

José Luis Sánchez

La escultura contemporánea vista por un escultor

Con el título de «La escultura contemporánea vista por un escultor», el escultor y académico de Bellas Artes Jose Luis Sánchez impartió en la Fundación, del 12 al 21 de noviembre pasado un ciclo de conferencias. En sus cuatro charlas, apoyadas en la proyección de diapositivas, José Luis Sánchez quiso «huir de tratamientos eruditos e historicistas e insistir en la múltiple materialidad de la escultura y en la descripción y comentarios de la variada "cocina" que conlleva la realización de un arte tan complejo». Los títulos de las conferencias fueron: «Rodin y los pintores-escultores»; «De Picasso a Duchamp»; «Materiales y procesos»; y «La escultura española: Ferrant, Oteiza y Chillida». Estas charlas se completaron con unas posteriores visitas a los Talleres de Reproducciones Artísticas de la Real Academia de Bellas Artes y a los Talleres Magisa. Reproducimos seguidamente un extracto del ciclo.

Dos frases nos pueden servir para abrir este ciclo: una *pintada* en una tapia suburbial de Gijón, motivada por la inauguración de una gran escultura de Chillida, en la que se leía «Más cultura y menos escultura», lo que nos sirve aquí para conectar con la cuestión de si la escultura es o no es cultura; y la definición con la que Manuel Vicent encabezaba una de sus columnas en *El País*: «La escultura propiamente dicha es el aire que desplaza la materia trabajada por el artista», que está en coincidencia poética con la teoría del «aroma» del propio Chillida.

La primera de estas frases nos lleva directamente al meollo de todos los problemas que la escultura ha suscitado a lo largo de la historia. De ellos no es el menor su difícil lectura social, su discriminación con respecto a la pintura, sus orígenes como arte necesario, material o espiritualmente útil, circunstancias éstas que, en mi opinión, no han sido suficientemente explicadas, lo que ha originado un desconocimiento acumulativo, causa

de la relegación de la escultura en beneficio de la pintura. Esta, en efecto, es la reina de las artes plásticas, un arte que seduce con la traslación mágica del volumen al plano, eterno *trompe-l'oeil* o *trampantojo*, esencialmente metafísico, frente a la grosera fisicidad de la realización escultórica. Hay que considerar, además, en la escultura, las dificultades de ubicación para su serena contemplación: así basta con pensar en la secundaria colocación de la escultura en los museos o salas de exposiciones, donde suele ocupar lugares secundarios, mal iluminados, con inexistente rotulación, y por si fuera poco, el eterno «no tocar» que contradice su naturaleza.

Pensemos además en la principal consideración de la escultura como arte público, en su convivencia forzosa con la sociedad, confundándose con la arquitectura o soportando entornos hostiles, sin ningún cuidado urbano y sufriendo en sus carnes la oscura venganza social del gamberrismo. Lo peor es que todas estas genéricas dificultades se amplifican cuando nos referi-



José Luis Sánchez (Almansa, 1926) se licenció en Derecho en Madrid y estudió con Angel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. En los años cincuenta viajó a Roma, Milán y París, ciudad esta última donde expone regularmente. Ha sido profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid e imparte cursillos monográficos en distintas universidades. Es académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

mos a lo que se ha dado en llamar escultura moderna contemporánea, en la que los antiguos asideros de la representación real, que aún podían ejercer cierto encanto contemplativo, quedan transformados, abolidos tantas veces en las nuevas modalidades de interpretación de los volúmenes y en el empleo de nuevos materiales, sin que nadie ayude a la sociedad a interesarse por esta característica expresión del arte de nuestro tiempo, y sin ni siquiera trasladar las crípticas interpretaciones que se emplean en exposiciones, frecuentes ahora por fortuna, a la difícil realidad de un arte con vocación esencialmente pública.

Todo ello nos llevará, sin salimos de las dos cortas frases que hemos

querido que encausen nuestros propósitos, a referirnos a alguna de las definiciones con que diccionarios y enciclopedias pretenden esclarecernos. Así vemos cómo la mayoría de ellos siguen estancados en una concepción estatuaría de la escultura, otorgándole una autoridad que como poco debemos calificar de desorientadora. Veamos: el diccionario de uso del español de María Moliner define la escultura como «representación de una figura humana o animal, completa. Por ejemplo, las que se colocan como decoración en las calles y en las plazas». El *Littré*, más explícito, nos dice que es «una figura entera de pleno relieve, representando un hombre o una mujer, una divinidad, un animal, un dios, un caballo, un león». Y el Diccionario de la Real Academia de la Lengua habla de «figuras de bulto labradas a imitación del natural» para añadir en una de sus acepciones: «quedarse hecho una estatua: quedarse paralizado por el espanto o la sorpresa», y terminar añadiendo que algunas personas son «frías como estatuas».

Ha habido que esperar a que la última edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua nos facilitase una definición correctora de las limitaciones antiguas y diese cabida a un amplio y actual concepto de la escultura, al añadir a la bastante completa enumeración de «arte de modelar, tallar, esculpir en barro, piedra, metal, madera u otra materia consistente, representando de bulto figuras de personas, animales u otros objetos de la naturaleza» la consideración de «o el asunto y composición que el ingenio concibe». A partir de este punto podremos considerar como ortodoxa la reflexión de Picasso cuando asegura que él no pinta lo que ve, sino lo que piensa, y en poder establecer las diferencias entre escultura y estatuaría, siguiendo los conceptos establecidos por Margit Rowell en el catálogo de la exposición que, bajo el ambicioso título de «¿Qu'est-ce-que la

sculpture moderne?», se organizó en el Centro Pompidou de París en 1986. Este fue seguramente el intento más serio para hacernos entender los complejos vericuetos del tema que aquí nos ocupa.

Ante todas las anteriores definiciones que irónicamente he reflejado, mejor será acudir a la intuición de los poetas y a dar por buenas las palabras de Vicent que encabezan estas líneas, alejándonos de la general tendencia de mirar la escultura con «ojos del siglo XIX».

Rodin y los pintores-escultores

Intentemos establecer las bases de una correcta interpretación de esa realidad que han puesto ante nuestros atónitos ojos las vanguardias artísticas y mentales que genera el nacimiento del siglo que está a punto de finalizar. Desde mi punto de vista estas vanguardias ya históricas —impresionismo, cubismo, surrealismo, dadaísmo, etc.— han desplazado el antiguo concepto de la belleza; y expresiones consideradas como exabruptos como la de Marinetti al preferir la belleza de un automóvil a la de la Victoria de Samotracia, se han convertido en verdades generalizadas. Así Franco María Ricci puede asegurar que hoy en día «los artistas ya no pintan madonnas; están construyendo coches, motores y máquinas». Creo que está bien claro que aquel trémulo fulgor de la belleza, que antes nos prendía en la contemplación de Atenas, de Egipto, Roma o la Mesopotamia, lo podemos hoy vislumbrar en la pasarela, en la moda, en el diseño.

Auguste Rodin representa un punto de inflexión en la historia de la escultura; es un artista que en la bisagra de los dos siglos es capaz de atraer la atención hacia un arte momificado por cerca de trescientos años de hueca monumentalidad. Rodin es capaz de combatir la inercia que frenaba a la escultura y entroncar con el movi-

miento impresionista, todo ello partiendo de su admiración por Miguel Ángel, del que recoge, con gran retraso, la bandera de la genialidad.

Pero la gigantesca figura de Rodin, cuya influencia es patente en la mayoría de los escultores del siglo XX, no nos serviría para comprender los derroteros de nuestro arte si no recurriéramos a la consideración de la labor pionera desarrollada por algunos pintores destacados de esta época, contemporáneos de Rodin, que tantean la escultura desde la ignorancia de las complicadas técnicas que la misma genera, y cuya importancia en la evolución de este arte creo que no ha sido debidamente estudiada. Me refiero, sobre todo, a Gauguin, a Matisse, a Picasso, deslumbrados por el arte negro, que una situación colonial propició, y por las artes primitivas, que una gran época de excavaciones arqueológicas va colocando en los museos de Centroeuropa. Estos objetos de otras culturas, con sus soluciones plásticas simplificadas, esquemáticas, subyugan a unos artistas que en su obra pictórica ya habían roto muchos lazos con la percepción real. Empieza así a afirmarse la dicotomía de naturaleza y cultura, dicotomía que en gran parte determina el arte de nuestros días, y que incluso explica sus movimientos ondulatorios y aparentemente encontrados.

De Picasso a Duchamp

En el citado Catálogo del Centro Pompidou, el director del Centro, Dominique Bozo, señalaba en el prefacio que la *Guitarra* realizada en 1912 en chapa de hierro por Picasso es el punto de partida de la escultura moderna, «obra de pintor que intenta verificar un problema de pintura, instituyendo, por así decirlo, un nuevo vocabulario formal, una libertad de formas y procedimientos, una invención de nuevos signos que nos hacen

ver que los antiguos conceptos de bloque, talla, modelado quedan sobrepasados; que los nuevos materiales acaban con el tabú del mármol, el bronce o la madera, que constreñían las expresiones tradicionales. A partir de ahora todos los materiales van a ser válidos, desde los más delezna- bles hasta lo inmaterial, el vacío». Este es el punto de inflexión, la contemplación de la escultura con una nueva mirada que nada tiene que ver con el siglo XIX. «La escultura deja de ser un objeto que se mira para convertirse en una investigación de lo real», añade Bozo.

Es difícil hacer un repaso de la obra de aquellos escultores inmersos en esta corriente: desde el juego y la preocupación del propio Picasso por este tema al reflejo en su obra pictórica que, por lo general, oscurece o aplasta cualquier referencia a su importancia como pionero de una nueva expresión artística; obras de otros escultores cubistas, como Laurens, cuyas esculturas de esta época son muy difíciles de distinguir de las de Picasso, aunque se adivine en ellas una mayor seguridad de oficio, o como Archipenko y Zadkine, escultores que pasan al cubismo antropofomas clásicas, hasta llegar a la fructífera colaboración de Picasso y Julio González, al que se considera padre de la escultura en hierro, o simplemente de la escultura moderna.

Un repaso somero de los escultores que más se han distinguido en la evolución de la escultura moderna nos muestra que no hay una línea continua sino corrientes entrelazadas que son el reflejo de las diversas corrientes mentales, sociales, políticas e incluso económicas de la época en que nuestra vida se ha instalado. Y así van pasando ante nuestra curiosidad, después de las diversas guitarras de Picasso, la escultura en hierro de Julio González, los escultores cubistas, Pablo Gargallo y su dominio de la chapa metálica, los constructivistas Tatlin, Pevsner y su hermano Gabo,

con sus primeras formas en plexiglás; Giacometti, dentro del surrealismo y en sus formas despojadas, Arp, Henry Moore, el escultor más significativo del siglo por su influencia en todos los que se inician en la escultura y por su dominio del espacio en que sus obras se sitúan, los grandes modeladores italianos, Marini, Manzu y Martini; Calder, señor del aire en movimiento, hasta llegar a Marcel Duchamp, genio primero de la «no pintura, del no arte», o de lo que Michel Tapié llamó *arte otro*, punto de partida de una expresión artística en la que estamos inmersos, que rompe las barreras con las clasificaciones tradicionales. Y no podemos olvidar al gran tallador rumano Constantino Brancusi, que con su *Pájaro en el espacio*, de 1936, nos adelanta el diseño del superavión Concorde, paradigma del arte de nuestro tiempo.

La escultura española: Ferrant, Oteiza, Chillida

Habría que reseñar de forma estelar a estos tres españoles, y añadir a ellos los nombres de Miró, Manolo Hugué, Lobo, Condoy, Mateo Hernández. Señalemos que su obra florece lejos de nuestros lares. Escalofría pensar qué hubiera sido del arte contemporáneo si a Picasso se le hubiera ocurrido no salir de Málaga. Los que trabajan en España, según viajen o no fuera, van recibiendo paso a paso un tardío y desfasado influjo de las corrientes centroeuropeas. Aquí, en la primera mitad del siglo, generalmente se hace una escultura que procede por inercia del siglo anterior, inercia que prolonga la complejidad material del oficio. Aparte de las clásicas corrientes del Mediterráneo (Ciará, Benlliure, Marinas, Querol, Blay) que a su vez acusan la influencia de Maillol y Rodin, podemos resumir en la efímera presencia de Julio Antonio, que resucita conceptos romanos entroncados con el expresionismo literario de la generación del 98, y en la aislada

personalidad de Alberto Sánchez, modesto panadero toledano, sostenido por la corriente surrealista del primer Benjamín Palencia, el escuálido panorama de la escultura dentro de España. Los movimientos que acusan la tardía llegada de las vanguardias (Artistas Ibéricos, Adían, Gatepac), son arrollados por la explosión de nuestra guerra civil, y ahogados los pocos supervivientes que no emigran en el pozo negro cultural que sigue a tan triste circunstancia.

Sin olvidar a una figura como Victorio Macho, representante de un modernismo centroeuropeo caracterizado por Mestrovic, a Planes o a Cristino Mallo, la escultura española de la postguerra la vamos a concentrar en tres acusadas personalidades: *Angel Ferrant*, que fue mi maestro y el de una generación sumida en la perplejidad de la amargura cultural de nuestra postguerra, superviviente de los Artistas Ibéricos. Representa el reflejo del arte internacional con interesantes aportaciones de movilidad, de combinatoria, del uso de materiales «no definitivos»; *Jorge de Oteiza*, personaje polémico, patriarca de la escultura vasca, que nos remite en sus comienzos a Moore para pasar más tarde a una investigación (su laboratorio de tizas) que nos acerca a Tatlin y Malevich, a su «desocupación del espacio», creando unas formas de refinada y a la vez brutal belleza; y, finalmente, *Eduardo Chillida*, nuestro escultor más internacionalmente reconocido, que partiendo de las Cicladadas y de Julio González ha sabido llevar el hierro a su expresión más trascendente, logrando una densidad matérica unida a un marcado lirismo.

Todo este sucinto y apresurado repaso al apasionante y complejo mundo de las formas quedaría incompleto sin explicar las vicisitudes materiales por las que el artista ha de pasar para conseguir la materialización de sus sueños. Hay que hablar del taller del escultor, de arcillas, yesos, piedras, mármoles, maderas, metales,

y de los principales procedimientos que modifican los materiales: moldeado, moldeado, talla, fundición a la cera perdida o en cajas de arena; de las distintas clases de soldadura y de la mecanización de las piezas desmembradas; todos ellos procesos dinámicos y de larga y compleja realización. Un ejemplo nos lo brindan las esculturas que entonan la Fundación Juan March, tanto en sus materiales como en las técnicas empleadas: fundiciones en bronce de Pablo Serrano y Miguel Berrocal, composición mecánica y dinamizada en varillas de acero pulido de Eusebio Sempere, encofrado de hormigón de Eduardo Chillida, estructura de acero cortén de Gustavo Torner y hierro forjado de Martín Chirino.

