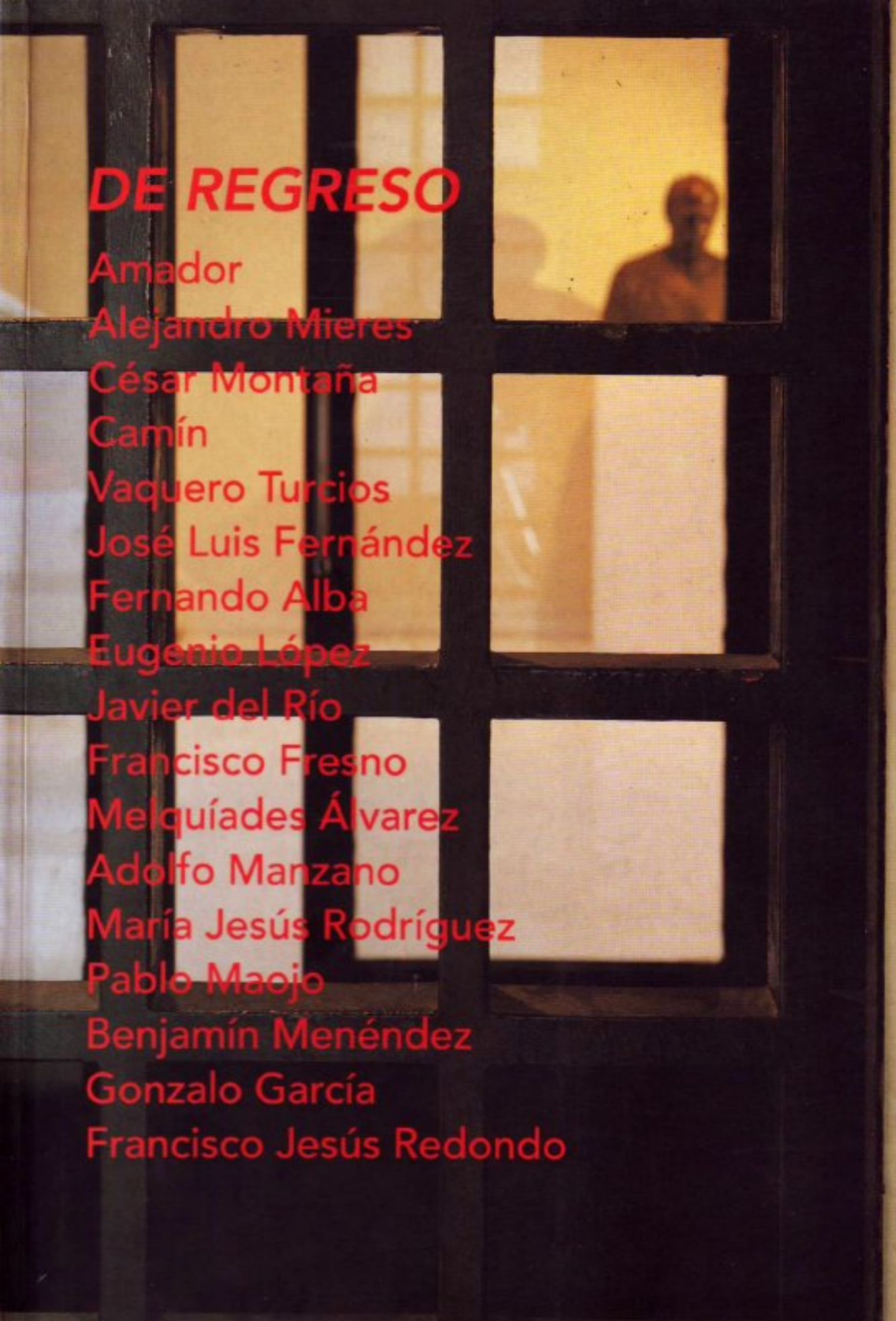


DE REGRESO

Amador
Alejandro Mieres
César Montaña
Camín
Vaquero Turcios
José Luis Fernández
Fernando Alba
Eugenio López
Javier del Río
Francisco Fresno
Melquíades Álvarez
Adolfo Manzano
María Jesús Rodríguez
Pablo Maojo
Benjamín Menéndez
Gonzalo García
Francisco Jesús Redondo

PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA
Dirección Regional de Culturas

MUSEO BARJOLA

Barjola

Trinidad, 17
Telf./Fax:985 35 79 39
33201 Gijón

PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE CULTURA
Dirección Regional de Cultura

DE REGRESO

Servicio Publicaciones
PRINCIPADO DE ASTURIAS

COMISION ASESORA DEL MUSEO

Presidenta:
Ilma. Sra. Dña. María Victoria Rodríguez Escudero

Vicepresidente:
D. Calixto Fernández Hernández

Directora Regional de Cultura:
Dña. Trinidad Rodríguez Díez

Directora Museo Barjola:
Dña. Lydia Santamarina Pedregal

Vocales:
D. Pedro de Silva Cienfuegos-Jovellanos
D. José Antonio Galea Fernández
Dña. Gemma Llamazares González
D. Vicente Vázquez Canónico
D. Manuel García Linares

Representante Caja de Asturias:
Dña. Regina María Rubio Martínez

Representante Ayto. de Gijón:
D. Vicente Díaz Faixat

Secretario:
D. Antonio García-Mauriño Ramírez

Comisario de la exposición:
Ramón Rodríguez

Textos:
Rosa Olivares
Ramón Rodríguez

Fotografías:
Marcos Morilla (Llamas/Morilla)

Transporte:
Mikonos
Alba, S.L.

Seguros:
CASER

Agradecimientos:
Museo de Bellas Artes de Asturias
Fundación Museo Evaristo Valle
Y todos los artistas participantes

Edita: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias
Promueve: Museo Barjola
Consejería de Cultura
Imprime: asturgraf s. l. Oviedo
Depósito legal: As.-3.779/98

DE REGRESO

(Escultores asturianos en 10 años del Museo Barjola)

18 diciembre 1998 - 31 enero 1999

Desde hace ya una década el Museo Barjola se ha convertido en una más de las firmes apuestas culturales del Principado de Asturias, concentrando en su quehacer una buena parte de los esfuerzos de la Consejería de Cultura encaminados a lograr el acercamiento entre los grandes artistas en nuestro siglo y el pueblo asturiano.

Partiendo de la generosa donación del gran pintor que le da nombre, el Museo Barjola ha luchado siempre por dejar atrás la imagen de museo monográfico, para lo cual ha desarrollado una programación de exposiciones temporales y otras actividades que en estos diez años alcanzan ya el centenar largo.

Más de cincuenta de estas exposiciones se han dedicado al mundo de la escultura, que desde el principio fue un objetivo primordial por ser ésta una rama artística de difícil acceso al público. También ha habido exposiciones de pintura que han sido eventos estelares de este decenio, como la dedicada a José Gutiérrez Solana o la de Roberto Matta unos meses antes de que fuera galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes.

Por el Museo Barjola ha pasado lo más granado del arte contemporáneo español; a la vez ha sido también un escaparate perpetuo para los creadores asturianos, cuya presencia en sus espacios es constante como demuestra la exposición que se ha preparado para conmemorar este primer decenio del Museo. Con el descriptivo título *De Regreso* (Escultores asturianos en 10 años del Museo Barjola) se agrupan diecisiete artistas conocidos de estas salas a cuya existencia rinden homenaje con su trabajo y a las que todos deseamos larga y fructífera vida, cada cual contribuyendo en la parte que nos corresponde, pues este es un museo de todos los asturianos.

TRINIDAD RODRÍGUEZ DÍEZ
Directora Regional de Cultura

Una década de escultura

La estructura de un cambio

ROSA OLIVARES

Una década de escultura
La estructura de un cambio

ROSA OLIVARES

Plantear límites es un trabajo pesado y, generalmente, desagradecido, pero ciertamente tranquilizador. En cualquier caso, así se escribe la historia. Una generación no es lo mismo en literatura que en sociología, y son dos ejemplos apropiados pues ninguno es una ciencia exacta. Una década siempre son diez años, pero como todas las décadas tienen los mismos diez años, a la hora de elegir una para analizarla no siempre estamos de acuerdo en cual elegir ni mucho menos desde cuando empezar a contar los años y los días. Y esto es especialmente complicado cuando se habla de arte, una ciencia inexacta donde las haya, pues todavía no sabemos si el arte moderno es el de ahora o es anterior al arte contemporáneo, término por cierto que ya se ha quedado fijado en los libros de historia como inevitablemente anterior al llamado arte actual.

Pero todos estos nombres, estas catalogaciones supuestamente temporales, son absolutamente inexactos por lo que tienen de subjetivos, por basar su categorización en un consenso que no existe: contemporáneo ¿de qué?, actual ¿a qué? Supuestamente a nosotros mismos, pero ¿en qué momento?, ¿cuando éramos adolescentes o venerables ancianos? Eran mucho más exactas esas terminologías cronológicas que, como el Renacimiento, ocupaban siglos lejanos, cuyos inicios y finales se difuminaban entre nombres y cuadros en las páginas de nuestros libros de texto. Ahora la historia la hacemos, la vivimos, nosotros y eso lo complica todo.

Una década, ¿la última década? supongo, habría que preguntarle si nos la encontráramos en una selva pérdida como a un doctor Livingstone cualquiera. Pero, en contra de lo que pueda parecer y de las opiniones de muchos, personalmente no creo que la

evolución de nada, ni siquiera del arte, se pueda medir por años ni en años concretos. Es decir, hay décadas en las que no pasa nada y años en los que pasa de todo. Como hay vidas en las que no pasa nada y otras en las que se amontonan los sucesos hasta no dejar un día libre. Y en arte, como en historia, los sucesos son imprevisibles y, de repente, un loco que mata a un emperador desata algo que se temía pero que nunca llegaba y marca el comienzo de un hito histórico, de esos que definen un antes y un después. Cuando Duchamp crea su *Fuente* (1917) sucede algo que marca la evolución del arte, y muy profundamente la de la escultura. Este es un hecho realmente trascendental.

Pero ¿cuanto tiempo puede pasar sin que nada suceda? Mucho, más del que nos imaginamos. En primer lugar porque un hecho de esas dimensiones, un creador de ese ingenio y de esas características, no solo no es frecuente, sino que realiza un avance de tal magnitud que pasan muchos años hasta que es totalmente asimilado, absolutamente normalizado al discurrir de la creación y pueda darse otro salto similar. Y sucede que, aún hoy, Duchamp está en los genes del arte más actual, fresco y en muchos casos todavía sin superar.

Duchamp, Beuys, Warhol, pero también el Surrealismo y los surrealistas, el Expresionismo, con su búsqueda de nuevas formas en otras culturas, y, por supuesto el Constructivismo entre otros movimientos y artistas, siguen marcando con su obra y su pensamiento la creación de los más jóvenes, de todos. De igual manera que sigue habiendo pintores, escultores que no han superado a Matisse, o a Goya, ni a Rodin. Por esto analizar la evolución de la escultura en la última década es no analizar apenas nada, porque los grandes avances de los que se nutre hoy en día la escultura sucedieron hace muchos más años. Porque en estos últimos diez, veinte, años lo que se está realizando es la normalización de los cambios, la asimilación de formas y conceptos, de actitudes privilegiadas, innovadoras, radicales, en la creación general. Estamos viviendo lo que sucede después de una guerra, de un cambio de una dictadura por una democracia, se está elevando la calidad de vida y el nivel cultural. De tal forma que opciones, formali-

zaciones, que hace unos pocos años pudieron parecer impensables y revolucionarios, hoy son normales y habituales. Esto es, simplemente, el desarrollo.

El avance social, económico y por supuesto cultural no se basa en una revolución que se puede producir cada mucho tiempo y que tiene unas secuelas generalmente reaccionarias con respecto a los objetivos que la motivaron. Se basa en la evolución posterior a esas revoluciones y sus subsiguientes contrarrevoluciones. Y es siempre una evolución lenta y constante, continua, que supera con paciencia y esfuerzo la adversidad y los contratiempos, que convierte los obstáculos en ventajas. Esta es la evolución que la escultura actual nos muestra, y es una evolución que no se puede conseguir en apenas diez años. Los frutos que hoy creemos recoger se sembraron hace mucho tiempo y todavía habrá que esperar a nuevas cosechas para entender la magnitud de los cambios.

Antes de hablar de la situación de la actual escultura, de cuales son los aspectos que la pueden caracterizar y, aún más que a ella, pueden definir el momento de la creación en general, qué es lo que se puede hacer con la última década, decir cómo están las cosas en este momento concreto; hay que dejar claro algunos de estos hechos puntuales que marcan el momento presente aún con su sola memoria. Momentos concretos, obras concretas, artistas con nombre propio, pero también deslizamientos, alteraciones lentas, corrimientos de tierras y de pensamiento, transformaciones en la forma de mirar y de vivir que han hecho posible la situación actual y su futura evolución. Los auténticos hechos revolucionarios en la historia de la escultura se han producido cada siglo y no en cada tendencia o vanguardia como prácticamente ha sucedido en la pintura, que se ha renovado constantemente en un proceso muchas veces de autodestrucción y otras de recuperación de elementos ya pasados.

El proceso de cambio que ha llevado hasta la situación actual, en la que aparentemente se puede hacer casi todo, en el que entre los materiales de la escultura se

pueden encontrar la fotografía, la luz, y en los que la propia escultura interviene en la arquitectura urbana con voz propia y no como simple complemento arquitectónico, es bien reciente. Recordar como referencia lo que Jean Paul Sartre opinaba, haciendo una devastadora condena de la escultura que hasta su generación se hacía: "Nos echan a los ojos su pesada eternidad. Pero la eternidad de piedra es sinónimo de inercia; es un 'ahora' para siempre". Es cierto que la innovación radical en las artes plásticas siempre ha estado tristemente alejada de esa misma evolución en otros campos de la creación artística, como la literatura, por ejemplo. Pero tal vez la voz de un escultor de una importancia indudable en las siguientes generaciones de artistas nos pueda aclarar más una situación que anida en una historia que todavía no ha llegado a los libros. David Smith, que moriría, joven todavía, en 1965, se reafirmaba, reafirmaba su propia obra, con los siguientes pensamientos que han quedado como unos términos de partida de la escultura actual: "En lo que se refiere a la estética no veo hoy ninguna línea de separación entre la pintura y la escultura... El escultor ya no se ve limitado al mármol, al concepto de monolito, a los fragmentos clásicos. Su forma de concebir la obra es tan libre como la del pintor. No hay diferencia conceptual entre pintura y escultura".

Esa igualdad conceptual no significaba, ni mucho menos, la igualdad de oportunidades. Hasta hace muy poco, aún hoy, son muchos los que le piden a la escultura un formato determinado, unos materiales concretos. Es decir, se pide lo que una tradición, sin duda malentendida, consideraba los valores tradicionales de la escultura. No olvidemos que hasta hoy en las definiciones de escultura, en los análisis de la escultura, los textos nos hablan siempre de una voluntad de permanencia, de una perdurabilidad material; de los volúmenes, de qué debe ser observable en todo su contorno; de que si no es monumental, e incluso así si ocupa un lugar público, debe asentarse en un plinto, peana o alguna superficie. Y por supuesto, los materiales debían ser la piedra, el hierro, y la técnica la fundición, la talla o el vaciado. Y no estamos hablando del siglo pasado, sino de

enseñanzas que aún hoy se imparten en muchas escuelas de bellas artes, aunque es bien cierto que en otras se olvida hasta el nombre del cincel.

Por suerte, el tiempo avanza en todos los sentidos y en todos los campos y si a principios de siglo las pocas mujeres que estudiaban bellas artes debían abandonar las aulas en las lecciones de dibujo del natural, hoy en día las alumnas son mayoría y el dibujo del natural ya interesa a tan pocos que nadie se escandaliza ante un cuerpo desnudo. De la misma manera, todas esas apreciaciones sobre materiales y formas se han quedado anacrónicos, sobre todo hoy que una vez superado el sarampión innovador posterior a los 80, y finalmente una escultura no se valora por sus materiales ni por su tamaño, aunque tal vez se hayan invertido los términos y una obra en mármol sea injustamente criticada, sin comprender muchas veces que el uso del material tiene actualmente una intención perversa, transgresora e irónica.

Sin embargo, hay que aceptar que en la actual situación de la escultura ha tenido mucho que ver la propia evolución de la pintura y el crecimiento de esa zona intermedia en la que la idea, la acción, se volvieron el tema central del arte. En ese territorio convergen todos los lenguajes plásticos y allí se enriquecen de formas diferentes y complementarias pero que, de alguna manera, va borrando esas fronteras que marcan las definiciones, los materiales, las formas, en definitiva todo lo exterior, todo lo que es la apariencia de la obra. Ahora definir a un artista es cada vez más complicado, pues puede ser pintor sin pintar, puede intervenir en el espacio con algo que no necesariamente se debe definir como escultura, puede, en definitiva, crear con más libertad.

Esta libertad que ha ido ganando la escultura también la ha ganado la pintura, la fotografía, y cualquier otra forma de expresión, porque lo que se ha conseguido es generar una zona de comunión entre todas las técnicas, todos los materiales, y es en esa zona donde está surgiendo la auténtica nueva manifestación de estos tiempos.

Dejando claro que, paralelamente, cada uno de estos lenguajes en estado más o menos puro, sigue su propia evolución, pero este triunfo de la libertad de expresión consigue que desde el cuadro se desgajen objetos, que los fragmentos de esa pintura, que ya no es más y solamente pintura, se conviertan paulatinamente delante de nuestros ojos en escultura, o tal vez en un punto intermedio en el que no hay, felizmente, nombres.

Con la revalorización del conceptual y del minimal, la pintura (en ese preámbulo a lo que se ha vuelto a definir como la muerte de la pintura), que empezó a desmarcarse del cuadro, a bajarse de la pared a lo largo de este siglo, en estos tiempos recurre abiertamente al objeto tridimensional. Es el momento de máximo esplendor de la escultura: los años 80 y 90. Sin embargo este boom, que vivimos en España a comienzos de los 90 ha ido dejando paso a otros éxitos del momento, como la fotografía, y la velocidad de los cambios parece superar la realidad de los hallazgos.

En 1958 Christo realiza una pequeña escultura que apenas llega a los 50 centímetros de alto. Su *Botella empaquetada* es la primera de una serie de obras que llegarían a su culminación al empaquetar, o envolver, con tela, el Pont Neuf de París, el Reichstag en Berlín o el Cañón del Colorado en los Estados Unidos. Entre tanto, por supuesto, Christo empaquetaría otros objetos de tamaño intermedio, desde sillas hasta esculturas tradicionales. Pero el momento histórico en el que descubrimos que las posibilidades de la forma no estaban solamente en su presencia sino en su ocultación, y que no se trataba de abstracción sino del más absoluto realismo que, sin embargo nos ocultaba lo que remarcaba, ya había sucedido. Y no voy a hacer una cronología de otros hechos similares, como el que mencionaba antes de la *Fuente* de Duchamp, solamente voy a recordar algunos, tal vez los más esenciales pero, seguramente los que más me han impresionado por su capacidad revolucionaria de innovación, por la forma de globalizar lenguajes y tradiciones volcándolas sobre otros soportes. Algunas de ellas son de una belleza

excepcional, otras simplemente rompen con la tradición, pero, en estos momentos, la belleza es una forma con tantos nombres que no parece responder a ninguno.

Hay dos artistas y dos obras que me han parecido siempre imprescindibles para entender algo de lo que sucede en la escultura actual: Walter de Maria y el equipo que forman Gilbert & Georges. Y decir esto es muy peligroso después de Beuys y su *Silla con grasa* (1964) que para todos los teóricos es un hito en la historia del arte. Pero llega un momento en que la historia del arte se convierte en una histeria colectiva, en la que parece que todos estamos en una carrera contrarreloj, de todos contra todos. Por una parte la escultura británica, el minimal americano, el povera italiano y otros artistas y movimientos que hemos ido redescubriendo poco a poco, muchos de ellos anteriores a momentos y artistas mas populares nos van asombrando interminablemente. Abren senderos que más adelante examinaremos pero que llevan a una enriquecedora relación con la naturaleza y con la arquitectura y el urbanismo por un lado, con la absoluta recreación de los materiales por otro y, en una tercera vía inevitable, hacia un sentido de la creación en estado puro que, a veces, puede dificultar la propia realización de la obra dejándola en proyecto, en aliento creador pero que, finalmente, es también escultura.

Giuseppe Penone presenta en la Documenta de 1987 una serie de macetas de barro cocido llenas de tierras y con plantas, pero Thomas Schutte o Dan Graham construyen casetas en cemento armado o en vidrio transparente. Todas son consideradas esculturas. Como cuando Jasper Johns funde en bronce dos latas de cerveza y son una escultura, y el pop sale de la pintura y se convierte en objeto. Y Andy Warhol, absolutamente genial, coloca unas cajas de detergente "Brillo" y crea una de las esculturas ya clásicas del arte moderno. Pero Janis Kounellis metería en una galería privada una serie de caballos blancos que eran toda la obra de la exposición. Todas son esculturas. Y todas ellas son puertas que se abren a miles de posibilidades, un sinfín de posibilidades que crecen y se multiplican cada vez que un artista decide que esto es así, que las cosas son así. Y Marie-Jo

Lafontaine muestra su instalación (que es el nombre que en muchos casos se le da a una escultura de difícil definición) *Lágrimas de Acero* a mediados de los años 80: una montaña de pantallas de televisores que emiten el mismo vídeo pero en secuencias repetidas y consecutivas al mismo tiempo, con un fondo musical, en el que aparece un hombre haciendo pesas. El esfuerzo, el sudor, la belleza y la frialdad de la obra, a la vez que la irresistible seducción que emana de ella, la convierte en un momento clave de la historia del vídeo, y ¿por qué no? de la escultura.

Pero quiero volver a Gilbert & George, fotógrafos como Marie-Jo Lafontaine, que en 1971 se suben a una mesa, los dos pintados de purpurina plateada y, colocando una radio debajo de la mesa, crean *El escultor cantante* en la galería Sonnabend de Nueva York. Ellos dos movían la boca y las manos y hacían pequeños y mecánicos movimientos encima de la mesa, mientras desde debajo de ella sonaba la música del aparato de radio. Marionetas, esculturas, objeto surrealista... pero más de una década después (¿teníamos que hablar de décadas?) una vanguardista galería catalana realizaba una exposición de "esculturas vivas": se trataba de personas que subidas a una peana en la que figuraba un letrero con su oficio (periodista, fontanero, artista...) representaban simplemente una parte de lo que eran realmente. En esta exposición estaba latente una cierta memoria del pop en el sentido de dotar de un nuevo significado a un objeto preexistente y cotidiano, y también un homenaje a esa parte del arte como acción que encarna un sentido escultórico con derecho propio. Algo, que por otra parte se ha venido haciendo desde el pop y aún antes de él, como Duane Hanson con sus turistas, amas de casa, etc. y George Segal con "esculturas muertas". También se puede inferir de esta exposición y de esta línea evolutiva que la escultura actual se basa en la recopilación y reutilización de viejas formulas pertenecientes a otras etapas del arte de este siglo, y en esto radica una de las bases de su carácter más moderno.

Hay muy pocas cosas que realmente sean nuevas en el arte actual, todas ellas se pueden encontrar de alguna forma en el pasado. La diferencia está en la intención y en

una formulación diferente de los mismos esquemas visuales y hasta de los mismos problemas humanos. Damien Hirst escandaliza en el "Aperto" de una bienal de Venecia de hace ya casi una década, por cierto, con su *Madre e hijo*: una vaca y su ternero metidos en cubos de formol y cortados perfectamente por la mitad, de forma que el espectador pueda pasar por entre las dos mitades de la vaca o del ternero y ver, a su izquierda y a su derecha, en sendos recipientes absolutamente transparentes al animal 'por dentro'. Pero Hirst no va mucho más allá en su realismo, que podríamos llamar fisiológico, que las láminas de ciencias naturales de principios de siglo. Pero esto 'es' una vaca, es un animal real y está muerto, cortado por la mitad y podemos ver sus vísceras como estratos geológicos. Pero ¿esto es una vaca? Magritte diría abiertamente que no, no es una vaca, es la representación de una vaca, es, en cualquier caso y de una manera absoluta, una escultura.

Cuando Chris Offili, en la exposición "Sensation", del pasado año en Londres, asombraba a todos con sus obras hechas con mierda de elefante, como si esa mierda fuera más repugnante que la mierda de arte, casi todos habían olvidado la *Mierda de artista* de Piero Manzoni en la década de los 50. Prácticamente los mismos espectadores y críticos escandalizados no se pararon a analizar los factores determinantes de la supuesta novedad de la exposición, de como una obra como la de Sarah Lucas retrotraía elementos del povera más absoluto para hacer unas esculturas en las que los colchones, las mesas y diferentes frutas y elementos comestibles, reproducían el cuerpo y las relaciones entre el hombre y la mujer. No hay mucho nuevo bajo el sol, y menos bajo las luces de las salas de exposiciones y museos del mundo contemporáneo.

Hay una obra que no se puede encuadrar en ningún sitio y que por eso y por su belleza, perfección y originalidad, ocupa un lugar solitario en el arte actual. Se trata del *Campo de Rayos* de Walter de Maria en el desierto de Nevada en los Estados Unidos. Esta pieza se puede visitar previa cita. El espectador se instala en unas casetas construi-

das a tal efecto y espera. Espera a que se produzca el milagro, a que una tormenta eléctrica descargue sobre el desierto y los rayos sean atraídos por los postes metálicos que De Maria instaló y que al atraer a los rayos dibujan (la mano del hombre dibuja con su acción de instalar esos pivotes) un paisaje espectral, que sirve de fondo a tantas películas, a tantos sueños, que no es ni una foto, ni una pintura, pero que tiene su origen en la escultura y en ese sentido atávico que une a los grandes escultores, y es algo de difícil aceptación en un momento de descreimiento generalizado, pero es que tal vez los hombres hacen esculturas para comunicarse con los dioses. Pero mientras los dioses reciben el mensaje y lo contestan, es con la Naturaleza con quien el hombre ha entablado un reto de belleza e inteligencia, que, por cierto, casi siempre pierde.

Eduardo Chillida sabe mucho de esos retos; de hecho gran parte de su escultura se desarrolla en un lugar imposible, enfrentado al horizonte, al sonido del mar, a la inmensidad interior de una montaña. Desde *El Peine de los vientos* en San Sebastián, el *Elogio del Horizonte* en Gijón, hasta su proyecto actual, el vaciado de la montaña de Tindaya en Fuerteventura, Chillida plantea un trabajo de equiparación entre el artista y la naturaleza. De espaldas a los hombres, a las cosas pequeñas, Chillida, como un Prometeo desencadenado, se enfrenta a los elementos inabarcables, a lo que el ojo no puede ver, a lo que el hombre no puede, no ha podido nunca, dominar. Pero si en la obra de Walter de Maria la naturaleza forma equipo con el artista que, humildemente, pone las herramientas y canaliza su fuerza, Chillida plantea un diálogo entre iguales, un diálogo que a veces acaba en discusión.

Una columna levantada en un lugar público, en la que todo el mundo puede grabar lo que quiera con unas herramientas que se ofrecen sujetas a la columna y que, cuando las inscripciones llegan a la altura de las personas, se hunde en el suelo hasta que después de años de textos, de graffiti, de obscenidades y mensajes de amor sin contestar, la columna llena de palabras y pensamiento de tantas personas quede completamente

sepultada en el suelo, invisible para el futuro... ¿es una escultura? Esta es una de las ultimas acciones escultóricas que Jochen Gerz realizaba en Alemania hace apenas unos pocos años. Hace menos, menos de la mitad de una década, Jaume Plensa intervenía en una muestra colectiva en la Fundación Miró de Barcelona. Su obra consistía en una tapa similar a las de las alcantarillas que cubría, en el suelo, un agujero, un vaciado de la tierra, que era la escultura que él mostraba en la colectiva de escultores. El resto había optado por elevar estructuras de diferentes características, pero Plensa miró hacia abajo, no precisamente con humildad, y realizó una escultura hacia dentro, hacia abajo y no hacia arriba. ¿Es una escultura?

De todo lo que he hablado hasta ahora se ha llegado al consenso de qué son esculturas. Cada una de estas piezas imposibles, inútiles para el mercado, pero que han asentado premisas esenciales para la creación y para el pensamiento, es una escultura. Porque son objetos con volumen, con tres dimensiones, aunque muchas añadan una cuarta que es el tiempo. Pero todas son, en definitiva, esculturas porque sus autores así lo afirman. Una de las lecciones que Duchamp dejó más fuertemente asentada es que solo el artista puede definir la tipología de la obra que hace. Posteriormente, Carl Andre, un escultor que no he mencionado todavía pero que hizo del suelo no solo la peana de su escultura sino su espacio habitado, definía escultura como aquello que hace un escultor. No hay que añadir que un escultor es el que hace esculturas. Y, así, los *Parangolés* de Helio Oiticia son esculturas bailables, y sus *Penetrables* estructuras para penetrarlas, y Jesús Soto no puede pensar una escultura sin movimiento, sin luz, igual que otros miles de artistas piden, por favor, que los niños no se acerquen a las obras. Y es que el arte tiene sus peligros. Y no me refiero solamente al peligro moral que nos acecha detrás de la intención y de las apariencias de muchas obras, sino de un peligro realmente físico. Tanto Christo como Richard Serra tienen algún muerto en su haber (sin contar con Carl Andre) producidos en las instalaciones de sus esculturas, que por cuestiones accidentales se han caído sobre visitantes inocentes causándoles una muerte digna de un poeta, pero muerte al fin y al cabo.

La muerte de la escultura todavía no se ha decretado, no sabemos si es porque nadie la ha considerado nunca suficientemente viva o es que, por el contrario, su fuerza y su energía la hacen ramificarse en múltiples reflejos de sí misma. Como el monje hindú que, enterado que la muerte había enviado a su mensajero a buscarle, se multiplicó en cuarenta monjes idénticos a sí mismo; el mensajero al ver a los cuarenta monjes no supo cual era el que tenía que llevarse y se fue. Pero la muerte, conocedora de las debilidades humanas, le hizo volver para averiguar cual era el auténtico. Cuando nuevamente el mensajero se enfrentó a los cuarenta monjes, alabó la perfección de las imitaciones, sorprendiéndose del parecido; sólo un monje sonrió ante el halago. A él fue a quien se llevó la muerte. La escultura a veces sonríe, pero nunca es completamente idéntica a sí misma. En los últimos años no sólamente hemos asistido a una multiplicación de caminos transitables, sino hemos visto como cada escultor ha desarrollado una riqueza, una capacidad de progreso, de cambio, de matizaciones, sorprendente. Solamente señalar algunos ejemplos, como el de Susana Solano que, a pesar de ser una escultora indiscutible en sus lenguajes, ha derivado en un momento concreto hacia la fotografía. Si bien se ha tratado de una búsqueda de apoyos conceptuales, de contenidos que solo con las formas y los volúmenes puede posteriormente desarrollar. Pero no es ella sola la que ha bordeado otros lenguajes. Eva Lootz, Fernando Sinaga, Txomin Badiola, Miquel Navarro e incluso Jaume Plensa han utilizado la fotografía en algunos de sus trabajos, si bien cada uno de ellos con muy diferente intención y diversa suerte. Para unos es un complemento, para otros una hipotética solución, un apoyo, sustituto del boceto y a veces la forma de fijar una idea que se evapora con demasiada rapidez. Pero hagamos una pausa para aproximarnos, solo un poco, a una opción poco observada todavía: la fotografía como escultura.

No se trata de escultores que hacen fotos por la razón o intención que sea, sino de aquellos artistas que trabajan con soporte fotográfico pero lo realizan no sobre soportes planos, sino como un cuerpo autónomo, un volumen, una escultura. Hay ejemplos cuya

sola mención son suficientes para entenderlo perfectamente: Boltanski tal vez sea el más claro. Pero en España tenemos a Paloma Navares, a Ana Teresa Ortega y, en un momento determinado, también a Daniel Canogar, como ejemplos significativos, aunque hay muchos más. Este desplazamiento de términos y formulaciones se debe relacionar con aquel otro desplazamiento, ya lejano en el tiempo y hasta en las líneas de este texto, que hizo la pintura para romperse, transformarse, resbalarse fuera del cuadro. No son planteamientos transgresores como los de Pollock (entrando en el cuadro para hacerlo desde dentro, sobre él, utilizándolo como territorio físico) ni como los de Fontana, atacando, rompiendo, rasgando el lienzo para asomarse al otro lado del arte donde, finalmente, sólo quedaba la pared. Son, simplemente, rasgos evolutivos lentos, como los de la especie humana, que modifican parcialmente ciertas aproximaciones formales y conceptuales a la imagen y a su representación. Rasgos evolutivos característicos de los últimos años, de la última década.

Sin embargo las dos vías evolutivas que más fuertemente se pueden ver en la escultura actual son las relacionadas con el objeto y con la naturaleza. Cada una de ellas ofrecen, como en un almacén mágico, tantas posibilidades y variaciones que la sola idea de catalogarlas y agruparlas es agotadora. Pero es, sin embargo, inevitable plantear al menos algunas razones de su origen y de por qué se desarrollan de la manera en la que lo hacen. Estos dos polos entre los que gira la escultura son el objeto y la naturaleza. De la importancia del objeto hablábamos más arriba, mencionábamos a Duchamp y, por supuesto, a Warhol y Jasper Johns. Pero también a Beuys... y es que, tal vez, la escultura es siempre un objeto o un paisaje de objetos. Desde el ready-made, y antes aún con el surrealismo y dada (que utilizaba los objetos no para mostrar una relación personal, sino como un medio ofrecido al espectador para pensar en algo, para ver una posible relación analógica con otros hechos y otros objetos relacionados con la vida del espectador) y por supuesto con el pop alcanzaría una plenitud de la que todavía se alimenta gran parte de nuestra escultura.

Desde el pop el significado de cualquier objeto puede ser tan variado que su sola presencia nos causa inquietud. Desde una lata de cerveza hasta una navaja suiza, una aspiradora o una simple pelota de baloncesto. La lata de cerveza (Jasper Johns) es de bronce y es un guiño objetual aparentemente inocente pero cargado de ironía. La navaja suiza de Claes Oldenburg, hoy varada en el Museo Guggenheim de Bilbao, surcó un día las calles/canales de Venecia, porque, una vez más, esto no es una pipa y aquello tampoco era una navaja. ¿Un barco, un tiburón, un submarino, Moby Dick o el capitán Achab? No. Era, es, una escultura. El asunto de la aspiradora resultó incluso aún más complejo. Su, digámosle autor, es Jeff Koons, y se pudo ver en Madrid en un importante avance de la temporada que fueron los 80 en la sala de la Fundación Caixa. *El Arte y su Doble* fue una de las exposiciones precursoras de estéticas y de éticas que más profundamente arraigó en España. Nombres como Cindy Sherman, Barbara Kruger, Haim Steimbach o Jeff Koons, sin citar todos los que estaban, avanzaron una situación de cambio y fue una avanzadilla, no solo para España sino para toda Europa.

Dos aspectos importantes se pueden resumir: la importancia de la fotografía y la importancia del objeto como concepto escultórico (luego vendría en otras exposiciones, la importancia de la instalación). O, dicho de otro modo, el gran cambio de la fotografía y el gran cambio de la escultura. Dos cambios que no admitían ninguna posibilidad de vuelta atrás y que, además, obligaron definitivamente a revisar la obra que cada cual hacía en su taller y a la búsqueda de una justificación y autentificación creadora en todo el arte actual. Ya nada iba, una vez más, a ser igual.

Pero volvamos a la aspiradora y a Jeff Koons, el nieto pródigo de Marcel Duchamp que, primero, trastocaría el sistema de valores y conceptos en un arte en el que el valor de las cosas se alejaba cada vez más de cualquier posible roce con la moral. *Hoover*: dos aspiradoras gemelas, como cualquier otra que se pudiera comprar de esa misma marca en cualquier tienda de electrodomésticos, pero expuestas dentro de una urna. Eran un

guiño en el mejor estilo pop, tal vez sin la inocencia de aquel movimiento, pero descendiente directo de ellos, en su mejor estilo: objetos cotidianos, usados por todos, que se presentaban en ambientes museísticos como obras de arte delicadas y, por lo tanto, resguardadas del público por urnas, como una reliquia, como una pieza de gran valor. Se habían convertido en obra de arte, de un precio muy elevado y que, actualmente, están en la colección del Centro Pompidou, en París. Esa evolución nos devuelve, en un salto triple mortal sin red, a la entronización del kitsch, al que por una simple cuestión de buen gusto, no me voy a referir.

Pero hemos llegado al pop y al postmodernismo saltándonos una vía, aparentemente más seria y fría, que bordea el conceptual por el flanco que deja libre el objeto. El minimal es ese eslabón perdido. Un eslabón que nos debe servir para hilar una tradición en la escultura de los 80 y también para ver como ha evolucionado, en otras vertientes, la utilización del objeto cotidiano en la escultura moderna. El minimal (en términos de Richard Wollheim, en 1965), también se conoce como 'estructuras primarias', y es un término que se usa en su momento para describir ese tipo de objetos contemporáneos que parecen basar su valor estético en una paradójica y absoluta falta de contenido artístico. El minimal también es básico en el momento actual, ya que es el primero en romper el canon tradicional del hombre en la escultura y también el pionero en utilizar materiales nuevos y objetos fabricados industrialmente y ajenos a la figuración, como son todo tipo de materiales de la fabricación en cadena, de elementos de la construcción aislados de su función, materiales de iluminación. Naturalmente Donald Judd y Dan Flavin pueden ser dos artistas minimal arquetípicos y cuya importancia es esencial para acercarse a la escultura y a la instalación actual.

Entre estos tipos de objetos, el figurativo y el no figurativo, pero no exactamente abstracto pues sus formas son reales y tienen una caracterización funcional, se desarrolla toda una tipología escultórica. Y para comprender como se refuerzan sus valores o se

ocultan sus formas se puede usar la obra de multitud de artistas, desde el ya mencionado Christo, hasta los povera o los ingleses que, como Richard Wentworth, Tony Cragg, y tantos otros, usan y abusan de estos objetos en su multiplicación, ocultación o ampliación excesiva de sus tamaños y formas. El más abstracto de ese momento pudiera ser Richard Deacon, con sus formas oblongas que suben sobre el suelo y otras veces yacen en el, pero sus materiales son claramente industriales.

Antes de pasar al otro lado de la escultura actual, a su relación con la naturaleza y con el paisaje, así como con la arquitectura (es decir, así en la tierra como en el cielo), simplemente recordar la importancia de la evolución de los materiales. Algo ya tan manido que a nadie le sorprende que se use el caucho, la borra, las plumas, vasos con agua, incluso vasos sin agua, como reencarnaciones escultóricas. El material y la forma de trabajarlo, no se trata solamente de que ya no sea el bronce, el mármol, la piedra, los materiales que forman las esculturas, sino de que la talla, el vaciado, ya no es ni siquiera una cuestión de la que se habla. Cuando se piensa en las discusiones encolerizadas entre los defensores de la talla o del modelado que sucedían no en la Edad Media, ni siquiera en el Renacimiento, sino a principios de este mismo siglo, da un poco de vértigo.

Un paso crucial en este sentido lo darían los povera, aunque Beuys sería el gran mago una vez más al considerar como escultura, materia escultórica, la grasa. Pero realmente, todo esto es ya una anécdota: hoy en día no transgrede el material, si es hierro o pluma, si es paja o es oro, a fin de cuentas ya casi todos nos hemos dado cuenta de que esos materiales simplemente nos refieren a sensaciones, que son metáforas de nuestros deseos, de nosotros mismos. Que la materia de la que esta hecha el arte no es nunca ni paja ni hierro. Una vez más es el conceptual con su transgresión - histórica y posiblemente irrepetible - de las formas y la idea, por primera vez suscitada en esos términos, de que es el concepto la esencia del arte. A partir de ese momento, desde el propio cuerpo humano hasta la naturaleza en su sentido más amplio podía ser reutilizada y des-

guiño en el mejor estilo pop, tal vez sin la inocencia de aquel movimiento, pero descendiente directo de ellos, en su mejor estilo: objetos cotidianos, usados por todos, que se presentaban en ambientes museísticos como obras de arte delicadas y, por lo tanto, resguardadas del público por urnas, como una reliquia, como una pieza de gran valor. Se habían convertido en obra de arte, de un precio muy elevado y que, actualmente, están en la colección del Centro Pompidou, en Paris. Esa evolución nos devuelve, en un salto triple mortal sin red, a la entronización del kitsch, al que por una simple cuestión de buen gusto, no me voy a referir.

Pero hemos llegado al pop y al postmodernismo saltándonos una vía, aparentemente más seria y fría, que bordea el conceptual por el flanco que deja libre el objeto. El minimal es ese eslabón perdido. Un eslabón que nos debe servir para hilar una tradición en la escultura de los 80 y también para ver como ha evolucionado, en otras vertientes, la utilización del objeto cotidiano en la escultura moderna. El minimal (en términos de Richard Wollheim, en 1965), también se conoce como 'estructuras primarias', y es un término que se usa en su momento para describir ese tipo de objetos contemporáneos que parecen basar su valor estético en una paradójica y absoluta falta de contenido artístico. El minimal también es básico en el momento actual, ya que es el primero en romper el canon tradicional del hombre en la escultura y también el pionero en utilizar materiales nuevos y objetos fabricados industrialmente y ajenos a la figuración, como son todo tipo de materiales de la fabricación en cadena, de elementos de la construcción aislados de su función, materiales de iluminación. Naturalmente Donald Judd y Dan Flavin pueden ser dos artistas minimal arquetípicos y cuya importancia es esencial para acercarse a la escultura y a la instalación actual.

Entre estos tipos de objetos, el figurativo y el no figurativo, pero no exactamente abstracto pues sus formas son reales y tienen una caracterización funcional, se desarrolla toda una tipología escultórica. Y para comprender como se refuerzan sus valores o se

contextualizada. Ahora el escultor usa el material para dar cuerpo y forma a una idea, a un concepto abstracto. Su invasión del espacio parte de la necesidad de afirmar su presencia y de romper con los límites espaciales asignados por la tradición que restringían su diálogo con la realidad.

El diálogo con la realidad se estructura en un nivel privado, el artista con su obra y sus obsesiones, y en otro nivel mucho más publico: en diálogo o enfrentamiento con el paisaje, bien en la naturaleza o en la ciudad. Porque, por una parte esa misma ciudad y en gran medida también la naturaleza se reparten el origen final de los materiales que son utilizados para la creación de la escultura. De ese modo se cierra una especie de ciclo vital que, como en el caso del hombre, nace y muere en el mismo punto. Pero desde una perspectiva más analítica, hay que destacar que la relación de la escultura con el entorno ha sido consustancial con estas últimas décadas. Gran responsabilidad en eso lo tienen algunos artistas como Serra y Chillida. Pero, para popularizar el asunto, Kaspar König y su *Proyecto* escultórico de Münster ha sido esencial. Cada diez años se reúnen en esa pequeña y apacible ciudad alemana decenas de artistas que ocupan distintos sectores, rincones, pasadizos, despachos de los funcionarios... en algo que fue innovador y que se ha imitado, copiado, tergiversado hasta llegar al aburrimiento. En origen brillante y clarificador, con el paso de las décadas de las décadas se ha desgastado la propia idea central, y se puede acabar convirtiendo en un conjunto de gracias y sorpresas, que transforme a Münster en una especie de zoológico del arte, o de algo parecido.

El enfrentamiento del artista con el espacio real, la ciudad, el paisaje, el campo, la arquitectura, ofrece un amplio temario para debatir. Desde los materiales, la perdurabilidad, la ecología, la problematización de la población, el tamaño de la obra y un etcétera que abarca hasta la propia inmaterialidad de la escultura que convertida, por ejemplo, en proyección de vídeo en un pasadizo subterráneo o en un callejón de la ciudad se transforma, como casi todo y siempre, en otra cosa. Tal vez en una escultura.

Sobre la perdurabilidad de la obra, simplemente recordar el alivio de muchos artistas que ven, finalmente, destruidas sus obras en espacios públicos y ven en ello el fin de una especie de condena por un error pagado ya con creces en el castigo de la exhibición pública y permanente. Helen Escobedo, una escultora mexicana afincada en Estados Unidos y especializada en esculturas en la calle, contestaba así ante la pregunta de si le molestaba que sus esculturas al aire libre fueran destruidas: "Mi respuesta es 'no'. Mirándolo detenidamente ocurre que muchas cosas están cambiando hoy en día: los edificios son arrasados casi con la misma frecuencia con la que otros nuevos son construidos; el urbanismo de las ciudades cambia de día en día, como lo hace la propia naturaleza... En la vida hay mucho de efímero, solo pervive la memoria, las experiencias de viajes, amistades, sonidos y olores, historias contadas".

El enfrentamiento y el análisis entre arquitectura y escultura no me interesa en función de elementos arquitectónicos ni urbanísticos, es decir como objetos instalados para completar el paisaje urbano o para sistematizar una estética de tendencia de revista de arquitectura a la moda. Y mucho menos cuando obedece a la experiencia egocéntrica del arquitecto o del político de turno. Solamente resulta interesante en términos de creación cuando ese debate entre las formas, los contenidos y su relación con el espacio construido se plantea en la propia escultura; dentro de su estructura formal y en relación con el lugar en que se coloca. En ese sentido, en las dos últimas ediciones de Münster, Richard Serra dio un ejemplo de inteligencia artística y constructiva con dos obras que planteaban un diálogo con estructuras construidas, (un palacio céntrico un año y una residencia en las afueras) por su ubicación en la ciudad, por el juego de la estructura de hierro y la entrada a los edificios, por la revisión historicista de los materiales y la situación estética de las piezas. En definitiva, esa es una propuesta que enriquece a la escultura y la dimensión a en un espacio autónomo y propio dentro de lo que es la ya larga historia del arte en los espacios públicos.

En la otra cara de la moneda, pero siempre la misma moneda, Daniel Buren planteaba en esta última edición de Münster los límites de la noción de escultura al elegir una calle céntrica en la zona antigua de la ciudad para realizar su intervención, un entoldado de banderitas de colores que literalmente cubría la calle con un aire de fiesta. ¿Se puede decir que los cordeles de las fiestas populares, con banderitas de colores, cubriendo una calle céntrica, es una escultura? Si la firma Daniel Buren sí, pero sobre todo es un reto de alegría y coordinación con la ciudad y el espectador. Colocar arte en la calle, casi siempre hablamos de esculturas, no es 'amueblar' la ciudad y mucho menos llenar el campo de desperdicios. Daniel Buren escribía: "La obra de arte no es autónoma. Todo lo que se exhibe al aire libre depende de ese aire, sobre todo en la ciudad, donde ese aire está polucionado de mil maneras". Parte de esa polución es la sonora. Así Olaf Metzel realizaba una instalación sonora en un parking abierto en el medio de la ciudad. El ruido de un choque de un coche (BMW para más señas) contra otro cuerpo, oído dentro de tu propio coche, produce una sensación dramática en nuestro cuerpo que se repite cada vez que se 've', que se experimenta la obra sin posibilidad de aislarlo por la inclusión del raciocinio, del conocimiento de que 'eso' no está sucediendo, de que sólo es el sonido de un test de la casa automovilística. Igualmente se nos eriza el vello y se nos contrae el estómago. ¿Obra de arte? ¿Escultura? Helen Escobedo afirmaba unas líneas más atrás que sólo pervive la memoria, la experiencia, los sonidos...

Hace mucho tiempo ya, cuando la escuela expresionista americana se desarrollaba críticamente, el pintor y crítico Ad Reinhardt afirmaba que "la escultura es aquello con lo que tropezamos al dar un paso más atrás para ver mejor una pintura". Hoy apenas hay pinturas en las exposiciones, o al menos éstas se estructuran para que la escultura, el objeto, la instalación, cada vez en un territorio más plural y ambiguo, se pueda admirar. Posiblemente en las próximas décadas haya que dejar enfriar esta ansiedad formal, este reto continuo de llevar la línea del horizonte un poco más lejos. Pero, mientras unos enfrían ese mono, para otros la vida seguirá consistiendo en vivir, en experimentar, en moverse mental y físicamente. De esos dependerán los futuros cambios.

y aquí, entretanto, ¿qué?

RAMÓN RODRÍGUEZ

sus planteamientos iniciales de una casi exclusiva atención a la pintura, dedicó su quinta convocatoria a la escultura. Y no cabe duda que tal decisión vino a influir, notablemente, en la concepción de nuestros escultores más jóvenes que pudieron apreciar, en directo y en su propia casa, los cambios que en el terreno escultórico se habían ido generando. Es cierto que ya existían tímidos intentos de utilización de materiales "poco escultóricos" o "poco nobles"; del mismo modo que en lo conceptual - aunque más en la pintura que en la escultura - ya se percibía una cierta agitación, por más que ese movimiento fuese, en otros lugares, más un cataclismo que un pequeño corrimiento. Aquí, recordémoslo, estábamos - y aún estamos - en la periferia, y estar en ella significa, además de estar fuera del centro, estar en las afueras y en consecuencia estar lejos; estar extramuros y en consecuencia distanciados del poder o estar en el extrarradio y, en consecuencia, valer menos. En aquella Bienal pudimos ver esculturas en materiales como hierro, madera o piedra - materiales más o menos de los considerados como tradicionales en la escultura -; al tiempo, se pudieron contemplar otras piezas en las que intervenían caucho, poliéster, fibrocemento, fibra de vidrio, plomo, adobe, papel, despojos orgánicos o residuos industriales y hasta otros tan poco "escultóricos" como el agua, la miel o la luz eléctrica. Hasta aquí se ha hablado, únicamente, de lo formal, de lo visible. Huelga decir que los conceptos manejados por los escultores también resultaron diametralmente opuestos a los que hasta ese momento se daban, y términos tales como fugacidad, efímero, radicación, vestigio, fabulación, visceralidad e inmaterialidad - expresión ésta última en la que culminaría lo "no escultórico" - eran aspectos destacables de muchas de las piezas presentadas en aquella ocasión.

La semilla de la nueva escultura - o de la escultura distinta - estaba, pues, plantada. Tan sólo hacía falta que alguien la regara y la atendiera en su germinación y crecimiento hasta conseguir que fructificase. Y ese alguien fue, tres años después, la sala de exposiciones temporales del Museo Barjola, que, de simple capilla adosada, pasó a ser la catedral de la escultura en Asturias. Capilla desde su modestia, catedral por su importancia

en el discurrir de una manifestación plástica que, antes lo dijimos, se mueve siempre en coordenadas de dificultad material, económica y funcional. Es sabido que las semillas, azarosamente llevadas por el aire, pueden arraigar espontáneamente, pero también lo es que la mayor parte de ellas perecen sin unos mínimos cuidados de un jardinero. Y el jardinero, en el presente caso, fue Calixto Fernández, primer director del Museo Barjola, que supo intuir una dedicación distinta, casi virgen, para que las muestras temporales de la institución tuviesen trascendencia en el devenir de la historia de las artes plásticas en la comunidad. Cierto que no todos los expositores podrían englobarse en el concepto de la "nueva escultura"; cierto que no todos los artistas acertaron en la elección del tamaño, ubicación o número de las piezas a exponer; cierto también que hubo algún que otro espectacular estrellamiento en la correlación obra y espacio; pero cierto, del mismo modo, que de todos se aprendió algo. La visión de dedicar el espacio de muestras temporales - que también acoge otras manifestaciones - a la escultura, fue todo un acierto que ahora, contemplado ya desde la distancia de los diez años transcurridos, producido ya el relevo en la dirección que ha pasado a ser la de Lidia Santamarina, se nos muestra como un hecho quizá más importante, para la plástica asturiana, que el propio Museo en si, aún reconociendo la extraordinaria importancia, en el discurrir de la pintura española, de Juan Barjola.

En estos diez años se han producido, además de otras actividades paralelas como la instalación, la performance o el video-montaje, un total de cincuenta y cinco exposiciones individuales o colectivas de escultura, de las cuales diecisiete lo han sido de artistas asturianos que son los integrantes de esta muestra que bajo el epígrafe general *De regreso* posibilita un nuevo acercamiento y un diálogo actual entre el espectador y la obra. Algunos de ellos, los ya asentados histórica y estéticamente, es lógico que sean los de mayor edad, insisten en la marcha por caminos que ya nos son conocidos; por el contrario otros, los más jóvenes, proponen nuevas visiones y lecturas de unas obras que aún están, por fortuna, en evolución. Unos y otros nos ofrecen la oportunidad de una

mirada que desde la periferia, la siempre denostada periferia, se nos antoja tan válida como la hecha desde cualquier otro lugar incluido el centro geográfico, el centro de poder o el centro económico. Otra cosa bien distinta es que esas obras, por mor del distanciamiento, sean vistas como menos importantes en el campo estético o en el económico.

Este aquí, el nuestro, no debe avergonzarnos; nuestros artistas son epígonos de muchos grandes maestros del mismo modo que lo son tantos y tantos otros, estén afincados en el extrarradio o se alimenten directamente del núcleo proteínico; está claro que en cada generación tan sólo les cabe la posibilidad de cambiar algo a unos pocos elegidos y, de entre ellos, el cambio perdurable, no el de las modas temporales, está reservado, si acaso, a uno o dos en cada generación. Quizá no tengamos entre los nuestros a ningún Atlas, capaz de sostener la bóveda celeste sobre sus hombros, pero sí unos cuantos atlantes que van soportando las sucesivas generaciones de artistas y erigiendo un edificio cada vez más sólido. Relacionados por la fecha de su nacimiento, esos diecisiete escultores presentes en *De regreso* son: Amador Rodríguez "**Amador**" (Ceuta 1926), **Alejandro Mieres** (Astudillo, Palencia 1927), **Cesar Montaña** (Vegadeo 1928), Joaquín Rubio Camín "**Camín**" (Gijón 1929); **Joaquín Vaquero Turcios** (Madrid 1933), **José Luis Fernández** (Oviedo 1943), **Fernando Alba** (La Folguerosa 1944), **Eugenio López** (Oviedo 1951), **Javier del Río** (Gijón 1952), **Francisco Fresno** (Villaviciosa 1954), **Melquíades Álvarez** (Gijón 1956), **Adolfo Manzano** (Bárzana de Quirós 1958), **María Jesús Rodríguez** (Oviedo 1959), **Pablo Maojo** (San Pedro de Ambás 1961), **Benjamín Menéndez** (Avilés 1963), **Gonzalo García** (Gijón 1966) y **Francisco Jesús Redondo** (Cangas del Narcea 1968). El abanico temporal compuesto por todos ellos es lo suficientemente amplio como para poder contemplar a los primeros - o a quienes se adjudica desde siempre la paternidad del cambio en la escultura asturiana - escultores de la contemporaneidad en Asturias, pasando por quienes la asientan y apuestan por ella de manera definitiva, llegando a los que desde el camino trillado por sus predecesores apostarán claramente por las nuevas maneras, hasta concluir en aquellos, los de más

corta carrera profesional, que experimentan con nuevos materiales o planteamientos y hasta pueden proclamarse, con toda justicia, herederos artísticos de algunos de sus antecesores. No sin olvidar, en la relación, a esa tan actual inclinación que los pintores - los tradicionalmente así denominados - sienten por expresarse volumétricamente. El friso generacional, como vemos es dilatado; el estilístico - si se me permite la utilización de la palabra - no lo es menos, yendo desde las más puras geometrizaciones al organicismo, desde el realismo a lo conceptual. Destaca en lo material el empleo de la madera - tal como corresponde a un norte geográfico - pero no se desdeña la utilización de piedras, plásticos, metales industriales manufacturados, cartón, plomo y cerámica, en un intento reivindicador de los nuevos medios. Con ello se demuestra que desde la periferia también se sabe estar a la misma altura que en otros lugares y que incluso algunos de los artistas han elegido, sin mediaciones, el camino de regreso - curiosamente el mismo del título de la exposición - desde el centro del poder, de las relaciones y de la economía, al mismo lugar del que habían partido, sin duda más tranquilo y acogedor, de su tierra natal.

Y desde aquí, como no podía ser de otra forma en estos no sé si estertores de un siglo o albores de otro, han adecuado sus lenguajes a los vigentes en los más activos centros de producción artística. Madrid, Barcelona, París o Londres, están más cerca cada vez, incluso más cerca, temporalmente, que algunos de nuestros pueblos más recónditos. Nueva York, Tokyo o Sidney, a poco que nos empeñemos en convertirlos en núcleos, caen un poco más lejos, pero estemos convencidos de que nuestros artistas, de manera especial los más jóvenes, saben de Oteiza y Chillida, de Oldenburg y Koons, de Cragg y Deacon, de Smithson y Morris, de Saphiro, de Judd y de Serra. Y de vez en vez encuentran la forma de rendirles cierta pleitesía y hasta de encontrarse con ellos - o con sus epígonos - en las duras geometrías de la capilla de la Trinidad del Museo Barjola, que se ha convertido en algo fundamental en el discurrir de la escultura actual, sea de la nuestra, en particular, o de la española, en general.

CATÁLOGO

AMADOR RODRÍGUEZ, "AMADOR"
Ceuta 1926

Pese a su lugar de nacimiento es de familia originaria de la localidad de Cangas del Narcea. Por motivos laborales se estableció en Madrid, iniciándose en el mundo del arte como pintor autodidacto en los últimos años cincuenta, para mirar a la escultura como el medio que más convenía a su naturaleza intuitiva y experimental. Sus primeras piezas, sin embargo, se acercarán a contenidos sociales y en una línea expresionista cercana a los planteamientos de Pablo Serrano. Su afán investigador le llevará a interesarse por la obra de Ángel Ferrant - con lo que su lenguaje va a simplificarse - para posteriormente recibir influencias directas de Jorge Oteiza lo que le conducirá, definitivamente, a una esencialización y, en consecuencia, a unas maneras que ya serán las suyas propias. Son los inicios de los sesenta y Amador realizará su primera muestra individual en la sala Amadís de Madrid; desde entonces hará su "escultura redonda", con la esfera como componente formal, para pasar más tarde al estudio del cubo y sus relaciones con otros cuerpos geo-

métricos regulares en los que halla un repertorio de fórmulas geométricas de inspiración en los triángulos egipcios, en el tetraktys pitagórico y en los números Fibonacci.

Su carrera tuvo momentos de gran esplendor al representar a España, durante la década de los setenta, en las Bienales de Venecia de 1970 y 1972, así como en diversas ediciones de las de Sao Paulo, París, Alejandría, Florencia y Carrara. Desde entonces se ha mantenido en un mismo lenguaje, escueto en el acabado y profundo en la concepción, siendo uno de los artistas en los que se miran aquellos otros más jóvenes que basan su repertorio formal en relaciones geométricas.

Su proceso de trabajo arranca del dibujo o del colage, pasa por la maqueta en papel, cartón o madera y lo finaliza, dentro de cánones escultóricos ortodoxos, en piedra o bronce, aunque en ocasiones también se haya inclinado por el hierro, tal como en la obra seleccionada, precisamente de aquellos momentos estelares de su trayectoria.



Cubo abierto, 1970

Acero laminado, 234 x 85 x 90 cm.



Detalle

ALEJANDRO MIERES

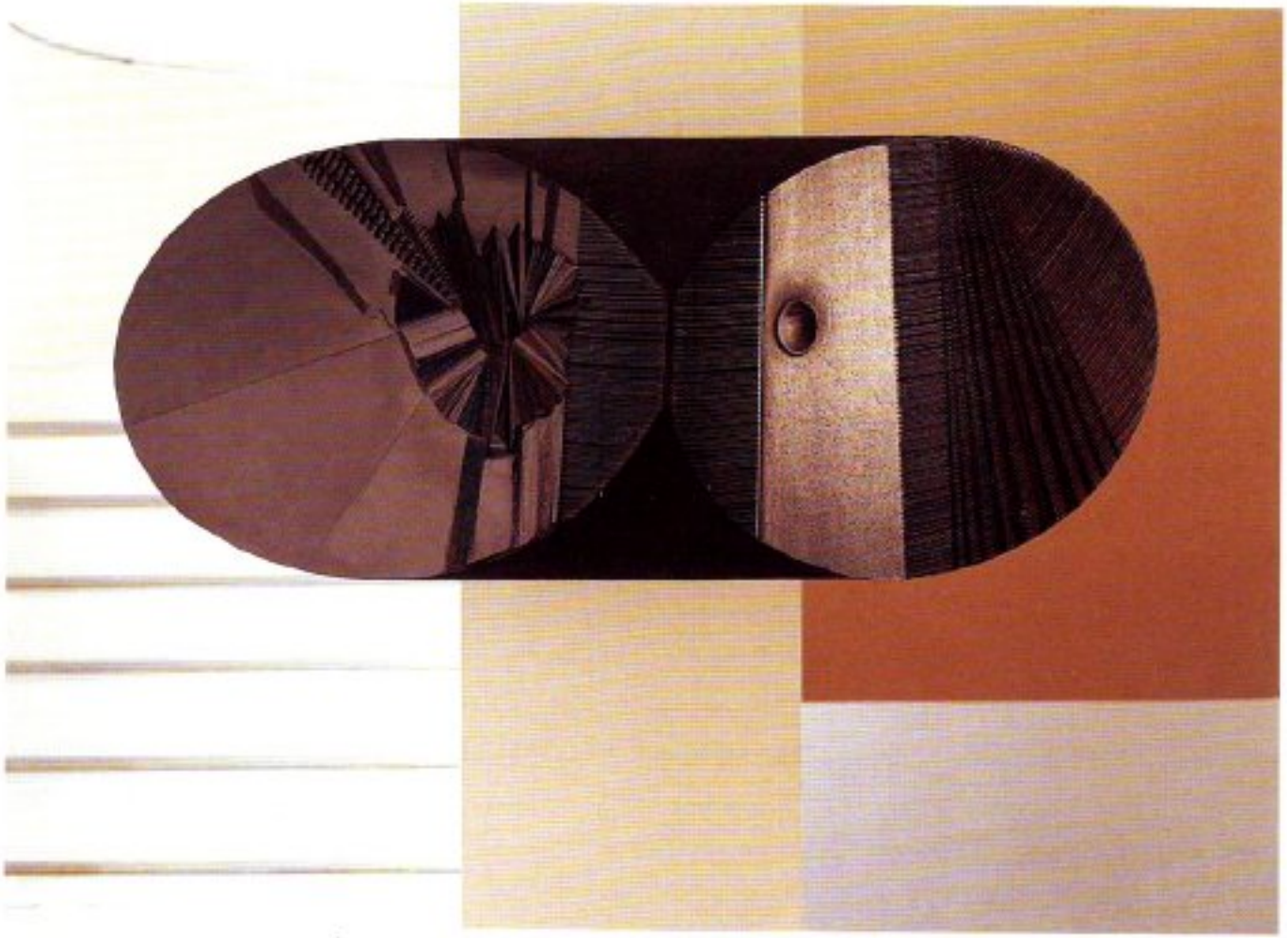
Astudillo, Palencia 1927

Podría ser considerado esencialmente como pintor, pero su pintura siempre contiene una gran preocupación volumétrica en las muy trabajadas superficies, a las que, además del tratamiento que le es tan característico, ha incorporado objetos de muy variada procedencia, tanto orgánica: calaveras, panes o esqueletos de peces, como industrial: vidrios, bolas de acero o tapacubos de coche, siendo los más frecuentes las piedras, a las que hace representar un papel a la vez formal y cromático.

Además, el recurso de los relieves planimétricos, presente en la mayoría de sus composiciones pictóricas, le ha ido acercando de manera imperceptible a la necesidad de salirse de las habituales dos dimensiones para introducir la tercera, llegando a los objetos exentos, casi siempre en forma de columnas y hasta en aparentes capiteles arquitectónicos. Esta es una fase bastante reciente en su producción, y si bien no se ha separa-

do de la habitual concepción pictórica, rematando las superficies - casi siempre secciones o superficies de corte del objeto total - como siempre lo ha hecho, el concepto de esos objetos es más escultórico.

Por otra parte, como en el retorno a muchas de las técnicas ya usadas en la antigüedad, cabe destacar el empleo del color en la escultura, hecho que si bien fue práctica normal en otros momentos históricos, había desaparecido hasta su reaparición en muchas de las obras de los escultores de la segunda mitad del siglo XX; con ello, Mieres se sitúa, siendo como es un veterano de mil batallas estéticas, en la vanguardia y también en punto de mira, como siempre lo ha sido, de las más recientes generaciones de artistas asturianos que saben ver en él a un artista que, conociendo en cada momento lo que desea realizar, da ejemplo de contemporaneidad al no pretender distinciones entre disciplinas.



Pájaro de la noche, 1992

Oleo, madera y cartón, Ø 40 x 110 cm.



Detalle

CESAR MONTAÑA
Vegadeo 1928

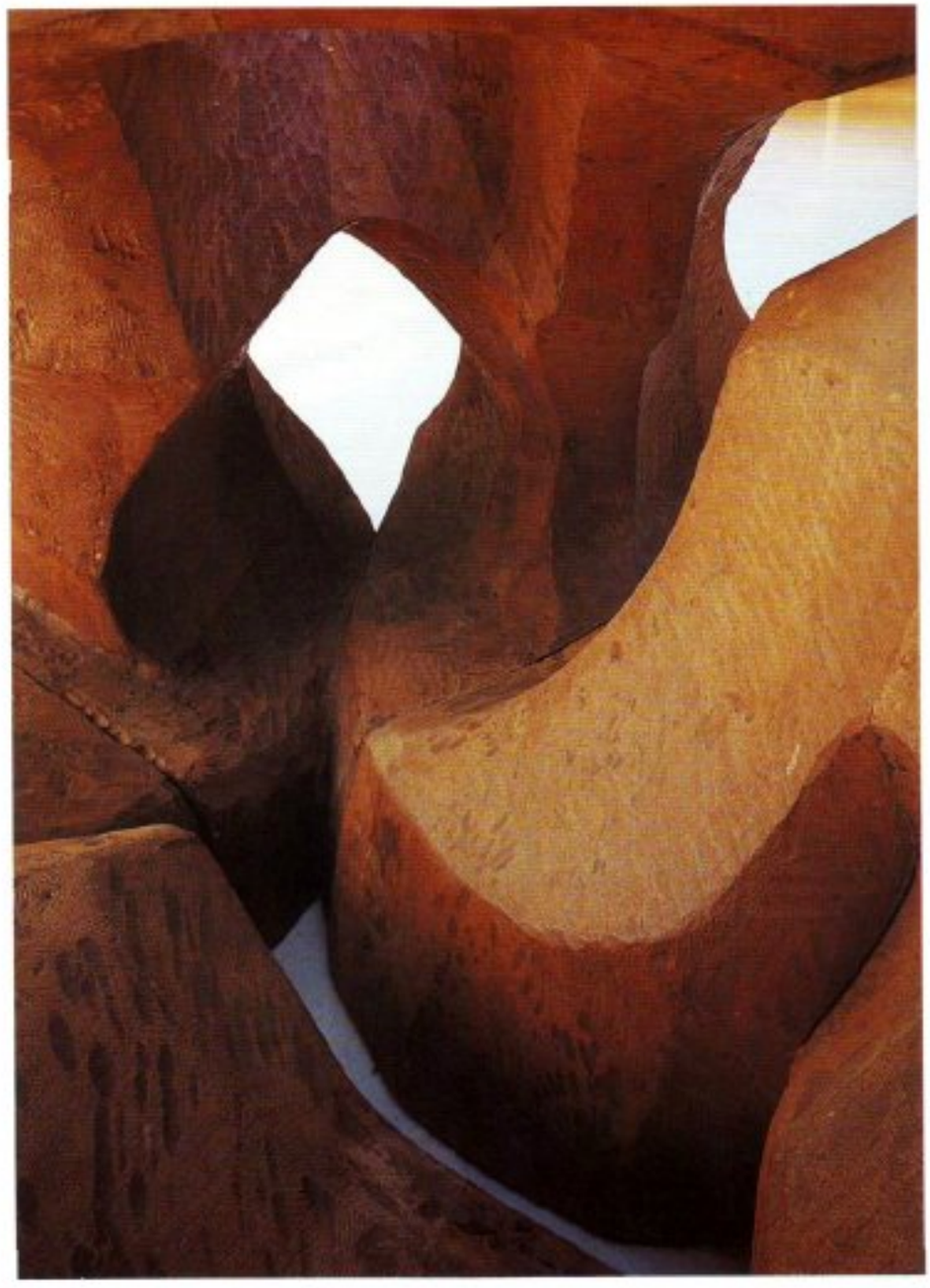
Va a ser el único de esta primera generación de artistas que cursa estudios oficiales, haciéndolo en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. La consecución, en 1955, del "Gran Premio de Roma" le facilita una estancia de un lustro en dicha ciudad, conformando, entonces, su trabajo posterior, siempre adyacente al concepto de la escultura clásica. Su obra está hincada en el trabajo artesano, sea en madera, en bronce o en piedra. Sus primeras piezas se aproximan a los gustos clásicos vigentes en aquel tiempo y evocan las de Álvarez-Laviada - escultor admirado por Montaña - aunque las pase por el brioso tamiz de la juventud. Posteriormente, decantados y asimilados otros conceptos, llegará a una síntesis entre lo moderno y lo tradicional. Así surgirán series temáticas como las maternidades, los oficios, las venus y el circo, un poco después los músicos y, siempre, los caballos.

Cruzada ya la mitad de los años sesenta va a reparar en la estructura interna de las conchas de los moluscos que, después de estudiados y sintetizados sus componentes geométricos, aflorarán en esculturas que desde entonces figurarán en su repertorio formal; efectivamente, esa resultante es el helicoide, elemento que el artista aplicará con bastante frecuencia en la madera, en los bronces y en las vitrofibras, permitiendo así la síntesis perfecta de los conceptos que maneja todo escultor: espacio, luz y aire, vacíos y llenos. Todos ellos, incluso en obras de apariencia un tanto espontánea o azarosa, estarán siempre presentes en sus piezas, sean pequeñas, concebidas casi como apuntes, sean aquellas otras monumentales en las que, además, introducirá el concepto de la grandiosidad, siempre acrecentada por las interrelaciones entre las oquedades y las masas, entre las superficies iluminadas y las sombras, siendo la obra que se muestra un claro ejemplo de lo atendicho.



La tierra

Madera, 102 x 120 x 130 cm.



Detalle

JOAQUÍN RUBIO CAMÍN, "CAMÍN"

Gijón 1929

Tras sus iniciales pasos en la pintura se dedicará a la escultura, primero en una concepción bastante tradicional al recurrir a la talla en madera, para muy pronto orientarse a la investigación, estudiando la viabilidad expresiva del hierro, de manera especial a formas industriales como los angulares, llegando a realizar composiciones geométricas abstractas de gran rigor constructivo. Eran los inicios de la década de los sesenta y muy pronto, en 1962, se le concederá el Gran Premio Nacional de Escultura. En esa misma década y también en la siguiente su obra escultórica tendrá difusión internacional por su participación en las Bienales de Venecia y Sao Paulo.

Hasta 1975, año de su regreso a Asturias, continuará la investigación con el mismo material. Ya en Valdediós se enfrenta a la madera, materia a la que dedicará gran parte de su empeño creativo hasta conseguir extraerle, con una concepción quizá menos rigurosa en lo formal, más volcada hacia la expresión directa, un vigor similar al que había conseguido con el hierro. Desde entonces la madera será su material preferido, hacién-

dola hablar desde su propia naturaleza, dándole cortes y cepillados un tanto groseros - y hasta rudimentarios - con la motosierra, aprovechando incluso las grietas naturales producidas por el secado y valiéndose de la coloración de los cortes. La aparente despreocupación, el azar y la imperfección del acabado enmascaran, pero no ocultan, el talante riguroso y constructivista que a Camín le es tan querido; así, las formas cúbicas, esenciales, siguen atemperando uno de los lenguajes más serios de cuantos se han llevado a cabo en la escultura española actual, como lo demuestran también sus incursiones en el terreno de las estructuras esenciales que expuso, precisamente, en su exposición individual en el Museo Barjola.

Recientemente, esa esencialidad le ha llevado a diseñar el edificio para el emisor de la playa de Peñarrubia -en realidad una gran escultura cúbica- con el hormigón y el hierro como materiales, en una demostración de su polivalencia y de su vitalidad como creador.



Xil, 1998

Madera de roble, 43 x 39 x 36 cm.



Detalle

JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS

Madrid 1933

Como tantos otros, alternará pintura y escultura, sin desatender las relaciones de ambas con la arquitectura al realizar, con bastante frecuencia, murales integrados en fachadas de edificios o grandes esculturas en espacios públicos, hechos que desde su juventud ha podido llevar a cabo cerca de su padre, el pintor y arquitecto Joaquín Vaquero Palacios. Desde entonces ha intentado la integración en la arquitectura de sus obras pictóricas o escultóricas, siendo un tanto difícil distinguir donde están los límites entre lo pictórico, lo escultórico o lo arquitectónico, acrecentada la ambigüedad por el tamaño, en ocasiones colosal, de las creaciones.

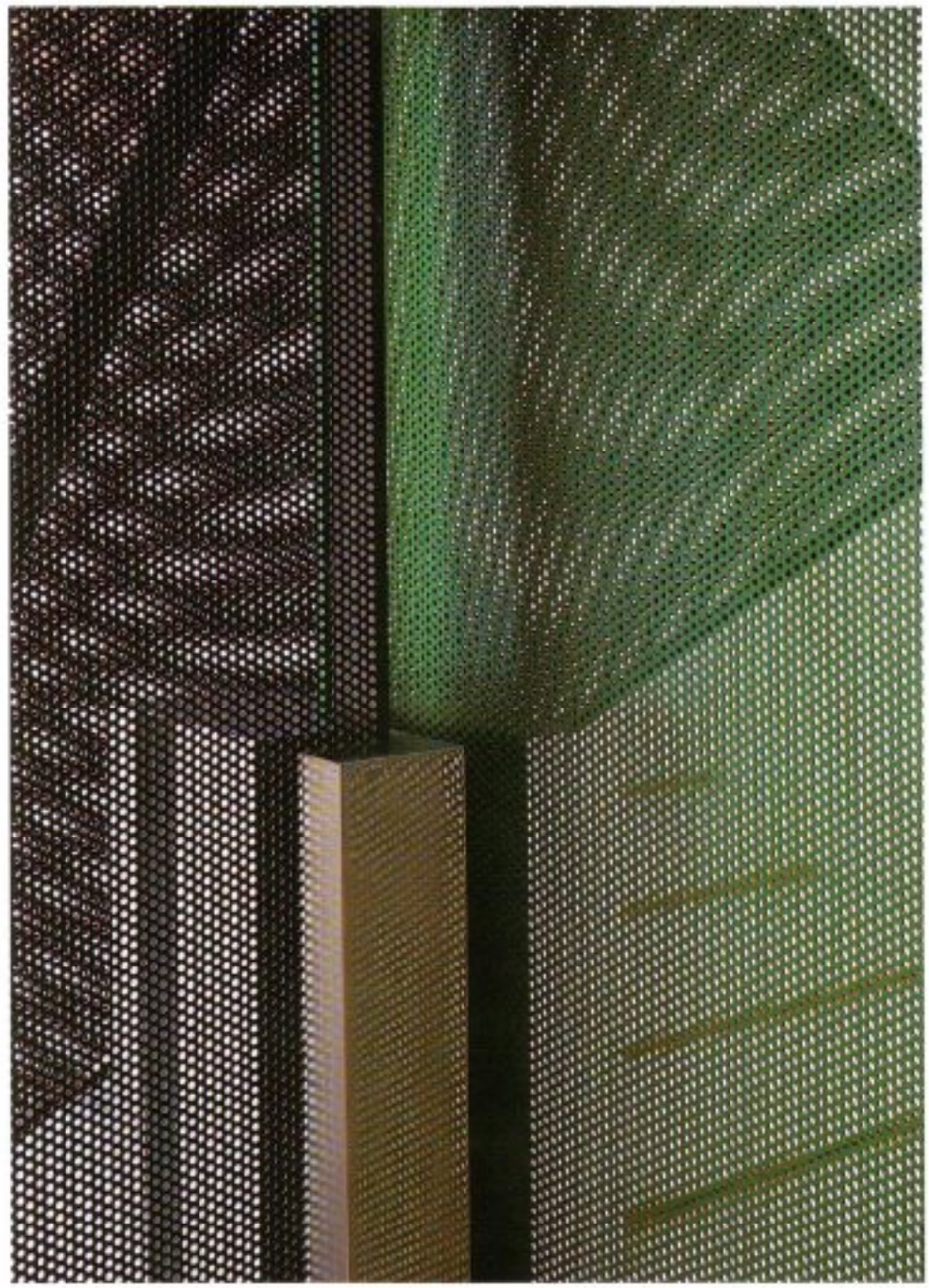
Durante los años ochenta sus incursiones en el terreno escultórico parece producir el efecto contrario, de tal modo que las piezas tituladas como *Muros*, frecuentemente de tamaños reducidos para lo que es su tratamiento habitual, semejan trozos arrancados de

arquitecturas. A estos muros sucederán otras piezas en las que lo escultórico es mucho más notorio; en una primera etapa, serán de pequeñas dimensiones, para ir acrecentándose con el paso del tiempo. Todas ellas responden a una misma concepción: deuda pictórica por la presencia de zonas coloreadas, para las que utiliza la pintura industrial al duco, efectos cinéticos y de muaré producidos por la superposición y la alternancia de chapas metálicas perforadas, casi siempre circulares o rectangulares que, en los últimos tiempos, como en la pieza presentada en la exposición, están comenzando a agrandarse, aproximándose así a las dimensiones en las que Vaquero parece encontrarse más a gusto. A todo ello debe unirse el movimiento del espectador que será, a la larga, quien aporte lecturas cromáticas distintas según sea su emplazamiento ante la pieza e incida la mirada en más o menos transparencias.



Victoria II, 1998

Hierro pintado, 290 x 130 x 110 cm.



Detalle

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ
Oviedo 1943

Desde siempre, pasa por ser uno de los artistas asturianos mejor preparados artesanalmente para la práctica de la escultura, siendo dominador de los más variados materiales, desde los que podrían ser considerados como tradicionales, hasta aquellos otros que responden, aún dentro de lo artesanal, a técnicas menos ortodoxas; por eso, su taller de fundición en Madrid es uno de los más respetados en ese campo. Por otra parte, es de los pocos escultores asturianos que no ha sentido la necesidad del cambio de técnica o de la práctica conjunta de otras especialidades artísticas.

Su repertorio temático es bastante amplio, aunque siempre dentro de referencias de talante organicista, utilizando materiales tan diversos como el bronce el aluminio, el hierro, la madera, la piedra, el hormigón y los plásticos, en formatos que van desde pequeñas medallas y trofeos, hasta las ornamentaciones modulares de gran tamaño

para edificios. Todo ello va a encajarlo en tres grandes series temáticas: *Osamentas, Floraciones y Germinaciones,* repitiendo en todas las piezas que se pueden encuadrar en ellas un mismo esquema constructivo: una especie de columna sustentante y un capitel que se abre en la parte superior; en la mayor parte de ellas también es destacable una cierta adscripción figurativa que toma como referencia formas tomadas de organismos animales o vegetales, según la serie en la que se encasillen, siempre tratadas con unos criterios racionales, no pretendiendo una mera imitación, sino una estilización, que será la consecuencia de unos planteamientos de abstracción y de volumetrización que, casi siempre, transformarán y esconderán el inicial punto de partida para transformarlo en una propuesta escultórica tanto más válida cuanto más prescinda de detalles y añadidos superfluos.



Forma orgánica horizontal, 1996
Materia resina, 166 x 170 x ø 50 cm.



Detalle

FERNANDO ALBA

La Folguerosa 1944

Tampoco es de los artistas que haya sentido la necesidad de expresarse, mas que en alguna obra gráfica, con otros medios distintos a los propios de la escultura, por lo que su trabajo estará siempre circunscrito a esta técnica, con lo que gana en profundidad y en dedicación. Dejando aparte los momentos iniciales en los que la atención a modelos expresionistas y organicistas era la principal componente de su trabajo, será a partir de los setenta cuando se puede fijar su verdadera trayectoria personal, primero con la manipulación de chapas de hierro que plegará y cortará hasta conseguir unas obras de raíz geometrista que, muy pronto, dejarán paso a otras en las que la complicación formal no será sino el sustento de una cierta aproximación a la temática que ya no abandonará en mucho tiempo: el árbol. Tres grandes árboles semejarán su pieza premiada en el Concurso de Autopistas del Mediterráneo, obra culminante de un ciclo, una gran pieza de más de seis metros de altura y ocho de ancho, en la que tres troncos de hormigón

parecen surgir de la tierra y semejarse, aún en su abstracción, a los árboles netos, a los árboles plantados y arraigados en la tierra, los bosques de su infancia, los tocones talados o quemados por el fuego, con los que Alba comenzaría a trabajar en un futuro no muy lejano.

Todo le parece conducir a unos planteamientos esenciales y así llegarán las rodajas y las ramas de árbol, apenas tocadas, apenas transformadas sus superficies por ondulaciones y, posteriormente, mediante cortes, con la incorporación de cuerpos geométricos - cubos, paralelepípedos - llegando a una propuesta aparentemente antitética a su pensamiento naturalista por la incorporación de elementos como tuberías de PVC, espejos, construcciones geométricas de madera aglomerada, la introducción del color por quemaduras de soplete y un mayor acercamiento al campo de la instalación que sugieren al artista conceptual que Fernando Alba llevaba dentro.



Paisaje de invierno, 1996-98

Hierro, aluminio, aglomerado y nogalina, dimensiones variables



Detalle

EUGENIO LÓPEZ

Oviedo 1951

Es uno más entre los artistas tentados a transgredir la barrera de las dos dimensiones y acercarse a la tercera, estando muy reciente su exposición individual en el Museo Barjola por más que, desde hace bastante tiempo, su obra lindara terrenos de difícil adscripción. En los ochenta, la inclusión de objetos en las telas parecía acercarle ya a la práctica que llevará a cabo en estos finales noventa, aunque en aquellos momentos parecía interesarle más lo procesual que lo objetual.

Una vuelta de tuerca en ese procedimiento va a suponer la introducción de elementos luminosos, más componentes cromáticos que volúmenes, pero indudablemente intentos de acercamiento a la deseada tercera dimensión a la que también se acercaba desde el formato de caja en el que estaban incluidos.

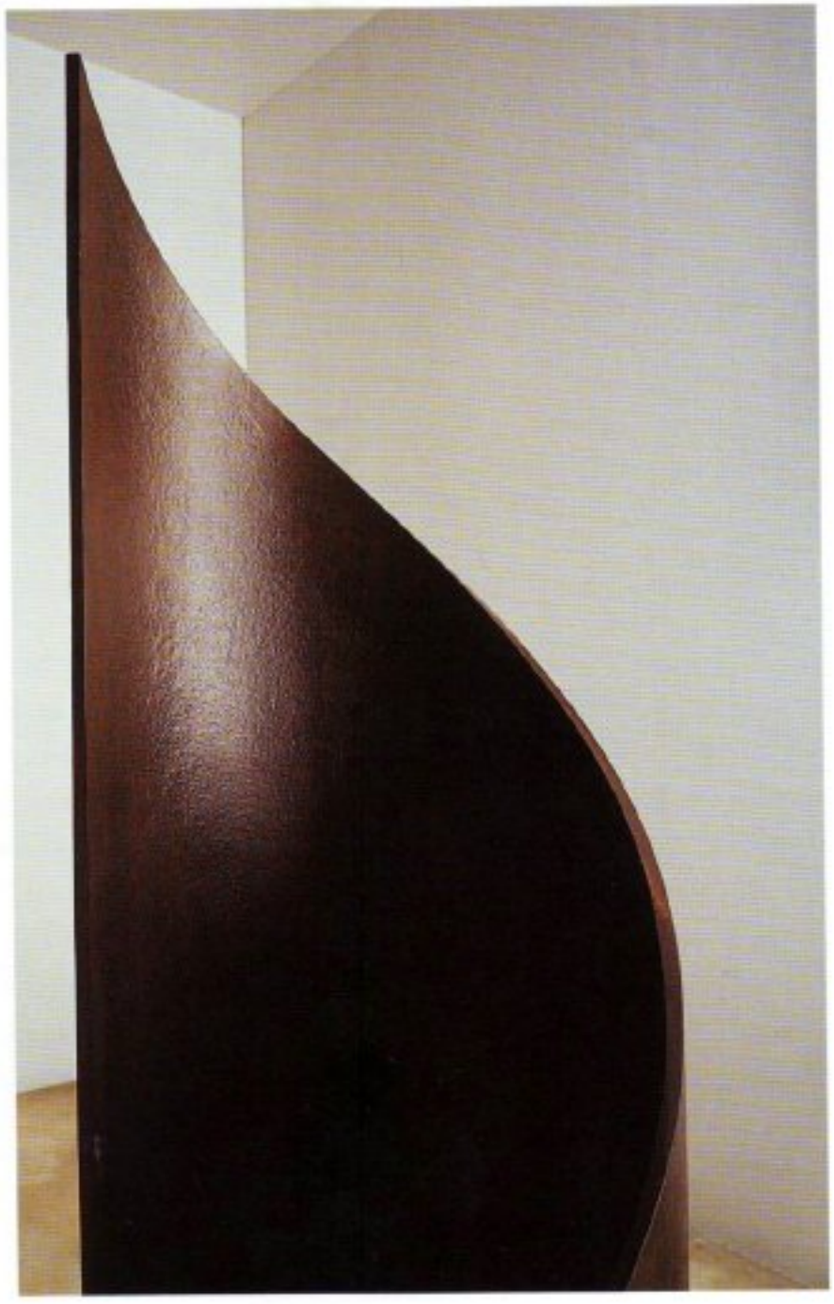
Tomando las geometrías como repertorio formal, siempre esenciales también en lo cromático, será a principios de los noventa cuando, renunciando a los planteamientos

meramente conceptuales, introducirá bajorrelieves constituidos por chapas galvanizadas que ya le llevarán, en el siguiente estadio y de manera indefectible, a la escultura entendida como ocupación del espacio. Siempre inmerso en un lenguaje sencillo en lo aparente, pero de una máxima racionalización, se valdrá de figuras geométricas elementales - triángulos, trapecios, cuadrados - para con su desarrollo y proyección, llegar a lo que pueden ser desocupaciones del espacio producidas por las relaciones de todos los elementos que las constituyen.

Una obra como la suya, precisaba de un nuevo desarrollo; y parece haberlo conseguido a través del círculo, una de las líneas geométricas que le faltaban para completar el friso de rigor matemático en el que se está moviendo y para el que ha encontrado un flamante camino.



Confluencia, 1998
Hierro, 120 x ø 33 cm.



Detalle

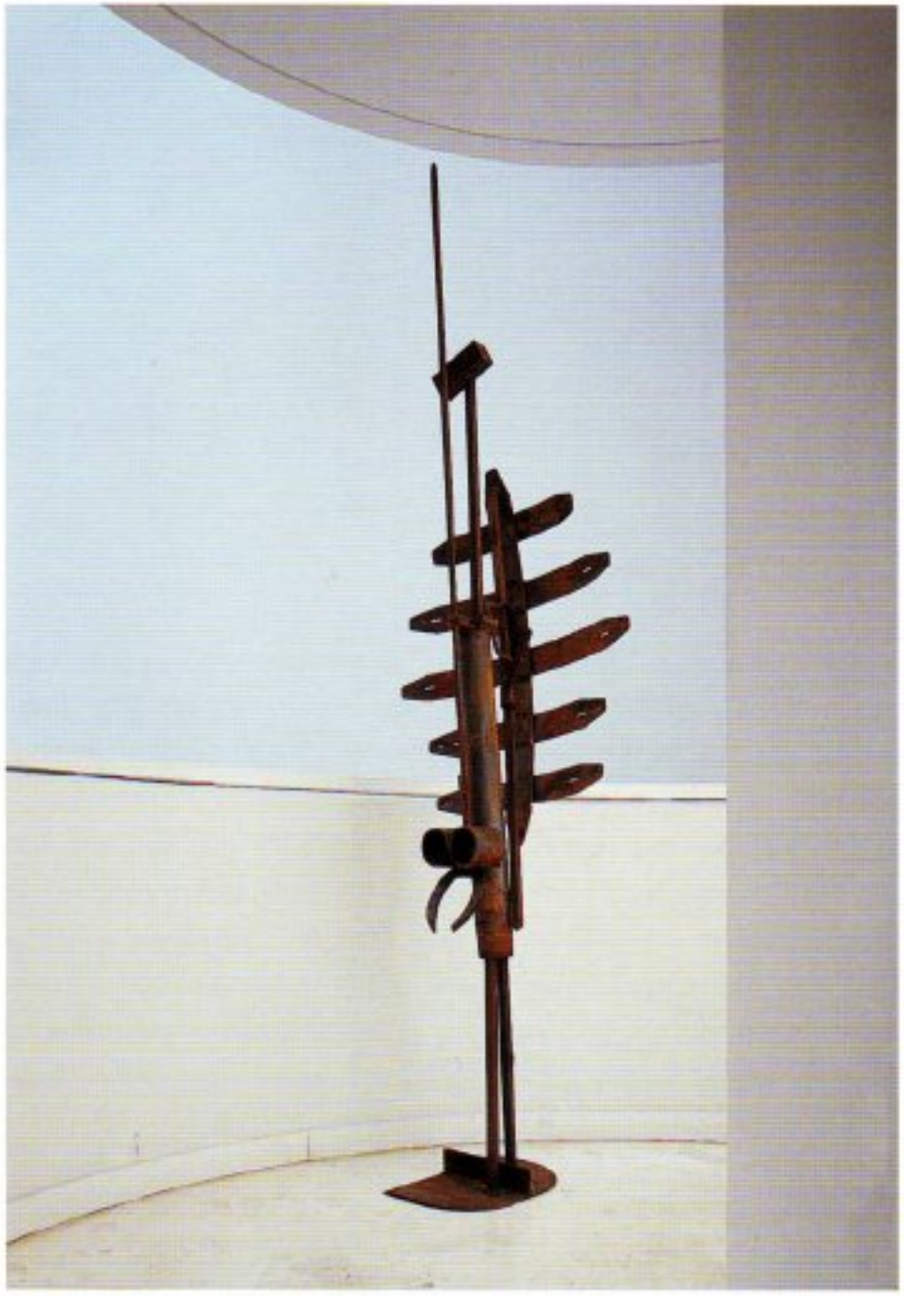
JAVIER DEL RÍO

Gijón 1952

Tras dedicarse a otras especialidades artísticas, y aún sin abandonarlas, se acerca a la escultura como un paso más en esa su carrera, casi podría decirse que loca carrera, en pos de un objetivo que nadie sabe donde se encuentra. Otros artistas buscan, entre otras cosas, su propio estilo; Javier del Río, por el contrario, parece no querer hallarlo y esa es su primera y más valiosa característica, sea en el terreno pictórico o en el escultórico.

Conseguida la Beca Antón del Centro de Escultura de Candás, en 1996, un descomunal trabajo creativo dará origen a un número tal de piezas, realizadas en tal cantidad de materiales distintos, concebidas para técnicas tan diversas y finalizadas en un plazo de tiempo tan corto, que tal pareció, en aquellos momentos, que fuesen varios los escultores dedicados a la tarea. Y, sin embargo, era sólo uno. En todos los trabajos, los de aquel momento y los siguientes, ya lo hemos manifestado en otros escritos, no hay más elemento coincidente que el del azar.

Y puestos a encontrar un hilo conductor, aparte referencias y métodos de trabajo similares a los de otros artistas de reconocida fama y trayectoria artística, ese algo serían los hierros, material en el que parece residir su más acertada vena creativa. Así, elementos maquinistas, trastos inservibles, restos de ajuar doméstico y todo tipo de objetos, serán despojados de su funcionalidad y transformados, mediante manipulaciones casi mágicas, en atrevidas y fascinantes propuestas escultóricas. Unas veces con mínimos retoques; en otras a través de un proceso más complicado, hasta llegar a unos colages volumétricos que son el compendio de una personalidad artística polivalente, inquisitiva y experimentadora a la que le valen todo tipo de materiales, de propuestas y situaciones, para a través de un trabajo serio, conseguir unas muy válidas transformaciones.



Masai, 1997

Hierro, 230 x 67 x 30 cm.



Detalle

FRANCISCO FRESNO

Villaviciosa 1954

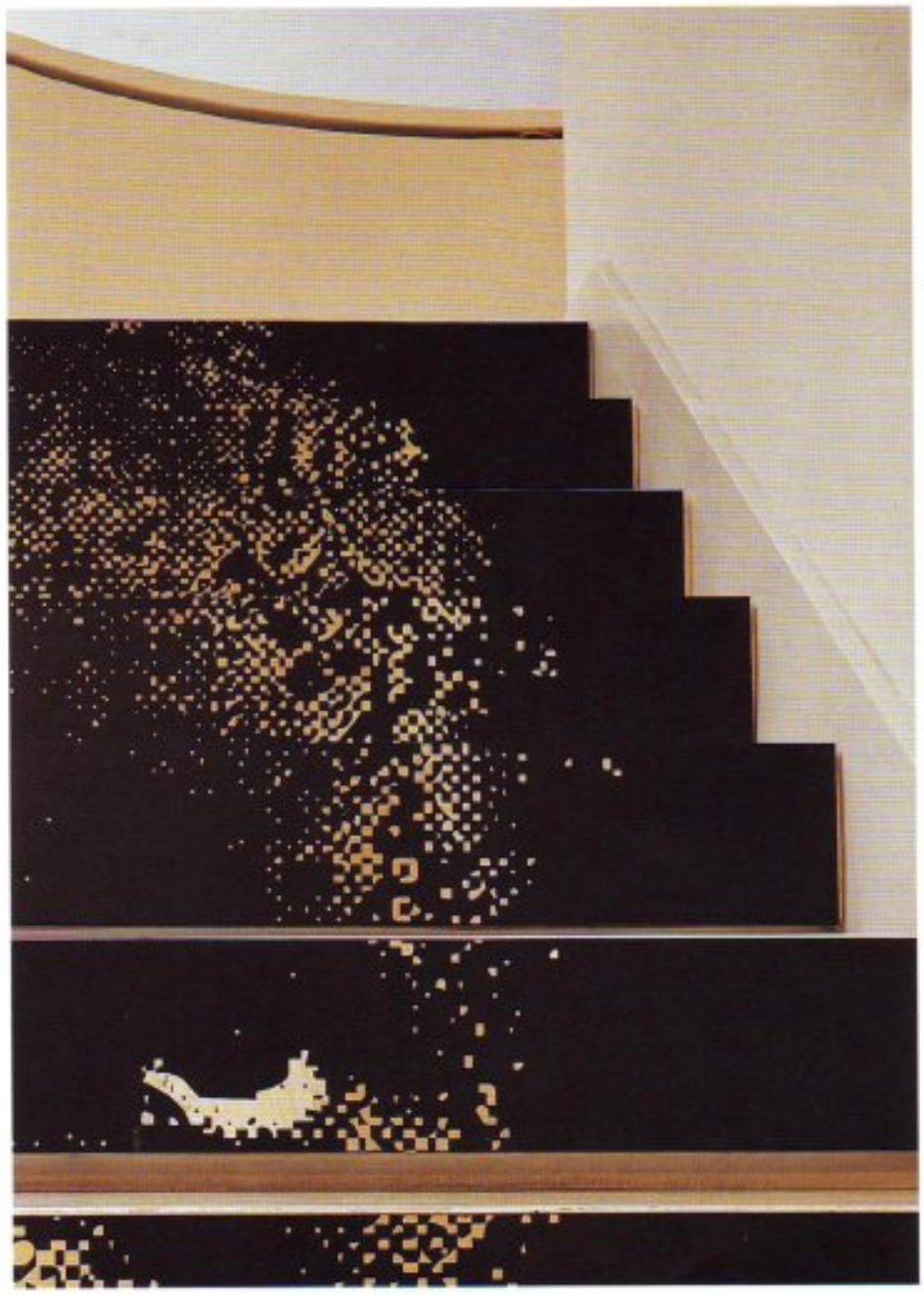
Sus primeros intentos escultóricos datan de la mitad de los ochenta, al encolar elementos pictóricos en las caras de un cubo, introduciendo así, en su obra, la tercera dimensión. Unos años después ya nos encontramos con unas piezas, formal y conceptualmente, distintas a aquéllas; los relieves y las columnas, aún siendo escultóricos, eran ejercicios cuya potencia expresiva se apoyaba en el color. Predominantemente cromáticos y propios de sus primeras etapas como pintor, pero reclamando una salida hacia la tercera dimensión. Cuando lo hicieron, se pudo observar un gran avance cualitativo y conceptual, tanto en los relieves de pared como en las piezas exentas que nominó *Columnas* que, aunque manifiestamente escultóricas, continuaban basando gran parte de su fuerza comunicativa y estética en el color, a la vez que conservaban una de sus principales particularidades: la perfección en el acabado.

En esa serie dejaba bien a las claras cuales eran - y aún son pese a la natural evolución - sus ideas acerca de la percepción estética. Si entonces no pudieron interpretarse, únicamente, como obras cinetistas, el desarrollo alcanzado por las obras que las continuaron demuestra que la personalidad de Fresno no es, en modo alguno, encasillable; ni siquiera nos vale la aseveración de que el volumen lo ha ganado y lo ha transformado en escultor, pues las obras presentadas recientemente en el Museo Jovellanos, en el Museo de Bellas Artes de Asturias y en el Museo Barjola - todas ellas distintas - responderían más al concepto de instalación. Una instalación que se vale de la multiplicidad de técnicas y en la que lo cromático desempeña un papel importante, pero no menos que lo volumétrico o lo conceptual y, hasta si se hace una lectura pausada, lo ideológico. En esa línea se encuadra también la pieza expuesta, en la que, además, obliga al espectador a vivirla y hasta a explorarla cinéticamente.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10, 1998

Óleo, esmalte sobre DM, 10 piezas 14 x 134 cm.



Detalle

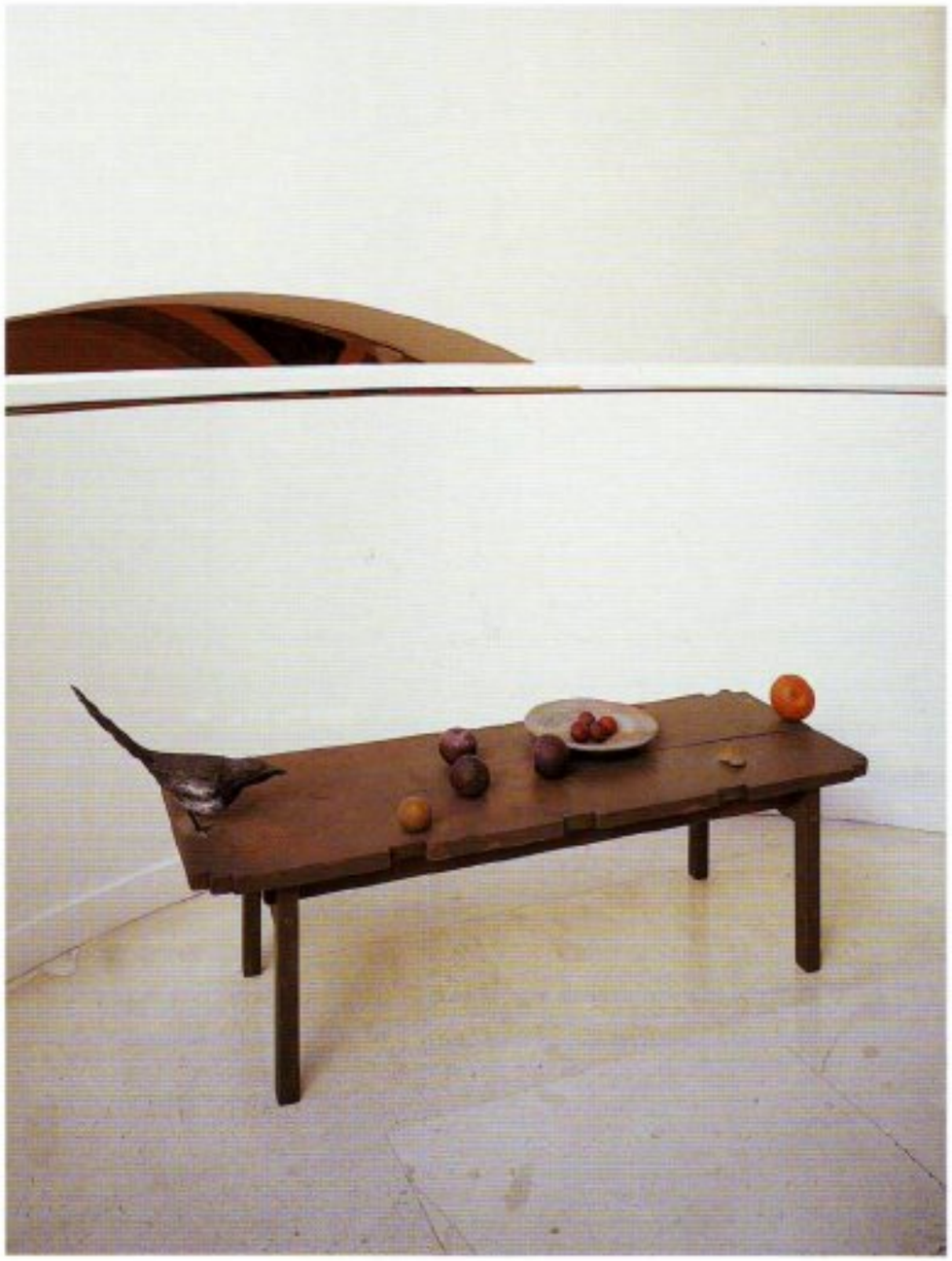
MELQUÍADES ÁLVAREZ

Gijón 1956

No es hasta 1995, con motivo de su exposición en la Capilla de la Trinidad del Museo Barjola, cuando se le conoce su faceta escultórica. Al igual que otros muchos pintores, su obra volumétrica aparece planteada como un claro traslado de algunos de los temas pictóricos que le son habituales y, al igual que en las pinturas, destacará en ella, a la vez que el realismo, una carga poética que obliga a la mirada pausada e insistente en busca del hallazgo del hilo conductor que la traduzca en el mensaje - casi podría decirse que en los mensajes - que contiene.

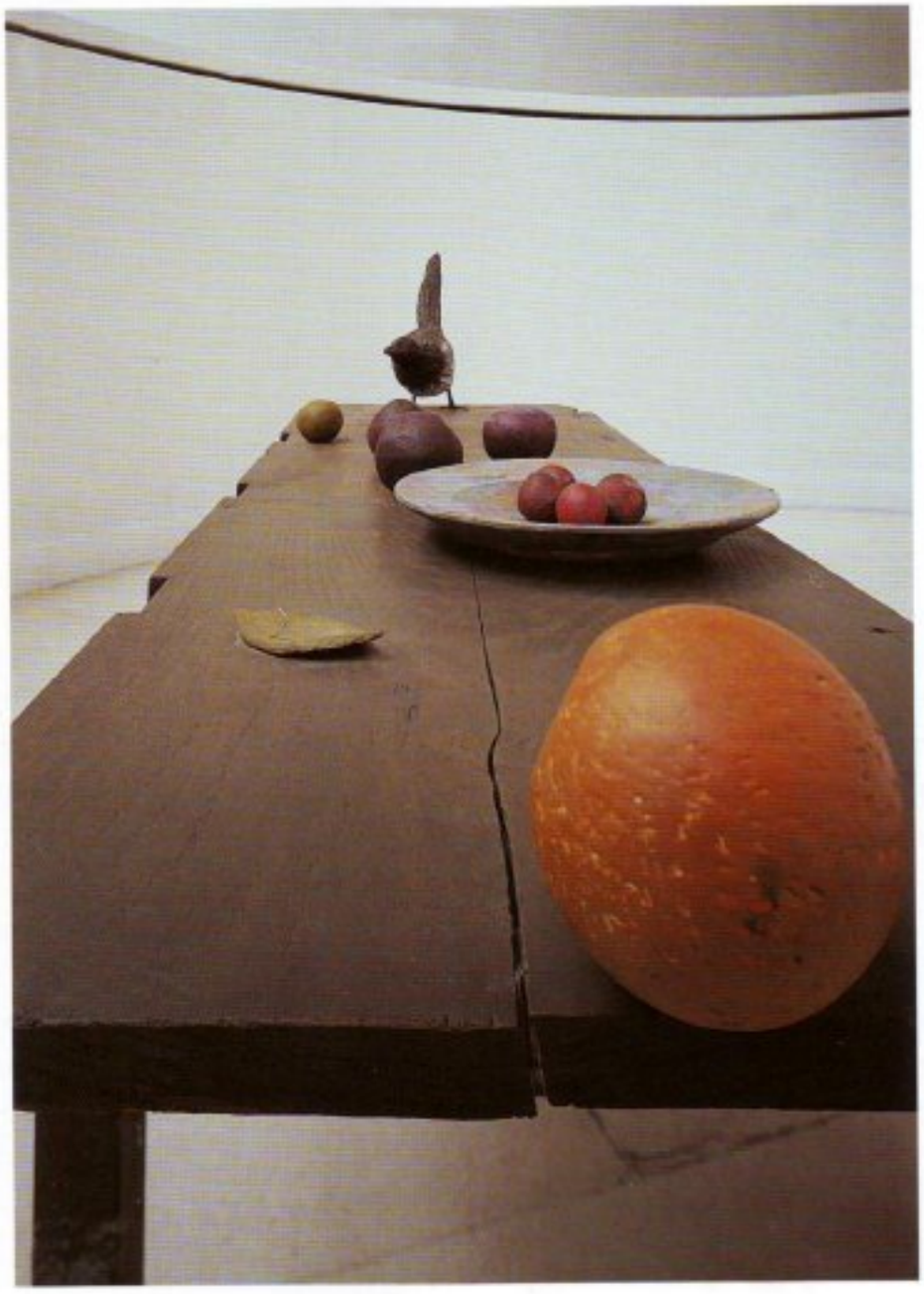
Esos temas, sea el hombre, el objeto inanimado, los animales o hasta el paisaje, están siempre tratados con el rigor ya bien conocido de su actividad pictórica y, como es habitual en sus etapas más recientes, toma la realidad como punto de arranque para, a través de la introducción de símbolos que en ocasiones son patentes y en otras un tanto

recónditos, conferirle significados bien distintos a los de una lectura superficial. La utilización de materiales tan diversos como la madera, el hierro, el bronce, el barro o las simples piedras, con la multiplicidad de procedimientos precisos para la transformación de elementos tan diversos, nos demuestra, por otra parte, la naturaleza inquisitiva de un autor incapaz de la repetición; él mismo ha escrito que a pesar de recorrer el mismo camino de otras veces, el hacerlo a hora distinta le parece transitar por otro. Esa frase podría aplicarse en la dualidad pintura/escultura; posiblemente sean lo mismo, pero la necesaria adecuación a los materiales tridimensionales los hace ser distintos. Y como casi todos los pintores que vuelven la mirada al volumen, éste aparecerá siempre tocado por el color, factor sustancial en sus piezas escultóricas, a las que proporciona unos excelentes acabados.



Bodegón de la urraca ladrona, 1997

Madera y hierro policromados, 51 x 131 x 37 cm.



Detalle

ADOLFO MANZANO

Bárzana de Quirós 1958

Desde el constructivismo en el que se basaban sus primeras obras, hasta su actual etapa, en la que el pedestal es, a un tiempo, objeto y concepto, parece no haber una excesiva distancia. Temporalmente, doce años; estéticamente - si fuese posible establecer un baremo para tal disciplina - mediríamos años-luz. Temporalmente, decíamos, doce años; estéticamente, la distancia que va de un joven artista a otro, ya maduro, y en la plenitud de su discurso.

Como siempre ha sido su constante, sacando del bloque - madera aglomerada, vidrio, hierro, plomo, cera o parafina - unas veces un tosco y rudimentario expresionismo, en ocasiones un sencillo maquinismo de ascendente pop, hasta llegar a un estudiado geometrismo; pero siempre, desde los impulsos juveniles hasta las meditaciones de madurez, irán cimentando un camino en el que el concepto ha servido siempre como material de relleno.

Con la llegada de los noventa su escultura se depuró hasta límites cercanos a los planteamientos minimalistas. El aglomerado, el omnipresente material con el que siempre había trabajado, va a ser utilizado en delgadas planchas y contrapuesto a perfiles industriales de hierro y a láminas de vidrio en un ejercicio esencial de pura escultura por la combinación valorativa de los huecos y las opacidades, de los vacíos y los llenos; y apurando un poco en los planteamientos, oponer términos como todo y nada, eterno y efímero, frío y caliente, a los que recurre con bastante frecuencia. En estos finales de la década, nuevamente el espíritu inquieto y la heterodoxia conceptual de Manzano le hacen dirigir su vista a los más diversos materiales - cuerdas, cera, plomo, plástico, luz, parafina, vidrio - en un intento de dotar a estos elementos de una apreciación escultórica por la ocupación del espacio y de otra simbólica: la de la retención de los vestigios y de los pasos ya dados.



Otra forma de resistencia, 1998

Plomo fundido y aglomerado estucado, 136,5 x 34 x 34 cm.



Detalle

MARÍA JESÚS RODRÍGUEZ

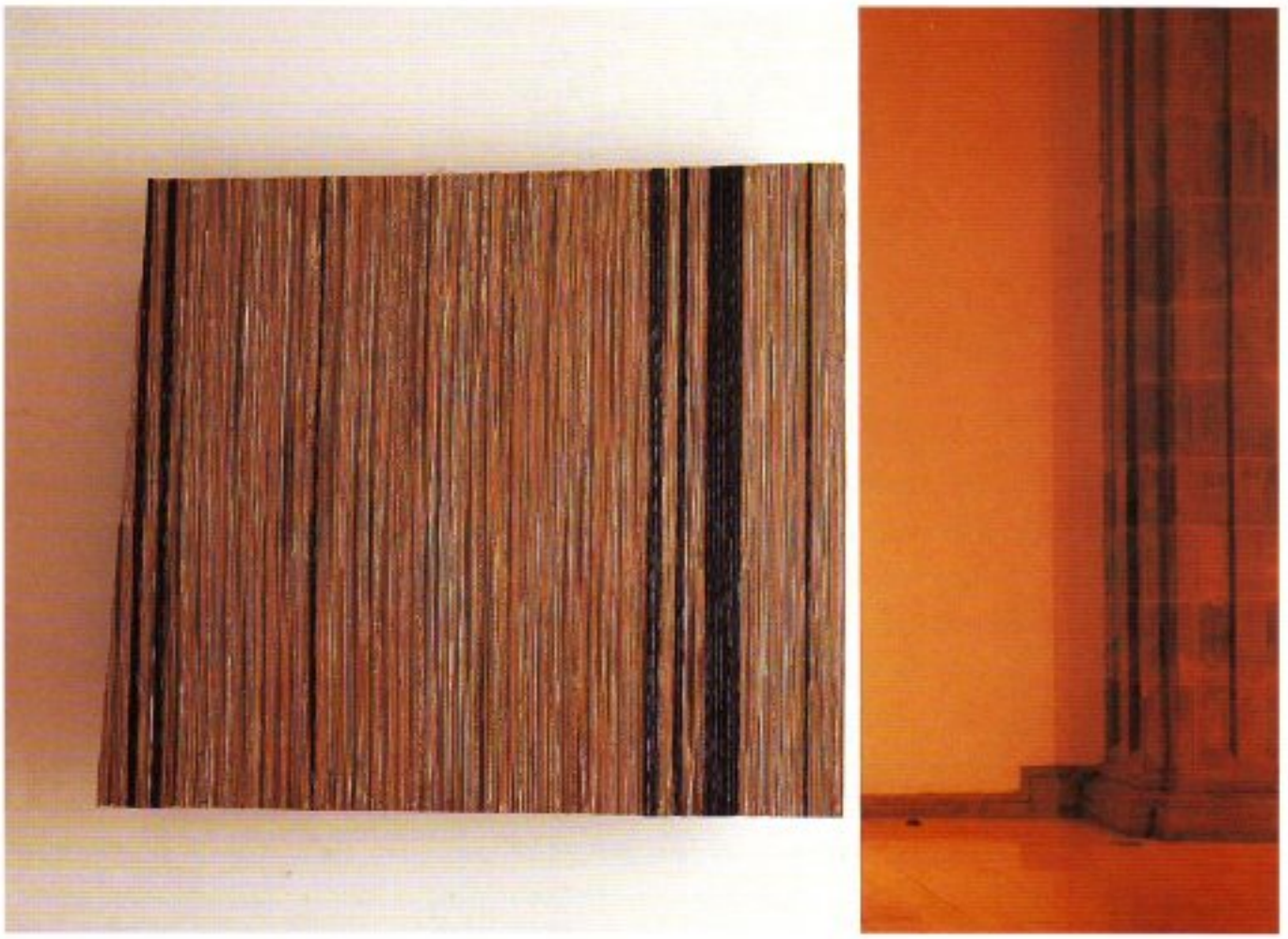
Oviedo 1959

Por su inconfundible estilo, por su planteamiento tan peculiar y de tan conseguida sobriedad, es una de las mejores representantes de la plástica asturiana actual. Ya sea como pintora - cuando ella decidió que lo era - o como escultora, no precisará para ser las dos cosas, ni de la pintura ni, hasta en ocasiones, del recurso de la tercera dimensión. Y destaca precisamente por saber sacarle a una materia tan pobre como el cartón, una fuerza expresiva de tal magnitud y de tan honda sensibilidad que extraña que sus planteamientos artísticos no tengan el aprecio cosmopolita que, sin duda merecen.

Desde sus primeras obras, clara recreación de un paisaje vivido, hasta las de estos últimos estados creativos, ha recorrido un largo camino; por una parte, ha ido prescindiendo de toda referencia real - la de las narraciones paisajísticas o geológicas - y se ha ido aproximando a unos conceptos más puros, acercándose a lo esencial, valiéndose de elementos lineales y geométricos, hasta convertirse en arriesgadas - por si antes no lo eran suficientemente - abstracciones.

Su obra se ha preocupado por el concepto sí, también ha acontecido que las piezas han ganado en profusión compositiva y también, entre las relaciones formales, se aprecian los juegos expresivos de las distintas texturas producidas por las sesgaduras, por los ángulos de pegado, por los cortes y, últimamente, por las colocaciones, más o menos próximas, entre las láminas que introducen transparencias y permiten con ello la irrupción de la luz en el total de la composición.

La valoración pictórica, como hemos visto, cedió el paso a lo escultórico y ahora ya parece aproximarse a una contemplación que se acerca, bastante, a la concepción arquitectónica al explorar las superficies que parecen, cada vez más, destinadas a ser grandes paramentos. Posiblemente en otro material distinto, pero todo lo andará esta artista indagadora y laboriosa.



1998-1, 1998

Cartón + PVC negro, 86,5 x 100 x 5 cm.



Detalle

PABLO MAOJO

San Pedro de Ambás 1961

Aunque su faceta más conocida es la de escultor, su polivalencia le lleva a tratar todo género de técnicas, desde la obra gráfica al colage, pasando por el campo de las instalaciones, en interiores o al aire libre, en las que siempre ha introducido elementos escultóricos propios. En otro texto manifesté que la mirada de Maojo se dirige hacia todas las direcciones, pero si algo puede considerarse recurrente, será la naturaleza, la naturaleza y sus fuerzas, que se unen para crear un lenguaje tan bravío como el de los montes del Sueve que divisa desde su taller. Sus obras serán rotundas, elementales, pero que nadie piense que por ello son simples, pues la búsqueda de lo positivo y lo negativo, las dos caras de una misma imagen, es una constante en su trabajo.

La madera es su material preferido, tratándola de manera directa mediante expresivos esgrafiados en superficie, cortes excavados, ásperos o concisos, remarcándose las

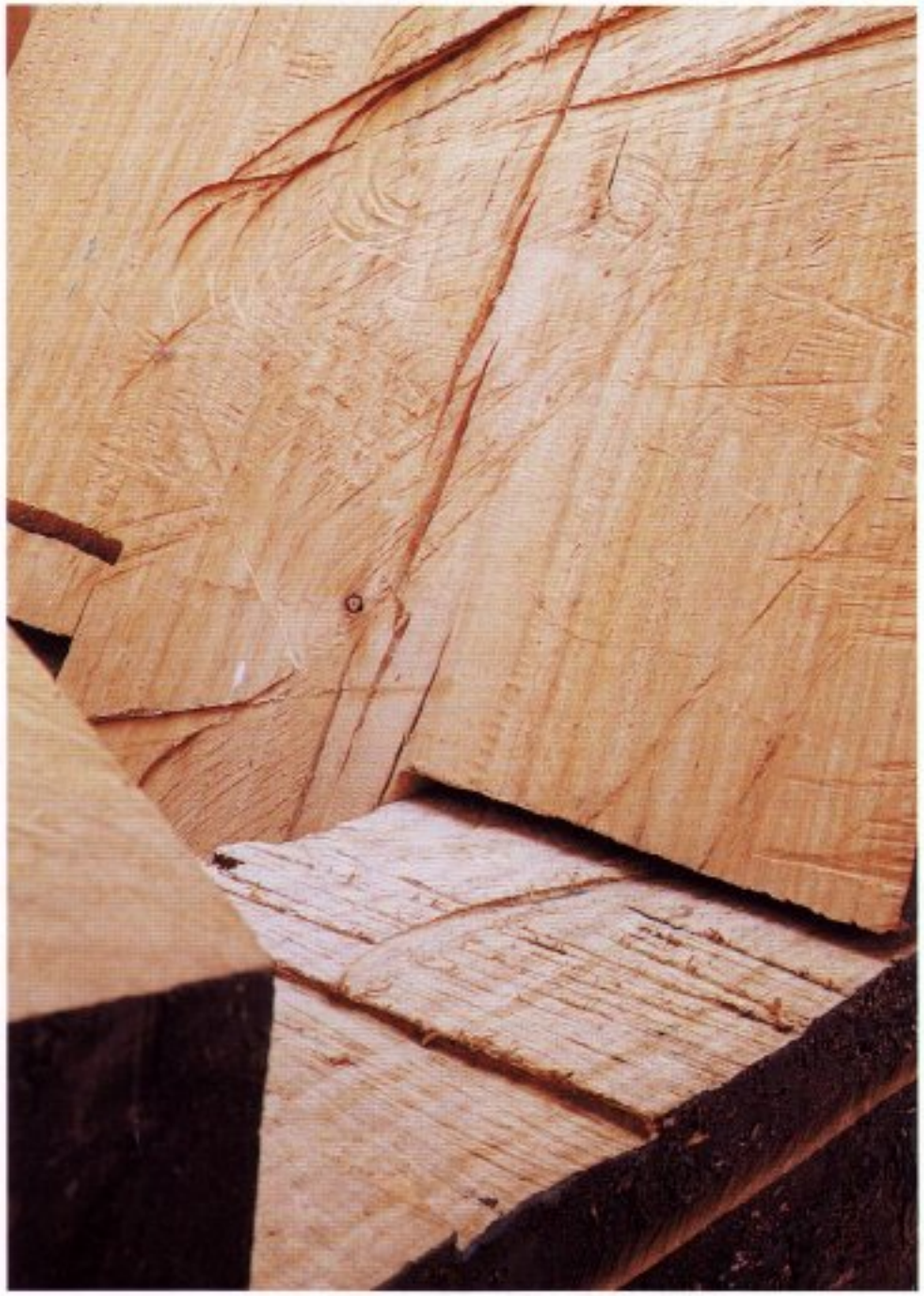
superficies mediante una coloración, primaria y arrebatada, de rojos, azules y amarillos; la aseveración acerca de la utilización de la madera, no obstante, no debe engañarnos, ya que cualquier material le es querido, desde el plomo a la cartulina, el zinc, el cobre, el acero, los hilos, pero será el empleo de pigmentos, lo que conferirá un toque personal e identificador a sus creaciones, en la que desempeñan un doble papel: el de hilo conductor entre las distintas etapas por las que va pasando y el de la connotación simbólica que pocas veces está ausente en sus obras.

Su proceso de trabajo, siendo como es una verdadera fuerza creadora, es compulsivo pero no por ello exento de una gran elaboración mental a veces dominada, ya en el acto de realización manual, por la casualidad - por el hallazgo - que entonces pasa a ser recurso plástico y expresivo, de manera especial en las obras de más reducidas dimensiones.

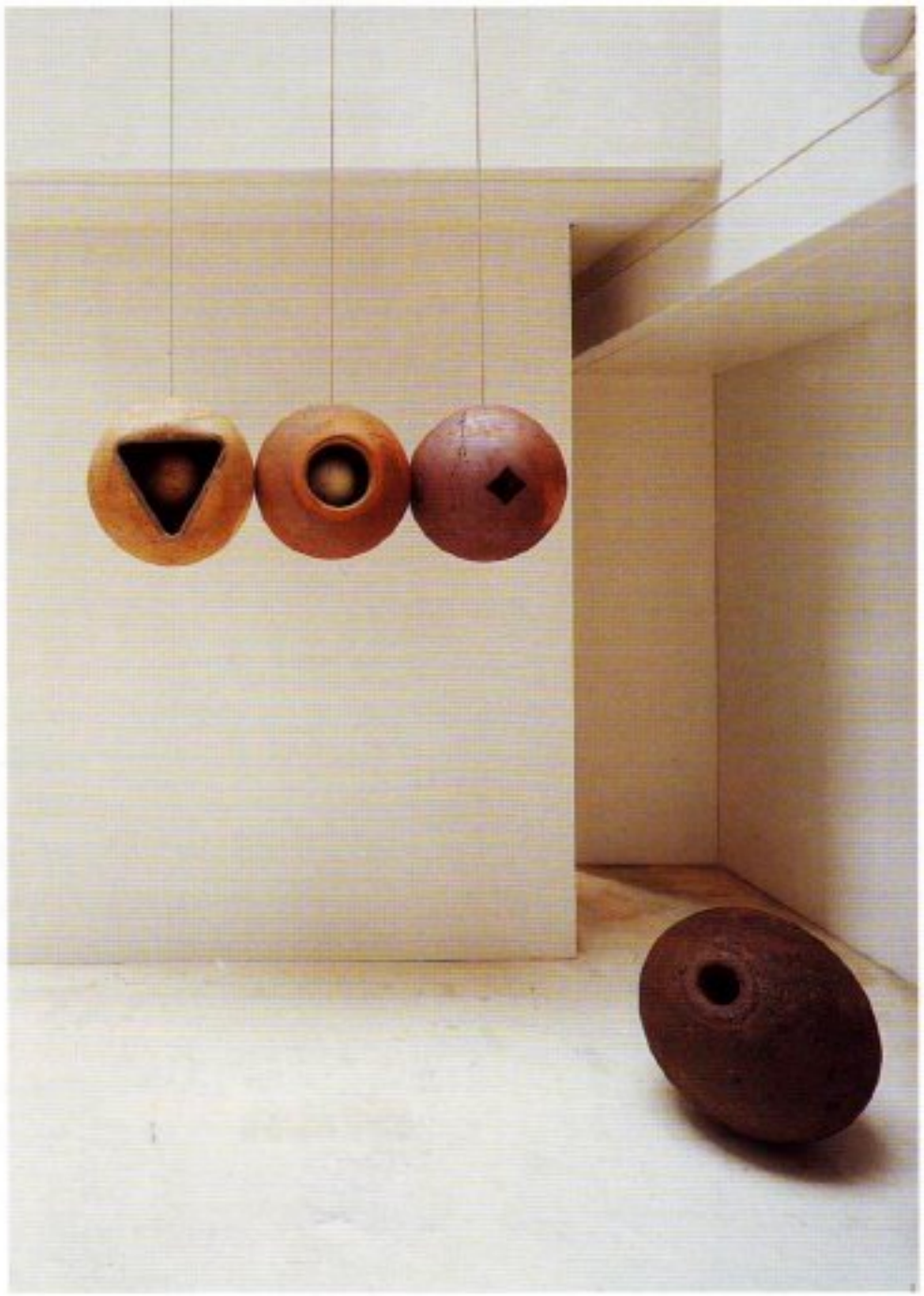


Expulsión, 1998

Eucaliptus, 144 x 185 x 62 cm.



Detalle



Sin título, 1997-98

Cerámica, hierro, acero, 203 x 101 x 190 cm.



Detalle

urbanizaciones perdidas que afloran a la superficie en un nuevo estadio de resurrección, en un nuevo renacimiento. Aquí las piezas eran gruesas planchas de madera en las que se "dibujaba", mediante vaciados, el plano de las ciudades o, cuando el material era piedra arenisca, se tallaban los edificios. En uno y otro caso, parecía estar conformándose una escultura arquitectónica, de índole geometrista, que es en lo que han devenido sus últimas piezas. Este *Xaular,* derivado de aquellas cajitas realizadas con hierro y estiércol endurecido, podría parecer el abandono de lo ancestral y de las raíces. Sin embargo, aparte el título, aporta un paso adelante en la búsqueda de lo cosmopolita desde el terruño, prescindiendo del estiércol, pero conservándolo potencialmente en las estructuras que podrían ser las que, en algún momento, hayan acogido a los animales que lo producen.



El Xaular, 1998
Hierro, 182 x 138 x 92 cm.



Detalle

FRANCISCO JESÚS REDONDO

Cangas del Narcea 1968

Como corresponde al más joven de los artistas que hasta el momento han expuesto en el Museo Barjola, su obra está, aún dentro de una cierta coherencia, en período de formación. Si una característica debe destacarse en ella, es el juego intencional de confrontación entre espacios interiores y exteriores de sus piezas. Evolucionando desde un minimalismo esencial - en algunos escritos también lo he identificado con un arte pobre, entendido tanto en la vertiente conceptual como en la material -, ha pasado por una formación polivalente en la que el grabado ha desempeñado un papel esencial. Otra de las posibles características diferenciadoras de su obra también puede ser la simplicidad y la utilización de formas prismáticas, unas veces abiertas, otras conformando cavidades, que casi siempre responderán a referentes paisajísticos que son sus constantes formales desde su selección, en 1992, para la muestra *De lo nuevo 92*. Ya entonces se valía del paisaje en elementales formas, aproximándose tanto a la pintura

en los escuetos volúmenes que más parecía un pintor que utilizase formatos inhabituales.

El no cerrar sus esculturas, ni en lo significativo ni en lo formal, permitirá al espectador una interpretación múltiple y la valoración significativa de la línea y el color - en la pieza presentada las aristas de la construcción, el humo, la luminaria - le permitirá ahondar en esa su especial atención a la escultura que podríamos denominar como paisajística, sin olvidar al componente humano, nunca presente, pero si latente.

Por otra parte la introducción de materiales como el papel y los espejos, aportan nuevas vías a esa potencial capacidad creadora que podría encontrar nuevos senderos en un plazo muy breve, desde el color, la simplicidad de líneas, la esencialidad y el simbolismo, características todas que parecen acercarnos, paradójicamente, más al terreno pictórico que al escultórico.



En el taller, 1998

Hierro, cristal, papel, 240 x 120 x 120 cm.



Detalle

El Museo Barjola, inaugurado el 16 de diciembre de 1988, fue creado gracias al impulso del Gobierno del Principado de Asturias a partir de una donación del pintor Juan Barjola (Torre de Miguel Sesmero, Badajoz, 1919). Su gestión se lleva a cabo a través de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias.

El Museo tiene su sede en Gijón, en lo que se conoce como conjunto de la Trinidad, del que es propietaria la Caja de Asturias, acabado de construir en 1676 e integrado por una casa-palacio y una capilla que constituyen uno de los máximos exponentes del barroco gijonés. El edificio conserva la fachada delantera y la estructura y elementos constructivos de la capilla, habiéndose reconstruido el resto atendiendo a necesidades museográficas.

El interior del nuevo edifico consta de cuatro plantas, pudiendo contemplarse la obra de Juan Barjola en las tres superiores y reservándose la capilla y parte del vestíbulo para exposiciones temporales, principalmente de escultura, y actividades culturales de todo tipo.

El servicio al público se completa con una hemeroteca especializada en arte contemporáneo.

En 1985 el pintor Juan Barjola hizo dos donaciones al Principado de Asturias: una con destino al Museo de Bellas Artes y otra para el museo que lleva su nombre.

En 1987 es nombrado hijo adoptivo de Asturias y en 1994 hijo adoptivo de Gijón.

La donación comprende 104 obras datadas entre 1950 y 1988.

EXPOSICIONES TEMPORALES REALIZADAS EN EL MUSEO BARJOLA 1989-1998

Sightings, Drawing With Color, pintura	1-28 Febrero 1989
Rubio Camín pintor, pintura	6 Octubre - 16 Noviembre 1989
Ramón Muriedas, escultura	1-31 Diciembre 1989
Freud por Sigmund Freud	10 Enero - 7 Febrero 1990
Molinos de agua en Asturias	14 - 24 Febrero 1990
Elogio del horizonte, Eduardo Chillida, proyecto	1 - 15 Marzo 1990
Santonja, escultura	5 Abril - 6 Mayo 1990
Chillida, escultura/obra gráfica	9 Junio - 6 Julio 1990
Julio López Hernández, escultura/medallas/dibujos	27 Julio - 31 Agosto 1990
José Luis Sánchez, escultura/relieves/medallas	5 Octubre - 4 Noviembre 1990
Arte español contemporáneo, Fondos de la Fundación Juan March, pintura	25 Octubre - 5 Diciembre 1990
Asturias 90, filatelia	15 - 25 Noviembre 1990
Eduardo Sanz: Alrededor del Faro, pintura	4 - 16 Diciembre 1990
César Montaña, escultura	28 Diciembre 1990 - 28 Enero 1991
Cerámica actual en Cantabria, cerámica	14 - 28 Febrero 1990
Javier Aleixandre, esculturas/transformables/cartones	8 Marzo - 7 Abril 1991
Hevia Mendiguren: Una escultura dentro del espacio, fuera del tiempo, fotografía	17 - 30 Abril 1991
Fernando Alba, escultura	3 Mayo - 2 Junio 1991
Colectivo 'Yerba', pintura	11 Junio - 2 Julio 1991
Rafael Alberti pintor, pintura	4 - 18 Julio 1991
Amador, escultura	2 Agosto - 1 Septiembre 1991
Asturias 91, filatelia	6 - 16 Septiembre 1991

Máximo Trueba, escultura	27 Septiembre - 27 Octubre 1991
Sergi Aguilar, escultura/dibujos	29 Octubre - 29 Diciembre 1991
Matta, 'Amusatevi', pintura	5 Diciembre 1991 - 5 Enero 1992
Miranda d'Amico, escultura	17 Enero - 16 Febrero 1992
Cruz Novillo, escultura	20 Marzo - 26 Abril 1992
Videovisionados II, video-instalación	28 Abril - 8 Mayo 1992
Feliciano, escultura	15 Mayo - 14 Junio 1992
Pintores con América Latina y el Caribe, obra gráfica	17 - 30 Junio 1992
Muestra filatélica olímpica. El Grupo: Una olimpiada permanente, filatelia	3 - 15 Julio 1992
Bigas Luna: 'Bigas y Luna', fotomontajes/pintura/diseño mobiliario/objetos de películas	17 - 31 Julio 1992
José Gutiérrez Solana, pintura	31 Julio - 6 Septiembre 1992
Eusebio Sempere, escultura	7 Agosto - 6 Septiembre 1992
Asturias 92, filatelia	25 Septiembre - 4 Octubre 1992
XVI Salón Internacional del Cómic: 'Adolfo Álvarez Buylla', cómics originales	6 - 18 Octubre 1992
Ernest Altés, escultura	30 Octubre - 30 Noviembre 1992
Barjola 50 - 60 décadas, pintura	16 Enero - 28 Febrero 1993
Juan Bordes, Imaginería Pagana 1986-1992, escultura	5 Febrero - 12 Marzo 1993
Muela, escultura	26 Marzo - 25 Abril 1993
Aizkorbe, escultura	7 Mayo - 6 Junio 1993
David Lechuga, escultura	18 Junio - 15 Julio 1993
La hípica en la filatelia, filatelia	24 - 31 Julio 1993
José Caballero, pintura	1 Julio - 5 Septiembre 1993
Pablo Maojo, escultura	6 Agosto - 5 Septiembre 1993
Asturias 93, filatelia	17 - 26 Septiembre 1993
Barjola Nueva Obra, pintura	1 Octubre 1993 - 31 Enero 1994

XVII Salón Internacional del Cómic: David Mazzuchelli:	
Evolución Creadora, cómics originales	1 - 17 Octubre 1993
Artestudio 1963-1993, pintura	19 - 31 Octubre 1993
Eduardo Lastres, escultura	5 Noviembre - 5 Diciembre 1993
Armando Pedrosa, Al límite, escultura	10 Diciembre 1993 - 9 Enero 1994
José Luis Fernández, escultura	14 Enero - 13 Febrero 1994
Pedro Usabiaga, Sombras en la habitación vacía, fotografía	20 Febrero - 6 Marzo 1994
Amadeo Gabino, *escultura*	11 Marzo - 10 Abril 1994
Kula 'Miravalles: Otro espacio', *instalación*	15 Abril - 1 Mayo 1994
Vaquero Turcios, *escultura*	6 Mayo - 5 Junio 1994
José Prieto / Vega Ruiz, Alerta, instalación	17 Junio - 10 Julio 1994
Alfonso Fraile, *pintura*	1 Julio - 21 Agosto 1994
Castrillón, *escultura*	5 Agosto - 4 Septiembre 1994
Asturias 94, *filatelia*	9 - 20 Septiembre 1994
Barjola en Blanco y Negro, *pintura*	16 Septiembre - 6 Noviembre 1994
XVIII Salón Internacional del Cómic: 'Gaspar Meana: El Alto Medievo', *cómics originales*	24 Septiembre - 16 Octubre 1994
Camín, *escultura*	21 Octubre - 20 Noviembre 1994
Dionisio Fierros, *pintura*	15 - 30 Noviembre 1994
Ugarte, *escultura*	25 Noviembre - 23 Diciembre 1994
Melquiades Álvarez, *escultura*	30 Diciembre 1994 - 29 Enero 1995
Juan Rulfo, Fotografías 1940-1955, *fotografía*	3 - 19 Febrero 1995
María Jesús Rodríguez, *escultura*	24 Febrero - 26 Marzo 1995
Gerardo Rueda, *escultura*	7 Abril - 7 Mayo 1995
Javier Bauluz, Ruanda: Amor en tiempos de cólera, fotografía	16 - 28 Mayo 1995
Elena Colmeiro, *escultura*	2 Junio - 2 Julio 1995

Asturias escultores de 5 décadas, *escultura*	7 - 30 Julio 1995
Alejandro Mieres, *pintura*	14 Julio - 3 Septiembre 1995
Asturias 95, *filatelia*	17 - 27 Julio 1995
Isabel Garay, *escultura*	1 Septiembre - 1 Octubre 1995
XIX Salón Internacional del Cómic: John Buscema.	
Conan: 25 años 25, *cómics originales*	4 - 22 Octubre 1995
Enrique Salamanca, *escultura*	27 Octubre - 26 Noviembre 1995
Angel Garraza, *escultura*	7 Diciembre 1995 - 7 Enero 1996
Escultura Española del siglo XX en la colección Capa, *escultura*	17 abril - 23 junio 1996
Finalistas VII Concurso Internacional de Cómic Negro, cómics originales	16 - 28 Julio 1996
Playas, *fotografía*	30 Julio - 11 Agosto 1996
Asturias 96, *filatelia*	13 - 25 Agosto 1996
Pintores Asturianos nacidos en las décadas 40 y 50, pintura	2 Agosto - 10 Septiembre 1996
Benjamín Menéndez, *escultura*	30 Agosto - 29 Septiembre 1996
XX Salón Internacional del Cómic: George Bess. Modernidad y Clasicismo, *cómics originales*	3 - 13 Octubre 1996
En lugar de un saludo de honor. 50 Aniversario del campo de concentración de Mauthausen, *fotografía*	17 Octubre - 3 Noviembre 1996
Moisés Gil, *escultura*	15 Noviembre - 15 Diciembre 1996
Exposición de dioramas de nacimientos, *belenes*	18 Diciembre 1996 - 7 Enero 1997
Madola, *escultura*	14 Febrero - 30 Marzo 1997
Florencio de Pedro, *escultura*	18 Abril - 1 Junio 1997
Medallística española contemporánea	14 - 30 Junio 1997
Finalistas VIII Concurso Internacional de Cómic Negro, cómics originales	6 - 20 Julio 1997

Carmen Cantón, *performance*	29 - 31 Julio 1997
Suite Olympic Centennial, obra gráfica contemporánea, grabados	1 Agosto - 7 Septiembre 1997
Iván Rodríguez con Juan Barjola (Museo), *performance*	12 - 14 Agosto 1997
Adolfo Manzano, En el interior, *escultura*	22 Agosto - 28 Septiembre 1997
XXI Salón Internacional del Cómic: Mark Schultz: Cadillacs y dinosaurios, cómics originales	4 - 12 Octubre 1997
Ga - Tierra húmeda la mirada en el agua 97, montaje-performance	16 Octubre 1997
Exterior/Interior: Javier del Río, Gonzalo García, Francisco Jesús Redondo, escultura	7 Noviembre - 7 Diciembre 1997
Eugenio López, escultura	19 Diciembre - 1 Febrero 1998
Escultores asturianos nacidos en las décadas 40 y 50	6 - 28 Febrero 1998
Guillermo Lledó, escultura	20 Marzo - 26 Abril 1998
Ignacio Basallo, escultura	8 Mayo - 7 Junio 1998
Eva Lootz. Para P., instalación	26 Junio - 26 Julio 1998
VII Jornadas Filatélicas Asturias 98, filatelia	1 - 14 Agosto 1998
Francisco Fresno, pintura, escultura, instalación	21 Agosto - 20 Septiembre 1998
XXII Salón Internacional del Cómic: Sangre, sudor y Gulacy, cómics originales	3 - 12 Octubre 1998
Juan Asensio, escultura	23 Octubre - 22 Noviembre 1998
Ga - Tierra húmeda la mirada en el agua 98, montaje-performance	26 Octubre 1998
De regreso, (Escultores asturianos en 10 años del Museo Barjola), escultura	18 Diciembre 1998 - 31 Enero 1999

ESTE CATALOGO
EDITADO CON OCASION DE LA EXPOSICIÓN

DE REGRESO,

CONMEMORATIVA DEL DÉCIMO ANIVERSARIO
DEL MUSEO BARJOLA DE GIJON,
TERMINO DE IMPRIMIRSE EN LOS TALLERES
DE ASTURGRAF EL DIA
10 DE DICIEMBRE DE 1998

MUSEO BARJOLA



Servicio
Publicaciones
Principado de Asturias