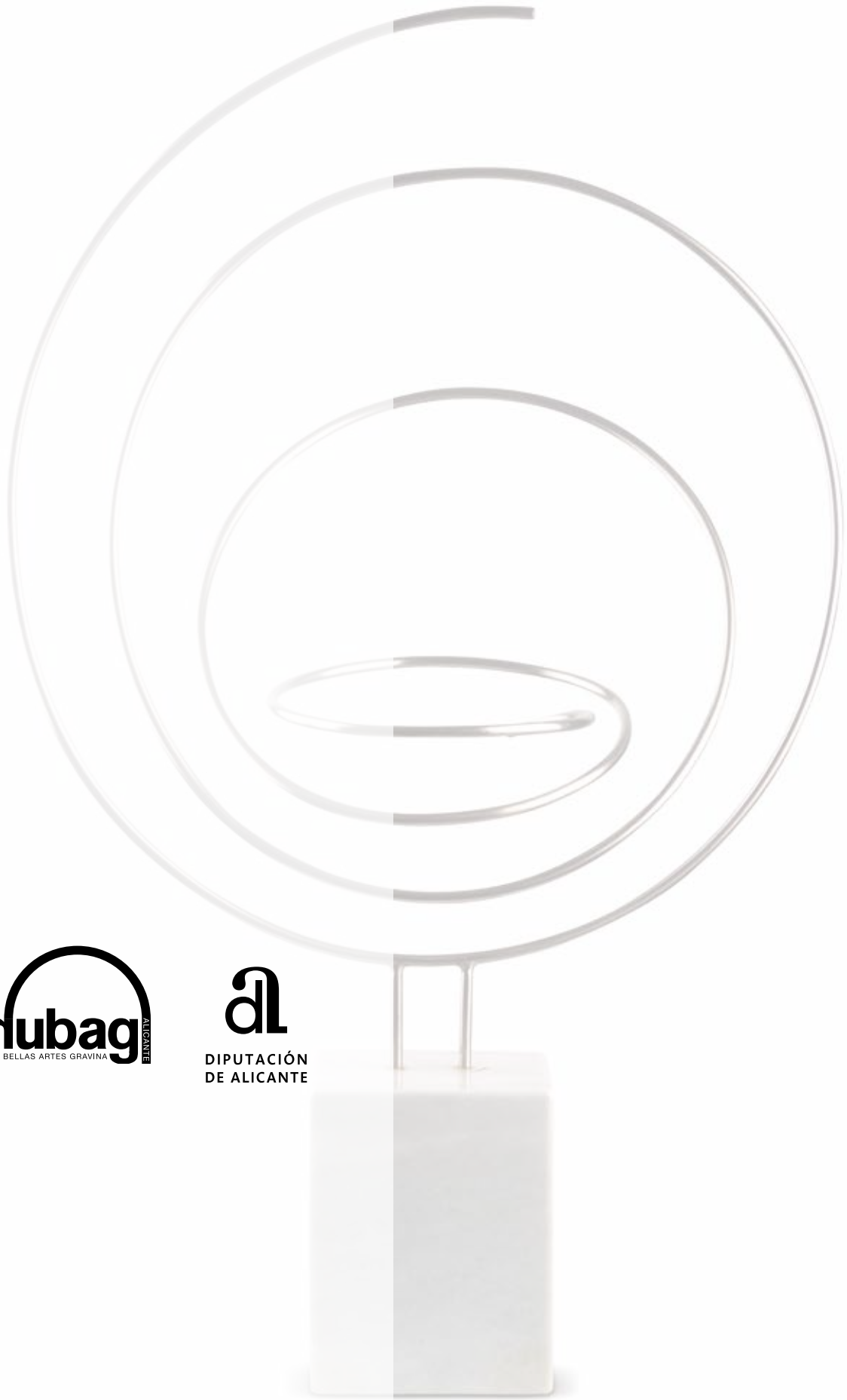
1. La mirada al escultor Juan Muñoz le acerca a esta idea del trampantojo.
2. Este trabajo fue seleccionado como uno de los mejores de los estudiantes del primer año.
3. Rosana Antolí selecciona a mujeres intergeneracionales. Para esta ocasión contó con la crítica de arte Sarah Kent, con la que ha seguido colaborando en ocasiones posteriores. Defiende de esta manera el género femenino, y su rol en una sociedad más plural, inclusiva e igualitaria.
4. En la web de la artista se puede leer todo el manifiesto en torno a su investigación artística (www.rosanaantoli.com).
5. La Generalitat Valenciana en colaboración con el IVAM, museo que adquiere la obra, le encargaron una escultura pública en recuerdo de las víctimas en la Comunitat Valenciana a consecuencia de la pandemia producida por el Covid-19. La obra está instalada en los jardines de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de València.
6. Al igual que para Joseph Beuys “todo ser humano es un artista”, para Rosana Antolí todas las personas son bailarines/as. Ella entiende que todo movimiento cotidiano es danza, esta premisa es clave para entender su trabajo

7. Esta condición la aprendió en el Máster de Performance y Escultura de la Royal College of Art.
8. Algunos de sus montajes expositivos recuerdan a las fotografías conservadas del estudio de la escultora estadounidense Eva Hesse.
9. La exposición tuvo lugar en CentroCentro Cibeles de Madrid en 2020 y fue comisariada por Bronwyn Bailey-Charteris.
10. Esa ambigüedad le gusta mucho y por eso pone el punto de la piedra en muchos de sus trabajos. En *A Stone is A Stone*, empieza a poner la piedra y luego en todas las performances. Entre las acciones podemos destacar, por ser el material principal, la que realiza para el Centro Cultural España de la ciudad de Córdoba (Argentina), la acción *No ha lugar. 30.000 La imposibilidad de borrar la memoria* (2014) ha supuesto una de las obras más importantes por la poética y la fuerza que tuvo.
11. Cada escultura de este encargo pasó a formar parte de tres de las más prestigiosas colecciones de arte: la de Jorge Pérez en Miami, la de Füsün Eczacıbaşı en Turquía y la de la Fundación María José Jove en España.

Bibliografía

- AA.VV. (2012). *Mujeres en el sistema del arte en España*. Madrid: Mujeres en las artes visuales/Exit publicaciones.
- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2006). *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. València: Tirant lo Blanch.
- BARBER, R. (2022). THE WORM. Solo Show at The Ryder. Recuperado de: <http://www.rosanaantolí.com>
- CEJUDO, V. (2019). "Rosana Antolí, la artista más joven en exponer individualmente en la Tate Modern de Londres, en *Brit Es Magazine*.
- CIOUX, H. (1995): *La risa de la medusa. Ensayos sobre escritura*. Barcelona: Editorial Anthropos. En coedición con la Dirección General de la Mujer. Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, y con la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.
- DIEGO, E. (de). (2015). *Artes visuales en Occidente desde la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Básicos Arte Cátedra.
- GADEA CAPÓ, M^a J. (2023). Rosana Antolí. El cuerpo femenino que transita del mito a la disolución. En J.A Roche (ed.). *La construcción del sujeto robado. El arte hecho por mujeres en Alicante (1950-2020)* (pp.159-171). Alicante: Universidad de Alicante/Institució Alfons el Magnànim.
- GÓMEZ, L.F. (2012). El ecofeminismo de Donna J. Haraway. En *Revista Gestión y Ambiente* (pp. 165-206). Vol 15-No.1. Medellín.
- KENT, S. (2015). Art Critic and Contemporary Dancer. En *About Rosana Antolí's Performances*. London.
- LAURETIS, T. (de) (1984). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. València: Ediciones Cátedra. Universitat de València.
- LOREN, P. (2016). Walkative: Choreography of a resistance. En *Spaces of Exception*. Milán: Milieu Edizioni.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a M. (2007). IX Encuentros de Arte Contemporáneo. En *IX Concurso Encuentros de Arte Contemporáneo* (pp.12-19). Alicante: Instituto Alcantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- MARIANI, N. (2023). Entrevista a Rosana Antolí. Por Nicola Mariani. *Masdearte.com*. Recuperado de: <https://masdearte.com/especiales/entrevista-a-rosana-antoli-por-nicola-mariani/>.
- MARIANI, N. Mirada, presente, contar. Conversación con Rosana Antolí. Nicola Mariani. *Arte y Sociedad*. 29-IV-2010.
- MANEM, M. (2016). Comisario Espai Tretze, Fundación Joan Miró. Barcelona, España. Junio.
- MAYAYO, P. (2004). La reinención del cuerpo. En *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI* (pp.85-123). Madrid: Ensayos Cátedra.
- MAYAYO, P. (2013). Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español. En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp.21-38). Madrid.
- NOCHLIN, L. (1971). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?, en *Art News*.
- PERRIN, F. (1996). Mutant Body: Le corps dans son champ élargi. Notes sur une connectique transformationnelle. En *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nous jours* (pp.407-415). Marsella: Musées de Marseille/ Réunion des nusées nationaux.
- PIQUERAS, J. (2011). "Cruce de Relatos". Museo CADA. Alcoi, España.
- POSADA KUBISSA, L. (2006). Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray. En *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* (pp.181-201). Vol. 39.
- VASKES SANTCHES, I. (2018). "La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total", en *Universidad de Antioquia* (pp.179-219). N^o38. Agosto.





mubag
MUSEO BELLAS ARTES GRAVINA

dl
DIPUTACIÓN
DE ALICANTE